

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

XXIV CICLO DEL DOTTORATO DI RICERCA IN COTUTELA CON

L'UNIVERSITÉ PARIS X NANTERRE

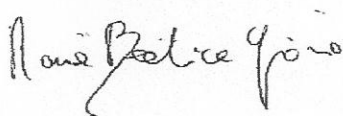
IN
STORIA DELL'ARTE

TITOLO DELLA TESI

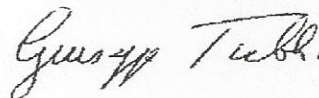
GLI SCULTORI ITALIANI E LA FRANCIA.
INFLUENZE E MODELLI FRANCESI
NELLA PRIMA METÀ DEL NOVECENTO

Settore scientifico-disciplinare:
L-ART/03 Storia dell'Arte Contemporanea

DOTTORANDA
MARIA BEATRICE GIORIO

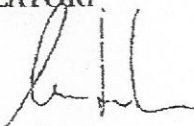


COORDINATORE
PROF. GIUSEPPE TREBBI

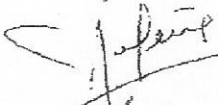


RELATORI

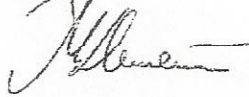
PROF. MASSIMO DEGRASSI



PROF. THIERRY DUFRÈNE



PROF. MATEJ KLEMENCIC



ANNO ACCADEMICO 2010/2011

INDICE

TOMO I

Premessa pp. 1-2

Capitolo primo: PRIMO E SECONDO DECENNIO

-1.1 La scultura in Italia attraverso la lettura critica dei suoi protagonisti pp. 3-14

- 1.2 La ricezione della scultura italiana in Francia pp. 15-34

-1.3 Gli scultori italiani a Parigi nel primo e secondo decennio pp. 35-88

-1.4 Verso una rinascita della plastica italiana pp. 89-100

Capitolo secondo: IL TERZO DECENNIO

-2.1 Alla ricerca di un'arte nazionale pp. 101-08

-2.2 La scultura alle esposizioni di arte decorativa pp. 109-18

-2.3 Antonio Maraini negli anni Venti pp. 119-27

-2.4 La Biennale di Venezia vista da Parigi pp. 128-42

-2.5 Presenze a Parigi nel terzo decennio pp. 143-50

Capitolo terzo: IL QUARTO DECENNIO

-3.1 La scultura italiana tra terzo e quarto decennio pp. 151-62

-3.2 Parigi e la nuova scultura italiana alle principali esposizioni dell'Italia fascista pp. 163-98

-3.3 Il nuovo volto della scultura italiana a Parigi pp. 199-217

-3.4 La carriera parigina di uno scultore italiano tra terzo e quarto decennio. Alcuni esempi pp. 218-31

- 3.5 La scultura all'Exposition d'art italien al *Jeu de Paume* pp. 232-50
- 3.6 Le prime acquisizioni della giovane scultura italiana da parte dei musei francesi pp. 251-61

Figure di riferimento pp. 262-282

Bibliografia generale pp. 283-384

TOMO II APPENDICI

Riassunto e traduzione francese del riassunto pp. 1-60

Presenze scultoree a Parigi pp. I-XLIV

Tavole delle opere di scultura italiana riprodotte sulla stampa d'arte francese (1899-1939) non paginato

PREMESSA

Con il presente studio ho deciso di prendere in considerazione la presenza degli scultori italiani a Parigi nel periodo compreso tra la prima Guerra Mondiale e la fine degli anni Trenta. In passato sono state condotte diverse ricerche a questo proposito che si sono interessate a rilevare la presenza italiana nella capitale d'oltralpe in un arco cronologico diverso, che ha abbracciato perlopiù la fine del XIX secolo e i primissimi anni del XX. Il recente studio del dott. Gardonio si è soffermato in particolare sulla partecipazione degli scultori alle Esposizioni Universali organizzate nella prima metà dell'Ottocento. In questa occasione è stato evidenziato soprattutto il gran numero di italiani in cerca di fortuna e di riconoscimenti internazionali in una città che all'epoca poteva davvero offrire a un artista la consacrazione a livello mondiale¹.

La nostra ricerca è voluta partire proprio da qui, analizzando la maggior parte degli eventi espositivi e delle mostre artistiche organizzate nella capitale tra gli anni 10 e gli anni 30. L'analisi non si è soffermata soltanto sulla partecipazione degli scultori italiani alle *Expositions Universelles* ma ha preso ugualmente in considerazione gli appuntamenti annuali organizzati dalle associazioni artistiche francesi quali la *Société Nationale des Beaux-Arts* e la *Société des Artistes Français*. Accanto a tali eventi ufficiali è risultato estremamente importante far luce sul sistema delle mostre private e delle esposizioni tenute nelle gallerie d'arte parigine. L'ambiente culturale che si è analizzato è risultato, in tal senso, particolarmente complesso: isolare la presenza della scultura italiana a Parigi ha significato comprendere nello specifico l'intero *milieu* artistico in cui si fosse venuto a trovare ogni artista, francese e straniero che fosse.

Un spoglio preliminare dei cataloghi d'esposizione ha restituito la prima immagine generale della permanenza degli scultori italiani a Parigi: si tratta di una presenza più ridotta se confrontata con quella relativa al secolo precedente o soltanto ai primissimi anni del 1900. La ricerca ha dovuto chiarire, innanzitutto, lo stato generale della scultura nell'arco cronologico considerato, sottolineare la continuità con il secolo precedente e rimarcare, soprattutto, le evoluzioni e i cambiamenti a livello artistico e culturale. Solo successivamente è stato possibile inserire l'esperienza dei singoli protagonisti all'interno di una storia globale ed

¹Cfr. G. Piantoni, A. Pingot, *Italie 1880-1910. L'arte italiana alla prova della modernità*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 dic. 2000-11 mar. 2001; Paris, Musée d'Orsay, 09 apr.-15 lug. 2001), Torino 2000; M. Gardonio, *Scultori italiani alle Esposizioni Universali di Parigi (1885-1889): aspettative, successi e delusioni*, tesi di dottorato in storia dell'arte contemporanea (Università degli Studi di Trieste, relatore M. de Grassi), A. A. 2007-08.

estremamente ramificata. Per poter procedere al meglio nella nostra analisi, è stato opportuno adottare una metodologia ben precisa e avanzare in modo sistematico. Lo studio è stato condotto per blocchi cronologici, si sono isolate delle *tranches* temporali per meglio sottolineare e spiegare le evoluzioni e i cambiamenti riscontrati.

PRIMO E SECONDO DECENNIO

LA SCULTURA IN ITALIA ATTRAVERSO LA LETTURA CRITICA DEI SUOI PROTAGONISTI

All'inizio del Novecento la scultura in Italia appariva ancora legata ai nomi dei grandi protagonisti della stagione artistica del secolo precedente. In quel momento storico l'opzione realista risultava ancora ben presente accanto a quella simbolista; entrambe, infatti, avevano da tempo assunto in Italia un'identità peculiare. Nello stesso tempo, gli esempi dei massimi maestri della scultura internazionale si diffondevano, anche e soprattutto per il tramite delle riviste e della stampa d'arte. Nell'analizzare gli interventi dei critici in occasione dei principali avvenimenti artistici della penisola risulta evidente come iniziasse a profilarsi una nuova stagione per la scultura italiana, una possibile rinascita che avrebbe trovato in alcuni nomi il suo debutto. Per la letteratura artistica i “campioni della scultura nostra” altri non erano che Domenico Trentacoste, Pietro Canonica e Leonardo Bistolfi.

Il primo doveva la sua fortuna a un lungo soggiorno parigino, in Francia prima che in Italia era diventato uno scultore conosciuto. All'inizio del Novecento la sua opera era oggetto di molteplici letture da parte della critica; tutte, però, vi vedevano una vena di freschezza e di novità che avrebbe potuto ben servire da modello alle future generazioni di scultori. L'apprezzamento nei confronti della arte trentacostiana andava soprattutto alla capacità di infondere nella materia “altissimi ideali”. Si tratta di un'interpretazione che si soffermava ad analizzare, in primo luogo, i soggetti da lui rappresentati per trovarvi “quel ingenuo e grande sentimento da tutti compreso”; i critici italiani ricercavano in quel momento storico dei punti di riferimento, tanto più nel campo della scultura in cui le mode internazionaliste si sommarono sempre più spesso ad una mancanza d'ispirazione. Ecco perché il carattere che, ai loro occhi, faceva dello scultore uno degli esponenti di “una notevole rinascenza dell'arte plastica fra noi” era “un ideale d'arte sincero”, tanto più vero quanto più capace di veicolare una “spiritualità unita a una sapiente semplicità di fattura”².

Il giudizio positivo più diffuso sull'arte del maestro italiano riguardava la sua ispirazione ai modelli dei primitivi quattrocenteschi. All'inizio del secolo comincia a diffondersi, infatti,

²Cfr. G. Uzielli, *Artisti contemporanei. Domenico Trentacoste*, in “Emporium”, IX, 52, aprile 1899, pp. 250, 255; A. Colasanti, *L'Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia. La Scultura*, in “L'Arte”, IV, 1901, p. 330.

l'idea di una possibile rinascita dell'arte italiana: quest'ultima, per essere tale, ovvero per veicolare un messaggio e un'identità veramente nazionali, lontano dalla “volgare consuetudine” di riprendere un linguaggio internazionale alla moda, doveva rifarsi necessariamente a modelli italiani, fondati sulla semplicità e sulla purezza formale. L'importanza di tali fonti si faceva tale che alcune letture critiche dell'opera di Trentacoste sembravano sminuire volontariamente il peso esercitato dal suo soggiorno a Parigi: per Gustavo Uzielli, che ne parlava sulle pagine di “Emporium” nel 1899, il mondo cosmopolita della capitale francese non era riuscito a trattenere Trentacoste che aveva scelto di trasferirsi a Firenze in ricordo dell’“impressione avuta dai Quattrocentisti fiorentini”. Agli occhi di Maffio Maffii, che scriveva nel 1908 su “Vita d'Arte”, Firenze non solo aveva “quietato la nervosità dello scultore meridionale, educato nel fascino tumultuoso e capriccioso di Parigi” ma conservava ancora, in minima parte, quello spirito in cui era fiorito il Rinascimento e con esso “la divina proporzione” artistica. Secondo tali giudizi, pertanto, lo scultore si poneva come l'erede di una tradizione che correva attraverso i secoli ed esprimeva, per mezzo della propria arte, un perfetto equilibrio tra ideale e natura³. (Fig. 1) (Tav. CLXX)

Domenico Trentacoste, come accennato, aveva soggiornato lungamente nella capitale francese, esponendo opere in cui comparivano influenze eclettiche, debitorie, ad esempio, dell'eleganza delle soluzioni di Carpeaux. Sul finire del secolo la sua scultura si purificava, la forma si chiudeva sul modello delle soluzioni fiorentine del Quattrocento: questo rinnovamento della sua arte ben si conciliava, nelle letture d'inizio Novecento, con la rinascita dell'arte italiana sostenuta dalla critica e presentata, soprattutto allora, come ormai in atto. Diego Angeli, ad esempio, nel parlare delle arti della penisola sulle pagine della rivista parigina “La Renaissance latine”, celebrava le novità presenti nell'opera trentacostiana. Egli lo indicava come uno dei maestri grazie ai quali “*la sculpture italienne s'est renouvelée et, ce qui importe le plus, modernisée*”, in opposizione ai “*vilains monuments qui peuplent les places d'Italie*”. Il debito nei confronti dell'arte dei quattrocentisti veniva visto come la chiave di tale *renaissance* e le componenti esterofile, quali “*l'influence de Constantin Meunier et de Rodin*” rappresentavano solo “*une influence physiologique*” che non andava ad intaccare assolutamente “*le caractère italien*”. Il critico, pertanto, riconosceva fino a che punto in Trentacoste la “*négligence*” di un modello come quello di Meunier, presente in verità

³Uzielli riportava una dichiarazione dello stesso Trentacoste a questo proposito: “Ho ammirato i capolavori del Rinascimento e ho ricevuto un'impressione fortissima, esaminando i lavori dei vecchi maestri del Quattrocento. Davanti a quelle pitture e sculture ho sentito un'emozione e una tenerezza che mi rimarranno sempre impresse, meravigliato dell'amore, dell'ingenua sincerità, del rispetto che quegli uomini sentivano per l'Arte loro”. Cfr. G. Uzielli, *Artisti contemporanei...* cit., p. 244-49; M. Maffii, *Domenico Trentacoste*, in “Vita d'Arte”, I, 6, giugno 1908, pp. 302, 304.

nell'opera dello scultore, rivelasse l'esistenza reale della fonte, tutta fiorentina, del Verrocchio⁴.

Questa incapacità o rifiuto da parte della critica di leggere i primi segni dell'influenza di modelli esterofili non deve, in ogni caso, sorprendere e rappresenta un atteggiamento estremamente diffuso. Lo stesso Angeli, nel presentare il *Seminatore* e il *Caino*, esposti a Venezia nel 1903, era di certo consapevole del loro carattere moderno, e di come essi fossero espressione di un "equilibrio perfetto che sembra[...] bandito dalle statue moderne". Tale concetto di modernità, però, non era ai suoi occhi quello proposto dalle nuove generazioni di scultori, quali Rodin o Meunier, ma proprio la fedeltà alla tradizione italiana⁵. (Fig. 2)

La scultura di Costantin Meunier rappresentava, in ogni caso, un termine di confronto ben presente ai critici, di cui ci si serviva per sostenere, nella più parte dei casi, una lettura del tutto personale e lontana dalla reale comprensione del modello. Il nazionalista Enrico Corradini si riferiva, ad esempio, al belga e a Trentacoste per spiegare la propria concezione del nuovo "classicismo" che, a suo dire, stava rinascendo come al tempo degli antichi Greci. Entrambi gli artisti rappresentavano, nelle loro opere, le figure-simbolo di un'epoca storica: se la civiltà greca l'aveva fatto attraverso l'atleta e gli dei, quella contemporanea trovava i suoi eroi nei "lavoratori delle braccia", gli unici in grado di veicolare "i segni divini dell'arte classica, la forza, la bellezza, la vittoria". In questo senso il giudizio sulla produzione artistica di entrambi gli artisti veniva fatta rientrare all'interno di un vero e proprio programma sociale, espressione di un disegno ben più ampio, quello del "socialismo realistico di lotta e di

⁴La lettura tutta italiana dell'opera bistolfiana veniva ben recepita nell'ambiente artistico parigino: tanto che il giudizio su di lui era inequivocabile anche da parte dei critici francesi: Gabriel Mourey, sulle pagine di "Les modes" lo citava come "un des maîtres de cette renaissance de la statuaire qui fait le légitime orgueil de la patrie italienne". Quest'ultimo si riferiva ugualmente all'importanza della tradizione italiana facendovi derivare il concetto di razza: "Chez les uns comme chez les autres, le sentiment, si aigu soit-il, du modernisme, ou pour mieux dire, de la contemporanéité, ne va jamais sans s'allier au respect des pures traditions de la race". Cfr. P. Hepp, *Petites expositions. Exposition de la Société internationale de peinture et sculpture (Galerie Georges Petit)*, in "La Chronique des arts et de la curiosité", n. 41, 28 décembre 1907, p. 379; G. Mourey, *Le sculpteur Canonica*, in "Les modes", VIII, 87, mars 1908, p. 4. Negli stessi anni il nome di Trentacoste veniva citato su altre riviste francofone: M. Pilo, *La IIIe Exposition Internationale d'Art à Venise*, in "L'Humanité nouvelle", III, tome 25, 1899, pp. 491-97; C. Le Senne, *Promenades esthétiques à l'Exposition Universelle*, in "Le Ménestrel", LXVI, 28, 15-21 juillet 1900, pp. 218-220; R. Marx, *L'Exposition Internationale d'Arts Décoratifs à Turin*, in "Gazette des Beaux-Arts", III pér. Juil.-déc. 1902, pp. 506-510; D. Angeli, *L'Art en Italie*, in "La Renaissance latine", I, 1-4, mai-août 1902, pp. 72-73; *Expositions. Les Arts réunis*, in "Journal des débats politiques et littéraires", n. 54, 24 février 1903, p. 4; *Nouvelles diverses*, in "Le Ménestrel", LXXI, 15, 09-15 avril 1905, p. 117; T. Leclère, *Constantin Meunier (1831-1905)*, in "Revue Universelle", V, 125-48, 1905, p. 263; E. Vaillant-Caminola, *Au galop à travers l'Italie: notes à bâtons rompus et impressions*, Paris s. d., p. 88.

⁵Oggi egli (Trentacoste) si mostra più libero, più forte e soprattutto più italiano. Perché le sue due statue, pur essendo modernissime di fattura e di concetto, fanno pensare al Quattrocento fiorentino e il bronzo nel quale furono fissate vive tanto più intensamente in quanto che partecipa di tutta la vita: quella sua personale e quella che le deriva per l'eredità della razza". Cfr. D. Angeli, *La scultura all'Esposizione di Venezia*, in "Il Marzocco", VIII, n. 22, 31 maggio 1903; «*Les arts réunis*», in "L'art décoratif", V, janv.-juin 1903, p. 146; Anon., *Nouvelles archéologiques et correspondance. Musée du Luxembourg*, in "Revue archéologique", IV, nn. 8-12, juil.-déc. 1906, p. 324.

conquista”. Secondo questa lettura, soltanto l'arte che veicolasse un messaggio vittorioso poteva definirsi classica; il concetto di classico, pertanto, non stava a definire soltanto una civiltà storicamente precisa, ma “qualunque popolo [...] purché la sua anima fosse giunta o giunga alla perfetta sapienza della bellezza”. Corradini, pertanto, leggeva alla luce di questa nuova definizione di classicismo la scultura di Trentacoste e quella di Meunier in modo analogo, non tanto sulla scorta di una vicinanza stilistica o di soggetto quanto sulla base di una stessa ispirazione da lui definita “religione della potenza”⁶.

Il tentativo di comprendere l'opera dei due scultori per mezzo di una definizione tutta particolare di classico era segno, in ogni caso, di un bisogno percepito dai critici, tutti ugualmente alla ricerca di un'arte che potesse veicolare nuovi ideali estetici e umani. Anche l'intervento di Maffio Maffii sulle pagine di “Vita d'Arte” cercava di individuare in Trentacoste una componente che potremmo definire ideale. Il critico era ben cosciente dell'influenza degli esempi stranieri nell'opera dell'italiano: a suo dire, infatti, nella figura del *Caino*, la presenza delle fonti fiorentine, da Verrocchio a Michelangelo, coesisteva con la componente, tutta parigina, della sua impostazione generale. L'attenzione anatomica e lo studio del movimento richiamavano, di certo, alla mente una similitudine con il *Penseur* rodiniano ma la lettura della prima opera veniva fatta restituendo a entrambi i maestri i loro meriti individuali. Così in Trentacoste il dato che dimostrava tutta la sua originalità era quello del “sentimento”, elemento che, a differenza dell'attenzione prestata da Rodin alle singole parti anatomiche, era l'unico a poter “far convergere il molteplice verso il semplice, il disordine nel ritmo, le mille verità realistiche verso quell'una e sola verità che è l'immagine, l'espressione, la poesia”⁷. (Figg. 3-5)

Sul concetto di “espressione” di cui erano campioni insuperati gli artisti del Rinascimento si

⁶Cfr. E. Corradini, *Domenico Trentacoste*, in “Nuova Antologia”, XL, 814, 16 novembre 1905, pp. 210-22; idem, *La religione della potenza-Meunier*, in “Vita d'Arte”, II, 3, 15, marzo 1909, pp. 127-37.

La ricezione di Costantin Meunier arrivava in Italia attraverso una lettura che identificava il prodotto artistico come possibile fonte di ammaestramento del popolo e l'artista come figura di collegamento con quest'ultimo, nell'applicazione dei più semplici principi del socialismo. Anche il messaggio di Rodin passava paradossalmente per questo canale, come ha chiarito Barbara Musetti. Per un approfondimento sulla ricezione dei modelli della scultura straniera sulla base delle idee socialiste allora circolanti in Italia si veda B. Musetti, *La réception critique...* cit., p. 328-48.

⁷Lo scultore d'esuberanza meridionale e di raffinatezza parigina, appena entrato in contatto con l'armonia della nostra tradizione e del nostro istinto terrigeno, ha saputo compiere il miracolo che solo anima i capolavori perfetti: quello di far convergere in una schietta unità due forze spirituali, necessariamente diverse ed opposte. Egli ha fuso insomma, a suo modo, nel suo tempo, nel cerchio delle proprie visioni, quelle due tendenze dello spirito, del sentimento, della fantasia, che son fatte l'una di immobilità, l'altra di movimento, l'una di ordine e di simmetria, l'altra di varietà e di capriccio, l'una di serenità, l'altra di febbre; una di continuità, di cultura, di passato; l'altra di improvvisazione, di spontaneità, di presente [...]. Per una riflessione sulla vicinanza ai modelli rodiniani e la fortuna iconografica del *Penseur* di Rodin si veda: F. Fergonzi, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915)*. 1, in “Prospettiva”, 89-90, gen.-apr. 1998, pp. 41, 50-51. Cfr. M. Maffii, *Domenico Trentacoste*, in “Vita d'Arte”, I, 6, giugno 1908, p. 306-11.

basava, pertanto, la maggior parte delle letture critiche dell'opera dello scultore. Il ritorno, in scultura, alla purezza formale dei maestri del Quattrocento rappresentava una lezione che era già stata proposta in campo pittorico, come ben dimostravano gli esempi dei Preraffaelliti; Giovanna De Lorenzi ha ben riflettuto come Trentacoste fosse venuto in contatto con la cultura inglese in occasione del suo soggiorno londinese. L'interesse per tali modelli e per l'interpretazione da parte di questi pittori aveva raggiunto, d'altra parte, anche la Francia e doveva far ormai parte delle suggestioni dell'estetismo *fin-de-siècle*. L'interpretazione degli inglesi, in particolare, aveva mostrato come volgersi correttamente ai modelli quattrocenteschi e trasporli nella realtà contemporanea, in nome della ricerca di una spiritualità che investisse l'arte di una missione morale. Su questa stessa linea si poneva, ad esempio, la lettura che il già citato Gustavo Uzielli dava di Trentacoste alla fine dell'Ottocento. Egli ritrovava, nelle opere del maestro, la presenza costante del pessimismo, di una dolce malinconia, sottolineando come, in questo senso, tutti questi elementi obbedissero a un moto interiore che aveva il suo corrispettivo nell'attenzione alla resa dei dettagli, nella perfezione della trattazione del marmo, analogamente a quanto facevano proprio gli scultori del Quattrocento fiorentino. Anche per questo motivo l'opera trentacostiana veniva vista come portatrice di una possibile rinascita in campo plastico in quanto si differenziava da tutta quella pletora di sculture di gusto realista, puri saggi di virtuosismo esecutivo: “contro le volgari tendenze pornografiche della letteratura e dell'Arte Moderna, una delle più eloquenti proteste sono le opere dello Scultore siciliano”⁸. Un giudizio non troppo distante da quello appena analizzato stava alla base di numerose posizioni critiche di quegli anni, tra cui quella, ben nota, di Ugo Ojetti, estremamente severa nei confronti del movimento del Realismo. Già al chiudersi del secolo, in occasione dell'Esposizione Mondiale romana del 1897, quest'ultimo si era soffermato a parlare, più in generale, dell'arte scultorea contemporanea rilevandone lo stato di “decadenza”. In una lettura estremamente corretta, egli non vi vedeva alcun carattere di novità, al contrario, ne denunciava l'asservimento ai modelli superati del passato. Il critico leggeva, in questo senso,

⁸Proprio tale lettura, incentrata sull'apprezzamento di un fare scultoreo basato sulla grazia e sulla delicatezza, non si conciliava con le opere più sperimentali di Trentacoste. Nel parlare del *Ciccaiolo*, ad esempio, Arduino Colasanti non ne comprendeva la durezza del modellato. Nel definire il risultato “persino falso, specialmente nella impostazione e nella piegatura della testa” concludeva affermando: “perciò io preferisco il Trentacoste carezzatore del marmo, l'artista arioso, quale si rivela nel *Bustino di bimba*, nel *Ritratto* e in quella *Testa di vecchio* che per vigoria d'espressione rammenta il fare di Guido Mazzoni”. Cfr. A. Colasanti, *L'Esposizione Internazionale d'Arte...* cit., p. 331; V. Pica, *L'arte mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Bergamo 1903, p. 64; G. De Lorenzi, *Domenico Trentacoste e la rinascita d'interesse per la medagliistica*, in “Antichità viva”, XXVII, 5-6, 1988, pp. 30-34; idem, *Ugo Ojetti critico d'arte. Da “Marzocco a “Dedalo”*, Firenze 2004, pp. 52-54.

Gustavo Uzielli fu uno dei maggiori studiosi di Leonardo. Cfr. G. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, Torino 1896; idem, *Artisti contemporanei...* cit., p. 259; E. C., Kaplan, *Gustavo Uzielli, a Renaissance scholar and a patriot as a mentor and patron to the Macchiaioli painters*, Los Angeles 1991; M. Bossi, *Gustavo Uzielli e il «viaggio»*, in “Nello specchio del genio”, 2001, pp. 55-64.

l'arte del suo tempo alla luce di una posizione idealista elaborata fin dai primi anni di attività, a contatto soprattutto con il pensiero di Guyau. L'idealismo ogettiano si basava principalmente sulla difesa del fondamento sociale e morale dell'arte: oltre ad essere comunicabile, la creazione artistica, nella sua forma più alta, doveva veicolare il pensiero. Secondo questa visione, in arte l'abilità tecnica non poteva prevalere, in nessun caso, sulla sincerità del contenuto intellettuale. Da qui derivava il rifiuto ogettiano nei confronti di ogni forma di realismo visto che, con il Naturalismo, si era arrivati a un punto in cui “la scultura gareggiava coi musei di cera”⁹.

Contro il realismo “crudo e brutto”, Ojetti apprezzava, pertanto, le ricerche di Trentacoste, di Bistolfi e di Troubetzkoy, veri campioni della plastica nazionale contemporanea, ma lo faceva in un'ottica completamente diversa da quella degli altri critici del panorama italiano. Ai suoi occhi tali artisti stavano percorrendo il giusto cammino verso una rinascita scultorea che doveva passare necessariamente attraverso molteplici tappe: prendendo le distanze dalle istanze realiste, la scultura si stava avvicinando alla pittura e, se lo faceva timidamente, attraverso l'attenzione alla resa chiaroscurale e superficiale della materia e del dettaglio decorativo, essa poteva realizzare il suo “programma di salvezza”, ovvero la ricerca dell’“Espressione”. Si trattava di una possibile via d'uscita, ancora lontana, certamente, dall'esito che il critico attendeva dalla futura rinascita scultorea basata sui valori della composizione, della linea e della saldezza, ma di certo importante perché inconciliabile con le posizioni realiste da lui abborrite¹⁰.

In Ojetti il giudizio positivo su Trentacoste si basava proprio sulla distanza tra l'arida imitazione verista della realtà e la sincera adesione alla natura da parte dello scultore: come aveva modo di spiegare il critico per bocca dell'artista stesso, nel medaglione dedicato a quest'ultimo nella serie *Ritratti d'artisti italiani*, nonostante il modello restasse sempre il “vero”, ciò che faceva produrre “dell'arte personale” era il modo di guardare ad esso, per ottenerne una “visione esatta e definitiva”. Alla luce di tale opinione si possono pertanto

⁹Interessante a questo proposito la definizione in negativo che dava Ojetti della scultura sempre in occasione dell'Esposizione mondiale del 1897: “Ci vuol pensiero e sentimento per riscaldare il bronzo e il marmo gelidi! Così i colleghi possono lodare le belle qualità manuali, così si può arrivare anche a erigere in qualche ultima piazza d'Italia un centesimo Cavour, un millesimo Vittorio Emanuele, un milionesimo Garibaldi, così si può giungere anche a ottenere una croce di cavaliere e, *deo fovente*, anche un bello scranno al Senato: ma nella storia non si ottiene nemmeno un posticino di terza classe, anzi si può facilmente assistere ancora vivi all'agonia e alla morte dell'opera propria. Cfr. U. Ojetti, *L'arte moderna a Venezia. Esposizione mondiale del 1897*, Roma 1897, pp. 245-46, 252-53; cit., p. 15, 246; G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte...* cit., pp. 8-10, 30. Su Guyau si vedano in particolare: M. Pilo, *L'estetica naturalista francese. La dottrina del bello di Giovanni Maria Guyau*, Roma 1897; idem, *L'estetica naturalistica francese: la dottrina dell'arte in Giov. Maria Guyau*, s. l., 1898; A. Contini, *Un percorso nell'estetica otto-novecentesca*, in *La polifonia estetica: specificità e raccordi: atti del II Convegno internazionale dell'Associazione italiana per gli studi di estetica*, (Salerno, 1-2 giugno 1995), Milano 1996, pp. 144-45.

¹⁰Cfr. U. Ojetti, *L'arte moderna a Venezia...* cit., p. 246; G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte...* cit., pp. 29-31.

prevedere a quali nomi della plastica italiana andassero le preferenze di Ojetti, la cui linea interpretativa di differenziava notevolmente da quella di altri critici autorevoli. Nell'analizzare la figura di Paolo Troubetzkoy, ad esempio, tale distanza si faceva di nuovo evidente. Vittorio Pica aveva letto lo scultore “quale intransigente riproduttore del vero” soffermandosi a considerare un elemento che per Ojetti era, invece, indizio di mala-scultura. Come aveva notato giustamente il primo “la superficie tutta disuguale”, “i contrasti di luce e ombra” facevano uscire “dai confini della scultura per ricercare effetti nel campo della pittura”, ma, mentre secondo la lettura ojetiana in Troubetzkoy, come in Bistolfi e in Trentacoste, ciò non era che un “prudente appoggiarsi” alla tecnica pittorica, per Pica si trattava della “tecnica d'impressionista della scultura”. Diversa era, pertanto l'interpretazione del movimento: se il primo vi aveva colto semplicemente un’“illusione ottica” come risultato di una maestria tecnica, Ojetti ne dava una lettura più attenta, definendolo come il polo opposto di una “fissità della scultura”. In questo senso il moto non era semplicemente un’“illusoria impressione”, ma una forza dinamica che si esprimeva di volta in volta sotto una stato differente, “infrenabile, lento o celere, quieto o disordinato”¹¹. (Tav. CLXXII)

La posizione del critico romano non si allineava, pertanto, con la lettura di Troubetzkoy scultore impressionista, lettura che tanto successo stava avendo in quegli stessi anni a Parigi. Ojetti, infatti, comprendeva come l'opera troubetzkoyana derivasse dagli insegnamenti della Scapigliatura milanese e non dall'Impressionismo francese. Lo stesso Pica, nel parlare delle possibili fonti d'ispirazione dello scultore si era riferito all'ambiente artistico scapigliato, ma lo aveva fatto con una consapevolezza di gran lunga inferiore rispetto a Ojetti. Quest'ultimo,

¹¹La posizione anti-realista di Ojetti era la stessa anche quando egli parlava di pittura. Cfr. U. Ojetti, *Domenico Trentacoste*, in idem, *Ritratti d'artisti italiani*, Milano 1911; G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte...* cit. pp. 131-32.

Pica dedicava, inoltre, allo scultore un ampio articolo in tedesco sulle pagine di “Die Kunst”. Un giudizio analogo a quello di quest'ultimo veniva dato, ad esempio, da Arduino Colasanti nel 1903 in occasione della V Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia: Troubetzkoy era definito “primo degli impressionisti italiani” e “scultore del movimento”. Cfr. Volframo, *Teatri ed arte*, in “Nuova Antologia”, XXXVII, n. 725, 01 marzo 1902, pp. 350-58; U. Ojetti, *L'arte moderna a Venezia...* cit., p. 247; V. Pica, *Artisti contemporanei. Paolo Troubetzkoy*, in “Emporium”, 67, luglio 1900, pp. 3, 10-12; V. Pica, *Paul Troubetzkoy*, in “Die Kunst”, 5, 1902, pp. 49-53; A. Colasanti, *Arte Contemporanea. La V Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia*, in “L'Arte”, VI, 1903, p. 288.

Per una bibliografia storica e generale su Troubetzkoy si vedano: *Scheda Paolo Troubetzkoy*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 216-17; R. Giolli, *P. Troubetzkoy, testo di Raffaello Giolli*, Milano 1913; P. Levi, *Vita e arte in Paul Troubetzkoy*, s. l. 1913; J. S. Grioni, *Paul Troubetzkoy il principe scultore*, in “Arte illustrata”, IV, nn. 41-42, 1971, pp. 34-39; idem, *Le sculpteur Troubetzkoy, parisien d'élection*, in “Gazette des Beaux-Arts”, VI pér., CV.1985, pp. 205-212; V. Natale, *Verbania, la gipsoteca di Troubetzkoy, scultore europeo*, in “Il giornale dell'arte”, VI, n. 52, 1988, p. 15; G. De Poli, *Il periodo «scapigliato» del principe Troubetzkoy*, in “Verbanus”, IX, 1988, pp. 57-74; *Paolo Troubetzkoy: 1866-1938, catalogo della mostra* (Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio, Palazzo Viani Dugnani, 29 apr.-29 lug. 1990), a cura di G. Piantoni, P. Venturoli, Milano 1990; R. Bossaglia, P. Castagnoli, *Paolo Troubetzkoy scultore: Verbania, 1866-1938*, Intra 1993; L. Negri, *Vita e arte di Paolo Troubetzkoy lo scultore principe*, in “Tracce”, XVIII, n. 23, 1998, pp. 5-12; S. Reborà, *Paolo Troubetzkoy. I ritratti*, catalogo della mostra (Chiesa di Santa Maria Maddalena, Vira Gambarogno, 07 giu.-02 ago. 1998), Milano 1998.

infatti, apprezzava gli esiti della scultura di Troubetzkoy in quanto risultato finale di un'evoluzione artistica iniziata e portata avanti in Italia, nella Lombardia della Scapigliatura. Il suo stile, pertanto, non aveva nulla a che vedere con le ricerche impressioniste e, nel ribadire l'italianità di tali ricerche, egli chiamava in causa Medardo Rosso, un altro protagonista della plastica nazionale incompreso in patria ma molto amato, alla stregua di Troubetzkoy, nella capitale d'oltralpe. Costui era ai suoi occhi ugualmente figlio delle ricerche scapigliate lombarde e aveva avuto “merito di portare a Parigi le teorie d'arte che furono care [...] agli artisti milanesi, pittori e scultori, intorno a Tranquillo Cremona”, nella certezza che tali ricerche, da lui definite “paradossi”, potessero aver offerto una buona alternativa alla “dura e sorda e trita scultura realista”¹².

Quella di Ojetti era evidentemente una posizione molto differente da quella sostenuta dagli organizzatori della “Prima Esposizione italiana dell'Impressionismo francese e delle sculture di Medardo Rosso” tenutasi a Firenze nel 1910 con il chiaro fine di divulgare il movimento d'origine francese. Se Ojetti, infatti, leggeva lo stile corsivo di Medardo come una naturale evoluzione del linguaggio italiano dell'ambiente scapigliato, Soffici e Prezzolini forzavano l'interpretazione, nel tentativo di dimostrare una diretta filiazione dello scultore italiano dagli esempi francesi. È nota, in particolare, la polemica scoppiata sulle pagine della rivista “La Voce” tra lo stesso Ojetti e Soffici. Il primo non faceva altro che riportare tale lettura nell'alveo della tradizione italiana, in nome di una continuità storica, in linea con l'idea che l'arte fosse prodotto della società a lei contemporanea. In questo suo giudizio appariva, una volta di più, la lettura dell'evoluzione artistica, in particolare scultorea, attraverso la storia. Come si è detto gli scultori italiani presenti sulla scena artistica di inizio secolo si facevano portatori di un esempio sostenibile agli occhi del critico, in quanto lontano dalle dannose soluzioni realiste. L'espressione compiuta, però, di una rinata arte plastica tutta italiana non poteva dirsi ancora realizzata. Ojetti coglieva qua e là alcuni elementi che, a suo dire, se ben sviluppati, avrebbero portato a un risveglio nel senso da lui proposto, ma la reale rinascita della scultura doveva obbligatoriamente inserirsi all'interno di un programma globale che interessasse, indistintamente, ogni forma d'arte.¹³

¹²La lettura impressionista dell'opera di Troubetzkoy era condivisa anche da Carlo Placci che, parlando di Medardo Rosso, nelle sue cronache di viaggio del 1907, affermava: “[...] ed è contento di aver fatto fin dal 1885 il genere impressionista che altri han rubato, per es. in più mite il Troubetzkoi [...]”. U. Ojetti, *Articolo*, in “Corriere della Sera”, 31 maggio 1907; M. J. Cambieri-Tosi, *Carlo Placci maestro di cosmopoli nella Firenze fra Otto e Novecento*, Firenze 1984, p. 320; G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte...* cit., p. 170.

¹³L'intervento di Ojetti stroncava letteralmente la lettura dell'opera di Rosso e con essa l'intero evento artistico fiorentino che egli stesso aveva sostenuto solo qualche tempo prima. In un primo momento, infatti, come si è già accennato, Soffici e Prezzolini si erano mobilitati per far conoscere le idee denisiane a Firenze per mezzo di una mostra in cui far figurare i maestri della pittura francese contemporanea, in linea le stesse idee ojetiane. Di fatto l'esposizione non ebbe mai luogo e al suo posto venne organizzata la presentazione dei capolavori

Il principio-guida per un simile rinnovamento poteva essere, però, soltanto l'architettura, come egli aveva modo di ribadire in più occasioni, ed effettivamente i principi cardine su cui doveva fondarsi la nuova scultura italiana, saldezza, composizione e semplicità, altro non erano che canoni architettonici applicati all'arte plastica.

Nel prestare attenzione alle ultimissime espressioni prodotte dalla scultura italiana, il critico doveva però riconoscere come tali principi fossero ancora in buona parte ignorati. L'esempio che ai suoi occhi esprimeva, al massimo grado, la “malattia che aduggia tutta l'architettura e l'arte contemporanea” era il Monumento a Vittorio Emanuele III. In un opuscolo, edito nel 1907, e consacrato per intero all'opera ancora incompiuta, Ojetti ne dava un giudizio senza possibilità di appello, giudizio che sembrava estendersi automaticamente all'intera produzione plastica italiana dell'inizio del secolo di cui l'Altare della Patria costituiva un banco di prova. A suo avviso, l'errore madornale, presente nel monumento e ripetuto costantemente, da tempo, nell'arte italiana, sarebbe consistito nella “contraddizione fra lo stile [...] classico dell'architettura del monumento e la scultura realistica che deve non adornarlo ma esserne addirittura il centro e il cuore”. La situazione risultava ancora più grave dal momento che l'espressione plastica realista era ancora quella più “cara alla maggioranza” e veniva scelta pertanto come linguaggio dell'arte ufficiale. Le ragioni di tale “contraddizione feroce, insolente e mostruosa” risiedevano, per il critico, nell'incapacità, da parte dell'Italia contemporanea, di calare l'arte nella società e di emettere, di conseguenza, un giudizio su di essa. Il mondo artistico era dominato dalla più estrema anarchia, e non doveva sorprendere,

impressionisti a riprova di un mutato atteggiamento nei confronti dell'Impressionismo francese da parte dell'ambiente artistico fiorentino: se infatti in precedenza le posizioni sofficiane si allineavano con quelle neo-tradizionaliste di Maurice Denis, nel 1910 queste apparivano completamente mutate a favore di un'esaltazione delle teorie impressioniste. Per uno studio più attento del problema si vedano: J.-F. Rodriguez, *La réception de l'Impressionisme à Florence en 1910. Prezzolini et Soffici maîtres d'œuvre de la “Prima Esposizione italiana dell'Impressionismo francese e delle sculture di Medardo Rosso*, Venezia 1994; G. De Lorenzi, *Ojetti e Soffici*, in “Artista. Critica dell'Arte in Toscana”, 1996, 184-89.

In occasione della polemica tra Ojetti e Soffici si era discusso, in particolare, sul concetto di “modernità” di Rosso: Soffici ribadiva l'importanza di quest'ultimo sottolineando come le sue ricerche fossero all'avanguardia in Italia, e pertanto incomprese, in quanto in linea con ciò che gli impressionisti stavano facendo in Francia. Ojetti, da parte sua, leggendo l'opera scultorea del milanese come uno dei risultati, in scultura, a cui avevano portato i modelli pittorici, tutti italiani, della Scapigliatura, affermava, al contrario, una mancanza di originalità. Cfr. G. De Lorenzi, *Ojetti e Soffici*,... cit., pp. 184-86, 188-89, 196-200; idem, *Ugo Ojetti critico d'arte*... cit., pp. 166-70.

Per una definizione dell'architettura come base della rinascita si vedano: U. Ojetti, *L'Arte nell'Esposizione di Milano*, Milano 1906. Il critico poneva a fondamento della restaurazione di tutte le arti la logica che rappresentava, pertanto, il principio mediatore e, nello stesso tempo, “il punto di partenza della tradizione antica e il punto d'arrivo dei bisogni nuovi”. Nel definire la necessità di un principio di ragione nell'arte, egli mostrava di aderire perfettamente all'estetica idealista e di ricollegarsi alle idee di Maurice Denis. La vicinanza delle posizioni ojetiane al pensiero neo-tradizionalista del francese è evidente, ad esempio, nella definizione di “tutto” e di “stile”. A proposito dell'architettura egli affermava: “L'architettura è la ragione dell'arte. Anzi, in società più compatte [...] l'architettura fu la ragione dell'arte”. Cfr. U. Ojetti, *L'Arte nell'Esposizione di Milano*... cit., pp. 16-17; R. Campana, *Esempi di scultura monumentale fra le due guerre. La linea toicana: evoluzione e confronti*, in *Ado Furlan*... cit., pp. 339-41.

pertanto, che l'unica linea-guida superstite fosse la “libertà completa di spendere il poco o il molto danaro dallo Stato destinato all'arte, come meglio piaccia a coloro che per caso sono incaricati di spenderlo, o meglio di «distribuirlo»”¹⁴.

Alla luce di quanto detto, ci si accorge come il giudizio sui protagonisti della plastica italiana ed europea venisse espresso da Ojetti relazionandosi, di volta in volta, all'idea di una rinascita dell'arte capace di veicolare tali principi estetici, compresi comunque dai più in modo ancora parziale. Anche la lettura dell'opera di un artista straniero come Rodin rientrava all'interno di un simile schema. In un articolo dedicato allo scultore francese su “Il Corriere della Sera”, del giugno del 1900, infatti, il critico condivideva una dichiarazione di quest'ultimo secondo cui “*la morale d'une sculpture est la forme*”: così facendo egli dimostrava di apprezzare, per prima cosa, la capacità rodiniana di dominare i mezzi tecnici, veicolo indispensabile ai fini dell'espressione, e si richiamava in tal senso a quanto aveva già affermato in precedenza. Rodin veniva incontro alla concezione dell'arte come espressione della società contemporanea e all'estetica idealista sostenuta da Ojetti: l'espressione ricercata negli studi anatomici del francese non esprimeva altro che “tutta l'angoscia convulsa del nostro tempo e il suo spasimo universale verso l'ideale”, come aveva modo di ribadire in un altro intervento dell'anno successivo. Nel definire il profilo dell'artista, Ojetti si serviva di due termini estremamente significativi, quello di “contemplazione” e di “azione”, in una lettura non troppo dissimile da quella che proponeva, come si è visto, per Troubetzkoy. Anche in Rodin agivano due principi opposti riconducibili, questa volta, all'esempio degli Etruschi che avevano saputo fondere “la semplicità statica dell'arte egiziana alla vivacità dinamica della greca”. L'apprezzamento nei confronti dello scultore francese era, pertanto, evidente dal momento che Ojetti ritrovava nella sua arte il rispetto per i modelli della tradizione italiana indispensabili per una reale rinascita artistica ed espressione di un equilibrio tra il principio naturale e quello ideale. Rodin aveva saputo, infatti, volgersi “verso i primitivi pisani e verso i quattrocentisti fino a Verrocchio e Donatello” condividendo con questi ultimi un fare scultoreo basato sull'espressione di ogni particolare anatomico¹⁵.

¹⁴Cfr. U. Ojetti, *Il Monumento a Vittorio Emanuele in Roma e le sue avventure narrate da Ugo Ojetti*, Milano 1907, pp. 3-11.

¹⁵Cfr. U. Ojetti, *I creatori. Lo scultore Rodin*, in “Corriere della Sera”, 20-21 agosto 1900; idem, *Mostra dello scultore Augusto Rodin*, in *IV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo illustrato*, Venezia 1901, p. 43-46.

Sempre in occasione dell'Esposizione mondiale veneziana del 1897 Ojetti si era espresso sugli esempi dell'arte del Trecento e del Quattrocento rilevandone “la semplicità reale ed espressiva delle loro figurazioni, musicalmente concentrata verso un solo scopo patetico”. Qualche anno più tardi, presentando la personale allestita alla Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, egli ribadiva, ancora una volta, come “ il nostro Quattrocento che aveva saputo temperare l'insegnamento classico e l'osservazione diretta per raggiungere con saldezza di linea e sobrietà di piani l'espressione più definita e più intensa, gli era stato maestro”. Cfr. U. Ojetti, *L'Arte moderna a Venezia...* cit., p. 96; idem, *Mostra dello scultore...* it., p. 46; B. Musetti, *La réception*

Secondo tale lettura, la tradizione italiana veniva vista come possibile fonte d'ispirazione indifferentemente per gli artisti italiani e per quelli stranieri, nel tentativo di ribadire, ancora una volta, il primato del carattere latino. Diego Angeli, ad esempio, non aveva difficoltà a utilizzare per Rodin la stessa categoria di giudizio con cui si era espresso, come si è visto, per Trentacoste. La “tradizione antica”, di cui facevano parte indistintamente i Primitivi italiani, i Greci e gli Egizi, doveva restare, a suo dire, il punto di riferimento irrinunciabile per quegli scultori che desiderassero imitare anche il modello proposto dallo stesso Rodin¹⁶.

Estremamente interessante risulta a questo proposito l'interpretazione che proprio uno scultore, Leonardo Bistolfi, dava della fonte rodiniana, quasi a raccogliere l'esortazione dello stesso Angeli. Nel relazionarsi all'opera del maestro francese, infatti, egli coglieva la presenza, nello stesso tempo, della “perenne carezza di linee” di Jacopo della Quercia e del “tumulto di passioni agitatrici” di michelangiolesca memoria. L'ispirazione creatrice veniva definita “innovata anima latina”, a ribadire ulteriormente come le fonti della tradizione italica permettessero di restituire un carattere di originalità ad ogni più piccola scintilla creatrice. L'influenza del maestro di Meudon sull'italiano passava pertanto attraverso questa tradizione. Come ha rilevato Flavio Fergonzi nel suo fondamentale studio *Auguste Rodin e gli scultori italiani*, anche se l'esempio rodiniano risultava ben presente agli occhi dell'italiano nelle opere a partire dall'inizio del secolo, in nessun caso si poteva parlare di servile imitazione del modello, ma piuttosto di un accostamento ad esso, nutrito di una viva attenzione alle fonti rinascimentali, Michelangelo *in primis*¹⁷.

critique d'Auguste Rodin en Italie de la fin du XIXème au début du XXème siècle, thèse de doctorat en cotutelle (sous la direction de B. Foucart), Université Paris Sorbonne-Paris IV, Roma Tre, a. a. 2003/04, pp. 334, 390-94; G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte...* cit., pp. 30-31.

¹⁶L'importanza della tradizione nella lettura di Angeli è evidente sin dal titolo *La tradizione nell'opera di Rodin*. Cfr. D. Angeli, *La tradizione nell'opera di Rodin*, in “L'Avanti della Domenica”, numero speciale, IV, 27, 15 luglio 1906, pp. 6-7; B. Musetti, *La réception critique...* cit., p. 346.

¹⁷“Per l'acuto fremito che egli ha sollevato l'anime nostre alle estasi trasfiguranti del martirio nella contemplazione del San Giovanni del Donatello che Siena custodisce; per la soave dolcezza d'un amore infinito, varcante i confini della funebre ara e chiuso nella perenne carezza di linee di cui Jacopo della Quercia ha tracciato l'immagine di Ilaria del Carretto; per il tumulto di passioni agitatrici, gigantesche come l'apparire dei drammi della natura e così remote da ogni viltà umana, che nella tomba dei Medici Michelangelo ha suscitato [...] hai, un'altra volta, affermato essere l'Arte l'esaltazione di tutte le forze immutabili della vita verso l'immortale mistero della Bellezza”. Cfr. L. Bistolfi, *Rodin*, in “L'Avanti della Domenica” numero speciale, IV, 27, 15 luglio 1906; B. Musetti, *La réception critique...* cit., p. 345.

La presenza del modello di Michelangelo è forte nella produzione bistolfiana a partire dall'inizio del secolo, proprio in occasione del suo incontro con le opere di Rodin. Si può parlare in questo senso di una riscoperta della fonte cinquecentesca proprio attraverso l'interpretazione che ne dava il maestro francese. F. Fergonzi, *Seduzioni michelangiolesche sui contemporanei di Rodin*, in “Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano”, vol. L, n. 1, gennaio-aprile 1997, pp. 257-67; idem, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915)*, 2, in “Prospettiva”, 95-96, 1999-2000, pp. 24-50.

Su Bistolfi si vedano: A. Gigliotti d'Andrea, *Leonardo Bistolfi nelle sue ultime concezioni artistiche*, in “Emporium”, LVII, n. 340, aprile 1923, 240-248; D. Taverna, *Leonardo Bistolfi dalla formazione a Brera alla grande esposizione di Torino del 1902*, in “Studi piemontesi”, XII, 1983, pp. 339-351; R. Bossaglia, *Bistolfi Scultore Simbolista*, in *Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, catalogo della mostra (Casale

La stessa critica presentava, agli inizi del Novecento, l'opera di Bistolfi sotto questo punto di vista. Consapevole di come l'esempio di Rodin potesse portare a sterili risultati d'accademia, essa vedeva nella produzione dell'italiano un'elaborazione tutta personale dell'artista francese. Nonostante la riscoperta della scultura bistolfiana dovesse molto alla conoscenza in Italia all'aprirsi del secolo dell'esempio rodiniano, come ha ben chiarito Barbara Musetti, i critici italiani insistevano spesso su una lettura separata dell'opera dei due maestri¹⁸. (Figg. 6-7)

Quando si accennava alle opere di Bistolfi, il suo nome si accoppiava naturalmente a quello di Rodin, ma il giudizio che ne usciva risultava sempre a favore dell'originalità del primo; alcuni critici arrivavano, addirittura, ad affermare come le apparenti somiglianze in linea con l'allora diffuso gusto rodiniano non derivassero altro che da ricerche personali e assolutamente indipendenti da quelle del francese. In questo senso l'italiano meritava di essere considerato “accanto [...] ad Auguste Rodin come uno dei rappresentanti della scultura contemporanea” in Italia, allineandosi con quanto quest'ultimo “e Puvis facevano con altri mezzi [...] in Francia”¹⁹.

Monferrato, Palazzo Langosco, Chiostro di Santa Croce, 05 mag.-17 giu. 1984), Villanova Monferrato 1984, pp. 11-12; D. Balzaretti, *Bistolfi e le origini della scultura simbolista in Italia*, in “Gazzetta antiquaria”, XIX, 1993, pp. 42-45; Scheda Leonardo Bistolfi, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 48-49; A. Audoli, *Chimere, Miti, Allegorie e simbolismi plastici da Bistolfi a Martinazzi*, Torino 2008; G. Mazzi, *Leonardo Bistolfi: i monumenti per Giovanni Segantini*, catalogo della mostra (Arco, Palazzo dei Panni, 29 nov.-28 feb. 2009, a cura di G. Mazzi, G. Nicoletti, Arco 2009).

¹⁸In Rodin venivano costantemente sottolineati, da parte della critica italiana, la foga e il contrasto di forze che le sue realizzazioni esprimevano. Il francese “è attratto dalle linee sparse, accidentate faticose, dalle attitudini violente, dai gruppi attorti, predominio di curve e di orizzontali”, “malamente trattiene le sue figure in una quiete contemplativa, ma le coglie nel pieno dell'agitazione, palpitanti, frementi, contorte, convulse, urlanti”. In Bistolfi, invece, “lo spirito [...] si sprigiona dalla materia quasi senza lotta, le s'impone in una serenità grandiosa e tranquilla”, “in una tal forma semplice e serrata, in linee così pure e grandiose”. Cfr. P. Lombroso, *Artisti contemporanei: Leonardo Bistolfi*, in “Emporium”, XLIX, 9, gennaio 1899, p. 3; V. Pica, *L'Art en Italie (1895-1899)*, in “Revue Encyclopédique”, IX, n. 315, 16 settembre 1899, pp. 785-92; U. Ojetti, *L'arte moderna a Venezia...* cit., pp. 248-49; G. Cena, *Artisti moderni. Auguste Rodin*, in “Nuova Antologia”, XXXVI, 702, 16 marzo 1901, p. 284-302.

¹⁹“Per questo l'imitazione di Rodin è una delle è più pericolose e delle più difficili. Egli è un artista di genio che ha saputo innestare la propria individualità esuberante sopra la tradizione antica. Bisogna dunque partire dallo stesso concetto, per ottenere un qualche fruttifero risultato e non creare intorno a lui una nuova accademia, che sarà tanto più dannosa dell'antica in quanto che nella illusione fallace di una inesistente trascuratezza di forma, troverà un incentivo al poco studio e all'ancor minor fatica”. Cfr. G. Cena, *Artisti Moderni...* cit., pp. 300-01; G. Cena, *La “Croce” di Leonardo Bistolfi*, in “La Gazzetta del Popolo”, 30 aprile 1905; D. Angeli, *La tradizione nell'opera di Rodin*, in “L'Avanti della Domenica”, numero speciale, IV, 27, 15 luglio 1996, p. 6; U. Ojetti, *Ritratti d'artisti. Bistolfi*, in “Corriere della Sera”, 6 aprile 1909.

LA RICEZIONE DELLA SCULTURA ITALIANA IN FRANCIA

I protagonisti attivi in Italia all'inizio Novecento erano quelli di cui arrivava più facilmente notizia anche a Parigi. Come si è visto, alcuni di essi partecipavano attivamente alla vita espositiva della capitale e, pertanto, i loro nomi erano noti al pubblico e alla critica. Un ruolo importante veniva svolto, in ogni caso, dalle personalità italiane direttamente presenti a Parigi, critici, inviati di giornali e riviste, intellettuali, artisti, che rappresentavano i canali preferenziali attraverso cui informarsi su ciò che in Italia accadeva nell'ambito della vita culturale, artistica ed espositiva. Costoro si esprimevano per lo più per mezzo di brevi interventi, spesso sotto forma di concisi *commentaires*, sulle pagine delle riviste d'arte specializzate, in cui era riservato mensilmente un certo spazio agli avvenimenti artistici più considerevoli di ogni paese.

Nel caso dell'Italia, la preferenza andava generalmente alle esposizioni artistiche organizzate nella penisola, *in primis* la Biennale di Venezia, di recente istituzione, e l'Esposizione annuale romana. Scorrendo i brevi commentari, risulta evidente come il più delle volte la conoscenza dell'arte italiana passasse attraverso una moltitudine di nomi e di opere, elencati gli uni dopo le altre, o accompagnati, nei casi più fortunati, da una breve nota critica o commento personale. Per quanto riguarda la scultura, lo spazio riservatole era piuttosto ridotto, soprattutto in rapporto alla pittura e, nella maggior parte dei casi, in chiusura d'articolo; nel caso della Biennale di Venezia, trattandosi di un'esposizione di carattere internazionale, le notizie sulla produzione plastica della penisola risultavano ancora più ridotte a favore degli esempi, spesso maggiormente degni di nota, delle scuole straniere. Ne derivava pertanto una conoscenza, da parte francese, estremamente frammentaria della plastica italiana, di frequente rappresentata da nomi già noti nella Parigi di inizio secolo e affidata a critici spesso incapaci di dare un giudizio aggiornato e maturo sulla situazione italiana contemporanea.

Ricciotto Canudo rappresenta, a questo proposito, un esempio di intellettuale completamente immerso nell'ambiente parigino *fin de siècle*; il suo soggiorno prolungato nella capitale gli aveva permesso di relazionarsi con i protagonisti dell'arte e della cultura del tempo, soprattutto nell'ambito dell'avanguardia. Diversi studi sulla sua figura hanno evidenziato come il suo profilo di critico fosse piuttosto arido e privo, soprattutto, di una conoscenza approfondita dei soggetti di cui parlava. L'approccio alla materia di cui scriveva era, il più delle volte, intuitivo, immediato, e autoreferenziale, privo di un metodo sistematico e

scientifico²⁰.

Paradossalmente la maggior parte dei commentari sulla stampa d'arte del primo e secondo decennio, a proposito della scultura italiana e dei suoi protagonisti, sono di penna proprio di Canudo, a riprova di come nella Parigi di inizio secolo egli svolgesse un ruolo attivo e apprezzato collaborando alle testate artistiche più diffuse, tanto da essere conosciuto con lo pseudonimo di “*le Barisien*”. A partire dal 1905 “*L'Art et les artistes*” gli affidava la rubrica *Italie*; mensilmente l'italiano informava i lettori su soggetti diversi, spesso legati alla vita espositiva e ai suoi protagonisti. Nel presentare l'arte italiana contemporanea, Canudo parlava, in linea con la critica italiana, della necessità di una rinascita attesa ormai da tempo, sull'esempio di quanto stava avvenendo da decenni in tutta Europa; costui riponeva ampie speranze nei confronti dell'Italia ma, a suo dire, “*toute l'autorité artistique italienne n'est qu'une forte promesse. Notre attente dure toujours*”²¹.

Non sussistevano ancora, infatti, le condizioni necessarie alla nascita di un'espressione artistica realmente valida. Una delle cause era da ritrovarsi nel mancato riconoscimento da parte delle “*autorités communales et gouvernementales*” dell'importanza delle esposizioni artistiche a cadenza periodica e “*de la croissance toujours puissante que l'Art a reprise sur la vie moderne*”. Quella sostenuta dal critico non era altro che una posizione estetica di marca idealista secondo la quale il periodo storico a lui contemporaneo era caratterizzato da una vera e propria involuzione artistica. La rinascita poteva avvenire soltanto a seguito di un processo di rinnovamento globale di tutte le espressioni artistiche ad opera della collettività. Proprio per questo motivo si spiega perché Canudo riponesse grande fiducia nel potere aggregatore delle esposizioni artistiche, anche quelle minori e di natura provinciale, nonostante esse fossero, a suo dire, ancora “*pas suffisantes à réaliser une grande synthèse d'art qui soit un enseignement fécond et répété*”. Al fine di pubblicizzare e incentivare “*une plus large communion d'esthétisme idéal et sentimental*”, pertanto, egli dedicava ampio spazio sulla rubrica *Italie* agli eventi artistici italiani di maggior rilievo e a tutte quelle iniziative o a quelle personalità di artisti attraverso cui avrebbe potuto realizzarsi tale “*renaissance imminente*”²².

²⁰Sulla figura di Ricciotto Canudo si vedano in particolare: L. Semerari, *Ricciotto Canudo e la cultura figurativa del primo Novecento*, in *Ricciotto Canudo 1877-1977. Atti del Congresso internazionale nel centenario della nascita*, Fasano, 1978; p. 165-75; G. Dotoli, *Paris ville visage-du-monde chez Ricciotto Canudo et l'avant-garde italienne (1901-1923)*, in “*Gazette des Beaux-Arts*”, CXXVI, juil.-août 1984, pp. 177-92.

²¹“*Ce renouveau viendra peut-être, dans un temps plus au moins lointain, et il intéressera assez probablement plus particulièrement les artistes de la péninsule que ceux des pays où depuis des dizaines et des vingtaines d'année l'esthétique moderne cherche ses formules et ses lois*”. Cfr. R. Canudo, *Italie*, in “*L'Art et les artistes*”, avr.-sep. 1907, p. 316; idem, *Italie*, in ibidem, avr.-sep. 1908, p. 288.

²²La rinascita doveva passare, secondo Canudo, attraverso più fasi: per potersi imporre come potenza artistica, una nazione doveva innanzitutto trionfare dal punto di vista economico, come era avvenuto per la maggior parte dei casi nel corso della seconda metà del XIX secolo. L'Italia avrebbe rappresentato, agli occhi del critico, un'eccezione, dal momento che un ritardo di tale evoluzione storico-economica avrebbe impedito una decisa

La scultura italiana, per prima, avrebbe potuto approfittare di tale rinascita generale delle arti in un futuro non troppo lontano, nonostante vi fossero già, secondo “le Barisien” “*des jeunes qui semblent [...] des forts, qui se présentent hardiment au grand public en lui donnant la certitude [...] que c'est d'eux qu'il faut attendre quelque formule esthétique nouvelle de l'Italie [...]*”. I nomi a cui si interessava più frequentemente l'italiano erano, in ogni caso, quelli degli scultori che in Italia già venivano considerati come gli esponenti di una rinascita della produzione plastica²³.

Nel 1906 Canudo dedicava ampio spazio a Leonardo Bistolfi, in occasione della recente inaugurazione del *Monumento a Segantini*. In virtù dei suoi risultati artistici che “*témoignent de ce degré d'évolution des arts plastiques*”, per il critico l'opera dello scultore si allineava con quanto stava avvenendo in Francia, dove la scultura mostrava “*sa plus intense valeur contemporaine*”. In questo senso i modelli plastici francesi rappresentavano, ai suoi occhi, un punto di riferimento costante e soprattutto un termine di confronto obbligato ogni qualvolta egli si trovasse a parlare di scultura o a esprimere un giudizio su un artista. Rodin altri non era che “*le génie de la sculpture contemporaine*”, l'esempio per le generazioni presenti, anche quelle italiane che sembravano “*avoir compris la grande vérité contemporaine contenue dans l'œuvre*” del francese. Nell'analizzare l'opera di Bistolfi, pertanto, egli non smetteva di riferirsi al nome del maestro di Meudon, di cui indubitabilmente “*il suit les traces glorieuses*”. Canudo arrivava addirittura a sostenere una diretta filiazione del primo dal secondo artista, almeno per quel che concerneva lo stile, soprattutto nell'effetto della figura che esce dal marmo appena sbozzato. In questo senso la superiorità di Rodin agli occhi del critico era incontestabile, soprattutto quando egli era costretto a rilevare, nelle opere dell'italiano, la mancanza “*de grandes inventions plastiques ou même une technique absolument personnelle*”²⁴. (Tav. XXXV)

L'apprezzamento nei confronti della produzione bistolfiana andava quindi alla capacità da parte dell'artista di rendere “*une exactitude représentative de la vie intérieure*”, secondo un

fioritura artistica. In questo senso si spiega perché Canudo ritenesse che “*l'art italien ne se montre pas encore à la hauteur des grandes conquêtes de la pensée esthétique du monde*”. Cfr. R. Canudo, *Italie*, in “L'Art et les artistes”, oct. 1905-mar. 1906, p. XII; idem, *Italie*, in ibidem, avr.-sep. 1907, pp. 218-19; idem, *Italie*, in ibidem, avr.-sep. 1908, pp. 193, 288; idem, *Italie*, ibidem, oct. 1908-mar. 1909, p. 88.

²³Cfr. R. Canudo, *Italie*, in “L'Art et les artistes”, avr.-sep. 1907, p. 219.

²⁴A questo proposito Canudo ribadiva un po' più oltre: “*En général, comme je l'ai déjà expliqué, on ne rencontre pas chez Bistolfi ni la grande invention littéraire ni la grande invention plastique: ces deux qualités qui font de Rodin le génie de la sculpture contemporaine*”. Quello di Rodin era un modello costantemente presente agli occhi di Canudo e di cui egli coglieva l'influenza nell'opera di diversi italiani, nel corso dei suoi brevi commentari alle più importanti esposizioni organizzate nella penisola. Si vedano a questo proposito i riferimenti a Felice Bialetti, Carlo Fontana, Cfr. R. Canudo, *Italie*, in “L'Art et les artistes”, avr.-sep. 1906, pp. XXI-II; idem, *Italie*, in ibidem, avr.-sep. 1907, pp. 219, 317; idem, *Italie*, in ibidem, avr.-sep. 1908, p. 193; idem, *Italie*, in ibidem, oct. 1908, mars 1909, p. 89.

gusto estetico, riconosciuto da Canudo, come caratteristico dell'epoca. La critica alla sua opera rappresentava, in questo modo, un elogio della sintesi perfetta che si realizzava, nella creazione artistica, tra arte, musica e poesia, in accordo con la concezione canudiana dell'opera d'arte totale. La descrizione dettagliata del *Monumento a Segantini* consentiva inoltre al critico di definire l'arte di Bistolfi per mezzo di metafore musicali, perfettamente conciliabili con la sua sensibilità di melomane appassionato. Il profilo che ne risultava era quello di un artista di cui non si ricercavano tanto gli elementi di novità o di originalità, quanto piuttosto quelli che attestassero una dipendenza, più o meno diretta, dall'arte plastica francese. In questo senso, il giudizio complessivo di Canudo non sembrava celebrare particolarmente l'italianità di Bistolfi, nella misura in cui egli si preoccupava piuttosto di ribadire la superiorità e l'unicità del modello rodiniano²⁵. (Fig. 8)

L'amore dell'italiano nei confronti di Rodin è attestato, d'altra parte, da diversi scritti in cui il critico si pronunciava apertamente sull'opera e sui meriti del francese. Nel 1907 egli presentava il progetto de la *Tour au travail* in un articolo pubblicato dapprima sul periodico "Le Censeur politique et littéraire" e successivamente, in Italia, su "Vita d'Arte", rivista di cui egli curava la rubrica *Corrispondenze estere*. Il futuro monumento veniva presentato non solo come il più perfetto compimento dell'arte rodiniana, ma "un'opera complessa quanto il Partenone, quanto una Cattedrale, quanto un Arco di Trionfo, [...] espressione grandiosa, veramente monumentale del nostro tempo". In questo senso Canudo, nel rispetto della propria concezione estetica, non faceva altro che ritrovare in Rodin l'artista capace di realizzare l'opera d'arte totale, espressione più perfetta dell'epoca contemporanea in accordo con la continuità della tradizione. Ai suoi occhi, infatti, lo scultore rappresentava "l'ultimo, il terzo, artista del lignaggio di Fidia e di Michelangelo, e che da solo segnava una fase, la terza, della scultura occidentale". Al pari dei grandi scultori dell'antichità e del Rinascimento, egli realizzava opere monumentali che rispondevano finalmente alle esigenze della collettività e che potevano favorire l'avvento di quella che il critico chiamava "razza mediterranea". Secondo l'italiano la possibile rinascita artistica e, nella fattispecie, scultorea, doveva passare obbligatoriamente per un artista che rappresentasse "il grande anello di congiunzione tra l'arte occidentale e l'arte orientale". In Francia, più che altrove, era presente una generazione nuova di scultori, ma ovunque, nei paesi mediterranei, si stava assistendo a un risveglio delle forze creatrici: nessuno quanto il maestro francese avrebbe potuto essere il coordinatore di

²⁵Il linguaggio musicale contraddistingueva il giudizio canudiano sull'opera di Bistolfi: "*Il compose son œuvre en chants, en strophes, en vers marmoréens*". E ancora: "[...] *il compose dans le marbre de véritable chants funéraires que ses bas-reliefs révèlent avec le plus de puissance*". Cfr. R. Canudo, *Italie*, in "L'Art et les artistes", avr.-sep. 1906, pp. XXI-II; idem, *Italie*, in ibidem, oct. 1906-mar. 1907, p. XVIII; idem, *Italie*, ibidem, oct. 1908, mar. 1909, p. 89.

tale rinnovamento di spiriti²⁶. (Fig. 9)

Il giudizio canudiano su Rodin appare evidentemente influenzato dalla visione di matrice idealista del suo pensiero; la preoccupazione di fare del francese la guida artistica e spirituale della nuova epoca lo portava, com'è naturale, a forzare la lettura della sua opera e, soprattutto, a caricarla di significati ideali che essa non aveva. La foga poetica che caratterizzava la scrittura del critico riduceva spesso l'analisi dell'opera d'arte ad un compiacimento letterario fine a se stesso; nel caso del progetto per la *Tour du travail*, egli, con una certa esagerazione, finiva per parlare di “un capolavoro dove lo *slancio circolare* della pietra [...] è assolutamente simile allo *slancio orizzontale* della sublime Vittoria di Samotracia”²⁷.

La superiorità della plastica francese era costantemente sostenuta nella rubrica *Italie* anche quando Canudo trattava di soggetti italiani, come nel caso delle vicende legate all'erezione, a Roma, del Monumento a Vittorio Emanuele II. L'importanza del progetto veniva apertamente riconosciuta, dal critico, dal momento che esso rappresentava un'iniziativa senza precedenti, in occasione delle celebrazioni del cinquantenario dell'unificazione nazionale, primo passo fondamentale verso un'affermazione della vera identità italiana. La costruzione dell’“*Autel de la Patrie*” sarebbe potuto essere, pertanto, una prima, importante manifestazione di quella politica culturale imposta dall'alto che, ai suoi occhi, avrebbe potuto portare l'Italia ad un reale riscatto artistico. Nel promuovere l'iniziativa e soprattutto il concorso per la decorazione scultorea, “*L'Italie a repris une tradition très belle et très noble*”, ma, sfortunatamente, i primi risultati non sembravano rispecchiare le attese generali, *in primis* quelle di *Le Barisien*. Il suo giudizio sull'opera monumentale che si stava edificando appariva, di conseguenza, senza possibilità di appello: una “*énorme masse de pierre que l'Italie moderne s'efforce bruyamment d'élever en monument par trop colossal, pour réléver au monde toute sa force, ou toute sa faiblesse contemporaine*”. L'errore che avrebbe fatto naufragare l'intero progetto risiedeva, secondo il critico, nella scelta dell'architetto Sacconi colpevole di aver ridotto il complesso a un “*monument semblable à tous les autres disséminés dans la péninsule*”. In questo senso,

²⁶In Italia Giovanni Cena, nel suo articolo su Rodin, pubblicato su “Nuova Antologia” aveva fatto riferimento a quest'opera già nel 1901 definendola “progetto grandioso alla cui esecuzione non basterebbe una vita d'uomo”. A distanza di qualche anno il critico tornava a parlarne sull’“Avanti della Domenica”. Cfr. G. Cena, *Artisti moderni...* cit., pp. 301-02; idem, *Note su Rodin*, in “L'Avanti della Domenica”... cit., pp. 8-9; R. Canudo, *Notre colonne trajane: la "Tour du Travail" de Rodin*, 03 août 1907, in “Le Censeur politique et littéraire”, pp. 417-22; A. G., «*La Torre del Lavoro*» di Rodin, in “Il Piccolo della Sera”, 28 aprile 1907; R. Canudo, *La Torre del Lavoro*, in “La parola agli artisti”, n. 14, 21 juin 1907; idem, *La parola agli artisti*, ibidem, n. 5, 06 juillet 1907; idem, *La Torre del Lavoro e della Volontà di Auguste Rodin*, in “Vita d'Arte”, I, 3, mars 1908, pp. 154-71.

²⁷Si tratta di una critica che gli stessi francesi non si esimevano di rivolgergli. Cfr. C.-H. Hirsch, *Le Censeur: M. R. Canudo, à propos de la "Tour du travail", l'œuvre future de M. Auguste Rodin*, in “Mercure de France”, 01 septembre 1907, pp. 158-60. Sull'interesse per Rodin da parte di Canudo si veda il lungo articolo pubblicato su “La Revue Hebdomadaire” nell'aprile del 1913. Cfr. R. Canudo, *Une visite à Rodin*, in “La Revue hebdomadaire”, avril 1913, pp. 22-39.

esso finiva per essere, ancora una volta, espressione di quell'arte ufficiale italiana che fino ad allora aveva prodotto ovunque, in una smania quasi ossessiva, “*l'éternelle triade statufiée de Victor-Emmanuel, Garibaldi et Cavour*”²⁸. (Fig. 10)

Canudo si mostrava, pertanto, assolutamente inclemente nei confronti della concezione scultorea alla base della realizzazione del progetto, “*lourde et sans excessive originalité*”. Tutti i difetti e il cattivo gusto generale derivavano, pertanto, da un errore di natura concettuale che egli leggeva come un'incapacità da parte dell'arte italiana di parlare un linguaggio che rispecchiasse il periodo storico contemporaneo. La scultura post-risorgimentale era colpevole di aver trovato rifugio in forme plastiche classicheggianti, accontentandosi di farsi portatrice di una tradizione “*d'imitation esthétique, d'assimilation admirable mais non créatrice*”; il monumento a Vittorio Emanuele, da parte sua, non sembrava assolutamente prendere le distanze da tali scelte artistiche e stilistiche e, di conseguenza, il suo esempio non poteva testimoniare “*une nouvelle renaissance de l'art*”, ma soltanto “*une colossale distribution des éléments architecturaux de tous les temps*”²⁹.

Per far comprendere in modo ancora più chiaro quanto “*la mole Sacconiana*” fosse lontana da essere un vero monumento celebrativo, Canudo si riferiva nuovamente a un esempio, tutto francese, di cui egli stesso aveva scritto in quegli anni, ovvero all'amatissimo progetto rodiniano per la *Tour du Travail*. Il richiamo a quest'opera era per lui irrinunciabile, dal momento che lo riteneva, come si è visto, la manifestazione più perfetta “di una concezione

²⁸ Cfr. R. Canudo, *Italie*, in “L'Art et les artistes”, oct. 1907-mars 1908, pp. XXII-III; idem, *Italie*, ibidem, avr.-sep. 1909, p. 42; idem, *Italie*, ibidem, oct. 1911-mar. 1912, p. 187. Su Sacconi, infatti, Canudo si esprimeva con queste parole: “*Mais la faute initiale, certes irréparable, du monument de la Rome moderne est dans le fait que la construction de ce nouveau Parthénon n'a point été confiée à un nouveau Phidias [...]. Sacconi, architecte, n'était pas l'artiste d'ordre spéculatif et non d'ordre pratique, capable de créer une forme nouvelle [...].* Tale giudizio sull'architetto italiano non si conciliava assolutamente con quello presentato, negli anni della realizzazione del monumento, sulle pagine di “Emporium”. All'indomani della prematura morte dell'architetto, infatti, sul periodico italiano veniva pubblicato un lungo articolo *in mortem*, che ne sottolineava i meriti per aver saputo ideare un “monumento eterno che rappresenterà nei secoli ciò che di meglio ha creato l'arte italiana”. La futura realizzazione veniva, in questo senso, caricata di un significato ideale, nell'illusione che il suo creatore rappresentasse il “vero salvatore” per “la miseria attuale di tanta parte dell'architettura italiana”. Cfr. Ruscus, *Giuseppe Sacconi e il Monumento a Vittorio Emanuele*, in “Emporium”, XXII, 131, novembre 1905, pp. 394, 399; R. Canudo, *Italie*, in “L'Art et les artistes”, oct. 1908-mar. 1909, pp. 233-34.

Per le vicende legate al Monumento a Vittorio Emanuele si vedano: *Verso il Vittoriano. L'Italia unita e i concorsi di architettura. I disegni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma 1881*, a cura di M. L. Scalvini, F. Mangone, M. Savorra, Napoli 2002; S. Antellini Donelli, *Il Vittoriano: scultura e decorazione tra Classicismo e Liberty*, Roma 2003.

Sul profilo di Giuseppe Sacconi si vedano: P. Acciaresi, *Giuseppe Sacconi e il suo monumento a Vittorio Emanuele II*, Roma 1928; G. Bilancioni, *L'altare della patria: Giuseppe Sacconi*, in “Eupalino”, VIII, 1987, pp. 52-57; G. Capici, *Giuseppe Sacconi e il Vittoriano nella terza Roma*, Roma 2005; F. Mariano, *Giuseppe Sacconi: il Vittoriano 1911-2011*, Fermo 2011.

²⁹ Sulla stampa francofona rimane eco di questa penuria d'ispirazione. “Le Ménestrel” affermava nel 1905 in riferimento al difficile avanzamento della commissione del Monumento a Giuseppe Verdi: “*Les concours artistiques ne paraissent pas très heureux en ce moment en Italie*”. Cfr. H. Heugel, *Nouvelles diverses. Étranger*, in “Le Ménestrel”, LXXI, n. 15, 09 avril 1905, p. 118; R. Canudo, *Italie... cit.*, avr.-sep. 1907, pp. 42-43; idem, *Italie*, ibidem, oct. 1908-mar. 1909, pp. 233-34.

moderna della vita e di una maniera di vita umana”. Ciò che faceva di essa un capolavoro di perfetta riuscita era, per il critico, il suo fondarsi su una rappresentazione tutta contemporanea della società con cui il suo ideatore, “l'*Homo Novus* dell'Arte Moderna” viveva in armonia. Ciò non poteva, al contrario, realizzarsi nel monumento romano dal momento che il “*désaccord fondamental*” tra l'opera d'arte e il suo tempo riduceva la prima ad un semplice “*décor, un fond, une mise en scène en quelque sorte solennelle à la statue d'un roi, à cheval ou assise*”³⁰.

Le cronache canudiane sul *Monumento a Vittorio Emanuele*, in ogni caso, permettevano al suo autore di soffermarsi su alcuni nomi della scultura italiana, in particolare quelli della nuova generazione, favorendone, in tal modo, una prima conoscenza anche in Francia.

A dispetto del giudizio negativo sul progetto romano, Canudo sembrava aver apprezzato, in un primo momento, “*la bonne execution sculpturale*” di Angelo Zanelli e di Arturo Dazzi, i due scultori in gara per la commissione dell'apparato decorativo del monumento. All'indomani del trionfo del primo artista, però, il critico pubblicava, sempre sulla rubrica *Italie*, un lungo articolo interamente consacrato a questo “*nouvel astre [qui] est monté dans le ciel officiel de l'art italien contemporain*”, il cui l'ammirazione iniziale risultava raffreddata e lasciava piuttosto il posto a numerose riserve nei confronti della sua arte. Il profilo artistico dello scultore veniva letto in relazione all'arte italiana contemporanea, nel tentativo di capire se si potesse vedere in lui “*un renouveau, désiré sinon attendu, de la sculpture italienne*”. In accordo con la propria concezione di un'estetica di marca idealista, Canudo apprezzava la “*pensée poétique*” che animava le realizzazioni di Zanelli, ma in essa egli non riusciva a trovare una “*volonté plastique*” della stessa natura; l'arte dell'italiano risultava così incapace di veicolare una “*correspondance occulte et féconde entre la vie moderne et ses possibilités très hautes de penseur, et surtout la manière vraiment naturelle de l'exprimer par la forme*”. Il rischio di vedere in costui uno dei “profeti” della tanto attesa rinascita era tanto più grande quanto più esso assumeva una componente collettiva: se, infatti, il valore dell'opera zanelliana fosse stato riconosciuto all'unanimità dalla “*masse opaque des demi-consciences de tout domaine social, artistique ou politique*”, il rinnovamento della scultura italiana non avrebbe potuto continuare degnamente la tradizione di Gemito e di Medardo Rosso. Agli occhi di Canudo, pertanto, i difetti che facevano dell'italiano un artista ancora immaturo erano imputabili a uno stile debole, che prendeva a prestito “*le canon formel*” adottato da altri prima di lui; tutto ciò ne faceva uno scultore che “*conçoit «grand», mais réalise «petit»*”, secondo un

³⁰Cfr. R. Canudo, *La Torre del Lavoro...* cit., p. 160; idem, *Italie*, in “L'Art et les artistes”, oct. 1908-mar. 1909, p. 234.

giudizio finale perfettamente sovrapponibile a quello espresso per il *Monumento a Vittorio Emanuele*³¹. (Fig. 11)

Le ragioni di una simile opinione, globalmente negativa, sul progetto romano e i suoi protagonisti può spiegarsi, ancora una volta riferendosi alla concezione estetica del critico. Quest'ultimo difendeva l'importanza di una rinascita dei valori latini, ma, a differenza di quanto stava avvenendo in Italia, non li identificava unicamente con quelli della civiltà italiana. Per Canudo la “razza mediterranea” da cui dipendeva la vera *renaissance* non poteva definirsi sulla base di limiti geografici, ma doveva al contrario superare le barriere tra i singoli paesi, in nome non di un'arte sovra-nazionale, di un linguaggio “*international et collectif*” di cui Parigi fosse la “*capitale méditerranéenne*”. Ai suoi occhi, pertanto, l'Altare della Patria aveva rappresentato un'idea grandiosa soltanto nella sua concezione iniziale, quando ogni artista, senza alcuna distinzione nazionale, avrebbe potuto partecipare alla sua concretizzazione, analogamente al progetto per la *Tour du Travail* rodiniana³².

Proprio in virtù del carattere internazionale che il primo concorso per il *Monumento a Vittorio Emanuele* aveva inizialmente avuto, le notizie legate alla sua concezione e costruzione si erano diffuse ampiamente a Parigi. In quell'occasione, infatti, la critica francese aveva manifestato la propria ammirazione nei confronti di un progetto così ambizioso e di una rilevanza tale da farvi partecipare alcuni tra i più eminenti architetti francesi. La stampa, si era interessata ancora di più alla questione all'indomani della proclamazione, quale vincitore del primo agone, del francese Nénot. La soddisfazione di quest'ultimo era stata però di breve durata, dal momento che la giuria italiana, datogli il benservito, aveva presto indetto un secondo concorso, suscitando un'accesa polemica tra quanti vedevano in questa decisione una chiara volontà di accordare la realizzazione del monumento a un architetto di nazionalità italiana³³.

³¹L'espressione artistica di Zanelli veniva definita altrove “*trop littéraire, trop finement inspirée par la volonté de donner par un contrepoint savant d'attitudes et de mouvement, une vision foncièrement moderne, c'est-à-dire nerveuse et pensive, très «Rodin», et très «D.-G. Rossetti*». Ben diverso era il giudizio che dello scultore si dava in Italia negli stessi anni; si veda, ad esempio, l'articolo entusiasta di Piero Misciattelli su “Vita d'Arte”. Cfr. R. Canudo, *Italie*, apr.-sep. 1909, p. 43; P. Misciattelli, *Un giovane scultore italiano*, in “Vita d'Arte”, V, 25, gennaio 1910, pp. 18-24; R. Canudo, *Italie*, in “L'Art et les artistes”, oct. 1911-mar. 1912, p. 187; idem, *Italie*, in ibidem, XV, avr.-sep. 1912, pp. 46-47.

Per una bibliografia generale di Dazzi e Zanelli si vedano: A. Labbati, *I vincitori dell'«Altare»: Angiolo Zanelli e Arturo Dazzi*, in “Il secolo venti”, VIII, 1909, pp. 267-81; G. Guida, *Il concorso per il monumento a Toti vinto da Arturo Dazzi*, XLVIII, 1918, pp. 328-34; *Angelo Zanelli*, catalogo della mostra (Brescia, Associazione Artisti bresciani, aprile-maggio 1984), a cura di R. Bossaglia, B. Passamani, V. Terraroli, Brescia 1984; *Scheda Arturo Dazzi*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 84-85; *Scheda Angelo Zanelli*, ibidem, pp. 230-31; G. De Lorenzi, *Sulla scultura monumentale di Arturo Dazzi fra il 1918 e il 1928*, in “Artista”, 1993, pp. 38-59; M. Valotti, *Angelo Zanelli (1879-1942): contributo per un catalogo*, Brescia 2007.

³²Sulle posizioni estetiche di Canudo si vedano: L. Semerari, *Ricciotto Canudo e la cultura figurativa del Primo Novecento*, in *Ricciotto Canudo 1877-1977...* cit., pp. 165-75; G. Dotoli, *Paris ville visage...* cit., pp. 177-96.

³³Il “*Courrier de l'Art*” nel marzo del 1883 riportava una testimonianza dello stesso Nénot, il quale dava la

Negli anni in cui Canudo scriveva, il monumento, prossimo alla sua inaugurazione, rappresentava nell'immaginario collettivo un esempio di gigantismo architettonico e suscitava l'ammirazione tra quanti si chiedevano: “*Le comte Sacconi sera-t-il le Michel-Ange ou le Bernin appelé par le vœux de Rome?*”. La critica sottolineava innanzitutto le difficoltà riscontrate da “*peintres, sculpteurs et architectes [...] de toute Italie pour rivaliser à Rome avec les monuments du passé*”. L'effetto scenografico del complesso, inserito tra le rovine dei Fori, ben giustificava il generale apprezzamento nei confronti dell'architetto Sacconi, che per alcuni aveva saputo conciliare felicemente il nuovo e l'antico a tal punto che la “*colonnade superbe rivalise avec les Forums des anciens empereurs*”. Lo stesso Rodin definiva, nel 1912, il monumento uno “*des beaux efforts des époques modernes*”: egli vi ritrovava, addirittura, i principi compositivi raffaelleschi e additava “*l'antique*” quale fonte d'ispirazione, in particolare per “*ces beaux escaliers décoratifs qui ornent partout les places et les monuments de Rome*”³⁴.

La radicale sistemazione urbanistica, dettata dall'esigenza di inquadrare scenograficamente il monumento aveva, però, sacrificato numerose tracce della civilizzazione romana, in nome dei

propria versione dei fatti: “*On a signalé [...] le mauvais vouloir du jury romain à mon égard. Mais c'est là une grossière erreur. S'il y avait eu parti-pris contre moi ou chauvinisme exagéré, m'aurait-on décerné le prix à la presque unanimité? Seize jurés sur dix-sept, se sont prononcés en ma faveur. Et, notez-le bien, la commission était exclusivement composée d'Italiens. [...] Mais cette petite agitation est surtout l'œuvre de quelques architectes italiens qui s'étaient très naturellement crus les seuls titulaires possibles du prix. Si j'avais été leur compatriote, peut-être eussent-ils agi de même? Il n'y a pas toujours entre ces meussieurs la solidarité et l'esprit de concorde aimable qui règne parmi les artistes français*”. Il periodico seguì costantemente le vicende legate al Monumento fin dal primo concorso del 1882. Alla proclamazione degli artisti ricompensati all'indomani del primo concorso, “*L'Art*” pubblicò un ampio articolo in cui l'autore, Charles Diehl analizzava dettagliatamente i progetti di Nénot, di Ferrari-Piacentini e di Galletti. Da parte loro, gli organizzatori del concorso così avrebbero giustificato l'annullamento del primo concorso: “nessuno tra i progetti premiati, nessuno fra quelli che pure sarebbero degni di premio, aveva in sé quelle bellezze tutte che il grande soggetto doveva ispirare: un monumento che nella estetica forma riassume la nostra storia patriottica e fosse simbolo dell'arte nuova [...]. Il concorso fatto non era un esperimento di architettura, ma nella mente della Commissione il primo passo che ci conduca al conseguimento della grande impresa. La meta non fu raggiunta, ed era audacia sperarlo”. Cfr. Anon., *Concours. Italie*, in “*Courrier de l'Art*”, 16 février 1882, p. 82; idem, *Concours. Italie*, ibidem, II, 15, 13 avril 1882, p. 179; C. Diehl, *Le Monument de Victor-Emmanuel à Rome*, in “*L'Art*”, VIII, 31, 1882, pp. 88-94, 106-08; Anon., *Concours. Italie*, in “*Courrier de l'Art*”, III, 3, 18 janvier 1883; idem, *Concours. Italie*, ibidem, III, 52, 27 décembre 1883, p. 35, p. 619; J. Brescou, *Le Concours Victor-Emmanuel et M. Nénot*, ibidem, III, 13, 29 mars 1883, pp. 153-54; G. Fiorenti, *Correspondance particulière du “Courrier de l'Art”*, in ibidem, IV, 43, 24 octobre 1884, pp. 511-12; Anon., *Concours. Italie*, in ibidem, IV, 8, 22 février 1884, p. 95; M. Savorra, *Il monumento a Vittorio Emanuele II: effigi e disegni per una giovane nazione*, in *Verso il Vittoriano...* cit., p. 48; M. L. Scalvini, *L'identità unitaria: un'idea, e il suo “primo ritratto”*, ibidem, pp. 10-12.

³⁴Si tratta, in generale, di giudizi positivi che apprezzavano il tentativo, tutto italiano, di creare un'opera veramente monumentale capace di dialogare con la tradizione romana, in linea con la lettura che, in Italia, ne dava, ad esempio Piero Misciattelli su “*Vita d'Arte*”. Cfr. E. Bertaux, *Rome. De l'avènement de Jules II à nos jours*, Paris 1905-07, pp. 170-71; *Nouvelles archéologiques de Rome. - Restaurations heureuses et projets menaçants*, in “*Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France*”, XXXVII-XXXIX, 15 nov. 1906-15 juil. 1909, pp. 309-12; R. Canudo, *Italie*, in “*L'Art et les artistes*”, oct. 1908-mar. 1909, p. 233; P. Misciattelli, *L'altare della patria, e il fregio di Angiolo Zanelli*, in “*Vita d'Arte*”, VIII, 43, luglio 1911, pp. 1-13; *Lettera di Auguste Rodin a Charles Morice, [Paris ou Meudon, 01 janvier 1912]*, trascritta in *Correspondance de Rodin III 1908-1912*, sous la direction de A. Beausire, F. Cadouot, Paris 1987, p. 180.

nuovi ideali risorgimentali. Se agli occhi degli italiani, ciò poteva trovare una giustificazione nel valore di un'opera scultorea che non aveva eguali nella storia della plastica italiana, per la critica internazionale, francese nella fattispecie, lo sventramento selvaggio rappresentava chiaramente un vero e proprio atto di “*vandalisme*”. La mole immensa dell'opera, accompagnata da un apparato decorativo pesante e retorico, veniva, pertanto, additata quale esempio “*du mauvais goût*”, più adatto a “*humilier les villes d'art*” che a celebrarle³⁵.

Il *Monumento a Vittorio Emanuele* rappresentava in ogni caso uno degli esempi della plastica italiana di cui si parlava più diffusamente anche all'estero. All'inizio del secolo, infatti, la scultura prodotta in Italia non sembrava avere, tra la critica e la stampa d'arte francofona, l'interesse che avrebbe assunto, invece, a partire dal terzo decennio. Essa veniva recepita soprattutto attraverso le notizie delle inaugurazioni di complessi monumentali dedicati a glorificare gli eroi del Risorgimento e gli eventi legati alle vicende storiche della “Terza Italia”; il nome di Garibaldi veicolava la conoscenza di quegli scultori che, in territorio italiano, rappresentavano la scultura ufficiale. In Francia, però, tale filone trovava un'accoglienza critica piuttosto tiepida. Quest'ultima produzione, infatti, non si differenziava troppo da quella, tutta francese, dedicata a glorificare gli eroi nazionali della guerra franco-prussiana, per mezzo di un linguaggio scultoreo accademico e privo di inventiva. Per tale motivo, la scultura “d'ispirazione risorgimentale” passava, sulla stampa e le riviste francesi, sotto forma di una rapidissima notizia di cronaca, che preferiva trascurare l'analisi del reale valore artistico dell'opera presentata³⁶.

All'inizio del secolo il favore della critica andava piuttosto a quegli scultori in grado di esprimere l’“*antiquité sereine et forte que l'Italie a passionnément interrogée aux heures les*

³⁵Per “L'Art Moderne”, il caso del Monumento a Vittorio Emanuele doveva aver costituito un esempio; nel parlare del *King Edward VII memorial*, infatti, il giornale affermava: “*Le souvenir du monument de Victor-Emmanuel, dont la silhouette colossale n'a été dressée à la vue de Rome entière qu'au prix de quartiers éventrés et de monuments détruits, était de trop fraîche date pour ne pas donner à réfléchir*”. Cfr. E. D., «*King Edward VII memorial*», in “L'Art Moderne”, XXXI, 29, 15 juillet 1911, p. 229; Anon., *Chronique de l'étranger, Vandalisme romain*, in “La Revue politique et littéraire”, LI, 1-26, juil.-déc. 1913, pp. 638-39.

³⁶Per la fortuna critica del monumento in Italia si vedano, oltre ai già citati articoli: N. Berrini, *Le Disgrazie del Monumento a Vittorio Emanuele II. Colloqui con L. B.*, in “Gazzetta del Popolo”, 28 febbraio 1907; P. De Gaufridy, *Il Monumento a Vittorio Emanuele II: un Colloquio con L. B.*, in “Il Caffaro”, 10 marzo 1907; U. Ojetti, *Il monumento a Vittorio...* cit., Milano 1907; Anon., *Dalle provincie italiane. Spezia a Garibaldi. Alla vigilia dell'inaugurazione del monumento all'Eroe*, in “La Tribuna”, XXXI, n. 151, 01 giugno 1913, p. 4.

Il *Monumento ai Mille*, inaugurato a Genova nel 1915, rappresentava una delle rare eccezioni: il suo commentatore, che ne parlava sulle pagine del “Journal des débats”, si dilungava a rilevare il “*grand effort d'originalité*” da parte dell'ideatore, Eugenio Baroni, il cui merito era “*justement de ne pas avoir eu l'idée qu'on désirait*”. L'aver reso “*trop athlétiquement*” le figure, però, ne faceva un'opera che la Francia non sembra ancora comprendere Cfr. J. A., *Le monument des Milles*, in “Journal des débats”, I, 1915, p. 740; O. Grosso, *Il Monumento ai Mille*, in “Vita d'Arte”, VIII, vol. XIV, n. 6, 1915, pp. 121-30; Scheda Eugenio Baroni, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 36-37; M. F. Giubilei, C. Olcese Spingardi, *Da Rodin a D'Annunzio. Un Monumento ai Mille per Quarto*, in *Garibaldi Il mito. Da Rodin a D'Annunzio: un Monumento ai Mille per Quarto*, a cura di M. F. Giubilei, C. Olcese Spingardi, catalogo della mostra (Genova, Galleria d'Arte Moderna, 17 nov. 2007-02 marzo 2008), Firenze 2007, pp. 134-64.

plus fécondes de sa vie esthétique”. Leonardo Bistolfi e Pietro Canonica, in questo senso, avrebbero dominato per tutto il corso del primo e secondo decennio la stampa d'arte francese; il loro esempio avvalorava la tanto attesa “*renaissance de la statuaire*”, di cui ormai si parlava anche in Francia. Per la maggior parte degli *historiens d'art* il valore della scultura italiana risultava ancora legato a un artista del passato come Ghiberti; scultori come Bazzano, Vela, d'Orsi rivestivano un certo interesse benché esponenti di una generazione “*dont l'inspiration est rarement puissante, et dont l'exécution laisse trop de place à la virtuosité de praticiens*”. Il rapporto della giuria all'indomani dell'*Exposition Universelle Internationale* del 1900 aveva riflettuto su come questo “*travers habituel de préoccupation mesquine de pratique et de souci petit de l'expression*” facesse progredire gli scultori “*plus lentement dans la voie de renouvellement*”. D'altra parte, anche alle esposizioni italiane la scultura continuava ad offrire di sé un'immagine estremamente negativa, ridotta com'era “*à la plus complète insignifiance*”. In accordo con quanto il critico italiano Diego Angeli scriveva nel 1902 su “La Renaissance latine” restava l'impressione che “*la sculpture a atteint le dernier degré, et les vilains monuments qui peuplent les places d'Italie en sont l'exemple perpétué*”³⁷.

La necessità di una rinascita si faceva pertanto sempre più urgente, anche per la critica francese che si rifiutava di credere che la grande tradizione italiana si fosse ridotta a una produzione vuota e senza avvenire. I già citati Bistolfi e Canonica venivano investiti, così, di un ruolo salvifico, quali iniziatori di una stagione scultorea nuova, dove “*l'héritage symbolique d'un peuple pour lequel le mot «Beauté» ne fut jamais vide de sens*” si conciliasse perfettamente con le esigenze della società moderna³⁸.

Leonardo Bistolfi risultava essere lo scultore a cui i francesi si interessavano maggiormente; i critici seguivano con entusiasmo i suoi successi sul territorio italiano e gli dedicavano, a

³⁷ Riguardo la mancanza di un vero e proprio scultore-guida ancora al chiudersi del secolo precedente si veda R. Monti, *Andreotti*, Roma 1977, pp. 7-8. Cfr. H. Fiérens-Gevaert, *Les monuments funéraires de Leonardo Bistolfi*, in “Art et décoration”, décembre 1898, p. 181, 184; D. Angeli, *L'Art en Italie...* cit., p. 72; *Histoire générale du IV^e siècle à nos jours. Le monde contemporain, 1870-1900*, sous la direction de E. Lavis, A. Rambaud, vol. X, Paris 1901, p. 605; Roger-Marx, *Notes sur l'exposition de Milan*, in “Gazette des Beaux-Arts”, XLVIII, tome XXXVI, juil.-déc. 1906, pp. 417-427; L. Bénédite, *Introduction générale*, in *Rapports du jury international. Exposition universelle internationale de 1900. Deuxième partie, Beaux-arts*, Paris 1905, pp. 583, 587.

³⁸ Anche le voci critiche italiane trovavano in Bistolfi un artista di eccellenza al cui confronto pochi altri scultori italiani potevano equipararsi; si veda, ad esempio, l'affermazione di Pica alla V Esposizione Biennale di Venezia: “I nostri scultori posseggono, senza dubbio, occhi limpidi ed acuti per vedere e mani agili e accorte per ritrarre, con robusta ed elegante perizia, nella creta ciò che hanno visto, ma sembra che – fatte alcune eccezioni, tra cui piacemi rammentare quel poeta melancolicamente intenso del marmo che è Leonardo Bistolfi [...] – non abbiano un cervello per pensare ed un cuore per palpitare all'unisono coi loro contemporanei. Locatelli-Milesi svolse anche attività di cronista per “Emporium” dall'inizio secolo fino agli anni Trenta. Cfr. V. Pica, *III. Marmi, bronzi e gessi*, in idem, *L'Arte Mondiale alla V. Esposizione di Venezia*, Venezia 1903, p. 49; R. De La Sizeranne, *Le geste moderne aux Salon de 1905*, in “Revue des deux mondes”, V, 27, mai-juin 1905, p. 612; E. Thovez, *La scultura a Venezia. Leonardo Bistolfi*, in “La Stampa”, 11 luglio 1905; A. Locatelli-Milesi, *Les tendances nouvelles en Italie*, Giovanni Segantini, Gaetano Previati, Leonardo Bistolfi, in “Les tendances nouvelles”, 25-35, 1906, p. 405; R. Monti, *Andreotti...* cit., p. 7.

cadenza regolare, articoli e contributi. L'apprezzamento andava soprattutto ai suoi monumenti, in cui l'artista riusciva a conservare la maniera grandiosa senza essere costretto a farne veicolo di quel criticato “*sentiment national*” che permeava ormai la scultura italiana di committenza ufficiale. L'interesse critico nei confronti dello scultore inizia a partire dal 1898, anno in cui la rivista “*Art et décoration*” gli dedicava un ampio articolo di mano di Fierens-Gevaert, il quale si sarebbe pronunciato positivamente sull'italiano anche negli anni successivi. Il quel torno d'anni il nome di Bistolfi risultava pressoché onnipresente ogni qualvolta si accennasse alla produzione plastica italiana: i giudizi erano unanimi nel riconoscergli il merito di aver saputo interpretare il tema della morte con una sensibilità fuori dal comune. Fierens-Gevaert, in particolare, anticipava la lettura che, in Francia, avrebbe avuto fortuna per tutto il decennio successivo; per quest'ultimo il merito principale dell'italiano era di aver contribuito alla rinascita della scultura grazie alle sue composizioni di destinazione cimiteriale, che rinfrescavano così un genere, quello funerario, dominato da un “*industrialisme banal*” che “*a chassé la création artistique*”. Nel presentare al pubblico francese la figura di Bistolfi, il critico si richiamava, in più di qualche occasione, al nome di Segantini, soprattutto quando parlava al pubblico di “*Art et décoration*” dell'opera bistolfiana, di recente ideazione, “*à la mémoire du peintre de l'Engadine*”. Proprio il *Monumento a Segantini*, tra l'altro, doveva essere una delle realizzazioni scultoree a far più parlare di sé sulla stampa francese, in quanto aveva rappresentato, agli occhi della critica, “*l'œuvre la plus complète*” di un artista che nel 1906, anno dell'inaugurazione dell'opera, era già conosciuto e apprezzato anche nell'ambiente artistico francese³⁹. (Tav. XXXVIII)

³⁹Cfr. Lazarille, *Échos de partout*, in “*La Semaine littéraire*”, XVI, 755, 20 juin 1908, p. 300. Per la figura di Bistolfi si vedano: *Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, chiostro di S. Croce, Palazzo Langosco, 05 maggio – 17 giugno 1984), Villanova Monferrato 1984; *La Gipsoteca Leonardo Bistolfi*, a cura di G. Mazza, Casale Monferrato 2001; A. Panzetta, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del Primo Novecento*, I, Torino 2003, pp. 94-95; *Bistolfi and the new symbolist funeral iconography*, in S. Berresford, *Italian memorial sculpture, 1820-1940: a legacy of love*, London 2004, pp. 69-75; *Leonardo Bistolfi: i monumenti per Giovanni Segantini*, catalogo della mostra (Arco, Palazzo dei Panni, 29 nov. 2009 – 28 feb. 2010), a cura di G. Mazza, G. Nicoletti, Arco 2009.

Hyppolite Fierens era originario di Liegi; la sua fortuna come critico d'arte si deve al suo trasferimento a Parigi dove iniziò a collaborare a diversi periodici tra cui il “*Journal des débats*”. I suoi rapporti con l'Italia sono testimoniati dalla sua attività di critico straniero alle mostre organizzate a Milano, Torino, Venezia. Dal 1907 al 1926 svolse il ruolo di delegato ufficiale per la sezione belga alla Biennale di Venezia. Cfr. C. Janson, *In memoriam Paul Fierens*, in “*Bulletin Musées royaux des Beaux-Arts de la Belgique/Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*”, VI, 1, 1957, pp. 3-4.

La conoscenza diretta di Bistolfi, da parte della critica e del pubblico francesi, si deve anche al successo riportato dallo scultore all'Exposition Universelle del 1900; in questa occasione, infatti, egli aveva collaborato all'allestimento della saletta decorata da Giacomo Cometti con alcuni pannelli scultorei. Il risultato fu talmente apprezzato da far loro meritare la menzione d'onore. Cfr. H. Fiérens-Gevaert, *Les monuments funéraires...* cit., p. 180; Roger-Marx, *Les Médailleurs modernes à l'Exposition Universelle de 1900*, Paris, 1901; A. Locatelli-Milesi, *Les Tendances nouvelles...*cit., pp. 411; Anon., *Chronique italienne. Nouvelle visite à l'exposition de Milan*, in “*Bibliothèque universelle et Revue suisse*”, CXI, tome XLIII, nn. 127-129, 1906, p. 615; H. Fierens-Gevaert, *Le Monument Segantini par Leonardo Bistolfi*, in “*Art et décoration*”, XX, juil.-déc. 1906, p. 18;

Particolarmente importante risulta la lettura che offriva il critico svizzero, parigino d'adozione, Edouard Rod, a cui si deve la celebre definizione “*poète de la mort*” con cui Bistolfi sarebbe stato ricordato, in Francia, a partire dal 1904. In quest'anno, infatti, egli pubblicava sulla celebre “*Gazette des Beaux-Arts*” un articolo interamente dedicato allo scultore italiano che tentava una valutazione generale dell'opera bistolfiana sulla base di una conoscenza piuttosto approfondita della stessa. Il critico era al corrente, infatti, dei più recenti contributi sullo scultore, non solo di ambito francofono, come quello già citato del connazionale Fierens-Gevaert, ma anche di quelli editi in Italia, tra cui l'articolo di Paola Lombroso apparso su “*Emporium*” nel 1899. La conoscenza da parte di Rod dell'opera di Bistolfi si deve, di certo, ai suoi contatti con l'ambiente artistico italiano e, in particolare, con Giovanni Cena, intimo amico dell'artista. Il rapporto con quest'ultimo è testimoniato da un'ampia corrispondenza che riguarda in particolare la pubblicazione di alcuni articoli di mano del francese sulla rivista fiorentina “*Antologia*”. In alcune lettere Rod si ritrovava a parlare proprio dello scultore, a dimostrazione di come quest'ultimo dovesse essere, per i due critici, un soggetto frequente di discussione. L'amore nei confronti dell'arte bistolfiana è testimoniata, inoltre, da un'opera commissionata dallo stesso svizzero a Bistolfi nel 1906: si tratta di una “*plaque*” di piccole dimensioni, di destinazione funeraria, per la tomba della scrittrice Nancy Vuille. a cui Rod accennava anche in una missiva inviata a Cena in quegli stessi anni⁴⁰. (Tavv. XXXII-XXXIV)

Anon., “*Le Ménestrel*”, 12-18 août 1906, p. 250; idem, “*Art moderne*”, XXVIII, 38, 20 septembre 1908, p. 330; *Italie 1880-1910, arte alla prova della modernità*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 dic. 2000-11 mar. 2001; Paris, Musée d'Orsay, 9 apr.- 15 lug. 2001), a cura di G. Piantoni, A. Pinget, Torino 2000.

⁴⁰Il titolo scelto da Rod per presentare Bistolfi ai lettori della “*Gazette des Beaux-Arts*” non era altro che la traduzione dell'articolo apparso sulla “*Gazzetta del Popolo della Domenica*” nel 1896 e dedicato allo scultore italiano. Il profilo presentato dallo svizzero avrebbe rappresentato, in Francia, un punto di riferimento per tutti i critici francofoni interessati all'artista. L'analogia tra la scultura bistolfiana e la poesia avrebbe costituito, inoltre, un *topos* anche per la lettura critica francese. Cfr. A. B., *Il poeta della Morte*, in “*Gazzetta del Popolo della Domenica*”, 01 novembre 1896, p. 349; P. Lombroso, *Artisti contemporanei...* cit., pp. 3-17; E. Rod, *Un poète de la mort. Le sculpteur Bistolfi*, in “*Gazette des Beaux-Arts*”, XXXI, juin 1904, pp. 495-507; G. A. Borghese, *Uno scultore della morte*, in “*Il mattino*”, 10 giugno 1905; H. Fierens-Gevaert, *Le Monument Segantini...* cit., p. 18; P. Valjean, *Leonardo Bistolfi*, in “*La Semaine littéraire*”, XVI, 755, 20 giugno 1908, pp. 383.

Lo stesso Cena si era preoccupato di far conoscere la figura del critico svizzero in Italia, dedicandogli un certo spazio su “*Nuova Antologia*”, accanto a diversi articoli di e attorno alla sua figura: E. Rod, *La «Fille Sauvage»*. *Un nuovo dramma di Francesco de Curel*, in “*Nuova Antologia*”, XXXVII, n. 727, 01 aprile 1902, pp. 457-64; Nemi, *Tra libri e riviste. Edoardo Rod*, idem, pp. 528-29; G. Cena, “*Un vainqueur*” di E. Rod, idem, CXII, 781, 1904, pp. 150-51; idem, “*L'indocile di E. Rod*”, in ibidem, CXX, 815, 1905, pp. 509-10; idem, *L'ultimo romanzo di E. Rod*, in ibidem, CXLVIII, 925, 1910, pp. 170-71; J.-J. Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens. Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro, et G. Verga*, Genève 1980, pp. 29-30, 120, 185-227.

L'opera citata da Cena nella lettera a Rod del febbraio 1906 risulta identificabile. Si tratta della targa funeraria realizzata per la scrittrice André Gladès, sepolta nel cimitero di Ginevra (il cui pseudonimo era appunto quello con cui la ricorda il critico nella lettera citata e di cui lo stesso avrebbe parlato sulle pagine di “*Nuova Antologia*” nel marzo dello stesso anno). Un altro riferimento a quest'ultima si ritrova nell'articolo di Pierre

Se il critico svizzero condivideva con quello italiano l'apprezzamento nei confronti di Bistolfi, entrambi amavano profondamente il più grande scultore francese dell'epoca, Rodin. È anzi probabile che l'iniziale apprezzamento per l'opera di quest'ultimo abbia ben disposto il primo ad approfondire la conoscenza della produzione bistolfiana, che come si è visto iniziava in quegli anni a essere letta in rapporto a quella rodiniana⁴¹.

Rod sapeva che l'opera di Bistolfi doveva essere nota al pubblico italiano già all'indomani dell'Esposizione di Torino del 1898 ma, proprio in apertura del suo articolo sulla "Gazette des Beaux-Arts", rifletteva polemicamente su come L'Italia a quell'altezza cronologica non avesse saputo riconoscere la grandezza dell'artista. In questo senso, egli dimostrava di avere un'opinione piuttosto negativa nei confronti del mondo artistico italiano di fine Ottocento, che lo faceva concludere, piuttosto frettolosamente: "*ce n'est donc pas grâce aux ressources de l'art officiel que M. Bistolfi a pu affirmer son talent*"⁴².

Rod analizzava in modo completo la produzione bistolfiana, partendo dagli esordi veristi dello scultore. Il giudizio finale era, a questo proposito, equilibrato dal momento che il critico riconosceva nelle prime opere di gusto naturalista dell'italiano una tappa fondamentale per poter approdare ai risultati artistici della maturità: a suo avviso, "*le réalisme ne fut pas un aboutissement, mais un simple point de départ et une excellente école*" grazie alla quale

Valjean dedicato a Bistolfi nel 1908 su "La Semaine Littéraire". Cfr. G. Cena, *André Gladès*, in "Nuova Antologia", CXVI, 821, 1 marzo 1906, pp. 154-56; P. Valjean, *Leonardo Bistolfi...* cit., p. 383; M. Labò, *Recenti lavori di Leonardo Bistolfi*, in "Arte Decorativa Moderna", III, 5, 1908, pp. 132, 134; Anon., "L'Artista Moderno", 1, 1909, p. 1; idem, *Leonardo Bistolfi*, Milano 1911, p. 41; J. R. Wadsworth, *Edouard Rod and André Gladès*, in "Modern Language Association", 52, n. 4, december 1937, pp. 1170-82; S. Berresford, *Scheda Targa Funeraria per André Gladès*, in *Bistolfi 1859-1933...* cit., p. 236.

⁴¹Rod dedicava ad Auguste Rodin un articolo nel 1898 sulla "Gazette des Beaux-Arts", in cui presentava la figura dell'artista attraverso il *topos* della visita del critico all'*atelier* dell'artista. Cfr. E. Rod, *L'Atelier de M. Rodin*, in "Gazette des Beaux-Arts", 19, janv.-juin 1898, pp. 419-30.

La conoscenza tra Rod e Cena doveva essere così intima da permettere al primo di intercedere per il secondo alla presenza di Rodin; come si apprende, infatti, da una lettera indirizzata allo svizzero, Cena parlava di un equivoco sorto in seguito all'errata pubblicazione di alcune fotografie delle opere rodiniane nell'articolo da lui stesso dedicato al maestro di Meudon, uscito nel 1901 sulla rivista "Nuova Antologia". In seguito a tale accadimento, l'italiano sperava di evitare le possibili reazioni di Rodin, grazie a un'intermediazione di Rod. Per la lettura Rodin-Bistolfi si veda quanto già detto. Cfr. G. Cena, *Artisti moderni...* cit., pp. 284-302; *Lettera di Cena a Rod, (Montanaro, 26 marzo 1901)* riprodotta in J.-J. Marchand, *Edouard Rod ...* cit., p. 186.

⁴²Anche il rapporto della giuria dell'*Exposition Universelle internationale* del 1900 ricordava il successo di Bistolfi all'Esposizione di Belle Arti torinese; nel citare *Il Dolore confortato dalle Memorie, Le Spose della Morte* e la *Tomba per un giovane poeta*, i bassorilievi venivano lodati per il loro carattere "*d'un beau sentiment plein de grâce et de mélancolie, d'un vrai charme poétique de bon aloi*". Cfr. L. Bénédite, *Introduction générale...* cit., p. 588; E. Rod, *Un poète de la mort...* cit., p. 496.

Gli scambi tra Rod e l'ambiente culturale italiano sono testimoniati da numerose collaborazioni a riviste artistiche e letterarie stampate in Italia. Si vedano, ad esempio, le seguenti pubblicazioni: E. Rod, *Romanciers italiens: l'école veriste; MM. Capuana, Verga, César Tronconi, Carlo Dossi*, in "Nouvelle Revue", VIII, 1 mars 1886, pp. 135-53; idem, *Le mouvement littéraire en Italie*, in "Bibliothèque Universelle et revue suisse", XCIV, tome 41, 123, mars 1889, pp. 593-609; Anon., *Letterati contemporanei: Edouard Rod*, in "Emporium", XVIII, n. 107, novembre 1903, pp. 355-65. Sulla figura di Rod e i suoi rapporti con gli intellettuali italiani: Cfr. J.-J. Marchand, *Edouard Rod...* cit.; G. Busino, *Lettres de G. Sorel à L. Einaudi, E. Rod et R. Michels*, in "Persée", vol. I, 1, 1983, pp. 71-95; G. Longo, *Verisme et naturalisme: Verga et/ou*, in "Chronique italiennes", 57, gennaio 1999, pp. 77-99.

Bistolfi aveva potuto apprendere a dominare la tecnica scultorea. A seguito di questo breve accenno all'evoluzione artistica dello scultore, il contributo critico era dedicato, nella sua interezza, all'analisi del *corpus* di opere di destinazione funeraria. Come ha giustamente notato Rossana Bossaglia, Rod non faceva altro che riprendere e avvalorare una lettura diffusa, già da tempo, in Italia che vedeva in Bistolfi il “poeta della morte”; in questo senso, la sua produzione, vasta e varia nei temi e nei soggetti d'ispirazione, finiva per essere presentata anche al pubblico francese unicamente nella sua componente funebre, riducendone l'autore a uno specialista del genere macabro, caro al gusto decadentista *fin-de-siècle*. L'apprezzamento da parte di Rod nei confronti dei monumenti funerari bistolfiani riguardava principalmente la resa del messaggio spirituale che ciascun opera intendeva veicolare; il critico, infatti, non sembrava interessarsi ad alcun elemento tecnico o stilistico, dal momento che la sua attenzione era tutta rivolta alla componente ideale espressa dallo scultore, ovvero alle “*impressions très profondes, provoquées par cette idée de la mort dans une âme riche, mobile, puisement poétique*”. Ai suoi occhi, Bistolfi aveva saputo trovare la forma più adatta a veicolare le emozioni, grazie alla sincerità di un'ispirazione assolutamente personale, simile a quella di un poeta della parola. Nel farlo, però, egli era rimasto fedele al dato reale, in accordo con i suoi esordi di scultore verista, ed era grazie a questo residuo di realtà che il suo diventava un simbolismo dove “*les êtres qu'il s'applique à représenter manifestent l'idée abstraite dont il s'applique à éveiller l'idée*”⁴³.

⁴³Edouard Rod era originario della città svizzera di Nyon, ma a partire dal 1878 si trasferì a Parigi dove divenne un critico d'arte apprezzato. Negli anni Ottanta dell'Ottocento si interessò particolarmente al Naturalismo, come dimostrano i suoi numerosi romanzi d'ispirazione zolaniana. Verso la seconda metà del decennio, però, egli iniziò a dedicarsi allo studio, nell'opera letteraria e artistica, delle motivazioni morali abbandonando progressivamente i suoi interessi verso il pensiero naturalista. Alla luce di entrambe le posizioni critiche, si spiega, pertanto, la lettura dell'opera di Bistolfi, in cui Rod sembra ritrovare lo stesso processo di maturazione che l'ha condotto a tralasciare il dato verista a favore di una componente d'ispirazione idealista. Cfr. E. Rod, *Un poète de la mort...* cit., pp. 496-497; H. Perrochon, *Edouard Rod*, Paris 1957; *Dictionnaire des écrivains suisses d'expression française*, a cura di A. Nicollier, H.-C. Dalhem, vol. II, Genève 1994, pp. 755-60.

Le opere che Rod analizzava nel suo articolo sono per la maggior parte facilmente identificabili. “*Bataille de blanchisseuses*” fa riferimento al gruppo in bronzo del 1882-84 noto con il titolo *Le Lavandaie*, che avrebbe come sua fonte d'ispirazione una situazione reale e non, come vorrebbero Rod e Vittorio Pica, l'opera naturalista di Zola. “*L'admirable Christ*” si riferisce al bronzo destinato al parco della villa Camerini a Piazzola sul Brenta in provincia di Padova. *La Sfinge* è una delle opere più celebri di Bistolfi; databile al 1890-92, venne realizzata per il monumento funerario della famiglia Pansa, nel cimitero di Cuneo. La “*Pierre sépolcrale pour un jeune poète*” si identifica, senza dubbio, con la *Targa funeraria per il giovane poeta Alessandro Vignola*, concepita nel 1894, che si trova oggi al Museo Civico di Casale Monferrato. L'opera ricordata da Rod con il titolo di “*Epousées de la Mort*” non è altro che il marmo conosciuto come *Le Spose della Morte* del 1894-97, e ideato per la cappella sepolcrale Vochieri nel cimitero di Frascarolo Lomellina. “*La Douleur réconfortée par les Souvenirs*” è, invece, chiaramente identificabile con *Il Dolore confortato dalle Memorie*, commissionato dalla famiglia Durio originariamente per il piccolo cimitero di Madonna di Campagna. L'opera ricordata come “*La Flamme*” fa riferimento alla piccola placca bronzea databile, come ricordato dallo stesso Rod, al 1901, e commissionata in ricordo dei coniugi Tivoli. L'opera riprodotta per ultima sulla “*Gazette des Beaux-Arts*” è conosciuta sotto il nome di *L'Olocausto*; databile al 1900-04, è una delle prime opere concepite da Bistolfi per l'estero, nel caso particolare per il Cimitero del Buceo a Montevideo. Cfr. E. Rod, *Un poète de la mort...* cit., pp. 502, 504; R. Bossaglia, *Bistolfi scultore simbolista*, in

Rod aveva modo di riparlare della produzione bistolfiana a distanza di qualche anno, questa volta sulle pagine del quotidiano “Le Figaro”: l'opinione che “*l'idée de la mort inspire toutes les principales œuvres de M. Bistolfi*” veniva qui ribadita nella convinzione che lo scultore fosse uno dei più meritevoli rappresentanti dell’*“art des tombeaux”* dell'età contemporanea. In questo senso egli era degno di rappresentare l'arte funeraria al pari di Albert Bartholomé, uno degli scultori francesi più amati; il nome dell'italiano, anzi, seguiva immediatamente, nell'articolo, quello del francese, a riprova di come agli occhi del critico non vi fossero due artisti più capaci nel rendere, con i giusti mezzi tecnici, il tema della morte. Un'altra volta, però, Rod si occupava dell'opera bistolfiana soltanto dal punto di vista dei contenuti; il suo intervento era lungi dall'analizzare veramente, con un autentico spirito di commentatore d'arte, la produzione dell'italiano. Il suo restava, piuttosto, l'atteggiamento di un critico letterario che ricercava, nella analisi dell'opera, l'ispirazione lirica e l'espressione morale. Per questo motivo la descrizione della scultura funeraria bistolfiana andava tutta all'effetto immediato che “*ces grandioses poèmes de pierre*” suscitavano in chi le contemplasse; “*l'émotion précède l'analyse*”, di conseguenza, ciò che permaneva dell'opera di Bistolfi nella memoria del francese doveva essere “*ce qu'il y a de plus humain, autour de la mort, le regret, le désespoir, le souvenir, la résignation [...]*”⁴⁴. (Fig. 12)

Si tratta di una posizione non troppo distante da quella di chi, negli stessi anni, salutava con entusiasmo il citato Bartholomé come “*sculpteur de la douleur*”. Quest'ultimo, infatti, aveva riportato, agli occhi della critica, un soffio di vita nella scultura funeraria, da troppo tempo dominata da un simbolismo eccessivamente criptico che finiva per sopprimere la chiarezza del messaggio di cordoglio. L'immediatezza con cui le sue opere si rivolgevano ad un pubblico universale, suscitando in esso “*la tendresse, la fidélité, le regret [...]*”, era la stessa che Rod ritrovava nei monumenti funerari di Bistolfi: entrambi avevano saputo rinunciare agli astrusi rimandi allegorici per concentrarsi sulla semplicità del risultato. Già in occasione del primo articolo su Bistolfi, lo svizzero aveva sottolineato gli effetti negativi a cui portava l'eccesso di simbolismo, soprattutto in campo scultoreo, in cui si ritrovava più frequentemente “*cette erreur conventionnelle qui se refuse à reconnaître que le concret ne peut figurer l'abstrait*”.

Bistolfi 1859-1933... cit., pp. 11-18; S. Berresford, *Schede Le Lavandaie, Monumento funerario della Famiglia Pansa, Cuneo (cimitero), Targa funeraria per un giovane poeta, Cappella sepolcrale Vochieri, Frascarola Lomellina (cimitero), Il Cristo che cammina sulle acque, Piazzola sul Brenta, Monumento sepolcrale per la famiglia Durio, Torino (cimitero), già Madonna di Campagna (Torino), Monumento sepolcrale Crovetto, Montevideo (Cimitero del Buceo), Targa Funeraria per i Coniugi Tivoli, Torino (Cimitero)*, in *Bistolfi 1859-1933...* cit., pp. 51-52, 63-65, 70, 71-72, 75-77, 87-88, 90.

⁴⁴Cfr. E. Rod, *L'art des tombeaux*, in “Le Figaro”, LV, 306, 2 novembre 1909, p. 1.

Albert Bartholomé era un artista francese apprezzato anche in Italia; Ugo Ojetti, a proposito dell'Esposizione milanese del 1906 vi si riferiva come ad un possibile modello per le generazioni italiane a venire. Cfr. U. Ojetti, *L'arte nell'esposizione...* cit., pp. 61-62.

D'altra parte, per il critico l'eccesso di naturalismo e la tendenza a riprodurre, con un'attenzione quasi mimetica, dettagli funerei e più direttamente legati alla presenza fisica della morte, influivano ugualmente in modo negativo sui “buoni sentimenti”. Nell'esprimere un tale giudizio su Bistolfi, Rod sembrava, così, ripetere quanto era già stato detto dalla maggior parte dei critici di fronte al *Monument aux Morts* di Bartholomé, che conciliava “*une observation attentive et persévérante de la réalité*” con “*le contraste de la résignation, de la confiance et de l'espoir*”⁴⁵. (Fig. 13)

Lo svizzero non era l'unico a proporre un avvicinamento tra l'arte e l'ispirazione dei due artisti; la vista delle opere bistolfiane sembrava, al contrario, richiamare, automaticamente, alla memoria della critica francofona, l'esempio del francese. Anche per Fierens-Gevaert i due artisti erano degni di rappresentare la rinascita in scultura del genere funerario, l'uno in Francia, l'altro in Italia. Le attese espresse nei confronti di questo genere artistico si spiegano anche facendo riferimento, ancora una volta, alla produzione monumentale contemporanea, letteralmente “ingombra” di gruppi scultorei mastodontici e assolutamente privi d'ispirazione creativa. I monumenti commissionati per glorificare gli uomini illustri e, più tardi, gli eroi morti sui campi di battaglia, pertanto, non erano più in grado di rappresentare, nella loro sproporzione, “*la tradition française [...] toute de mesure, de grâce et de légèreté*”. Al contrario la genialità delle soluzioni di Bistolfi e di Bartholomé facevano sperare nuovamente la critica che riconosceva, unanimamente, in entrambi le stesse fonti di ispirazione riconducibili a un modello comune: se Bartholomé “*se sentit attiré par une vive sympathie vers les beaux et savoureux florentins du XV^e siècle*”, Bistolfi “*rappelle l'intimité pénétrante et recueillie de ces artistes du quattrocento [...]*”⁴⁶.

⁴⁵Gli apprezzamenti critici nei confronti di Bartholomé non si differenziavano troppo da quelli che Rod rivolgeva alla produzione bistolfiana. Si veda, ad esempio, il giudizio di Maurice Demaison sul *Monument aux Morts*: “*Le Monument de M. Bartholomé avait le privilège de s'imposer à tous. Depuis l'artiste jusqu'au simple passant, peu sensible d'ordinaire aux beautés de la sculpture, nul ne pouvait se défendre d'une émotion profonde devant cette œuvre si différente des autres par la simplicité du plan, la gravité de l'ordonnance et le don merveilleux d'exprimer si clairement un sentiment et une pensée*”. Cfr. L. Bénédite, *Albert Bartholomé*, in “*Art et décoration*”, juil.-déc. 1899, pp. 164, 172; M. Demaison, *Bartholomé et le Monument aux morts*, Paris 1899; idem *M. Bartholomé et le Monument aux Morts*, in “*Revue de l'Art ancien et moderne*”, VI, 1899, 265-80; P. Gsell, *Albert Bartholomé Peintre et Sculpteur*, in “*L'Art et les artistes*”, oct. 1908-mars 1909, pp. 107-14; A. Le Normand-Romain, *Mémoire de Marbre. La sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris 1995, pp. 370-80.

Il nome di Bistolfi rientra, pertanto, a ragione, in quel dibattito sull'arte funeraria che all'inizio del secolo, in Francia, stava tornando d'attualità; le riviste specializzate non si occupavano più soltanto dei sepolcri antichi, ma sempre più di frequente facevano riferimento alle realizzazioni più recenti dell'arte del loro tempo. Si tratta di riflessioni sulla rappresentazione artistica della morte che, però, non avevano altro scopo che interrogarsi sul senso proprio della vita e degli artisti stessi. Si veda, ad esempio, l'analisi completa e approfondita di Robert De La Sizeranne dedicato all'arte funeraria, in cui compare anche il nome di Bistolfi. Lo stesso Rod conosceva da vicino l'opera di quest'ultimo; l'articolo apparso su “*Le Figaro*” partiva proprio dalla volontà di recensire *Le Miroir de la vie*, una delle opere dello scrittore di più recente pubblicazione. Cfr. R. de La Sizeranne, *L'esthétique des tombeaux*, in “*Revue des deux mondes*”, V, 24, nov.-déc. 1904, pp. 128-57; R. De La Sizeranne, *Le geste moderne...* cit., p. 612.

⁴⁶Anche agli occhi di un italiano, Ricciotto Canudo, la scultura di Bistolfi richiamava quella di Bartholomé,

Come accennato, le fonti rinascimentali erano in quegli anni particolarmente presenti agli occhi dei critici francofoni che ne parlavano anche per un altro artista italiano, Pietro Canonica. Le opere del torinese erano conosciute a Parigi già dal 1893, anno in cui un suo marmo, *Dopo il voto*, aveva ottenuto la menzione onorevole al *Salon des Artistes français*. All'inizio del Novecento, pertanto, la sua notorietà era ormai attestata tanto che sia le voci francesi che quelle italiane operanti in Francia si pronunciavano favorevolmente definendolo uno di quegli artisti che “*ont senti le besoin de renouveler les vieilles formules et les vieux sentiments*”⁴⁷.

Era nuovamente Canudo a scrivere del torinese sulle pagine de “L'Art et les artistes” contribuendo alla conoscenza della sua opera tra il pubblico francese, come già aveva fatto per Bistolfi. Lo scultore era presentato “*au sommet de la sculpture italienne d'aujourd'hui*” in

nonostante agli occhi del critico nell'artista torinese “*l'originalité de son talent se manifeste dans sa fastueuse conception de la mort et dans l'élégance émouvante et parfois suprêmement musicale de ses rythmes marmoréens*”. Nel caso di Bistolfi la critica francofona faceva più volte riferimento anche ai Preraffaelliti: “*Cela [les Épousées de la Mort] est charmant, un peu maniéré, et fait penser à la poésie de regrets qu'expriment certaines compositions de Burne-Jones ou de Rossetti*”. Oppure, sempre a proposito di *Le Spose della Morte*: “*Le sentiment général est infiniment pénétrant, et il faut regretter que certains vols d'étoffes, certains écharpes arrondies en volutes arbitraires viennent amoindrir la beauté profonde de cette œuvre, où l'art des préraphaélites, des Puvis de Chavannes, des Gustave Moreau, des Segantini a laissé sa meilleure part de nouveauté et d'idéal*”. Tale lettura non deve sorprendere soprattutto in un critico come Rod, fortemente impressionato dalla pittura preraffaellita di cui si occupò anche in alcuni interventi italiani. Su “Emporium”, infatti, uscì nel 1887 un articolo di sua mano dedicato a Dante-Gabriel Rossetti. Cfr. E. Rod, *Dante Gabriele Rossetti*, in “Emporium”, 10, 5 marzo 1887; H. Fiérens-Gevaert, *Les monuments funéraires...* cit., p. 182; L. Bénédite, *Albert Bartholomé...* cit., pp. 165; E. Rod, *Un poète de la mort...* cit., pp. 499, 505; R. Canudo, *Italie*, in “L'Art et les artistes”, avr.-sep. 1906, p. XXII; T. Hilton, *I Preraffaelliti*, Milano 1981; L. Brogniez, *Préraphaélisme et symbolisme: peinture littéraire et image poétique*, Paris 2003, pp. 98-105.

La polemica nei confronti della statuaria eroica occupa ampiamente le pagine delle riviste d'arte francesi tra il primo e il secondo decennio del secolo. È di nuovo Robert de la Sizeranne a riferirsene in termini piuttosto duri in un articolo tardo apparso su “L'Art et les artistes” nel febbraio del 1919: riferendosi direttamente alla recente moda di innalzare in ogni dove opere scultoree alla memoria degli eroi della Grande Guerra, il critico dà un giudizio estremamente corretto su tale produzione francese. Ai suoi occhi quest'ultima, nel tentativo “*d'imiter [...] l'Allemagne*” ha finito per perdere ogni carattere più propriamente nazionale. Il rimedio a tale situazione di stallo creativo risiede nel “*demandar que ces inévitables monument répondent à un certain idéal de race et de pays, ou, si l'on veut, remplissent certaines conditions qui en fassent des choses d'Art et de l'Art de chez nous*”, affinché l'arte statuaria francese “*retrouve la clarté, la mesure, la noblesse de formes*” che le sono sempre state proprie. Cfr. R. de la Sizeranne, *Héros et Statues*, in “L'Art et les artistes”, février 1919, pp. 1-3.

⁴⁷Canonica partecipava anche al Salon del 1894 dove esponeva il ritratto della *Principessa Maria Laetitia di Savoia duchessa d'Aosta, Istinto materno*, e due anni più tardi con due *Portrait d'enfant*. Il nome dello scultore ritornava nel *Rapport du jury dell'Exposition universelle internationale* del 1900, e nel catalogo del *Salon de la Société Nationale* del 1908. Cfr. Société des Artistes Français, *Catalogue illustré de Peinture et Sculpture. Salon de 1896.*, catalogue d'exposition, (Paris, Palais des Champs-Élysées, du 1er mai 1894), Paris 1894; *Sculpture. Canonica (P.)*, in *Catalogue illustré de Peinture et Sculpture. Salon de 1896.*, catalogue d'exposition, (Paris, Palais des Champs-Élysées, du 1er mai 1896), Paris 1896, p. s. n., nn. 3291-92; L. Bénédite, *Introduction générale...* cit., pp. 588; D. Angeli, *L'Art en Italie...* cit., p. 73; X., *Salon de la Société Nationale*, in *L'Art et les artistes*, avr.-sep. 1908, p. 73; A. Alexandre, *Sculpture et objets d'art*, in “Le Figaro”, 105, 14 avril 1908, p. 5; *Canonica scultore e musicista*, a cura di D. Durbé, N. Cardano, M. Caraci, Roma 1985, p. 112, n. 52; p. 114, n. 61.

Su Pietro Canonica si vedano: N. Cardano, *Canonica: scultore e musicista*, Roma 1985; *Scheda Pietro Canonica*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 68-69; E. Russo de Caro, *Pietro Canonica scultore: il ritratto della regina Margherita e altri volti femminili*, in *La regina Margherita e Roma*, a cura di E. Russo de Caro, Roma 1998.

un'epoca storica “*de détresse spirituelle et d'exaspération sensuelle [...] qui secoue nos instincts les plus oubliés, pour nous préparer à l'avènement formidable de notre Renaissance*”. La sua opera veniva letta in riferimento ai due grandi esempi contemporanei di Rodin e di Meunier, ma, distaccandosi da questi ultimi, l'italiano sembrava segnare una terza via, quella dell'arte del ritratto, “*fait de délicatesse et de tendresse*”. L'apprezzamento da parte di Canudo andava tutta alla capacità da parte dello scultore di infondere, nella sua produzione, “*une signification de son temps*” in accordo con la visione generale del critico sull'opera d'arte quale espressione del proprio tempo⁴⁸. (Tav. LXIII)

Le opere che Canonica presentava al pubblico francese appartenevano, in ogni caso, a due generi molto apprezzati nell'ambiente parigino quali la scultura cimiteriale e la ritrattistica. Come si è già visto, proprio in quegli anni Rod parlava ampiamente di plastica a destinazione funeraria e pertanto la presentazione di Canudo di un marmo come *La Pietà* per la cappella della Famiglia Marsaglia e del *Monumento funerario Riva* ben si inseriva all'interno del dibattito artistico su tale genere, diffuso e aggiornato sulle riviste d'arte specializzate. Nel leggere, però, il giudizio canadiano sulle opere di soggetto cimiteriale si ha l'impressione che le preferenze del critico andassero piuttosto alle soluzioni compositive ed espressive di Bistolfi, in quanto, a suo avviso “*presque toutes les œuvres de ce sculpteur [Canonica] contiennent un excès de pathétique qui nuit à l'émotion subtile*”. L'interesse per l'opera del torinese era rivolto al contrario, alla componente neo-rinascimentale presente, ad esempio, nella composizione generale dei monumenti citati, ma più incisivamente nei ritratti. Erano proprio questi ultimi, tra l'altro, ad far parlare più diffusamente la critica francofona attraverso un giudizio perfettamente sovrapponibile a quello espresso da Canudo su “*L'Art et les artistes*”. L'anno successivo alla presentazione dell'artista sulle pagine della rivista, Gabriel Mourey sarebbe ritornato a parlare di Canonica, dedicandogli addirittura un articolo di taglio monografico su “*Les modes*”, in occasione di una mostra collettiva tenutasi all'*Hôtel des Modes*⁴⁹. (Tavv. LXIV-LXX)

⁴⁸Canudo parlava di Canonica anche in occasione dell'Esposizione annuale di Roma presentata sempre su “*L'Art et les artistes*”. Cfr. R. Canudo, *Italie*, in “*L'Art et les artistes*”, oct. 1906-mars 1907, p. XVIII-XIX; idem, *Italie*, ibidem, avr.-sep. 1908, p. 193.

⁴⁹Le due opere che Canudo citava nel suo intervento su Canonica sono identificabili. La “*Pietà*” è *La Pietà* in marmo bianco del 1904 per la cappella funeraria Marsaglia. Il generico “*Monument funéraire*”, riprodotto parzialmente sulla rivista francese, è il monumento funerario Riva realizzato nel 1903 per il medico Carlo Riva. Cfr. R. Canudo, *Italie*, in “*L'Art et les artistes*”, oct. 1906-mars 1907, p. XIX; *Canonica scultore...* cit., pp. 141, n. 131, 149-52, n. 162.

L'articolo uscito su “*Les modes*” si riferiva a una mostra collettiva organizzata all'Hotel des Modes, sito in 15, rue de la Ville-l'Evêque, di cui si faceva sostenitrice la stessa rivista. In quell'occasione erano presenti anche opere di Boldini, Gandara, La Touche. Le opere presentate da Canonica risultano tutte identificabili. Il “*Prince Amédée de Savoie*”, il “*Prince Adalbert de Gênes*”, il “*Jeune Guillaume*”, “*Mademoiselle Pellenaro*”, la “*Princesse Caroline Murat*”, si riferiscono, sia pure con qualche imprecisione, alle opere omonime in italiano realizzate dallo scultore. Cfr. G. Mourey, *Le sculpteur Canonica...*cit., p. 1-5; *Canonica scultore...* cit., pp. 99-

Il critico sembrava apprezzare l'introspezione psicologica che lo scultore aveva saputo infondere nei ritratti infantili presentati a cui si sommavano, in un risultato armonioso, “*la souplesse, la délicatesse, la franchise*”. La fedeltà ai modelli del Quattrocento fiorentino rappresentavano per il francese una componente essenziale nell'opera dell'italiano, soprattutto in riferimento all'opera di Donatello, Mino da Fiesole, Agostino di Duccio, e a quella “*Florence attique de la Renaissance*” di cui aveva parlato lo stesso Canudo. Il rimando allo scultore padovano, in ogni caso, era una costante ogni qualvolta, nell'ambiente artistico parigino, si parlasse di ritrattistica infantile, come in occasione dell'esposizione al *Palais des Beaux-Arts*, dove “[...] *les bustes de Donatello offraient leur sourire tout de grâce et de franchise*”. La lettura dell'opera di Canonica da parte di Mourey risultava, ad ogni modo, corretta, dal momento che il francese riusciva a comprendere come il rifarsi agli esempi del Rinascimento stesse alla base di una “*renaissance de la statuaire*”: “*le sentiment [...] du modernisme ne va jamais sans s'allier au respect des pures traditions de la race*”. Già Canudo l'anno precedente, su “*L'Art et les artistes*”, aveva scelto di presentare di Canonica un'opera come il “*Fouilleur*”, che meglio di ogni altra poteva rappresentare simbolicamente questa continuità tra tradizione classica e ricerche contemporanee. Lo scultore torinese si inseriva, pertanto, perfettamente all'interno del dibattito estetico su classicità e modernismo così attuale all'aprirsi del secolo e, in virtù della sua posizione aggiornata, egli poteva rappresentare agli occhi del critico francese “*un des plus notoires sculpteurs de l'Italie moderne*”⁵⁰. (Figg. 14-15)

Il richiamo ai modelli del Quattrocento non si applicava solamente allo stile prezioso e ricercato di Pietro Canonica: nell'ambiente francese a cavallo dei due secoli gli esempi rinascimentali iniziavano a rappresentare una fonte d'interesse piuttosto forte. Le riviste artistiche dedicavano, infatti, interi articoli ai principali protagonisti della scultura del Rinascimento fiorentino e diversi critici si interessavano direttamente ai loro profili⁵¹. (Tav. LXX)

100, n. 12; p. 109-110, n. 49; p. 129, n. 97; p. 130, n. 102; p. 143, n. 136; p. 148, n. 152; p. 164, n. 193.

⁵⁰Il *Fouilleur* di cui parlava Canudo è identificabile con *Lo Scavatore* del 1906. Cfr. C. Moreau-Vauthier, *Les Portraits de l'enfant*, Paris 1901; E. Dacier, *Les Portraits de l'enfant*, in “*La Revue de l'art ancien et moderne*”, A. 6, XI, n. 58, 10 janvier 1902, pp. 59-62; R. Canudo, *Italie*, in “*L'Art et les artistes*”, oct. 1906-mars 1907, p. XVIII; *Canonica scultore...* cit., pp. 164-65, n. 194; R. Bouyer, *Exposition de l'Enfance*, in “*Le Bulletin de l'art ancien et moderne*”, 420, 17 avril 1909, pp. 126-27.

⁵¹Si vedano, ad esempio: M. Raymond, *La sculpture florentine: le XVI^e siècle et les successeurs de l'école florentine*, Firenze 1900; H. Réquin, *Documents inédits sur le sculpteur François Laurana*, Paris 1901; P. de Bouchard, *Les Successeurs de Donatello, la sculpture italienne dans la seconde moitié du XV^e siècle*, Paris 1903; A. Alexandre, *Donatello, biographie critique illustrée de 24 reproductions hors texte*, Paris 1905; E. Bertaux, *Donatello*, Paris 1910.

GLI SCULTORI ITALIANI A PARIGI NEL PRIMO E SECONDO DECENNIO

Analizzare la presenza degli scultori italiani a Parigi nei primi anni Dieci significa innanzitutto soffermarsi sulle vicende artistiche parigine e i suoi protagonisti, per contestualizzare le singole esperienze e tentare di ricostruire, nel modo più completo possibile, un capitolo non ancora chiarito della storia della scultura italiana.

Nei primi anni Dieci la scultura a Parigi doveva fare i conti con la situazione artistica preesistente, quella dettata, in particolare, dai modelli scultorei presenti, *in primis*, Rodin. Il principio del secolo risultava caratterizzato, in Francia, dalla presenza pressoché incontrastata dello scultore di Meudon, presenza che aveva profondamente modificato il corso della storia dell'arte plastica francese. Si era trattato di una vera e propria rivoluzione in campo scultoreo: le creazioni tardo-ottocentesche languivano ormai all'interno di schemi obsoleti, derivanti ancora dalle sorpassate regole accademiche e da una tendenza al realismo vuota e senza possibilità di sviluppo. La ricerca, in scultura, di un ideale estetico assoluto aveva accomunato la maggior parte degli artisti operanti in Francia alla fine del secolo: il mestiere dello scultore dipendeva allora direttamente dalle esigenze della classe dirigente che, grazie a commissioni e progetti di pubblica utilità, poteva assicurare uno sviluppo nella carriera di ciascuno. La scultura francese, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, aveva acquisito un carattere pubblico e nazionalistico, legato a forti esigenze celebrative e patriottiche, sorte all'indomani della disfatta del 1871. Ogni artista veniva chiamato a compiere una missione che potremmo definire civica, da cui dipendeva il giudizio sul suo essere o meno buon cittadino. Si trattava perlopiù di realizzare monumenti celebrativi e funerari dei grandi uomini illustri che avevano servito la patria con le loro nobili azioni in favore dell'identità e della coscienza nazionali, nella scienza, nella letteratura, nelle arti⁵².

In questo periodo storico, pertanto, la scultura diventava espressione della borghesia e strumento di educazione nazionale; il suo carattere impegnato caratterizzava anche le produzioni presentate agli annuali *Salons* ufficiali della *Société des Artistes Français* e della *Société Nationale de Beaux-Arts*. Proprio in occasione di tali appuntamenti artistici, la critica riconosceva come l'arte plastica francese fosse affetta da esagerazione, cattivo gusto e da

⁵²Per una storia della scultura francese nella seconda metà dell'Ottocento si vedano in particolare: A. Pingeot, A. Le Normans-Romain, I. Lemaistre, *Sculpture française, XIX siècle*, Paris 1982; A. Le Normand-Romain, *L'aventure de la sculpture moderne. XIXe et XXe siècle*, Paris-Genève 1986.

Cfr. A. E. Elsen, *Origins of modern sculpture: pioneers and premises*, New York 1974, pp. 3-5; P. Curtis, *Sculpture 1900-1945: after Rodin*, Oxford 1999.

tematiche eccessivamente astratte. Nonostante sia possibile riscontrare un'evoluzione nei temi e nei soggetti a partire dall'inizio del secolo fino alla vigilia del primo conflitto mondiale, l'idea che oggi se ne deriva è sempre quella di una produzione affaticata, e senza alcun reale riferimento alla realtà. I progetti di monumenti a destinazione pubblica e privata continuavano ad affollare le sale d'esposizione, accanto a una produzione scultorea in miniatura, di statuette e *bibelots* concepiti per un pubblico agiato. Anche quando negli anni immediatamente precedenti il 1914 i temi storici e allegorici lasciavano spazio a quelli sociali, il giudizio generale sulla scultura non sembrava cambiare di molto: la rappresentazione delle classi popolari, tra cui contadini, operai e indigenti, non aveva nulla della verità dei suoi modelli; i soggetti rappresentati risultavano letteralmente immersi in una dimensione idealizzata e venata, talvolta, di un sentimentalismo affettato. Accanto a questi soggetti, se ne ritrovavano degli altri, altrettanto contemporanei, quali quelli dei “nativi” delle colonie e dei pionieri dell'aria e della velocità, quali aviatori e *balloonists*, tutti comunque immobili nel loro estetismo idealizzante. In questa atmosfera di stagnamento e di stasi creativa, non deve sorprendere, pertanto, che Rodin venisse come “la figura profetica d'un dio degli artisti”⁵³.

Le soluzioni da lui proposte rappresentavano l'alternativa per una vera e propria rinascita della scultura in Francia, non soltanto dal punto di vista dei temi e dei contenuti, ma ugualmente da quello della forma e dell'espressione. Gli apporti dell'esperienza rodiniana dovevano modificare drasticamente la percezione della scultura in quanto oggetto nello spazio: Rodin credeva fermamente nella mobilità della natura e, di conseguenza, nell'impossibilità di rappresentare una figura in una condizione di quiete assoluta. Da ciò nasceva la componente espressiva delle sue opere, palesata in un dinamismo che molto doveva allo studio e alla riscoperta di Michelangelo e dell'arte plastica barocca.

L'intensità delle figure rodiniane si spiega anche facendo riferimento alla nuova concezione nei confronti della natura: per il maestro di Meudon, la bellezza ideale altro non era che una possibile manifestazione delle innumerevoli forme del creato; accanto a essa esistevano altrettante possibilità d'espressione. Rodin ammetteva l'esistenza del bello come del brutto dal momento che l'artista non si limitava a cercare, nella realtà, soltanto la componente estetica, ma piuttosto il caratteristico che comprendeva manifestazioni ben più numerose. In questo senso, ogni creazione artistica nasceva da un processo piuttosto sofferto, dove la materia si faceva farsi strada attraverso il caos per costituirsi in quanto forma. Siamo di fronte a una teoria importante grazie alla quale si può spiegare la grande innovazione rodiniana del

⁵³ Cfr. A. E. Elsen, *Origins...* cit., pp. 3-13; R. Monti, *Andreotti*, Roma 1977, p. 7; W. Hoffmann, *La scultura del XX secolo*, Bologna 1962, p. 79.

frammento e della forma plastica incompiuta. I singoli elementi anatomici assumevano un carattere d'opera d'arte autonoma e in questo loro vivere compiutamente come parte di un tutto non espresso si ritrovava una componente espressiva maggiore. Si tratta di un elemento di novità assoluto che avrebbe avuto notevole fortuna soprattutto negli scultori della generazione successiva⁵⁴.

Nel corso degli anni Dieci del Novecento il modello rodiniano finiva per imporsi non soltanto in terra francese, ma ugualmente all'estero, come testimoniano le numerose mostre ed esposizioni personali organizzate in diversi paesi europei, *in primis* quelli germanici e il Belgio. L'influenza esercitata da Rodin iniziava a farsi preponderante e andava a rafforzare il ruolo di protagonista, già svolto nella capitale francese. All'inizio secolo la presenza di scultori di nazionalità straniera risultava, di conseguenza, piuttosto forte: si pensi a Nadelman che vi sarebbe restato una decina d'anni, dal 1904 al 1914, a Brancusi, presente dal 1904, a Gutfreund a Parigi nel 1909, a Zadkine e Lehbruck arrivati entrambi nel 1910, a De Fiori giunto nel 1911⁵⁵.

Se la suggestione di Rodin richiamava gli artisti da paesi più o meno vicini alla Francia, essa non poteva non raggiungere gli artisti francesi, soprattutto quelli della generazione a lui successiva. Prima di affermarsi con uno stile personale e originale, la maggior parte di essi doveva sviluppare un'autentica "fase rodiniana" dovuta alla frequentazione dell'*entourage* del maestro francese. Molti di loro erano diventati addirittura suoi stretti collaboratori dal momento che nessun *atelier* quanto quello rodiniano poteva venire incontro alle aspettative di folle di giovani scultori alla ricerca di una formazione di prim'ordine. L'apprendistato nel suo studio, però, aveva rappresentato per alcuni soltanto un momento iniziale di una carriera artistica destinata a proporre soluzioni nuove e originali. Come è stato perfettamente chiarito

⁵⁴ Se si ammetteva che in natura non vi sia alcun modello preconstituito, veniva a cadere la teoria dell'imitazione, così cara all'arte classica, ed era possibile pertanto ammettere l'esistenza autonoma del frammento e la conseguente azione creativa dell'*assemblage*. Cfr. W. Hoffmann, *La scultura...* cit., pp. 78-82; M. Rowell, *Fragments, assemblages, bricolages*, in *Rodin et la sculpture contemporaine*, compte-rendu du colloque (Musée Rodin, 11-15 octobre 1982), Paris 1982, pp. 119-20; G. Pischel, *Storia Universale della scultura*, Milano 1982, p. 607; A. Le Normand-Romain, *La scultura: l'avventura della scultura moderna dal XIX al XX secolo*, Modena, 1993, p. 111; G. Simmel, *Michel-Ange et Rodin*, Marseille 1999; *Rodin e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia, 05 aprile-09 luglio 2001), a cura di A. Le Normand-Romain, Roma 2001.

⁵⁵ In seguito alla sua consacrazione al *Pavillon de l'Alma* nel 1900, Rodin esponeva soprattutto all'estero: nel 1901 a Dresda e per la seconda volta alla Biennale di Venezia (dopo la timida accoglienza del 1897); nel 1902 a Praga. Nel 1904 Rodin organizzava tre personali, rispettivamente a Düsseldorf in occasione dell'Esposizione Internazionale d'Arte, a Leipzig et a Weimar; nello stesso anno esponeva anche alcune sue sculture all'Esposizione internazionale di Dresda e all'annuale esposizione della secessione di Berlino. Cfr. *Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de Luxembourg, 12 mars – 15 juillet 2001), Paris 2001; *Oublier Rodin? La sculpture à Paris, 1905-1914*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 10 mars – 31 mai 2009; Madrid, Fundación Mapfre, 23 juin – 04 octobre 2009), Paris-Madrid 2009, pp. 23, 58-61; B. Musetti, *La réception critique...* cit., pp. 37-56.

nel catalogo edito in occasione della recente mostra *Oublier Rodin*, i successori diretti di Rodin dovevano trovarsi nell'impossibilità di continuare tale tradizione, visto che il confronto con il maestro risultava eccessivamente angosciante. Catherine Chevillot ha sottolineato come per la gran parte dei giovani scultori cresciuti a contatto con l'ambiente artistico rodiniano la lezione del maestro rappresentasse una soluzione nuova capace di ridare vita a una scultura ormai agonizzante sotto le vetuste regole accademiche e il peso eccessivo dell'alternativa realista⁵⁶.

A un primissima stima nei suoi riguardi, spinta a volte fino a un'ammirazione esagerata, doveva sostituirsi, però, in un momento successivo, il disincanto e una reazione di vero e proprio rifiuto, se non addirittura di repulsione. Tale comportamento è facilmente comprensibile se si riflette, ad esempio, sul carattere mondano che le sculture di Rodin avevano finito per assumere; gli allievi apprezzavano, di certo, le ricerche rodiniane sulla forma e il suo approccio nei confronti del vero, ma rimanevano interdetti di fronte alla componente eccessivamente letteraria delle sue opere. La maggior parte di loro rifiutava l'artificiosità di tali modelli soprattutto in un momento in cui le nuove generazioni andavano riscoprendo, per la prima volta, l'immediatezza e la spontaneità dell'arte primitiva e della scultura negra. Proprio per tale motivo questi "allievi mancati" dovevano prendere le distanze dal modello di partenza e arrivare a proporre nuove soluzioni stilistiche compositive capaci di far evolvere la scultura francese d'inizio secolo verso orizzonti diversi e inesplorati⁵⁷.

Quello trattato è, pertanto, un periodo in cui tradizione e nuove proposte artistiche si incontrano; è chiaro, d'altra parte, come le sperimentazioni e le realizzazioni degli scultori più "audaci" non potevano comparire agli appuntamenti artistici di prim'ordine dove figurava obbligatoriamente la produzione artistica francese tradizionale. Per meglio comprendere tale affermazione è stato utile soffermarsi sulla scultura presente ai *Salons*. All'inizio del secolo, accanto ai centenari *Salons de la Société des Artistes Français et Nationale des Beaux-Arts*, erano presenti l'affermato *Salon des Indépendants* e il neonato *Salon d'Automne*, di natura

⁵⁶Per uno studio approfondito sull'*atelier* Rodin e i suoi protagonisti si vedano: A. Le Normand-Romain, *Rodin's Studio*, in *Rodin. A Magnificent Obsession*, London 2001, pp. 27-41. Risulta interessante notare come la maggior parte dei protagonisti operanti a Parigi nel corso degli anni 20 e 30 avessero avuto dei contatti diretti con Rodin durante la primissima fase della loro crescita artistica. Se si scorre l'elenco dei più stretti collaboratori del maestro di Rodin si ritrovano, ad esempio, i nomi di Bourdelle, Dejean, Desbois, Despiau, Drivier, Halou, Pompon, Lucien Schnegg, incontrastati protagonisti dei *Salons* del terzo e quarto decennio del secolo. Cfr. *Rodin: ses collaborateurs et ses amis*, Paris 1957, pp. n. n; *Oublier Rodin*, cit...

⁵⁷Il carattere problematico del modello-campione "Rodin" è stato in questo senso lungamente affrontato dalla Chevillot nel capitolo *Le problème c'était Rodin* presente nel citato catalogo d'esposizione *Oublier Rodin*. Da questa prospettiva è partita anche Penelope Curtis nell'importante volume *Sculpture 1900-1945. After Rodin* dove è ben chiaro come "Rodin serves to introduce, and to act as a foil for, developments which might be seen as the keys to an understanding of the evolution of sculpture in this period. Paris was already the major artistic centre; Rodin's reputation strengthened and complicated its attraction for sculptors". Cfr. *Introduction*, in P. Curtis, *Sculpture 1900-1945...* cit., p. 3; *Oublier Rodin*, cit...

completamente diversa per formazione e partecipazione. I primi rappresentavano l'arte ufficiale francese, mentre i secondi erano si erano costituiti proprio per opporsi a una produzione artistica ritenuta ormai superata e obsoleta. Il *Salon des Indépendants*, per esempio, si basava sul principio “*Sans jury ni récompense*”, poteva consentire l'accesso a qualunque artista lo desiderasse e favorire, pertanto, il fiorire delle avanguardie artistiche e delle novità. La vera arte nuova, inoltre, passava per l'ultimo *Salon* per nascita e affermazione, quello *d'Automne*, creato nel 1903. Da un'analisi dei cataloghi di ciascuno di questi eventi artistici e da un attento studio della critica, è stato possibile ricostruire lo stato della scultura che di certo ha aiutato a comprendere con quale situazione generale e con quali modelli specifici gli scultori, nella fattispecie, stranieri potessero confrontarsi. Per quanto riguarda i due eventi tradizionali del *Salon de la Société des Artistes Français* e quello *de la Société Nationale des Beaux-Arts* occorre precisare come gli invii di scultura fossero aumentati all'inizio del secolo in maniera quasi esponenziale, senza accrescere in contro parte la qualità generale delle opere. Si comprendono, in questo senso, i giudizi dei critici che intervenivano all'indomani dei *vernissage* primaverili sulle principali testate parigine facendo riferimento al “*peuple qui se presse dans l'immense hall réservé à la sculpture [...] le plus souvent inerte*”⁵⁸. All'aprirsi del nuovo secolo la scultura italiana era rappresentata, in Francia, da alcune importanti personalità italiane, la cui notorietà era ormai attestata anche agli occhi della critica della capitale. Si tratta per lo più di scultori che si erano imposti sulla scena internazionale alla fine del secolo precedente e che all'inizio del Novecento vedevano il loro successo immutato. Per costoro si può parlare di un vero e proprio processo di naturalizzazione che ne aveva fatto, agli occhi del pubblico francese, quasi degli artisti parigini d'adozione. Le ragioni di tale apprezzamento sono da ritrovarsi, senza dubbio, nella loro capacità di inserirsi all'interno delle logiche di mercato e di soddisfare le richieste di un mondo raffinato e frivolo. Paolo Troubetzkoy e i Bugatti erano i rappresentanti di questa generazione onnipotente che teneva alta la gloria della tradizione scultorea italiana.

Il primo veniva conosciuto anche in Italia come il campione della nuova scultura; nella Parigi di inizio Novecento il suo nome era costantemente presente ai *Salons* annuali e si imponeva sulla scena artistica e mondiale parigina. Un'analisi attenta dei cataloghi fa comprendere, infatti, come le sue opere comparissero agli appuntamenti artistici della capitale con una frequenza insperata per qualsiasi altro artista italiano. All'inizio del secolo Troubetzkoy

⁵⁸Si tratta di un fenomeno rilevabile già a partire dai primi anni del Novecento; nel periodo compreso tra il 1901 e il 1904, ad esempio, il numero degli invii nella sezione “Scultura” del *Salon Nationale des Beaux-Arts* appariva triplicato. Cfr. F. M., *Le Salon des Artistes Français*, in “L'Art et les Artistes”, avril-septembre 1910, p. 183; G. Dugnat, *Introduction*, in idem, *Les catalogues des Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts III (1901-1905)*, Dijon 2002, p. IX.

partecipava alla sezione russa e a quella italiana all'*Exposition Universelle* del 1900 con una quantità notevole di invii che testimoniavano i molteplici generi scultorei da lui praticati: “*Il y a là de tout, statues, bustes, statuettes, figurines minuscules*”. In questa occasione venivano soprattutto rimarcati il busto di Segantini e il ritratto equestre di Tolstoj. La prima opera, presentata a ragion di logica nella sezione italiana, veniva notata dalla critica soprattutto in riferimento al pittore scelto come soggetto, ben conosciuto a Parigi e morto qualche tempo addietro. Il secondo, databile al 1899, era stato particolarmente apprezzato tanto da meritare una riproduzione a metà pagina su “*La Revue de l'art ancien et moderne*”, quasi a farlo sembrare un gruppo equestre a grandezza naturale. Grazie al successo ottenuto con quest'ultima opera lo scultore aveva potuto far ritorno a Parigi qualche anno più tardi, nel 1905 quando vi veniva ufficialmente invitato per realizzare proprio un monumento a Tolstoj⁵⁹. Anche durante l'assenza dello scultore, in ogni caso, la critica non aveva mai smesso di interessarsi, stimolata dai suoi frequenti invii agli annuali avvenimenti artistici. Nel 1902, ad esempio, si parlava di lui nell'articolo dedicato all'arte russa di mano di Tristan Klingsor e ancora in una piccola monografia, dedicatagli nel 1904, anno in cui lo Troubetzkoy iniziava a esporre con regolarità al *Salon d'Automne*⁶⁰.

⁵⁹In occasione dell'*Exposition Universelle* Troubetzkoy espose sia nella sezione italiana che in quella russa a riprova del suo spirito internazionale; erano presenti: *La Principessa Teniševa* del 1899, *Busto di Tolstoj* dello stesso anno, *Tolstoj a cavallo*, Cfr. C. Le Senne, *Promenades Esthétiques...* cit., p. 218; Société du Salon d'Automne, *Catalogue de la Société du Salon d'Automne*, catalogue d'exposition (Paris, Grand-Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 15 oct.-15 nov. 1904), Paris 1904 p. 162, n. 1831; D. G., *La Principessa M. K. Teniševa* (scheda), in *Paolo Troubetzkoy 1866-1938*, a cura di G. Piantoni, P. Venturoli, catalogo della mostra (Verbania, Museo del Paesaggio, 29 apr.-29 lug. 1990), Torino 1990, n. 73, pp. 134-35; idem, *Busto di Tolstoj* (scheda), ibidem, n. 77, pp. 139-40; idem, *Tolstoj a cavallo* (scheda), ibidem, n. 79, pp. 140-41.

Il piccolo gruppo equestre fa oggi parte delle collezioni del Musée d'Orsay. L'opera venne acquistata, infatti, all'indomani dell'*Exposition Universelle* dove figurava al n. 106 del *catalogue général* ed entrò al Musée de Luxembourg nel 1902. Troubetzkoy aveva conosciuto lo scrittore russo l'anno precedente in occasione del suo soggiorno nel paese caucasico e ne aveva fatto il soggetto di molteplici opere, due delle quali, *Tolstoj* e *Tolstoj à cheval* vennero presentate all'Esposizione parigina. Cfr. L. Bénédite, *La Sculpture III...* cit., p. 168; *Paolo Troubetzkoy 1866-1938...* cit.

⁶⁰La carriera artistica di Troubetzkoy nell'ambiente artistico parigino risulta estremamente completa, come comprovano le sue presenze pressoché annuali ai più importanti appuntamenti espositivi. Cfr. T. Klingsor, *L'art russe. Le prince Troubetzkoy*, in “*La Revue*”, XI, 1902, pp. 30-42; V. Thomas, *L'œuvre du prince Troubetzkoy. L'Homme et l'artiste*, Paris 1904; Société du Salon d'Automne, *Catalogue de Peinture, Sculpture. Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 15 oct - 15 nov. 1904), Paris 1904, p. 162, nn. 1830-1831; Société Nationale des Beaux-Arts, *Catalogue du XIIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, catalogue d'expositions (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 17 avril), Paris 1904, n. 2122, s. n.; R. Marx, *Habitués des Indépendants et nouveaux venus des deux mondes*, in “*Revue Universelle*”, 1904; A. Alexandre, *Thaulow à la «Société Nouvelle»*, in “*Le Figaro*”, 79, 20 mars 1907, p. 1; L. de Saint-Valery, *Société Nationale des Beaux-Arts. La Sculpture (suite)*, in “*La Revue des beaux-Arts*”, mai 1907, p. 5; M. Guillemot, *Société nationale de Beaux-Arts*, in “*L'Art et les artistes*”, avr.-sep. 1907, p. 84; G. Bal. In “*The New York Herald*”, 27 mai 1908; Péladan, *Le salon d'Automne*, in “*La Revue hebdomadaire*”, XX, n. 10, octobre 1911, p. 415; L. de Meurville, *Le Salon d'Automne*, in “*Le Gaulois*”, n. 12404, 30 septembre 1911, p. 2; L. Rosenthal, *Les Salons de 1912*, in “*Gazette de Beaux-Arts*”, LIV, 8, 1912, p. 411; Tout-Paris, *Le Salon d'Automne. Une rétrospective du Portrait Impressionnistes et Cubistes*, in “*Le Gaulois*”, n. 12770, 30 septembre 1912, p. 1; Anon., *Fondation d'une Société des Artistes Animaliers*, in “*Art et Décoration*”, XXXIII, janvier 1913, p. 4; S. F., *Madre con bambino (Elin Troubetzkoy con il figlio Pierre)* (scheda), in *Paolo Troubetzkoy 1866-1938...* cit., n. 95, p. 152; idem, *Il divoratore di cadaveri* (scheda),

Si tratta di una produzione variegata, che spaziava nel campo della ritrattistica, del genere animalista e di quello mondano e che si accordava perfettamente alle richieste del raffinato mercato parigino, di destinazione soprattutto americana. Le opere erano generalmente di piccolo formato ma il carattere che le faceva apprezzare alla critica e al pubblico internazionale era, senza dubbio, la loro capacità di rappresentare il movimento e lo spirito della vita moderna. Lo stile rapido e corsivo veniva incontro soprattutto alle aspettative di quanti si attendevano, in scultura, uno sviluppo analogo a quanto era avvenuto in campo pittorico vent'anni addietro, ad opera degli impressionisti. Nel primo decennio del nuovo secolo, infatti, nell'ambiente critico parigino iniziava un dibattito che si interrogava sull'esistenza o meno di un impressionismo scultoreo. Edmond Claris conduceva tale inchiesta sulle pagine della rivista "La Nouvelle Revue" nel corso del 1901. Il punto di partenza della questione era rappresentato dalla laconica dichiarazione baudelairiana secondo cui la scultura è "*art inférieur, condamné à ne jamais pouvoir égaler la peinture et à demeurer au rang des simples arts décoratifs, dans son impuissance à produire l'ambiance atmosphérique, le mouvement, la lumière et la vie des figures*". Il critico francese, partendo provocatoriamente da tale assunto, lasciava spazio alle dichiarazioni e alle opinioni di pittori e scultori contemporanei, tutti ugualmente chiamati ad esprimere un giudizio sull'opera di Rodin e Medardo Rosso, presentati, quali campioni dell'*impressionisme en sculpture*⁶¹.

Il dibattito aperto da Claris risulta estremamente importante in quanto era sintomo di un atteggiamento generale di sfiducia nei confronti della produzione scultorea allora dominante. La plastica di inizio secolo appariva, infatti, "*envahie par les formules bureaucratiques et indifferentes*" che ne facevano un'arte "*miserable et sans expression passionnelle*"⁶².

Alla luce di un panorama così desolante, la critica più attenta sapeva vedere giustamente nell'opera rodiniana un carattere di assoluta novità, ma una delle interpretazioni più diffuse all'inizio del secolo, quella cioè di Rodin scultore impressionista, era evidentemente una lettura forzata, che tentava di fare del maestro francese un rappresentante di tale presunto impressionismo scultoreo.

Riprendendo parte delle dichiarazioni rodiniane sulla necessità di rifarsi alla "*saine et réconfortante nature*", lontano dagli aridi insegnamenti delle "*écoles*", si arrivava a vedere in

ibidem, n. 103, pp. 158-59; idem, *Bambina in piedi con il cane (Josefina Errazuriz)*, (scheda), ibidem, n. 110, p. 165; idem.; idem, *Mrs. Harry Payne Whitney (Gertrude Vanderbilt)* (scheda), pp. 192-93; idem, *Gabriele d'Annunzio* (scheda), n. 154, p. 199.

⁶¹Cfr. E. Claris, *L'Impressionnisme en sculpture. Auguste Rodin et Medardo Rosso*, in "La Nouvelle Revue", mai-juin 1901, pp. 321-36; idem, *De l'Impressionnisme en sculpture. Lettres et opinions de Rodin, Rosso, Constantin Meunier Bartholomé, Frémiet, ...etc.*, Paris 1902; G. Piantoni, *Troubetzkoy "scultore della vita moderna"*, in *Paolo Troubetzkoy 1866-1938... cit.*, p. 23.

⁶²Cfr. E. Claris, *L'Impressionnisme en sculpture. Auguste Rodin... cit.*, pp. 329, 334.

lui l'iniziatore di una ricerca estetica che rappresentavano per un artista come Medardo Rosso “*le point de départ*”. Ciò che consentiva di arrivare a una simile conclusione era l'adesione da parte di entrambi gli scultori alla verità di natura. Come spiegava, infatti, Claris, all'apertura dell'articolo, tale fedeltà al dato naturale altro non era che “*la représentation de la vie moderne*”, “*la ferme volonté de s'attacher exclusivement à la [...] vie actuelle telle qu'elle se présentait à lui [a Rodin], sous l'action des «phénomènes sociaux», sous l'influence exercée par le cadre extérieur sur les êtres et les choses*”. L'immensa produzione grafica del maestro di Meudon, veniva vista, in questo senso, come la più perfetta rappresentazione, nella rapidità dei tratti e nell'indifferenza per i dettagli, “*des formes de la vie*”. Grazie a tale lettura le ricerche rodiniane e quelle rossiane si inserivano nel solco di quelle dei pittori impressionisti e, in più, vi si avvicinavano anche a livello della tecnica: il *Balzac* di Rodin risultava l'esempio più compiuto di una visione artistica in cui “*l'impression qu'il a éprouvée, il l'a si merveilleusement traduite*” nella materia. Un'opera così rivoluzionaria veniva, quindi, non solo travisata nel suo significato più profondo, ma ugualmente riportata nell'alveo della tradizione impressionista, e strumentalizzata nel tentativo di dimostrare un assunto piuttosto improbabile. I volumi puri e le ardite soluzioni spaziali del *Balzac*, per Claris e per i sostenitori dell'estetica impressionista, non erano altro che “*un jeu de lumière*” riconducibile alle note teorie di pittori come Monet et Raffaelli e praticate, parallelamente, da Medardo Rosso. La fortuna e la ricezione francese dell'opera di Troubetzkoy si spiegano, pertanto, alla luce di quanto si è appena affermato. Il suo stile, rapido e approssimativo, veniva letto dalla critica francofona come la perfetta comprensione delle ricerche impressioniste in pittura. Sempre in occasione del dibattito aperto da Claris, era stato proprio un pittore del movimento impressionista a chiamare in causa lo scultore italiano e a indicare le sue opere come “*de magnifiques morceaux de sculpture impressionniste*”, aprendo la via ad una lettura critica pressoché unilaterale dell'opera troubetzkoyana, in terra francese⁶³. (Tavv. CLXXVIII-CLXXXI)

Nel 1904, Maurice Guillemot dedicava un articolo allo scultore sulla rivista d'eccezione “*Art et Décoration*” e, nel presentare la propria posizione, si richiamava ad una definizione di Gustave Geoffroy, una delle voci invitate da Claris, qualche anno prima, ad esprimersi sulla

⁶³Si veda a questo proposito la lettura che ne dava Jean Mériem nell'articolo dedicato a Troubetzkoy su “*L'Art et les artistes*”: “*Réjouissons-nous-en car son art fait d'observation rapide et aigüe, servie par une technique d'une habilité presque déconcertante, convient plus que tout autre à la définitive expression de la vie parisienne, tissée, pour ainsi dire, de frissons passagers et de fugitifs reflets, vie d'une excessive nervosité, mais d'une beauté rare et très particulière, et dont son impressionnisme savant saura fixer les moindres mouvements et dégager la physionomie générale*”. Cfr. J. Mériem, *Paul Troubetzkoy*, in “*L'Art et les artistes*”, avr.-sep-1906, p. 8; E. Claris, *L'impressionnisme...* cit.

questione dell'*Impressionnisme en sculpture*: “*Une statue est la représentation d'une forme vivante par le jeu de la lumière et des ombres*”. Guillemot riconosceva nella produzione dell'italiano, i caratteri di una scultura attenta agli effetti luministici che trovava, in accordo con la lettura sostenuta da Claris, i suoi esponenti nella generazione di Carpeaux e di Rude, ma ugualmente in quella contemporanea di Rodin⁶⁴. (Tavv. CLXXIII-CLXXVI, CLXXVIII-CLXXXVII)

La lettura di Troubetzkoy scultore dell'impressione appare, di certo, una forzatura ma essa risulta ben comprensibile se rapportata al clima culturale in cui l'opera dello stesso venne conosciuta. Come si è già detto, le teorie estetiche a sostegno di una plastica impressionista si diffondevano in un momento storico in cui la produzione scultorea risultava stagnante e assolutamente incapace di veicolare alcun elemento di novità. Edmond Claris, e con lui parte della critica e degli artisti più influenti vicini al movimento impressionista, cercava di teorizzare l'esistenza di una scultura che avesse per fondamento le impressioni suscitate dal dato reale, in reazione alla criticata arte ufficiale; non bisogna dimenticare, d'altra parte, che sulle stesse basi l'impressionismo aveva rappresentato, vent'anni addietro, una vera e propria rivoluzione in campo artistico. In tal senso, questo stesso principio avrebbe potuto far rinascere, agli occhi del circolo di Claris, la produzione plastica francese: la scultura attesa, però, non doveva avere nulla della “*banalité encombrante, nue ou habillée, bourgeoisement voluptueuse ou désagréablement réaliste*” degli esempi dell'epoca, ma limitarsi a essere “*de la forme dans la lumière*”. Essa doveva astenersi dal ricercare forme monumentali più utili all'effetto generale che a un risultato di qualità, e, al contrario, esprimersi sotto forma di “*groupes de petite taille*”; la taglia miniaturistica di una parte della produzione di Troubetzkoy veniva salutata, pertanto, positivamente come frutto di un “*travail spontané, qui dénote l'improvisation*”⁶⁵.

Del successo parigino di Troubetzkoy arrivava notizia anche in Italia, dove, negli stessi anni, la critica locale si era ormai espressa sul valore dell'opera dello scultore. Uno degli elementi che più viene apprezzato dai critici italiani era, come avveniva per i francesi, lo stile. La definizione che se ne dava non si discostava troppo, pertanto, da quella di matrice francofona:

⁶⁴Cfr. M. Guillemot, *Troubetzkoy*, in “*Art et Décoration*”, 16, juil.-déc. 1904, p. 202; idem, *M. Troubetzkoy sculpteur*, in “*Art décoratif*”, september 1908, pp. 103-109.

⁶⁵Guillemot si riferiva più volte, alla scultura ufficiale da *Salon* in contrapposizione all'arte semplice di Troubetzkoy: “*A nos yeux lassés de voir dans nos rues et dans nos musées, sur nos places publiques et aux expositions annuelles tant d'icônes insupportables, dénués de pensée malgré leurs titres, désagréables d'aspect à cause de la banale contorsion anatomique de leurs gestes, la réunion de ces statuette si nobles de simplicité semblait constituer une oasis reposante, où l'on respirait une saine senteur d'art vrai, où l'on oubliait généreusement les hideurs accoutumées [...]*. Cfr. L. Bénédite, *La Sculpture III...* cit., p. 168; M. Guillemot, *Troubetzkoy...* cit., pp. 199-200, 206.

entrambe riconoscevano, nella produzione troubetzkoiana, un'attenzione alla realtà e ai passaggi chiaroscurali determinati dalla luce sulla superficie della materia. A essere completamente diversa, però, era l'interpretazione del dato stilistico di Troubetzkoy, la sua lettura in rapporto alle due diverse tradizioni artistiche nazionali⁶⁶.

Come già detto, il trattamento rapido e corsivo della materia scultorea dell'italiano veniva letto dalla critica parigina come una perfetta comprensione dei principi dell'impressionismo scultoreo, in seno a una tradizione assolutamente francese che trovava, inoltre, nei pittori della generazione precedente i suoi riferimenti ideali. In questo senso i critici non facevano altro che riferirsi a dei modelli a loro noti, parte dell'orizzonte culturale in cui era avvenuta la loro formazione artistica. Nulla essi sapevano delle ricerche scapigliate portate avanti nell'ambiente artistico italiano, lombardo nella fattispecie, alla cui fonte si era abbeverato, invece, lo scultore negli anni del suo apprendistato. Se i risultati artistici a livello stilistico sembravano corrispondere a quelli ottenuti dai maestri impressionisti, dal punto di vista più precisamente storico, essi avevano avuto una genealogia del tutto differente. Alla luce di questi fatti si spiega per quale ragione le posizioni sull'opera troubetzkoiana si differenziassero nettamente allorché si parlava delle fonti d'ispirazione. Sulla rivista "Nuova Antologia", in un articolo dedicato, nel 1902, a Troubetzkoy, si smentiva, in termini diretti, che la tradizione francese, permeata di accademismo, potesse aver influito sull'evoluzione della sua produzione. Il critico Klingsor, che ne aveva scritto sulle pagine de "La Revue" nello stesso anno, veniva tacciato, in questo senso, di ignoranza nei confronti delle condizioni artistiche italiane con cui era venuto sicuramente in contatto lo spirito dell'artista. L'ambiente lombardo aveva marcato, invece, a tal punto il suo stile da differenziarlo notevolmente da quello di altri scultori europei, come, ad esempio, Rodin. Se, pertanto, agli occhi dei critici francesi, la produzione dell'italiano poteva ben inserirsi all'interno di un movimento scultoreo a cui appartenevano ugualmente Carpeaux, Rude e lo stesso Rodin, per gli italiani "la scultura europea non presenta[va] nulla di simile fuorché da noi e precisamente in Lombardia"⁶⁷.

⁶⁶Si veda ad esempio il giudizio di Vittorio Pica in occasione della V Esposizione Biennale di Venezia, dove Troubetzkoy veniva incontro alle attese del critico alla ricerca di un artista "che impressioni il nostro spirito con una nota spiccata di sentimento o di pensiero moderno. Opera eccellente d'arte è, del resto, quella che rispecchia lo spirito dei propri tempi e del proprio paese o che riesce a fissare, mediante una tipica manifestazione d'arte, una non ancora colta apparenza di quell'incessante riprodursi e trasmutarsi di forme, che la natura presenta allo sguardo chiaroveggente ed estasiato dell'artista". Cfr. *III. Marmi, bronzi e gessi...* cit., p. 50, 54.

⁶⁷Le soluzioni adottate da Rodin e da Meunier sarebbero state dettate da una "genesì interna", non condividendo nulla, pertanto, con l'attenzione alla "superficie esteriore" ricercata in Troubetzkoy. Questa distanza dall'opera dei maestri francesi non veniva così particolarmente rimarcata dall'internazionalista Pica che, nell'analizzare l'opera dello scultore italiano, affermava: "Egli, difatti, può avere qualche lontana ed incosciente affinità d'indole, nella ricerca dell'effetto pittorico e nell'ambizione di dare l'impressione del movimento, con questo o quello scultore straniero, forse col belga Constantin Meunier, forse col francese Auguste Rodin, pur notando

L'importanza del modello scapigliato e di quello del pittore Tranquillo Cremona, in particolare, veniva in ogni caso ribadita dalla totalità delle voci critiche che, in Italia, si pronunciavano in quegli anni sulla figura dello scultore. Per il critico italiano che, come si è già visto, difendeva il peso svolto dalla tradizione lombarda, l'influenza cremoniana spiegava anche i soggetti prediletti da Troubetzkoy e le loro attitudini venate di sentimento. Si tratta di elementi che anche nell'ambiente artistico parigino riscuotevano un facile successo, ma non di certo in virtù della loro origine italiana. Agli occhi della critica francese, al contrario, la “*tendresse familiale*” di alcuni gruppi scultorei troubetzkoiani aveva piuttosto qualcosa delle composizioni di Carrière, secondo una lettura che, come si è detto, aveva più facilità a riferirsi a modelli più propriamente francesi e, quindi, più facilmente noti al grande pubblico. Le ricerche portate avanti dalla Scapigliatura milanese dovevano essere per lo più trascurate a Parigi e l'idea che di Milano sembrava avere la critica d'oltralpe era quella di una città dove regnava ancora incontrastato “*le réalisme mesquin et minutieux*”⁶⁸.

Lo studio monografico dedicato allo scultore nel 1904 e pubblicato dalla rivista mensile “L'Epreuve” sembrava affrontare proprio la questione della formazione di Troubetzkoy, quasi a voler ritrovare le origini di un artista le cui opere realizzate fino a quella data “*suffiraient d'ailleurs à le rendre immortel*”. Nel riferirsi alla tradizione scapigliata, il critico Victor Thomas riteneva che gli insegnamenti pittorici di Ranzoni avessero apportato all'arte del russo di certo dei vantaggi ma soltanto a livello tecnico. Anche il nome di Medardo Rosso, ben più noto a Parigi, veniva chiamato in causa, ma non per sostenere una vicinanza di intenti e d'ispirazione tra i due scultori. Al contrario, agli occhi del francese non vi era alcuna possibilità di avvicinare la produzione dei due artisti, dal momento che Troubetzkoy era “*un génie*”, e di conseguenza la sua opera possedeva “*infiniment plus de force, de charme et d'originalité [...] que [...] celle de Rosso*”⁶⁹.

Si tratta di una posizione critica che tendeva a considerare l'opera del primo nella sua specificità, totalmente indipendente da qualsivoglia modello o filiazione diretta. La tradizione, al pari dei campioni della scultura contemporanea, Rodin e Meunier, veniva letta solo come

che costoro sono gli evocatori della forza e dell'impeto – forza del lavoro manuale, impeto delle passioni più violente – mentre egli è sopra tutto il glorificatore della grazia, dell'eleganza, dei più gentili e nobili sentimenti umani”. Cfr. V. Pica, *Artisti contemporanei: Paolo Troubetzkoy*, in “Emporium”, XII, 67, luglio 1900, p. 3; Volframo, *Teatri ed arte ... cit.*, p. 357.

⁶⁸La tradizione lombarda sarebbe stata, in ogni caso, additata quale fonte d'ispirazione fondamentale per l'arte di Troubetzkoy dalla critica italiana anche nel decennio successivo; in occasione, ad esempio, della partecipazione del maestro alla mostra della Secessione del 1913 si ribadiva: “che quest'ultimo, nonostante l'origine russa, sia lombardo di nascita e di educazione, è a tutti noto: e lombarda è l'arte sua”. Cfr. M. Guillemot, *Troubetzkoy...* cit., pp. 203-04; Vice-Lago, *Alla “Secessione”. La Sala di Troubetzkoy*, in “La Tribuna”, XXXI, n. 150, 31 maggio 1913, p. 3.

⁶⁹V. Thomas, *L'œuvre de Troubetzkoy. L'homme et l'artiste*, avec la collaboration de A. Dayot, L. Riotor, in “L'Epreuve”, a. VI, 21, novembre 1904, pp. 136-152.

apporto necessario alla creazione di “*une œuvre personnelle, une œuvre de créateur*”; per Thomas era molto più facile, in questo senso, ritrovare nell'artista di cui parlava “*les morbides, les lignes pures de Donatello et de Luca della Robbia*” in linea con la tendenza d'inizio secolo a leggere la nuova produzione italiana nel solco degli intramontabili esempi del Quattrocento fiorentino. Il confronto ben più immediato con l'opera di Medardo Rosso rappresentava invece una difficoltà, dal momento che il riconoscimento di una vicinanza di stile o d'ispirazione tra i due scultori sarebbe andata a discapito dell'elogio senza riserve accordato a Troubetzkoy. Per questo motivo, sulle pagine de “*L'Epreuve*”, il giudizio sull'opera di quest'ultimo prendeva le sembianze di una diffamazione rivolta a Rosso e ai suoi sostenitori tra cui Møller che su “*L'Art pour tous*” aveva osato avvicinare la produzione dei due⁷⁰.

La conoscenza e il successo dei principali scultori italiani nella capitale francese era possibile grazie all'esistenza di un sistema di mercato diffuso già da tempo e perfezionatosi nel corso dei decenni. I soggiorni all'estero da parte degli artisti non potevano essere lasciati al caso e dovevano, al contrario, essere accuratamente preparati in anticipo; nessuno infatti poteva sperare di potersi inserire in un mondo artistico a lui del tutto sconosciuto senza la presenza, *in loco*, di un appoggio o di una conoscenza diretta. Ciò spiega perché la quasi totalità dei fuoriusciti, una volta arrivati a Parigi, prendesse contatto con la comunità italiana che vi era presente da tempo. I più fortunati, quelli cioè che potevano contare, già in madrepatria, sulla protezione di un mecenate o di un mercante d'arte, arrivavano innanzitutto con buone referenze e potevano sfruttare i canali preferenziali che i loro protettori avevano stabilito all'estero. Si tratta di un sistema che nell'Ottocento aveva consentito a moltissimi italiani non solo di partecipare ai più importanti eventi espositivi europei, nella fattispecie parigini, ma anche di riscuotere un successo internazionale di pubblico e di mercato, altrimenti insperato⁷¹. Una rete di conoscenze ben sviluppata permetteva, a maggior ragione, agli scultori di far fronte a un soggiorno particolarmente difficile: per questi ultimi, infatti, la conquista del mercato doveva essere ancora più ardua dal momento che le commissioni arrivavano in misura minore rispetto a quelle pittoriche, in ragione dei costi elevati dei materiali e della manodopera. Pochi ottenevano delle vere o proprie *commandes* a scala monumentale; la maggior parte doveva accontentarsi di far rimarcare la propria presenza con invii di piccole dimensioni, per lo più bozzetti e realizzazioni in cera.

L'attività del mercante milanese Alberto Grubicy nella capitale francese rappresenta, a questo proposito, un capitolo fondamentale per la storia della presenza degli scultori italiani a Parigi.

⁷⁰ Cfr. T. Møller, *Maître et Élève. Rosso e Troubetzkoy*, in “*L'Art pour tous*”, II, n. 16, novembre 1904, pp. 336-39; V. Thomas, *L'œuvre de Troubetzkoy...* cit., pp. 136-152.

⁷¹ Cfr. M. Mimita Lamberti, *1870-1915...* cit.

Nonostante il suo nome fosse legato, quasi esclusivamente, alla compra-vendita della pittura divisionista, era grazie al suo interessamento se nel corso del primo e secondo decennio del secolo la scultura italiana contemporanea poteva avere un certo spazio. In occasione di ciascun evento organizzato nella capitale per rappresentare il gruppo del Divisionismo, infatti, era riscontrabile la partecipazione, sia pur ridotta, di alcuni scultori italiani da lui sponsorizzati che venivano presentati, così, al pubblico internazionale e che potevano usufruire di una notorietà sul mercato francese⁷².

Alberto Grubicy, prima di interessarsi alla promozione dell'arte italiana all'estero, aveva iniziato a organizzare mostre personali e collettive nella sua galleria milanese di Piazza Castello; l'approccio manageriale alla gestione degli artisti, che facevano parte di quella che lui stesso aveva definito "scuderia", aveva ben disposto la critica italiana nei suoi confronti. Vittorio Pica, nel 1904, arrivava addirittura a definirlo "il noto negoziante di quadri di Milano [...] che ha avuto l'eccellente idea di seguire l'esempio di Durand-Ruel e dei maggiori negozianti di quadri stranieri". Il suo nome era noto anche a Parigi prima ancora che vi si organizzassero, sotto la sua egida, esposizioni e appuntamenti artistici a cadenza regolare; numerosi richiami al mercante erano comparsi, infatti, sulla stampa d'arte francese in riferimento alla figura, ben più conosciuta, del pittore Segantini, il "*Millet italien*", scoperto dal fratello di Alberto e sostenuto a livello internazionale⁷³.

⁷²Sulla figura di Grubicy: G. Piantoni, *Alberto Grubicy, mecenate e mercante*, in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 21 apr.-15 lug. 1990), a cura di G. Belli, Milano 1990, pp. 254-57; S. Reborà, *Arte come impresa. Il caso Previati-Grubicy*, in *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, a cura di F. Mazzocca, Milano 1999, pp. 46-53.

⁷³Cfr. V. P(ica), *Esposizione di Previati e d'altri artisti*, in "Emporium", XX, 115, luglio 1904, pp. 74-76.

Giovanni Segantini si legava in modo esclusivo alla Galleria Grubicy a partire dal 1883; in realtà il pittore doveva la sua notorietà a Vittore Grubicy, promotore della sua fortuna e, in un primo momento, titolare della galleria. Alberto veniva associato solo successivamente, ma grazie alle sue notevoli doti di amministratore interessato a un guadagno immediato, nel 1890 riusciva ad espropriare il fratello e a reggere le sorti dell'impresa familiare fino al 1922, anno in cui il legato testamentario della stessa donava l'intera collezione. Cfr. C. E. Oppo, *Dopo la donazione Grubicy. L'avventura divisionista italiana*, in "L'Idée Nazionale", 17 aprile 1923, p. 3; F. Velardita, *Vittore Grubicy e il suo archivio*, in *Fondo Vittore Grubicy. Inventario*, (a cura di F. Velardita), Trento 2005, p. 16; A.-P. Quinsac, *Grubicy. Dicotomia di un viaggio: dal sogno di un mercato internazionale per l'arte italiana alla pittura come autobiografia*, in *Vittore Grubicy e l'Europa: alle radici del divisionismo*, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, 22 lug.- 09 ott. 2005; Rovereto, Museo d'Arte Moderna di Trento e Rovereto, 28 ott. 2005-15 gen. 2006), Milano 2005, pp. 13-31.

Segantini era molto amato dalla critica francese che se ne occupava frequentemente, anche in articoli di taglio monografico. Cfr. R. de la Sizeranne, *Le peintre de l'Engadine. Giovanni Segantini*, in "Revue des Deux Mondes", 15 mars 1898, pp. 359-79; W. Ritter, *Giovanni Segantini*, in "Gazette des Beaux-Arts", XIX, pér. III, 1 avril 1898, pp. 301-14; Thiébaud-Sisson, *Un Millet italien (G. Segantini)*, in "Le Temps", 6 octobre 1899; J. Girardet, *L'art italien à l'Exposition*, in "Foi et Vie", a. III, n. 12, 16 juin 1900; H. Monnier, *La Haute Montagne*, ibidem, a. VI, n. 10, octobre 1903, in pp. 245-49; M. Montadon, *Les œuvres religieuses et philosophiques de Giovanni Segantini*, in "Mercure de France", XLVIII, n. 168, décembre 1903, pp. 625-45; W. Monod, *Giovanni Segantini. Le Peintre des Alpes Grisonnes (1858-1899)*, "Foi et Vie", a. VII, n. 8, août 1904, pp. 195-99, 223-27, -254-57; O. Maus, *Giovanni Segantini. Exposition rétrospective à Milan*, in "L'Art Moderne", XXXV, 1905, p. 335; M.-A. Leblond, *Segantini (un grand peintre de l'Italie)*, in "L'Art et les

Nel corso del primo decennio del secolo, il pittore engadino, morto nel 1899, veniva recensito positivamente anche in Francia e in quest'occasione i critici non mancavano di riferirsi al fautore della sua fortuna, quell'“*Alberto Grubicy de Milan, qui fut le premier protecteur de Segantini*”. Ampio spazio era stato dedicato, in particolare, all'iniziativa da parte del mercante di aprire un padiglione-filiale durante l'Esposizione Artistica allestita dalla Società di Belle Arti al Palazzo della Permanente di Milano, al fine di presentare non solo opere di Segantini, ma anche di Gaetano Previati. Roger Marx, sulla “*Gazette des Beaux-Arts*”, in un articolo tutto dedicato alla rassegna, citava infatti i due pittori accanto allo scultore Bistolfi, inserendoli all'interno di un discorso ben più ampio sulla rinascita delle arti in Italia. Se la maggior parte degli invii facevano prova di una “*superficialité fréquente de cet art [qui] trouve sa raison dans la facilité irréfléchie, dans un fatalisme insouciant, déjà semi-oriental, et qui semble interdire l'effort*”, i tre maestri citati avevano saputo, anche agli occhi del francese, “*familiariser l'âme italienne avec des problèmes d'une gravité imprévue, ou plutôt oubliée*” e, per merito di Alberto Grubicy, le loro opere parlavano ancora al pubblico italiano. In questa occasione, il monumento bistolfiano a Segantini veniva esposto per la prima volta e, grazie alla sua riproduzione integrale sulle pagine della rivista francese, Marx ne permetteva la conoscenza anche nell'ambiente artistico parigino, in cui l'opera aveva avuto, come si è visto, un ampio successo. In Francia la galleria Grubicy diventava così sinonimo di novità e rinascita dell'arte italiana diffuse preferibilmente attraverso i suoi pittori. Grazie all'allestimento del “*petit temple très élégant et très moderne par les soins de M. Grubicy*” venivano presentate ufficialmente le “*trois gloires de l'Italie contemporaine*”: Bistolfi ne faceva parte in virtù della sua personale amicizia con Segantini e rappresentava, in questo senso, uno dei rari casi di scultore promosso dalla galleria milanese ad assumere, anche in terra francese, un'importanza paragonabile a quella dei giganti del Divisionismo. Il successo del “*Monument Segantini*” rafforzava, in questo senso, la lettura dello scultore quale “*poète*” della materia, già proposta negli articoli di Fierens-Gevaert, additandolo, indubbiamente, come l'iniziatore della rinascita della scultura funeraria del XX secolo⁷⁴.

L'interesse da parte di Grubicy nei confronti dell'ambiente parigino doveva iniziare piuttosto tardi, nel 1907, anno in cui veniva organizzato, per suo interesse, il *Salon des Peintres Divisionnistes italiens* nelle serre del *Cours-la-Reine*; si tratta di un'iniziativa salutata

artistes”, VIII, oct. 1908-mars 1909, pp. 211-18.

⁷⁴Cfr. Anon., *A propos de Segantini*, in “*Bibliothèque Universelle et Revue Suisse*”, a. 109, tome XXXVI, n. 106, 1904, pp. 424-25; R. Marx, *Notes sur l'exposition...* cit, pp. 417-27; Fierens-Gevaert, *Le Monument Segantini...* cit., p. 18; C. Hessel, *Beaux-Arts. Ferdinando Ramponi et le Divisionnisme*, in “*Revue moderne des arts et de la vie*”, XXI, n. 8, 30 avril 1921, pp. 5-10; S. Rebori, *Impressionismo. Libero Andreotti a Milano*, in S. Lucchesi, C. Pizzorusso, *La cultura europea di Libero Andreotti da Rodin a Martini*, Milano 2005, pp. 60-62.

positivamente soprattutto dai critici italiani, abituati a riferirsi alla produzione nazionale presente sui mercati internazionali in termini di “roba di pessimo gusto, roba italiana pur troppo, non arte italiana”. La mostra in questione riuniva, al contrario, opere importanti del movimento divisionista proprietà di “un provetto mercante d'arte” che agiva “con coraggio di negoziante e con fede di mecenate”. L'evento ebbe l'effetto di una “vivissima scossa”, secondo le stesse parole del segretario generale Rossi-Sacchetti, “a questa vieta convinzione” che l'arte italiana fosse “un appannaggio del passato, piuttosto che una forza viva del presente”. In questo senso, la politica già annunciata dal mercante milanese con l'allestimento, l'anno precedente, del padiglione nel parco della Permanente veniva riproposta a Parigi, presentando ad un pubblico abituato a confrontarsi con una produzione italiana stanca e ripetitiva l'espressione di quell’“arte italica che levava il suo vessillo, splendidamente verso il cielo agitato della immensa Parigi”. Si tratta di un obiettivo che gli organizzatori avevano annunciato, d'altra parte, già nella prefazione al catalogo, sostenendo la necessità di “*apporter à Paris une nouvelle affirmation de la vie latine, toujours vivante et vigoureuse, ainsi que la promesse d'une renaissance artistique et certaine*”⁷⁵.

L'esposizione veniva ad assumere un duplice valore: da una parte aveva il merito di presentare un movimento nuovo, nato e sviluppatosi in Italia; dall'altra permetteva al suo principale organizzatore, Alberto Grubicy, di legare il proprio nome a un gruppo di artisti portatori di un nuovo messaggio di rinascita. Come ricordato da Rossi-Sacchetti, infatti, il mercante aveva voluto, attraverso questa mostra, “presentare non solo gli *arrivati*, ma favorire anche quelli i quali, possedendo delle qualità ingenite d'artista, avevano senz'alcun dubbio il diritto di mostrarsi, e di sperare”⁷⁶.

⁷⁵Cfr. V. Rossi Sacchetti, *I Pittori Divisionisti Italiani a Parigi*, Puteaux 1907, p. 1; Nemi, *L'arte italiana all'estero*, in “Nuova Antologia”, XLII, 859, 1 ottobre 1907, pp. 518-20; idem, *L'arte italiana a Parigi*, ibidem, XLII, 860, 16 ottobre 1907, pp. 711-12.

L'esposizione era stata possibile grazie all'azione congiunta di Alberto Grubicy, dell'Ambasciata italiana a Parigi e della Società Dante Alighieri. Venivano messe a disposizione del comitato le serre cittadine, appositamente costruite per l'*Exposition Universelle Internationale* del 1900. L'inaugurazione si tenne il 31 agosto 1907; l'interesse per tale mostra fu tale da incoraggiare eventi collaterali, quali visite guidate alla stessa e conferenze sul tema sulla pittura divisionista. Cfr. A. Locatelli-Milesi, *Préface*, in *Catalogue du Salon des Peintres Divisionnistes Italiens* (Paris, Serre du Cours-la-Reine, 1-23 octobre 1907, Paris 1907, p. 2; V. Rossi-Sacchetti, *I Pittori Divisionisti ... cit.*, pp. 1-3; Anon., “L'Humanité”, 5 octobre 1907, p. 4; ibidem, 13 octobre 1907, p. 3. Sulla “Dante Alighieri” si vedano: F. Caparelli, *La «Dante Alighieri» 1920-1970*, Roma 1985; B. Pisa, *Nazione e politica nella Società «Dante Alighieri»*, Roma 1995.

Gli organizzatori ribadivano, innanzitutto, come questo evento si ponesse a propaganda della nuova arte italiana. Rossi-Sacchetti non si accontentava del suo ampio intervento nell'opuscolo monografico uscito all'indomani dell'inaugurazione dell'evento; anche sulle pagine de “L'Art Décoratif” egli sosteneva l'importanza della manifestazione, leggendola come espressione di quella rinascita artistica della Penisola “*marchant du même pas que son éveil industriel et économique*”. Sfortunatamente, nonostante l'intensa pubblicistica a favore dell'evento, quest'ultimo doveva venir accolto tiepidamente dalla critica francese. Cfr. V. Rossi-Sacchetti, *Les peintres divisionnistes Italiens*, in “L'Art Décoratif”, IX, n. 109, octobre 1907, p. 154; A.-P. Quinsac, *Trente cinq ans d'études sur le divisionnisme italien: état de la question*, in “Studiolo”, 1, 2002, p. 248.

⁷⁶Rossi-Sacchetti, nel suo libriccino monografico, dedicava ampio spazio alla carriera internazionale di Grubicy

Proprio in ragione di tale apertura nei confronti delle giovani leve, si spiega la presenza al *Salon des Peintres Divisionnistes* di una minoranza di scultori debuttanti, tutti ugualmente sostenuti dalla galleria milanese. Si tratta di Libero Andreotti e di Rembrandt Bugatti, due rappresentanti di quella scultura italiana che agli occhi del comitato artistico si poneva quale “*manifestation admirable de ce que l'Italie prépare en cette période de sa renaissance artistique*”. Gli stessi organizzatori presentavano con orgoglio i due italiani: Achille Locatelli-Milesi, nella prefazione al catalogo, parlava, di “*forces les plus jeunes est vivantes de l'art italien contemporain*” coerentemente con quanto aveva già detto, appena l'anno precedente, a proposito della produzione plastica italiana, in riferimento a Bistolfi. In questo senso, il suo giudizio sull'arte italiana contemporanea e, nella fattispecie, sulla scultura rappresentava, insieme a quella di Rossi-Sacchetti, una linea critica assolutamente non casuale, ma finalizzata a promuovere alcuni nomi precisi della scena artistica nazionale; Bugatti e Andreotti si ritrovavano così ad essere i campioni, all'estero, delle tendenze plastiche contemporanee di scuola milanese, cresciuti sotto l'ala protettrice della scuderia Grubicy⁷⁷. Prima di godere di un ampio successo nella capitale, infatti, entrambi gli artisti si erano legati al mercante milanese, inserendosi perfettamente all'interno di quel sistema di domanda e offerta da lui richiesto. Nonostante l'avventura manageriale di quest'ultimo dipendesse, nei suoi caratteri principali, dalla scuola pittorica divisionista, la scultura doveva avere anch'essa un certo spazio, come si evince dai cataloghi delle esposizioni collettive organizzate nella galleria-madre di Milano. Le opere esposte si limitavano, in ogni caso, a pochi nomi, tra cui quello di Paolo Troubetzkoy, destinato a una notorietà europea, di Emilio Quadrelli e di Cesare Ravasco, la cui conoscenza non avrebbe oltrepassato i confini italiani. Il numero ridotto degli artisti accolti nella galleria, in scultura come in pittura, si spiega riferendosi ai rapporti di esclusività che Grubicy imponeva loro: una volta identificato il nuovo protagonista da lanciare sul mercato, l'attenzione della galleria si concentrava su di lui, preferendo puntare su un sicuro successo di pubblico piuttosto che scommettere su più nomi, tutti ugualmente incerti nel loro sviluppo futuro. Si trattava di una vera e propria operazione di “congelamento” della maturazione artistica di ciascun artista, costretto a rinunciare alla sua crescita personale e a dedicarsi, per l'intera durata del contratto d'esclusiva, a un unico filone tematico⁷⁸.

al fine di ribadire come la mostra dell'*Alma* rientrasse all'interno di un progetto di promozione internazionale dell'arte italiana di più ampio respiro. Cfr. V. Rossi-Sacchetti, *I Pittori Divisionisti...* cit., pp. 7, 20-25; G. Piantoni, *Alberto Grubicy, mecenate e mercante*, in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 21 aprile – 15 luglio 1990), Milano 1990, p. 255.

⁷⁷Cfr. A. Locatelli-Milesi, *Les tendances nouvelles...* cit., pp. 411; V. Rossi Sacchetti, *Les peintres divisionnistes...* cit., p. 154.

⁷⁸Lo spazio dedicato agli scultori nella Galleria Grubicy era, senza dubbio, inferiore a quello riservato ai pittori; nei cataloghi d'esposizione salta agli occhi come si parlasse dei protagonisti della scultura soltanto a chiudere la

Rembrandt Bugatti si era inserito perfettamente all'interno del clima scapigliato milanese, anche in virtù dei contatti avuti con Troubetzkoy, di cui aveva saputo sviluppare l'ispirazione animalista con una tecnica rapida e corsiva. La sua presenza veniva notata nel 1904, in occasione della mostra collettiva organizzata, a Milano, alla Galleria Grubicy, per le “doti assai pregevoli di visione del vero e di agile ed elegante plastica”, ricercate e apprezzate dal mondo del collezionismo locale di inizio secolo; lo scultore aveva esposto, inoltre, alla IV Biennale di Venezia, vetrina imperdibile per la conoscenza degli artisti a livello internazionale. I rapporti con il mercante parigino Adrien Hébrard, a cui si doveva il suo “lancio” sulla scena artistica parigina, devono risalire proprio a questo periodo: l'editore d'arte aveva visto le opere di Bugatti forse in seguito all'Esposizione d'arte veneziana, ma è più probabile che egli conoscesse già il giovane scultore per via indiretta, attraverso il padre di quest'ultimo, Carlo, mobiliere e creatore di oggetti d'arte, della cui edizione si occupava da tempo la *fonderie Hébrard*. Le relazioni coltivate negli anni milanesi dovettero essere fondamentali per Bugatti dal momento che sarebbe state mantenute anche in seguito, in occasione del suo trasferimento a Parigi: la collaborazione episodica avuta a Milano, nel 1902, con Albino Palazzolo, fonditore-cesellatore al servizio di Grubicy, infatti, venne ripresa nel 1904 e fu proprio l'artista italiano a presentare a Hébrard l'artigiano milanese che divenne il principale *maître-fondeur* della ditta francese⁷⁹.

presentazione dell'evento. Nell'introdurre il profilo dei giovani, il rimando obbligato era agli artisti già consacrati dalla galleria, Bistolfi e Troubetzkoy per primi; in questo modo, anche quando la scuderia scommetteva su nuovi nomi, non si dimenticava di riferirsi alle glorie passate. Nel caso dello scultore Ravasco, la sua produzione gravitava attorno ad un'ispirazione di gusto simbolista, come nell'opera “Le nuvole”, e di genere. Come Troubetzkoy e Bugatti, non mancò di confrontarsi con la scultura animalista di piccolo formato il suo nome non uscì, però, dall'ambiente milanese, a differenza del fratello Alfredo che riuscì a farsi notare anche a livello internazionale, nel campo dell'oreficeria. Le uniche partecipazioni di Emilio Quadrelli a eventi internazionali si ridussero, invece, a quelle veneziane della Biennale, a cui partecipò nel 1899 con la “*petite Aube en marbre rose*”, citata da Mario Pilo sulla rivista francese “L'Humanité”, e alla “The Italian Exhibition”, organizzata dalla Galleria Grubicy a Londra nel 1888. Cfr. V. Grubicy, *Il monumento a Foscolo in Santa Croce*, in “La Riforma”, 4 luglio 1889; M. Pilo, *La IIIe Exposition...* cit., p. 495; G. P. Lucini, *Quarta Esposizione triennale di Milano*, in “Emporium”, XII, n. 70, 1900, pp. 323-36; *Catalogo delle esposizioni collettive di G. Previati – E. Gola – L. Conconi . A. Tominetti – C. Fornara – F. Minozzi – C. Maggi – C. Ravasco (scultore) Gottardo e Mario Segantini*, (Milano, Palazzo della Società di Belle Arti, dicembre 1902 – gennaio 1903), Milano 1903, pp. 59-61; A. Dézarrois, *La vie artistique à l'étranger. La Biennale 1936 à Venise*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, tome LXX, II semestre, juil.-déc. 1936, p. 65; S. Rebora, *Liberò Andreotti...* cit., pp. 61-2; A.-P. Quinsac, *Londra 1888. The Italian Exhibition*, in *Vittore Grubicy e l'Europa: alle radici del divisionismo*, Milano 2005; M. De Grassi, *Trieste e il monumento a Giuseppe Verdi*, in “Arte in Friuli, arte a Trieste”, 28, 2009, pp. 179-90.

⁷⁹Il trasferimento dell'intera famiglia Bugatti in territorio francese, alle porte di Parigi dovette, inoltre, favorire i rapporti tra Rembrandt e il nuovo mecenate, soprattutto in seguito alla loro presentazione diretta per iniziativa di Georges Clemenceau, nel 1904. Lo stesso Hébrard parlava del suo primo incontro con le opere dell'italiano, preceduto, a quanto sembra, da una certa sfiducia: “*Ce fut d'abord la méfiance que m'inspira ce joli nom ronflant, évocateur de trop de gloire et de trop d'art, alors qu'un ami m'engageait à voir les travaux du jeune artiste...*”. Il giudizio finale doveva però rivelarsi estremamente positivo se il mercante concludeva dicendo: “*Il m'arrive trop parement de trouver ainsi un artiste personnel et sincère, pour que ce ne me soit pas une joie de le faire connaître au public*”. Albino Palazzolo lavorava a Milano, presso la fonderia Guidici & Strada; l'italiano trasmise le sue conoscenze alla fonderia Hébrard lavorandovi a partire dal 1904; grazie a una capacità tecnica

L'apertura internazionale verso il mercato parigino dimostrata da Grubicy a partire dal 1907 aveva sicuramente contribuito allo sviluppo della carriera dello scultore, che attorno alla metà del primo decennio si ritrovava ad esporre per i due mecenati, in occasione di due eventi organizzati entrambi a Parigi, la personale alla *galerie Hébrard* e il *Salon des Peintres Divisionnistes italiens* nelle *Serre de l'Alma*. La storia della fortuna parigina di Bugatti si spiega proprio facendo riferimento al rapporto, non ancora del tutto compreso e indagato, tra i due mercanti. Quest'ultimi avevano collaborato in più di un'occasione, al fine di presentare le opere di scultori italiani, sostenuti da entrambi: la prima mostra parigina di Andreotti alla Galleria Hébrard, ad esempio, venne organizzata sotto l'egida dello stesso Hébrard. Anche la presentazione della “collezione Hébrard” di opere di Rembrandt Bugatti a diverse edizioni della Biennale di Venezia testimonia, se non un rapporto diretto tra i due mecenati, perlomeno l'apertura dell'ambiente artistico al di qua delle Alpi nei confronti delle iniziative promosse a Parigi⁸⁰.

Il mecenatismo praticato dall'italiano, pertanto, non si discostava, almeno nelle sue linee generali, da quello del francese, e proprio in virtù di una similarità tra le due attività manageriali si spiega perché Bugatti si fosse inserito perfettamente nell'ambiente d'oltralpe, pur essendosi formato a contatto con le ricerche plastiche lombarde. Anche Hébrard intratteneva dei rapporti di esclusiva con i propri artisti; nel caso dello scultore italiano, vigeva l'obbligo di “*ne céder à aucun fondateur ou éditeur d'Art une œuvre quelconque exécutée [...] avant de l'avoir soumise d'abord à M. A.-A. Hébrard qui sera toujours libre d'en devenir acquéreur absolu, avec droit exclusif de reproduction aux prix ci-après établis pour chaque œuvre originale [...]*”. Alberto Grubicy, da parte sua, aveva imposto qualcosa di simile a Previati e in occasione dell'apertura del Padiglione all'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Milano il mercante italiano aveva introdotto, per la prima volta, la vendita di riproduzioni in fotoincisione delle opere esposte, accanto a un'azione di pubblicistica affidata a monografie dei maggiori artisti presenti, sull'esempio di quanto avveniva sul mercato

senza eguali, le fusioni realizzate da Palazzolo erano uniche e, di conseguenza, assolutamente infalsificabili. Quella tra il fonditore milanese e Bugatti è, pertanto, la storia di una collaborazione unica, dove il talento dell'artigiano si incontra con quello dell'artista. Cfr. V. Pica, *III. Marmi, bronzi e gessi...* cit., p. 59; V. P(ica), *Esposizione di Previati...* cit., p. 76; J. S. Grioni, *Rembrandt Bugatti, un grande «animalier»*, in “*Antichità viva*”, XII, n. 1, 1973, pp. 36-37; *Carlo-Rembrandt-Ettore-Jean Bugatti*, sous la direction de P. Dejean, Paris 1982, p. 137; J.-C. Des Cordes, V. Fromanger Des Cordes, *Rembrandt Bugatti catalogue raisonné*, Paris 1987, pp. 14, 23, 99; voce *Hébrard*, in E. Lebon, *Dictionnaire des fondateurs de bronze d'art. France 1890-1950*, Perth 2003, pp. 182-88; voce *Bugatti*, in J.-C. Hachet, *Dictionnaire illustré des Sculpteurs animaliers & fondateurs de l'antiquité à nos jours*, Luxembourg-Paris 2005, pp. 228-30.

Su Rembrandt Bugatti si vedano oltre ai cataloghi e alle monografie già citati: *Scheda Rembrandt Bugatti*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 60-61.

⁸⁰Cfr. E. Horswell, *Rembrandt Bugatti. Life in Sculpture*, London 2004, pp. 92-99.

internazionale⁸¹.

Ciò che però la galleria milanese era incapace di offrire ai suoi artisti era un organo di stampa esclusivo attraverso cui diffondere la conoscenza di ciascun artista presentato, alla maniera di Adrien Hébrard, direttore del quotidiano “Le Temps”, ma soprattutto una fonderia appositamente creata per l'edizione delle opere in bronzo. La *maison Hébrard* costituiva, infatti, un *unicum*, non solo nel panorama parigino di inizio secolo; essa richiamava l'interesse di ogni scultore alla ricerca di una casa di fusioni in grado di editare i modelli con un risultato ineccepibile dal punto di vista tecnico. All'inizio del secolo il suo nome veniva associato ad una vera e propria “*renaissance de la fonte à cire perdue*”; il mercato risultava, infatti, saturato da riproduzioni prodotte da “*négligeables fabricantes qui ont fait de leur noble profession une industrie banale*” attraverso “*ces bronzes qui reproduisent indéfiniment la banalité d'un modèle plus ou moins médiocre*”⁸².

Anche in Italia il nome del francese doveva essere ben noto: come accennato, la tradizione artigiana milanese era venuta a contatto con quella d'oltralpe, allorché Albino Palazzolo era stato ingaggiato dalla fonderia parigina. Altri scultori italiani venivano editati da quest'ultima, come Troubetzkoy, le cui opere rappresentavano un punto di riferimento per l'ambiente

⁸¹Cfr. J.-C. Des Cordes, V. Fromanger Des Cordes, *Rembrandt Bugatti ... cit.*, p. 98; *Italie 1880-1910: l'Art italien à l'épreuve de la modernité*, catalogue d'exposition (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 déc. - 11 mars 2001; Paris, Musée d'Orsay, 09 avr. - 15 juil. 2001), sous la direction de G. Piantoni, A. Pinget; E. Horswell, *Rembrandt Bugatti... cit.*, pp. 92-99.

Gianna Piantoni si è soffermata sull'apertura internazionale della Galleria milanese nel citato catalogo della mostra *Divisionismo italiano*.

⁸²Cfr. F. M., *Exposition privée de Rembrandt Bugatti*, in “L'Art et les artistes”, août. 1908, p. 236.

La *Fonderie Hébrard* aprì nel 1902, quando Adrien-Aurélien Hébrard si associò con J. O. Seib. Per il primo biennio la sede era localizzata nell'antica rue Victor-Duruy; nel 1904 venne trasferita al n. 73 di Avenue de Versailles. Fin dalla sua fondazione, l'impresa prevedeva un'attività collaterale, ovvero “*l'organisation d'expositions artistiques, de toutes sortes, en un mot toutes manifestations d'art dont la Société pourrait bénéficier*”. La prima sala espositiva si trovava in rue Cambon, non lontano dalla Place Vendôme; nel 1905 la sede fu trasferita al n. 8 di rue Royale. Cfr. F. M. *Exposition privée... cit.*, p. 236; *La fonte d'art au XX^e siècle* in E. Lebon, *Dictionnaire des fondeurs... cit.*, p. 64; *Hébrard*, ibidem, p. 182; E. Horswell, *Rembrandt Bugatti... cit.*, pp. 78-99.

Nella stampa dell'epoca il nome di Hébrard era, infatti, sinonimo di perfezione ed eccellenza del risultato: “*Ces bronzes qui semblent avoir gardé la palpitation de la cire docile et moelleuse ne peuvent donc être comparés aux «truquages» commerciaux où rien n'a survécu de ce qui constitue la vie d'une œuvre...*”. Ne veniva lodato soprattutto l'esempio innovativo: “*La tentative est des plus intéressantes et conquerra sans retard les suffrages de tous les vrais amateurs*”. Egli era definito chiaramente: “*Cet artiste et ce fondeur aussi habile et aussi passionné que ses devanciers de la Renaissance*”. I suoi sforzi tecnici sembrano recuperare la tradizione antica, attraverso un risultato che faceva pensare alle “*patines savoureuses des vieux maîtres de la Renaissance*” e ai “*bronzes retrouvés dans la cendre de Pompéi*”. Infatti: “*M. Hébrard s'est inquiété, non seulement, en effet, de n'éditer que des œuvres de réelle valeur artistique, mais de les éditer avec le plus grand soin, en cherchant à faire revivre des techniques tombées en désuétude, en portant particulièrement ses recherches sur ces patines si savoureuses dont les fondeurs de la Renaissance et du japon nous ont légué de si exquis, si profonds, si savoureux exemples*”. Cfr. Anon., *Supplément*, in “Art et Décoration”, XIV, juillet 1903, p. 1; C. Vautel, *Un fondeur artiste*, in “La vie illustrée”, 1904, riprodotto in J.-C. Des Cordes, V. Fromanger Des Cordes, *Rembrandt Bugatti ... cit.*, pp. 24-25; P. R., *Les Marbres et les cires perdues de la Galerie A.-A. Hébrard*, in “Le Gaulois”, n. 9930, 21 décembre 1904, p. 2; A. Alexandre, *Grandes et Petites Expositions. Les œuvres de Bugatti*, in “Le Figaro”, n. 138, 18 mai 1911, p. 4.

artistico milanese e quello parigino. La fusione dei modelli era generalmente seguita dall'esposizione degli stessi nella *Galerie Hébrard* sita in rue Royale; in tal modo la propaganda del nuovo artista passava attraverso le tappe più importanti, l'edizione e la presentazione al pubblico parigino, senza dimenticare la loro diffusione attraverso il potente mezzo a stampa de "Le Temps". In questo modo era innanzitutto l'arte contemporanea che ne traeva, per prima, giovamento; Hébrard, infatti, non editava bronzi di artisti del passato e così facendo offriva agli scultori un'opportunità senza uguali di inserirsi all'interno del mercato e di entrare, cosa piuttosto rara, nelle grandi collezioni private. Si trattava, come è evidente, di una politica assolutamente contraria alla circolazione di massa: contro un commercio mastodontico di bronzi di pessima qualità, il mercante aveva deciso, fin dall'inizio della sua attività, di produrre un numero di prove di fusione estremamente limitato ad un prezzo elevato. Gli acquirenti, nel diventare suoi clienti, avevano l'impressione di impossessarsi di pezzi quasi unici, realizzati con la raffinatissima tecnica della cera persa per un pubblico estremamente elitario, come dimostra anche il carattere degli eventi artistici accolti nei locali della galleria, vere e proprie esposizioni private, rivolte a "un petit nombre de personnes"⁸³.

La notorietà di Bugatti si doveva, pertanto, al fonditore parigino; il richiamo a Hébrard era, anzi, onnipresente agli occhi dei critici in occasione dei giudizi espressi all'indomani della presentazione delle opere dell'italiano; ben presto la "dernière découverte" del gallerista, che inaugurava la nuova sede di rue Royale, diventava fonte inesauribile di successo e guadagni; per la rivista "l'Aurore", "il convient d'associer son nom à celui du sculpteur" perché committente e "protégé" erano entrambi "deux grands artistes". Per la critica, il valore dell'opera bugattiana risiedeva nella sua profonda distanza dai modi accademici e nell'adesione al linguaggio della vita e del movimento, in altre parole al suo essere "un sculpteur impressionniste". La sua tecnica a "coups de pouce" gli consentiva di realizzare dei veri e propri "croquis sculptés" dove a contare erano le ricerche luministiche e quelle legate

⁸³Anche Paolo Troubetzkoy aveva affidato la riproduzione di alcuni suoi bronzi a Hébrard, databili tra il 1908 e il 1910: *Mrs Harry Payne Whitney* (Gertrude Vanderbilt), *Elin Troubetzkoy con il figlio Pierre, Lévrier couché, Lévrier assis, Portrait Ortuzar, Nudo femminile seduto (dopo il bagno)*. Il fonditore, da parte sua, gli aveva anche dedicato una personale nella sua galleria nel 1908, in cui erano esposti una cinquantina di pezzi (*Tolstoï à cheval, Bambina in piedi con orso, Rodin, Comte Witte, Conte Robert de Montesquiou-Fezensac, Docteur Pozzi, Segantini, Jeune Homme au lévrier, Anatole France, Bernard Shaw*). Cfr. J. Mériem, *Paul Troubetzkoy*, in "L'Art et les artistes", n. 13, avril 1906, p. 12; Anon., *Anatole France*, in "L'Art et les artistes", n. 37, avril 1908, p. 3; A. Alexandre, *Le Prince Paul Troubetzkoi*, in "Le Figaro", 27 mai 1908, p. 6; C. Morice, *L'exposition de M. Troubetzkoy*, in "Mercure de France", 16 juin 1908, p. 734; F. M., *Œuvres du Prince Paul Troubetzkoy*, in "L'Art et les artistes", juillet, 1908, pp. 184-86; D. G., *Bambina in piedi con orso* (scheda), in *Paolo Troubetzkoy 1866-1938...* cit., n. 104, p. 160; S. F., *Auguste Rodin* (scheda), ibidem, n. 105, p. 161; idem, *Conte Robert de Montesquiou-Fezensac* (scheda), ibidem, n. 114, pp. 166-67, idem, *Mrs. Harry...* cit., idem, *Il dottor Pozzi* (scheda), ibidem, n. 115, pp. 168-69; idem, *Ragazzo con levriero* (scheda), ibidem, n. 120, p. 173; idem, *Anatole France* (scheda), ibidem, n. 121, p. 173; idem, *George Bernard Shaw* (scheda), ibidem, n. 124, pp. 174-76; idem, *Mme Decori* (scheda), ibidem, n. 130, p. 180.

alla resa del dinamismo. L'apprezzamento della maggior parte delle voci critiche francofone nei confronti di Bugatti andava, prima di tutto, a questo aspetto della sua arte e sembrava ricollegarsi al più recente dibattito sull'esistenza dell'Impressionismo scultoreo. In questo senso, il giudizio generale non si discostava di molto da quello che, negli stessi anni, veniva espresso a proposito di Troubetzkoy; entrambi erano amati per il carattere di verità unito alla resa perfetta dell'*"impression fugitive de la nature vivante"*. La lettura di Bugatti in "termini impressionisti" veniva condivisa da una maggioranza di critici abituati a esprimersi favorevolmente su questo movimento artistico, come François Thiébault-Sisson. Nel presentare sul quotidiano "Le Temps", lo scultore italiano, arrivato da poco nella capitale, infatti, quest'ultimo non esitava a leggere la sua scultura come espressione del *"mouvement, vu dans l'air avec son allure et son geste naturels"*⁸⁴.

Anche la presenza dello scultore al *Salon des Peintres divisionnistes italiens*, accanto a opere che testimoniavano le più recenti sperimentazioni luministiche italiane, doveva, in ogni caso, aver favorito l'interpretazione della sua opera in questo senso, soprattutto da parte francese. Eppure Rossi-Sacchetti, nella monografia dedicata ai Bugatti ed edita all'indomani dell'evento del 1907, aveva presentato la produzione dello scultore da un punto di vista più completo e consapevole, senza fermarsi a etichettare quella che per lui restava un'arte caratterizzata da un *"sens exquis de la mesure"*. Il critico italiano si riferiva allo stile corsivo delle prime opere, che più di qualche voce aveva definito *"impressionnistes"*, vedendovi, invece, *"la fougue un peu hâtive d'un enthousiasme qui ne sait pas attendre"*, tipica di un giovane scultore agli inizi. Questo tipo di lettura, doveva, comunque, avere una certa fortuna, dal momento che diversi critici francofoni iniziano a parlare di evoluzione nel linguaggio e nella resa scultorea di Bugatti, evoluzione che costoro ritrovavano ugualmente nell'arte di Troubetzkoy. Entrambi, infatti, avevano acquisito con il tempo una maggiore solidità nelle forme scolpite; se le loro *"plus petites figurines n'ont rien de minuscule et de mièvre"* è perché i due scultori sapevano

⁸⁴A proposito dei meriti reali di Hébrard in rapporto al successo di Bugatti un critico non esitava ad affermare su "Art et Décoration" del 1907: *"Enfin, il y a les animaux de M. Rembrandt Bugatti, un sculpteur italien que les cires perdues de M. Hébrard, autant que sa propre virtuosité, ont rendu notoire"*. Arsène Alexandre, allo stesso modo, diceva: *"La collaboration du statuaire et du fondeur a produit de surprenants et précieux résultats"*. Cfr. A. Alexandre, *Les Petites expositions. Le sculpteur Bugatti*, in "Le Figaro", n. 174, 22 juin 1904, p. 5; idem, *Les Petites Expositions. Exposition R. Bugatti*, in "Le Figaro", n. 137, 17 mai 1907, p. 5.

Cfr. Thiébault-Sisson, *Un sculpteur impressionniste: Bugatti*, in "Le Temps", 20 juin 1904, p. 4; *Articolo* in "L'Echo de Paris", 1904, riprodotto in J.-C. Des Cordes, V. Fromanger Des Cordes, *Rembrandt Bugatti ... cit.*, p. 77; A. P., *Exposition et concours. Rembrandt Bugatti*, in "Bulletin de l'art ancien et moderne", 1904, p. 197; *Articolo di Cruey*, in "L'Aurore", 1905, riprodotto in J.-C. Des Cordes, V. Fromanger Des Cordes, *Rembrandt Bugatti ... cit.*, p. 91; J. Mériem, *Paul Troubetzkoy... cit.*, pp. 8, 11; Thiébault-Sisson, *Le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. La Sculpture*, in "Le Temps", n. 16730, 13 avril 1907, p. 2; *Articolo* in "Art et Décoration", juil.-déc. 1907, p. 156, J.-C. Des Cordes, V. Fromanger Des Cordes, *Rembrandt Bugatti ... cit.*; R. Bouyer, *Les Salons de 1908. La Sculpture*, in "La Revue de l'art ancien et moderne", janv.-juin 1908, p. 432; C. Morice, *L'exposition de M. Troubetzkoy... cit.*, p. 734; F. M., *Exposition privée ... cit.*, p. 236.

misurarsi anche con una scala maggiore, che si esprimeva nel primo nei monumenti pubblici e, nel secondo, nella scelta di specie animali più imponenti⁸⁵.

Il perfezionamento tecnico acquisito progressivamente da Bugatti l'aveva portato non soltanto a prestare maggiore attenzione ai dettagli ma a sviluppare notevoli doti di ritrattista. In questo modo egli poté ampliare, nel corso del tempo, il ventaglio della sua produzione, interessandosi anche alla figura umana di piccole dimensioni, dove si ritrovava lo stesso carattere d'“*istantané qui gagne en spontanéité*” presente in Troubetzkoy. È in particolare nelle recensioni ai *Salons* che i nomi di entrambi venivano accostati, a testimonianza di un analogo interesse per soggetti dal carattere miniaturistico e aneddotico. La nuova scultura accolta alle esposizioni ufficiali d'inizio secolo aveva, infatti, di preferenza, un'espressione intimista, a discapito delle “*figures grandes comme nature et plus grandes*”; era la legge della “*statuette*” ad imporsi e che giustificava perché le realizzazioni troubetzkoniane, “*jolies et vraies comme des dessins*”, avessero tanto successo al pari delle “*petites sculptures d'animaux*” realizzate da Bugatti. Il noto critico Arsène Alexandre leggeva perfettamente l'opera dell'italiano in accordo con quella che egli stesso definiva “*cette «petite sculpture» qui est en grande partie la vraie forme de la statuaire moderne [...]*”, che trovava i suoi protagonisti in Poupelet, Bartholomé, Felix Voulot, Dejean. Ai *Salons* del primo decennio del secolo, alla *Nationale* e a quello *des Artistes Français*, in particolare, “*les statuettes de menues dimensions y font nombre*” andando a costituire, come chiarivano i critici stessi, una sezione a sé stante, parallela a quella del nudo a grandezza naturale⁸⁶.

La produzione di piccole dimensioni, di soggetto aneddotico e mondano, trovava riscontro

⁸⁵La lettura unilaterale di Bugatti come “*sculpteur animalier*” si imponeva in occasione della prima comparsa delle sue opere nell'ambiente artistico parigino; Thiébault-Sisson ne proponeva un'interpretazione in linea con le ricerche impressioniste anche in virtù del suo personale interessamento nei confronti di questo movimento artistico, di cui aveva detto, ad esempio, sempre su “*Le Temps*”, nel 1899: “*Qu'on pense de l'impressionnisme ce qu'on veut, qu'on le réprouve, comme font les gens pour parti pris, parce qu'on en trouve les tendances fâcheuses, ou qu'on en rie, comme font les ignorants, parce qu'on n'y comprend rien, on ne le supprimera pas de notre histoire. Il existe: il a produit, depuis les vingt-cinq ans qu'il existe, une variété considérable de morceaux dont l'originalité n'est pas discutabile; il incarne en lui une tendance, un mouvement caractérisé de l'art français*”. Anche nel presentare gli artisti partecipanti nel 1907, al *Salon des Peintres divisionnistes italiens*, il critico si sarebbe servito di una definizione simile, quella di “*néo-impressionnistes*”, a definire i caratteri generali di questa tendenza artistica tutta italiana. Cfr. Thiébault-Sisson, *Choses d'art. Une histoire de l'Impressionnisme*, in “*Le Temps*”, n. 13829, 17 avril 1899, p. 6; idem, *Claude Monet. Les années d'épreuves*, ibidem, n. 14414, 26 novembre 1900, p. 3; idem, *Les néo-impressionnistes italiens*, ibidem, n. 16871, 02 septembre 1907, p. 2.

⁸⁶Gli animali di Bugatti, con il loro carattere elegante e sinuoso, venivano facilmente accostati alla piccola scultura di gusto mondano: “*le croquis d'animaux de M. Rembrandt Bugatti ne contradisent point les figurines vivement françaises de MM. Froment-Meurice, Clostre et Dejean*”. Cfr. A. Alexandre, *Les Salons de 1906. Société Nationale des Beaux-arts*, in “*Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*”, II, n. 15, 14 avril 1906, p. 2; R. Bouyer, *Les Salons de 1908...* cit., p. 432.

Cfr. P. Vitry, *La petite sculpture aux Salons*, in “*Art et décoration*”, XII, 1902, pp. 40-48; Thiébault-Sisson, *Le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. La Sculpture*, in “*Le Temps. Supplément*”, n. 16730, 13 avril 1907, p. 2; A. Alexandre, *Les Salons de 1906. Société Nationale...* cit., p. 2.

non soltanto alle rassegne ufficiali ma anche nel mondo del mercato parigino; le esposizioni accolte nella galleria Hébrard, infatti, incentivavano ogni anno artisti la cui produzione spaziava dai piccoli oggetti d'arte alle figurine di gusto *art nouveau*. Scorrendo i nomi degli scultori sostenuti dal fonditore d'arte, si possono ritrovare alcuni caratteri comuni all'opera di Bugatti: la preferenza andava alle fusioni di piccole formato i cui soggetti variavano dai personaggi femminili, mitici o contemporanei, alle figurine di gusto *animalier*⁸⁷.

Già nel giugno del 1903, nella primitiva sede di rue Cambon, il mercante parigino aveva presentato una serie fusioni in bronzo di Desbois, Falguière, Dalou, inaugurando, come già accennato, una linea espositiva seguita anche negli anni a venire, finalizzata a far conoscere uno o più artisti esponendo loro opere recenti, tra cui i bronzi editi per l'occasione nella sua fucina. L'editore d'arte accoglieva spesso scultori già noti al pubblico della capitale in ragione della loro partecipazione ai *Salons* annuali; così facendo egli ne accresceva la notorietà e favoriva il loro accesso nel mondo del mercato, troppo spesso trascurato in occasione delle rassegne artistiche ufficiali dove gli ordini d'acquisto provenivano quasi esclusivamente dallo Stato. Hébrard si interessava ugualmente agli artisti stranieri appena giunti a Parigi e in cerca di una consacrazione: Bugatti ne era solo un esempio; nel maggio del 1906, ad esempio, veniva presentato lo scultore ceco Bohumil Kafka, seguito nel 1908 da Paolo Troubetzkoy, nel 1909 da Andrew O' Connor, e l'anno successivo da Boris Froedman-Cluzel. La nazionalità non costituiva, pertanto, agli occhi del gallerista, un limite alla protezione da accordare a nuovi venuti o a personalità già note; l'elemento discriminante risiedeva, invece, nel tipo di scultura proposto che doveva obbligatoriamente rientrare all'interno dell'aneddotica, della ritrattistica, della scultura *animalier*⁸⁸.

Il nome di Bugatti era conosciuto a Parigi soprattutto in riferimento alle sue doti di scultore animalista, che aveva iniziato a sviluppare già durante il periodo milanese. All'arrivo nella capitale francese questa sua attitudine doveva conciliarsi perfettamente con le richieste del mercato, nella fattispecie con quelle della fonderia Hébrard. La storia dell'attività espositiva

⁸⁷Anon., *Exposition nouvelle*, in "Bulletin de l'art ancien et moderne", 1903, p. 183; idem, *Supplément...* cit., p. 1; idem. *Expositions*, in "Art et Décoration", XIV, décembre 1903, p. 7; idem, *Mouvement des Arts*, in "La chronique des arts et de la curiosité", 1903, p. 348.

⁸⁸Cfr. Joseph Bernard esponeva alla Galleria Hébrard dal 4 al 23 maggio del 1908; in questa occasione presentava il marmo *Effort vers la nature* del 1906-07, *Saint Jean-Baptiste* degli stessi anni e la fusione Hébrard *Michel Servet* del 1907-08. Il successo dell'esposizione valeva all'artista una domanda d'acquisizione delle ultime due opere citate, a dimostrazione dell'ampio potere di promozione detenuto dal mecenate parigino. Cfr. F. M., *Memento des Expositions*, in "L'Art et les artistes", VII, avr.-sept. 1908, p. 143. Cfr. Anon., *Concours et Expositions. Expositions nouvelles. Paris*, in "La Chronique des arts et de la curiosité", n. 24, 18 juin 1904, p. 204; M. Guillemot, *Salon de la Société...* cit., p. 84; C. Morice, *L'exposition de M. Troubetzkoy...* cit., p. 734; *Exposition des œuvres du sculpteur O' Connor*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Hébrard, 03-19 mai 1909), Paris 1909; *Exposition des sculptures de Boris Froedman-Cluzel*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Hébrard, 27 mai-25 juin 1910), Paris 1910.

bugattiana non è altro che lo sviluppo di una carriera di scultore *animalier* senza eguali; la produzione minore rappresentava alle mostre e alle rassegne artistiche a cui l'italiano partecipava soltanto una parentesi accanto al filone principale per cui la critica osannava letteralmente l'artista. Il genere scultoreo animalista trovava in Francia una lunga tradizione, a cui i nuovi arrivati tentavano di apportare il proprio contributo originale; Barye e Frémiet risultavano gli ultimi celebri esempi, dopo i quali, notavano le voci critiche, “*les grands sculpteurs animaliers sont devenus rares*”⁸⁹.

Eppure alle rassegne annuali ufficiali, la loro presenza diventava considerevole, e trovava un interessamento sempre più crescente tra quanti non esitavano a dedicare loro studi e articoli monografici. Le riproduzioni di opere di questo tipo occupavano frequentemente le pagine dei cataloghi d'esposizione; al *Salon des Artistes Français*, ad esempio, non passava anno senza che la loro presenza venisse notata attraverso la pubblicazione dei gruppi plastici più degni di nota. Diversi scultori non esitavano a continuare il gusto per un animalismo d'effetto, avente per soggetto delle vere e proprie *bêtes*, riprodotte nella foga della lotta per la sopravvivenza o in preda ai loro istinti naturali, in linea con la visione violenta dei più grandi *Animaliers* del secolo precedente. La scelta di rappresentare degli animali in movimento, infatti, lasciava ampio spazio alla resa di situazioni forti, del “*drame puissant ainsi que chez Barye*”, di sicuro impatto emotivo per un pubblico alla ricerca, soprattutto tra gli invii di scultura, di soggetti non banali. La fortuna di una visione della natura così cruda spiega perché, nel primo decennio del secolo, scultori come Bertrand o Virion venissero apprezzati per composizioni quali *Lion attaquant un jeune éléphant* o *Combat de coq*⁹⁰. (Figg. 16-17)

La maggior parte delle opere appartenenti a questo genere preferivano, in ogni caso, parlare il linguaggio dell'aneddoto, secondo un'interpretazione più vicina a quelle “*imaginations*

⁸⁹Cfr. Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon. Peinture et Sculpture* (Paris, Grand-Palais, du 01mai 1900), Paris 1900, p. s. n., n. 1839, p. 260 ; idem, *Catalogue illustré du Salon. Peinture et Sculpture* (Paris, Grand-Palais, du 01 mai 1901), Paris 1901, p. s. n., n. 3593, p. 279. Sulla scultura *animalier* si veda in particolare: J. Mackay, *The Animaliers. The Animal Sculptors of the 19th & 20th Centuries*, London 1973.

⁹⁰Per una storia della critica della scultura di soggetto animalista in Francia nei primi due decenni del secolo si considerino gli articoli seguenti: P. Vitry, *Un Animalier: Georges Gardet*, in “Art et Décoration”, janv.-juin 1905, pp. 69-76; P. Vitry, *La Sculpture aux Salons*, in “Art et Décoration”, XVIII, juil.-déc. 1905, p. 16; M. Guillemot, *Exposition Rembrandt Bugatti...* cit., p. 171; Un Domino, *Échos...* cit., p. 1.L. Bernardini-Sjoestedt, *Le premier Salon de la Société des Artistes Animaliers*, in “L'Art et les artistes”, VIII, 16, oct. 1912-mars 1913, pp. 211-35; W. Ritter, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Allemagne*, ibidem, p. 236; F. Rutter, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Angleterre*, ibidem, p. 237; W. Ritter, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Autriche-Hongrie*, ibidem, p. 238; G. V., *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. La Belgique*, ibidem, p. 239; J. Causse, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Espagne*, ibidem, p. 240; Ph. Zilchen, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Hollande*, ibidem, p. 241; C. Bozzi, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Italie*, ibidem, p. 242; A. De Milo, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Orient*, ibidem, p. 243; W. T. Husarski, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Pologne*, ibidem, p. 244; S. Jaremitch, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Russie*, ibidem, p. 245; C. G. Laurin, *Suède*, ibidem, p. 246; C. Giron, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Suisse*, ibidem, p. 247; Thiébauld-Sisson, *Choses d'art. L'animalier Bugatti*, in “Le Temps”, n. 18213, 13 mai 1911, p. 5.

historiques” che nell'Ottocento aveva offerto il grande Frémiet; non deve sorprendere, pertanto, la presenza agli appuntamenti ufficiali di gessi, marmi o bronzi di animali, solitamente feroci e temibili, colti in attitudini più “umane” e, in qualche caso, affettate come in *Câlinerie* de Mlle Bertrand. Le rappresentazioni di specie faunistiche *tout court*, d'aspetto di “*bêtes pacifiques et naturelles*”, senza un particolare interesse scientifico o alcuna connotazione interiore, si imponevano ogni anno e rischiavano, il più delle volte, di ridursi a semplici sculture di mercato “*presque toutes inertes et figées, ou dans des poses conventionnelles, ou dans des attitudes laborieusement pittoresques*”⁹¹. (Tavv. XLI, XLVI-XLVII, XLIX, LV-LVI, LVIII)

Com'è evidente, il genere animalista era il più adatto a essere commercializzato e a finire nelle dimore borghesi di inizio secolo; ciò spiega la presenza preponderante, ai *Salons*, di scultori specializzati in questo filone, soprattutto tra le scuole straniere. Un artista, poco o per nulla conosciuto nell'ambiente artistico parigino, nel tentare la strada della piccola scultura di mercato, vedeva ampliate le sue possibilità di successo; il rapporto con il fonditore-mecenate gli permetteva di acquisire una duplice notorietà, all'interno del sistema del collezionismo privato, ma ugualmente nel circuito delle grandi esposizioni internazionali, quali i *Salons* della capitale. Era sempre Hébrard a svolgere un ruolo fondamentale: il fonditore si distingueva nelle cronache delle rassegne della *Société des Artistes Français* e della *Société Nationale des Beaux-Arts* per la raffinatezza delle sue fusioni e delle sue “*patines*”; non a caso molti degli scultori *animaliers* più celebri dipendevano dalla sua fonderia d'arte. Agli occhi del mercante la promozione di tale produzione valeva quanto quella mondana delle statuette di gusto contemporaneo e delle “*tanagrettes*” e, pertanto, costui non esitava a organizzare, nella sua galleria privata, rassegne monografiche e collettive dedicate a questo fenomeno di moda. Le esposizioni consacrate annualmente al suo pupillo Rembrandt Bugatti non rappresentavano che l'evento più atteso; in accordo con questa politica, in occasione, ad esempio, della personale di Jules Dalou, accolta nei locali di Rue Royale nel 1910, Hébrard aveva scelto di lasciare spazio anche a un aspetto meno conosciuto dello scultore francese, ovvero “*ses animaux [... qui] feraient honneur à un animalier de profession*”⁹².

Anche per gli scultori italiani presenti nella capitale l'animalismo poteva essere una sicura fonte di successo o rappresentare un'attività temporanea in attesa di una notorietà che tardava

⁹¹Cfr. Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon. Peinture et Sculpture* (Paris, Grand-Palais, du 01 mai 1900), Paris 1900, p. s. n., n. 2997, p. 282; M. Guillemot, *Exposition Rembrandt Bugatti...* cit., p. 171; Thiébaud-Sisson, *Choses d'art. L'animalier...* cit., p. 5; L. Hourticq, *La Sculpture aux Salons*, in “L'Art et les artistes”, janv.-juin 1912, p. 192.

⁹²Cfr. F. Monod, *Le Salon d'Automne (Fin) (I)*, in “Art et Décoration”, janv.-juin 1905, p. 3; F. M., *Le Mois Artistique. Exposition J. Dalou*, in “L'Art et les artistes”, oct. 1910-mars 1911, p. 134.

ad arrivare. Per costoro il confronto con un genere così amato nel mondo artistico francese non doveva, d'altra parte, essere troppo difficile, soprattutto per quegli artisti di scuola lombarda abituati a offrire saggi scultorei di gusto aneddótico, in linea con le ricerche della plastica verista ottocentesca. Nei gruppi italiani d'ispirazione agreste o orientalista, infatti, gli animali venivano resi con un'attenzione al dato naturalistico; opere di Bugatti come “*Dix minutes de repos*”, letteralmente adorata dalla critica al *Salon*, o “*Le marché aux chevaux*” altro non erano che derivazioni dal tema del gruppo di animali in linea retta, a' mo' di studio del medesimo modello in pose differenti, così ben rappresentato da uno dei primi gessi dell'italiano, *Gruppo di quattro vacche che si seguono*, realizzato a Milano nel 1901⁹³.

Lo stesso maestro “spirituale” di Bugatti, Paolo Troubetzkoy si era confrontato con soggetti di questo tipo: *Vetturino moscovita* del 1898 può far comprendere un'opera bugattiana come “*l'étalon boulonnais*”, esposto alla Galleria Hébrard nel 1907. Benché l'attività espositiva parigina del Principe si componesse preferibilmente, di opere di ritrattistica e di figura, la critica l'aveva ricordato “*parmi les sculpteurs animaliers*” per il suo “*Jeune Loup*”, esposto al *Salon d'Automne* del 1910. L'interesse di Troubetzkoy nei confronti del mondo animale si riduceva, però, a poche specie, quelle di cui amava circondarsi, cani, lupi, cavalli, orsi, come testimoniano altri invii parigini, quali “*Cheval*”, “*Jeune Mouton*”, e qualche raro esemplare esotico. *Beduino con cammello era* una statuetta di chiaro gusto orientalista, destinata, in questo caso, al mercato italiano, ma in totale accordo con la *koiné* del mondo del collezionismo internazionale; i parallelismi con l'intera serie di fusioni di Bugatti, dedicate ai *Chameaux* e realizzate a Parigi da Hébrard, sono evidenti e si richiamano, inoltre, a quelle composizioni “*de Salon*” quali *Méhariste en vedette*” di Navellier. Nonostante l'interesse dell'artista italiano si concentrasse sul modello vivente dell'animale, lungi da qualsiasi idealizzazione di gusto orientaleggiante, la fortuna dei suoi gruppi consacrati alle specie esotiche può spiegarsi, di certo, facendo riferimento alla piccola produzione d'appartamento presente sul mercato⁹⁴ (Figg. 18-24). (Tav. LXI)

⁹³Sul primo gruppo bugattiano la critica si era così pronunciata: “*C'est, présentée avec vérité, une longue file de chevaux, attelés à un fardier, arrêtés dans de très juste poses de bêtes robustes et pas encore laissés; les anatomies sont impeccables; et le bronze garde, avec une perfection japonaise, toute la spontanéité de la cire*”. Oppure: “*Le caractère spontané et authentique de cette œuvre, figurant deux chevaux de trait, à la pose, mangeant leur picotin le long des quais de la seine à Paris, est remarquable, tant par la force et la qualité dans l'attitude de ces chevaux éreintés par l'effort que par la suggestion vivante des nasaux dans le sacs. Cette œuvre unique fut fondue d'un seul jet par Palazzolo, maître de forge chez Hébrard; elle ne présente aucun montage ni soudure – Fonte à la Cire Perdue –*” Concludendo: “*À citer [...] les Chevaux de roulage au repos de M. Bugatti., qui sont simplement un morceau de musée*”. Cfr. E. Morand, *Les salons de 1905 (Deuxième article)*, in “*Gazette des Beaux-Arts*”, XXXIII, III pér., juin 1905, p. 486; R. Bouyer, *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. La Sculpture*, in “*La Revue de l'art ancien et moderne*”, janv.-juin 1907, p. 458; L. De St-Valéry, *La Sculpture à la Société Nationale*, in “*La Revue des Beaux-Arts*”, 28 avril 1907, p. 2; J.-C. Des Cordes, V. Fromanger Des Cordes, *Rembrandt Bugatti ... cit.*, pp. 23, 108-09.

⁹⁴Le opere animaliste di Troubetzkoy rappresentavano una minoranza del suo *corpus* scultoreo; l'artista preferiva

La consacrazione della scultura animalista, a titolo indipendente, doveva realizzarsi definitivamente, nel 1913. Fino a questo momento il filone *animalier* si era distinto già con una certa autorità tra la moltitudine di opere di scultura presenti agli appuntamenti artistici ufficiali. L'intraprendenza dei mercanti, da parte sua, ne aveva fatto il genere più in voga nelle dimore borghesi. La fondazione però della *Société des Artistes Animaliers*, patrocinata dalla rivista "L'Art et les artistes", doveva imporre una volta per tutte questo genere, grazie anche alla creazione di un ulteriore appuntamento a cadenza annuale, il *Salon de la Société des Artistes Animaliers*, accolto nei locali della Galerie *La Boëtie*, quale immagine di "une de ces idées intelligentes qui servent les tendances d'une époque en leur montrant les voies de leur propre expression". Tra gli invitati stranieri del primo anno di apertura dello stesso, figurava Troubetzkoy, citato, anzi, tra i primi, dopo il grande Rodin, a riprova di come i parigini fossero ormai "tous familiers avec ses œuvres" e di come la Francia avesse riconosciuto in lui un rimarcabile esponente di questo genere, degno di figurare accanto ai nomi nazionali più celebri. Per gli scultori italiani, tale *Salon* doveva, pertanto, essere un'occasione in più per esporre e farsi notare, come dimostra anche la partecipazione del più conosciuto *animalier*, Rembrandt Bugatti, all'edizione del 1914⁹⁵.

Lo spazio che l'ambiente artistico francese riservava, da sempre, alla produzione animalista, favoriva come accennato soprattutto tra gli stranieri, quanti vi si dedicavano con ardore e costanza. Ciò doveva valere, a maggior ragione, per i pittori e gli scultori italiani, dal momento che nella realtà della penisola, come ammettevano i critici stessi, "les artistes animaliers ont été très rares" e continuavano, sfortunatamente, a esserlo. Nel secolo precedente, un'arte scultorea avente come unico soggetto la rappresentazione animale,

inserire direttamente gli animali all'interno di composizioni di figura, come testimoniano molti suoi gruppi, esposti anche nella capitale francese. Alcuni saggi scultorei mostrano il suo interesse per il genere agreste, come la giovanile *Giovenca col vitellino* e per quello orientalista, come *Cammello e cammelliere*. Cfr. Société du Salon d'Automne, *Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture. Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 07 oct - 08 nov. 1910), Paris 1910, p. 172, n. 1154; F. M., *Les Mois Artistique. Le Salon d'Automne*, in "L'Art et les artistes", oct. 1910-mars 1911, p. 83; Société du Salon d'Automne, *Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture. Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 01 oct. - 08 nov. 1911), Paris 1911, p. 189, n. 1597; Société du Salon d'Automne, *Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture. Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 01 oct. - 08 nov. 1912), Paris 1912, p. 207, n. 1649; D. G., *Scheda Vetturino moscovita*, in *Paolo 1866-1938...* cit., p. 132, n. 69; S. R. *Scheda Giovenca col vitellino*, ibidem, pp. 77-78, n. 2; idem, *Scheda Beduino con cammello*, ibidem, p. 108, n. 39.

⁹⁵ Troubetzkoy vi inviava quattro opere: *Jeune loup* (già esposto al Salon d'Automne del 1910), *Levrette couchée*, *Vieux chien se chauffant*, *Cheval*. Cfr. L. Bernardini-Soestedt, *Le Premier Salon de la Société des Artistes animaliers*, catalogue d'exposition, Paris 1913; F. Monod, *Sociétés Artistiques. Fondation d'une Société des Artistes Animaliers*, in "Art et Décoration", XXXIII, janv.-juin 1913, p. 4; L. Plée, *La Vie Artistique. Le Salon de l'Union Artistique; les Animaliers*, in "Les Annales Politiques et littéraires", XXXI, n. 1551, 16 mars 1913, pp. 226-27; P. Féval, *Petite Chronique*, in "L'Art Moderne", XXXIV, n. 2, 11 janvier 1914; G. Kahn, *Art. Salon des Animaliers (Galerie La Boëtie)*, in "Mercure de France", CVII, 400, 16 février 1914.

sull'esempio francese, era quasi assente; essa doveva, quindi, accontentarsi di vivere o meglio sopravvivere, come espressione ancillare, alle dipendenze soprattutto dell'arte monumentale, alla ricerca di innumerevoli variazioni sul medesimo tema, “*des chevaux, des lions, des aigles*”. Il critico Carlo Bozzi, chiamato ad esprimersi sulla situazione italiana, nell'ambito del dibattito “*Les Artistes Animaliers à l'étranger*”, proposto da “*L'Art et les artistes*”, in occasione della creazione della *Société des Artistes Animaliers* nel 1913, non esitava a tralasciare, sia pur con un certo dispiacere, nella sua disamina, i nomi di Troubetzkoy e di Bugatti, dal momento che la loro attività di scultori *animaliers* nella capitale francese costringeva a considerarli “*comme des artistes français*”. Omesso il loro esempio, nessun altro scultore veniva citato dalla penna del critico, che si limitava a elogiare soltanto “*peintres de chevaux*”, “*peintres de chiens*” e “*peintres de vaches*”⁹⁶. (Tavv. XLI-XLII)

All'inizio del secolo, l'assenza di condizioni favorevoli alla nascita di una plastica animalista indipendente poteva giustificare la presenza a Parigi di scultori di minor importanza che, in ogni caso, non sarebbero mai arrivati a eguagliare il successo del Principe-artista e del suo allievo spirituale. Andrea Barattini era uno dei pochi nomi citati dalla critica francofona in veste di artista degno di accompagnare Rembrandt Bugatti alle rassegne annuali dei *Salons*. La sua storia francese doveva alla fine del 1800, quando cominciava a lavorare nell'*atelier* di Rodin come *praticien*, una delle possibili strade per uno scultore senza contatti particolari e desideroso di apprendere nella cerchia di uno dei geni della scultura allora contemporanea⁹⁷.

⁹⁶Cfr. C. Bozzi, *Les Artistes Animaliers...* cit., p. 242.

⁹⁷Il nome di André (Andrea) Barattini è presente negli archivi del Museo Rodin. Egli venne impiegato dal maestro di Meudon per la realizzazione di diversi gruppi scultorei come *Creation de la Femme, Printemps* e del gruppo *Le benedizioni*. Le informazioni riguardo la sua attività sono piuttosto scarse; l'“*Annuaire de la curiosité et des beaux-arts: Paris, départements, étranger*” lo indica come scultore praticante nel distretto *Paris-Seine-Seine-et-Oise* per il biennio 1911-12 e residente in 4, rue de la Sablière (suo domicilio fin dal 1904, come si evince dal catalogo del *Salon d'Automne*). Un riferimento alla presenza parigina di Barattini si ritrova nei fondi archivistici del Museo Centrale del Risorgimento, a Roma, in cui è conservata la corrispondenza con il neonato Partito Mazziniano Italiano. I rapporti epistolari iniziano nel 1907, a qualche anno dalla definitiva sistemazione dell'artista nella capitale. La sua attività di animalista è documentata dai cataloghi delle rassegne artistiche a cui partecipò. Proprio in ragione di questa sua partecipazione attiva alla vita parigina, la Repubblica francese gli accordò la cittadinanza, nel 1913, secondo un processo di naturalizzazione comune a molti artisti italiani tra il XIX e il XX secolo. Cfr. *Société du Salon d'Automne, Catalogue du IIe Exposition...* cit., p. 149, n. 1708; *Catalogue de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Arts Décoratifs*, catalogue d'exposition (Paris, Palais des Champs-Élysées, 15 oct – 15 nov. 1904), Paris 1904, p. 149, n. 1708; idem, *Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art Décoratif*, catalogue d'exposition (Paris, Palais des Champs-Élysées, 06 oct. - 15 nov. 1906), Paris 1906, p. 34, n. 87; idem, *Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art Décoratif*, catalogue d'exposition (Paris, Palais des Champs-Élysées, 01-22 octobre 1907), Paris 1907, p. 45, nn. 78-79; Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon de 1907*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 01 mai), Paris 1907, p. s. n., nn. 2499-500; Société du Salon d'Automne, *Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art Décoratif*, catalogue d'exposition (Paris, Palais des Champs-Élysées, 01 oct. - 08 nov. 1908), Paris 1908, p. 52, n. 81; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie exposés au Grand Palais des Beaux-Arts le 1er mai 1909*, Paris 1909, p. 253, n. 2972; *Sculpteurs, statuaires, graveurs en médailles. Barattini*, in “*Annuaire de la curiosité et des beaux-arts: Paris, départements, étranger*”, 1911, p.

Il percorso di Barattini non è troppo dissimile da quello di tanti artisti, francesi e non, rimasti anonimi e mai giunti alla notorietà. Se si scorrono, infatti, i cataloghi delle esposizioni parigine, sorprende la gran quantità di italiani presenti ogni anno; pochissimi trovavano un riscontro presso la critica, a dimostrazione di come la loro presenza dovesse ridursi a una muta partecipazione, senza alcun seguito. Lo scultore carrarese riuscì invece a emergere o per lo meno a farsi ricordare sulla stampa d'arte più illustre, soprattutto in un genere, come quello animalista, dove il campione incontrastato per l'Italia era Bugatti. Eppure, come si è già detto, proprio questo filone plastico poteva offrire una maggior riuscita, dal momento che ai periodici appuntamenti espositivi si sommava una possibilità reale d'inserimento sul mercato. Nel 1905 François Monod, in un rapido resoconto su "L'Art et les artistes", citava Barattini proprio accanto al connazionale più noto, come a voler accomunare una tendenza ben presente tra gli artisti italiani operanti nella capitale. L'apprezzamento nei confronti della sua arte testimonia la sua partecipazione continuativa agli appuntamenti espositivi organizzati a Parigi, al *Salon d'Automne* e a quello *des Artistes Français. Maternité. Groupe de chats* dovette piacere particolarmente alla critica; il gruppo venne esposto in più occasioni, al *Salon des Champs-Élysées* del 1908 e a quello *Unioniste* del 1911, dove figurava, nella sala X, accanto a lavori animalisti della pittrice-scultrice polacca Nina Alexandrowicz-Homolacs, e dove venne notato per il suo carattere di "grande souplesse féline". La menzione onorevole, ottenuta al *Salon des Artistes Français* del 1912, è forse la prova più eloquente di come annualmente lo scultore non deludesse le attese della critica; le doti plastiche di Barattini, delicate e sempre equilibrate spiegano, infatti, i giudizi positivi sulla sua produzione. Sulla illustre "Gazette des Beaux-Arts", Schnerb leggeva *Poussins* e *Canetons*, le due opere presentate al *Salon des Artistes Français* del 1914, come una felice eccezione all'interno del genere animalista che, all'approssimarsi del primo conflitto mondiale, poteva dirsi ormai in crisi, di fronte ad una situazione storica e artistica in evoluzione⁹⁸. La scultura, per prima, era alla ricerca di una "discipline restrictive plutôt que conquérir de nouvelles libertés" che le facesse ritrovare quell'accordo con l'architettura da tempo perduto; in quest'ottica gli animali dell'italiano potevano rispecchiare tale rapporto ancillare dal momento che riuscivano tranquillamente a

295; Anon., *Sculpteurs, statuaires, graveurs en médailles. Barattini* ibidem, 1912, p. 397; A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze...* cit., tome II, pp. 201, 337; Anon., "Bulletin des lois de la République française", II, 9, 1913, pp. 2474-75; E. Morelli, *Musei, archivi e biblioteche. I fondi archivistici del Museo centrale del Risorgimento*, in "Rassegna Storica del Risorgimento", LXXVII, 1990, pp. 53-54.

⁹⁸Cfr. H. Breuil, *Le Salon Unioniste de 1911*, in "Les Tendances Nouvelles", IV, n. 52, 1911, p. 1232; Anon., *Les Récompenses du Salon de la Société des Artistes Français*, in "Chronique des arts et de la curiosité", 23, 15 juin 1912, p. 179; J. - F. Schnerb, *Les Salons de 1914 (troisième article). Le Salon ds Artistes Français*, in "Gazette des Beaux-Arts", 11, pér. IV, janv.-juin 1914, pp. 495-500; A. Nicol, *Le cimetière urbain de Pau: à travers ses célébrités et ses personnages notoires*, Oloron-Sainte-Mairie 2003.

“servir de frise ou d'encadrement” e ad allinearsi con “cette conception décorative de la sculpture [qui] malheureusement est trop rare”⁹⁹.

Quello della partecipazione italiana al genere animalistico è un capitolo che avrebbe avuto un seguito piuttosto fortunato anche nei decenni a venire, permettendo ad artisti del calibro di Bartelletti e La Monaca di acquisire una certa notorietà nella capitale. Minori riconoscimenti dovevano avere, invece, quegli scultori legati per lo più alla ritrattistica, i cui nomi si riducevano molto spesso a rapide citazioni tra i tanti partecipanti ai *Salons* annuali. Del viterbese Carlo Jelmoni, ad esempio, i critici si pronunciarono episodicamente, soltanto in rapporto al suo “*torse de grand style*” e “*une fine tête d’homme, égyptienne de sentiment*”¹⁰⁰.

L’adesione alla scultura di piccolo formato, restava, pertanto, il filone più praticato, soprattutto quello declinato nella versione più mondana e ispirato al mondo femminile contemporaneo, in linea con la produzione diffusa ai *Salons* e, ovviamente, sul mercato parigino. La rappresentazione dell’abbigliamento e della moda dell’epoca si stava ormai imponendo anche nella scultura di grandi dimensioni, attraverso “*des statues non plus même iconiques, mais de genre, où le costume actuel est abordé non seulement sans hésitation ni tricherie, mais avec le dessein très net d’en tirer un moyen d’expression et un élément d’intérêt*”. L’accettazione da parte della “*grande sculpture de place publique et de musée*” della realtà quotidiana avveniva, pertanto, sulla scorta di quanto “*la petite statuaire d’intimité*” offriva da tempo. L’eleganza e la raffinatezza non potevano trovare miglior accoglienza che nell’espressione della giovinezza di un modello femminile preso dalla realtà e leggermente idealizzato in un’aura *coquine* e disimpegnata¹⁰¹.

Nel primo e secondo decennio del secolo, pertanto, la figura della *Parisienne* continuava la sua fortuna iconografica e trovava ancora ampi riconoscimenti presso la critica. Un artista

⁹⁹J. - F. Schnerb, *Les Salons de 1914...* cit.

¹⁰⁰Il viterbese Carlo Jelmoni iniziava a esporre nel 1904 al *Salon de la Société des Beaux-Arts*, a cui partecipava con *Portrait médaillon de Mme Jelmoni* che attesta la sua adesione al genere della ritrattistica e dello studio di figura per cui sarebbe stato ricordato dalla critica francofona. Cfr. Société Nationale des Beaux-Arts, *Catalogue illustré du XIVe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, catalogue d’exposition (Paris, Grand-Palais, avenue d’Antin, 17 avril 1904), Paris 1904, p. XLIV, n. 1965; idem, *Catalogue illustré du XVe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, catalogue d’exposition (Paris, Grand-Palais, avenue d’Antin, 15 avril), Paris 1905, p. XLIV, n. 1794; idem, *Catalogue illustré du XVIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* catalogue d’exposition (Paris, Grand-Palais, avenue d’Antin, 15 avr.-30 juin), Paris 1906, p. XLV, nn. ; 1813-14; idem, *Catalogue illustré du XVIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, catalogue d’exposition, (Paris, Grand-Palais, avenue d’Antin, 14 avr.-30 juin), Paris 1907, p. XLIV, nn. 1948-49; M. Guillemot, *Salon de la Société...* cit., p. 84; E. Sarradin, *Le Tour du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. La Sculpture*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 108, 19 avril 1911, p. 3; Anon., *Les récompenses du Salon. A la Société Nationale des Beaux-Arts*, in “Chronique des arts et de la curiosité”, n. 24, 21 juin 1913, p. 187; idem, *Nouvelle diverses. Société Artistiques. Société Nationale des beaux-arts*, in “L’Art et les artistes”, XXXIV, juil.-déc. 1913, p. 3; C. Le Senne, *La musique et le théâtre au Salon de la Société Nationale*, in “Le Ménestrel”, LXXXIII, n. 16, 22 avril 1921, pp. 175-76.

¹⁰¹Cfr. H. Marcel, *La statuaire et le costume moderne*, in “Art et Décoration”, XXI, janv.-juin 1907, pp. 149-56; Aurel., *Les Tanagra d’aujourd’hui*, in “L’Art et les artistes”, avr.-sep. 1907, pp. 21-23.

come Louis Dejean, così importante per lo sviluppo della scultura francese post-rodiniana, si era fatto un nome nei primi anni del Novecento proprio in virtù delle sue “*tanagras modernes*”, esposte in occasione di rassegne non soltanto artistiche, ma ugualmente di *design* di moda. La resa dei dettagli mondani non sconfinava mai nell'esagerazione ed è per questo che la critica vi vedeva uno degli artisti più adatti a tradurre “*les allures de la vie moderne, les gestes habituels, les comédies ou les drames de la réalité*”. Non diversamente i bronzi di Bugatti venivano apprezzati in virtù di una grazia unita a una resa scultorea fedele al dato reale. Opere come *Madame Crozier La Parisienne* e *Femme en robe longue* giustificano completamente il giudizio positivo che ne aveva dato Émile Sedeyn, nel 1904, su “L'Art Décoratif”, definendole, con grande semplicità, “*silhouettes féminines traités avec élégance*”. Negli stessi anni, apprezzamenti non dissimili venivano rivolti a Troubetzkoy, alle sue “*femmes exquis, nues et frêles ou habillées d'étoffes qui les drapent avec une souveraine élégance*”, ammirate in occasione della personale alla Galleria Hébrard o al *Salon d'Automne*¹⁰².

Accanto a Bugatti, la critica riconosceva l'eccellenza di altri scultori di quella “*petite sculpture [que], bien plus souvent que celle de prétensieuses dimensions, a la grandeur*”, tutti presenti annualmente ai *Salons*: Jules Desbois e Fix-Masseau attiravano l'attenzione con i loro invii eleganti, su cui l'occhio del visitatore poteva riposarsi dopo il deludente spettacolo offerto, troppo spesso, da “*allégories prétensieuses ou banales ou classiques ou bêtes, fontaines, apothéoses, commemorations*”. Ancora una volta si trattava di lavori di sicuro successo di mercato come dimostra il fatto che Hébrard stesso ne editava una buona parte, aumentandone ancora di più il valore commerciale grazie alla ricercatezza delle patine. Le statuette bugattiane *Femme nue assise se coiffant* e *Jeunesse* si riallacciavano alle numerosissime figure femminile esposte alle rassegne internazionali di quegli anni; quello del

¹⁰²Cfr. T. Klingsor, *André Methey*, in “L'Art Moderne”, XX, 25, 22 juin 1902, p. 213; M. Hamel, *Salons de 1905*, Paris 1905; H. Marcel, *La statuaire...* cit., pp. 149-56; Anon., *Expositions. Projet d'une Exposition artistique de la mode contemporaine*, in “Art et Décoration. Supplément”, tome XXXI, avril 1906, pp. 5-6; Aurel., *Les Tanagra...* cit., pp. 21-23; H. Martinie, *Louis Dejean*, in “Art et Décoration”, tome IL, janv.-juin 1926, pp. 18-19; J.-C. Des Cordes, V. Fromanger Des Cordes, *Rembrandt Bugatti ...* cit., pp. 167, 226-27.

La critica si pronunciava allo stesso modo di fronte alle piccole sculture di Troubetzkoy meravigliandosi di come egli sapesse “*concentrer, dans ses figurines menues comme des bibelots, tant de vraie vie frémissante*”. Effettivamente alcune piccole sculture bugattiane sono quasi sovrapponibili a un ampio parte della produzione di Troubetzkoy, a cui egli si dedicò per diversi decenni, a partire dagli anni Novanta del 1800, e anche contemporaneamente a Bugatti. Si tratta di opere realizzate a Milano e durante il suo soggiorno in Russia e non necessariamente a Parigi; proprio per questo si comprende come un simile gusto per il costume contemporaneo fosse diffuso ben al di là dei confini francesi e dovesse, necessariamente, avere successo sul mercato internazionale. Un buon esempio è il bronzo *Madame Adelaide Aurnheim*, ricordato dalla critica come *après le bal*. Esposto al Salon d'Automne del 1904, l'opera venne acquistata l'anno successivo e destinata all'allora *Musée de Luxembourg*. Cfr. L. de Saint-Valery, *Société Nationale ...* cit., p. 5; F. M., *Œuvres du Prince...* cit., p. 185; S. R., scheda *Madame Hoernheimer*, in *Paolo Troubetzkoy 1866-1938...* cit., pp. 117-18, n. 50.

nudo seduto o stante era un soggetto onnipresente alle esposizioni, con cui anche i più celebri scultori di grandi dimensioni amavano confrontarsi. Bartholomé, ad esempio, accanto ai suoi invii monumentali e di destinazione funeraria, faceva parlare di sé grazie a figure come *Jeune Fille se coiffant*, esposto al *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, o *La Baigneuse*. Anche Fix-Masseau, uno degli artisti che nel 1903 aveva esposto alla collettiva alla galleria di Rue Cambon e cliente della fonderia Hébrard, si era fatto conoscere per lavori dello stesso gusto, come testimonia il bronzo a cera persa *Femme s'essuyant*, presentato al *Salon du Champs-de-Mars*¹⁰³. (Figg. 25-27)

Alcuni marmi di Bugatti, realizzati nel corso del primo decennio e divenuti presto noti al pubblico parigino, in seguito alla loro presentazione nei locali della rue Royale, si richiamavano più direttamente ad alcune opere di Rodin. *Femme nue debout* del 1906 non è che un saggio di non-finito, in linea con le ricerche rodiniane e con quelle di derivazione simbolista, ancora in voga nel primo decennio del secolo. La *silhouette* dritta e snella del marmo trova facilmente dei riscontri nelle statuette da *Salon*, di cui *Petite fille d'Ève* di Fix-Masseau e *Pudeur* di Loiseau-Rousseau, di alma-tademiana memoria, rappresentano dei buoni esempi. Il rimando al maestro di Meudon è evidente non tanto per la posa, che potrebbe aver accolto le suggestioni provenienti dalle diverse versioni della *Petite Ève*, ma piuttosto per la trattazione della materia scultorea: il contrasto tra la figura perfettamente delineata e il supporto appena sbizzato, infatti, hanno come chiaro riferimento la tecnica del “*non-fini*” rilanciata da Rodin¹⁰⁴. (Figg. 28-30)

Talvolta, il debito nei confronti del maestro francese si faceva più evidente: è il caso de *Le Reveil* del 1907 che ricalca non soltanto la posa ma addirittura il titolo di numerose invenzioni dello scultore di Meudon: il bronzo *Le Reveil*, fuso nel 1900 da un gesso, databile all'incirca al 1887, e presentato lo stesso anno all'*Exposition Rodin a Place de l'Alma* è di certo quella più

¹⁰³ Cfr. G. Mourey, *Les Salons de 1903. I. Société Nationale des Beaux-Arts. Art Décoratif*, in “La Renaissance latine”, II, 2, n. 5, mai 1903, p. 435; Société Nationale des Beaux-Arts, *Catalogue illustré...* cit., n. 1760, p. XLIII, 186; idem *Catalogue illustré...* cit., n. 1698, pp. XLVII, 179; E. Morand, *Les salons de 1905...* cit., p. 486; L. Vauxcelles, *Les Salons de 1906. Coup d'œil d'ensemble*, in “Les Arts”, n. 53, mai 1906, p. 10; M. Guillemot, *Société des Artistes Français. Sculpture*, in “L'Art et les artistes”, avr.-sep. 1907, p. 166. J.-C. Des Cordes, V. Fromanger Des Cordes, *Rembrandt Bugatti ...* cit., pp. 145, 150-51.

¹⁰⁴ Si vedano, ad esempio, i fuori concorso *La forme se dégageant de la matière* di Michel al *Salon des Artistes Français* del 1905 o il marmo di Lucien Schnegg *Jeune fille à la source*, esposto al *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* del 1907. Cfr. Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon. Peinture et Sculpture* (Paris, Grand-Palais, du 01 mai 1905), Paris 1905, p. 252; Société Nationale des Beaux-Arts, *Catalogue illustré...* cit., n. 1904, p. XLIII, n. 2089, pp. XLVIII, 184, 189; Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du CXVIIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, catalogue d'exposition (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 15 avr.-30 juin), Paris 1908, p. 217; J. Gantner, *Il problema del «non finito» in Michelangelo e Rodin*, in “Atti del Seminario di Storia dell'Arte. Studi di Storia dell'Arte dell'Istituto di Storia Medievale e Moderna Università di Pisa”, IV, 1953, pp. 47-61; J.-C. Des Cordes, V. Fromanger Des Cordes, *Rembrandt Bugatti...* cit., p. 144; A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze. Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*, tome I, Paris 2007, pp. 340-48.

celebre, soprattutto in seguito alla sua diffusione sulla stampa francese a cavallo dei due secoli, di cui l'*affiche*, di mano di Carrière, realizzata per la personale rodiniana dello stesso anno. In Italia l'opera era stata esposta nel 1901, in occasione dell'allestimento del padiglione consacrato a Rodin nel 1900 e doveva aver di certo contribuito alla conoscenza della stessa. La posa e la ricerca di una sinuosità di gusto *art nouveau*, però, ricollegano piuttosto l'opera di Bugatti ad un'altra invenzione rodiniana, *La Toilette de Vénus*, conosciuta con il titolo *Le réveil*, scelto anche dall'italiano per un gesso trasposto poi in due diverse versioni, una in bronzo e l'altra in marmo. Esse si differenziano soprattutto in rapporto al supporto; entrambe si rifanno, in ogni caso, al modello di partenza di cui riprendono la posizione del corpo, le braccia piegate all'indietro, la testa reclinata verso il lato destro. Al di là dell'identificazione precisa dell'opera, non deve sorprendere il fatto che Bugatti ancora una volta si confrontasse con quella produzione di Rodin più “commercializzabile” e di piccole dimensioni, che, di certo, avrebbe potuto soddisfare le richieste della committenza dell'epoca, analogamente a quanto facevano gli altri scultori sostenuti da Hébrard¹⁰⁵. (Figg. 31-33)

Le ricerche bugattiane sulla figura umana avevano interessato la critica fin dal debutto parigino dello scultore, nel 1904: la resa elegante dei suoi lavori era l'espressione di una “*sensibilité consciencieuse, attentive et chercheuse, mais par-dessus, tout sincère*”, a riprova di “*une étude approfondie du modèle*”. L'equilibrio tra l'attenzione alla resa anatomica e della carne e l'armonia generale della composizione risultavano, agli occhi dei critici, i punti di maggior forza di queste “*déliçates statuettes*”: tutti gli riconoscevano, unanimamente, le doti di un grande scultore, capace di misurarsi con temi differenti, trattati con “*la même sincérité, la même intelligence, la même sûreté, la même vivacité de facture, la même respect scrupuleux de la vérité et de la vie*”¹⁰⁶.

¹⁰⁵Cfr. J.-C. Des Cordes, V. Fromanger Des Cordes, *Rembrandt Bugatti ... cit.*, pp. 164-65; E. Horswell, *Rembrandt Bugatti... cit.*, pp. 140-42; Schede *Le Reveil*, e *La Toilette de Vénus*, in A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze... cit.*, tome II, pp. 627-29, 680.

¹⁰⁶Cfr. Thiébaud-Sisson, *Un sculpteur... cit.*, p. 4; M. Guillemot, *Exposition Rembrandt Bugatti... cit.*, p. 171; Un Domino, *Échos de partout*, in “Le Galois”, 12 mai 1911, p. 1.

In virtù di questa capacità innata al dato realistico puntuale, l'italiano veniva elogiato per le sue doti di ritrattista, particolarmente apprezzate nell'ambiente artistico francese; già Troubetzkoy era stato definito, nel 1904, “*le Franz Hals de la statuaire contemporaine*”: allo stesso modo Bugatti si meritava il titolo di “*portraitiste également remarquable*”. Le figurine presentate dall'italiano fanno subito venire alla mente gli esempi del suo connazionale: si tratta di modelli in gesso che ritraggono personalità vicine all'artista con una tecnica corsiva, dove, però, i dettagli fondamentali sono riprodotti con cura. Un'opera come *Homme debout*, esposta alla prima personale del 1904, presso la galleria Hébrard, ad esempio, richiama il tipo troubetzkoniano dell'uomo stante, con le gambe leggermente divaricate e le mani in tasca, in una posa rilassata e naturale. Il *Ritratto d'uomo in piedi* ovvero *Armand Dayot*, direttore della rivista “L'Art et les artistes”, è particolarmente vicino alla prima opera e dovette piacere particolarmente a Rodin, a testimonianza di come questo tipo di ritrattistica, rapida e fresca, fosse apprezzato nell'ambiente artistico parigino. Cfr. Roger-Marx, *Salon des indépendants et nouveaux venus des deux mondes*, in “Revue Universelle”, 1904, pp. 645-46; F. M., *Le Mois artistique. Le Salon de la Société Nationale (XXIIIe Exposition)*, in “L'Art et les artistes”, avr.-sept. 1912, p. 136; J.-C. Des Cordes, V. Fromanger Des Cordes, *Rembrandt Bugatti ... cit.*, p. 53; P. V., *Schede Ritratto di*

Nonostante l'affermazione di Bugatti si debba alle sue incontestabili doti di *animalier*, già a partire dal *Salon des Peintres Divisionnistes italiens*, la critica aveva dimostrato un certo interesse nei confronti delle opere monumentali, in cui l'attenzione si concentrava tutta sull'anatomia e la composizione delle masse scultoree, quasi a voler rispondere, come notato intelligentemente da Rossi-Sacchetti, a coloro che gli rimproveravano “*qu'il ne savait faire que de petit objets de salon*”¹⁰⁷.

Le due opere di carattere monumentale realizzate dall'italiano rientrano all'interno della produzione a soggetto umano, meno praticata dallo scultore e concentrata soprattutto nel suo primo decennio di attività. A differenza, però, di quest'ultima che comprende figure di piccole dimensioni o comunque inferiori al vero, i colossi del 1907 sfiorano i tre metri di altezza e rappresentano, di certo, un'eccezione se confrontate con l'intero *corpus* bugattiano. Esse vennero realizzate per soddisfare delle esigenze di ricerca personale e non, come nel caso della scultura di dimensioni ridotte, le richieste della committenza, ma rappresentano un capitolo piuttosto importante a vantaggio dell'evoluzione del linguaggio scultoreo dell'italiano. Il confronto con un fare plastico più ampio doveva infatti insegnare a quest'ultimo come sintetizzare le forme senza soffermarsi troppo sui dettagli secondari, in linea con quanto stava avvenendo tra la generazione post-rodiniana. Il risultato è evidente particolarmente nelle opere del terzo decennio che approcciano uno stile che la critica non doveva esitare a definire decorativo¹⁰⁸.

Pierre Troubetzkoy, Ingegnere Giulio Savarese, in *Paolo Troubetzkoy 1866-1938...* cit., nn. 45, 57,80, pp. 112-13; S. R., *Scheda Ernesto De Angeli*, ibidem, nn. 47, pp. 115-16; S. F., *Scheda Ritratto d'uomo in piedi (Armand Dayot)*, ibidem, n. 80, pp. 142-43.

¹⁰⁷ Guillemot parlava, infatti, di “*facture moins instantanée, moins pittoresque aussi*”, a cui facevano eco le voci di altri critici francesi: *Articolo* di E. Sarradin, in “*Le Temps*”, Paris 1904, riprodotto in J.-C. Des Cordes, V. Fromanger Des Cordes, *Rembrandt Bugatti ...* cit., p. 32; G. M., *Exposition Rembrandt Bugatti*, in “*L'Art et les artistes*”, avr.-sept. 1907, p. 171; Thiébault-Sisson, *Les néo-impresionnistes...* cit., p. 2; A. Alexandre, *Les Petites Expositions. Exposition...* cit., p. 5; M. Guillemot, *Salon des Peintres Divisionnistes italiens*, in “*L'Art et les artistes*”, VI, oct. 1907-mars 1908, p. 357; F. M., *Exposition privée ...* cit., pp. 236-37. Cfr. J. Mériem, *Paul Troubetzkoy...* cit., p. 8; V. Rossi-Sacchetti, *Rembrandt Bugatti Sculpteur monographie. Carlo Bugatti et son art*, Paris 1907, pp. 2, 12; Thiébault-Sisson, *Choses d'art. Les expositions Bugatti, Jarraud, Fraiponi, Meifren et Nardus*, in “*Le Temps*”, 09 juin 1907, p. 2.

¹⁰⁸ Si tratta dei due modelli intitolati *Colosse nu assis* e *Colosse nu debout*, entrambi realizzati in gesso e mai fusi, in quanto mai commissionati. Nel caso del primo colosso, ne venne ricavato un esemplare in pietra; per il secondo Bugatti, in accordo con Albino Palazzolo, ne aveva progettata la fusione nel 1911, che, sfortunatamente, non venne mai fatta. Per il *Colosso nudo seduto* Bugatti si servì come modello di Sam Stockton White III, a cui si era rivolto qualche anno prima anche per la realizzazione delle due versioni del *Buste d'homme*. Dell'opera vennero realizzati anche alcuni disegni preparatori, a testimonianza degli studi intensivi di Bugatti nei confronti della resa anatomica. Nonostante i riferimenti a Rodin siano importanti per l'italiano, è probabile che, per quel che riguarda le primissime realizzazioni di figure di nudo maschile (*Buste d'homme, Athlète nu assis, Athlète nu debout et Athlète nu au repos*) debitrice di uno stile ancora corsivo, egli avesse anche in mente le sperimentazioni dell'ambiente milanese, di Troubetzkoy *in primis*, tra cui *L'atleta* del 1896. Cfr. M. Harvey, *The bronzes of Rembrandt Bugatti (1885-1916)*, London 1979, p. 92; J.-C. Des Cordes, V. Fromanger Des Cordes, *Rembrandt Bugatti ...* cit., pp. 34-35, 156-59, 166-75; S. R., scheda *L'atleta*, in *Paolo Troubetzkoy 1866-1938...* cit., n. 43, p. 112; E. Horswell, *Rembrandt Bugatti...* cit., pp. 130-33; A. Panzetta, *Eterni atleti. L'immagine dello sport nella scultura italiana tra 1896 e 1960*, Ferrara 2005, p. 42, n.

Il *Colosse nu assis* fa pensare immediatamente al *Penseur* di Rodin: nonostante la posa risulti leggermente variata rispetto al modello, analoga è la trattazione dei muscoli. Il riferimento all'opera del maestro di Meudon non è assolutamente casuale: la fama del “*Poète*”, cresciuta in modo esponenziale dopo l'ingrandimento del modello del 1882, veniva rilanciata nel 1904, in seguito alla proposta avanzata dal noto critico Mourey e sostenuta dalla rivista “*Les Arts de la Vie*”, di offrire il bronzo “*par souscription publique au Peuple de Paris*”. Hébrard stesso aveva proposto a Rodin di occuparsi della fusione a cera persa di un esemplare della medesima: l'importanza della commissione, di certo, doveva aver fatto parlare di sé nel circolo del fonditore, nel momento in cui lo stesso Bugatti arrivava a Parigi e firmava il contratto di esclusiva con la casa d'edizioni d'arte. Il bronzo del 1890 non era per lo scultore l'unico riferimento del *corpus* rodiniano: egli sembrava volersi richiamare ugualmente, nel suo *Colosse*, alle diverse versioni, realizzate tra il 1901 e il 1904, de “*L'Athlète américain*”, la cui posizione appare quasi sovrapponibile a quella del gesso dell'italiano, eccezion fatta per le gambe divaricate. La corrispondenza tra le due figure non si limita alla posa, ma ugualmente alla scelta del modello vivente identificabile, per entrambi, in Sam Stockton White III, ginnasta statunitense alla Princeton University, presente a Parigi all'inizio del secolo. Il gesso di Bugatti risulta piuttosto somigliante alla prima versione, soprattutto per la maggiore attenzione riservata alle masse muscolari ed è, anzi, meno rispettoso delle proporzioni generali dell'anatomia, la testa, piccola e leggermente incassata nel collo, appare sottodimensionata se rapportata, ad esempio, alle enormi mani. Il *Colosse nu assis* rappresenterebbe una delle molte opere nate sulla scia della fortuna iconografica della figura eroica seduta destinata ad avere seguito anche nelle generazioni successive¹⁰⁹. (Figg. 34-36)

4, p. 44, nn. 10-12, 16, 21-22.

¹⁰⁹Il *Penseur*, ideato in gesso attorno al 1881-82, venne fuso soltanto nel 1904, non da Hébrard ma da Rudier; il fonditore abituale di Rodin, e collocato nell'aprile del 1906 nella piazza antistante il *Panthéon*. Cfr. G. Geoffroy, *Auguste Rodin*, in *Claude Monet. A. Rodin*, catalogue d'exposition (Paris, galerie Georges Petit, 21 juin – août 1889), pp. 58-59; Anon., in “*Art et Décoration. Supplément*”, tome XIV, décembre 1903, pp. 6-7; idem, *Échos. L'inauguration du «Penseur», de Rodin*, in “*Mercure de France*”, LXI, n. 213, 01 mai 1906, p. 158; idem, *Lettres & Arts. Le «Penseur» de Rodin*, in “*Je sais tout*”, 15, avril 1906, p. 372; idem, *Article*, in “*Mercure de France*”, LI, 1969, p. 255; Scheda *Le Penseur*, in A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze. Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*, tome II, Paris 2007, pp. 585-95.

Nel realizzare l'opera dell'atleta, Rodin si rifecce, oltre che al modello in carne e ossa, anche alla fonte classica dell'*Ares Ludovisi* e scelse di auto-citarsi riprendendo la posa del *Penseur* degli anni Ottanta. In virtù dello studio minuzioso accordato alla tensione muscolare, il modello venne ampiamente apprezzata. Maillol, abituato a confrontarsi con un'altra espressione del nudo, più equilibrato e pacifico, dovette esprimersi molto favorevolmente a riguardo, ammettendo di preferire addirittura *L'athlète américain* al *Penseur*. Cfr. H. Frère, *Conversations de Maillol*, Genève 1956, p. 173; E. Horswell, *Rembrandt Bugatti... cit.*, pp. 104-05; *L'athlète américain*, in A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze... cit.*, tome I, pp. 141-42.

Ai *Salons* di quegli anni la scultura di piccolo formato e di soggetto modano era, come si è visto, la più diffusa, poco spazio era riservato alle rappresentazioni eroiche, alle quali potersi riferire per spiegare queste prove scultoree. Qua e là comparivano alcuni saggi di nudo maschile, atteggiati in pose dinamiche, sulla scorta dei tempi gloriosi in cui trionfava l'accademismo: si veda, ad esempio, il gesso *Résignation humaine*, presentato alla *Nationale* del 1906. È più probabile, però, che Bugatti abbia scelto di confrontarsi con la resa anatomica

É possibile, inoltre, che lo scultore italiano sia stato influenzato, nelle sue sperimentazioni sull'anatomia maschile e la resa del dinamismo muscolare, dall'esempio di Bourdelle, di cui Hébrard editava alcuni bronzi, sulla base di un contratto stipulato nell'aprile del 1905. Il fonditore aveva organizzato nel maggio dello stesso anno la prima personale del maestro di Montauban nella galleria di rue Royale, a brevissima distanza di tempo dall'annuale mostra dedicata ai più recenti lavori di Bugatti. Si è portati a credere, pertanto, che quest'ultimo sia venuto direttamente in contatto con le opere del francese, grazie alla sua familiarità con la celebre casa di fusioni, e possa esser rimasto particolarmente colpito da lavori di soggetto eroico, come il gesso inedito *Philosophe antique au combat* e i piccoli bronzi (*Bas-reliefs des combattants*). Al *Salon d'Automne* del mese appena precedente, d'altra parte, lo scultore, presentando alcuni bronzi *animalier*, aveva ammirato per la prima volta una selezione di opere bourdelliane, tra cui quelle che avrebbe rivisto presso Hébrard¹¹⁰.

I due saggi a scala monumentale vennero salutati dalla critica positivamente e letti come testimonianze delle nuove ricerche di Bugatti nei confronti della forma, fondamentali per l'evoluzione del suo linguaggio scultoreo in termini di un maggiore sintetismo. Il *Colosse nu assis* venne esposto al *Salon des peintres divisionnistes italiens* dove, prontamente ribattezzato dai critici “*La Brute*”, risultava l'opera di “*un statuaire de race, armé pour les grandes choses et capable de les traduire avec autant de largeur que de puissance, autant de précision et de sobriété que de souplesse*”. Il gesso veniva, pertanto, apprezzato in virtù della sua “*facture moins instantanée, moins pictoresque*” in un fare scultoreo “*par planes larges*”, che doveva risultare piuttosto eclatante in una mostra totalmente dedicata al movimento divisionista. Più di qualche voce critica leggeva, di conseguenza, in questo “*morceau de force admirablement exprimé et construit*” il possibile sbocco di uno stile in evoluzione verso “*la grande statuaire*” o l'alternativa a quell“*embellissement spirituel caractérisant toutes ses*

di una figura in tensione muscolare sulla scorta di altre suggestioni tra cui, senza dubbio, quella della lezione rodiniana. Cfr. Société des Artistes Français, *Catalogue illustré...* cit., p. s. n., n. 3105, p. 242; Société Nationale des Beaux-Arts, *Catalogue illustré...* cit., n. 1922, p. 178.

¹¹⁰Cfr. Société du Salon d'Automne, *Catalogue de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Arts Décoratifs*, catalogue d'exposition (Paris, Palais des Champs-Élysées, 18 oct. - 25 nov. 1905), pp. 40-41, nn. 181-196, pp. 47-48, nn. 258-64; *Exposition des Sculptures, Peintures, Pastels, etc. par Émile Bourdelle*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie A.-A. Hébrard, mai 1905), Paris 1905, p. 9, n.1, p. 10, nn. 27-30.

Hébrard stipulò un contratto con Bourdelle l'8 aprile del 1905 in cui proponeva, in accordo con la sua politica di mercato, una tiratura limitata dei bronzi editati, in modo da favorire una vendita a prezzi più elevati e un pubblico estremamente selezionato. La personale del maggio dello stesso anno nei locali di rue Royale avevano come obiettivo, pertanto, quello di presentare una selezione di una settantina di opere di Bourdelle; i bronzi presentati e fusi a cera persa da Hébrard erano circa una ventina, di cui *Torse de Pallas Athénès*, *Tête d'Héraklès*, *Profile étude de Femme*. Cfr. *Exposition des Sculptures...* cit., p. 10, nn. 22, V. Gautherin, *Scheda Tête d'Hercule*, in *Emile-Antoine Bourdelle 1861-1929*, a cura di B. Mantura, Roma 1994, p. 155; *Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929). Sculptures*, catalogue d'exposition (Montauban, Musée Ingres, 13 juil. - 15 oct. 2000), Montauban 2000.

œuvres précédentes”¹¹¹.

Il caso di Bugatti rappresenta l'esempio più riuscito di inserimento di un artista straniero, proveniente da una realtà artistica differente, all'interno delle logiche espositive e di mercato parigine. Come lui, altri artisti dovevano scegliere la capitale francese come meta di un soggiorno di studio, ma gli esiti non potevano essere, per tutti, i medesimi. Se ci si sofferma, ad esempio, su Libero Andreotti, il cui arrivo a Parigi risale al 1909, si vedrà come l'ambiente artistico d'oltralpe doveva influire in modo completamente diverso su una mente creativa di genio come quella dello scultore pesciatino. Quest'ultimo aveva potuto iniziare la sua scalata al successo parigino grazie, ancora una volta, all'interessamento di Alberto Grubicy che lo aveva fatto esporre in occasione della mostra dei *peintres divisionnistes italiens* nel 1907. Analogamente a quanto era avvenuto con Bugatti, il mercante vi aveva visto un artista capace di accondiscendere alle esigenze di un collezionismo di piccolo formato e di gusto raffinato, e lo aveva subito legato a lui con un contratto d'esclusiva. La critica nazionale e internazionale si era pronunciata favorevolmente a proposito, notando come l'italiano portasse avanti eccellentemente la tradizione della Tanagra “*carried out with much freedom of handing and with modern feeling*”. Il soggetto corrispondeva perfettamente alla sensibilità di Andreotti, maturato nell'ambiente fiorentino a contatto con la tradizione etrusca della piccola scultura in terracotta ma, come si è visto, esso non mancava di suscitare interesse anche nell'ambiente francese¹¹².

¹¹¹Cfr. V. Rossi-Sacchetti, *Rembrandt Bugatti Sculpteur...* cit., p. 11; Thiébauld-Sisson, *Les néo-impresionnistes...* cit., p. 3; G. Mourey, *Exposition d'art italien moderne à Paris*, in “Les Arts”, n. 69, septembre 1907, p. 29; G. Rivier, *Le Salon des Peintres divisionnistes italiens*, in “Les Arts”, 29, n. 64, octobre 1907; M. Guillemot, *Salon des Peintres ...* cit., p. 357.

¹¹²Come era avvenuto per Bugatti, anche Andreotti entrava nella scuderia di Grubicy in occasione di un suo soggiorno a Milano. Cfr. R. Monti, *Andreotti...* cit., pp. 8-9; S. Rebora, *Impresionismo...* cit., pp. 60-65; O. Casazza, *Itinerario di una vita...* cit., p. 29; C. Pizzorusso, *Sigilli...* cit., pp. 44-46; *Tra Firenze e Milano (1904-1908)*, in C. Pizzorusso, C. Lucchesi, *Libero Andreotti...* cit., p. 114.

Per i commenti critici sul *Salon des Peintres Divisionnistes italiens* si vedano: G. Mourey, *Exposition d'art italien...* cit., p. 29; Thiébauld-Sisson, *Les néo-impresionnistes...* cit., p. 3; Habert, *Le Salon des Peintres Italiens (Serres du Cours la Reine)*, in “Revue des Beaux-Arts, octobre 1907, p. 3; V. Rossi-Sacchetti, *I Pittori Divisionisti Italiani a Parigi*, catalogo della mostra (Parigi, Serre de l'Alma, sept. – Oct. 1907), Paris 1907; M. Guillemot, *Le Mois Artistique...* cit., p. 357.

Andreotti aveva esposto opere di questo sapore all'esposizione fiorentina *Arte toscana* del 1905, alla *I Mostra romagnola d'arte di Faenza* e alla VII edizione della Biennale veneziana. In occasione della prima rassegna, egli aveva addirittura venduto alcune opere, che lo avevano così consacrato scultore di “tanagrette”. Come in Francia, anche in Italia si era diffuso l'interesse per questo tipo di produzione, per interessamento, ad esempio, della rivista “Emporium”, sia per la facilità di commercializzazione, sia per un gusto vicino alle atmosfere decadenti e mortuarie ancora diffuse all'inizio del secolo. Il critico Paolieri aveva saltato entusiasticamente questo genere di piccolo formato, ma, a distanza di qualche mese, Pica, nel riferirvisi in occasione della Biennale di Venezia, ne rilevava il carattere “di troppo mercantile futilità”. Cfr. Anon., *Archeologia: terrecotte di Tanagra e Mirina*, in “Emporium”, IX, febbraio 1899, pp. 146-54; F. Paolieri, *La Mostra d'Arte Toscana*, in “Il Bruscolo”, V, 8, 19 febbraio 1905, p. 6; V. Pica, *L'Arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Bergamo 1905, p. 184; Anon., *Studio-Talk; Florence*, in “Studio International”, XXXVII, 1906, p. 360; p. 117, n. 42, p. 131; V. P., *Le esposizioni artistiche. La prima mostra romagnola d'arte a Faenza*, in “Emporium”, XVIII, 165, 1923, pp. 225-36; O. Casazza, *Itinerario di una vita*, in *Gipsoteca Libero Andreotti*, catalogo-guida al museo,

Uno stile corsivo accompagnato da una scelta di soggetti mondani di sicuro successo avevano facilitato il lancio dello scultore sul mercato e dovevano aver interessato anche Hébrard, con cui lo scultore venne in contatto, forse per intercessione di Grubicy. Il mercante parigino ospitò, infatti, nella sua galleria alcune opere dell'italiano, sicuramente in occasione di una delle tante collettive per mezzo delle quali era solito presentare le ultime fusioni uscite dalla sua *maison*; Andreotti, pertanto, come per i connazionali Bugatti e Troubetzkoy, ebbe la fortuna di far parte dei prediletti della casa d'edizioni, collaborando con quest'ultima negli anni 1908-1911¹¹³.

Alla mostra parigina divisionista organizzata da Grubicy, Andreotti esponeva un gruppo consistente di sculture, espressione del periodo milanese e specchio, soprattutto, delle richieste del mercante per un mondo raffinato. Una buona parte di esse, infatti, parlava un linguaggio alla Troubetzkoy declinato nella rappresentazione di figurine femminili in atteggiamenti leziosi, come in «*Donna Adalgise en gants*» e in soggetti d'ispirazione animalista quali *Petit éléphant*, e *Le lévrier*. Il bronzetto *Pure sang* è un esempio chiarissimo di come lo scultore si fosse adattato a quella *koiné* lombarda che calzava come un guanto ai salotti del bel mondo parigino; Vittorio Pica, nello stesso anno, si era espresso molto positivamente sull'opera, in cui ritrovava “una delicata raffinatezza” racchiusa in una “tecnica morbida e carezzevole”, sintomo di “una spiccata nota di originalità modernista”,

a cura di O. Casazza, Pescia 1992, p. 28; *Scheda Bambina*, in *Liberio Andreotti. Sculture e Disegni*, a cura di S. Lucchesi, catalogo d'esposizione (Firenze, Galleria Damiano Lapicciarella, 02-22 dicembre 1994), Firenze-Siena 1994, p. 22; C. Pizzorusso, *Sigilli di bronzo*, in C. Pizzorusso, S. Lucchesi, *Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, Verona 1997, pp. 38-42.

Su Liberio Andreotti si vedano: *Scheda Liberio Andreotti*, in *Scultura italiana del primo novecento*, a cura di V. Sgarbi, catalogo della mostra (Mesola, Castello Estense, 02 mag.-30 lug. 1992), Bologna 1992, pp. 28-29; C. Pizzorusso, S. Lucchesi, *Liberio Andreotti trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, Firenze 1997; G. Appella, *Liberio Andreotti*, Matera 1998; S. Lucchesi, *La cultura europea di Liberio Andreotti: da Rodin a Martini*, Milano 2000; F. Antonacci, *Liberio Andreotti, Antonio Maraini, Arturo Dazzi. Gli anni di Dedalo*, Roma 2009.

¹¹³Come per Bugatti si può pensare che Hébrard abbia visto l'opera di Andreotti, nel 1905 e nel 1907, in occasione della Biennale veneziana, alle cui edizioni il mercante partecipava facendo esporre le fusioni di artisti come Dalou, Desbois, Charpentier. La presenza dello scultore italiano nella galleria di Rue Royale precedette la partecipazione dell'artista al *Salon des artistes divisionnistes italiens*, e può essere considerata, pertanto, come la prima occasione nella quale il pubblico parigino, sia pur estremamente scelto, vide alcuni suoi lavori (che non è stato possibile individuare con precisione). Hébrard fuse alcune delle opere più amate dalla critica francese, come *Tentazione*, *Donna col gatto*, *Cavalcata di Bacco*, *Il Lottatore*, *Miracle*, e *Pleureuse*, senza guadagnare, in ogni caso, l'esclusiva. Durante il soggiorno parigino, Andreotti affidò ugualmente la riproduzione dei suoi bronzi a Valsuani. Cfr. *Sesta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1905*, catalogo d'esposizione, Venezia 1905, pp. 53-54, nn. 39-45, 117, 131; *Settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1907*, catalogo d'esposizione, Venezia 1907, p. p. 129, n. 25; Habert, *Le Salon des...* cit., p. 3; *Mostra di Liberio Andreotti*, catalogo della mostra (Valchiusa, Villa Sigismondi, 02 set. – 03 ott. 1976), Firenze 1976, pp. 10, 14; R. Monti, *Andreotti...* cit., pp. 8-9; *Schede Tentazione (1908); Donna col gatto (1908); Cavalcata di Bacco (1909). Il Lottatore; Miracle, 1911; Pleureuse (1911)*, in *Liberio Andreotti (Pescia 1875-Firenze 1933)*, catalogo della mostra (Mesola, Castello Estense, 05 set. – 31 ott. 1993), Casalecchio di Reno, 1993, pp. 28-29, n. 10, pp. 30-31, n. 11, pp. 34-35, n. 13, pp. 36-37, n. 14, pp. 38-39, n. 15, pp. 44-45, n. 20.

perfettamente in linea con la scultura impressionista, da lui prediletta. L'apprezzamento del critico italiano trovava, inoltre, perfetta rispondenza tra le voci francofone nei confronti di una produzione di questo tipo, come comprova la pubblicazione, l'anno successivo, del bronzo di Troubetzkoy *Le jeune homme au lévrier* sulla rinomata rivista "l'Art et les artistes", opera perfettamente sovrapponibile a quella di Andreotti del 1907¹¹⁴. (Figg. 40-41)

Diversa lettura ne dava, invece, Gabriel Mourey, amico di Pica e corrispondente della rivista "Emporium"; nonostante l'interesse per la pittura impressionista e quella simbolista condiviso con il critico italiano, costui aveva letto l'opera dell'artista, fin dalla sua prima apparizione al *Salon des artistes divisionnistes italiens*, in termini meno unilaterali. Ai suoi occhi, i numerosi lavori esposti offrivano il profilo di uno scultore complesso, a cui non si poteva attribuire l'appartenenza ad una precisa corrente artistica, come facevano la maggior parte dei commentatori. L'indecisione e il tormento creativo, evidenti, nel *corpus* dello scultore testimoniavano non un rodiniano che "stationne bien lois et au-dessous du génie auquel il pense", ma un artista non ancora formato, dove le influenze nordiche impedivano la sua esplosione creativa. Andreotti, infatti, si era avvicinato a Plinio Nomellini e Galileo Chini, a diretto contatto con il clima culturale del Simbolismo, ed era entrato a far parte del gruppo della *Giovane Etruria*, condividendo, in tal senso, questa parentesi artistica, dove le suggestioni secessioniste avevano finito per caratterizzare la sua produzione, giustificando la definizione della critica francese di un'arte "un peu littéraire", "dont le symbolisme est singulièrement attardé. Mourey condivideva l'opinione che "certaines influences symbolistes venues d'Allemagne ou d'Autriche" rappresentassero un dato presente e piuttosto sorpassato nell'opera di Andreotti, ma preferiva concentrarsi sulle sue componenti originali, su quei "dons, les meilleurs", già visibili, a suo avviso, nelle opere esposte nel 1907¹¹⁵.

Le preferenze del critico andavano, in ogni caso, a quelle opere in cui lo scultore poteva manifestare le sue doti di ritrattista, come *Portrait du Peintre Fornara* o in *Portrait du Peintre Previati* in linea con le esigenze di rappresentazione dei protagonisti del bel mondo

¹¹⁴Cfr. *Sesta esposizione Internazionale...* cit., p. 42; V. Pica, *L'Arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Bergamo 1907, pp. 351-52; *Catalogue du Salon des Peintres...* cit., p. 7, n. 59; F. M., *Œuvres du Prince...* cit., p. 184; R. Monti, *Andreotti...* cit., p. 5.

¹¹⁵Il gruppo "Giovane Etruria" vedeva tra i suoi più importanti esponenti Plinio Nomellini, Galileo Chini e Salvino Tofanari. Andreotti vi aderì esponendo nella sala *L'arte del sogno*, ospitata alla settima edizione della Biennale di Venezia del 1907. Cfr. *Settima Esposizione...* cit.; C. Cresti, *Firenze 1896-1915. La stagione del Liberty*, Firenze 1978, p. 91; O. Casazza, *Itinerario di una vita...* cit., pp. 20, 28-29.

Il giudizio di Mourey nei confronti delle influenze di area germanica veniva condiviso anche da alcuni critici italiani, ampliando l'area geografica a l'intera Europa; Diego Angeli, ad esempio, sulle pagine della rivista "Hermes" parlava dell'arte di derivazione nordica, definendola "una grande bufera [...] che si è avventata sugli spiriti giovanili e gli ha travolti nel suo trionfo". Cfr. D. Angeli, *Arte Toscana*, in "Hermes", VII, maggio 1905, pp. 1-5; G. Mourey, *Exposition...* cit., p. 29; Thiébaud-Sisson, *Les néo-impressionnistes...* cit., p. 3; Habert, *Le Salon...* cit., p. 3; M. Guillemot, *Le Mois Artistique. Salon...* cit., p. 357; C. Pizzorusso, *Sigilli...* cit., pp. 40-41.

fin-de-siècle. Eppure il francese riconosceva che, anche quando Andreotti restava fedele al dato reale, l'identificazione del personaggio non interferiva in nessun caso con l'attenzione alle forme scultoree. L'italiano, pertanto, non aveva difficoltà a confrontarsi con generi differenti, come attestava la varietà di lavori presentati all'esposizione dei divisionisti; il suo essere “*un modeleur en pleine possession de son art*” era, infatti, altrettanto presente nelle statuette e nei bassorilievi-ritratto. Su questi ultimi si soffermava, in particolare, Mourey, apprezzandone la resa dei passaggi chiaroscurali, “*des expressions, des caractères*”. Le cifre stilistiche di derivazione bistolfiana, tanto presenti nella Milano di inizio secolo, venivano naturalmente apprezzate anche nell'ambiente parigino, abituato ad uno stile grafico di questo tipo secondo l'esempio fortunatissimo di Alexandre Charpentier, artista molto amato ed editato, ancora una volta, da Hébrard. Lo stesso critico dedicava, in quegli anni, allo scultore francese un articolo monografico su “*L'Art et les artistes*” dove difendeva con forza l'estraneità dell'artista a quel “*prétendu vérisme, le naturalisme superficiel et conventionnel cher à la plupart des artistes d'aujourd'hui [...] sous les formules duquel ils cherchent à dissimuler leur ignorance technique, leur absence de pensée et d'imagination, la pauvreté de leurs facultés inventives, l'insuffisance notoire de leur culture générale*”. Si tratta di un giudizio non troppo dissimile da quello rivolto al giovane Andreotti a cui Mourey riconosceva le doti necessarie ad un futuro grande scultore, “*de la grâce, de la souplesse, de la fantaisie, de l'imagination*”¹¹⁶. (Figg. 42-43)

L'apprezzamento per l'arte del bassorilievo andava di pari passo al rinnovato interesse la medaglistica che in Francia stava vivendo la sua rinascita grazie proprio a un artista come Charpentier le cui opere erano apprezzate anche in Italia. Vittorio Pica, ancora una volta in accordo con il collega d'oltralpe, soffermandosi ad analizzare i numerosi lavori inviati alla IV edizione della Biennale di Venezia, ne riconosceva, infatti, la superiorità dei soggetti dominati dal “ricordo d'un evento o di una persona od anche la sintetica figurazione d'un'arte, d'una scienza, o d'una qualsiasi attività umana [...] piuttosto che i soliti gruppi allegorici”¹¹⁷.

¹¹⁶ Andreotti espose in questa occasione numerosi bassorilievi, tra cui *Artemise* e *Bios*, entrambi realizzati nel 1906. Questo tipo di produzione doveva continuare anche negli anni successivi; le medaglie consentivano, infatti, di ritrarre i personaggi conosciuti e frequentati dallo scultore a Parigi. Lo stesso Mourey venne ritratto nel recto di una *médaille* del 1911, a testimonianza della loro vicinanza. Cfr. G. Mourey, *Exposition...* cit., p. 29; idem, *Alexandre Charpentier*, in “*L'Art et les artistes*”, VI, oct. 1907 – mars 1908, p. 337; R. Monti, *Andreotti...* cit., p. 10; O. Casazza, *Itinerario di una vita...* cit., p. 28; schede *Artemisia*, *Bios*, in *Gipsoteca Libero...* cit., p. 98-99, nn. 16-17; C. Pizzorusso, C. Lucchesi, *Libero Andreotti. Trent'anni...* cit., nn. 40-41, 62a-b.

In quegli stessi anni numerosi erano gli articoli e gli interventi dedicati allo scultore francese da parte della critica francofona, soprattutto all'indomani della morte, avvenuta nel 1909: Anon., *Alexandre Charpentier*, Paris 1902; G. Mourey, *Alexandre Charpentier...* cit., pp. 337-44; P. Vitry, *Alexandre Charpentier*, in “*Art et Décoration*” XXVI, juil. – déc. 1909, pp. 114-20.

¹¹⁷ L'opera di Charpentier era ben conosciuta in Italia. Nel 1902 lo scultore aveva esposto nella sezione francese all'Esposizione d'Arte Decorativa di Torino, e nel 1905 alla Biennale di Venezia aveva partecipato come artista

L'acutezza di visione di Mourey aveva quasi saputo presagire lo sviluppo della genialità dello scultore italiano che all'Esposizione Internazionale di Venezia del 1909, presente con l'opera *Les Trois Parques*, veniva nuovamente apprezzato per il suo stile “*déjà élargi et simplifié, sans rien perdre de l'acuité d'accent, de la verve de modelé*”. Nel corso di un biennio, pertanto, Andreotti aveva già progredito sulla strada “*où s'annonçait un vrai talent de statuaire*”, allontanandosi progressivamente da quell'impressionismo scultoreo al quale, in ogni caso, si doveva la sua fortuna parigina degli inizi. Nel corso del 1908 la partecipazione agli appuntamenti artistici della capitale francese doveva essere piuttosto ridotta: la sua presenza all'*Exposition pro-Musée Segantini à Saint-Moritz*, patrocinata dalla Società Dante Alighieri, aveva meritato solo un accenno sulla stampa d'arte, interessata a rilevarne ancora una volta la componente letteraria dei suoi “*corps de femmes perdus dans les fleurs*”. Di lui si era ricordato ugualmente Ricciotto Canudo, in occasione del *commentaire* all'Esposizione di Faenza, tenutasi nel 1908; in accordo con i giudizi espressi da quei critici interessati a leggere l'opera dei giovani in riferimento ai grandi maestri contemporanei, anche *Le barisien* si fermava, però, a una lettura piuttosto superficiale, dettata dal suo grande amore per Rodin, identificando la maestria formale di Andreotti, di certo più complessa, con una corretta “*représentation voluptueuse de la chair*”¹¹⁸.

Il 1909 segnava l'inizio della reale fortuna di Andreotti, il cui terreno era stato preparato nel 1907 dall'iniziativa di Grubicy e dall'interessamento di Hébrard. Il nome dello scultore

espositore e come membro della Commissione artistica ordinatrice. Cfr. *Medaglie e targhette*, in V. Pica, *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, Bergamo 1901, p. 211; Anon., *Esposizioni e Concorsi*, in “*Emporium*”, XV, n. 89, gennaio 1902, p. 79; idem, *l'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo 1902; *Sesta Esposizione...* cit., pp. 50, 53, nn. 39-41, p. 134.

¹¹⁸Le *Tre Parche*, datate al 1909 vennero esposte anche a Parigi, dapprima nella *Section italienne* del *Salon d'Automne* del 1909 e successivamente, nel 1911, alla personale alla *Berhneim Jeune* e al *Salon des artistes italiens résidant à Paris*, organizzato all'Ambassade d'Italie nello stesso anno. Cfr. R. Monti, *Andreotti...* cit., p.12-13.

Canudo apprezzava veramente questa capacità da parte di Andreotti di trattare la superficie epidermica; in una lettera indirizzata allo scultore nel dicembre del 1909, il critico, ancora dominato dall'impressione avuta alla vista dei primi lavori dell'artista, non esitava ad affermare: “Caro Amico, ho ancora negli occhi la felice meraviglia delle belle carni potentemente plasmate”. Cfr. G. Mourey, *Exposition d'art...* cit., p. 29; R. Canudo, *Italie*, in “*L'Art et les artistes*”, oct. 1908 – mars 1909, pp. 88-89; *Catalogue du Salon pro-Musée Segantini à Saint-Moritz. Organisé dans la Galerie d'Art Italiens A. Grubicy 14, Rue de Richelieu, Paris*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Grubicy, décembre 1908), Paris 1908; Anon., *Les divisionnistes italiens (Galerie Grubicy)*, in “*La Grande Revue*”, 25 janvier 1909, pp. 398-411; J.-L. Vaudoyer, *Petites Expositions. Art Moderne Italien (Galerie Grubicy)*, in “*Chronique des arts et de la curiosité*”, 1, 02 janvier 1909, p. 3; G. Mourey, *La 8e Exposition internationale de Venise*, in “*L'Art et les artistes*”, avr. – sept. 1909, pp. 165, 181; *Ottava Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 22 aprile-31 ottobre 1909), Venezia 1909; R. Canudo, *Italie*, in “*L'Art et les artistes*”, oct. 1908 – mars 1909, pp. 88-89; Société des Artistes italiens, *Catalogue de l'Exposition à l'Ambassade d'Italie*, catalogue d'exposition (Paris, Ambassade d'Italie, 51, rue de Varenne, décembre 1911), Paris 1911; R. Canudo, *Lettera di Ricciotto Canudo a Libero Andreotti [Paris, décembre 1910]*, riprodotta in C. Pizzorusso, C. Lucchesi, *Libero Andreotti...* cit., p. 147, n. 30; M. Lagrange, *Avant le futurisme, les groupes artistiques italiens à Paris entre nécessités marchandes et sentiment national*, in “*Recherches en histoire de l'art*”, n. 6, 2007, pp. 29-30.

veniva incluso, ancora una volta, in una mostra collettiva, quella della sezione italiana ospitata al *Salon d'Automne* del 1909, di dimensioni ancora maggiori rispetto al *Salon des divisionnistes italiens*. Analogamente all'evento di due anni prima, Rossi-Sacchetti presentava la rassegna, ma lo faceva con parole ancora più altisonanti e retoriche, sottolineando, anche in questa occasione, come l'Italia disponesse di nuove forze artistiche pronte a mostrarsi alla consorella Francia, “*car le sentiment de deux frères sont faits pour se comprendre, et pour se fusionner*”. L'evento nasceva sotto gli auspici della neonata *Société des Artistes Italiens* e della onnipresente Dante Alighieri, a dimostrazione di come esso fosse stato organizzato per promuovere, ancora una volta, l'arte italiana contemporanea degna di essere conosciuta all'estero. A ben guardare, però, gli artisti presenti non rappresentavano proprio gli indirizzi più recenti ed aggiornati della penisola, al contrario, lasciavano piuttosto intravedere “*l'évident et inéluctable amour pour des formes d'art du passé, presque classique*”, secondo la definizione di Rossi-Sacchetti. Nel catalogo della rassegna, quest'ultimo sembrava difenderne disperatamente il valore complessivo, inutilmente, alla ricerca di un denominatore comune tra una moltitudine di nomi, tra cui troppi “*vieux artistes recouverts de gloire et couronnés de lauriers*”¹¹⁹.

Tra gli invii di pittura, l'esposizione, a differenza di quella di due anni prima, non presentava un'unica corrente artistica, ma nomi della Scapigliatura, della scuola napoletana di paesaggio, e naturalmente, i più conosciuti esponenti del movimento divisionista, già ben noti nella capitale. Ampio spazio era riservato alla colonia parigina, a quegli artisti presenti, cioè, *in loco*: i più celebri, come Umberto Brunelleschi, membro, tra l'altro, della *Société des Artistes Italiens*, e i meno conosciuti, a cui la rassegna offriva la possibilità di mettersi in luce. Tra gli scultori il gruppo dominante era rappresentato, come naturale, dalla imperitura scuola milanese in tutta la sua evoluzione storica: il vecchio maestro Barzaghi figurava accanto ad alcuni allievi dell'Accademia di Brera, come Alberti. Tra questi erano presenti anche alcuni nomi già conosciuti dai critici parigini quali Carlo Jelmoni e Luigi Secchi, autore del Monumento al maresciallo di Francia Mac-Mahon, inaugurato a Magenta, nel 1895, e ampiamente recensito sulla stampa francofona. Vincenzo Cochi, da parte sua, presentava due lavori, frutto del suo soggiorno nella capitale, in cui risiedeva già da tempo, e dove si sarebbe fatto notare di lì a poco grazie alla realizzazione di una statua alla memoria di Giuseppe

¹¹⁹Sulla *Società artistica italiana in Parigi* si veda: M. Lagrange, *Avant le futurisme...* cit., pp. 29-30. Cfr. Anon., *Una società artistica italiana in Parigi*, in “Parigi-Roma”, n. 95, février-mars 1905, p. 8; V. Rossi-Sacchetti, *Préface*, in *Section d'Art Moderne italien au Salon d'Automne 1909. Catalogue des ouvrages de Peinture, sculpture, dessin, gravure, eaux-fortes, art industriel*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 01 oct. – 08 nov. 1909), Paris-Puteaux, 1909, pp. 3-5; M. Lagrange, *Avant le futurisme...* cit., pp. 38-40; Anon., *La vie artistique. L'exposition italienne*, in “Le Figaro”, n. 281, 08 octobre 1909, p. 6.

Garibaldi per la Square Lowendal oggi Cambronne¹²⁰.

Accanto al filone accademico non potevano mancare i rappresentanti della Scapigliatura, come Bazzaro e Pellini, e naturalmente quegli scultori d'ispirazione simbolista, Bialetti, Nicolini, , vicini agli stilemi di matrice bistolfiana. Amleto Cataldi debuttava proprio in quell'anno, parallelamente alla *Mostra degli Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma*, dove era stato premiato per la scultura *L'ultimo gesto di Socrate*. Ricciotto Canudo aveva accennato, senza troppo entusiasmo, a quest'opera, in uno dei suoi vari *commentaires* all'esposizione di Belle Arti romana, sulle pagine de "l'Art et les artistes", vedendovi un eccesso di "*littérature [...] pas soutenue par une technique puissante*". A concludere la sezione, figuravano anche alcuni *animaliers*, di sicuro successo, tra cui Bugatti, ben conosciuto dal pubblico d'oltralpe e Barattini, anch'egli, come si è visto, attivo nella capitale. Il comitato organizzatore aveva chiamato, inoltre, Giacomo Merculiano, allora operante in Francia, e presente annualmente al *Salon lillois*¹²¹.

¹²⁰ Secchi continuava a creare monumenti anche in Italia come comprova l'inaugurazione di quello in memoria di Giuseppe Verdi nel 1913 di cui "Le Ménestrel" riportava la notizia. Cfr. L. Laforge, *Histoire complète de MacMahon: Maréchal de France, duc de Magenta*, vol. III, Paris 1898, pp. 72-97; Anon., "Revue Universelle: recueil documentaire universel et illustré", V, 1895, p. 279; K. Baedeker, *Italie septentrionale jusqu'à Livourne, Florence et Ravenne, et routes menant de France, de Suisse et d'Autriche en Italie*, Leipzig 1899, p. 62; H. Heugel, *Nouvelles diverses. Étranger*, in "Le Ménestrel", LXXVIII, n. 8, 24 février 1912, p. 63; idem, *Nouvelles diverses. Étranger*, ibidem, LXXXIX, n. 19, 11 mai 1912, p. 149; idem, *Nouvelles diverses. Étranger*, ibidem, LXXIX, n. 15, 12 avril 1913, p. 117.

Umberto Brunelleschi risultava uno dei primi fiorentini ad essere partito all'inizio del secolo, in compagnia di Giovanni Costetti e Ardengo Soffici. Il pittore riscuoteva un buon successo nella capitale con alcune mostre, anche personali, recensite sulla stampa d'arte. Egli svolgeva anche un ruolo di coordinatore della colonia italiana di Parigi come attesta l'organizzazione della sezione italiana del *Salon d'Automne*. Cfr. C. Pizzorusso, *Sigilli...* cit., pp. 22-23.

Vincenzo Cochi partecipò ai *Salon de la Société des Artistes Français*; ottenne delle menzioni onorevoli all'*Exposition Universelle* del 1889 e del 1900; La *Ligue franco-italienne* gli affidò in collaborazione con l'architetto francese Théo Petit, la commissione per la realizzazione di una statua a Garibaldi "*pour immortaliser les traits du héros et donner à l'œuvre d'art qui en sera le résultat toute l'ampleur et tout l'éclat du génie latin*". L'inaugurazione deve essere posteriore al 1907, come comprova la lettera di presentazione del progetto, indirizzata al presidente della lega e pubblicata su "l'Art et les artistes". Seguiva a questa commissione quella per i *Médailles de Bruno et Costante Garibaldi*, collocati, o meglio, giustapposti al medesimo monumento. Cfr. Société des Artistes Français, *Salon de 1896...* cit., p. n. p., n. 3328; Anon., *Une statue de Garibaldi à Paris*, in "Le Petit journal", n. 16071, 27 décembre 1906; Anon., *Nouvelles*, in "La Chronique des arts et de la curiosité", n. 26, 27 juillet 1907, p. 246; idem, *Petite chronique*, in "L'Art moderne", XXVII, n. 31, 04 août 1907, p. 247; idem, «Un groupe d'artistes français et italiens», *Un monument de Garibaldi à Paris*, in «L'Art et les artistes», V, avr.-sep. 1907, p. 111; *Cochi (Vincenzo)*, in "Annuaire de la curiosité et des Beaux-Arts. Paris, départements, étranger", 1911, p. 300; R. Hénard, *La square de la Place Cambronne*, in *Paris. Les jardins et les squares*, Paris 1911, p. 147; *Cochi (Vincenzo)*, in "Annuaire de la curiosité et des Beaux-Arts. Paris, départements, étranger", 1912, p. 401; E. Mareuse, *Chronique de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France pour l'année 1917. 25 Mai*, in "Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France", XLIV, 1917, p. 87.

¹²¹Cfr. R. Canudo, *Italie. Memento des hommes, des choses et des publications d'art*, in "l'Art et les artistes", V, avr.-sept. 1907, p. 44; idem, *Italie*, ibidem, p. 317; idem, *Italie*, ibidem, VII, avr.-sept. 1908, p. 193.

Su Amleto Cataldi si vedano: *Scheda Amleto Cataldi*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 70-71; Anon., *Nouvelles de l'étranger. Italie. Mort du sculpteur Cataldi*, in "Le Temps", n. 25213, 03 septembre 1930, p. 2; F. Cifarielli, *Amleto Cataldi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 1979, vol. XXII, pp. 283-84; L. Salvagnini, *Cataldi Amleto*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. XVII, München 1997, p. 280; J. S. Grioni, *Ricordando Amleto Cataldi: lo scultore napoletano a Roma*, in "Lazio ieri e oggi", 45, 2009, p. 530.

Di fronte a una tal varietà di artisti e orientamenti differenti, la critica francese non aveva reagito positivamente, preferendo addirittura, in più di qualche occasione, chiosare laconicamente: “*le silence est le meilleurs compte rendu de la section italienne*”. Per ricostruire, pertanto, con obiettività l’impressione generale avuta da una critica di spessore, è stato utile riferirsi ad Arsène Alexandre che, in diversi interventi, si interessò a ricercare le cause di questo parziale insuccesso. In un ampio articolo apparso su “*Comoedia*”, egli non esitava ad affermare con decisione l’incompletezza della rassegna, andando a sconfessare evidentemente quanto affermato da Rossi-Sacchetti nella sua *préface*. Il critico francese si soffermava ad analizzare molto intelligentemente lo stato attuale dell’arte italiana rilevando come, innanzitutto, non se ne avesse una conoscenza precisa, a causa della forza della tradizione del passato che tendeva ad oscurare i nomi dei nuovi venuti. Una certa responsabilità andava ugualmente alla mancanza, negli ultimi dieci anni, di rassegne artistiche di respiro internazionale che avrebbero potuto far conoscere gli artisti italiani minori, provenienti, molto spesso, da realtà provinciali. Il giudizio conclusivo cui arrivava Alexandre cercava, così, di restituire il giusto merito ad un’esposizione “*qui ne compte pas moins de quatre cents numéros*” ma che “*nous offre toujours un enseignement*”. La natura di tale ammaestramento era indicata dal pittore Adolfo de Carolis proprio in Libero Andreotti che non aveva difficoltà a spiccare in mezzo ad “un’esposizione da rigattieri”, fatta di “mille nullità che qui sarebbero scartate anche da una mostra di dilettanti”¹²².

Non casualmente, anche sulla stampa d’arte francese, l’unico scultore su cui qualcuno spendeva qualche parola era proprio il pesciatino; Alexandre arrivava addirittura a definirlo “*un artiste de la même envolée que Previati en peinture*” in nome dell’originalità delle sue idee, unita ad un’eleganza formale, declinata con un modellato vibrante, secondo una lettura non troppo diversa da quella di Gabriel Mourey. Le sei opere presentate parlavano tutte un linguaggio raffinato e facevano tornare alla mente dei modelli di immediato riferimento per la critica d’oltralpe. Un’opera come *Petite Maman*, ad esempio, proponeva una soluzione felice alla costruzione di due busti in scalare; Andreotti l’aveva presentata lo stesso anno, anche al *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*. Come è stato notato, la critica poteva pensare immediatamente all’esempio di Rodin e di Camille Claudel, ideatori di eccellenti giochi di

¹²²Il giudizio di De Carolis era piuttosto severo ed identificava i responsabili di tale “disastro” negli artisti stessi “i quali per doti naturali e per dovere sociale potrebbero occuparsi nel miglior modo dell’arte paesana... non lo fanno o per accidia o perché sono spiriti ignobili, così che coloro che hanno un po’ di entusiasmo e se ne vogliono occupare a tutti i costi non hanno né mezzi adeguati né tutti il comprendonio necessario [...]”. Cfr. *Lettera di Adolfo de Carolis a Libero Andreotti [Milano, 21 ottobre 1908]*, riprodotta in C. Pizzorusso, S. Lucchesi, *Libero Andreotti...* cit., p. 130-31, p. 140, n. 18; A. Alexandre, *La semaine artistique. Au dehors*, in “*Comoedia*”, 1909, p. 3; idem, *La vie artistique. L’exposition italienne*, in “*Le Figaro*”, 08 octobre 1909, p. 6; R. Bouyer, *Article*, in “*Bulletin de l’art ancien et moderne*”, 1909, p. 263.

mani e di corpi fusi uno nell'altro, come già notato da Gabriele Monti; il riferimento, però, poteva andare ugualmente ad uno scultore come Canonica i cui ritratti infantili Parigi aveva celebrato appena l'anno precedente, aiutata dalla penna di Mourey, cronista di "Les Modes". Se la sbazzatura grossolana non aveva nulla a che vedere con la levigatura perfetta delle superfici del maestro italiano, di certo l'aria assorta delle due figure, quasi bloccate nel loro gesto d'intimità, parlavano il linguaggio dei Primitivi fiorentini del Quattrocento, alla cui riscoperta i francesi iniziavano ad interessarsi. Anche il materiale utilizzato doveva aggiungere valore all'opera, agli occhi della critica francofona: Andreotti aveva scelto, infatti, di ricavare il piccolo gruppo sbazzando direttamente la pietra e non l'usatissimo marmo, venendo incontro, in questo senso, alle attese di quanti, tra i primi il celebre Paul Vitry, acclamavano, in Francia, il ritorno all'utilizzo di un materiale più caldo e cangiante contro "*le froid éclat du marbre italien*"¹²³.

All'indomani del suo arrivo nella capitale, Andreotti stava evolvendo, approfittando anche del fatto che i suoi rapporti con Grubicy potevano dirsi ormai conclusi e ciò sarebbe stato alla base della futura crescita dell'artista, libero di sperimentare nuovi linguaggi e di confrontarsi con la complessità della realtà parigina. Il 1910 doveva essere un anno rappresentativo; se si presta attenzione alle diverse esposizioni a cui egli partecipò, si vedrà come le opere esposte, presentate una accanto all'altra, fossero espressione di ciascuna singola fase del processo di maturazione artistica in corso. La maggior parte dei critici, però, leggeva i lavori in modo paratattico, senza accorgersi particolarmente dell'evoluzione in atto¹²⁴.

Gêrome-Maësse, nel dedicare il primo vero articolo allo scultore sulla rivista d'arte "Les Tendances Nouvelles", passava in rassegna la produzione dell'italiano partendo da un'analisi diretta delle opere, tutte riprodotte in grande formato alla fine dell'intervento. I lavori citati, noti al critico perché esposti alle rassegne artistiche parigine di quegli anni, e pertanto visti direttamente, erano molto diversi tra loro, dal momento che rappresentavano il frutto delle più recenti ricerche di Andreotti. Eppure il francese non affrontava lo studio del *corpus*

¹²³Nella *Section italienne* Andreotti aveva esposto anche *Narcisse*, *Pêché de la Chair*, probabilmente identificabile con l'opera *Tentation*, *Les Parques*, già presentate alla Biennale di Venezia dello stesso anno, *Nouveau-Né* e *Dominus*. Cfr. G. Mourey, *Le sculpteur Canonica...* cit., pp. 1-5; P. Vitry, *La Sculpture aux Salons*, in "Art et Décoration", juil.-déc. 1906, pp. 21-22; Société Nationale des Beaux-Arts, *Catalogue illustré du Salon de 1909*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, du 1er mai), Paris, 1909, p. 249, nn. 1653-55; *Ottava Esposizione...* cit.; *Section d'Art Moderne italien...* cit., p. 8, nn. 11-16; *La vie artistique. L'exposition italienne...* cit., p. 6; P. Vitry, *La Sculpture aux Salons*, in "Art et Décoration", jan.-juin 1911, p. 186; J. Bernex, *L'abus du marbre. Les praticiens français se plaignent de la concurrence italienne. Que n'emploie-t-on davantage la pierre de France?*, in *Paris-Midi*, 27 décembre 1911; *Scheda L'Aînée*, in *Libero Andreotti*, Casalecchio di Reno 1993, pp. 32-33, n. 12; S. Lucchesi, C. Pizzorusso, *La cultura europea...* cit., pp. 77-78; L. Passeggia, *Carrara e la Francia*, in *Carrara e il mercato della scultura. Arte, gusto e cultura materiale in Italia, Europa e Stati Uniti tra XVIII e XIX secolo*, a cura di L. Passeggia, vol. I, Milano 2005, pp. 232-301.

¹²⁴Cfr. C. Pizzorusso, S. Lucchesi, *Libero Andreotti...* cit., pp. 129-30; C. Pizzorusso, *Sigilli...* cit., pp. 52-53.

andreottiano con un'idea precisa della sua evoluzione, ma nell'analizzare i singoli lavori procedeva quasi sotto lo stimolo delle impressioni che questi ultimi gli suscitavano. Egli non esitava ad accostare, ad esempio, due opere così diverse come *La cavalcata di Bacco* e *La Vigne*, leggendole, entrambe, come espressioni del “*poème de la chair*”, senza rilevare, nella seconda opera, gli sforzi compiuti dallo scultore per liberarsi dagli stilemi alla moda di gusto liberty e simbolista. La *Chevachée de Bacchus* ben si conciliava con questo tipo di lettura, dal momento che vi si ritrovava ancora il gusto per dei “*modèles pleins et blonds d'une si particulière saveur*”, prove scultoree “*d'une sensualité magnifique*”, riscontrabile ugualmente in *Donna col gatto*. Nella seconda scultura, invece, apparivano evidenti delle semplificazioni formali, una progressiva epurazione dei residui elementi di derivazione impressionistica e scapigliata, ma il critico non sembrava accorgersene, interessato com'era a descrivere con puntualità il soggetto rappresentato¹²⁵. (Tavv. I-VII)

Andreotti, a seguito del suo soggiorno milanese, aveva di certo recepito il fare bozzettistico tipico della Scapigliatura e, anche una volta arrivato a Parigi, non aveva avuto motivo di mutarlo, visto che le vibrazioni luministiche alla Troubetzkoy erano quanto di più alla moda si potesse desiderare, soprattutto per un artista desideroso di farsi conoscere anche nel mondo del mercato. Alcune opere del periodo milanese, come *Nouveau-né*, declinavano addirittura un linguaggio vicino a Medardo Rosso e in occasione della loro presentazione al pubblico e alla critica parigini non potevano non avere successo, proprio quando la fama dello scultore milanese era più che mai attestata in terra francese. Il piccolo bronzo Valsuani, esposto alla *Section italienne* del *Salon d'Automne*, era stato recensito entusiasticamente anche da Maësse non tanto in virtù dello stile, ma come prova magistrale di descrizione anatomica neonatale risultante dalla “*volonté de l'artiste pour le réel*”. Il critico vi apprezzava la ricerca di unità che lasciava l'esecutore immune dall'abitudine troppo diffusa tra gli scultori, tra i primi Troubetzkoy, di “*ouvrer avec des trous, de la bavure, des effets de boulettes et des coups d'ébauchoirs*”. La fedeltà al dato reale rappresentava, ai suoi occhi, il denominatore comune della maniera dell'italiano, che egli spiegava chiamando in causa Rodin¹²⁶. (Figg. 44-45)

Nel parlare di un'opera come *Le Lutteur*, Maësse vi notava la sintetizzazione delle forme e si riferiva proprio al maestro di Meudon per spiegare uno stile così distante da quello fino ad allora analizzato; a suo avviso, la posa e l'estrema semplificazione si giustificavano richiamandosi all'arte egizia che agiva come una suggestione, in analogia a quanto lo scultore

¹²⁵ Cfr. G. Maësse *L'Œuvre de Libero Andreotti*, in “Les Tendances Nouvelles”, 49, 1910, p. 1149; *Scheda Donna col gatto*, in *Libero Andreotti... cit.*, pp. 30-31.

¹²⁶ Per l'accostamento di Andreotti ai modi di Medardo Rosso si veda: R. Monti, *Andreotti... cit.*, p. 10. Cfr. G. Maësse, *L'Œuvre de Libero... cit.*, pp. 1148-49; R. Monti, *Andreotti... cit.*, p. 13; *Scheda Le nouveau-né*, in *Gipsoteca Libero... cit.*, p. 83, n. 2.

francese aveva già fatto, ideando opere come *L'Homme qui marche* o *Le Balzac*. La forza di un simile modello doveva essere, di certo, onnipresente anche per Andreotti ed in moltissime opere da lui realizzate in quegli anni ne erano evidenti i rimandi. La crescita dell'artista avveniva progressivamente, nel confronto con maniere scultoree incontrate nel corso del suo cammino e necessarie al superamento delle precedenti, sempre in nome di un'originalità difficile da realizzare. Anche se gli stilemi mondani alla Troubetzkoy e le atmosfere scapigliate piacevano al mondo parigino, il raggiungimento di una maturità artistica in Francia doveva necessariamente partire da Rodin, il cui nome, in ogni caso, aveva già varcato, da lungo tempo, i confini nazionali¹²⁷. (Figg. 46-48)

L'opera che più aveva fatto parlare la critica di rimandi rodiniani era stata *Le Miracle*, esposto al *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* e definito una “*statue à mi-corps d'un supplicé extatique dont le torse gonflé de ferveur et les bras frémissants ont une réelle beauté expressive*”. In Italia Pica ne aveva rilevato fin da subito le ascendenze, venendo in disputa con lo stesso Andreotti che negava la diretta dipendenza del gesso dalle opere del maestro francese. La polemica nasceva ugualmente dal fatto che la critica d'oltralpe non aveva difficoltà a naturalizzare gli artisti più meritevoli, considerandoli, a tutti gli effetti, come figli dell'ambiente artistico parigino; Andreotti pertanto veniva definito uno scultore italiano solamente d'origine, screditando così il valore della sua componente toscana. Lo stesso Ricciotto Canudo si allineava con una lettura di questo tipo: nella rubrica *Italie*, egli esaltava il carattere di frammento della scultura, rilevando come esso derivasse direttamente dalle ricerche più estreme del maestro di Meudon. Anche la compagna di quest'ultimo, la femminista Valentine de Saint-Point sottolineava espressamente il carattere rodiniano riscontrabile nella produzione di Andreotti, contribuendo a diffondere, soprattutto a Parigi, proprio l'interpretazione dell'opera del pesciatino esecrata da Pica¹²⁸.

Eppure i primi esperimenti sulla *fragmentation* risalivano all'inizio del secolo e più di qualche critico si stava rendendo conto di come la forza di tale lezione venisse ormai ripetuta all'infinito da parte degli scultori, senza alcuna nota d'originalità, ma quale esercizio di stile fine a se stesso. Arsène Alexandre, nel parlare della scultura al *Salon de la Nationale* del 1913, ad esempio, esprimeva la sua contrarietà nei confronti di uno stilema divenuto ormai alla moda, nella convinzione che “*un artiste vraiment doué de l'imagination plastique ne*

¹²⁷Cfr. Scheda *Il Lottatore*, in *Libero Andreotti... cit.*, pp. 36-37, n. 14. L'opera andreottiana in cui più si fa evidente il confronto con Rodin è di certo il *Narciso*, Cfr. R. Monti, *Andreotti...cit.*, p. 10.

¹²⁸Cfr. C. Le Senne, *La musique et le théâtre aux Salon de Grand-Palais (cinquième article)*, in “*Le Ménestrel*”, LXXVII, n. 20, 20 mai 1911, p. 155; *Lettera di Vittorio Pica a Libero Andreotti [Roma, 02 novembre 1911]*, trascritta in C. Pizzorusso, S. Lucchesi, *Libero Andreotti. Lettere... cit.*, pp. 63-66, 151, n. 37; C. Pizzorusso, *Sigilli... cit.*, p. 58.

conçoit pas un bras, une jambe, un torse séparés”. *Le Barisien*, al contrario, continuava a sostenere il valore di questa scelta stilistica, considerando come “*la représentation synthétique d'une partie essentielle et expressive[...] marque, de nos jours, une étape de l'art*”¹²⁹.

Tra i critici di Andreotti, vi era, come accennato, Gabriel Mourey il quale, nello stesso periodo, si soffermava a parlare di Andreotti in un articolo pubblicato su “*L'Art et les artistes*”, in cui cercava di proporre una valutazione della produzione dell'italiano, alla luce delle ricerche più recenti. A differenza di Maësse egli si sforzava di leggere con maggiore consapevolezza l'evoluzione del suo linguaggio e, in linea con gli interventi precedenti a lui dedicati, continuava a nutrire ampie speranze nei suoi confronti. L'approccio preliminare del critico all'arte dello scultore prendeva innanzitutto in considerazione l'ambiente artistico di formazione: egli rifletteva in particolare su come l'eredità quattrocentesca non potesse non aver lasciato una traccia in uno spirito talmente sensibile e recettivo¹³⁰.

Non era la prima volta che questi si richiamava alla forza della tradizione rinascimentale per elucidare la storia della plastica italiana contemporanea: già a proposito di Canonica, nel 1908, vi aveva accennato, comprendendo come esistesse una *ligne rouge* che relazionava senza soluzione di continuità le ricerche rinascimentali a quelle della nuova generazione di scultori. Il francese riusciva ad individuare, anche nelle opere del primo Andreotti, la più pura ispirazione, ancora imprigionata però all'interno della gabbia dell'“impressionismo mnemonico”, secondo una definizione dello stesso scultore. Il soggiorno parigino veniva letto, in questo senso, come fondamentale per l'avanzamento sulla via del successo personale; nella capitale l'italiano aveva “*appris à se dominer*”, la tradizione francese aveva agito quasi da bilanciante portando a maturazione quel “*sens de la volupté des choses*” che per Mourey riassunseva eccellentemente la vena artistica del pesciatino. Questo “*obscur instinct de la joie sensuelle*” animava soprattutto le opere di più recente ideazione in cui lo slancio vitale si manifestava plasticamente e visivamente, come in *La Vetta*, “*qu'une force analogue, au fond,*

¹²⁹ Lo stesso Gabriel Mourey, in un articolo dedicato ad Andreotti, faceva riferimento alla pratica del frammento in occasione di un discorso più ampio sulla “*néfaste théorie de la non-importance de ce que représente une œuvre de peinture ou de sculpture et de la supériorité des œuvres qui ne veulent rien dire sur celles qui veulent dire quelque chose*”. Per il critico Rodin avrebbe contribuito a incentivare tale interpretazione della produzione artistica, dal momento che “*jamais [...] n'a remporté de plus grands succès dans certains milieux que lorsqu'il a exposé des tronçons de statues*”. Da parte sua, Andreotti percepiva il bisogno di confrontarsi con questa lezione come attestano le due versioni di *La Vetta*; la rinuncia alla completezza della scultura si fa ancora più evidente nel secondo esemplare, sintomo di come l'artista non si rendesse conto o non si interessasse al superamento dello stilema rodiniano. Cfr. R. Canudo, *Italie*, in «*L'Art et les artistes*», oct. 1910-mars 1911, p. 283; G. Mourey, *Un sculpteur florentin moderne Libero Andreotti*, in “*L'Art et les artistes*”, oct. 1910-mars 1911, p. 216; A. Alexandre, *Les Salons de 1913. Société Nationale des Beaux-Arts. La Sculpture*, in «*Le Figaro*», 13 avril 1913, p. 5; R. Monti, *Andreotti...* cit., p. 12; O. Casazza, *Itinerario di una vita...* cit., p. 29; C. Pizzorusso, *Sigilli...* cit., pp. 56-57.

¹³⁰ G. Mourey, *Un sculpteur florentin...* cit., pp. 215-17.

la vivifie, cette espèce d'exaltation, cette sorte de délire"¹³¹ (Tavv. IX-XVI).

Lo studio del critico, inoltre, non metteva in relazione l'arte di Andreotti con alcuna fonte precisa di ambito francofono; la sua analisi era tutta incentrata sulla personalità complessa e talentuosa dello scultore a cui spettava il compito di sviluppare quelle doti già presenti naturalmente nel suo essere un artista di genio. L'interpretazione proposta nell'articolo risulta interessante soprattutto alla luce dell'uniformità di giudizio che, agli occhi di Mourey, legava l'intera produzione dell'italiano. Già negli interventi del 1907 e del 1909, il critico aveva parlato di "*les dons les meilleurs*" anche in riferimento alle opere di carattere mondano esposte al *Salon des divisionnistes italiens*¹³².

I soggetti rappresentati, sia pur nella loro leggerezza e superficialità, non intaccavano le sue doti di plasmatore della materia, capace di dare forma e volume anche a un *bibelot* da *Salon*. In questo senso il percorso artistico di Andreotti richiama quello del francese Louis Dejean, collaboratore di Rodin e futuro protagonista della storia della scultura post-rodiniana del secondo e terzo decennio. All'inizio del Novecento, la sua presenza veniva rimarcata alle rassegne ufficiali parigine per le sue statuette raffinate ed eleganti, parlanti il linguaggio della grazia, in linea con le richieste del mercato. Eppure come notava già nel 1904 Bouvy sulle pagine de "La Plume" questo artista non era spinto da un "*souci ni de la mode, ni du sentimentalisme littéraire, pas plus que celui d'une application servile de certains canons, ni que celui d'une habilité éclaboussante et trompeuse*". Nelle "*gracieuses figurines de parisiennes*", oltre alla resa del movimento e delle notazioni coloristiche, egli sapeva, allo stesso modo di Andreotti, esprimersi con "*viguer et netteté*", in nome di una "*recherche honnête, consciencieuse et scientifique*". Anche questo scultore partiva, pertanto, dalla "*tradition*" per giungere ad "*une rénovation de l'art plastique*" e la critica vi riconosceva, giustamente "*un véritable et puissant tempérament de sculpteur*", secondo una definizione assolutamente accostabile a quella di "*étoffe d'un grand sculpteur*", coniata da Mourey in riferimento ad Andreotti espositore alla Biennale di Venezia del 1909¹³³. (Figg. 37-39)

Questa capacità da parte degli alcuni scultori di fare "*de la grande sculpture en petites dimensions*" doveva essere, pertanto, rara, ma rappresentare un buon elemento discriminante

¹³¹L'opera fu presentata al *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* del 1910. La critica ne diede un giudizio estremamente positivo. Claudio Pizzorusso si è soffermato giustamente a ritrovarvi i debiti rodiniani, chiamando in causa, quale modello, la *Chute d'Icare* del 1895, la cui influenza, però, risulta arricchita da una riflessione, ben più moderna, sulle stilizzazioni d'area germanica alla Minne. Cfr. G. Mourey, *Le sculpteur Canonica...* cit., p. 2-4; idem, *Un sculpteur florentin...* cit., pp. 215-17; U. Ojetti, *Lo scultore Libero Andreotti*, in «Dedalo», I, 6, novembre 1920, p. 406; R. Monti, *Andreotti...* cit., p. 11; *Libero Andreotti. Sculture...* cit., pp. 11, 20; S. Lucchesi, C. Pizzorusso, *La cultura europea...* cit., p. 76-77; C. Pizzorusso, *Sigilli...* cit., pp. 48-51.

¹³²R. Monti, *Andreotti...* cit., p. 9.

¹³³Cfr. L. Bouvy, *Louis Dejean sculpteur*, in "La Plume", XVIII, mars 1904, pp. 80-83.

per distinguere un semplice *praticien* da un grande artista. Si tratta di una tendenza “monumentalista” innata, riscontrabile anche in Andreotti fin dai primi anni di praticantato, quando ancora presentava le sue figurine alle esposizioni italiane. Come spiegava giustamente il noto critico Camille Mauclair, sempre a proposito di Dejean, grazie ad una simile predisposizione “*il ne ressemblait aucunement à Rodin*” dal momento l’ispirazione interiore mal si conciliava, a lungo andare, con l’attività di semplice copista o imitatore. L’avvicinamento di Andreotti al grande maestro francese aveva rappresentato, allo stesso modo, soltanto una fase nel corso della quale sviluppare gli strumenti più adatti a far evolvere le sue doti naturali di artista di talento. I diversi modelli con cui Andreotti, dovette confrontarsi, nel corso del suo soggiorno parigino non si limitavano, pertanto, ad un unico nome, come poteva avvenire per alcuni artisti, quali Alfredo Pina, letteralmente dominati dalla forza dell’esempio francese al punto da lasciarsene irretire, nell’incapacità di elaborare un linguaggio davvero autonomo. Per lo scultore toscano le soluzioni stilistiche del maestro di Meudon dovevano valere quanto quelle di Minne o, più tardi, di Bourdelle e Bernard, a cui sarebbe giunto in seguito a un lungo processo di semplificazione formale¹³⁴.

In nome dei “*principes fondamentaux de la construction et de la plastique*” questi scultori poteva facilmente confrontarsi con qualsiasi tipo di produzione; se agli inizi della carriera risultava molto più facile inserirsi all’interno dei sistemi commerciali attraverso opere di piccolo formato, soprattutto nella seconda metà del secondo decennio, essi potevano avere facilmente accesso al mondo delle arti applicate. Come ricordava ancora Mauclair, sempre a proposito di Dejean, “*la figure, traitée avec maîtrise, naît d’un ensemble de conditions décoratives dont elle est la synthèse, la clef, et chacune de ses compositions donne en quelque sorte le modèle d’un objet ornamental tant prêt à s’associer à un mobilier*”. L’epurazione delle forme scultoree ben si conciliava con le esigenze di linearità e rigore richieste nelle arti decorative; per questo motivo anche Andreotti, a partire dal 1909, cominciava a partecipare ai *Salons des Artistes Décorateurs* e a interessarsi all’applicazione pratica della sua arte. Si tratta di un momento della carriera artistica dello scultore che non ha poco a che vedere con la commercializzazione delle opere di piccolo formato degli inizi. Le tanagrette e le figurine d’ispirazione mondana, infatti, si inserivano perfettamente come soprammobili all’interno delle dimore borghesi di inizio secolo ma il loro valore si esauriva nel semplice essere oggetto

¹³⁴Cfr. C. Mauclair, *Les Expositions. Galerie Hébrard – l’Art de Louis Dejean*, in “La Grande Revue”, 1908, pp. 607; U. Ojetti, *Lo scultore Libero...* cit., p. 398. Per i riferimenti all’opera del belga si veda, ad esempio, un’opera come *Adolescente* del 1908, in cui il vigore muscolare d’ispirazione rodiniana lascia piuttosto spazio ad una stilizzazione che snellisce le forme.. Cfr. R. Monti, *Andreotti...*, cit., p. 11; C. Pizzorusso, *Sigilli...* cit., pp. 41-42, 50-51; G. Appella, S. Lucchesi, R. Monti, C. Pizzorusso (a cura di), *Libero Andreotti...* cit., p. 66; S. Lucchesi, C. Pizzorusso, *La cultura europea...* cit., p. 77.

superfluo, giustapposto all'ambiente circostante. Le commissioni parigine di Andreotti degli anni Dieci, invece, rientrano all'interno di una fase storica ben precisa dove le arti applicate hanno grande fortuna, al punto da imporsi come forma d'arte autonoma. Come osservato giustamente da Ojetti, l'artista disponeva già della sensibilità necessaria per comprendere che "la scultura non è solo un soprammobile pittoresco e un gingillo capriccioso più o meno pesante, ma un fatto, prima, dell'intelligenza e della logica". Gli scultori a scala monumentale partecipavano, pertanto, anch'essi, attivamente alla rinascita della plastica decorativa, come mostrano gli esempi di Lucien Schnegg e Camille Lefèvre, inaugurando una fase di grande originalità, ben distante dai triti risultati "Modern Style"¹³⁵.

L'interesse, in Francia, per le *arts décoratifs* si era diffuso soprattutto a partire dai primi anni del Novecento, sulla scia di quanto avevano fatto il movimento *Arts and Crafts* in Inghilterra; nel 1901 la fondazione della *Société des Artistes Décorateurs* aveva dato il via ad un momento estremamente felice, come attesta la presenza sempre più rilevante delle arti applicate agli annuali *Salons* e a quello appositamente creato dalla citata società a partire dal 1904. I critici si pronunciavano favorevolmente soprattutto in riferimento ai progetti di architettura d'interni, dove gli oggetti artistici e la stessa scultura potevano dialogare con l'ambiente circostante. A partire dal secondo decennio uno dei nomi più celebri della scuola francese di decorazione interna era quello di Léon Jallot, che ebbe l'occasione di lavorare per Charles Stern nella realizzazione di pezzi di arredamento¹³⁶.

¹³⁵Cfr. G. Mourey, *Les Salons de 1903. L'art décoratif*, in "La Renaissance latine", vol. II, 1903, pp. 435-36; C. Mauclair, *Les Expositions. Galerie Hébrard...* cit., p. 607; Société des Artistes Décorateurs, *IVe Salon de la Société des Artistes Décorateurs*, catalogue d'exposition (Paris, Pavillon de Marsan, Musée de l'Union centrale des arts décoratifs, nov.-déc 1909), Paris 1909; idem, *VIIe Salon de la Société des artistes décorateurs*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de l'Union centrale des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, 27 fév.-01 avr. 1912), Paris 1912; H. Prudent, *La Décoration et le Mobilier d'une Villa moderne*, in "Art et décoration", juil.-déc 1912, pp. 121-28; M.-P. Verneuil, *Un intérieur moderne*, ibidem, janv.-juin 1913, pp. 53-62; Société des Artistes Décorateurs, *VIIIe Salon de la Société des artistes décorateurs*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de l'Union centrale des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, 22 fév.-31 mars), Paris 1913; U. Ojetti, *Lo scultore Libero...* cit., p. 398.

Sul giudizio negativo sul gusto *modern style* si veda: R. De Gourmont, *Sur l'art nouveau*, in "Mercure de France", XLI, n. 147, mars 1902, pp. 697-706.

¹³⁶Gabriel Mourey si riferiva all'importanza di riunire gli artisti decoratori attorno ad un'unica associazione capace di organizzare un unico appuntamento annuale "où chaque exposant se présenterait avec tous ses avantages, ne montrant que le meilleur de son travail, où l'on ne risquerait de rencontrer rien de médiocre ni d'insignifiant [...]". Cfr. R. De Gourmont, *Sur l'art nouveau...* cit., pp. 697-706; G. Mourey, *VIIe Salon de la Société des Artistes Décorateurs au Pavillon de Marsan*, in "Art et décoration", janv.-juin 1912, pp. 101-05; René-Jean, *Petites Expositions. 8e Salon de la Société des Artistes Décorateurs (Pavillon de Marsan). Exposition d'art décoratif (Galerie Manzi-Joyant)*, in "Chronique des arts et de la curiosité", n. 9, 01 mars 1913, 66-67; Intérim, *Petites Expositions. "Les Peintres et Sculpteurs de Nu" (Galerie Devambez)*, ibidem, n. 14, 05 avril 1913, pp. 106-07.

Sulla figura e la notorietà di Léon Jallot: E. De Thubert, *Le Meuble moderne à propos des Meubles de Léon Jallot*, in "L'art décoratif", XXX, 1913, pp. s. n.; L.-P. Fargue, *Les Expositions. Au Salon d'Automne*, in "Nouvelle revue française", 1913, pp. 165-68.

Charles Stern veniva ricordato sulla stampa d'arte alternativamente per gli acquisti d'arredamento d'interni per la sua dimora parigina e per le sue stesse realizzazioni. Cfr. M. Dufrière, *A propos de meubles: le siège (3e*

Quest'ultimo era un celebre personaggio del panorama parigino del secondo decennio del secolo, estremamente importante per Andreotti stesso in qualità di committente; come ricordato, infatti, da Ugo Ogetti nel suo articolo dedicato allo scultore nel 1920, costui aveva commissionato “in bronzo due nudi femminili per la sala di musica che nel suo palazzo al Boulevard Lames il pittore Maurice Denis gli aveva decorata”. La rivista “Art et décoration” dava notizia di tale progetto per bocca del *designer* Maurice Pillard Verneuil nel 1913, soffermandosi ad analizzare, con dovizia di particolari, una dimostrazione così felice di decorazione d'interni “*car rien ne peut mieux servir la cause de l'art moderne*”. L'opera veniva lodata soprattutto per aver tentato di realizzare, sia pur con qualche mancanza, un insieme armonico dove mobilia, scultura e architettura potessero conciliarsi le une alle altre. L'articolo, oltre a ricordare i nomi dei grandi artisti Maurice Denis e di Albert Marque, entrambi coinvolti nella commissione, citava ugualmente Andreotti e le sue “*charmantes figures en bronzes doré*”; l'identificazione delle stesse è stata possibile grazie alla riproduzione, a piena pagina, degli ambienti in cui sono riconoscibili la *Femme aux cymbales* del 1911 e la *Danzatrice* dell'anno successivo. E' probabile che l'acquisizione delle opere sia avvenuta all'indomani della loro esposizione a Parigi: come per i pannelli decorativi di Denis, presenti al *Salon d'Automne* del 1910 e acquistati subito dopo dal committente parigino, anche le due sculture dell'italiano dovettero diventare di sua proprietà dopo essere state presentate al pubblico della capitale¹³⁷. (Figg. 49-50) (Tavv. XVII-XVIII)

L'evoluzione del linguaggio andreottiano verso “un art [...] *elargi et simplifié*”, pertanto, trovava ampio riscontro in quegli anni. La rivista “Art et Décoration” parlava, ancora una volta, di un'opera di Andreotti, esposta al *VIII Salon des Artistes Décorateurs* del 1912. Gabriel Mourey, grande sostenitore dell'italiano, sembrava ugualmente apprezzare il recente nuovo volto di artista decoratore, in riferimento a *Figure de femme nue*, un progetto di fontana lodato soprattutto per la statua femminile risolta in modo “*très frémissant et étonnement*

article), in “Art et décoration”, XXXIV, juil.-déc. 1913, pp. 121-32.

¹³⁷La *Femme aux cymbales* venne esposta al *Salon d'Automne* del 1912, e successivamente venne acquistata da Charles Stern, dove è rimasta fino ad oggi (fa attualmente parte della collezione dell'erede Jules Stern). La conoscenza tra Andreotti e il collezionista francese è attestata da diverse lettere conservate nell'archivio dello scultore. Cfr. *Lettera di Charles Stern a Libero Andreotti* [06 settembre 1912], corrispondenza (Spicciani-Stuard), 81-30, n. 4400, ALA; *Lettera di Charles Stern a Libero Andreotti* [s. d.], 81-31, 4401, ibidem; *Lettera di Charles Stern a Libero Andreotti*, [s. d.], 81-32, 4402, ibidem; *Lettera di Ernesta Stern a Libero Andreotti*, [10 -s-m.-s.a.], 81-33, 4403, ibidem; M.-P. Verneuil, *Un intérieur...* cit., pp. 53-62; U. Ogetti, *Lo scultore Libero...* cit., p. 398; R. Monti, *Andreotti...* cit., p. 12; *Scheda Danzatrice con i cembali*, in O. Casazza, *Libero Andreotti. Pescia 1875-Firenze 1933*, catalogo della mostra (Mesola, Castello Estense, Mesola, 5 set. - 31 ott. 1993), Casalecchio di Reno-Bologna 1993, p. 43, n. 19; *Scheda Giovinetta che si tuffa*, ibidem, pp. 52-3, n. 25; G. Appella, S. Lucchesi, R. Monti, C. Pizzorusso (a cura di), *Libero Andreotti...* cit., p. 66; A. Giannotti, *Nota biografica*, in G. Appella, S. Lucchesi, R. Monti, C. Pizzorusso (a cura di), *Libero Andreotti...* cit., p. 153; S. Lucchesi, C. Pizzorusso, *La cultura europea...* cit. p. 97; *Archivio “Libero Andreotti”*, s. l. s. d., pp. 385, 436, 589.

souple". Buona parte delle ultimissime realizzazioni di Andreotti appartenenti al periodo parigino parlavano il linguaggio delle arti applicate, sia per la destinazione che lo stile semplificato. I *Geni musicali*, ad esempio, erano stati concepiti come due opere gemelle, quasi a due dimensioni, in virtù di un punto d'osservazione unilaterale, frontale come nei frontoni dei templi greci. Lo stesso dicasi per il gruppo *Diana e Atteone* in cui è apprezzabile, più che in qualsiasi altra scultura andreottiana, il linguaggio decorativo lineare ed elegante, questa volta traslato in un tutto tondo al servizio della bidimensionalità dell'effetto d'insieme¹³⁸.

L'interesse nei confronti di una scultura applicata all'architettura e alle arti decorative si faceva, in questo modo, evidente in quegli anni ma era stato già anticipato, in un certo senso, dal *Frise nuptiale*, presentato al *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* del 1912. Il gesso era la prova di come Andreotti volesse confrontarsi con un tipo di scultura più complessa, derivante dalle sue sperimentazioni giovanili in bassorilievo ma erede ugualmente della tradizione classica greca. Se le placchette e le medaglie esposte al *Salon des divisionnistes* parlavano ancora un linguaggio impressionista, lo stile del fregio in questione poteva dirsi il risultato di un decennio di ricerche verso un fare più sintetico, debitore dei risultati raggiunti dalla nuova generazione di artisti francesi post-rodiniana. Non a caso il quotidiano musicale "Le Ménestrel" ne aveva apprezzato il senso della composizione pur riscontrandovi un eccesso "*d'études de musculatures et d'attaches, car M. Andreotti est de ceux qui ont un culte Michel-Angelesque mais excessif pour Sainte Rotule*". Si è già riflettuto come, soprattutto in riferimento a quest'opera, l'influenza di Maillol si facesse visibile; al di là di un modello preciso, però, è più interessante notare come Andreotti si inserisse all'interno del rinnovamento di una plastica razionale che andava progressivamente allontanandosi da quell'*impressionnisme en sculpture* teorizzato dieci anni prima da Claris. Il *Frise nuptiale*, pertanto, è il punto di arrivo di un percorso preciso nella carriera dello scultore italiano, identificabile in diverse opere del periodo parigino. Tale interesse per il dato architettonico della scultura aveva già trovato una prima espressione in opere a tutto tondo, come in *Cariatide*, esposta in diverse versioni alla già citata personale ma risalente al 1909; qui il riferimento architettonico appare implicito a vantaggio dello studio anatomico, sulla falsariga di quanto aveva fatto, ad esempio, Rodin nella *Porte de l'Enfer*, dove la posizione delle figure prestava grande attenzione alla cornice spaziale circostante¹³⁹.

¹³⁸*Diana e Atteone* vennero realizzati su richiesta dell'inglese Philip Sassoon per essere una vera e propria scultura da giardino. Cfr. G. Mourey, *VIIe Salon de la Société...* cit., p. 121; Scheda *Diana e Atteone*, in O. Casazza, *Liberio Andreotti...* cit., pp. 49-50, n. 22 G. Appella, S. Lucchesi, R. Monti, C. Pizzorusso (a cura di), *Liberio Andreotti...* cit., p. 68; S. Lucchesi, C. Pizzorusso, *La cultura europea...* cit., pp. 96-7.

¹³⁹Già negli anni in cui Claris teorizzava l'esistenza dell'Impressionismo scultoreo, qualche critico percepiva un'alternativa possibile; la pubblicazione di Roger Marx sulla sezione di arti decorative e industriali

Il confronto con una scultura a due dimensioni permetteva ad Andreotti di utilizzare un formato più facilmente applicabile all'architettura. La dimensione del fregio, in questo senso, trovava la tecnica più adatta nel bassorilievo, ampiamente studiato dallo scultore anche nel corso degli anni parigini, come testimonia la serie in marmo rosa inviata alla personale alla *Bernheim Jeune* del 1911. Il dato architettonico, visibile nel *Frise nuptiale* nella notazione puntuale degli elementi della cornice, nell'alternanza triglifo-metopa, risulta in quest'opera sottinteso a vantaggio di una dimensioni più intimista della resa dei soggetti rappresentati. Nei quattro *Bas-reliefs* è evidente un nuovo approccio nei confronti di questa tecnica: il grafismo alla Bistolfi è abbandonato a vantaggio di una maggiore stilizzazione delle figure che si staccano nettamente dal blocco di marmo, memore quest'ultimo del non-finito rodiniano¹⁴⁰.

Le prove scultoree del periodo parigino di Andreotti appena analizzate risultano estremamente interessanti perché anticipano quello che sarà lo sviluppo futuro dello scultore, una volta rientrato in Italia. Come accennato, la ricerca da parte della scultura monumentale di soluzioni provenienti dal mondo delle arti decorative e dall'architettura trovava le sue ragioni in un affaticamento generale degli stilemi di inizio secolo. Critici e scultori percepivano come il destino della plastica nuova risiedesse nel suo rapporto imprescindibile con l'architettura e le arti decorative. Già Rodin nel corso della sua carriera aveva dimostrato come la scultura dovesse confrontarsi con i problemi spaziali; lo studio di Michelangelo scultore e l'amore nei confronti delle cattedrali gotiche gli furono utili per proporre delle soluzioni inedite, fonte preziosa per le generazioni a venire. I post-rodiniani, per primi Maillol e Bourdelle, fecero entrare le ricerche architettoniche nella loro opera, a dimostrazione di come "*la sculpture et l'architecture ne séparent jamais leurs lois*", visto che "*la sculpture c'est l'architecture, l'équilibre des masses, une composition avec du goût*"¹⁴¹.

all'*Exposition Universelle* del 1900 aveva fatto riflettere su fino a quel momento si fosse imposta la legge della *dyssimétrie* grazie a cui l'Impressionismo poteva sopravvivere come linguaggio dominante. Già i Simbolisti, però, iniziavano a proporre un ritorno alle leggi della simmetria e della stilizzazione, visibili anche in qualche esempio della plastica contemporanea, per sua stessa natura più incline a rispettare le nozioni della geometria. I fregi di Albert Bartholomé, in particolare, rispondevano a questa esigenza di ordine e la critica non esitava a definirli "*du Puvis de Chavannes sculpté*". Cfr. Roger-Marx, *La décoration et les industries d'art à l'Exposition universelle de 1900*, Paris 1901; R. De Gourmont, *Sur l'art nouveau...* cit., pp. 701-02; C. La Senne, *La musique et le théâtre...* cit., p. 1.

Per la genesi dell'opera si veda S. Lucchesi, C. Pizzorusso, *La cultura europea...* cit., pp. 79-80.

¹⁴⁰L'interesse da parte di Andreotti per il bassorilievo è testimoniato dalla sua attività di medaglista al servizio del bel mondo parigino. Cfr. Péladan, *Le salon d'Automne*, in "La Revue hebdomadaire", XX, n. 10, ottobre 1911, p. 415; G. Appella, S. Lucchesi, R. Monti, C. Pizzorusso (a cura di), *Liberò Andreotti...* cit., p. 62; S. Lucchesi, C. Pizzorusso, *La cultura europea...* cit., pp. 78-79.

¹⁴¹Cfr. Anon., *Informations. A la Nationale*, in "Le Figaro", n. 156, 05 mai 1910, p. 4; E.-A. Bourdelle, *La Sculpture et Rodin*, Paris 1937; J. Rewald, *Préface, in Aristide Maillol (1861-1944)*, exhibition catalogue, (New-York, Perls Galleries, March 18 - April 18 1970), New York 1970; L. Dalon, «*La sculpture et l'architecture ne séparent jamais leurs lois*»: Bourdelle, un sculpteur architecte, in "Livraisons d'histoire de l'architecture", n. 12, IIe sem., 2006, pp. 9-19.

VERSO UNA RINASCITA DELLA PLASTICA ITALIANA

La storia della presenza straniera in un dato paese è innanzitutto una storia di relazioni, contatti e concordanza di intenti a livello dello spirito. L'arte, come la letteratura e la cultura in generale, ha da sempre consentito questo avvicinamento di anime permettendo gli scambi e i processi di arricchimento spirituale. Per comprendere come anche nel corso del XX secolo il numero di artisti italiani presenti in Francia risultasse considerevole occorre soffermarsi sui motivi che facevano prediligere questa destinazione tra le molte alternative, mai come allora, allettanti e più facilmente raggiungibili. Per la maggior parte degli scultori italiani presenti nella capitale d'oltralpe nel corso del Novecento, infatti, il soggiorno nasceva non più come un "viaggio della speranza" alla ricerca di una fortuna, impossibile o difficile da ottenere in territorio nazionale, ma, al contrario, come una scelta voluta e ponderata, nata sulla scorta di una vicinanza culturale o di suggestioni recepite già in madrepatria. Numerosi sono a tutt'oggi gli studi che si sono soffermati sugli scambi tra Francia e Italia tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, e che hanno analizzato, in particolare, il ruolo degli intellettuali e degli scrittori italiani¹⁴².

Se la storia artistica italiana del periodo in questione era caratterizzata da un certo ritardo e da una conoscenza piuttosto limitata e non sempre aggiornata delle vicende e dei modelli internazionali, Firenze rappresentava un'eccezione dal momento che accoglieva da sempre personalità straniere, attratte dal fascino eterno dei grandi modelli dell'arte e della letteratura del passato. È grazie a queste presenze, pertanto, che l'ambiente fiorentino si nutriva di idee

¹⁴²Anche la seconda metà dell'Ottocento vede gli intellettuali toscani interessarsi alla cultura francese e partecipare della diffusione dell'arte italiana in Francia. Si veda, ad esempio il ruolo avuto da Diego Martelli nei confronti dei Macchiaioli. La presenza francese, d'altra parte, costituiva una realtà per Firenze già dal primo Ottocento, quando essa veniva scelta sempre più come luogo stabile di residenza. Questa lunga tradizione di presenze esterne spiega, pertanto, perché qui le idee e i germi extra-nazionali trovassero più che altrove un fertile terreno. La città, grazie a tali presenze, poteva scongiurare una dimensione di provincialismo e puntare ad un carattere internazionale, continuando a difendere la sua propria identità in virtù degli imperituri modelli del Rinascimento, ovunque conosciuti e ammirati. A comprendere tale clima basti la dichiarazione di Papini, pubblicata nel febbraio del 1915, su "Lacerba": "[...] qui non c'è ombra di regionalismo. Noi siamo toscani di nascita ma siamo, per cultura e spirito e ingegno, europei, buoni europei! Provinciali mai e in nessun tempo e modo. [...] qui soltanto c'è un gruppo di uomini che hanno lavorato e lavorano in tutti i modi e con tutte le forze per rinnovare e svecchiare i cervelli italiani e per dare alla patria un'arte nuova e una vera e poesia e una più moderna concezione della vita. Cfr. R. Papini, *Fiorentinità*, in "Lacerba", III, 8, 21 febbraio 1915, pp. 57-58; L. Mangoni, *Una crisi fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Torino 1985; L. Mascilli Migliorini, *Stranieri a Firenze*, in *Firenze 1815-1945. Un bilancio storiografico*, a cura di G. Mori, P. Roggi, Firenze 1990; F. Gurrieri, "Vernissage", *rapporti di cultura artistica tra Francia e Italia nei primi del Novecento*, in *Il mito della Francia nella cultura italiana del Novecento: l'emigrazione letteraria e politica in Francia dagli inizi del '900 al Fascismo*, atti del Convegno (Firenze, 13-14 maggio 1993), a cura di M. C. Chiesi Firenze 1996, pp. 65-66.

nuove e si aggiornava sulle recenti teorie che si stavano diffondendo in Europa. Occorre precisare, in ogni caso, che i nuovi apporti risultavano costantemente filtrati e interpretati sulla scorta del substrato culturale già presente. Le due personalità che più interessano in questo contesto sono Maurice Denis e Adolf Von Hildebrand che, in virtù dei loro soggiorni toscani e di opere teoriche, si facevano diffusori di idee fondamentali a cui la plastica italiana non avrebbe smesso di fare riferimento nel corso dei primi decenni del Novecento¹⁴³.

La nuova scultura italiana si faceva strada dopo una stagione di accademismo e di stanca imitazione di modelli tardo-ottocenteschi; l'idea di una sua possibile rinascita si inseriva, pertanto, all'interno di un clima generale di attesa. Gli intellettuali fiorentini identificavano, in particolare, la nazione francese come una possibile terra di *renaissance* e contribuivano al diramarsi del cosiddetto "mito della Francia" e del "mito di Parigi". Si trattava di un sentimento diffuso che si può leggere nelle testimonianze di diversi autori toscani, sentimento che, però, non risultava avere una ragione storica o ideologica univoca; nella maggior parte dei casi esso derivava semplicemente dalla curiosità suscitata dalle notizie sull'attualità e sulle sperimentazioni presenti sul suolo francese di cui i fiorentini potevano avere notizia in quotidiani e periodici¹⁴⁴.

In quest'ottica la presenza francese o straniera a Firenze e quella italiana a Parigi va letta nel suo evolversi contemporaneo per comprendere quanta parte il linguaggio internazionale europeo potesse aver avuto nell'elaborazione in Italia di un pensiero e di un'arte autonomi. L'aprirsi del nuovo secolo vedeva in tutta Europa l'esaurirsi delle avanguardie e la volontà di un ritorno a fonti prese dal passato; non vi era più spazio per le ricerche e le sperimentazioni, al contrario si diffondeva un comune sentire basato sulla necessità di punti di riferimento e modelli, anche artistici, certi. In Francia tale ricerca coincideva con il rifiuto dell'impressionismo e di tutti i movimenti d'*avant-garde* in nome di una ripresa e di una riscoperta dell'arte originaria; in opposizione all'accademismo, alle soluzioni realiste e alla celebrazione della tecnica al di sopra dell'essenza dell'opera d'arte, inizia a diffondersi

¹⁴³Cfr. L. Mascilli, Migliorini, *La presenza degli stranieri, in Firenze nella cultura italiana del Novecento*, atti del convegno (Firenze, 05-07 dicembre 1990), a cura di P. Gori Savellini, Paolo Bagnoli, Firenze 1993, p. 183; Si vedano a questo proposito: *Carlo Placci e l'arte francese del Primo Novecento : incontri di un dilettante fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Marucelliana, maggio-luglio 1977), a cura di Claudio Pizzorusso, Firenze 1977; *Firenze nella cultura...* cit.; *Il mito della Francia...* cit.; I. Renard, *L'Institut français de Florence 1900-1920. Un épisode des relations franco-italiennes au début du XXe siècle*, Roma 2001.

¹⁴⁴Per uno studio approfondito della questione si veda: *Il mito della Francia...* cit.

Ardengo Soffici nella sua autobiografia diceva a questo proposito, riferendosi al suo primo soggiorno fiorentino del 1900: "La cognizione via via più vasta che si faceva fuori d'Italia, dovuta alle nostre letture, alle pubblicazioni periodiche e illustrate scartabellate nelle librerie cittadine, ed alle opere d'arte che spesso ci occorreva di vedere in esposizioni e raccolte private, contribuiva ad aumentare tale scontentezza ed a suscitare in noi il desiderio di profondi rinnovamenti in casa nostra". Cfr. A. Soffici, *Il salto vitale: autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, Firenze 1954, pp. 153-43.

un'estetica classicista. Già alla fine del secolo precedente, Maurice Denis si era fatto portavoce di una rinascita non solo nel campo della pittura ma dell'intera concezione dell'arte francese, teorizzando una nuova stagione, quella del “*classicisme*”. Si trattava di una nuova teoria artistica che egli aveva elaborato nel corso di due decenni e che trovava la sua definizione finale nel 1912 nello scritto *Théories 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. All'alba del nuovo secolo il simbolismo, di cui lo stesso Denis era uno dei teorizzatori, veniva però messo in dubbio da istanze neo-tradizionaliste, che recuperavano le fonti italiane del Rinascimento, additandole come possibili modelli per la rinascita dell'arte francese contemporanea¹⁴⁵. (Fig. 51)

Nell'articolo che dava il nome alla raccolta del 1910, pubblicato su “L'Occident” nel maggio dell'anno precedente, Denis spiegava i principi di questa nuova estetica. Gli anni attorno al 1890 venivano da lui identificati come un periodo di grande fermento, espressione di un'insoddisfazione che si esprimeva alternativamente in una condizione d’“*extrême décadence*” o in una “*fermentation de renouveau*”. L'Impressionismo veniva letto come la manifestazione storica di questo momento di crisi, ma, secondo la sua interpretazione, gli stessi caratteri che ne avevano decretato il successo erano alla base di una sua crisi interna. Il tentativo da parte di Seurat e successivamente di Signac di scientificizzare il metodo di lavoro impressionista si era opposto, in qualche modo, a un “*excès de cette anarchie*”, ma non esso non costituiva che un caso isolato. Gli artisti della generazione successiva risultavano dei rinnovatori nonostante derivassero gli elementi fondanti della loro arte dai maestri impressionisti. È proprio in pittori come Van Gogh e Gauguin, infatti, che Denis intravedeva alcuni caratteri da lui definiti “*éléments constructifs*” alla base della reazione di cui si faceva egli stesso portavoce. Il merito dei “*primitives de 1890*” era, pertanto, quello di aver sviluppato i concetti fondamentali di ordine e di armonia, ma spettava alle generazioni contemporanee il compito di rifarvisi e avanzare sulla retta via. Le conclusioni dello scritto appaiono estremamente chiare: il fine della nuova arte non era quello di tornare semplicemente al “*goût classique*”, in cui si nascondeva inesorabilmente il tarlo dell'accademismo e dell'artificiosità. I modelli più validi, identificati da Denis nell'arte della tradizione francese ma ugualmente in quella greco-latina, potevano dar vita a una reale rinascita artistica ma dovevano essere necessariamente sostenuti da un'unanimità di forza e di

¹⁴⁵Cfr. S. Inaga, *L'histoire saisie par l'artiste Maurice Denis, historiographe du Symbolisme*, in *Des mots et des couleurs II*, a cura di P. Bonnefils, P. Reboul, J.-P. Guillermin, Lille 1986, pp. 197-243.

Caterina Zappia, nel suo studio su Denis e l'Italia si è soffermata su questa evoluzione nell'estetica del francese, leggendola anche alla luce dei suoi numerosi soggiorni italiani alla fine del secolo. Cfr. M. Denis, *Théories 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1912; C. Zappia, *Maurice Denis e l'Italia. Journal, carteggi, carnets*, Fabriano 2001, pp. 34-38.

unità ideale¹⁴⁶.

Uno degli artisti in cui Denis identificava i valori della nuova arte neo-tradizionalista era Cézanne a cui veniva riservato un intero capitolo delle già citate *Théorie*. La lettura denisiana del pittore di Aix-en-Provence risulta estremamente importante perché è attraverso l'interpretazione che ne offriva il francese che la critica italiana avrebbe conosciuto la pittura cézanniana, recependo così il significato della nuova estetica sostenuta da Denis¹⁴⁷.

Uno delle prime personalità italiane a interessarsi al pittore francese risulta Ardengo Soffici. Il critico e artista fiorentino era già entrato in contatto con Maurice Denis in occasione dei suoi ripetuti soggiorni parigini; durante il suo secondo viaggio nella capitale egli si era avvicinato al clima della rivista "L'Occident" su cui, negli stessi anni, il teorizzatore del *Neo-traditionnisme* aveva pubblicato gli scritti più importanti, confluiti successivamente nella raccolta del 1912. Tale rivista esprimeva, nelle sue linee-guida principali, l'esigenza di un ritorno alle tradizioni occidentali; ciò significava, nel caso della Francia, richiamarsi al suo passato più glorioso, quello della civiltà gotica, dove lo spirito identitario si era espresso al massimo grado nella sua forma più pura, lontano da imitazioni e inutili servilismi. Accanto alla forza di tale modello veniva ugualmente proposto l'esempio della civiltà greco-latina e in questa ricerca di mediterraneità le istanze di rinnovamento in terra francese ben si conciliavano con quanto veniva altrettanto ricercato, negli stessi anni, in Italia¹⁴⁸.

In virtù di questa vicinanza di spiriti, Soffici conosceva l'interpretazione denisiana di Cézanne: in un articolo consacrato proprio su "L'Occident", veniva rivendicata la sua estraneità al gruppo degli impressionisti e tratteggiato il ritratto di un pittore alla costante ricerca di "*affinités classiques*". Il suo merito era stato quello di aver saputo creare "*durables formules*" attraverso un'operazione di sintesi che si poneva "*en réaction du naturalisme et du romantisme finissants*". Denis si soffermava sui concetti fondamentali di "*composition*",

¹⁴⁶Si trattava di un vero e proprio bisogno collettivo da comunicare, e non più di attitudini individuali e individualistiche. Denis definiva questa generazione la "*jeunesse [...] classique*", vera detentricessa di una "*vérité assez générale pour être utilement transmise*". La contrapposizione tra Impressionismo e Neo-Purismo risultava volutamente marcata in questa occasione, a danno del primo dei due termini: il periodo impressionista veniva etichettato da Denis come un'epoca "*d'ignorance et de frénésie*" a cui doveva necessariamente seguire "*un art plus noble, plus mesuré, mieux ordonné, plus cultivé*". Cfr. M. Denis, *Théories...* cit., p. 255-58, 65-66.

¹⁴⁷Il contributo è in realtà di un articolo uscito nel settembre del 1907 sempre su "L'Occident". Cfr. M. Denis, *Cézanne*, in "L'Occident", settembre 1907, pp. 118-33.

¹⁴⁸Era lo stesso Soffici a curare la recensione del volume *Théorie* di Denis sulle pagine della rivista "La Voce". Cfr. A. Soffici, *Arte francese moderna*, in "La Voce", 30 gennaio 1913.

Sui contatti e la conoscenza tra Denis e Soffici si vedano C. Zappia, *Maurice Denis...* cit., p. 75; M. Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici 1900-1914*, Milano 1969, p. 109; Carlo Placci e *l'arte francese del Primo Novecento. Incontri di un dilettante fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Marucelliana, maggio-luglio 1977), a cura di C. Pizzorusso, Firenze 1977, p. 65; V. Trione, *Dentro le cose, Ardengo Soffici critico d'arte*, Torino 2001, p. 31.

“*reflexion*”, “*sensibilité*”: l'arte di Cézanne non era altro che una combinazione di stile e sensibilità, dove, attraverso l'astrazione, si raggiungeva “*un art de beauté concrète*” per un “*plaisir esthétique pur*”. Secondo questa lettura non solo l'esempio cézanniano, ma buona parte delle esperienze pittoriche più recenti venivano interpretate alla luce del metodo classicista: Van Gogh, Gauguin e gli stessi simbolisti avrebbero, in tal senso, fatto ricorso al metodo dell'astrazione alla ricerca degli “*équivalents plastiques*” delle emozioni, inadatte al raggiungimento di una creazione realmente “classica”¹⁴⁹.

Il critico italiano, in seguito al suo rientro in patria dopo il primo soggiorno parigino, aveva approfondito la lezione di Cézanne, sulla scorta di tali aggiornamenti, e ne scriveva sulle pagine di “Vita d'Arte”. La linea critica proposta si sovrapponeva, perfettamente, in alcuni punti a quella di Denis. Soffici evidenziava, come aveva già fatto il suo modello francese, la distanza che separava il maestro di Aix-en-Provence dagli impressionisti: come per i secondi “non c'era [...] tempo di stare a riflettere”, così “*l'art de Cézanne sut garder à la sensibilité son rôle essentiel tout en substituant la réflexion à l'empirisme*”. L'articolo sofficiano faceva riferimento, inoltre, a un termine chiave utile per meglio definire l'estetica cézanniana: lo “stile”, ovvero “il sigillo di questa volontà divina che attira a sé le forme delle cose, le analizza, le concentra e le rimanda, trasformandole, a vivere per l'universo una vita eterna” è chiaramente la perfetta traduzione del termine “*style*” con cui Cézanne, nel testo denisiano, componeva “*ses natures mortes variant à dessein les lignes et les masses, disposant les draperies selon des rytmes prémédités, évitant les accidents du hasard, cherchant la beauté plastique [...]*”¹⁵⁰.

Quella di Soffici era, pertanto, una lettura non originale ma consapevolmente condivisa perché in linea con le esigenze di recupero della tradizione italiana: proprio per ribadire questo punto e per esortare i pittori e gli scultori italiani a seguire il cammino indicato da Cézanne, egli proponeva quest'ultimo come campione di una possibile rinascita artistica della penisola, seppur nella consapevolezza che l'Italia poteva non essere ancora pronta a una sua ricezione attenta e corretta¹⁵¹.

¹⁴⁹Maurice Denis sottolinea costantemente come il movimento dell'Impressionismo possa dirsi ormai esaurito, come farà poi nell'articolo, già citato, *Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. In linea con la sua teoria neo-tradizionalista, egli legge l'apporto della pittura cézanniana come una sorta di reazione classicizzante, o meglio, di classicizzazione dell'impressionismo. Cfr. M. Denis, *Cézanne*, in *Théories 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, textes réunis et présentés par O. Revault d'Allonnes, Paris 1964, pp. 158-59, 113-23.

¹⁵⁰Cfr. A. Soffici, *Paul Cézanne*, in “Vita d'Arte”, I, 6, giugno 1908, pp. 320-33; *Paul Cézanne*, in A. Soffici, *Opere I*, Firenze 1959, pp. 226-35; M. Richter, *La formazione...* cit., pp. 110-14; *Carlo Placci...* cit., pp. 65-67.

¹⁵¹A questo proposito Soffici non esitava ad affermare: “Ma se la Francia non riconoscerà in Paul Cézanne un profeta di un'arte fatta per riempire le nostre anime, un'Italia rinata, la quale comprendesse *veramente* la sua fatalità artistica futura potrebbe approfittare del suo insegnamento. - L'Italia, cui egli ha fatto vedere come dai capolavori dei suoi antichi maestri del trecento e del quattrocento si possa dedurre una pittura libera, feconda,

Soffici non era l'unico a essersi interessato alle idee di Denis, tanto più che molti tra gli intellettuali fiorentini dovevano aver conosciuto il pittore, vista la sua presenza reiterata nella città toscana. Carlo Placci, figura chiave del panorama culturale di quegli anni, conosceva di persona il pittore francese e, per primo, aveva recensito il volume fresco di stampa *Théorie* sulla rivista il “Marzocco”, rifacendosi al termine “*néo-traditionnisme*”, tradotto per il pubblico italiano come “neo-tradizionalismo”. Analogamente a Soffici, egli evidenziava la distanza del nuovo movimento dall’“improvvisazione” e dal “disordine” dell'Impressionismo, quasi a voler sostenere quanto lo stesso Denis gli aveva detto a Parigi nel 1908, durante il loro incontro alla personale del pittore alla *Galerie Druet*. In quell'occasione, infatti, almeno a credere alla testimonianza di Placci, il francese, di certo a conoscenza dello stato in cui si trovava l'arte italiana del tempo, aveva profetizzato una sua possibile “ristorazione” che non si sarebbe potuta avverare se non per mezzo di una “crisi pazza” e di una “tavola rasa”¹⁵².

Tale rinnovamento andava visto pertanto nella ripresa dei modelli della tradizione italiana e, in questo senso, Placci più che Denis stimava un altro artista che, anche lui presente a Firenze, si rifaceva alla pittura del Quattrocento fiorentino, René Piot. Si può dire che l'idea di una restaurazione quattrocentista passasse in Placci attraverso Piot come in Soffici per mezzo di Cézanne. In più di un'occasione, infatti, il primo si era pronunciato positivamente sul pittore-decoratore francese, incontrato già in precedenza a Parigi, sottolineandone la comunanza con Denis soprattutto per quel che riguardava i comuni modelli di riferimento, Botticelli, Gentile da Fabriano, Piero della Francesca. In alcuni appunti riferibili al suo soggiorno parigino, egli faceva riferimento all'affresco, visto con i suoi stessi occhi, nella dimora di André Gide ad Auteuil e realizzato da Piot tra il 1909 e il 1910: la sua attenzione veniva richiamata dai motivi decorativi nell'affresco *Le Parfum des Nymphes* che egli riconosceva identici a quelli dei quattrocenteschi fiorentini, nella fattispecie Lorenzetti, Botticelli e Pisanello¹⁵³.

sincera e meravigliosamente moderna”. L'intenzione di rifarsi, in questo caso, a un singolo modello francese rientrava all'interno di un progetto più ampio che Soffici condivideva, tra l'altro, con il *milieu* culturale fiorentino e di cui aveva messo al corrente lo stesso Denis (che doveva, comunque, esserne informato date le sue frequentazioni intellettuali e artistiche a Firenze). Una lettera inviata dal fiorentino al pittore francese, conservata nell'archivio di quest'ultimo e riportata parzialmente nella monografia della Zappia, spiega nel dettaglio questa volontà di “*éveiller l'esprit de notre nation*”. Cfr. *Paul Cézanne*, in A. Soffici, *Opere...* cit., pp. 234-35; C. Zappia, *Maurice Denis...* cit., p. 76.

¹⁵²La testimonianza è riportata dal Placci nelle sue *Note di viaggio. V (1906-1913)*, conservate tra le *Carte Placci* alla Biblioteca Marucelliana di Firenze e trascritte parzialmente nel citato catalogo della mostra *Carlo Placci e l'arte francese del Primo Novecento*. Cfr. *Carlo Placci e l'arte francese...* cit., p. 50. Carlo Placci si era recato a Parigi più volte, nel 1903, nel 1907, a cui sarebbero seguite nei decenni successivi altre presenze più sporadiche nella capitale francese. Per approfondire le relazioni tra Denis e Placci si vedano: *Carlo Placci e l'arte francese...* cit., pp. 40-41, 50-51, 77-84; C. Zappia, *Maurice Denis...* cit., pp. 71-73.

¹⁵³Placci coglieva una vicinanza tra i due e la esprimeva nelle già citate *Note di viaggio V (1906-1913)*: “È curioso che anche M. Denis copia il 400 italiano. E' un movimento analogo [...]. Nel *Diario II (1903-1915)*, conservato tra le *Carte Placci* alla Biblioteca Marucelliana fiorentina, egli riportava alcuni stralci di articoli relativi al *Salon d'Automne* del 1908, accompagnati da sue note personali ove comparivano nuovamente i

Il neo-tradizionalismo francese trovava, pertanto, in Italia, e nell'ambiente fiorentino, in particolare, un bacino di ricezione piuttosto ampio, non solo tra critici e teorici, ma anche tra pittori e scultori. Come si è accennato, sarebbe stata la scultura italiana a giovare di questa lezione, nonostante negli anni della diffusione delle teorie di Denis non vi fosse ancora alcun interesse per i nuovi campioni della plastica francese, tesi verso soluzioni perfettamente inseribili all'interno del nuovo indirizzo teorizzato dal pittore. Eppure quest'ultimo, nelle sue *Théorie* si era interessato anche alla scultura e aveva identificato in Maillol uno degli artisti che più di ogni altro aveva saputo realizzare “*l'art de la synthèse*”, dedicandogli un ampio capitolo. Lo scritto risultava interessante dal momento che, come era avvenuto per Cézanne, nell'opera dello scultore francese venivano individuati i caratteri della nuova teoria classicista. Maillol, in questo senso, “*a pris part au mouvement néo-classique dont il faut chercher l'origine récente autour de Cézanne et de Gauguin*”. Alla stregua del maestro di Aix-en-Provence, anche l'opera di quello di Banyuls-sur-mer era il risultato di un analogo processo di evoluzione verso un'arte pura. A connotare le sue sculture ritornavano gli stessi termini scelti per Cézanne: “*synthèse*” e “*style*” e nuovamente veniva data una definizione dell’“*art classique*” come equilibrio tra l'espressione e l'armonia. L'analisi del profilo dell'artista era un'occasione per parlare della varietà delle sue fonti e per spiegare un apparente paradosso: la sensibilità a cui lo scultore si rifaceva si ritrovava ugualmente, secondo Denis, nella tradizione gotica e in quella greca classica del V secolo. A suo dire, il Medioevo francese non andava letto come “*une époque obscure d'ascétisme et de barbarie*” ma, al contrario, come un momento in cui l'arte aveva saputo raggiungere uno stato di sobrietà e proporzione paragonabile a quella della Grecia classica. Il concetto di “*grâce*” e di “*passion de la nature*”, risvegliate dal Cristianesimo, producevano la stessa “*plénitude de la forme*” del tipo ideale greco, due tradizioni che si incontravano finalmente nell'artista moderno, il “*primitif classique*”¹⁵⁴.

Particolarmente interessante era la riflessione di Denis sul carattere monumentale dell'opera di Maillol: con la rinascita delle arti decorative in Francia, la scultura trovava un suo campo d'applicazione privilegiato nelle realizzazioni architettoniche, non più, però, in una dimensione sminuita e secondaria, ma come parte di un tutto unitario. Gli scultori della generazione post-rodiniana stravano sviluppando, tutti, questa attitudine portando a una vera e

nomi di Denis e di Piot e in cui i due venivano nuovamente accostati: “Piot va insieme con Denis: è molto pittura murale: il affresco lo sente: è giottesco e musulmano [...] ha dell'Oriente e della Toscana.” Cfr. *Carlo Placci e l'arte francese...* cit., pp. 54-56; *René Piot 1866-1934*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 26 février-27 mai 1991), pp. 26-31.

¹⁵⁴Cfr. *Aristide Maillol*, in *Théories...* cit., (1964), pp. 139-49. La stessa definizione aveva dato Soffici a Cézanne. “Un primitivo ed un classico”, in A. Soffici, *Opere...* cit., pp. 142-44, 147-49.

propria rinascita dell'arte plastica. In Italia questo fenomeno risultava particolarmente evidente, grazie soprattutto alle esigenze manifestate nel corso degli anni Venti e Trenta dal Fascismo, ma è evidente come i prodromi di questo sviluppo successivo si ritrovassero già nel corso del secondo decennio. I canoni di armonia e rigore formale che vedevano nel monumentalismo la loro perfetta espressione non erano altro che le norme alla base dell'estetica classicista sostenuta da Denis e condivisa dalla critica italiana di inizio secolo.

Nonostante l'interpretazione dell'opera di Maillol risalisse ai primi anni del Novecento, essa non sembrava avere fortuna in Italia in quegli anni; nello stesso momento in cui nella penisola si stava diffondendo la “nouvelle cézanniana”, il circolo di Soffici e di Papini pensava a una mostra collettiva di pittura francese, al fine di allargarne i canali di ricezione. Lo stesso Denis sembrava sostenere tale idea e nella lista degli artisti idealmente invitati proponeva proprio Maillol; l'evento, sfortunatamente, non ebbe mai luogo. Quella del mancato confronto, in Italia, con le forme e i volumi plastici d'ispirazione classicista non è, comunque, un caso isolato. Negli stessi anni, Bernard Berenson, intellettuale e teorico sostenitore dall'estetica neo-tradizionalista e ammiratore del frescante francese, commissionava a René Piot, presente a Firenze, la decorazione della sua biblioteca fiorentina della sua villa “I Tatti”. Nel ciclo decorativo erano previste sette figure per ogni lunetta della sala, all'interno di una struttura compositiva estremamente rigorosa secondo i dettami della regola neo-tradizionalista. Le presenze umane, in particolare rispondevano, nelle pose, ad una ricerca di modelli classici e, nei volumi, trovavano un chiaro riscontro in quelle contemporanee di Maillol. Un'altra volta, però, l'iniziativa non giungeva al suo termine e l'opera non veniva mai divulgata. Si tratta di una congiuntura non favorevole per l'ambiente artistico fiorentino che avrebbe potuto, una volta di più, conoscere le idee denisiane attraverso un esempio perfettamente in linea con queste ultime¹⁵⁵.

Le teorie neo-tradizionaliste, pertanto, dovevano la loro diffusione all'inizio del Novecento

¹⁵⁵Maurice Denis presentava lo scultore francese in Francia all'inizio del secolo, come attesta, a titolo d'esempio, l'articolo apparso su “L'Art et les artistes” nel biennio 1908-09. La figura di Maillol sarebbe stata conosciuta in Italia soltanto nel decennio successivo; nel 1910, ad esempio, *Garçon nu* veniva esposto nel Padiglione dell'Arte Decorativa francese, in occasione dell'Esposizione di belle Arti di Torino. Carlo Placci, nel parlare della citata decorazione della casa di André Gide a Auteuil non si accorgeva di come le figure si richiamassero, nel loro plasticismo, a quelle contemporanee dello scultore di Banjuls-sur-mer dal momento che non doveva essere venuto in stretto contatto con le sue opere, come invece era avvenuto per quelle pittoriche di Denis o di Piot. Il breve accenno alla dimora dello scrittore francese non era che un'occasione per il critico toscano di esaltare il secondo dei due pittori; nessun riferimento da parte di Placci a tre sculture che Gide aveva commissionato a Maillol e che forse doveva trovarsi *in loco* al momento della visita del fiorentino. Cfr. M. Denis, *Aristide Maillol*, in “L'Art et les artistes”, oct. 1908-mars 1909, pp. 156-60; P. Alfassa, *Le Pavillon de l'Art décoratif Français à l'Exposition de Turin*, in “L'Art et les artistes”, juil.-déc. 1911, pp. 317-22; *Carlo Placci e l'arte francese...* cit., pp. 54-56, 68-71; C. Pizzorusso, *Un affresco per villa I Tatti*, in “Paragone”, XXXV, n. 411, maggio 1984, pp. 41-73; *René Piot...* cit., p. 84. Sulla mostra voluta da Papini e Soffici e mai organizzata in Italia si veda, in particolare, C. Zappia, *Maurice Denis...* cit., pp. 76-79.

per lo più a riflessioni teoriche che venivano ad innestarsi in un ambiente, quello toscano, per sua stessa vocazione improntato al classicismo e recentemente fecondato dalle idee di Adolf Von Hildebrand, presente di persona a Firenze dalla fine dell'Ottocento. Le idee denisiane trovavano grande fortuna in Italia per una serie di fattori ma uno di essi era, di certo, la predisposizione del clima culturale fiorentino, che negli stessi anni andava recependo un'altra teoria di stampo ugualmente classicista, veicolata questa volta, dalle opere e dalle idee dello scultore tedesco. Quando in Europa iniziavano a impiantarsi i germi delle avanguardie, in Germania, accanto agli stanchi moduli dell'arte ufficiale di gusto leopoldiano, si diffondeva un'alternativa di gusto purista che trovava il suo teorizzatore in Fiedler. Si tratta di una teoria estetica destinata al successo soprattutto nei decenni a venire, quando, come accennato, si sarebbe iniziato a percepire un'esigenza di ordine e armonia, all'indomani dell'esaurirsi della foga degli "ismi". La ricezione del formalismo al di fuori del suo territorio di nascita stava avvenendo, però, con un certo ritardo, dal momento che la pubblicazione in tedesco degli scritti fiedleriani e di quelli hildebrandiani costituiva un ostacolo piuttosto considerevole¹⁵⁶.

La diffusione della teoria puro-visibilista aveva già trovato in Francia un fertile terreno di attecchimento. La prima edizione francese de *Il problema della forma nelle arti figurative* risaliva al 1902, ma già alla fine del decennio precedente le idee hildebrandiane circolavano sulle riviste specializzate, soprattutto di filosofia, sotto forma di piccoli commenti o di brevi riassunti all'edizione tedesca della stessa opera. La "Revue philosophique de la France e de l'étranger", ad esempio, presentava lo scultore nel 1898, all'indomani della pubblicazione nel 1897, a Strasburgo, de *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. La teoria ivi contenuta veniva definita da Lucien Arréat "psychologique" e avvicinata, per quanto riguarda il metodo, a una dottrina empirica, in quanto elaborata a seguito dell'attività scultorea. Anche negli anni successivi il nome di Hildebrand avrebbe continuato a comparire nell'ambiente intellettuale francese soprattutto in occasione di presentazioni di questioni filosofiche ed estetiche, a riprova di come ormai la sua posizione fosse entrata di diritto nel dibattito contemporaneo sulla teoria dell'arte. Nel 1902 usciva finalmente l'edizione francese *Le problème de la forme dans les arts figuratifs*, di più facile comprensione, come avevano modo di notare immediatamente i recensori francofoni dell'opera. Tale versione risultava, inoltre, arricchita di tre saggi in appendice¹⁵⁷. (Fig. 52)

¹⁵⁶Cfr. *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (Del giudizio sulle opere d'arte figurativa) e *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (Sull'origine dell'attività artistica) escono rispettivamente nel 1876 e nel 1887, mentre *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* di Hildebrand (Il problema della forma nelle arti figurative) nel 1893.

¹⁵⁷Cfr. Anon., *Article*, "Revue philosophique de la France e de l'étranger", 24, juil.-déc. 1898, pp. 63-64; idem, *Article*, ibidem, 27, janv.-juin 1902, p. 197.

La traduzione in francese all'inizio del nuovo secolo costituiva sicuramente una facilitazione a livello linguistico ed è a partire da questo momento che in Italia si riscontrava un interesse per la teoria della pura visibilità, che avveniva, pertanto, principalmente, nella sua lettura hildebrandiana. Come per Maurice Denis, anche in questo caso, la conoscenza di tali idee si diffondeva grazie ad una presenza diretta non soltanto di un pensatore, ma di un artista che lasciava opere capaci di agire sulle coscienze come esempi concreti di un'ideologia, quella fiedleriana, fin troppo teorica.

Recenti studi si sono interessati a chiarire, nello specifico, quanto e come la presenza di Hildebrand abbia influenzato l'ambiente culturale fiorentino. Ancora una volta la conoscenza dell'opera di un artista-teorico avveniva attraverso le pagine di una rivista e nuovamente grazie all'intercessione di Carlo Placci. Rispetto all'incontro con il messaggio denisiano, quello con lo scultore d'oltralpe era, per di più, per così dire, preparato da un'altra personalità, quella di Bernard Berenson. Quest'ultimo si dedicava ormai da tempo allo studio dei grandi artisti, in buona parte dimenticati, del Rinascimento utilizzando un metodo di lettura che doveva molto alla teoria della pura-visibilità. Partendo dal presupposto che l'arte fosse pura forma visiva e che ogni altro elemento diverso dalla forma stessa risultasse accessorio, il critico americano elaborava un metodo attributivo che si confrontava direttamente con le opere concrete, senza lanciarsi in sterili elucubrazioni; i brevi saggi dedicati ai pittori del Quattro e Cinquecento, confluiti poi nella raccolta *The Florentine Painters of the Renaissance*, rappresentavano la miglior forma di ricezione di una teoria di gusto formalista, dal momento che i modelli di riferimento si trovavano direttamente sotto gli occhi dei fiorentini. L'interesse di Berenson nei confronti dell'estetica della puro-visibilità doveva aver contagiato, di conseguenza, anche Carlo Placci¹⁵⁸. (Fig. 53)

Come è già stato notato il nome di Hildebrand ritornava nella corrispondenza tra i due intellettuali, databile alla fine del secolo: il critico insisteva, in particolare, sul merito del tedesco di essersi fatto portavoce di una teoria in perfetta continuità con gli esempi classici

La presentazione si apriva con una spiegazione dettagliata della *théorie du relief* e in particolare delle differenti percezioni di un oggetto in rapporto alla sua distanza dall'occhio umano. Un punto importante di questo commentario riguardava la considerazione della distanza di tale teoria purista dal *réalisme* che si sarebbe basata non sulla *perception directe* ma su una *représentation* e la definizione del *tout achevé*, dell'*unité*. In questo senso, il problema della resa della forma nello spazio era univoco, tanto in pittura quanto in scultura. Cfr. Anon., *Analyses-A. Hildebrand. Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, in "Revue philosophique de la France et de l'étranger", 23, juil.-déc.1899, pp. 188-95.

I tre saggi erano *Quelques remarques sur l'importance des représentations de grandeur en architecture; Comment travaille la nature et comment travaille l'Art; La Villa Borghèse et le monument du roi Humbert*. In una recensione all'edizione francese, apparsa sulla "Revue philosophique de la France et de l'étranger", l'opera compariva con il titolo di *Le problème de la forme dans les arts décoratifs*. Cfr. Anon., in "Revue philosophique de la France et de l'étranger", 28, juil.-déc. 1903, p. 548.

¹⁵⁸ Cfr. D. Bischeri, *Carlo Placci e Adolf von Hildebrand*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLVIII, 3, 2004, pp. 383-416.

rinascimentali. L'italiano, si interessava quasi naturalmente allo scultore dal momento che le posizioni classiciste hildebrandiane ben rispondevano alle esigenze di ritorno all'armonia della tradizione italiana da lui stesso sostenute. Placci tentava quindi, al volgere del nuovo secolo, di far conoscere la figura di Hildebrand a Firenze, venendo incontro, per di più, a un desiderio manifestato dal medesimo, che voleva, già da tempo, scrivere di cose d'arte. La prima volta che in Italia compariva il nome dello scultore tra le pagine di una rivista, "Nuova Antologia" èera nel maggio del 1901: si tratta di un articolo dello stesso Hildebrand con cui egli esprimeva un giudizio a proposito del recente progetto di risistemazione di villa Borghese. Riferendosi all'enunciato della "rappresentazione spaziale e la sua espressione nell'apparenza", presente nel suo "Il Problema della forma nelle arti figurative" egli voleva dimostrare come l'erezione di un monumento celebrativo all'interno del parco non rispondesse al concetto di "vincolo artistico che lega le parti all'insieme" in una dimensione di unità e armonia. Il breve saggio era in realtà un preciso riferimento all'estetica del suo autore: lo scritto in questione sarebbe stato infatti incluso in appendice nell'edizione francese del 1903 come parte integrante dei più recenti apporti critici di Hildebrand alla teoria generale del 1893¹⁵⁹.

Sulla scia di questa prima timida enunciazione delle idee hildebrandiane, nel 1902 Placci scriveva sulle pagine del "Marzocco" un articolo interamente dedicato allo scultore tedesco: si trattava del momento più propizio per far conoscere l'opera e l'estetica di quest'ultimo dal momento che di lì a poco sarebbe stata data alle stampe l'edizione in lingua francese de *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* la cui lettura avrebbe consentito, come già detto, una maggiore diffusione di tale estetica nell'ambiente fiorentino. Placci leggeva la figura di Hildebrand come quella di un continuatore della tradizione classica e, in questo senso, ne coglieva i punti di contatto con l'estetica dell'amico Berenson alla luce del suo programma di rinascita dell'arte classica. Nell'apprezzamento del suo esempio, egli arrivava addirittura a proporlo ad esempio alla nuova generazione di artisti a cui spettava, a suo giudizio, il compito di riscattare l'arte nazionale in declino.

Particolarmente interessante risultava la contrapposizione tra lo scultore tedesco e la figura, ben più conosciuta in Italia, di Rodin; nell'articolo, l'"immobilità bella" del primo si opponeva, in modo evidente, al "movimento" del francese. Si tratta di un'osservazione estremamente acuta che individuava i due poli verso cui poteva indirizzarsi l'arte scultorea. La

¹⁵⁹ Si veda il già citato saggio di D. Bischeri, *Carlo Placci...* cit., p. 387 e in particolare il carteggio riportato in appendice (p. 415). Cfr. "Revue philosophique de la France et de l'étranger", 28, juil.-déc. 1903, p. 548; A. Von Hildebrand, *La rappresentazione spaziale e la sua espressione nell'apparenza*, in *La critica d'arte ...* cit., pp. 136-40; D. Bischeri, *Carlo Placci...* cit., p. 387.

resa dinamica del modellato presente nella produzione rodiniana d'inizio secolo si opponeva alle norme di equilibrio e di armonia teorizzate da Hildebrand. Da questa differenza sostanziale nel concepire l'arte scultorea derivava ugualmente la diversa interpretazione dell'opera di Michelangelo, un esempio classico ma al servizio di due estetiche quanto mai distanti tra loro. Nell'epilogo de *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, l'artista rinascimentale era presentato come colui che aveva “saputo realizzare [...] il rapporto diretto fra modo di rappresentazione e modo di metterla in opera” in nome del principio cardine ricercato da Hildebrand, ovvero “l'unità spaziale omogenea”. Era il Michelangelo della Madonna della Cappella Medicea che ubbidiva a “leggi generali ed eterne”. Si trattava di una lettura purista del fiorentino, o meglio, di un riferimento a quelle opere che più potevano veicolare le idee dell'estetica formalista. Per questo motivo si spiega perchè i modelli a cui sceglieva di rifarsi Rodin non coincidevano assolutamente con quelli hildebrandiani: lo scultore francese si era avvicinato, infatti, in occasione del suo viaggio in Italia, alle opere michelangiottesche della maturità ben più adatte a veicolare la ricerca dell'espressione e della resa del flusso della vita¹⁶⁰.

L'articolo di Placci consacrato a far conoscere la scultura di Hildebrand e con essa l'estetica formalista non doveva avere seguito immediato in Italia: si sarebbe dovuto attendere il decennio successivo per vedere i primi segni di una ricezione del messaggio classicista in scultura. I primi quattro lustri del secolo sono anni di riflessione, di stratificazione silente. Le idee classiciste, pertanto, venivano additate come una possibile alternativa presso coloro che leggevano, soprattutto nella plastica di inizio secolo, una crisi iniziata ormai da tempo; la scultura soggiaceva però ancora ai modi tardo-ottocenteschi e, laddove si apriva a nuovi stimoli, lo faceva volgendosi verso esempi che trovavano, presso la critica e il pubblico, una maggiore fortuna.

¹⁶⁰ Cfr. A. Von Hildebrand, *La scultura in pietra*, in *La critica d'arte...* cit., pp. 150-57; *La critica d'arte...* cit., pp. 21-22; *Rodin e l'Italia*, a cura di A. Le Normand-Romain, Roma 2001, pp. 38-46; D. Bischeri, *Carlo Placci...* cit., p. 388.

IL TERZO DECENNIO

ALLA RICERCA DI UN'ARTE NAZIONALE

L'immediato Dopoguerra rappresenta un momento storico importante per l'Europa, ma ugualmente per l'Italia, alla ricerca di una ricostruzione morale e identitaria. Come accennato, nel campo dell'arte i valori della tradizione italiana del Rinascimento venivano proposti come gli elementi guida per una rinascita e un'affermazione della Penisola in tanto che nazione moderna. In questo senso, l'avvicinamento diplomatico ai paesi potenzialmente più influenti poteva garantire un termine di confronto adeguato e nuove possibilità sul fronte dello sviluppo politico. All'indomani della marcia su Roma iniziavano a farsi evidenti gli obiettivi della giovane Italia fascista, desiderosa di trovare uno spazio di manovra all'interno dello scacchiere europeo¹⁶¹.

I rapporti, da subito ricercati e instaurati, con il governo francese venivano favoriti dalla classe dirigente italiana e trovavano, anche in campo culturale, le loro ragioni più profonde. In occasione della creazione dei fasci di New York Mussolini aveva chiarito, con forza, l'obiettivo di tali organizzazioni, finalizzate a “tenere alto, sempre e dovunque, il nome della Patria italiana”, naturalmente anche nel campo dell'arte. A questo proposito, “L'Italie Nouvelle”, l'organo a stampa ufficiale dei fascisti residenti in Francia, risulta un ottimo esempio per comprendere come le forze italiche nella loro interezza fossero unite con l'obiettivo di divulgare la nuova immagine del paese; il settimanale proponeva sistematicamente alcuni articoli di penna di intellettuali italiani, chiamati ad esprimersi sull'identità nazionale, per ovviare al fatto che “*en Italie on connaît mieux la France, qu'on ne connaît l'Italie en France*”¹⁶².

¹⁶¹Cfr. G. Candeloro, *La fine del sistema liberale. Il mondo degli anni Venti e l'Italia*, in *Storia dell'Italia moderna. Il fascismo e le sue guerre*, Milano 2002, pp. 13-18.

¹⁶²“L'Italie Nouvelle” venne fondata a Parigi il 23 settembre 1923 dal giornalista italiano Nicola Bonserviti, giunto nella capitale francese come corrispondente del mussoliniano “Popolo d'Italia”; alla stesso, in collaborazione con Guglielmo Biondi, si deve anche la fondazione del primo Fascio di Parigi, fondamentale per l'opera di divulgazione e di propaganda della civiltà e della cultura italiane. Di lui lo stesso Wildt avrebbe scolpito un ritratto in bronzo nel 1925, presentato alla I Mostra di Novecento. La Casa del Fascio di Parigi inglobò la Società Dante Alighieri, diventando sede di mostre temporanee dedicate alla propaganda dell'arte fascista. La decorazione del soffitto della sala riunioni venne realizzata, naturalmente, da un artista italiano suo membro, Prampolini nel 1929, di cui nello stesso anno venne organizzata una piccola personale. Il movimento fascista francese venne fondato nel novembre del 1922, con sede in rue Boissy d'Anglas, e sarebbe stato riconosciuto dalle autorità locali soltanto il 7 luglio dell'anno successivo. I locali che dovevano ospitarne l'attività subirono diversi traslochi, dapprima rue Fortuny, poi rue Cambasserese, quindi rue Clayperon, infine, nel 1929, in rue Christophe Colomb. Nel 1930 il Fascio si sarebbe finalmente trasferito in una sede

Carlo Carrà veniva invitato da Giuseppe Ungaretti a collaborare al giornale nella rubrica riservata all'arte e alla letteratura; già a partire dal 1923, pertanto, vi pubblicava diversi interventi dedicati a presentare quello che lui stesso aveva chiamato, nel 1919, *l'Italianismo Artistico*. A cavallo tra il secondo e il terzo decennio, infatti, il pittore aveva presentato, già in Italia, numerosi articoli sulla rivista "Valori Plastici", al fine di definire il "Principio italiano", ovvero i primi segni di un ritorno da parte del linguaggio artistico nazionale al retaggio della sua stessa tradizione; lo stato deplorabile in cui, però, versava ancora l'arte della Penisola impediva un reale risveglio delle coscienze artistiche obnubilate dalla smaniosa ricerca di un'originalità ad ogni costo, a discapito di un "senso poetico nativo". Il critico italiano aveva approfondito la medesima questione anche in *Il rinnovamento della pittura in Italia*, uno scritto che risultava perfettamente consapevole di come "l'arte versa[ss]e in una situazione che è[ra] del tutto contraria alla sua natura". In linea con quanto andavano affermando, negli stessi anni, altre personalità del mondo artistico e culturale, *in primis* Maraini, anche Carrà non esitava a trovarne i responsabili in quelle "forme straniere" importate, colpevoli di "aumentare i vizî e la corruzione del gusto, ingannando così il pubblico con testimonianze più o meno falsate di quello che accade[va] altrove". Soltanto uno "stato di opposizione" avrebbe potuto ricondurre "l'arte modernissima" sulla "via della serietà"¹⁶³.

degna del suo acquisito splendore, ovvero nella "Casa degli Italiani", nell'*Hôtel de Montessuy*, ubicato in 12, rue Sédillot, dell'architetto Jules Lavirotte (1899), "un focolare che starà a dimostrare agli occhi della metropoli e del mondo la salda coesione che esiste tra gli italiani, i quali benchè lontani dalla Patria, sentono l'imperioso bisogno dell'affratellamento". Cfr. Anon., *Pourquoi*, in "L'Italie Nouvelle", I, n. 1, 23 settembre 1923, p. 1; idem, *Articolo*, "Il Popolo d'Italia", 02 maggio 1921; idem., *Pourquoi*, in "L'Italie Nouvelle", I, n. 1, 23 settembre 1923, p. 1; idem., *Fascio di Parigi. Assemblea Generale*, ibidem I, n. 9, 18 novembre 1923, p. 3; M. Bombelli, *Assemblea del Fascio di Parigi*, ibidem II, n. 20, 03 février 1924; F. T. Marinetti, *80e Exposition*, catalogue d'exposition (Paris, Casa del Fascio, 15-30 juin 1929), Paris s. d.; Anon., *La Casa degli Italiani a Parigi è un fatto compiuto*, in "La Nuova Italia", VIII, n. 332, 18 marzo 1930, p. 1; idem, *La Casa degli Italiani*, ibidem, pp. 1-2; Centre d'études et de documentation sur l'immigration italienne, *L'immigration italienne en France dans les années vingt*, actes du colloque (Paris, 15-17 octobre 1988), Paris 1988, pp. 199-209; E. Gentile, *La politica estera del partito fascista. Ideologia e organizzazione dei Fasci italiani all'estero (1920-30)*, in "Storia contemporanea", XXVI, n. 6, dicembre 1995, pp. 897-956; M. Fagiolo dell'Arco, C. Gian Ferrari, *Les Italiens de Paris...* cit.; R. Bossaglia, *Ritratto di un'idea. Arte e Architettura nel Fascismo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Valentini – Piccole Terme Traianee, 11 mag. - 21 lug. 2002), Bologna 2002; *Il fascismo e gli emigrati. La parabola dei Fasci italiani all'estero (1920-1943)*, a cura di E. Franzina, M. Sanfilippo, Roma-Bari 2003; E. Conti, *Ungaretti mediatore culturale de "L'Italie Nouvelle": Burchiello surrealista*, in "Revue des Etudes italiennes", IL, nn. 1-2, 2003, pp. 37-38; È. Vial, *I Fasci in Francia*, in *Il fascismo...* cit., pp. 27-42; F. Cavarocchi, *Propaganda e associazionismo fascista nelle comunità di emigrazione: il caso di Parigi (1922-1939)*, in "Società e Storia", 120, 2008; M. Canonica, *Lunga e felice complicità fra la Dante di Parigi e il Leonardo da Vinci*, in Consolato d'Italia a Parigi, Società Dante Alighieri, Comitato di Parigi, *Scuola italiana di Parigi: 60 anni in rue Sédillot*, Paris 2010, p. 11; A. De Franchis, *l'Hôtel de Montessuy, un vero gioiello dell'Art Nouveau*, ibidem, pp. 22-32.

¹⁶³ Si veda a questo proposito quanto sostenuto negli stessi anni da Cipriano Efisio Oppo. Cfr. C. Carrà, *L'Italianismo artistico*, in "Valori Plastici", I, IV-V, apr.-mag. 1919, pp. 1-5; idem, *Il rinnovamento della pittura in Italia. Avvertenza preliminare*, ibidem, I, nn. XI-XII, nov.-dic. 1919, pp. 1-5; idem, *Il rinnovamento della pittura in Italia. II*, ibidem, II, nn. I-II, gen.-feb. 1920, pp. 8-10; idem, *Rinnovamento della pittura in Italia. Parte III*, ibidem, II, nn. III-IV, mar.-apr. 1920, pp. 33-35; idem, *Il rinnovamento della pittura in Italia (Parte IV)*, ibidem, II, nn. V-VI, mag.-giu. 1920, pp. 49-52; C. E. Oppo, *Mussolini amico dell'arte*, in "L'Idea Nazionale", 04 aprile 1923, p. 3; idem, *Note d'Arte. Tornare alla nostra tradizione*, in "Lo spettatore

Tra il settembre e il dicembre del 1923, il pittore riprendeva il dibattito, questa volta, però, davanti ad una platea ben più ampia, dal momento che i suoi interventi uscivano, come accennato, su “L’Italie Nouvelle”. In due articoli, dal titolo rispettivamente di *L’Art moderne en Italie* e *L’Italianisme Artistique*, venivano presentate, nell’ambiente francese, le nuove ricerche che si stavano affermando nella Penisola, in direzione di un rifiuto del “*cosmopolitisme le plus hétéroclite*” di inizio secolo e in favore di un “*retour au «principe italien»*”. Carrà si richiamava in modo esplicito a quanto detto in precedenza, ribadendo come si stesse assistendo, nella produzione artistica italiana, ad un vero e proprio processo di epurazione dalle “*fausses lois qui le souillèrent jusqu’ici*”, nemiche del germe più puro della tradizione. A suo parere, l’arte nazionale iniziava a recuperare innanzitutto una posizione internazionale, inserendosi, meritatamente, all’interno del fenomeno di “*renaissance de l’art européen contemporain*”. Già nel 1920, egli aveva difeso l’unicità del modello italiano e del suo popolo, ma a quell’altezza cronologica era stato costretto a riconoscere “l’insufficienza di produttività liberale dei cervelli dei nostri connazionali”. Questa volta, invece, manifestava una ritrovata consapevolezza delle reali potenzialità della razza italica, forte dell’appoggio della classe politica in ascesa, e certo che la scintilla creatrice dell’eredità nazionale fosse ancora “*susceptible de nouvelles incarnations*”. La “funzione correttiva ed edificativa di ordini nuovi”, a cui aveva accennato Carrà nel riferirsi alla missione futura della Penisola, iniziava pertanto ad esprimersi in nome di un’anima collettiva “*que les peuples manifestent tout le long des siècles de leur histoire*”¹⁶⁴.

Altre personalità intervenivano sulle pagine de “L’Italie Nouvelle”, a conferma di una tesi così importante per l’identità e l’affermazione dell’Italia a livello internazionale. Se la preoccupazione maggiore era quella di ritrovare e riconoscere ogni possibile manifestazione di uno spirito nuovo, non deve sorprendere un certo atteggiamento polemico, da parte italiana, nei confronti degli eventi artistici organizzati al di fuori del territorio nazionale, anche nella capitale francese. A detta dei critici, l’ambiente artistico parigino si dimostrava, all’indomani del primo conflitto, piuttosto sfavorevole nei confronti delle partecipazioni straniere; al *Salon des Indépendants* del 1924, ad esempio, il sistema espositivo, modificato di recente, prevedeva la presentazione degli artisti per nazione, con il chiaro intento di concentrare l’attenzione del pubblico sulla sezione nazionale. Pertanto, i rari espositori italiani “*qui osèrent affronter le public parisien dans de telles conditions*” non erano in grado di offrire un’immagine esaustiva della nuova arte della Penisola, riassunta laconicamente dalla critica

italiano”, 01 maggio 1924, pp. 37-41.

¹⁶⁴Cfr. C. Carrà, *Art et Litterature. L’Art moderne en Italie*, in “L’Italie Nouvelle”, I, n. 1, 23 settembre 1923, p. 2; idem, *L’Italianisme Artistique*, ibidem, I, n. 13, 19 décembre 1923, p. 2.

con un “*rien, franchement, à signaler dans l'Italie*”. La scultura, di conseguenza, già di per sé meno ricca per numero e qualità di invii, era la prima a pagarne le scotto, essendo rappresentata da due italiani assolutamente estranei al movimento di rinascita in atto¹⁶⁵.

Se la critica francese deplorava la mediocrità dell'arte italiana contemporanea presente nella capitale, ciò avveniva per diverse ragioni: all'indomani della rivoluzione fascista era naturale che la nuova classe dirigente dovesse procedere innanzitutto alla riorganizzazione degli organi di potere e di cultura presenti sul territorio nazionale; di conseguenza, la linea politica di propaganda estera, nel suo carattere estremo, si sarebbe imposta in maniera progressiva, soltanto nella seconda metà del decennio, quando, a partire dal 1926, anche anche i consoli italiani in Francia sarebbero diventati diventati ulteriori rappresentanti del fascismo. Ancora nel 1924, pertanto, un critico come Nino Franck, giunto a Parigi per sfuggire al Regime, poteva ancora esprimersi, sulla stampa francese, in termini piuttosto denigratori nei confronti dello stato attuale dell'arte, prendendo nettamente le distanze dall'atteggiamento conciliante dello stesso Carrà. Sul settimanale “Paris-journal” egli concordava con quest'ultimo sul fatto che “*en France on ignore – ou presque – la littérature et les beaux-arts italiens d'aujourd'hui*”. A suo dire, non si poteva parlare di alcun movimento o corrente di rilievo e gli artisti in attività non facevano che approfondire “*le vide concentré qui sévit partout en Italie*”¹⁶⁶.

Com'era naturale, la scultura non faceva eccezione in questo scenario presentato con uno spirito a dir poco rassegnato: il solo nome citato era quello di Wildt, il cui profilo sfuggiva unanimamente a qualsiasi precisa definizione di poetica e di indirizzo ma partecipava, senza dubbio, della rinascita novecentista italiana. Il critico non esitava a definirlo “*le seul qui se soit essayé dans des chemins nouveaux*”, ma, in definitiva, un tale esempio di originalità non

¹⁶⁵La critica francese si esprimeva a proposito di tale recente classificazione, notando come l'arte nazionale ne traesse beneficio, dal momento che “*beaucoup de ces étrangers paraissaient avoir perdu beaucoup de leurs vertus propres et se rattacher assez directement à l'art français*”. Da parte italiana, invece, il giudizio finale sulla qualità del Salon risultava inappellabile: “*Le Salon des indépendants s'achemine doucement vers la Paix - qui est la Mort - C'est ailleurs, maintenant, qu'il faudra aller chercher l'effort, la bataille et la vie...*”. I due scultori italiani presenti, Cesare Silvagni e Raffaele Febrari avevano già esposto nell'ambiente artistico francese, il secondo al Salon des Indépendants nel lontano 1910. È stato possibile ritrovare soltanto qualche rapido accenno piuttosto per la loro attività di pittori o illustratori. Cfr. Anon., *Febrari (Raphaël)*, in “Annuaire de la curiosité et des beaux-arts: Paris, départements, étranger”, 1911, p. 303; idem, ibidem 1912, p. 404; *Echos*, in “L'Auvergne littéraire et artistique”, I, n. 1, janvier 1924, p. 30; L'imagier (Tarabant), *Les Salons des Indépendants. Cet après-midi, vernissage*, in “L'Œuvre”, n. 3052, 08 février 1924, p. 4; Anon., *Les livres de la semaine. Poésie*, in “La Semaine à Paris”, CXCIV, 12-19 février 1924, p. 111; Margh. A. Forni, *Les Italiens aux Indépendants*, in “L'Italie Nouvelle”, II, n. 22, 17 février 1924, p. 2; R. Rey, *Le Trente-cinquième Salon des Indépendants*, in “Art et décoration”, XLV, janv.-juin 1924, p. 73-80; J. M., *L'actualité et la curiosité. A travers le Salon des Indépendants*, in “L'Art et les artistes”, IX, mars-juil. 1924, pp. 248-49; *Febrari Raphaël*, in D. Lobstein, *Dictionnaire des Indépendants*, II (E-M), Dijon 2003, p. 647.

¹⁶⁶Cfr. N. Franck, “*Chronique d'Italie*”... cit., p. 4; idem, *Chronique d'Italie*, ibidem, XXXVIII... cit., p. 4; idem, *Chronique Italienne*... cit., p. 4; È. Vial, *I Fasci* ... cit., p. 28.

risultava, ai suoi occhi, sufficiente per risollevare le sorti della restante produzione plastica, indicata con il termine, evidentemente riduttivo e dispregiativo, di “*sculpture*”. Franck spiegava una simile desolazione adducendo delle ragioni di carattere storico: i periodi creativi avevano una loro ciclicità e dovevano essere necessariamente seguiti da momenti meno fertili, in cui “*une époque de "vide", on appelle ça "période de préparation"*”. Analogamente a quanto andavano affermando gli intellettuali e i critici sulla stampa d'arte “costruttiva”, pertanto, anche il fuoriuscito italiano era in attesa di una rinascita imminente, ma a differenza dei primi, egli non sembrava identificarne i fautori nei rappresentanti del nuovo Regime fascista. Il suo restava, pertanto, l'atteggiamento di uno scettico che, in luogo di credere nelle potenzialità della forza creativa degli artisti italiani, preferiva dubitare e polemizzare contro un evento importante per le sorti future della Penisola come la Biennale di Venezia, colpevole di non rappresentare la produzione nazionale nella sua interezza¹⁶⁷.

Alcune voci italiane che collaboravano con la stampa d'arte francofona cercavano, in ogni caso, nel corso del decennio, di aggiornare sulle reali ricerche plastiche condotte in quegli anni nella Penisola. L'architetto Alfredo Melani, ad esempio, sul settimanale “*La Construction Moderne*”, nel febbraio del 1923, presentava lo scultore Adolfo Wildt come raro caso di esecutore di monumenti commemorativi post-bellici “*qui s'éloigne[nt] absolument des monuments de guerre*”. Anche in Italia, come in Francia, infatti, infuriava la polemica indirizzata contro la costruzione di complessi monumentali che andassero ad alimentare “*la monumentomanie antiesthétique pour le plus grand profit du commerce des marbriers*”. L'esempio dello scultore milanese veniva, quindi, additato dall'architetto come una rarità in mezzo ad una pleora “*de colonnes brisées, de pyramides et de guirlandes, dont la valeur d'art n'atteint pas celle du marbre sacrifié*”. I due monumenti di Valduggia e di Appiano venivano ampiamente spiegati e analizzati, con l'ausilio di riproduzioni a piena pagina, nella consapevolezza che “*la puissance d'imagination*” di questo artista potesse risultare, come effettivamente accadeva, piuttosto strana al pubblico francese. Per questo motivo, Melani riportava alcuni passi del fascicoletto di Wildt, *L'Arte del Marmo*, di recente pubblicazione, nella speranza di riuscire a convincere del valore di “*un des artistes le plus suggestifs de l'art contemporain*”; l'architetto doveva essere, in ogni caso, consapevole di come l'arte del milanese fosse difficile da avvicinare, soprattutto in ragione del contenuto. Pertanto, egli ribadiva, a partire dal titolo scelto per il suo intervento, come si trattasse di “*un artiste qui a ses idées*” analizzandone la produzione anche dal punto di vista esecutivo, certo che nessuno

¹⁶⁷Cfr. N. Franck, “*Chronique d'Italie*”, in “*Paris Journal*”, XXXVIII, n. 2492, 14 mars 1924, p. 4; idem, *Chronique d'Italie*, ibidem, XXXVIII, n. 2502, 23 mai 1924, p. 4; idem, *Chronique Italienne*, in “*Paris-Journal*”, XXXVIII, n. 2508, 03 juillet 1924, p. 4; È. Vial, *I Fasci ... cit.*, p. 28.

potesse negarne l'indiscutibile maestria esecutiva. Le due componenti, l'idea e la tecnica, stavano alla base di un “*art audacieux [...] irréprochable, au point de vue de l'exécution, parfaite au point que la virtuosité pouvait être fatale à M. Wildt si, comme plusieurs artistes, il n'avait pas possédé des idées*”¹⁶⁸. (Tavv. CCXXVI-CCXXIX)

In ogni caso, coloro che contestavano l'insufficiente rappresentazione italiana agli eventi espositivi d'oltralpe lo facevano nella consapevolezza che, all'indomani della rivoluzione fascista, l'Italia fosse in grado, attraverso le iniziative autonome del Fascio e la cooperazione della stampa di propaganda, di mostrare un volto nuovo. Cipriano Efisio Oppo nel 1923 affrontava tale questione su “L'Idea Nazionale” esprimendo tutto il proprio appoggio nei confronti delle recenti affermazioni di Mussolini sulla necessità di farsi “amico sincero dell'arte e degli artisti”; se fino a quel momento la produzione italiana era rimasta alla mercè di interventi statali a favore dei “peggiori”, nelle intenzioni dei nuovi dirigenti “l'arte deve tornare ad essere per l'Italia una grande ricchezza nazionale, una fonte di orgoglio e un centro d'irradiazione universale”. L'intraprendenza della classe politica in ascesa nei confronti degli eventi artistici internazionali appare, in questo senso, particolarmente indicativa della sua volontà egemonica sempre più esplicita; se, infatti, inizialmente il riavvicinamento diplomatico era stato presentato nell'ottica di ristabilire “*de bonnes relations entre ces deux pays qui sont faits pour se compléter*”, con il passare del tempo Parigi avrebbe accolto sempre più spesso manifestazioni artistiche e culturali, nate sotto il segno della collaborazione, ma segno evidente di un'azione forte attiva da parte italiana¹⁶⁹.

Il proselitismo artistico a livello internazionale rappresentava uno degli obiettivi di più urgente realizzazione agli occhi della classe dirigente italiana; per questo motivo la Penisola cercava ad ogni occasione di prendere parte a manifestazioni ed eventi di carattere extra-nazionale, al fine di far conoscere la nuova scintilla creativa delle menti italiche. Il collegamento diretto con la Francia rendeva più facile il raggiungimento di risultati validi e duraturi, dal momento che le forze politiche e culturali d'oltralpe iniziavano ad accogliere favorevolmente, in quegli anni, le iniziative di parte italiana. A questo proposito, un punto di

¹⁶⁸Si tratta delle due opere intitolate *Il pozzo delle lacrime* e *La quercia della anime*. Cfr. A. Melani, *Lettre d'Italie. Un artiste qui a ses idées*, in “La Construction Moderne”, XXXVIII, n. 1, 25 février 1923, pp. 256-58.

Per una bibliografia generale dell'opera di Wildt si vedano: *Adolfo Wildt 1868-1931*, catalogo della mostra (Venezia, Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, 08 dic. 1989-04 marzo 1990), Milano 1989; *Da Wildt a Martini. I grandi scultori italiani del Novecento*, a cura di R. Bossaglia, catalogo della mostra (Milano Museo Minguzzi, 14 oct. 1999-07 feb. 2000), Milano 1999; *Wildt a Forlì: la scultura dell'anima*, a cura di V. Sgarbi, catalogo della mostra (Forlì, Palazzo Albertini, 29 aprile-25 giugno 2000), Venezia 2000; *Scheda Adolfo Wildt*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 228-29; *Anima Mundi. I marmi di Adolfo Wildt*, a cura di D. Astrologo Abadal, S. Crespi, A. Montrasio, catalogo della mostra (Gemonio, Museo Civico Floriano Bodini, 15 lug.-28 ott. 2007).

¹⁶⁹Cfr. An. *L'Arte Italiana in Francia...* cit., p. 3; C. E. Oppo, *Mussolini amico...* cit., p. 3; idem, *L'arte e l'ignoranza dei burocrati*, 06 ottobre 1923, p. 3.

forza era rappresentato dalla colonia residente a Parigi, artisti e intellettuali che condividevano quell'“appello da noi lanciato agli italiani di Francia perchè cooperino al nostro sforzo diretto a far conoscere ed a valorizzare in ogni suo campo l'attività del pensiero e del lavoro dei connazionali in questa terra ospitale”.

Nel 1924, ad esempio, partiva un progetto d'esposizione da tenersi nella capitale, al fine di “far conoscere nel suo insieme e nella sua espressione contemporanea l'arte italiana alla critica e al pubblico francese”; gli stessi artisti presenti a Parigi ne avevano inoltrato la richiesta, a dimostrazione di come il volto del nuovo paese risiedesse, anche e soprattutto, in un'adeguata rappresentazione della sua produzione artistica. Il portavoce di tale iniziativa era uno scultore, Alberto Mazzei, membro del Fascio parigino e già conosciuto per aver esposto negli anni precedenti al *Salon d'Automne*; la scelta di affidargli un simile incarico non doveva essere stata casuale, in virtù del successo ottenuto da un artista definito “valoroso e di nobile modestia”. La futura mostra, nella sua concezione generale, sarebbe stata piuttosto ambiziosa, visto che avrebbe dovuto comprendere non soltanto “quaranta espositori residenti a Parigi”, ma anche “una ventina residenti in Italia”, con il chiarissimo intento di offrire un quadro completo dell'arte italiana del tempo, nelle sue molteplici manifestazioni. In tale atto propositivo risultava evidente la maggiore preoccupazione da parte dell'Italia mussoliniana, quella cioè di presentare l'immagine di un'organizzazione artistica accentrata e tentacolare allo stesso tempo, capace di agire tramite più organi, il Fascio, la Delegazione del Partito Fascista e l'*Ambassade d'Italie*, in stretta cooperazione con gli artisti presenti *in loco*, ed un'apposita “commissione di critici”. Nelle settimane successive alla proposta, il progetto veniva via via elaborato e chiarito; lo stesso Mario Tozzi interveniva, dall'alto del suo ruolo di organizzatore e di mente creatrice, al fine di precisare alcuni punti riguardo la finalità stessa dell'evento. A suo dire, la futura “esposizione d'Arte Italiana” avrebbe potuto fungere da ideale riscatto agli occhi di quanti, a maggior ragione nel mondo artistico francese, continuavano a sostenere che “*l'Art italien n'existe pas*”. Il pittore negava con forza tale affermazione, sottolineando, al contrario, come fosse necessario far conoscere la produzione delle “giovani falangi, quelle di cui l'esistenza stessa è ancora ignota ai più e che stanno plasmando e ricreando l'Arte nostra”; tra loro, egli citava De Chirico, Casorati, Spadini e lo scultore Wildt, nella convinzione che l'esposizione dovesse rappresentare, oltre alla colonia parigina, anche e soprattutto gli artisti operanti sul territorio nazionale, “a dimostrare che l'Italia di Mussolini è ben vivante anche nell'arte”. Con una simile proposta, d'altra parte, Tozzi non faceva che venire incontro a quanto la stessa critica francese si attendeva ormai dagli italiani e, più in generale, dagli stranieri. Da troppo tempo, infatti, essa lamentava come “*le recrutement de leurs exposants*

s'est limité [...] aux artistes qui vivent en France, à Paris, le plus souvent, où ils émoussent bientôt leur originalité propre". La povertà delle sezioni non-francese era, pertanto, non soltanto un dato di fatto ma anche una realtà accettata e giustificata, nell'attesa che *"qui vivent et créent dans leur pays même accourent [...], nous apportant enfin l'art qui leur est personnel, un art n'ayant rien perdu de sa saveur nationale"*¹⁷⁰.

La presenza della produzione elaborata nel paese d'origine costituiva, quindi, una garanzia dell'autenticità del messaggio da veicolare, epurato dalle influenze esterne e da qualsiasi forma di sterile eclettismo. In questo senso, l'arte italiana presentata da Carrà su "L'Italie Nouvelle" iniziava a soddisfare tale esigenza e avrebbe potuto, dopo un'opportuna maturazione, costituire *"un élément documentaire de premier ordre, non moins précieux pour l'amateur que pour le public"*¹⁷¹.

¹⁷⁰Cfr. M. Tozzi, *Per un'esposizione d'Arte Italiana*, ibidem, II, n. 20, 03 février 1924, p. 3.

¹⁷¹Tra gli artisti virtualmente invitati figuravano Brunelleschi, Severini, Rosso Rossi, Campigli, Caputo e Pina. Gli organizzatori desideravano che l'Italia presenziasse con più frequenza sulla scena artistica della capitale, sull'esempio di quanto facevano "artisti belgi e russi". Cfr. Anon. *L'Arte Italiana in Francia. Per una esposizione a Parigi*, in "L'Italie Nouvelle", II, n. 19, 27 janvier 1924, p. 3; M. Tozzi, *Per un'esposizione ...* cit., p. 3; L'imagier (Tarabant), *Les Salons des Indépendants...* cit., p. 4; S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna 2000.

Su Mazzei si veda: C. Morro, *Les Sculpteurs. Alberto Mazzei*, in "Revue Moderne des Arts et de la Vie", XXII, n. 1, 15 janvier 1922, pp. 18-19.

LA SCULTURA ALLE ESPOSIZIONI DI ARTE DECORATIVA

Sulla stampa francese del Dopoguerra la maggior parte delle notizie sull'arte italiana erano legate all'arte decorativa che, grazie alla recente istituzione della Biennale di Monza, faceva parlare di sé a livello mondiale. Se nel decennio precedente la critica francofona si era espressa direttamente sugli artisti d'oltralpe, nel momento storico considerato le voci che vi si riferivano, in francese, erano, per la maggior parte, anch'esse italiane. Tale differenza risulta estremamente significativa dal momento che essa indica come a poco a poco l'ambiente artistico italiano si stesse risvegliando, non solo dal punto di vista della creazione artistica, ma ugualmente da quello delle istituzioni organizzative e politiche. La partecipazione ai principali avvenimenti artistici della capitale era, infatti, accompagnata da una viva consapevolezza nei riguardi delle finalità e dei valori da veicolare, fondamento per la nascita e la diffusione di un'arte veramente internazionale¹⁷².

Fino ai primi anni Venti, in Italia, soltanto l'Esposizione internazionale d'arte veneziana aveva rappresentato una vera e propria vetrina per gli artisti italiani e stranieri allo stesso tempo. La neonata esposizione di arti decorative di Monza, organizzata a partire dal 1923, iniziava a mostrare una nuova espressione della produzione italiana, quella dell'arte applicata all'architettura e alla decorazione, dove si esprimeva al meglio una «*reprise de la tradition nationale adaptée à la vie moderne*» di cui si era iniziato a parlare già nel corso del decennio precedente. L'iniziativa nasceva proprio in risposta alla difficile ricostruzione postbellica, dove l'arte voleva agire come «*la lumière du succès dissipe la tristesse des jours gris actuels*».

¹⁷²La I edizione della Biennale di Monza risaliva al 1923 ed era stata organizzata con l'obiettivo di presentare il risultato “di ogni progresso, di ogni conquista dell'arte industriale e applicata italiana e straniera, verso uno scopo superiore di moderna stilizzazione e di ardito rinnovamento [...]”. Sull'Esposizione internazionale di arti decorative di Monza si vedano: *1923-1930 Monza. Verso l'unità delle arti. Oggetto d'eccezione dalle Esposizioni internazionali di arti decorative*, a cura di A. Pansera con M. Chirico, catalogo della mostra (Monza, Arengario, 14 mar. - 09 mag. 2004), Milano 2004. Per gli echi delle prime due edizioni sulla stampa d'arte italiana: E. Agostinone, *La Prima «Biennale» delle arti decorative*, in “Emporium”, n. 337, gennaio 1923, pp. 20-32; G. Marangoni, *La Prima Mostra Internazionale delle arti decorative nella Villa Reale di Monza*, in “Nuova Antologia”, CCXXII, N. 1219, 01 gennaio 1923, p. 58; F. Saponi, *Il gruppo romano alla I mostra Internazionale delle Arti Decorative a Monza*, in “Roma”, I, n. 5, maggio 1923, pp. 191-93; P. Scarpa, *Il gruppo artistico romano alla Biennale di Monza*, in “Il Messaggero”, 02 maggio 1923; U. Ojetti, *Alla vigilia della I Biennale di Monza*, in “Corriere della Sera”, 16 maggio 1923; idem, *Piccola guida della mostra di Monza*, ibidem, 18 maggio 1923; R. Papini, *La mostra delle arti decorative a Monza – Le arti dei metalli e delle pietre*, in “Emporium”, LVIII, n. 344, agosto 1923, pp. 80-9; idem, *Le arti a Monza – Dagli architetti ai pastori*, in “Emporium”, n. 369, settembre 1925, pp. 139-60; F. Saponi, *La Seconda Esposizione Internazionale delle Arti Decorative a Monza*, in “Nuova Antologia”, CCXLIII, n. 1284, 16 settembre 1925, pp. 105-26; R. Papini, *Le arti a Monza nel 1925 – Dalle ceramiche ai cartelloni*, “Emporium”, n. 370, ottobre 1925, pp. 223-43; A. Barelli, *La mostra monzese delle arti decorative*, in “Le Arti Belle”, II, n. 10, 30 ottobre 1925; F. Scarlett, M. Townley, *Arts décoratifs 1925: a personal recollection of the Paris exhibition*, London 1975.

L'architetto Alfredo Melani, che accennava all'evento sulle pagine di “La Construction Moderne”, rifletteva come Milano “*se devait à elle-même de revendiquer l'art décoratifs*”, in ragione del suo essere una “*ville active et industrielle*”, preferendo lasciare a Venezia il compito di occuparsi delle più tradizionali di pittura e scultura. Come accennato, a partire dagli anni Dieci e per tutto il decennio successivo, gli artisti italiani avevano cercato e cercavano un possibile rinnovamento del linguaggio artistico a diretto contatto con i Primitivi e i grandi maestri del Rinascimento. La scultura, a maggior ragione, riconosceva la validità dei modelli del passato, più adatti di quelli internazionali, a ricondurre le ricerche plastiche sulla via dell'equilibrio e del rigore formale, “*un trait actuellement européen*”; la riscoperta della propria eredità tendeva ad allontanare, pertanto, da un mondo, come quello parigino, cosmopolita e riconciliava gli italiani con la madrepatria¹⁷³.

Le arti applicate si confrontavano, mai come allora, con un sistema e un mercato internazionali, e potevano, in tal modo, promuovere l'immagine della rinascita dell'arte italiana anche all'estero, come aveva modo di rilevare la critica d'oltralpe, nel riferirsi alla necessità del paese vicino di “*aider la renaissance de l'Art Décoratifs trop négligé dans notre siècle et d'améliorer les conditions économiques de son pays*”. Nella primavera del 1925, a un mese di distanza dalla futura II Biennale di Monza, l'Italia aveva partecipato, a Parigi, all'*Exposition des Arts Décoratifs* con un padiglione appositamente allestito per l'occasione. Nella «relazione generale» stilata dal senatore Teofilo Rossi, veniva rimarcata la continuità della rassegna con l'*Esposizione Internazionale di Torino* del 1902, in cui il Bel Paese aveva avuto modo di rivelare “spiritualità ed orientamenti, volontà ed ardimenti donde era ben lecito

¹⁷³Le riviste e la stampa francese avevano cominciato a pubblicizzare l'Esposizione Biennale di Monza già a partire dalla prima edizione del 1923, sottolineandone l'importanza. In occasione della prima edizione, però, le voci francesi si levavano nell'assicurare che essa non aveva “*la prétention de rivaliser ni de se mettre en concurrence avec l'exposition d'Art Décoratifs français dont la supériorité des moyens est incontestable*”. Cfr. L'osservatore, *Courrier d'Italie. Exposition internationale d'Art décoratif*, in “La Renaissance de l'art français et de industries de luxe”, V, n. 1, janvier 1922, p. 509; Anon., *Expositions ouvertes ou annoncées. Expositions Internationales d'arts décoratifs à Monza (Italie)*, in «Art et décoration», juil.-déc. 1922, p. 6; Z., *Les Expositions internationales des Arts Décoratifs en Italie dans la Ville Royale de Monza* in “La Nouvelle Revue”, XLV, tome LXII, novembre 1922, pp. 92-3; Anon., *Une école d'art décoratifs moderne, en Italie*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, III, n. 21, 01 novembre 1922, pp. 502-03; idem., *Expositions artistique. Actuelles ou Prochaines. Monza*, in “Revue moderne des arts et de la vie”, XXII, n. 24, 30 décembre 1922, p. s. n.; idem., *Prospectus de la quinzaine*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, IV, n. 12, 15 juin 1923, p. 261; idem., *Les expositions. A l'Étranger*, in “La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, juillet 1923, p. 440; A. Melani, *Lettre d'Italie. Ire Exposition Internationale Biennale d'Art Décoratif en 1923. Milan-Monza. L'Adesion de la France*, in “La Construction Moderne”, XXXVI, 10 décembre 1923, pp. 125-26; Anon., *Les Arts Décoratifs*, in “La Revue des Beaux-Arts”, IV, n. 427, mars 1925, p. 11; P. Torriano, *L'arte decorativa contemporanea e l'Esposizione di Parigi*, in “Emporium”, LXIII, , n. 373, gennaio 1926, pp. 38-50; Anon., *Le Arti Decorative alla III Biennale di Monza*, in “La Fiera Letteraria”, II, n. 27, 04 luglio 1926, p. 3; C. E. Oppo, *Arte decorativa a Monza, macchine a Como*, in “La Tribuna”, 16 giugno 1927, p. 3; C. A. Felice, *Alle Belle Arti. La Biennale d'Arte Decorativa*, in “La Fiera Letteraria”, III, n. 25, 19 giugno 1927, p. 2; M. Labò, *Chronique. Notes et informations. La IIIe Biennale des Arts Décoratifs de Monza*, in “Art et décoration”, juil.-déc. 1927, pp. 1-3.

sperare frutti cospicui”, ma veniva negata qualsiasi volontà di somigliarle. Diversa era, infatti, l'ispirazione generale: se, infatti, l'edizione precedente si era imposta di essere “*qu'une exposition internationale réservée aux arts décoratifs modernes*”, quella di vent'anni dopo parlava il linguaggio degli “*styles traditionnels*”, come intelligentemente sottolineato dal francese Martinie su “*Art et décoration*”¹⁷⁴. (Figg. 54-56)

La critica francofona vi si era riferita in termini piuttosto positivi, sottolineando come la rassegna artistica rappresentasse per i vicini d'oltralpe un'occasione ulteriore di mostrare le più recenti realizzazioni, nonostante questo ritorno generale alle fonti originarie dell'arte italiana rischiasse di offrire soltanto “*l'illusion de la vie*”, creando una situazione in cui «*la crise de conscience actuelle qui émeut si profondément nos voisins, par son exhaltation de la plus grande italianité annihile probablement dans bien des cas les recherches des novateurs*”¹⁷⁵.

La produzione plastica, per prima, poteva profittare di questa rinascita delle arti decorative,

¹⁷⁴La rivista “*Emporium*”, nel presentare la partecipazione italiana alla rassegna, sembrava quasi rispondere a tale rimprovero difendendo la “nostra architettura ufficiale: una struttura esatta e severa, indubbiamente sincera, romanamente salda, si da far pensare abbia a durare ben oltre di quando, coi primi brividi autunnali, vedremo crollare all'intorno l'effimera fiera internazionale della modernità ad ogni costo”. Nella “relazione generale” della partecipazione italiana all'*Exposition Internationale d'arts décoratifs*, si rifletteva su come, in ogni caso, in Francia non vi fosse una conoscenza approfondita del linguaggio artistico italiano, dovuto all'assenza di “occasioni di qualche rilievo che permettessero di rivelare veramente lo stato di progresso raggiunto dall'Italia”. In realtà le riserve della critica d'oltralpe erano dovute alle ristrettezze imposte dal regolamento dell'*Exposition Internationale d'arts décoratifs* del 1925 che ammetteva “[...] *œuvres d'une inspiration nouvelle et d'une originalité réelle, exécutées et présentées par les artistes, artisans et industriels, créateurs de modèles et éditeurs [...] En sont rigoureusement exclues les copies, imitations et contrefaçons des styles anciens*”. Per tale motivo Rambosson, sulle pagine della “*Revue de l'art ancien et moderne*”, rimproverava all'architetto Brasini di essersi “*tourné vers le passé, au génie latin*”, dando vita a degli allestimenti dove “*toutes ces splendeurs sont utilisés en dehors de notre programme*”. Cfr. H. Fierens-Gevaert, *L'Exposition de Turin*, in “*Revue de l'Art ancien et moderne*”, juil.-déc. 1902, p. 52; A. Melani, *1er Exposition...* cit., p. 126; Anon., *Notes d'art. L'Exposition internationale de 1925*, in “*L'œuvre*”, n. 3042, 29 janvier 1924, p. 5; Z., *Les Expositions internationales...* cit., p. 92; Sen. T. Rossi, *Relazione generale. Le finalità della nostra partecipazione a Parigi*, in *L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne*, Parigi 1925, pp. 9-10, 13; *L'Italie à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Catalogue illustré*, Paris 1925; U. Nebbia, *L'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi di arti decorative ed industriali moderne*, in “*Emporium*”, LXII, n. 367, 1925, p. 17; I. Rambosson, *L'Exposition des arts décoratifs. La participation étrangère: II. - Japon, Belgique, Angleterre, Italie, Russie, Yougoslavie, Espagne, Luxembourg, Suisse, Grèce, Danemark, Turquie*, in “*Revue de l'art ancien et moderne*”, XLVIII, juin-déc. 1925, pp. 170-71; idem, *Les ensembles mobiliers à l'Exposition des arts décoratifs. Section française et sections étrangères*, ibidem, p. 238; H. Martinie, *La section italienne...* cit., pp. 181-87; M. Labó, *Chronique. Notes...* cit., p. 1.

¹⁷⁵Cfr. Anon., *Notes d'art. L'Exposition...* cit., p. 5; I. Rambosson, *L'Exposition des arts décoratifs. La participation étrangère...* cit., pp. 170-71; H. Martinie, *La section italienne*, in “*Art et décoration*”, juillet-décembre 1925, pp. 181-87.

Sulle *Esposizioni Internazionali di Arte Decorativa di Torino* viste dai francesi si vedano: M.-P. Verneuil, *L'Exposition d'Art décoratif moderne à Turin*, in “*Art et décoration*”, juil.-déc 1902, pp. 65-113; Anon., *Bibliographie. L'Exposition internationale des arts décoratifs modernes à Turin*, in “*La Chronique des arts et de la curiosité*”, n. 7, 14 février 1903, p. 55; Roger-Marx, *L'Exposition Internationale d'art décoratif à Turin*, in “*Gazette des Beaux-Arts*”, XXVIII, tome III, 01 décembre 1902, pp. 506-10; P. Alfassa, *Le Pavillon de l'Art décoratif Français à l'Exposition de Turin*, in “*Art et décoration*”, juil.-déc. 1907, pp. 317-22; R. Kœchlin, *Exposition Internationale des industries et du travail de Turin, 1911, groupe XIII, classe 71. b*, Paris 1911; idem, *Le Pavillon Français des Arts Décoratifs à l'Exposition de Turin*, in “*Le Figaro*”, 7 août 1911, pp. 2-3; Lecomte, *La vie artistique. La France à l'exposition de Turin. Un succès*, in “*Le Matin*”, 06 août 1911; *Les Français à Turin en 1911*, Paris 1913.

recuperando, piano piano, quel legame indissolubile con l'architettura, tanto sperato da Ogetti che anche i francesi attendevano con consapevolezza: “*les sculpteurs semblent devoir prendre, à leur tour, une influence, et cette influence, c'est l'architecture surtout qui en bénéficiera*”. Gli scultori-decoratori, pertanto, iniziavano a lasciare un'eco nell'ambiente artistico parigino; l'architetto genovese Mario Labo ne aveva parlato, ad esempio, sulla stampa francofona in un articolo tutto dedicato a presentare la più recente produzione di Richard-Ginori, definito “*un renouveau de la céramique italienne*” e noto nella capitale per le sue precedenti presenze alle rassegne artistiche lombarde, riconfermate proprio all'*Exposition* del 1925 con ben “*trois fabriques différentes*”¹⁷⁶.

Carlo Carrà, da parte sua, aveva riflettuto su questo nuovo rapporto che la plastica andava stabilendo con il mondo che le stava attorno; proprio in occasione della I edizione della Biennale di Monza, egli aveva deplorato la scarsa presenza della “scultura in generale, che più di ogni arte consorella si vanta di trarre le sue origini dalla notte dei tempi e di servire le intenzioni dell'architettura”; alle esposizioni di arte decorativa essa andava acquistando una nuova destinazione, quella “da salotto e da camera da letto, una graduazione infinita di ninnoli per soprammobili laboriosamente torniti e niente più”, e inaugurava un dibattito quanto mai attuale sulla sua reale finalità. Il pittore, ugualmente ad altri critici che ne trattavano in quegli stessi anni, parlava di una “universalità disperante” che permetteva agli scultori di offrire opere dotate di “troppe faccie in una volta”; la versatilità portava, dunque, con sé una serie di conseguenze negative, tra le prime quella di perdere di vista la veridica funzione dell'opera plastica, come nel caso della scultura dei monumenti celebrativi, “sulle piazze delle città e dei cimiteri, vera e propria industria del cadavere”¹⁷⁷.

All'*Exposition des arts décoratifs* del 1925 i più importanti nomi della plastica italiana erano stati invitati nella consapevolezza di come essi fossero “alla testa delle schiere d'artisti verso un rinnovamento dell'arte [...] riportando la scultura alla sua funzione decorativa,

¹⁷⁶L'interesse per l'arte decorativa italiana trovava ampio spazio sulle riviste d'arte francesi; si veda, ad esempio, l'articolo consacrato alla manifattura Cappellin Venini. Sulla rinascita delle arti decorative si veda: A. Michel, *La Renaissance des arts décoratifs à la fin du XIXe et au début du XXe siècle*, in *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, tome VIII, III, Paris 1926, pp. 1205-28.

Cfr. R. Linzeler, *Les verreries de Cappellin Venini*, in “La Renaissance de l'art et des industries de luxe”, V, n. 1, janvier 1922, pp. 666-68; A. Maraini, *Decorazione e architettura*, in “La Tribuna”, 19 maggio 1923; *Le arti dei metalli e delle pietre*, in *I ceramisti*, in C. Carrà, *L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale internazionale di Monza*, Milano 1923, pp. 58-59; R. Papini, *Le arti a Monza...* cit., p. 90; René-Jean, *La sculpture à l'exposition des arts décoratifs*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, juin-déc. 1925, p. 244; M. Savreux, *La céramique à l'exposition des arts décoratifs*, ibidem, pp. 312-13; M. Labò, *Un renouveau de la céramique italienne. Porcelaines et faïences de Richard-Ginori*, in “Art et décoration”, janv.-juin 1926, pp. 137-44.

¹⁷⁷Carrà aveva già affrontato la questione della monumentomania sulle pagine di “Valori Plastici” nel 1920. Cfr. Anon., *Benedetto Croce e la monumentomania italiana*, in “Valori Plastici”, II, nn. VII-VIII, lug.-ago. 1920, pp. 91-92; *Scultura, pittura e bianco e nero*, in C. Carrà, *L'arte decorativa...* cit., p. 119.

richiamandola al senso dei plastici valori”. Anche i lavori a tuttotondo, ospitati nelle sale del Padiglione Nazionale e del *Grand Palais*, risultavano, infatti, schedati nel registro finale come qualunque altra opera decorativa, nel ribadire, ancora una volta, come in quell'occasione ogni creazione fosse al servizio dell'arte applicata, come attestavano all'entrata i quattro levieri di Felci e la “*fontaine très artistique*” di Tolleri. Gli scultori italiani invitati esponevano pertanto all'interno di due gruppi, “Architettura” e “Ammobiliamento”, disperdendosi in una o più classi a seconda del materiale utilizzato. Angelo Zanelli, già conosciuto a Parigi grazie alle cronache di Canudo dell'inizio del decennio precedente, presentava a ornamento dell'accesso principale del padiglione nazionale delle figure classicheggianti definite “*statuettes murales intéressantes*” e ulteriori elementi decorativi all'interno di un programma decorativo firmato da Brozzi, Chini e molti altri. Il pubblico poteva così ammirare le prove di uno scultore finalmente formato, non più affetto da quel “*culte extrême du geste figé et de l'attitude pensive*”, rimproveratogli negli anni precedenti, ma capace di una “sapiente plastica” e di una “*belle entente architecturale*” con il severo edificio realizzato dall'architetto Armando Brasini¹⁷⁸. (Figg. 57-58)

Il romano Amleto Cataldi era presente con alcuni bronzi posti a completamento delle imponenti colonne marmoree della hall che andavano a riconfermare la sua recente notorietà nella capitale parigina. Nel 1923 infatti la *Galerie Devambez* aveva ospitato una sua personale, decretandone la definitiva consacrazione di fronte a un pubblico che fino ad allora aveva conosciuto lo scultore solo indirettamente, sempre attraverso le rapide cronache di *Le Barisien*. La critica francese ne aveva particolarmente apprezzato le figure e i nudi esposti, cogliendo nell'opera dell'italiano la sensualità unita alla conoscenza della tradizione “*en ce temps où trop souvent l'originalité se confond avec une recherche éperdue de tout ce qui est contraire à la nature et opposé à la tradition*”. L'eleganza del modellato e la ricerca di soggetti raffinati, riproposte anche nella sua collaborazione con Brasini, potevano avvicinare facilmente Cataldi alle ricerche di alcuni scultori francesi contemporanei del calibro di Georges Chauvel, ugualmente ammirato per il carattere “*de grâce et de délicatesse*” declinato con “*un lyrisme, une puissance, un besoin de faire ample et grand [...]*”¹⁷⁹.

¹⁷⁸Cfr. *Elenco degli espositori*, in *L'Italia alla Esposizione...* cit., pp. XVII-XXIII; René-Jean, *La sculpture à l'exposition...* cit., pp. 244, 256; P. Parceval, *Arts Décoratifs. La participation de l'Italie à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs*, in “*Revue Moderne des Arts et de la Vie*”, XXV, n. 23, 15 décembre 1925, pp. 10-11.

¹⁷⁹Amleto Cataldi rappresentava nella prima metà degli anni Venti uno degli artisti ad avere maggiore fortuna sul mercato internazionale; in seguito alla XII edizione della Biennale veneziana del 1920, ad esempio, la sua opera era stata selezionata e acquistata insieme a quella di altri italiani, per la maggior parte pittori, da un collezionista americano. Sulla stampa francese, pertanto, in virtù della sua recente notorietà, le cronache artistiche ricordavano anche la sua partecipazione alle principali esposizioni italiane, come l'Esposizione di Belle Arti romana del 1923, in cui Cataldi esponeva “*un tireur d'arc au mouvement léger et puissant à la fois*”.

In virtù di questo gusto francesizzante, lo stato e la città di Parigi si sarebbero interessati più da vicino all'artista italiano come comprova l'acquisto di alcune opere, *Femme à sa toilette* (*Jeune fille se coiffant*) per il *Musée du Luxembourg*, *Archer* per il *Petit Palais*, in accordo con la nuova politica artistica del Bel Paese desiderosa di vedersi rappresentata all'interno di un sistema di mercato di respiro internazionale. Il bronzo *Méduse* veniva ceduto invece a un gruppo di italiani, come riportava la rivista "Emporium", per essere successivamente donato alla *Ville de Paris* affinché lo destinasse ad uno spazio di pubblica fruizione. La collocazione definitiva sarebbe avvenuta soltanto dieci anni più tardi quando il sindaco della cittadina di Vanves, nel dipartimento delle *Hauts-de-Seine*, decideva di far dono alla comunità di uno spazio verde allora mancante, acquisendo una proprietà di circa venti ettari. Per la decorazione del parco veniva scelta proprio la scultura di Cataldi, la cui eleganza ben si sarebbe sposata con gli altri due bronzi presenti, in particolare con quello del francese Marius Pascal Roussel, avente anch'esso per oggetto una danzatrice¹⁸⁰. (Figg. 59-61) (Tavv. LXXII-LXXIV)

In occasione dell'*Exposition Internationale*, gli italiani avevano scelto di misurarsi maggiormente con il metallo che con la pietra; questa materia, infatti, si prestava perfettamente alle decorazioni e alle finiture architettoniche e degli allestimenti interni delle sale. Renato Brozzi aveva realizzato i pannelli e i medaglioni per le porte d'accesso al Padiglione Nazionale, dando prova della sua versatilità al pubblico francese che lo conosceva soltanto da un breve accenno in riferimento alla sua vena di scultore animalista sulle pagine di "L'Art et les artistes". Anche Romano Romanelli dimostrava le sue capacità di cesellatore, oltre che di scultore monumentale, e presentava una collezione di medaglie, esposte all'interno dello stand Gallenga e già conosciute in Italia perché esposte nella sezione toscana della Biennale di Monza del 1923. In Francia la riscoperta dell'arte numismatica datava all'inizio

Cfr. R. Canudo, *Italie. Memento des hommes, des choses et des publications d'art*, in "L'Art et les artistes", V, avr.-sept. 1907, p. 44; idem, *Italie*, ibidem, p. 317; idem, *Italie*, ibidem, VII, avr.-sept. 1908, p. 193; idem, *Italie*, in ibidem, XV, avr.-sept. 1912, p. 47; Le curieux, *Le carnet d'un curieux. Exposition d'un sculpteur italien*, in "La Renaissance de l'art français et des industries de luxe", septembre 1923, pp. 530-31; C. D., *Lettre de Rome*, in "L'Art et les artistes", VIII, novembre 1923, p. 126; *Elenco degli espositori*, in *L'Italia alla Esposizione...* cit., pp. XVII-XXIII; René-Jean, *La sculpture à l'exposition...* cit., pp. 244, 256; P. Parceval, *Arts Décoratifs...* cit., pp. 10-11; C. Gianferrari, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950. Appunti per una storia del gusto attraverso l'analisi del mercato*, in www.claudiagianferrari.it.

¹⁸⁰Nel 1935 il suo nome sarebbe tornato ad occupare le colonne dei quotidiani in seguito alla donazione di una sua statua in bronzo realizzata alla memoria di Leonardo da Vinci, oggi ad Amboise, e donata dalla Repubblica di San Marino alla Francia in segno di gratitudine. Cfr. F. Geraci, *Artisti contemporanei: Amleto Cataldi*, in "Emporium", XLV, n. 267, marzo 1917, p. 164; R. Strinati, *Artisti contemporanei: Amleto Cataldi*, in "Emporium", LVIII, n. 343, luglio 1923, pp. 22, 24, 34; A. Le Bas, *Dossier en ligne statue (3): semeur (le), femme accroupie (la), danseuse (la)*, Inventaire général du patrimoine culturel, n. IM92000047, 1988; A. Panzetta, *Eterni atleti...* cit., p. 60, n. 36; P. Laurent, *Patrimoine. L'hommage à la plus petite république du monde*, in "La Nouvelle République. Édition en ligne", 21 décembre 2011.

del secolo; Ogetti ne aveva parlato sulle pagine di “Emporium” in riferimento al maestro Trentacoste, e continuava a farlo in quegli stessi anni sulla rivista “Dedalo” proprio richiamandosi all'allievo di quest'ultimo, Romanelli. Agli occhi del critico il confronto dello scultore fiorentino con questo tipo di produzione gli permetteva di recuperare una tradizione tutta italiana, “cosa nostra, parola nostra, arte nostra, per secoli” e di riallacciarsi in tal modo ai tanto evocati modelli del passato, necessari per un linguaggio scultoreo nuovo: “una volontà e uno stile affatto diversi, e sa più di scultura che d'oreficeria”¹⁸¹. Tavv. (XXXVIII-XL, CLIX-CLX)

Da qualche anno, in ogni caso, si parlava dell'artista anche nell'ambiente francese, soprattutto da quando Raffaello Franchi lo aveva presentato sulla rinomata rivista “l'Art et les artistes” nel 1923, indicando la medagliistica come parte integrante della sua attività di scultore e, anzi, espressione naturale del suo talento di “*vieil artisan italien*”. In accordo con quanto detto da Ogetti, anche in questo scultore tale genere non assumeva l'aspetto di “*un travail d'orfèvrerie*”;

¹⁸¹ In occasione dell'apertura della *Société des artistes animaliers*, Carlo Bozzi vi si era riferito in questi termini: “[...] parmi les jeunes, le ciseleur Renato Brozzi qui fait penser en même temps au Pisanello et aux Japonais et qui, en peu de temps, s'est affirmé un spécialiste dans la meilleure acception du mot”. Lo scultore-decoratore aveva già esposto alla Biennale di Monza del 1923 recuperando la sua vena *animalier* attraverso una maestria “spontaneamente classica come è classica quella degli sbalzatori micenei o cinesi che dagli animali traevano i motivi delle loro decorazioni”. Cfr. C. Bozzi, *Les Artistes Animaliers...* cit., p. 242; *Metalli sbalzati, medaglie e targhette*, in C. Carrà, *L'arte decorativa...* cit., p. 107; *Le arti dei metalli e delle pietre*, in R. Papini, *Le arti a Monza nel MCMXXIII*, Bergamo 1923, pp. 81, 83. Su Brozzi si vedano: R. Fantini, *Renato Brozzi*, Roma 1964; Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, *Renato Brozzi animaliere e orafo di d'Annunzio*, catalogo d'esposizione (Gardone, Villa La Mirabella, 10-18 luglio 1979, Gardone 1979; *Scheda Renato Brozzi*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 58-59.

Romano Romanelli espose una selezione di medaglie in un angolo di una saletta ottagonale nella Sezione Italia sull'*Explanade des Invalides*, come si vede dalla riproduzione nel catalogo ufficiale dell'Italia. Anche lo scultore romano aveva trascorso un breve soggiorno a Parigi, probabilmente nel 1911; in tale occasione era venuto in contatto con l'arte di Rodin ma il suo stile, cresciuto all'ombra dei modelli tedeschi, si sarebbe avvicinato piuttosto alle ricerche e alle semplificazioni di Meunier e di Bourdelle. Nel 1919 Ogetti aveva presentato quattro sue medaglie prodotte nell'immediato dopoguerra su “L'Illustrazione Italiana”, seguite nel 1923 da altri lavori accolti da “Dedalo”, tutti espressioni di “scultura vera, senza nessuna velleità di gara con l'oreficeria”. Quello per la medagliistica era un interesse che risaliva, in ogni caso, all'inizio del secolo, come attestano gli studi dello stesso Ogetti e di Vittorio Pica. Cfr. V. Pica, *L'arte della medaglia in Francia*, in “La Vita internazionale”, 1899, pp. 197-99; idem *Le targhette di Trentacoste al Museo del Lussemburgo*, in “Emporium”, XX, 1904, pp. 158-60; idem, *Un medaglista svedese*, in “Emporium”, XXXV, 1912, pp. 140-44; U. Ogetti, *Per il rinnovamento della moneta italiana nazionale*, in “Corriere della Sera”, 09-10 gennaio 1901; idem, *Quattro medaglie di guerra*, in “L'Illustrazione italiana”, XLVI, n. 20, 18 maggio 1919, pp. 502-03; *Illustrazioni*, in *L'Italia alla Esposizione...* cit., p. s. n., tav. LXXXV; *Le arti dei metalli...* cit., p. 84; U. O. (U. Ogetti), *Due medaglie di Romano Romanelli*, in “Dedalo”, IV, n. 1, giugno 1923, pp. 62-5; U. Ogetti, *Medaglie italiane*, in “Dedalo”, V, n. 8, gennaio 1925, pp. 513-30; G. De Lorenzi, *Domenico Trentacoste e la rinascita d'interesse per la medagliistica*, in “Antichità viva”, XXVII, 5-6, 1989, pp. 29-38; R. Campana, *Romano Romanelli. Un'espressione del classicismo nella scultura del Novecento*, Firenze 1991, pp. 20-30; G. De Lorenzi, *Ugo Ogetti critico d'arte...* cit.; idem, *Firenze, la Francia...* cit., pp. 61-62. Sull'interesse per Romanelli durante gli anni '20: M. Tinto, *Romano Romanelli*, Firenze 1924; G. Papini, *Romano Romanelli*, in *Gli Operai della Vigna*, Firenze 1929, pp. 357-70; *Scheda Romano Romanelli*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 200-201; E. Sardos Albertini, *Luciano Mercante: un artista tra storia e commemorazione. Corpus delle medaglie e delle placchette con annotazioni biografiche e critiche*, tesi di laurea in Storia dell'Arte (relatore Bruno Callegher), Università degli Studi di Trieste, A. A. 2009-2010, pp. 8-9.

la rinuncia “à la recherche du précieux”, infatti, gli offriva un fertile terreno di prova per “voir son effort contenu dans l'infime space d'un médaillon”. Il critico, certo delle doti reali di Romanelli, preferiva, pertanto, sottolineare l'effetto generale delle placchette, “dominées par une force tellement supérieure à celle qui y eût peut-être été nécessaire, qu'elles semblent les fruits d'une création spontanée, un reflet de cette force plutôt qu'une construction”¹⁸² (Tavv. XL-XLI, CLIII-CLVIII).

L’“Arte e industria della pietra” era ugualmente rappresentata da numerosi nomi, alcuni dei quali già conosciuti nella capitale. Un artista donna, Lidia Arpesani, esponeva in uno *stand* a lei interamente dedicato presentando diversi lavori in bronzo a grandezza naturale o di piccole dimensioni; il ricorso a materiali preziosi ne faceva pertanto una protagonista degli *atelier* milanesi, degna di figurare tra le migliori industrie di lavorazione italiane. Dario Viterbo, Adolfo Wildt e Antonio Maraini, esponevano delle vere e proprie sculture d'interni, con il fine di decorare i locali delle singole sale, senza essere eccessivamente dipendenti dall'ambiente circostante. I marmi facevano bella mostra di sé nella sezione italiana del *Grand Palais*, in nome di quel millenario, italico amore nei confronti di una materia tanto preziosa. La critica italiana, tra i primi Vico Fiaschi, chiamato a presentare proprio tale sezione dell'esposizione, leggeva il suo costante utilizzo da parte delle industrie straniere come un marchio evidente, e quasi inconsapevole, della superiorità dell'Italia alla rassegna parigina. Dal momento che “le ricerche decorative tend[eva]no fatalmente all'impiego sempre più largo” del marmo, la presentazione di lavori del medesimo materiale poteva contribuire a riaffermare “un primato che ci spetta e che dobbiamo riconquistare, e del quale non può il Governo nazionale disinteressarsi”¹⁸³. (Fig. 62) (Tav. CIII)

Dario Viterbo si faceva conoscere per la prima volta a Parigi, città che di lì a qualche anno ne avrebbe celebrato il mestiere, definendolo niente meno che un “*artiste de race*” e che in quest'occasione poteva apprezzare la versatilità di un artista capace di intagliare tanto

¹⁸²Cfr. R. Franchi, *Un sculpeur italien Romano Romanelli*, in “L'Art et les artistes”, VII, mars-juil. 1923, pp. 341-45.

¹⁸³Le opere italiane presentate a Parigi erano divise tra tre ambienti espositivi, nel Padiglione ufficiale appositamente costruito su *Cours-la-Reine*, nella Galleria Sezioni Estere sull'*Explanade des Invalides* e ancora in un'area dell'ampio *Grand Palais*, destinato a quegli “oggetti non costituenti vere mostre d'ambiente”. Cfr. Sen. Teofilo Rossi, *Relazione generale...* cit., pp. 16-18; *Elenco degli espositori*, in *L'Italia alla Esposizione...* cit., p. XVII; V. Fiaschi, *Il marmo*, in *L'Italia alla Esposizione...* cit., pp. 161, 65-66, 171; U. Nebbia, *L'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi di arti decorative ed industriali moderne*, in “*Emporium*”, LXII, n. 367, 1925, p. 21; P. Spadini, *Antonio Maraini. La gestione della Biennale di Venezia e del Sindacato fascista di Belle Arti. Primi risultati di una ricerca d'archivio*, in *E42. Utopia e scenario del regime. Vol. 2. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, a cura di M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, Roma 1987, p. 261.

Su Lidia Arpesani si veda: N. Colombo, *Lina Arpesani*, Milano 2008.

Su Maraini artista si vedano: F. Bardazzi, *Antonio Maraini scultore*, Firenze 1984; L. Laureati, *Antonio Maraini; sculture e disegni*, Milano 1987; *Scheda Antonio Maraini*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 138-39.

facilmente sia il marmo che il legno. Tra i lavori presentati faceva bella mostra di sé *Main de violiniste* che il pubblico parigino avrebbe apprezzato anche in altre occasioni per la forte carica espressiva degna dei migliori bronzi rodiniani, “*une griffe humaine puissante et tourmentée*”. Nel medesimo stand condiviso con Brunelleschi e Malnati figuravano anche il marmo *Sourire intérieur*, esemplificativo della carica spirituale delle opere del fiorentino, e *Final de Danse* dove il dramma della scena veniva realizzato nel difficile *medium* del legno¹⁸⁴. Il nome di Wildt, da parte sua, aveva già trovato un certo spazio sulla stampa francese: nel 1922, infatti, Gabriel Mourey, in una delle sue periodiche recensioni della Biennale veneziana, ne aveva accennato, ma non in termini troppo elogiativi, dichiarandosi incapace d’“*en goûter le maniérisme symbolique et la prétentieuse beauté*”. All’*Internationale* parigina, la critica continuava ad avere una certa difficoltà nell’interpretare e comprendere la sua opera e vi si riferiva definendola “*loin, très loin, de notre conception sculpturale*”. Eppure all’esposizione parigina la sua scultura non poteva di certo passare inosservata, innanzitutto per le dimensioni delle “*colossales têtes de marbre*” esposte strategicamente nel Padiglione Nazionale e al *Grand Palais* e, in secondo luogo, per la loro valenza simbolica soprattutto in un busto come quello di Mussolini. Posto all’entrata del padiglione, esso catturava l’attenzione generale per il suo gigantismo fuso nel bronzo e per il soggetto d’“*un art dramatiquement expressif*”, quasi a voler ricordare, una volta di più, i meriti del fautore della partecipazione italiana alla mostra francese. Parceval ne parlava sulla “*Revue Moderne*” e vi si riferiva come a uno dei migliori esempi di “*un talent vigoureux et un sens psychologique d’une acuité peu commune*”, visibili ugualmente nelle altre opere presenti disposte ad accogliere il visitatore all’entrata principale della sezione italiana e nel confinante *Stand* di Rosa Giolli-Menni: *Ave Maria, Victoire, Tête de femme voilée, l’Âme aux deux masques, Tête d’enfant, L’Âme des Ancêtres*¹⁸⁵. (Tav. CXCIX)

¹⁸⁴Viterbo aveva già esposto alla Biennale di Monza del 1923 nella sezione oreficeria. La critica ne aveva apprezzato la sua capacità di rifarsi “a certe tendenze semplificatrici e primitivistiche odierne [...] raggiungendo effetti pieni di garbo e di distinzione”. Cfr. G. Mourey, *La XIIIe Exposition de Venise*, in “L’Amour de l’Art”, III, n. 1, Janvier 1922, p. 184; *Le arti dei metalli...* cit., pp. 80-81; *Elenco degli espositori...* cit., pp. XVII-XIX; Anon., *Lo scultore Viterbo premiato a Monza*, in “Il Nuovo Giornale”, 26 settembre 1923; P. Parceval, *Arts Décoratifs...* cit., p. 10; Voce *VITERBO, Dario*, in *Bénézit.Dictionary of Artists*, vol. XIV, VALVERDE-ZYW, Paris 1948, p. 397; *Scheda Dario Viterbo*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 224-25.

¹⁸⁵Adolfo Wildt espose nella sala d’aspetto del padiglione ufficiale e nelle sale dedicate ai ricami e ai tessuti artistici di Rosa Giolli-Menini della sezione italiana del *Grand Palais*. Dalle riproduzioni fotografiche presenti nel catalogo della sezione italiana si possono riconoscere: *L’anima e i padri, La vittoria, Ave Maria, Vergine, Carattere fiero-Anima gentile*. Il bronzo *Busto di Benito Mussolini* troneggiava nell’ingresso del padiglione Italia. La critica francese accolse tiepidamente la produzione dell’italiano, non riuscendo a comprenderne l’eccesso di simbolismo. Soltanto Maurice Denis, in virtù della sua familiarità con un linguaggio di questo tipo, aveva saputo apprezzare la sua scultura in occasione della Biennale del 1922 dove egli presenziava con una sala personale. Cfr. René-Jean, *La sculpture à l’exposition...* cit., p. 256; M. Hélys, *L’exposition des arts décoratifs. Les industries féminines étrangères*, in “Le Correspondant”, juil.-sept. 1925, pp. 704-08; H. Martinie, *L’Exposition des arts décoratifs. La section italienne...* cit., p. 185; A. Alexandre, *Les sculpteurs à l’exposition*, in “La Renaissance de l’art français et des industries de luxe”, n. 10, octobre 1925, p. 456; C.

CCXXX-CCXXXVII).

Antonio Maraini, oltre a figurare come curatore della sezione toscana, presenziava anche a titolo di artista-espositore a completamento dello splendido allestimento dedicato alle stoffe dipinte di Maria Monaci Gallenga. L'inserimento di capolavori dei più importanti maestri della scultura italiana di quegli anni nelle diverse sezioni risultava ovunque armonico e ben ponderato. In questo senso anche la plastica di quegli anni, presenziando a uno dei più importanti appuntamenti di arte applicata internazionali, dimostrava di voler far parte di un progetto generale di rinnovamento delle arti che, già a partire dall'inizio del terzo decennio del secolo, trovava le sue ragioni d'essere in una volontà politica nettamente definita, portata avanti dal Duce in persona. In occasione della mostra parigina, la partecipazione italiana, inclusa quella degli scultori, era stata definita “un segno nuovo del suo intuito meraviglioso [... una] pietra alla ricostruzione faticosa dei valori morali e intellettuali d'Italia”¹⁸⁶. (Fig. 63) (Tav. XCII)

Il progetto di rinascita nazionale basato sull'appartenenza ad una stirpe unica e fiera iniziava, pertanto, ad imporsi con sempre maggiore forza, andando ad annichilire quel bisogno di esterofilia fino ad allora dimostrato dagli artisti italiani. Come aveva ribadito l'architetto Gio Ponti nella presentazione alla mostra, la presenza di questi ultimi non aveva come obiettivo quello di “imparare da stranieri (e Dio sa quanto facili assimilatori sieno gli italiani) una ultimissima «cifra» decorativa”. Il neonato stile nazionale abbisognava, al contrario, di un confronto con i grandi sistemi espositivi internazionali per “acquistare attraverso [...] una coscienza adeguata e più chiara delle manifestazioni d'arte industriale moderna presso un grande mercato”. Carlo Carrà si era espresso a questo proposito sul settimanale propagandistico “L'Italie Nouvelle” riflettendo su come fosse necessario per l'Italia “*se faire côter sur le marché européen et mondial comme l'une des forces réelle indispensable au développement de l'esprit esthétique universel*”. L'avvicinamento alla produzione in serie non doveva, però, deviare gli artisti dal puntare sempre e soprattutto sulla qualità, per evitare che l'industria diventasse “*le refuge des peintres, des sculpteurs et des architectes peu doués*”. Al contrario la fedeltà al “*principe d'italianité*” avrebbe agito da linea guida per “*l'affirmation de l'Italie comme nation productrice d'art moderne*”¹⁸⁷.

Zappia, *Maurice Denis e l'Italia...* cit., p. 142; *Scheda Carattere fiero – Anima gentile*, in *Adolfo Wildt 1868-1931...* cit., p. 167, n. 11; *Scheda La Vittoria*, ibidem, p. 171, n. 23; *Scheda L'Anima dei Padri*, ibidem, p. 173, n. 30; *Scheda Vergine*, ibidem, p. 174, n. 32; E. Pontiggia, *Scheda Vergine*, in *Il «Novecento» milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, a cura di E. Pontiggia, N. Colombo, C. Gian Ferrari, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 19 feb. - 04 mag. 2003), pp. 174-75.

¹⁸⁶ Sen. T. Rossi, *Relazione generale...* cit., p. 11; Arch. G. Ponti, *Le ceramiche*, in *Relazione generale...* cit., p. 85.

¹⁸⁷Cfr. C. Carrà, *L'Exposition Internationale des Arts décoratifs à Paris. La participation de l'Italie*, in “L'Italie

All'*Exposition des Arts Décoratifs* il criptico Adolfo Wildt era stato presentato al pubblico francese come uno degli esponenti di spicco della scultura italiana contemporanea, “*qui travaille le marbre avec une maestria extraordinaire pour l'audace des effets et attire l'attention par des œuvres étranges et tourmentées*”. Ben in anticipo rispetto al rapido accenno alla sua presenza all'esposizione parigina, nel 1922, infatti, Antonio Maraini vi si era riferito in un articolo interamente dedicato a far conoscere quella che lui chiamava *La sculpture italienne d'aujourd'hui*. L'intellettuale e artista si era fatto conoscere nell'ambiente parigino innanzitutto in virtù delle sue doti di organizzatore culturale e di critico in difesa dell'identità dell'arte e della cultura italiane. Il suo ruolo di promotore della ritrovata identità italica si inseriva perfettamente all'interno della citata politica di pubblicistica imposta dall'alto. Alla stessa *Exposition Internationale des arts décoratifs* del 1925 quest'ultimo vi partecipava, ma lo faceva soltanto con qualche lavoro, esposto nella sala Gallenga, a completamento di un ambiente espositivo tutto riservato all'arte tessile, preferendo legare il suo nome alla curatela degli allestimenti per la sezione toscana¹⁸⁸. (Fig. 64) (Tavv. XC-XCI)

I primi interventi dello scultore romano sulla stampa d'arte francofona datano all'inizio del terzo decennio, a testimonianza di una prima apertura nei confronti dell'ambiente internazionale. In Italia, infatti, egli si era espresso, già da tempo, a proposito dell'arte

Nouvelle”, II, n. 16, 06 janvier 1924, p. 2.

¹⁸⁸Sul giudizio su Wildt da parte della critica italiana si vedano: Anon., *Cronache. Monumento ai caduti di Appiano*, in “*Emporium*”, LI, maggio 1920, p. 260; C. E. Oppo, *Alla mostra personale di A. Wildt. Con le finestre chiuse*, in “*L'Idea Nazionale*”, 02 settembre 1922, p. 3.

La sala Gallenga era ornata ulteriormente da stucchi di mano del fiorentino Raffaele Marchionne, da decorazioni in ferro battuto di Alberto Gerardi e da ulteriori sculture di Romano Romanelli. Il mobilio era stato realizzato da Umberto Bartoli e Vittorio Zecchin. Maraini aveva ugualmente allestito la sezione toscana alla *Prima Biennale delle Arti Decorative* di Monza nel 1923. Cfr. A. Maraini, *La sculpture italienne d'aujourd'hui*, in “*La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*”, janvier 1922, p. 143; *Premi e distinzioni assegnati alle sezioni e agli espositori della Prima Biennale delle arti decorative*, in R. Papini, *La mostra delle arti...* cit., p. 129; *L'Italia alla Esposizione...* cit., p. XI; M. G. Sarfatti, *Le arti decorative italiane a Parigi*, ibidem, p. 59; *Elenco degli espositori...* cit., p. XVII; M. Hélys, *L'exposition des arts...* cit., pp. 704-08.

A proposito di Maraini le voci critiche della Penisola Biennale vi si esprimevano positivamente dedicandogli nel corso degli anni Venti articoli e commenti personali; nel 1923 in occasione della Biennale di Monza Papini affermava: “Antonio Maraini, giunto ormai attraverso lo studio dei quattrocentisti e cinquecentisti toscani ad uno stile racchiuso entro norme d'architettura, ha finezze di orafo nella squisita composizione bronzea di *Eva*, tutta linee sinuose e suadenti come il peccato, ha morbidezze di sbalzatore nelle due figure di peltro illuminate di riflessi dorati, ha vigoria di buon scalpellatore nella targa in pietra serena dell'*Oblata* in cui le fonti antiche d'ispirazione son talmente passate attraverso un'elaborazione cosciente che n'è rimasta la pura sostanza a nutrire la forma, squisità di modernità: segreti da buon alchimista che Antonio Maraini ha appreso dai suoi prediletti con incomparabile sottigliezza d'ingegno”. Cfr. C. E. Oppo, *Note d'Arte. La mostra di Antonio Maraini*, in “*L'Idea Nazionale*”, 30 aprile 1921, p. 3; R. Papini, *Le arti del metallo...* cit., p. 90, 92.

contemporanea, interessandosi a presentare i nomi più in vista del panorama artistico mondiale. In occasione, ad esempio, dell'*Esposizione della Secessione* del 1913, egli aveva dedicato sulle pagine de "La Tribuna" un articolo ad Auguste Rodin e Ivan Meštrović, indicandoli come "i due poli tra i quali gravita il mondo dell'arte [...] le due espressioni estreme del modo di concepire il vero e in loro si assommano oggi le due supreme potenzialità artistiche". Con l'andare del tempo, la sua attenzione aveva iniziato a focalizzarsi, progressivamente, sulle sorti e gli sviluppi dell'arte della Penisola: nel 1921, in parallelo al suo iniziale interessamento all'attività di critico d'oltralpe, pubblicava, ad esempio, sul "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione" un intervento dedicato a fare il punto sui caratteri della produzione nazionale. Maraini non aveva difficoltà ad ammettere che gli artisti italiani si erano progressivamente lasciati influenzare dai modelli stranieri e irretire da un dannoso "snobismo artistico", ma già a questa data si ergeva a difensore della forza e dell'autonomia dell'identità italiana, indipendente da qualsiasi asservimento cieco e sconsiderato. Secondo tale lettura, anche quando i debiti nei confronti del linguaggio europeo si erano fatti evidenti, le menti creatrici italiche avevano sempre agito in nome di un'"interpretazione [...] perchè malgrado tutto dotat[e] di una visione propria". Il momento più difficile per l'arte italiana, dominata dall'"eclettismo, cioè la comprensione delle più varie forme di espressione artistica", e privata del suo "ideale di razza", poteva dirsi fortunatamente concluso, in linea con quanto, negli stessi anni, andava affermando Carlo Carrà; secondo il critico, infatti, la recente unificazione nazionale agiva favorevolmente nei confronti dello sviluppo di un'"arte come entità unica, distinta e riassuntiva del diverso genio delle genti", dando vita ad una "reazione" già evidente nei lavori più recenti di alcuni degli artisti italiani più noti¹⁸⁹. (Fig. 65)

Nell'articolo citato, Maraini affrontava, di certo, la questione da un punto di vista generale, ma si riferiva chiaramente anche alla scultura: Andreotti e erano, a suo dire, gli esempi che, più di altri, parlavano di questo ritorno, anche nel mondo della plastica italiana, "ad opere d'un sapore tutto nostrano". Il primo vero intervento sulla stampa d'arte francese, pertanto, prendeva le mosse proprio da un chiarimento di questo concetto, così importante per ogni sviluppo futuro del linguaggio artistico italiano. All'apertura del suo *La sculpture italienne d'aujourd'hui*, sulla rinomata "Renaissance de l'art français et des industries de luxe" lo scultore distingueva, infatti, "la sculpture d'intérieur" dall'"art décoratif monumental": la

¹⁸⁹Maraini vedeva negativamente l'affermarsi dei linguaggi europei, in quanto essi avrebbero nuocuto alla sopravvivenza dei "vecchi focolari di vita provinciale", portando alla "scomparsa quasi assoluta d'ogni distinzione nazionale". Cfr. A. Maraini, *L'esposizione della Secessione. Rodin e Mestrovic*, in "La Tribuna", XXXI, n. 100, 10 aprile 1913, p. 3; idem *Influenze straniere sull'arte italiana d'oggi*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XV, 1921, pp. 511-27.

prima risultava la più “à l'abri des influences étrangères” e, in linea con quanto affermato soltanto pochi mesi prima, essa offriva “des éléments plus sûrs pour le jugement” sul suo essere o meno espressione di un'identità realmente nazionale¹⁹⁰. (Tavv. XC-XCI)

Maraini apriva il suo articolo ricordando ai lettori d'oltralpe i grandi esempi più recenti della scultura della penisola; così facendo si assicurava l'attenzione su una o più personalità già conosciute nell'ambiente artistico francese, per mezzo delle quali spiegare il peso della tradizione italiana e in che modo anche gli artisti di più recente ascensione fossero, in realtà, figli di tale continuità storica e identitaria. Egli partiva da Medardo Rosso, forse lo scultore più conosciuto in Francia in virtù di una carriera costruita quasi essenzialmente nella capitale d'oltralpe. Nonostante le letture da parte francofona avessero avuto più facilità a considerare l'artista come figlio delle ricerche plastiche di derivazione impressionista, il critico lo definiva “purement italien”. In questa dichiarazione di appartenenza Maraini sembrava volersi richiamare, ancora una volta, a quanto aveva detto pochi mesi prima sul “Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, dove, in riferimento agli scambi avuti con il mondo culturale francese, soprattutto nel campo della scultura, non vi aveva visto “niente di sistematico e definitivo, niente che rappresent[asse] un reale asservimento di ideali e di metodi”. Un atteggiamento di questo tipo nei confronti della Francia, termine di confronto obbligato ogniqualvolta si parlasse, in Italia, d'arte e di cultura, si può giustificare, pertanto, richiamandosi a quanto avveniva in quegli anni nella Penisola, dove la difesa di un'identità tutta nazionale funzionava soltanto se si ergeva un adeguato baluardo contro i modelli e i riferimenti provenienti dall'esterno¹⁹¹.

¹⁹⁰La direzione della rivista aveva deciso di affidare la rubrica *Courrier d'Italie* a Lionello Venturi e allo stesso Maraini. A quest'ultimo, in particolare, era stata affidata la sezione sull'arte moderna, in virtù del suo essere “un des sculpteurs les plus puissants d'Italie d'aujourd'hui, et tout ensemble un critique d'art qui fait autorité chez nos amis”. Cfr. L. Venturi, *Courrier d'Italie*, in “Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, IX, avril 1920; A. Maraini, *Courrier d'Italie. La première Exposition biennale des Beaux-Arts, à Rome*, ibidem, VIII, août 1921, p. 438.

Per “art décoratif monumental” Maraini intendeva la scultura pubblica monumentale che ancora a quell'altezza cronologica si esprimeva con esempi stanchi e ripetitivi sulle piazze cittadine e nei cimiteri; le commissioni dei monumenti ai caduti proprio in quegli anni affollavano grandi e piccoli centri italiani, su richiesta di comitati sempre più pressanti nel richiedere la celebrazione degli eroi nazionali. Si tratta di un fenomeno di più ampie dimensioni, che interessò ugualmente altre potenze uscite dal primo conflitto mondiale motivate da una voglia e uno slancio disperato di recuperare quei valori nazionalistici che la guerra sembrava aver schiacciato sotto il peso di un'assurda violenza. Maraini condivideva in questo senso il giudizio negativo sulla statuomania già espresso da più di qualche critico d'arte autorevole, come di un linguaggio plastico non autentico dell'identità nazionale italiana, ma tendente piuttosto verso “la voie de compromis où toute loi plastique bien comprise s'est annulée”. Cfr. A. Maraini, *Influenze straniere...* cit., p. 527; A. E. Elsen, *Origins of modern sculpture...* cit.; P. Curtis, *Sculpture 1900-1945...* cit.; F. Benzi, *La nascita dei giganti: appunti sulle origini del monumentalismo novecentesco*, in idem, *Eccentricità. Rivisitazioni sull'arte contemporanea 1750-2000*, Milano 2004, pp. 51-68.

¹⁹¹Nell'articolo citato, Maraini aveva analizzato nello specifico ogni singolo debito dei più recenti linguaggi artistici italiani nei confronti dei movimenti artistici nati e sviluppatasi in ciascun paese europeo. A proposito della Francia, egli riconosceva come essa aveva “creato con l'impressionismo e il postimpressionismo, i due movimenti più vitali e più organici dell'arte moderna”, ma nel cercare i debiti italiani nei confronti di questi

Antonio Maraini faceva seguire all'accenno a Rosso un più ampio richiamo alla “triade scultorea” Trentacoste-Canonica-Bistolfi, al fine di ricollegarsi alla più recente gloria della scultura italiana; come si è visto, infatti, i tre artisti avevano interessato anche la critica d'oltralpe, che non aveva esitato a ritrovare, nella loro produzione, dei debiti chiarissimi verso la tradizione rinascimentale italiana, quella stessa eredità sulla quale si stava affermando la rinascita della plastica promossa anche per bocca del critico. Quest'ultimo faceva corrispondere i tre protagonisti con altrettante tendenze della scultura italiana al passaggio tra i due secoli, ovvero il richiamo ad una grazia scultorea di ascendenza fiorentina, la perfezione della resa anatomica e la preferenza accordata al genere funerario. La consapevolezza di come, però, tali vene creatrici si fossero ormai esaurite lasciava a Maraini la chiara visione che “*la sculpture ne peut se renier elle-même en un compromis pictural, mais qu'elle ne peut non plus se raidir en une superstition de précision formelle*”¹⁹².

Per tali ragioni, egli vedeva nell'architettura, “*une loi d'harmonie à même de transfigurer l'accidentalité du vrai en ordre de formes bien composées*”. La sua posizione, pertanto, si accordava perfettamente con quanto anche Ugo Ojetti si aspettava dalle future generazioni di scultori. Già all'inizio del secolo, infatti, il critico del “Corriere della Sera” aveva presagito come l'allora di moda scultura impressionista fosse “entrata in agonia” di fronte a un maestro insuperabile come Rodin. Quest'ultimo, pur nel suo essere francese, si era interessato, tra i primi, al “nostro quattrocento”, spingendo la maggior parte dei contemporanei scultori italiani

ultimi non aveva difficoltà ad ammettere che “l'Italia attuale ha derivato in fondo meno di quanto si potrebbe credere di primo acchito”. Cfr. A. Maraini, *Influenze straniere...* cit., pp. 515-18.

L'interpretazione più diffusa dell'opera di Medardo Rosso vi vedeva uno dei più fedeli rappresentanti in scultura dell'Impressionismo, secondo la fortunata definizione di “*Impressionnisme en sculpture*” promosso da Edmond Claris nel 1902. Maraini, in linea con la lettura di Ugo Ojetti, ricollegava, invece, le ricerche dell'italiano all'ambiente artistico lombardo, ricordando come fu “*en Italie que furent faites les premières tentatives d'impressionnisme plastique, par un sculpteur milanais peu connu, Giuseppe Grandi*”. Cfr. Medardo Rosso, in E. Claris, *De l'Impressionnisme en sculpture*, Paris 1902, pp. 49-55; U. Ojetti, *Articolo*, in “Corriere della Sera”, 31 maggio 1907; Anon., *The Impressionism en Sculpture, an Explanation*, in “The Daily Mail”, 17 october 1907; L. Piérard, *Un sculpteur impressionniste, Medardo Rosso*, Paris 1909; A. Soffici, *Il caso Medardo Rosso, preceduto da l'Impressionismo e la pittura italiana*, Firenze 1909; A. Maraini, *La sculpture italienne...* cit., p. 141; *Scheda Medardo Rosso*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 202-03; G. Lista, *Medardo Rosso; Destin d'un sculpteur 1858-1928, Notizie biografiche*, in *Medardo Rosso. Le origini della scultura moderna*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 28 mag.-22 ago. 2004; Torino, Galleria Civica d'arte Moderna e Contemporanea di Torino, 09 set.-28 nov. 2004), a cura di L. Caramel, Milano 2004; L. Caramel, *Medardo Rosso. Un precursore o un contemporaneo*, in *Medardo Rosso. Le origini...* cit.; G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte...* cit., pp. 170.

¹⁹²Cfr. A. Soffici, *I tre*, in “La Voce”, 14 ottobre 1909; A. Maraini, *La sculpture italienne...* cit., p. 141. Nel corso del terzo decennio del secolo, Pietro Canonica, tranne qualche raro accenno, risultava il meno considerato dalla critica. Cfr. Anon., *Nouvelles de l'Étranger. Italie. Autour d'un tombeau*, in “Le Temps”, n. 23366, 03 août 1925, p. 2. Per gli articoli e i contributi su Domenico Trentacoste e Leonardo Bistolfi si vedano: F. Podesta, *Di un crocifisso di Leonardo Bistolfi*, Milano 1919; *Mostra individuale di Domenico Trentacoste*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, marzo 1920), Milano 1920; Anon., *Un maestro Domenico Trentacoste*, in “Illustrazione Italiana”, XLVII, n. 11, 14 marzo 1920, pp. 310-11; A. Gigliotti d'Andrea, *Leonardo Bistolfi...* cit., pp. 240-48; Società Girolamo Romanino, *I disegni di Leonardo Bistolfi*, Brescia 1925.

a diventare i “nuovi classicheggianti”. La “fatalità del nuovo impulso”, d'ispirazione tutta italiana, iniziava, di conseguenza, a imporsi accanto a un'altra opzione, quella della “forza dell'architettura [...] quando all'intensità del sentimento e alla fermezza della modellazione riunisca la continuità e l'armonia della linea di raggruppamento”¹⁹³.

L'accordo tra la visione di Ogetti e quella di Maraini non era, comunque, per nulla casuale. A partire dai primi anni Venti, infatti, il primo dei due critici aveva promosso un'iniziativa di divulgazione della nuova arte italiana attraverso la neonata rivista “Dedalo”. Per mezzo di articoli, spesso di sapore monografico, gli artisti del nuovo linguaggio nazionale venivano presentati al pubblico italiano; lo stesso Maraini era stato scelto e proprio Ogetti ne aveva scritto nel 1921, mettendo in rilievo i fondamenti della sana scultura, “il mestiere [...] di scolpire”, e “la ricerca, quasi la nostalgia dell'architettura”. L'operazione di pubblicistica, iniziata dal romano sulla stampa francofona, non si differenziava di molto da quella che stava già portando avanti il giornalista milanese in Italia. Non a caso i nomi promossi nel citato articolo francese coincidevano con quelli presentati periodicamente sulla rivista italiana di nuova fondazione. Lo scultore avrebbe continuato a sostenere tale posizione, approfondendo la questione nell'ambiente artistico italiano attraverso i suoi interventi su una rivista come la romana “La Tribuna”¹⁹⁴.

Il primo nome a cui si faceva riferimento su “Renaissance de l'art et des industries de luxe” era quello di Libero Andreotti la cui opera Parigi aveva conosciuto nel decennio precedente. Dalle ricerche maturate proprio in quell'occasione, il pesciatino, una volta fatto ritorno nella natale toscana, aveva iniziato un percorso di riscoperta dei modelli del Rinascimento italiano. Il suo esempio era, pertanto, più di quanto avesse bisogno Maraini per presentare la via seguita dalla rinata scultura italiana, sulla falsariga del programma proposto da Ogetti sulle pagine di “Dedalo”. Riprendendo proprio le parole del collega, lo scultore romano ne sottolineava la capacità di trovare i giusti equilibri compositivi sempre con una viva attenzione all'irrinunciabile dato del reale. Andreotti incarnava, pertanto, anche ai suoi occhi, il più perfetto rappresentante di quella tendenza della scultura ad avanzare “*avec l'auxiliaire de l'architecture*”, con l'aiuto di “*masses bien construites, de sorte que l'abondance des détails*

¹⁹³Si veda a questo proposito: A. Maraini, *Decorazione...* cit.; F. Bardazzi, *Introduzione...* cit., p. XX.

Anche altre voci critiche si erano pronunciate sull'arte di Maraini durante il terzo decennio del secolo: cfr. E. Cecchi, *Sculture di Antonio Maraini*, in “Tribuna”, 28 aprile 1921; G. Nicodemi, *L'opera religiosa di Antonio Maraini*, in “Arte cristiana”, XII, 1924; idem, *La Via Crucis di Antonio Maraini*, ibidem, XIV, 1926, pp. 82-89.

¹⁹⁴Ogetti indicava come maestro di questo recupero in scultura delle leggi dell'architettura Albert Bartholomé, presente all'Esposizione milanese del 1906 con il frammento del *Monument aux morts*, osannato dalla critica francese già in occasione della sua prima apparizione al *Salon de la Nationale* del 1895. A differenza del critico milanese, Maraini, nell'indicare le leggi dell'ordine architettonico come fonte di rinascita per le nuove generazioni non sentiva il bisogno di indicare quegli scultori che, per primi, vi si erano ispirati. Cfr. U. Ogetti, *L'arte all'Esposizione...* cit., pp. 60-61; A. Maraini, *La sculpture italienne...* cit., p. 141.

ne nuit pas à l'ensemble, mais en enrichit la ligne générale et les volumes". Le ricerche più recenti dell'artista, pertanto, andavano in direzione di un recupero di "*un vif sentiment de la beauté de la matière*", ovvero la grazia e il mestiere, due dei principali caratteri per cui l'esempio rinascimentale restava intramontabile anche per la critica d'oltralpe, "l'arte definitiva e infrangibile", secondo le parole dello stesso Ojetti. Quest'ultimo, d'altra parte, si era riferito alla sua scultura in termini non troppo diversi, sempre a proposito della produzione più recente, dove "i piani si succedono e si rispondono netti e decisi come parole ben scelte e ben pronunciate", trovandovi risposta alle sue precedenti attese¹⁹⁵. (Figg. 66-68) (Tav. XIX-XX)

L'artista presentato accanto ad Andreotti era Attilio Selva, uno scultore che a differenza del toscano non aveva profittato di un soggiorno in terra francese ed era, di conseguenza, quasi ignorato nella capitale. Eppure Maraini lo considerava come un esponente d'eccellenza del recupero del rapporto scultura-architettura; già in occasione della mostra della Secessione romana nel 1915, egli ne aveva saputo apprezzare lo "stile sodo e conclusivo, dal quale la forma acquista ampiezza e determinazione tutta sculturale". Questo "rigore [...] continuo e profondo nel controllare e organizzare la propria sensibilità" lo avevano portato, nel tempo, a raggiungere dei risultati di "*simplification architecturale*", dove la pura ricerca formale risultava del tutto disinteressata alla resa dell'espressione. Se infatti in Andreotti "la modellazione sobria e ferma" restava comunque irrorata di "fantasia", nello scultore romano lo scolpire si risolveva "*dans le sens de distribuer les masses suivant un rythme équilibré, simple, de découper des profils suivant une ligne nette, compacte*". Il suo esempio mostrava, inoltre, come gli insegnamenti dei maestri della tradizione scultorea d'inizio secolo potessero essere appresi interpretandoli in nome di questo irrinunciabile amore per i canoni architettonici; l'apprendistato di Selva nello studio di Bistolfi, infatti, gli aveva fatto assimilare soltanto la maniera di procedere "*avec rapidité, de premier jet*", trascurando i manierismi di gusto simbolista, troppo estranei alla sua indole¹⁹⁶. (Fig. 69)

¹⁹⁵Maraini accennava alle ultimissime realizzazioni dello scultore toscano, ovvero a quelle figure prevalentemente femminili realizzate in occasione del suo ritorno in Italia. In questo modo egli aveva modo di aggiornare l'ambiente artistico parigino riguardo le più recenti ricerche dell'artista che aveva lasciato la capitale allo scoppiare della guerra, rinunciando al notevole successo accordatogli dal pubblico e dalla critica d'oltralpe. Cfr. U. Ojetti, *Lo scultore Libero...* cit., pp. 395-417; A. Maraini, *La sculpture italienne...* cit., p. 142.

¹⁹⁶Nel suo commento all'esposizione romana del 1915, Maraini aveva dimostrato, in generale, di saper apprezzare gli apporti dei giovani, tra cui figuravano gli scultori Attilio Selva e Mario di Monteccecon; il critico aveva letto correttamente l'importanza rappresentata dalla Secessione che offriva agli occhi del pubblico lo scenario di "[...] uno sconvolgimento radicale di tutte le sue abitudini estetiche e forse, chissà, il sospetto di una qualche rivelazione...". Anche in occasione di altre manifestazioni artistiche organizzate nello stesso torno d'anni, lo scultore romano aveva più volte operato una selezione delle opere esposte, e vi aveva isolato le personalità più meritevoli usando come termine discriminante la "salda sostanza costruttiva [...] risultato di una diretta e personale aderenza al vero che si risolve in vera opera di creazione". Cfr. A. Maraini, *Esposizioni*

Il favore di Maraini nei confronti di questo artista era, pertanto, palpabile e appare evidente dallo spazio accordatogli nel suo intervento sulla rivista francese; già l'anno precedente, d'altra parte, egli ne aveva parlato in un *commentaire* alla I Esposizione Biennale romana di Belle Arti, che inaugurava la sua collaborazione con la rivista “Renaissance de l'art français et des industries de luxe”. Risulta interessante notare come, però, nel primo accenno allo scultore nel 1921, egli avesse letto la sua più recente produzione, e, in particolare, un'opera come *l'Enigma*, riprodotto a metà pagina, all'interno di una fase evolutiva dell'arte italiana, caratterizzata da un “*éclectisme complexe nourri par une quantité d'échanges et d'influences diverses duquel chacun a cherché à retirer une formule originale*”. Il commento alla mostra romana seguiva immediatamente l'articolo *Influenze straniere sull'arte italiana d'oggi*, e ne continuava, com'è naturale, il pensiero, ritornando a parlare d’*“une période de transition due à la légitime curiosité d'un pays qui, en peu d'années, a dû absorber le travail absorbé par d'autres pendant un siècle*”. A soltanto un anno di distanza, pertanto, il critico indicava il nome del medesimo artista a testimonianza di due fasi evolutive conseguenti della scultura italiana: la figura esposta alla mostra romana parlava ancora un linguaggio dove i debiti internazionali erano evidenti, pur senza riuscire ad avere la meglio sull'ispirazione di una plastica alla ricerca delle “*qualités immutables de poids, de volume, de stabilité*”. Già nel 1919, in ogni caso, Maraini aveva ben compreso come quella del romano fosse “una concezione della scultura come sviluppo dei temi architettonici insiti nel corpo umano” e ne aveva reso partecipi, per primi, i lettori del periodico fiorentino “Vita d'Arte”. In questo senso, la maturazione dell'artista lungo la via indicata dal critico aveva dato ragione a tale lettura precoce ma corretta, tanto che quest'ultimo, per l'articolo *La sculpture italienne d'aujourd'hui*, non aveva fatto altro che riproporre per intero, in traduzione, alcuni passi del suo intervento, appena citato, sulla rivista toscana¹⁹⁷. (Fig. 70) (Tav. CLXIV)

romane. *La Secessione*, in “La Tribuna”, XXXIII, n. 93, 03 aprile 1915, p. 3; idem, *Il Re inaugura la mostra d'arte della “Secessione” a Roma. I Giovani*, ibidem, XXXIII, n. 94, 04 aprile 1915, p. 3; idem, *All'esposizione degli Amatori e Cultori*, ibidem, XXXIV, n. 83, 23 marzo 1916, p. 3; U. Ojetti, *Lo scultore Libero...* cit., p. 395; A. Maraini, *La sculpture italienne...* cit., p. 143.

Per una bibliografia generale di Selva si vedano: *Scheda Attilio Selva, in Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 206-07; F. Antonacci, *Attilio Selva (1888-1970): scultore*, Roma 2000.

¹⁹⁷Maraini si era interessato più volte all'opera di Attilio Selva, sia tramite commenti personali che riproduzioni di alcuni lavori; al breve accenno del 1919 ne aveva fatto seguire altri contemporaneamente ad ulteriori contributi, tra cui il profilo monografico presentato da Guido Ferrari su “Rassegna d'arte antica e moderna”. Cfr. A. Maraini, *Alcune opere di Attilio Selva*, in “Vita d'Arte”, XVIII, mag-giu 1919, pp. 137-38; idem, *La XII Biennale veneziana*, in “Rassegna d'arte antica e moderna”, VI, giugno 1920, p. 160; F. Saponi, *La XII Esposizione internazionale d'Arte in Venezia*, in “Emporium”, LI, n. 306, giugno 1920, p. 270; G. L. Ferrari, *Artisti italiani d'oggi. Attilio Selva*, ibidem, VII, nn. 9-10, set.-ott. 1920, pp. I-V; Anon., *Sfinge di Attilio Selva*, in *Bollettino d'arte*, I, n. 11, maggio 1921, p. 521; A. Maraini, *Courrier d'Italie. La première...* cit., pp. 438-40; idem, *Influenze straniere...* cit., p. 521; idem *La sculpture italienne...* cit., p. 143; C. E. Oppo, *La Pietà di Attilio Selva*, in “La Tribuna”, 23 novembre 1928, p. 3; C. Tridenti, *Un dono dei Conti Conti: la Pietà di Attilio Selva*, in “Il Giornale d'Italia”, 27 novembre 1928; Anon., *Lo scultore Selva e il monumento ai caduti*, in “Il

La produzione di Selva riscuoteva i consensi di Maraini-critico perchè si conciliava innanzitutto con le ricerche di Maraini-artista e si inseriva all'interno di quel programma di promozione di cui Ogetti si poneva come primo sostenitore. Anche il giudizio sullo scultore Ermenegildo Luppi, pertanto, veniva condiviso da entrambi che vi ritrovavano un possibile portavoce del nuovo linguaggio scultoreo italiano alla ricerca di un maggiore vigore formale. Il corrispondente del "Corriere della Sera", d'altra parte, proprio nell'articolo dedicato a questo artista aveva ripercorso la recente storia della plastica nazionale, indicando i principi della nuova estetica di "questo risorgimento", di pari passo a quanto Maraini iniziava a fare in Francia. Il giudizio da parte dei due critici nei confronti di questa scultura vicina all'architettura può dirsi, pertanto, sovrapponibile; ne sono un buon esempio i due articoli in cui Ogetti presentava Maraini e quest'ultimo Giovanni Prini: il riferimento ai principi d'ordine e chiarezza desunti dalla pratica degli architetti aveva portato questi scultori a confrontarsi, ugualmente, con la tecnica del bassorilievo e, in generale, ad avvicinarsi all'arte decorativa. Maraini lodava, infatti, "la funzione architettonica di creare un ritmo conchiuso di masse curve e rettilinee [...] come l'ideale archetipo cui ricondurre ogni scultura" che proprio in Prini assumeva "*le meme gout décoratif d'arabesques et d'assemblages harmonieux*". Una sensibilità, quella del romano, nel riconoscere i debiti verso le arti minori, che lui stesso aveva sviluppato attirando anche i favori di Ogetti, sostenitore dell'"arte decorativa che più di tutte ha sofferto della sterile confusione degli ultimi anni". La difesa della scultura delle nuove generazioni, pertanto, trovava un terreno fertile, nella mente e nelle intenzioni dei due uomini di cultura, come testimonia il loro ruolo di organizzatori e promotori alle più importanti esposizioni italiane ed internazionali di quegli anni¹⁹⁸. (Tavv. LXXXVIII, CXLVIII)

Piccolo di Trieste", 05 gennaio 1929; idem, *Le statue di Selva per il Foro Mussolini*, in "Il Giornale d'Italia", 29 agosto 1929.

¹⁹⁸Ai nomi appena citati, Maraini aggiungeva ancora quelli di Romanelli, Minerbi e Dazzi, degli artisti che "*ont tous trois un tempérament original et qui s'affirment chaque jour davantage maitres leurs moyens*". Così facendo, egli concludeva la sua presentazione della scultura italiana contemporanea, si pur nella consapevolezza che essa "*n'a certes pas un personnalité supérieure et géniale comme la France avec Rodin, mais dont les tendances sont des plus sérieuses et dont le niveau moyen, ainsi que nous avons essayé de le montrer, est assez élevé*". Cfr.: Anon., *Sculture di Prini*, in "Il Messaggero", 04 ottobre 1921; A. Maraini, *La scultura italiana...* cit., p. 143; C. E. Oppo, *La gloria del bersagliere Toti eternata nel bronzo. L'opera d'arte di Arturo Dazzi*, in "L'Idea Nazionale", 06 giugno 1922, p. 3; C. T., *E. Luppi vince il concorso per la «Pietà» di Brescia*, in "Giornale d'Italia", 01 luglio 1922; *La «Pietà» di Ermenegildo Luppi*, ibidem, 07 luglio 1922; S. A., *La «Pietà» di Ermenegildo Luppi*, in "Emporium", LVI, n. 333, settembre 1922, pp. 190-92; U. Ogetti, *Lo scultore Ermenegildo Luppi*, in "Dedalo", III, 1, 1922-23, pp. 109-15; A. Maraini, *Il valore decorativo della scultura di Giovanni Prini*, in "Architettura e arti decorative", n. 2, ottobre 1922, pp. 64-78; P. Scarpa, *Giovanni Prini*, in "Il Messaggero", s. d. (1923), p. 5; Anon., *E. Luppi vincitore del concorso di Avezzano*, in "Il Giornale d'Italia", 02 gennaio 1923; idem, *Un gran fregio di Arturo Dazzi*, in "La Cultura Moderna. Natura ed Arte", XXXII, n. 3, marzo 1923, p. 155; A. Maraini, *Giovanni Prini*, Roma 1926; F. Vagnetti, *Giovanni Prini scultore*, in "Giovinanza", IV, n. 1, 27 gennaio 1926, pp. 16-19; C. E. Oppo, *Note d'Arte. Il monumento di Dazzi ai Caduti di Santa Croce sull'Arno*, in "La Tribuna", 28 settembre 1927, p. 3; *Scheda Giovanni Prini*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 186-87.

D'altra parte, l'interesse del critico romano proprio nei confronti del linguaggio dell'architettura e delle arti applicate, entrambe in ascesa, veniva portato avanti anche nell'ambiente artistico francese, sempre grazie al tramite della rivista “Renaissance de l'art français et des industries de luxe”. Alla fine del 1923, infatti, venivano pubblicati, due articoli in cui l'arte decorativa costituiva il soggetto principale. Nel primo Maraini presentava al pubblico della capitale l'architetto Marcello Piacentini, definito, già nel titolo dell'intervento, “*décorateur*” in riferimento alla convinzione da parte del suo autore che l'arte di edificare “*n'a pas seulement pour tâche de dresser de façades et de dessiner des plans; elle doit aussi cordonner l'ensemble des éléments décoratifs*”. L'artista milanese veniva, pertanto, letto alla stregua dell'odierno *interior designer*, chiamato a risolvere l'intero allestimento di un edificio, dalle facciate dell'esterno ai più piccoli dettagli dell'arredamento interiore. Nel spiegare il ruolo di tale figura, di cui si potevano trovare alcuni esponenti di spicco anche in Francia, il critico ribadiva, ancora una volta, l'importanza della tradizione in terra italiana, “*car les jeunes artistes ont compris l'erreur de logique, de psychologie et d'esthétique qui réside dans la négation délibérée du passé, et c'est dans le passé qu'ils cherchent, au contraire, leur meilleur enseignement et la source la plus limpide de leur inspiration*”¹⁹⁹.

Sempre di arti minori trattava il secondo articolo apparso il mese seguente, tutto dedicato a commentare la seconda edizione dell'Esposizione Internazionale di arti decorative di Monza. In questa occasione Maraini elogiava apertamente i meriti del suo paese per aver organizzato un evento grazie al quale aggiornare “*sur le développement et les tendances actuelles de l'art décoratif en Italie*”. Inoltre, in nome della sua natura di scultore, il critico non poteva non interessarsi, anche nei *commentaires* non specificamente dedicati alla scultura, ai contributi più significativi dell'arte plastica italiana. Nel presentare le varie sezioni dell'esposizione, pertanto, la sua penna si soffermava naturalmente sui suoi protagonisti, citando proprio quei nomi apparsi nel citato intervento del 1922. In chiusura, infatti, l'articolo ricordava “*des œuvres moins rigoureusement décoratives telles que les sculptures d'Andreotti, de Baroni, de Prini, de Romanelli, de Selva*, continuando ad incentivare la loro conoscenza, grazie anche alla riproduzione di alcune delle opere esposte nelle sale²⁰⁰ (Figg. 71-72). (Tavv. CLIX-CLX).

¹⁹⁹Lo stesso Piacentini avrebbe presentato il profilo di Maraini nel 1930 sulle pagine di “Architettura oggi”, quasi a volergli rendere un tardivo omaggio per l'articolo sulla rivista d'oltralpe. Nella stessa occasione Maraini tornava a parlare dell'architetto, questa volta sulla rivista “Domus”. La vicinanza dei due artisti si spiega non soltanto alla luce di un rapporto personale ma anche sul piano professionale. Cfr. A. Maraini, *Courrier d'Italie. Un architecte décorateur: Marcello Piacentini*, in “Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, octobre 1923, pp. 575-78; idem, *Courrier d'Italie. Exposition Internationale des arts décoratifs de Monza*, ibidem, novembre 1923, pp. 623-28; M. Piacentini, *Architettura d'oggi*, Roma 1930; A. Maraini, *Il volume «Architettura d'oggi» di Marcello Piacentini*, in “Domus”, agosto 1930, p. 14; F. Bardazzi, *Introduzione*, in A. Maraini, *Scultori d'oggi*, Firenze 1986, pp. XVI-XVII.

²⁰⁰Cfr. A. Maraini, *Courrier d'Italie. Exposition Internationale des arts décoratifs de Monza*, ibidem, novembre

LA BIENNALE DI VENEZIA VISTA DA PARIGI

Antonio Maraini avrebbe legato il proprio nome, a partire dalla seconda metà degli anni Venti, alla storia della Biennale veneziana, in veste di organizzatore e promotore culturale. L'appuntamento lagunare, in ogni caso, aveva trovato anche in precedenza un certo spazio sulla stampa d'arte francofona ma a partire dalle edizioni organizzate sotto l'egida dello scultore romano esso avrebbe iniziato ad avere sempre maggiore prestigio e rinomanza internazionali²⁰¹.

Nell'immediato Dopoguerra la critica francese erano solita dedicarvi qualche *commentaire* o nota personale, attenta a rilevare le presenze nazionali alla rassegna e ad aggiornarsi ugualmente sugli invii degli altri paesi e sull'avanzamento dello stato dell'arte italiana, consapevole di come tali appuntamenti “*ont créé le principal lien entre les artistes italiens et étrangers*”. Sotto il segretario di Pica, personalità attenta agli apporti più recenti offerti dalla produzione artistica della capitale d'oltralpe, avevano preso il via le edizioni del periodo post-bellico il cui carattere, a metà strada tra accademia e novità, non sfuggiva ai critici d'oltralpe, soprattutto perché la sezione che stava loro più a cuore doveva essere la prima a trarne giovamento. Il segretario generale, infatti, in linea con la sua politica filofrancese, aveva scelto per la XIII Biennale del 1922 tre tra i protagonisti di punta della pittura più aggiornata sulle ricerche parigine degli ultimi anni. Gabriel Mourey, di frequente chiamato ad esprimersi su quanto avveniva nella Penisola, sulla rivista “L'Amour de l'Art” rifletteva sulla portata di una simile scelta e non aveva difficoltà ad affermare: “*c'est au pavillon de la France que va, cette année, unanimement, parmi les sections étrangères, le succès de l'Exposition de Venise*”. Gli stranieri pertanto si rendevano conto di come tale appuntamento rappresentasse un caso quasi unico di rassegna internazionale aperta a tutti i paesi, anche al di fuori dell'Europa. La difficoltà principale consisteva nell'organizzare accuratamente le varie sezioni, al fine di esprimere le tendenze attuali dell'arte; il modo più semplice per raggiungere tale obiettivo, quello cioè di affidare ciascun padiglione alla curatela di una personalità, possibilmente della stessa nazionalità del paese rappresentato, non sempre però dava il risultato sperato. Anche quando lo stesso segretario, Vittorio Pica, se ne incaricava, restava il problema, comune alle rassegne degli anni Venti, di far figurare in modo adeguato “*certaines chefs de file de la*

1923, pp. 623-28; F. Bardazzi, *Introduzione...* cit., pp. XVI-XVII.

²⁰¹Sulla Biennale si vedano: M. Mimmita Lamberti, *Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo d'esposizione, a cura di J. Clair, G. Romanelli (Venezia, Palazzo Ducale; Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, 10 giu.-15 ott. 1995), Milano 1995.

*génération que représentent, honorablement d'ailleurs*²⁰².

Le ricerche da parte del Comitato organizzatore e del Comune di Venezia di una linea espositiva più chiara e rappresentativa per un ritratto, completo ed esaustivo, della produzione nazionale procedevano progressivamente e con più di qualche dubbio. Gli appuntamenti biennali di questi anni risultavano così un campo di prova irrinunciabile per giungere a un'organizzazione che fosse specchio di una volontà politica e nazionale ben individualizzata. La critica italiana, da parte sua, era assolutamente consapevole di come, all'indomani del primo conflitto mondiale, “il fine altissimo dell'arte s'è[ra] notevolmente ridotto e quindi smarrito in un laberinto d'inutili ricerche”²⁰³.

Carlo Carrà su “Valori Plastici” si accorgeva di come la Mostra avesse perduto, su volontà degli stessi organizzatori, la funzione di mercato dell'arte contemporanea, estranea ormai a una “forma di «mecenatismo» [...] tramontata per sempre”. Il pittore vi ritrovava la presenza di una produzione oppressa dall'eclettismo e dalla mediocrità dove risaltava per effetto di “questi enormi bazars internazionali, che ci sembrano delle vere grosse botteghe in liquidazione [...], una mostruosità democratica”. Anche quegli artisti, che erano stati salutati come “i «novatori» e i «rigeneratori» dell'arte italiana”, invitati ufficialmente alla XIII edizione, tradivano a suo dire le attese generali di un reale riscatto del linguaggio nazionale. Il periodo storico non offriva di conseguenza i frutti sperati, perché il provincialismo “che dello spirito è la goffa caricatura” ne bloccava lo slancio creativo. Il regionalismo poteva, da parte sua, convivere con una linea internazionale fino ad allora mai veramente tentata a condizione che gli artisti la smettessero di “ingrandire le nostre miserie” e si decidessero a coltivare i valori di una nazione munita di “un buon peso sui valori intellettuali europei e mondiali”. Per

²⁰²Da parte francese non era stata ben vista la decisione di affidare l'organizzazione del padiglione nazionale a un italiano e non a un organizzatore d'oltralpe; l'anno precedente, infatti, Vittorio Pica si era rivolto direttamente a Paul Signac per l'allestimento di una sezione che rappresentasse “*les talents qui expriment fidèlement les curiosités du génie français moderne*”. All'apertura dell'esposizione, però, molti sembravano essersi ricreduti, vista “*l'abondance des artistes français de premier ordre*”. Cfr. E. Théodore, *L'art français à Venise*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, I, n. 11, 01 mai 1920, pp. 294-96; P. Fortuny, *Les Expositions ailleurs. La XIIe Exposition d'art à Venise*, ibidem, I, n. 14, 15 juin 1920, pp. 406-07; G. Mourey, *La XIIIe Exposition de Venise*, in “L'Amour de l'Art”, III, n. 1, janvier 1922, p. 179; Anon., *Échos des Arts. L'Art français à l'Étranger. - L'Exposition internationale des Beaux-Arts de Venise*, in “L'Art et les artistes”, V, nn. 25-29, mars-juillet 1922, p. 248; F. Saponi, *La XIII Esposizione internazionale d'Arte a Venezia*, in “Emporium”, LVI, n. 331, luglio 1922, pp. 3-20; G. Marangoni, *La XIII Esposizione di Venezia* in “La Cultura Moderna. Natura ed Arte”, XXXI, n. 8, 08 agosto 1922, pp. 467-76; P. Fortuny, *Les Expositions ailleurs. A la Biennale de Venise*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, III, n. 6, 15 mars 1922, pp. 142-43; P. Fierens, *L'Exposition internationale d'art moderne à Venise*, in “Beaux arts, revue d'information artistique”, a. II, n. 13, 01 juillet 1924, pp. 203-04; A. Michel, *II. - La Sculpture*, in *Histoire de l'Art...* cit., p. 651; E. Zorzi, *L'organismo delle Biennali e i suoi sviluppi*, in *La Biennale di Venezia. Storia e Statistiche*, a cura di A. Maraini, R. Bazzoni, E. Zorzi, D. Varagnolo, Venezia 1932, pp. 36-7; *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Milano 1995, pp. 57-59).

²⁰³Cfr. F. Saponi, *Pagine introduttive*, in *L'arte mondiale alla XII Esposizione di Venezia*, Bergamo 1920, pp. 13-16.

Carrà l'esposizione biennale veneziana doveva continuare senz'altro il suo mandato ma nella consapevolezza che “ogni politica artistica che porti all'isolamento artistico riesce dannosa agli interessi supremi della nazione e ai fini stessi dell'arte”²⁰⁴.

La scultura italiana sembrava essere, all'apertura del decennio, la più vulnerabile e risentire maggiormente di tale ristagno culturale; alla Biennale de 1920, infatti, si poteva “notare la povertà della plastica” cui spettava “la parte di cenerentola”. Non sorprende, quindi, che in quell'anno le cronache d'arte d'oltralpe accennassero solo brevemente alla rassegna senza soffermarsi su alcuna presenza specifica; i profili scultorei si riassumevano principalmente nei nomi della vecchia generazione, già noti a livello internazionale e incapaci di mettersi al passo con i tempi confermando “una fama già accreditata”. Pertanto, protagonisti come Bistolfi, Trentacoste o Canonica restavano nella mente del pubblico francese in virtù della loro precedente attività o, al massimo, per il recentissimo intervento di Ardengo Soffici, *Scoperte e massacri*, pubblicizzato proprio nei primi anni Venti sulle riviste d'arte d'oltralpe. Per la Francia il critico italiano vi aveva pronunciato “*l'oration funèbre de la sculpture contemporaine du XXe siècle*” e i protagonisti della gloriosa plastica italiana, tra cui la stessa “triade”, diventavano dei “classici” e potevano entrare di diritto nelle collezioni della sezione straniera del *Jeu de Paume* come comprovato dall'acquisizione, nel 1922, della “*réplique en marbre du monument de Segantini*”²⁰⁵.

Le prime Biennali del Dopoguerra accoglievano pertanto, ripetutamente, i medesimi scultori senza proporre “alcuna rivelazione”, dagli “artisti dolorosi”, Luppi, De Martino agli invii eleganti di Cataldi e d'Antino; mancava, in ogni caso, una direzione precisa di ricerca e, se le note critiche dell'Esposizione veneziana da parte italiana si riducevano a semplici enumerazioni, i *commentaires* francofoni non potevano che fare lo stesso o affidarsi alle impressioni suscitate a prima vista. Così nel 1922 Gabriel Mourey si soffermava su “*un Saint François d'Assises*” di Andreotti, in ragione della sua familiarità con l'opera di questo artista

²⁰⁴Cfr. C. Carrà, *Gli insegnamenti di Venezia*, in “Valori Plastici”, III, n. 5, 1921, pp. 97-102.

²⁰⁵La consacrazione dei tre maestri italiani in qualità di “classici” risulta anche dalla trattazione della loro opera da parte di André Michel nell'opera enciclopedica *Histoire de l'Art depuis les premiers temps à nos jours*, dove la loro produzione veniva studiata attraverso la maturazione personale e l'evoluzione temporale. L'arricchimento delle collezioni straniere di Francia fu, in ogni caso, possibile anche in ragione dell'ampliamento del *Musée de Luxembourg* che aveva recentemente annesso proprio l'edificio del *Jeu de Paume*. Cfr. F. Saporì, *Pagine introduttive*, in *L'arte mondiale...* cit., pp. 13-16; idem, *La scultura italiana*, ibidem, pp. 17-22; H. Prades, *Lettres italiennes. M. Ardengo Soffici*, in “*Mercur de France*”, CXXXVIII, n. 521, 01 mars 1920, pp. 532-33; F. Saporì, *La XII Mostra d'Arte a Venezia*, in “*Emporium*”, LI, n. 306, giugno 1920, pp. 267-77; P. Fortuny, *Les Exposition ailleurs. A Venise*, in “*Le Bulletin de la vie artistique*”, I, n. 15, 01 juillet 1920, p. 436; P. Fierens, *L'Exposition internationale...* cit., p. 203; A. Michel, *II. - La Sculpture...* cit., p. 660; G. J., *Le nouveau Luxembourg*, ibidem, III, n. 15, 01 août 1922, p. 341; A. Durand, *Les Écoles étrangères au Jeu de Paume*, in “*La Construction Moderne*”, XXXV, 05 novembre 1922, pp. 65-66; G. Mourey, *La XIIIe Exposition...* cit., p. 184; M. De Benedetti, *La XIII Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia*, in “*Nuova Antologia*”, CCXVIII, n. 1206, 16 giugno 1922, pp. 335-43.

o sulla “*figure de femme assise, grandeur nature, d'Attilio Silva [sic], intitulée Rythmes, qui est l'œuvre d'un statuaire de première valeur*”, noto nella capitale grazie alla sua presentazione da parte di Maraini. Una personalità più in contatto con l'ambiente artistico italiano come Maurice Denis rilevava fino a que punto l'intera arte nazionale risultasse affaticata dall'accademismo, sostituitosi alla “*frénésie, triomphe de l'âme italienne et qui survit chez eux dans la sculpture décorative*”²⁰⁶.(Figg. 73-74)

Paul Fierens era l'unico a ricordare nell'edizione del 1924 alcuni scultori della nuova generazione italiana, inserendoli all'interno di un discorso più ampio sullo stato dell'arte nella Penisola; l'assenza del gruppo di Valori Plastici, nella fattispecie Martini e Ruggeri, particolarmente apprezzati dal francese in occasione della loro presentazione a Firenze nel 1922, faceva scendere inevitabilmente il livello dell'esposizione, dominata da una conseguente “*médiocrité*”. Il critico preferiva quindi appuntare la propria attenzione sulla partecipazione dei giovani, riconoscendovi “*quelques sculpteurs [qui] évoluent parallèlement vers une simplicité raisonnable*”, come Andreotti e Vigni, autori di “*quelques œuvres nues, vivantes et fermes*”. La sua restava, però, un'osservazione isolata, ben lungi dall'aggiornare con chiarezza sul reale progresso del linguaggio plastico italiano. In generale, le voci francesi di quegli anni si interessavano raramente alla scultura d'oltralpe e, quando lo facevano, riportavano soltanto le cronache artistiche diffuse sulla stampa italiana, come quelle indirizzate contro gli acquisti insensati da parte dei direttori museali, talmente in ritardo da non consentire l'accesso alle collezioni neppure a “*une sculpture de Lorenzo Bartolini, de G. Grandi, célèbres «novateurs» du XVIIIe siècle!*”²⁰⁷.

Sulla stampa di propaganda la Biennale veniva presentata, in ogni caso, come un'occasione di incontro e di scambio, in termini altisonanti e piuttosto retorici. Margherita Sarfatti su “L'Italie Nouvelle” commentava il discorso inaugurativo della XIV edizione, chiarendo la duplice finalità degli organizzatori. L'esposizione costituiva, prima di tutto, una vetrina per la più recente arte italiana; quest'ultima rappresentava la chiave per legare il passato glorioso della Penisola al futuro più prossimo, atteso come altrettanto brillante. L'Italia si richiamava

²⁰⁶ L'opera di Selva sarebbe stata esposta ad un'altra vetrina internazionale solo l'anno successivo, in occasione della I Biennale internazionale di Monza. Cfr. F. Saponi, *Gli Italiani. III. - Nelle altre sale. La scultura*, in *La tredicesima Esposizione d'Arte a Venezia*, Bergamo 1922, pp. 40-44; G. Mourey, *La XIIIe Exposition...* cit., p. 184; C. Carrà, *L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale internazionale di Monza*, Milano 1923; A. Lancellotti, *Le Biennali veneziane del dopoguerra (XII-XIII-XIV)*, Roma 1924; M. Denis, *Notes de voyage. Venise et Padoue*, in “La Revue universelle” XVIII, 01 juillet 1924, pp. 52-53; *Scheda Nicola d'Antino*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 82-83.

²⁰⁷ Cfr. Desportes, *Musées. Un coup d'État à la Galerie Nationale d'Art Moderne, à Rome*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, I, n. 8, 15 mars 1920, p. 231; G. J., *Le nouveau Luxembourg*, ibidem, III, n. 15, 01 août 1922, p. 341; P. Fierens, *L'Exposition Internationale de Venise*, in “Paris-Journal”, XXXVIII, n. 2502, 23 mai 1924, p. 6.

all'Italia per presentarsi fuori d'Italia: una delle principali preoccupazioni era infatti quella di riconfermarsi in quanto potenza e di “*montrer aux étrangers qu'elle est toujours la grande Italie qu'il admiraient*”. Nonostante a quest'altezza cronologica la grandezza della produzione nazionale rappresentasse ancora una scommessa, era chiaro come la rinascita fosse ormai vicina. Soltanto con le ultime edizioni del terzo decennio, infatti, si sarebbe iniziato a profilarsi un indirizzo più preciso, in concomitanza con un nuovo interesse anche da parte dei francesi, che iniziavano ad esprimersi sull'appuntamento lagunare con una ritrovata consapevolezza²⁰⁸.

A partire dal 1926 la stessa critica d'oltralpe sembrava iniziare ad accorgersi, consapevolmente, della reale portata della Mostra veneziana. André Dézarrois, dedicandole più articoli sulla “*Revue de l'art ancien et moderne*”, si soffermava a lodarne proprio il carattere internazionale ricordando, per ragioni di fierezza e di orgoglio, come fosse stata la Francia, per prima, ad avere organizzato simili iniziative e ad averne esportato il modello all'estero. Nella capitale francese restava il sistema del *Salon* nelle sue molteplici ed eccessive manifestazioni, aperte alla “*vague enorme d'étrangers*”, ma differenti, sostanzialmente, dalle “*expositions internationales régulières*”. L'esempio di Venezia risultava insieme quello de *The Carnegie International* di *Pittsburgh* il solo evento del genere, eccellente per ideazione e realizzazione ma ancora carente nell'organizzazione generale; secondo il critico, infatti, l'appuntamento statunitense aveva il merito di averne accentrata la direzione nelle mani d’“*un seul chef responsable*” portato naturalmente a presentare “*des groupements cohérents, denses, d'une signification voulue*”. La Biennale al contrario risentiva all'indomani della prima guerra mondiale di una molteplicità di linee direttive, imposte in seguito alla XII edizione per arginare l'eccessiva apertura del segretario generale Vittorio Pica. Dézarrois, in nome della sua carica di direttore del *Musée des écoles étrangères* del *Jeu de Paume*, era un sostenitore, forte ed esperto, delle iniziative a carattere internazionale e sembrava rimproverare al governo mussoliniano di non avere fatto lo stesso per l'esposizione veneziana. La conseguenza di più ampio portata era che gli stessi organizzatori delle singole sezioni nutrivano dei seri dubbi sulla riuscita generale di una manifestazione che contava poche adesioni e una scarsa

²⁰⁸ Cfr. Margh. A. Forni, *Les Français à Venise*, in “L'Italie Nouvelle”, II, n. 24, 02 mars 1924, p. 2; R. Franchi, *La XIV Biennale d'arte a Venezia e i Toscani*, in “L'Illustrazione Toscana e dell'Etruria”, II, n. 5, 1924, pp. 1-5; C. E. Oppo, *La XIV Esposizione di Venezia. Pitture e sculture italiane*, in “Galleria”, maggio 1924, pp. 19-26; idem, *Note d'Arte. La XIV Esposizione di Venezia*, in “Lo spettatore italiano”, 15 maggio 1924, pp. 121-27; idem, *Alla Biennale Internazionale di Venezia. Portastandardi del nuovo «pompiertismo»*, in “L'Idea Nazionale”, 29 luglio 1924, p. 3; idem, *Note d'Arte. Situazione d'anteguerra. Le esposizioni veneziane*, in “Lo spettatore italiano”, 15 set.-01 ott. 1924, pp. 277-80. Sul ruolo che Margherita Sarfatto avrebbe assunto soprattutto più tardi a fianco del Regime si veda: PH. V. Cannistraro, B. R. Sullivan, *Margherita Sarfatti. L'altra donna del Duce*, Milano 1993.

conoscenza all'estero; il solo rimedio possibile, quello cioè “*de remettre de tels pouvoirs quasi dictatoriaux entre les mains d'un seul*” era invocato dal francese a gran voce, quasi sollecitasse la futura nomina di Antonio Maraini²⁰⁹ (Fig. 75).

La XV edizione della rassegna risultava quindi ai suoi occhi ancora incapace di librarsi verso il vero linguaggio della rinascita a causa “*des traditions de son académisme*”, pur esprimendone chiaramente dei segni indubitabili. Le presenze futuriste non rappresentavano più l'avanguardia e finivano per costituire una tendenza piuttosto datata; il gruppo di *Novecento*, al contrario, accoglieva il consenso di Dézarrois ma non in termini assoluti, dal momento che la sua maturità critica lo portava ad avvicinarsi anche ad altre espressioni artistiche della Penisola, presenti in misura minore ma pur sempre parte di quella “*magnifique poussée qui a totalement transformée l'Italie depuis la guerre*”. Proprio la scultura ne doveva attrarre l'attenzione in virtù delle sue “*qualités classiques*”; i nomi di Graziosi, Romanelli, Messina, e Dazzi (questi ultimi titolari di una sala personale) venivano soltanto accennati per prediligere, piuttosto, la personalità eccentrica di Adolfo Wildt, *new entry* di *Novecento* e dotato di “*un fort temperament et des dons multiples*”. Lo scultore milanese presentava ancora una volta uno dei suoi busti colossali, collocati, come già in occasione dell'*Exposition des arts décoratifs* del 1925, all'entrata del padiglione principale. Analogamente al ritratto di Mussolini, per il *Pie XI* egli aveva concepito una figura dominata dall’“*idée de la souveraineté absolue, rigide, intransigeante, de la force contre laquelle aucune autre force ici-bas ne peut rien*”. A dispetto della sua presenza titanica però, per i critici francese, il livello della sezione italiana riusciva ad attestarsi soltanto su una “*moyenne honorable*” e nulla più²¹⁰.

²⁰⁹Accanto al Segretario Generale agiva, infatti un consiglio direttivo, i cui membri, inizialmente in numero di otto, divennero addirittura, nel 1926, tredici. Il giudizio espresso da Dézarrois nei confronti delle mancanze della Biennale risulta estremamente valido, dal momento che teneva conto di come un'organizzazione artistica di prim'ordine dovesse essere specchio di una visione coerente e aggiornata sulle espressioni dell'arte più recente. Le due rassegne, quella veneziana e quella di Pittsburgh, rappresentavano, pertanto, agli occhi della Francia, un'occasione imperdibile per mostrare il “*rôle que joue actuellement l'art français dans le monde*”. Cfr. R. Label, *L'Art Français dans le monde*, in “*La Revue des Beaux-Arts*”, IV, n. 451, 01 mai 1926; A. Dézarrois, *La XV^e Exposition internationale à Venise*, in “*Le Figaro*”, n. 122, 02 mai 1926, p. 2; C. E. Oppo, *Alla XV Esposizione Biennale di Venezia. La mostra di Arturo Dazzi*, in “*La Tribuna*”, 18 maggio 1926, p. 3; M. Biancale, *La XV Biennale Veneziana*, in “*Vita Artistica*”, I, nn. 5-6, mag.-giu. 1926, pp. 73-83; A. Maraini, *Scultura alla Biennale di Venezia*, in “*Fiera Letteraria*”, 27 giugno 1926, p. 5; A. Dézarrois, *Art contemporain. La XV Exposition internationale de Venise*, in “*Revue de l'art ancien et moderne*”, L, juin-déc. 1926, pp. 44-46, 48-49; G. Romanelli, *Biennale 1895: nascita, infanzia e prime imprese di una creatura di genio*, in *Venezia e la Biennale...* cit., pp. 31-32.

The Carnegie International era la più antica esposizione di arte contemporanea del Nord America; la prima edizione venne organizzata a Pittsburgh dall'industriale Andrew Carnegie nel 1896, a solo un anno di distanza dalla I Biennale veneziana, con l'obiettivo di arricchire le sue collezioni e soprattutto “*for the masses of the people primarily, not for the educated few*”. Cfr. V. A. Clark, *International encounters. The Carnegie International and contemporary art: 1896-1996*, Pittsburgh 1996; K. Neal, *A wise extravagance: the founding of the Carnegie International exhibition, 1895-1901*, Pittsburgh 1996; Pittsburgh Post-Gazette, Carnegie Library of Pittsburgh, *The gilded age of industry 1880-1899*, in *Pittsburgh: 1758-2008*, Chicago/San Francisco 2008, p. 50.

²¹⁰Il nome del milanese aveva iniziato a comparire sulla stampa d'arte da qualche anno in ragione della sua

(Fig. 76). (Tavv. XXIII-XXIV)

Francesco Messina da parte sua, in occasione della medesima edizione, aveva affascinato Clément Morro, voce critica della “Revue moderne des arts et de la vie” tra le cui pagine comparivano, con una notevole frequenza, notizie riguardo l'arte e le esposizioni italiane. Gli scultori avevano, in questo senso, una rubrica a loro dedicata che lasciava spazio anche ad artisti altrove del tutto assenti. Il catanese aveva esposto alla Biennale del 1926 una *Pietà*, definita “une œuvre d'art d'une inspiration aussi forte que celle des plus grands maîtres de l'école italienne”. La rappresentazione del dolore risultava agli occhi del critico piuttosto insolita, soprattutto se confrontata con la maniera di buona parte degli scultori italiani da lui recensiti in quegli stessi anni. L'adesione al reale, condiviso ad esempio da Alfredo Pina, Aldo Bartelletti o Vito Vaccaro, era stata apprezzata da Morro, senza bisogno di giustificarne l'origine o la motivazione ultima dal momento che il dato verista si dimostrava costantemente controllato e inserito all'interno di un risultato espressivo equilibrato. Le opere di Messina, al contrario, apparivano più brutali, senza alcun filtro interposto tra la crudezza della scena e lo spettatore; l'effetto quasi catartico causato dalla loro vista induceva, secondo il francese, alla riflessione nella certezza che l'arte dell'italiano nascondesse al di là del virtuosismo tecnico un'idea di natura estetica. L'apprezzamento di Morro nei confronti di tale scultore assumeva quindi un carattere particolare che non aveva nulla a che vedere con il sostegno incondizionato dimostrato per Alfredo Pina, le cui opere si erano inserite perfettamente all'interno di un indirizzo creativo ormai attestato, al punto da consolare dalla perdita del grande maestro Rodin. Un intervento critico così entusiasta portava il suo autore a definire Messina “un artiste de la meilleure race et de la plus noble ligne” ma le mancanze di una simile affermazione risultavano ben evidenti: il giudizio sembrava essere infatti più un'espressione di entusiasmo nei confronti di un'opera originale, diversa dalle precedenti, che una posizione consapevole, veramente aggiornata sulla situazione della plastica italiana contemporanea²¹¹. (Tavv. XXV-XXVIII, CXII-CXVI, CXL-CXLIII)

partecipazione alla prima mostra del gruppo, a Milano, e alla parigina *Exposition des arts décoratifs* del 1925. Cfr. Anon., *Italie*, in “La Renaissance des arts et des industries de luxe”, VIII, n. 12, décembre 1925, p. 599; Desportes, *Ici et ailleurs. Le Novecento Italiano*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, VII, n. 2, 15 janvier 1926, p. 31; Anon., *La Curiosité ailleurs. A Milan: le «Novecento italiano»*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, VII, n. 7, 01 avril 1926, pp. 110-11; E. Cecchi, *Si inaugura la XV Biennale veneziana. Mostre retrospettive: Gigante, Segantini, Spadini*, in “La Fiera Letteraria”, II, n. 1725 aprile 1926, pp. 1-2; Anon., *La vie artistique à l'étranger: Italie. Venise*, in “Bulletin de l'art ancien et moderne”, n. 748, mai 1926, p. 196; C. E. Oppo, *La XV Esposizione Biennale di Venezia. La mostra di Arturo Dazzi*, in “La Tribuna”, 18 maggio 1926, p. 3; A. Dézarrois, *Art contemporain...* cit., pp. 51-52; E. Chradome, *La XV^e Exposition Internationale d'Art à Venise*, in “Revue belge”, III, tome IV, 01 oct.-15 déc. 1926, pp. 136,138; R. Lanza, *Italiani alla XV Esposizione di Venezia*, in “Cronache d'Arte”, III, n. 6, nov.-dec. 1926, pp. 329-39; *Milano 1923*, in F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Milano 1976, p. 64.

²¹¹Cfr. C. Morro, *Les sculpteurs. Aldo Bartelletti*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXII, 30 juillet 1922, p. 17; idem, *Les artistes vus aux récentes expositions. Les Sculpteurs. Aldo Bartelletti*, ibidem, XXIII, n.

In quello stesso arco cronologico in Italia le ricerche artistiche procedevano di pari passo alla riorganizzazione delle istituzioni e degli organi di cultura su iniziativa del governo fascista; oltre alla creazione di un nuovo appuntamento espositivo a cadenza periodica, la Quadriennale romana, la Biennale stessa avrebbe subito una serie di modifiche al suo statuto interno, passando da manifestazione cittadina a evento di diretta derivazione statale. La XVI esposizione del 1928, assumeva in questo senso un significato simbolico piuttosto forte dal momento che rappresentava la prima edizione sotto il patronato di Antonio Maraini, subentrato in qualità di segretario generale proprio l'anno precedente. Le modificazioni apportate durante quest'esposizione e quella seguente sarebbe state notate immediatamente dalla critica italiana ed internazionale grazie, anche e soprattutto, ad un'opera di pubblicistica e di propaganda sulle ragioni e le finalità della Mostra, portate avanti dallo stesso Maraini e da quegli intellettuali italiani convinti che la produzione artistica italiana potesse reggere un confronto valido e vincente con l'estero. Se, infatti, l'appuntamento del 1926 si era chiuso nella consapevolezza che *“tout ce qu'y découvre d'essentiellement beau appartient à des artistes disparus”*, quello successivo faceva dire con fierezza a Mario Tozzi: *“Je n'hésiterai pas à affirmer qu'il n'existe actuellement aucune exposition qui puisse rivaliser avec celle de Venise, tant au point de vue de l'organisation qu'au regard de la splendeur des salles et du nombre des pays représentés”*²¹².

Significativamente tutti i *commentaires* dedicati sulla stampa d'oltralpe all'edizione della

13 bis, 25 juillet 1923, pp. 114-15; idem, *Les Artistes vus aux récentes Expositions (Suite). Le Salon de 1924*. Aldo Bartelletti, ibidem, XXIV, n. 12, 30 juin 1924, pp. 26-27; Anon., *Italie*, in “La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, VIII, n. 12, décembre 1925, p. 599; C. Morro, *Expositions diverses. Les Sculpteurs*. Aldo Bartelletti, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXV, I, n. 15, 15 août 1926, p. 20; idem, *Expositions diverses. Les Sculpteurs*. Vito Vaccaro, ibidem, n. 16, 30 août 1926, p. 22; idem, *Les Sculpteurs*. Aldo Bartelletti, ibidem, XXVI, n. 17, 15 sept 1926, pp. 19-21; idem, *Exposition internationale de Venise. Les Sculpteurs*. Francesco Messina, ibidem, pp. 21-22.

Per una bibliografia generale su Francesco Messina si vedano: M. Sarfatti, *Il successo di uno scultore genovese alla Biennale di Napoli*, in “Il Piccolo”, 24 giugno 1921; C. Carrà, *Giovani: Francesco Messina*, in “L'Ambrosiano”, 25 marzo 1929; A. Podestà, *Cinque artisti loderni a Milano, Borra, Messina, Carrà, Romanelli, Soffici*, in “Il Secolo XIX”, 25 gennaio 1933; I. Cremona, *Mostre torinesi. Francesco Messina*, in “Italia letteraria”, 07 gennaio 1934; G. Descalzo, *Francesco Messina fra i pescatori liguri*, in “Il Tevere”, 26 gennaio 1935; A. Salmon, *Francesco Messina*, Parigi-Milano 1936; R. Carrieri, *Vita di un artista. Francesco Messina*, in “Illustrazione Italiana”, 17 gennaio 1937; U. Bernasconi, *Francesco Messina...* cit.; G. De Chirico, *Sculture di Francesco Messina*, in “Meridiano di Roma”, 08 maggio 1938; S. Quasimodo, *Francesco Messina*, Milano 1938; E. Steingraber, *Francesco Messina. Terrecotte e gessi policromi*, Torino 1983; *Francesco Messina*, catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello), a cura di F. Messina, V. Scheiwiller, Firenze 1989; *Scheda Francesco Messina, in Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 1164-65.

²¹²Cfr. E. Chradome, *La XV^e Exposition...* cit., p. 143; (V.) Cost(antini), *Alle Belle Arti. Antonio Maraini nuovo Segretario delle Biennali di Venezia*, in “La Fiera Letteraria”, III, n. 19, 08 maggio 1927, p. 4; R. Calzini, *L'Arte contemporanea alla XVI Biennale di Venezia. Verniciatura*, in “La Fiera Letteraria”, IV, n. 19, 06 maggio 1928, p. 1; V. Costantini, *L'Arte contemporanea alla XVI Biennale di Venezia*, ibidem, pp. 1-2; M. Tozzi, *Chroniques. Le pavillon français à l'Exposition de Venise*, in “L'Amour de l'Art”, IX, n. 6, juin 1928, p. 235; C. E. Oppo, *Alla Biennale di Venezia*, in “La Tribuna”, 05 agosto 1928, p. 3; idem, *Sedicesima Biennale*, in “900”, 01 luglio 1928, pp. 23-24; R. Calzini, *La Sedicesima Biennale di Venezia*, in “Emporium”, LXVIII, n. 405, settembre 1928, pp. 135-55.

“svolta” risultavano di penna di critici italiani, partecipi del medesimo spirito propagandistico dimostrato da Maraini. Alessandro Benedetti su “Le Monde Nouveau” presentava il gruppo Novecento, fulcro della sezione italiana della XVI edizione, come l'incarnazione delle ricerche più recenti e attuali della nuova arte italiana sottolineandone il carattere tutto nazionale, estraneo a qualsiasi forma di esterofilia o ispirazione mondana. Il successo dell'esposizione veniva attribuito, senza esitazione, al segretario generale e al suo allestimento basato su “*une liberté convenable, de manière que les tendances et les ouvrages faisant pendant puissent s'isoler dans leurs caractères*”. Un'opera di scultura ne traeva addirittura, per prima, giovamento: *Cavallino* di Dazzi era infatti collocato in apertura della prima sala dei novecentisti, quale concretizzazione delle ricerche artistiche e plastiche contemporanee, testimone, secondo Oppo, di “tanta semplicità e chiarezza e bravura: doti poco apprezzate dagli irregolari dell'arte”. Di tutti gli scultori espositori, Martini, Drei, Andreotti, Ruggeri, Romanelli, Biagini, Marini, restava sulla stampa d'arte francese un unico accenno di questa scultura d'ispirazione animalista, che molto aveva fatto parlare di sé anche nell'ambiente artistico italiano ma che simboleggiava, per quello d'oltralpe, uno sforzo esemplare “*vers la conquête difficile d'une expression tout à fait personnelle*”²¹³.

Lo stesso Tozzi, nei suoi periodici interventi su “L'Amour de l'Art”, non nascondeva che la Biennale del 1928 facesse conoscere la nuova condizione dell'arte italiana, “*une véritable renaissance, [...] une floraison de jeunes talents*”. In questo senso la modernità dei protagonisti del movimento milanese si mostrava come il risultato più aderente alle attese di tutti: nel pubblicizzare la seconda mostra del gruppo, inaugurata a Milano il pittore lo indicava come il possibile erede della tradizione nazionale, in attesa di “*un art italien sévère, sobre et plastique [...] rêve des jeunes générations italiennes*”²¹⁴.

Il risveglio della produzione peninsulare rientrava all'interno di una rinascita generale della

²¹³Benedetti, sempre su “Le Monde Nouveau” parlava di Novecento Italiano anche in occasione di una recensione del volume di Margherita Sarfatti *Storia della Pittura moderna*, riflettendo come ormai, all'inizio del nuovo decennio, “*ce réveil, ce retour, cet aveu symptomatique vient d'être compris à l'étranger et même en France, où l'on constate comment l'Italie est en train de restituer à l'art moderne sa première valeur qui, par une trop longue pratique du naturalisme, avait été certainement subjuguée*”. Il volume venne realizzato anche grazie alla collaborazione dello stesso Mario Tozzi, che da Parigi aggiornava sullo stato dell'arte contemporanea, e di Antonio Maraini i cui *commentaires* andavano nella stessa direzione. Quest'ultimo, all'indomani della pubblicazione dello scritto ne avrebbe offerta una recensione assolutamente positiva. Cfr. U. Nebbia, *La XVI Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia 1928*, Roma 1928; C. E. Oppo, *Alla Esposizione Internazionale di Venezia. Scultori italiani*, in “La Tribuna”, 21 luglio 1928, p. 3; M. G. Sarfatti, *Scultori e pittori d'oggi a Venezia* in “Nuova Antologia”, CCLXI, n. 1358, 16 ottobre 1928, pp. 465-69; A. Benedetti, *L'Art italien de 900 à l'Exposition de Venise*, in “Le Monde Nouveau”, X, n. 9, 15 novembre 1928, p. 672; A. Maraini, *La «Storia della Pittura moderna» di Margherita Sarfatti*, in “Domus”, maggio 1930, p. 30; A. Benedetti, *La vie artistique. Une Histoire de la Peinture Moderne*, in “Le Monde Nouveau”, XII, n. 5, juillet 1930, pp. 381-83; *Scheda Ercole Drei*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 96-97; F. Bardazzi, *Introduzione*, in A. Maraini, *Scultori...* cit., p. XII.M.

²¹⁴Cfr. Tozzi, *Chroniques. Le pavillon français...* cit., p. 235.

civiltà italica, promossa dal Fascismo e sostenuta, come si è visto, ormai da diverso tempo da Antonio Maraini in persona. Il suo ruolo di segretario generale era infatti accompagnato, in quegli stessi anni, dall'attività di guida del “Sindacato regionale degli artisti toscani”. Nonostante costui vantasse una notorietà a livello europeo ormai da quasi un decennio, le occasioni per lui di inserirsi all'interno del dibattito artistico sovranazionale si sarebbero moltiplicate a partire dal 1928, anno in cui la “Commissione nazionale italiana di cooperazione intellettuale” avrebbe iniziato la sua attività²¹⁵.

Nell'ambito della vita e dell'organizzazione culturale, erano partite in tutta Europa, sotto l'egida dell'*Institut international de coopération intellectuelle*, diverse iniziative finalizzate prima di tutto a fare il punto sul patrimonio artistico sopravvissuto al Primo Conflitto Mondiale. La rivista “*Mouseion*”, ad esempio, aggiornava sulle collezioni dei musei europei più importanti, sostenendo politiche museologiche moderne e illuminate. Nel 1930, per quel che concerne la penisola italiana, vi si pubblicava un articolo dal titolo “*La gratuité d'entrée dans les musées italiens*” di penna di Matteo Marangoni, storico dell'arte d'ispirazione crociana, e di Ugo Ojetti, chiamato ad esprimersi in prima persona in quanto membro della Commissione consultativa dell'*Office internationale des Musées*. Quest'ultimo approfittava dell'occasione per indicare all'Italia la via da seguire affinché l'arte potesse diventare fruibile a tutti: se l'apertura dei musei rientrava all'interno di un progetto educativo indispensabile per gli italiani, il critico milanese ribadiva come solamente la conoscenza da parte di questi ultimi delle opere della storia passata potesse riconciliare con la tradizione e insegnar loro “*à être fiers de ce qu'ils ont été et de ce qui les distingue des autres peuples*”. Il giudizio espresso dal giornalista lasciava, però, trapelare le grosse difficoltà italiane nei confronti delle istituzioni museali, non ancora all'altezza degli standard europei e prive di associazioni a loro sostegno, nonostante la recente creazione su iniziativa fascista di “*organisations florissantes et actives qui manquent aux autres nations*”. Marangoni andava a ribadire allo stesso modo la necessità di rifondare l'educazione museale facendone parte integrante del programma didattico impartito nella scuola pubblica, nella consapevolezza che l'arte potesse rappresentare una risorsa nazionale di cui fregiarsi, anche a livello internazionale, solo e soltanto a condizione di una corretta comprensione della stessa²¹⁶.

²¹⁵Cfr. M. De Sabbata, *Mostra di Stato*, in *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine 2006, pp. 15-17.

²¹⁶Di lì a poco sarebbe stato fondato anche l'Istituto internazionale per la cooperazione intellettuale con sede a Parigi, al *Palais Royal*. Grazie allo spoglio del *Bulletin d'information de l'Institut international de coopération intellectuelle* si ricavano informazioni utilissime circa l'attività della Commissione e dell'Istituto. La creazione della commissione nazionale venne ufficializzata nell'ottobre del 1928 con alla presidenza il ministro Alfredo Rocco. Oltre a personalità chiave del governo italiano, uomini di cultura e di scienza, ne facevano parte, ugualmente artisti, come Pietro Bistolfi, Angelo Dall'Oca Bianca, Marcello Piacentini, Ettore Tito. Per meglio

Sulla stessa linea agiva quindi Antonio Maraini, attraverso però l'organo ufficiale della Biennale, destinata a diventare, nel 1930, ente autonomo di diretta emanazione statale. In quegli stessi anni egli iniziava un'azione di pubblicistica a favore di tale esposizione di peso ed azione internazionali, collaborando congiuntamente con l'organo ufficiale dell'“Istituto di Cooperazione intellettuale” e con la stampa d'arte francese. Nel 1929 l'appuntamento veneziano veniva presentato, proprio su “Mouseion”, in un articolo dal titolo “*L'Exposition Internationale de Venise. Son organisation, ses fins, ses résultats*” in cui il segretario generale leggeva quest'ultima come diretta emanazione della “*position universelle qui appartient à l'Italie comme maîtresse d'art à travers les siècles*”. In questo senso la Mostra veniva ad assumere quasi una funzione di mediatrice tra il glorioso passato della penisola e la futura rinascita artistica tanto attesa. La lettura proposta si conciliava perfettamente con quanto dovevano attendersi i fruitori del bollettino d'informazione: nessun appuntamento artistico quanto la Biennale di Venezia poteva infatti contribuire a far avanzare l’“*idée de la valeur universelle de l'art italien, de son importance dans la coopération intellectuelle*”. L'azione di promozione di Maraini, d'altra parte, si faceva forte dell'appoggio da parte del governo italiano che, di recente, aveva riconosciuto la pubblica utilità dell'evento favorendo enormemente la sua notorietà agli occhi delle potenze straniere. In accordo con la linea critica mantenuta nel corso della sua lunga attività di giornalista sulla stampa estera, il romano non mancava inoltre di ricordare come l'esposizione lasciasse “*une large place aux arts décoratifs et à l'architecture pour pouvoir donner toujours davantage une image complète de tout le mouvement artistique contemporain*”. Proprio sul concetto di compiutezza l'articolo sembrava insistere maggiormente: “*une institution complète dans tous ses éléments*”, infatti, non poteva che offrire una visione altrettanto perfetta della produzione artistica contemporanea, ovvero aggiornata sulle “*expressions des générations nouvelles à côté de celles des anciennes*”²¹⁷.

(Fig. 77)

Tale tendenza all'universalismo da parte del segretario generale era stata da lui stesso

svolgere la propria azione, La commissione risultava divisa ulteriormente in sottocommissione, tra cui alla *sous-commissions des Lettres et des Arts* spettava il compito di curare la promozione artistica e letteraria. Cfr. Anon., *Commission nationale italienne de coopération intellectuelle*, in “La Coopération intellectuelle”, I, 1929, pp. 114-15; idem, *Notes et Communication. Commission nationale italienne de coopération*, ibidem, I, 15 mars 1929, pp. 173-75; idem, *Commissions nationales de Coopération intellectuelle. Italie*, ibidem, III, n. 1, 1931, p. 423-25; U. Ojetti, M. Marangoni, *La gratuité d'entrée dans les musées italiens*, in “Mouseion”, IV, n. 1, vol. 10, 1930, pp. 51-59; M. P. Azzario Chiesa, *L'Italie pour l'UNESCO. 50 années de la Commission italienne*, Roma 2000, p. 11.

²¹⁷Cfr. P. Torriano, *Antonio Maraini e la XVI Esposizione di Venezia*, in “L'Illustrazione Italiana”, LIV, n. 29, 17 luglio 1927, pp. 46-7; *XVIIa Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1928*, catalogo della mostra, Venezia 1928; A. Maraini, *Quel che mi ha insegnato la Biennale*, in “La Tribuna”, XLVI, n. 105, 03 maggio 1928, p. 3; A. Maraini, *L'Exposition Internationale de Venise. Son organisation, ses fins et ses résultats*, in “La Coopération intellectuelle”, I, 1929, pp. 283-87; M. De Sabbata, *Segni di un progetto estetico*, in *Tra diplomazia... cit.*, p. 45.

sottolineata nella presentazione all'edizione del 1928, sulle pagine della romana “La Tribuna”; l'appuntamento artistico lagunare nasceva infatti sotto gli auspici di un analogo “desiderio vivissimo di concorrere con indicazioni precise, all'esame di coscienza proposto dalla XVI Biennale allo spirito italiano, ponendolo di fronte allo sviluppo dell'arte di tutto un secolo”. Le distinzioni regionali risultavano quindi risolte a vantaggio di un’“Italia moderna [...] che come tale al di sopra di ogni singola personalità staccata [...] afferma la sua statura non minore, per varietà e unità insieme di sviluppo, di scuole e di paesi sinora maggiormente favoriti dai benefici della fama”²¹⁸.

Il contributo parigino del 1929 lasciava intravedere il carisma di un uomo di cultura deciso a far partire la rinascita dell'arte italiana da istituzioni forti e ben organizzate, sotto la diretta tutela dello Stato. A conferma di ciò Maraini pubblicava, appena l'anno seguente, sul periodico “L'Amour de l'Art” un intervento interamente dedicato a presentare, a più ampio raggio, “*la nouvelle organisation artistique en Italie*” nell'assoluta convinzione che “*faire comprendre brièvement quelles sont les conditions particulières du milieu dans lequel les artistes produisent et parviennent en contact avec le public sera le meilleure introduction à la connaissance de l'art italien contemporain*”. A distanza di qualche anno dai primi articoli apparsi su “Renaissance de l'art et des industries de luxe”, egli tornava a parlare del regionalismo italiano ma questa volta lo faceva con maggiore cognizione di causa: “quelle caratteristiche dialettali” che avevano rischiato di scomparire sotto la pressione dell'unificazione nazionale potevano dirsi finalmente risolte, grazie all'azione del governo fascista “*en se servant du cadre syndical*”. Questa volta il critico non aveva alcun timore di porsi apertamente a difesa e a sostegno dell'arte italiana; il carattere dell'intervento appariva di conseguenza tutto incentrato sull’“*unité nationale et permanente de la race*” e sulla reale capacità della Penisola di “*rivaliser avec la production étrangère*”²¹⁹.

Il sistema espositivo così stabilito portava con sé un giudizio di valore nemmeno troppo sottinteso; Maraini distingueva tre diversi ordini all'interno della gerarchia delle mostre in Italia, dove la precedente serviva da “anticamera” alla successiva. Il livello aumentava a mano a mano che gli artisti abbandonavano gli appuntamenti organizzati dai sindacati per passare a

²¹⁸ Cfr. A. Maraini, *Quel che mi ha insegnato la Biennale*, in “La Tribuna”, XLVI, n. 105, 03 maggio 1928, p. 3.

²¹⁹ L'atteggiamento di Maraini nei confronti delle istituzioni culturali italiane appariva profondamente mutato, soprattutto se confrontato con quello dell'immediato Dopoguerra: nel commentare, infatti, dieci anni prima, gli acquisti portati a termine dal Ministero della Pubblica Istruzione e dal Comune di Roma, in seguito all'edizione della Secessione del 1916, egli aveva espresso il più vivo risentimento verso “la incapacità o la negligenza perenne delle Commissioni a una qualunque chiaroveggenza”. Cfr. A. Maraini, *Gli acquisti del Ministero e del Comune alla Secessione*, in “La Tribuna”, XXXV, n. 32, 01 febbraio 1917, p. 3; idem, *Influenze straniere...* cit., p. 526; idem, *La nouvelle organisation artistique en Italie*, in “L'Amour de l'Art”, a. XI, février 1930, pp. 114-15.

quello di importanza nazionale, la Quadriennale romana, ed internazionale, la stessa Biennale di Venezia. Quest'ultima, pertanto, rappresentava il livello più alto cui si potesse accedere e l'unica occasione per offrire “à la production italienne l'émulation nécessaire pour rivaliser avec la production étrangère”, giustificando la cura e l'attenzione riservatole dal segretario generale²²⁰.

Nel nuovo decennio Maraini iniziava a riservare sempre maggiore spazio alle questioni estetiche tendenti a ribadire i principi della rinascita del nuovo linguaggio nazionale soprattutto in virtù del suo recente investimento, a pieno titolo, nelle istituzioni della Penisola. Questi sembrava vederci più chiaro in riferimento alle componenti eterogenee su cui si era formata l'arte novella: al pari del regionalismo, anche lo “snobismo internazionale”, così dannoso in passato per le espressioni artistiche della penisola, veniva ammesso all'interno dell'evoluzione del linguaggio italiano come elemento necessario al raggiungimento della “véritable italianité [... qui] a en soi les limites d'une fidélité vraiment nationale à sa propre terre, et en même temps les possibilités les plus grandes pour l'universalité”. La XVII edizione della Biennale veneziana del 1930 rappresentava pertanto, analogamente alla precedente, “un examen de conscience, non seulement pour les Italiens, mais pour les artistes du monde entier”²²¹.

Sulla stampa d'arte francese Maraini presentava, in tale occasione, le due tendenze dell'arte italiana contemporanea, quella lombarda e quella toscana, nel tentativo di chiarire agli occhi del pubblico francese tale distinzione, sulla scia di quanto aveva fatto solo l'anno precedente all'*Exposition du Novecento Italiano* organizzata a Nizza. Il critico, per primo, aveva interesse che il secondo orientamento artistico venisse reso noto dal momento che, come scultore, egli stesso condivideva le ricerche dell'ambiente toscano verso “une nudité décharnée, mais

²²⁰Maraini agiva in nome di una volontà d'ordine e di coerenza, quasi a voler dimenticare quanto visto, in prima persona, al *Salon d'Automne* del 1927, “accumulazione certo eccessiva e farraginoso per noi Italiani abituati a curare l'ordinamento delle esposizioni con larghezza di spazio e sgombra armonia”. Tale effetto di straniamento non doveva essere, pertanto, riproposto nell'ordinamento della Biennale veneziana, che più di qualcuno aveva lodato per “l'ensemble [...] grandiose et cependant amabile”, incapace di offrire quella “sensation de fatigue et d'oppression qui souvent nous saisit lorsque nous parcourons les sombres galeries du Grand Palais”. Cfr. A. Maraini, *Il «Salon d'Automne» e la Scuola di Parigi*, in “Corriere della Sera”, LII, n. 264, 05 novembre 1927, p. 3; M. Tozzi, *Chroniques. Le pavillon français...* cit., p. 235; A. Maraini, *La nouvelle organisation...* cit., p. 115; A. Spay, *La Biennale de Venise. Histoire d'une institution centenaire*, in “Les Cahiers du Musée National d'art moderne”, LIX, été 1993, p. 87.

²²¹Cfr. A. Maraini, *Influenze straniere...* cit., p. 514; U. Nebbia, *La XVII Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia 1930; P. Torriano, *L'inaugurazione della XVII Biennale veneziana*, in “L'Illustrazione Italiana”, LVII, n. 19, 11 maggio 1930, pp. 811-13; G. Pensabene, *Alcune considerazioni intorno all'Arte Italiana nella XVII Biennale Internazionale di Venezia*, in “Poligono”, maggio 1930; P. Torriano, *La XVII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, in “L'Ora”, 12-13 maggio 1930; V. Costantini, *La XVII Biennale di Venezia*, in “L'Italia Letteraria”, 18 maggio 1930; U. Nebbia, *La XVII Biennale di Venezia*, in “Emporium”, LXXI, n. 426, giugno 1930, pp. 323-43; P. Torriano, *Note alla Biennale veneziana*, in “La Casa Bella”, giugno 1930, pp. 45-49; L. Venturi, *Venezia XVII*, in “Belvedere”, nn. 5-6, mag.-giu. 1930.

limpide et harmonieuse dans la composition, quelque chose de spontané et pourtant de très architectonique". In veste di leader del sindacato toscano di Belle Arti, d'altra parte, egli stava contribuendo in prima persona ad un'ulteriore diffusione di questo linguaggio. All'esposizione veneziana, a maggior ragione, tale orientamento deteneva un posto d'onore grazie alla presenza di Libero Andreotti e Romano Romanelli i cui nomi tornavano a figurare, in quanto protagonisti, anche sulla stampa d'arte francofona²²² (Fig. 78). (Tav. CII).

Il secondo artista, in particolare, veniva ricordato anche dalla critica d'oltralpe: Waldemar George l'aveva ricordato come "*un tempérement d'une puissance authentique*". Il giudizio generale espresso da quest'ultimo sulla XVII Biennale appariva, però, ben lontano dai toni entusiastici del suo segretario generale. Tra i critici più attenti all'evoluzione dello scenario artistico europeo, il francese si rendeva conto di come l'Italia stesse avanzando sulla via della consacrazione internazionale del suo nuovo linguaggio di recente elaborazione; pertanto, nel 1930, aveva deciso di rispondere all'appello inoltrato da Antonio Maraini che lo invitava a curare l'allestimento della sala *Appel d'Italie* in occasione dell'esposizione veneziana. All'indomani dell'inaugurazione, il primo aveva dovuto riconoscere, a malincuore, come i suoi sforzi fossero stati del tutto ignorati dalla critica italiana, incapace di comprendere realmente le finalità dell'*École de Paris*. Egli riconosceva, senza dubbio, nell'Italia una forza artistica che si stava risvegliando grazie alle iniziative del governo fascista ma alla Mostra del 1930 deplorava, innanzitutto, un "*incompréhension de l'art de notre temps*" da parte degli organizzatori, privi di un orientamento preciso. Quella "*liberté convenable*" tanto apprezzata da Benedetti nel 1928 era sintomo, per il francese, di una debolezza dell'intera classe dirigente italiana nei riguardi delle questioni artistiche; Waldemar George ne ritrovava le cause nella mancanza "*d'un homme, d'un dictateur qui opère un choix*" condividendo perfettamente l'opinione, espressa nel 1926, dal connazionale André Dézarrois sempre a proposito dell'appuntamento veneziano. Un simile stato di cose che portava, inesorabilmente, "*à des abus, à des incohérences*" impedendo "*une enquête sur l'art contemporain*", veniva a suo dire tollerato e, anzi, sostenuto dalla critica, la prima responsabile del "*cercle vicieux*" in cui si ritrovava la produzione della Penisola. Il disaccordo insanabile tra l'ordinamento della Biennale voluto da Maraini e quello evidentemente atteso da George partiva, innanzitutto, da una diversa considerazione accordata al concetto di "*italianisme*". Agli occhi di quest'ultimo i critici italiani si servivano, ancora, di una scala di giudizio basata sulle "*norme*

²²²Cfr. A. Maraini, *L'art italien à la XVIIème Biennale de Venise*, in "L'Amour de l'Art", a. XI, août 1930, pp. 338-44. Sul ruolo di Maraini al sindacato toscano: *Arte e Stato: le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie: 1927-44*, a cura di E. Crispolti, M. Masau Dan, Milano 1977, p. 19; *E 42, utopia e scenario del regime. Vol. II...* cit.; *La Toscana e il Novecento*, a cura di F. Cagianelli, R. Campana, catalogo della mostra (Crespina, Pisa, Villa il Poggio, 06 oct.-18 nov. 2001), Pisa 2001.

dell'Ottocento” preferendo rivalutare la pittura del secolo precedente e incoraggiare quegli esempi artistici “*synonyme d'art réaliste et d'art anedoctique*”. Lo stesso Ogetti, strenuo difensore in Italia del nuovo linguaggio nazionale, veniva additato tra i responsabili di tale attardamento in un paese che preferiva riconciliarsi con un “*siècle anti-latin et anti-italien*” piuttosto che interrogarsi sullo stato delle sue ricerche contemporanee²²³.

In questo senso Waldemar George non voleva affatto mettere in discussione la ritrovata supremazia dell'Italia a livello internazionale; ciò rientrava, al contrario, all'interno di un fenomeno che egli stesso non avrebbe tardato a spiegare, qualche mese più tardi, al mondo artistico francese in occasione di un'inchiesta condotta sulla stampa riguardo la possibilità di additare ancora Parigi come “*la seule cité de l'univers qui pût prétendre au titre de capitale des arts*”. La critica e gli artisti chiamati a esprimere un giudizio ne volevano difendere il primato ma un intellettuale accorto qual era George si rendeva conto di come iniziassero a venire meno gli appoggi da parte dello Stato e dei privati: l'arte contemporanea non trovava occasioni sufficienti per pubblicizzarsi, schiacciata dal peso glorioso dell'incredibile avventura impressionista. Le esposizioni dedicate all'arte straniera, da parte loro, preferivano presentare “*des spécimens d'un intérêt douteux*” piuttosto che assumere il volto di “*vastes rétrospectives d'art italien, allemand, espagnol et français*”. Per tali motivi era più che naturale che altri centri, l'Italia fascista per prima, volessero privarla del suo ruolo egemonico²²⁴.

Il francese non rimproverava l'ascesa dell'Italia in veste di nuova potenza sullo scenario europeo, anzi era il primo ad incoraggiare un mutuo avvicinamento dei popoli latini, Italia e Francia in testa, in accordo con la sua ideologia neo-umanistica. Secondo tale visione le nazioni di tradizione mediterranea avrebbero dovuto agire congiuntamente per la vittoria finale dello spirito classicista rinunciando a qualsiasi volontà di affermazione egemonica personale. La Biennale del 1930 però faceva trapelare un'intenzione italo-centrica, visibile innanzitutto nella scomparsa del Padiglione Italia a vantaggio di una presenza nazionale più preponderante. Gli artisti italiani proponevano un ritorno alle radici classiche ma lo facevano non tanto in nome del progetto universalistico atteso da George quanto con la ferma volontà di affermare una superiorità di razza, identificabile solo e soltanto con quella italiana²²⁵.

²²³Cfr. A. Benedetti, *L'Art italien de 900...* cit., p. 672; W. George, *La XVIIIe Biennale de Venise*, in “Formes”, n. 7, juillet 1930, pp. 20-1; A. Spay, *La Biennale de Venise...* cit., pp. 81-97; E. Berliocchi, *La «romanité» romantica di Waldemar George, spigolando tra gli scritti del crociato dell'umanesimo e del «italianisme»*, in “Bulletin de l'Association des Historiens de l'art italien”, XIII, 2007 (2008), pp. 121-23.

²²⁴Waldemar George affermava chiaramente come “*dans le domaine de la peinture ancienne et dans celui de l'art contemporain, Paris est nettement distancé par Londres, New-York, Berlin et même Bruxelles*”. Cfr. W. George, *La vie artistique à l'étranger. Paris demeure-t-il le centre artistique du monde?*, in “L'Art Vivant”, janv.-juin 1930, p. 219.

²²⁵Cfr. A. Spay, *La Biennale...* cit., pp. 87-88.

PRESENZE A PARIGI NEL TERZO DECENNIO

La presenza costante degli interventi critici di Maraini nell'ambiente artistico francese era accompagnata, nello stesso tempo, da una notevole attività in veste di organizzatore culturale, più timida all'inizio del decennio ma destinata a rafforzarsi con il passare degli anni. Accanto alla potenza della sua voce, che di certo andava conquistando sempre più autorità, i protagonisti dell'arte italiana a Parigi si facevano più rari non contando, soprattutto nel corso della prima metà del decennio, nuovi arrivi. Nell'immediato dopoguerra, infatti, la maggior parte degli artisti italiani aveva fatto ritorno in patria, richiamata alla vigilia del conflitto per dovere di arruolamento. I pochi nomi effettivamente operanti nella capitale a quest'altezza cronologica appartenevano, perlopiù, a quella minoranza naturalizzata francese di cui, tra gli scultori, Alfredo Pina, Francesco La Monaca e Aldo Barteletti. Le loro esperienze nella capitale rientravano, pertanto, all'interno di una storia parallela a quella della vera e propria rinascita del linguaggio artistico italiano dove la loro attività restava legata ad un *milieu* artistico passato, disinteressandosi quasi completamente a quanto stava avvenendo, negli stessi anni, nella Penisola.

A causa di questa mancanza di nuovi protagonisti, portatori di espressioni e messaggi artistici inediti, non deve sorprendere come le colonne della stampa d'arte di quegli anni fossero occupate principalmente da cronache riguardanti gli artisti italiani del passato più glorioso, il cui nome non poteva essere ignorato nella capitale francese. Paolo Troubetzkoy e Rembrandt Bugatti, per primi, per ragioni che potremmo definire quasi nostalgiche, non uscivano dalla memoria della critica dei primi anni Venti. Il primo risultava ancora presente in veste di espositore ai principali appuntamenti artistici parigini, accanto a rassegne dedicate espressamente a celebrarlo in veste di scultore “*devenu, en vingt années, un des maîtres de la statuaire moderne*”. I *commentaires*, inoltre, riportavano anche gli echi della sua celebrità raggiunta in Italia, come, ad esempio, in occasione dell'inaugurazione della statua del compositore Puccini nel *foyer* della celeberrima “La Scala” milanese. Bugatti, da parte sua, restava legato anche dopo la morte avvenuta nel 1916, alla Galleria Hébrard che continuava ad ospitare nei suoi locali le ultime realizzazioni dell'artista, “*des animaux qu'il a observés avec une curiosité affectueuse*”. I critici francofoni non smettevano di riferirvisi come a un maestro incontestato del genere animalista, prendendolo a termine di paragone proprio in un momento storico in cui “*la synthèse, chez les sculpteurs animaliers est en train de faire de*

*nombreux disciples*²²⁶. (Tavv. CLXXXVIII-CXCVIII)

Un riferimento ai due italiani concludeva, inoltre, degnamente le monografie francesi dedicate, in questi anni, alla scultura italiana, incentrate ad analizzare e approfondire l'intera storia del fenomeno plastico della Penisola, con maggiore attenzione al periodo del Rinascimento e del Barocco. Il risveglio che si stava affermando nel panorama artistico d'oltralpe, e soprattutto tra gli scultori, risultava un dato ancora troppo giovane perché la critica francofona ne comprendesse la reale portata e ne desse una lettura corretta. Per tale motivo non deve sorprendere se ancora nella seconda metà del decennio gli studi ufficiali si concludessero con un breve *excursus* sull'*“ardeur à célébrer la résurrection du sentiment national”*, simbolo di *“une nation qui renaît à la vie et qui, se rappelant un passé glorieux, regarde avec confiance vers l'avenir”*. Lo stesso André Michel, in apertura del XIV capitolo dell'ottavo tomo della sua megalitica *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, non sembrava ritrovare un'evoluzione considerevole nell'architettura e nella scultura dall'unificazione nazionale al 1926, anno della pubblicazione dello scritto. A suo dire, *“l'art italien contemporain donne une impression d'homogénéité”*, riassumibile in una tendenza ad esaudire le numerose commissioni pubbliche, concepite *“pour la collectivité”*²²⁷. (Tavv. XXXIX, LXI, LXXI, LXXXIX, CLXV, CLXXI)

Come accennato, il numero di scultori italiani realmente operante a Parigi negli anni immediatamente successivi la prima guerra mondiale era veramente ridotto. I nomi per i quali è possibile parlare di un'attività reale e continua anche nonostante la cesura bellica sono essenzialmente quello di Alfredo Pina e di Francesco La Monaca, artisti che avevano seguito,

²²⁶Nel 1921 la galleria George Petit organizzava una personale in cui un numero notevole di opere ripercorreva la carriera dello scultore. Troubetzkoy esponeva, inoltre, nel 1924, 1926, e 1927 al *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* e nel 1929 al *Salon d'Automne*. Cfr. J. Mayor, *Petites Expositions*, in “La Chronique des arts et de la curiosité”, n. 12, 30 juin 1920, p. 105; J. Brémontier, *Sculpteurs contemporains. Paul Troubetzkoy*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, janv-mai 1921, pp. 63-74; Anon., *Concours et expositions. Expositions nouvelles. Paris*, in “La Chronique des arts et de la curiosité”, n. 20, 15 décembre 1921, p. 160; J. Doin, *Les Salons de 1922 (2e article). La Société des Artistes Français*, in “Gazette des Beaux-Arts”, LXIV, juin 1922, p. 354; Société Nationale des Beaux-Arts, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, art décoratif et arts appliqués exposés au Grand palais*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 13 avr.-22 juin 1922), Paris 1922, p. s. n.; P. L., *L'actualité et la curiosité. A travers les Salons. La Société Nationale des Beaux-Arts*, in “L'Art et les artistes”, tome IX, mars-juil. 1924, p. 357; C. La Senne, *La musique et le théâtre aux Salons des Champs-Élysées. Deuxième article. La statuaire de la S. A. F. - A la Nationale*, in “Le Ménestrel”, LXXXVI, n. 20, 16 mai 1924, p. 225; M. N., *L'actualité. Le Puccini de Paul Troubetzkoy*, ibidem, XII, oct. 1925-fev. 1926, p. 69; A. Michel, *II.-La Sculpture...* cit., pp. 658, 663; P. L., *L'actualité et la curiosité. Le Salon de 1926. Le Salon de la Société Nationale*, in “L'Art et les artistes”, tome XIII, mars-juil. 1926, p. 279; idem, *L'actualité et la curiosité. Le Salon de 1927. Le Salon de la Nationale*, ibidem, XV, mars-juil. 1927, p. 282; C. La Senne, *La musique et le théâtre aux Salons du Grand-Palais (troisième et deuxième article)*, in “Le Ménestrel”, LXXXVIII, n. 23, 04 juin 1926, p. 255; P. L., *L'actualité et la curiosité. A travers le Salon d'Automne*, in “L'Art et les artistes”, XIX, oct. 1929-fev. 1930, p. 64.

²²⁷Cfr. A. Michel, *L'architecture et la sculpture en Italie de 1870 à nos jours*, in *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, tome VIII, II, Paris, 1926, p. 633; C. Marcel-Reymond, *La sculpture italienne*, Paris 1927, pp. 55-56.

entrambi, un percorso francese non troppo diverso da quello di Libero Andreotti, con l'unica eccezione che, per loro, non vi era stato un ritorno in patria ma, al contrario, un vero e proprio processo di naturalizzazione nella capitale d'oltralpe. La partecipazione, nel primo e secondo decennio, agli appuntamenti artistici parigini aveva rappresentato soltanto un primo capitolo di una carriera destinata ad avere ben più ampio sviluppo e a contribuire all'allontanamento di costoro dagli esiti della scultura italiana post-bellica. Se, infatti nella Penisola i protagonisti della nuova plastica tentavano nuove strade, alla ricerca di un linguaggio epurato dai debiti di matrice estera, le personalità rimaste in Francia, forti di un successo di pubblico e di mercato ormai ben consolidato anche per la mancanza di un'eccessiva concorrenza, non avevano ragione di operare un mutamento radicale. Gli ammonimenti dei critici italiani sulla necessità di recuperare le fonti dei primitivi e dei modelli del Quattrocento trovava difficilmente seguito in questa generazione di artisti, che aveva perduto a poco a poco ogni contatto con la madrepatria e, di conseguenza, il sentimento di appartenere ancora a una nazione come l'Italia alla ricerca di una nuova identità. Di conseguenza, per costoro doveva risultare molto più facile trovare un proprio senso d'appartenenza all'interno dell'ambiente francese dove il linguaggio artistico cosmopolita poteva conciliare indifferentemente artisti francesi e stranieri. Per tali motivi non deve sorprendere se le ricerche portate avanti da tali personalità risultino, nella maggior parte dei casi, in linea con gli indirizzi più in voga e alla moda nella Parigi dell'immediato dopoguerra.

Uno scultore come Alfredo Pina ne è un esempio eloquente. Nel corso del primo e secondo decennio, egli visse il momento storico più fortunato e florido per la scultura francese, dominata dall'insuperabile esempio di Auguste Rodin, lasciandosene influenzare profondamente. Se si analizza, infatti, la primissima produzione parigina dell'artista si vedrà come in alcuni casi il modello del grande maestro di Meudon fosse diventato un termine irrinunciabile, fino a sfiorare, spesso, un omaggio smaccato da parte dell'italiano. Si comprende, pertanto, come lo scultore avesse riscosso un certo successo, soprattutto nell'ambito del mercato collezionistico dove le mode restavano in auge più a lungo.

La carriera post-bellica di Pina aiuta a capire che cosa uno scultore straniero, trasferitosi a Parigi, potesse trovare una volta mutata la situazione artistica di partenza; allo scoppio del conflitto vi era stato, infatti, un vero e proprio moto centrifugo che dalla capitale francese aveva disperso gli artisti; nel caso degli italiani, come già detto, la maggior parte aveva fatto ritorno in patria. Coloro che erano rimasti in Francia, avevano scelto ugualmente di trasferirsi, optando per piccole città di provincia. È chiaro come lo studio delle singole presenze nei centri francesi minori, tra l'altro estremamente interessante e inedito, ma estraneo al presente

soggetto di ricerca, offra degli elementi ulteriori per comprendere perchè a partire dalla fine del terzo decennio del secolo il numero di italiani presenti nella maggiore città francese si fosse drasticamente ridotto. (Tavv. CXXV-CXXXIX)

Questi artisti, in ogni caso, potevano continuare a partecipare alla vita artistica ed espositiva parigina, pur restando confinati in zone più periferiche e trarre inoltre un certo vantaggio dalle commissioni locali proposte dai comuni e dai piccoli comitati organizzatori. La fine della Grande Guerra aveva rappresentato per gli scultori un'opportunità di ritrovare quel rapporto, a lungo trascurato, con le istituzioni pubbliche, come era avvenuto nell'Ottocento francese, in seguito alla necessità di celebrare gli uomini illustri della *République*. Il bisogno di recuperare una dignità nazionale schiacciata dalla violenza del conflitto spiega la seconda ondata di quel fenomeno presto ribattezzato “statuomania” che si sarebbe esteso ben presto a tutta l'Europa. La celebrazione degli eroi della patria veniva imposto dall'alto quasi fosse un dovere non solo civico, ma ugualmente nei confronti dello Stato. Non soltanto la capitale e i grossi centri urbani dovevano accogliere i risultati artistici di tale volontà; anche i più piccoli comuni avrebbero ospitato, nella piazza principale, un simbolo di questa forma di riscatto.

Lo stesso Alfredo Pina aveva ottenuto, pertanto, alcune commissioni, sebbene si trovasse dapprima a Montpellier e poi nel minuscolo comune di Mesves-sur-Loire. Un *Monuments aux morts* venne commissionato, infatti, allo scultore italiano nel 1922 e realizzato in pietra calcarea, materiale ricavato dalla vicina cava di Malvaux, acquistata dall'artista al fine di venire incontro alle numerose commissioni di complessi celebrativi. Tra questi, un piccolo cippo, sempre, in calcare, sarebbe stato collocato, nel 1924, nel comune di Bulcy, dove egli aveva abitato prima di trasferirsi a Mesves. Entrambe le opere, di una semplicità estrema, non rappresentano, di certo, gli esempi più notevoli nel *corpus* dell'italiano, ma solamente dei lavori di corretta esecuzione²²⁸. (Figg. 79-80)

²²⁸È celebre l'affermazione di Janni a proposito di questa “invasione monumentale” nell'ambiente italiano, ma perfettamente utilizzabile per la situazione francese: “Gli scultori! Ecco una categoria di lavoratori – i lavoratori della gloria – che non corre rischio di soffrire i disagi della disoccupazione”. Cfr. E. Janni, *L'invasione monumentale*, in “Emporium”, XLVIII, n. 288, dicembre 1918, p. 283; E. Agulhon, *La statuomanie et l'histoire*, in “Ethnologie française”, VIII, n. 5, 1978, pp. 145-72; *L'héritage du langage de Rodin et la question du «gigantisme» en Italie*, in B. Musetti, *La réception critique...* cit., pp. 460-62.

L'inaugurazione del monumento di Mesves-sur-Loire avvenne l'11 novembre del 1922. Pina trascorse il resto della sua vita e della sua attività di scultore in questo comune; le sue spoglie, infatti, riposano nel cimitero locale e gran parte del suo *atelier* si trova oggi nel museo municipale (Opere dello stesso si trovano ugualmente al Musée municipale di Charité-sur-Loire, nel palazzo del comune di Pouilly-sur-Loire e al museo Rodin). Cfr. *Voce Alfredo Pina*, in Edouard-Joseph, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains 1910-1930*, tome III, Paris 1934, p. 138; B. Guineau, *Alfred Pina sculpteur 1887-1966*, la Charité-sur-Loire 1978, p. 10-11; *Carrières et constructions en France et dans les pays limitrophes*, actes du 115e Congrès national des sociétés savantes, Section des sciences et Section d'histoire des sciences et des techniques (Avignon 09-12 avril 1990), Paris 1991; H. Moisan, *Sentinelles de pierre. Les monuments aux morts de la guerre de 1914-1918 dans la Nièvre*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, 1999, pp. 70-71, 155, 268; *Le Patrimoine des communes de la Nièvre*, tome II, Charenton-le-Pont 1999, pp. 792, 796; A. Szymanski, J. Pautrat, *Le canton de*

In questo senso, lo scultore non partecipò assolutamente di quel risveglio della scultura monumentale che si stava affermando in Italia come in Francia favorita, in parte, da questa stagione ricca di commissioni. All'indomani dei trattati di pace, infatti, anche la critica d'arte francofona si era espressa positivamente sulla necessità di commemorare le vite sacrificate al conflitto, ma si domandava se fosse *“bien nécessaire que ce soit par des statues”*. Il timore maggiore era, infatti, che la corsa al monumento celebrativo si esprimesse attraverso *“l'idéal titanique, le cyclopéen, l'encombrant et l'envahissant qui caractérisent [...] l'Art des Allemands et leur esprit commémoratif”*, tradendo i valori originari dell'arte francese. Analogamente a quanto stava avvenendo nella penisola italiana, il monumento ai caduti diventava il campo d'azione per incoraggiare le più recenti ricerche della nuova generazioni di scultori; attraverso commissioni di carattere esclusivamente nazionale, si offriva la possibilità di riconfermare l'identità patria, ma di elaborare ugualmente un linguaggio artistico che recuperasse la tradizione, nell'urgenza di *“demander que ces inévitables monuments répondent à un certain idéal de race et de pays, ou, si l'on veut, remplissent certaines conditions qui en fassent des choses d'Art et de l'Art de chez nous”*. Troppe erano, infatti, le prove mediocri e addirittura esecrabili *“de cette vaine profusion de figures allégoriques et de colonnes plus ou moins rostrales que la pauvre imagination de nos modernes décorateurs nous a fait entrevoir”*. Eppure alcuni maestri francesi, della levatura di Bartholomé, Bouchard e Landowsky, dimostravano di saper ritornare ancora a quella *“tradition française qu'on suit, toute de mesure, de grâce et de légèreté”*. Una situazione non troppo dissimile, pertanto, da quanto avveniva negli stessi anni in Italia, come testimoniato, ancora una volta, da Ogetti che nel lodare gli esempi più meritevoli della plastica celebrativa citava *“l'armonia della composizione, l'equilibrio dei volumi, la semplicità della modellazione, la chiarezza della figurazione: tutte qualità che una volta sembravano necessarie alla scultura monumentale e che negli ultimi sessanta o settanta anni erano state perdute, anzi derise, col risultato che tutti vedono e sanno, e che si riassume nel diffuso desiderio di liberare tante piazze delle nostre città dai gesticolanti orrori che le ingombrano e deturpano”*²²⁹.

Pouilly-sur-Loire, Saint-Cyr-sur-Loire 2004, p. 70.

²²⁹L'esempio della Germania costituiva, anche in Italia, un termine di confronto irrinunciabile, ma ugualmente pericoloso, nella consapevolezza di come *“noi abbiamo forse uccisa la guerra ma non sappiamo se riusciremo ad uccidere la mania dei Comitati che dalla guerra ebbe sì largo alimento”*. La critica, pertanto, vedeva nel recupero dei puri valori della tradizione una possibile difesa contro gli astrusi simbolismi di ascendenza tedesca; in riferimento al Monumento ai caduti di Saronno, ad esempio, vi si rimarcava come in esso non vi fosse traccia di *“un freddo congelamento intellettualistico, che abbia un significato reale e uno trascendente, uno apparente e uno nascosto sotto il velame arcano”*, condividendo, evidentemente, l'opinione della critica francese secondo cui *“un statuaire aussi conscient des ressources et des limites de son art ne se prête guère aux trop littéraires subtilités du symbole”*. La questione era stata sollevata anche da Carlo Carrà su *“Valori Plastici”* nel 1920, in seguito ai primi interventi da parte del ministro della Pubblica Istruzione, Benedetto Croce, per *“evitare che le deturpazioni continuino in contrasto con le ragioni dell'arte e con la finalità storica e*

Se i complessi dedicati ai caduti di Alfredo Pina si tenevano distanti da quel dibattito sulla scultura monumentale che nei due paesi interessava critici e scultori era forse perché la celebrazione di una patria a lui estranea non lo interessava. Lo scultore aveva bisogno di un soggetto che potesse coinvolgerlo nella sua natura di italiano convertito ai modi rodiniani. In questo senso, niente più che una commissione alla memoria di Dante Alighieri poteva incoraggiarlo a confrontarsi con il formato monumentale, dal momento che per lui era “*également agréable de modeler des figures de plusieurs mètres de haut [...] que de pétrir une statuette*”. Barbara Musetti ha già ampiamente riflettuto come il progetto di tale monumento, mai realizzato, dovesse assumere fin da subito, agli occhi degli italiani, una valenza politica, tanto più al volgere della seconda metà degli anni Venti, quando in Italia il regime mussoliniano era più che mai alla ricerca di artisti che sostenessero il suo ideale di propaganda. Una personalità come Pina poteva venire perfettamente incontro a tali aspettative: una carriera costruita in Francia rappresentava, agli occhi della classe egemonica del Bel Paese, non tanto una forma di omologazione ai modi e al linguaggio della terra ospitante, quanto piuttosto un debito da parte di quest'ultima nei confronti della “Roma Eterna, giovane aquila della nostra generazione”. Lo stesso Mussolini commissionava allo scultore un suo busto, operando una sorta di consacrazione ufficiale nei suoi confronti, quasi a integrarlo ufficialmente nella schiera di artisti operanti per la diffusione di una politica culturale oltre confine²³⁰.

morale”. Cfr. R. de la Sizeranne, *Héros et Statues...* cit., p. 2; C. Carrà, *Benedetto Croce...* cit., pp. 91-92; R. Bouyer, *Trois monuments aux morts de la guerre*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, juin-déc. 1920, pp. 182, 184; C. Carrà, *Ancora sulla monumentomania italiana*, in “Valori Plastici”, III, n. 3, 1921, pp. 71-72; Anon., *Per ricordare la Vittoria e gli Eroi*, in “L'Illustrazione Italiana”, XLVIII, n. 13, 27 marzo 1921, p. 368; U. Ojetti., *Il monumento di Libero Andreotti ai caduti di Roncade*, in “Dedalo”, III, 1922-23, p. 793; L. D., *Il monumento di Libero Andreotti ai caduti di Saronno*, ibidem, III, 1923-24, p. 793; Anon., *Il concorso per il Monumento ai Caduti in guerra*, in “L'Illustrazione Italiana”, LI, n. 7, 17 febbraio 1924, p. 195; A. Biffignandi, *La solenne inaugurazione del monumento ai caduti di Poggio Mirteto*, in “Terra Sabina”, III, 30 settembre 1924, pp. 269-79; Anon., *Milano. Monumento ai caduti*, in “La Arti Plastiche”, II, n. 7, 01 aprile 1925, p. 2. Per una ricostruzione storica dei giudizi sui monumenti ai caduti sulle principali riviste d'arte italiane si vedano ancora: Anon., *Monumento ai caduti di Crespi d'Adda*, in “Emporium”, LI, 1920, p. 259; R. Papini, *Concorso per il monumento al Fante*, in “Emporium”, LII, nn 307-08, lug.-ago.1920, pp. 89-96; Anon., *Concorso per il Monumento al Fante sul San Michele*, in “L'Architettura Italiana”, X, 15, 01 ottobre 1920; C. E. Oppo, *I bozzetti per il monumento al Fante*, in “l'Idea Nazionale”, 02 giugno 1921, p. 3; idem, *Note d'Arte. Due parole sul monumento al Fante*, ibidem, 10 giugno 1921, p. 3; idem, *Note d'Arte. Ancora sul monumento al Fante*, ibidem, 23 giugno 1921, p. 3; U. Ojetti, *Il colle del castello di Gorizia e il monumento al fante*, in “Dedalo”, IV, n. 2, 1923, pp. 327-30; idem *Il monumento ai Caduti milanesi*, in “Dedalo”, III, febbraio 1927, pp. 597-98; R. Campana, *Esempi di scultura...* cit. pp. 341-48; M. Ragon, *L'Espace de la mort: essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraire*, Paris 1981; A. Becker, *Les Monuments aux morts. Patrimoine et mémoire de la grande guerre*, Paris 1988; J.-F. Bourasseau, *Dialogue de pierres: les monuments et les morts*, Paris 1993; E. Heran, *Le monument public en France au début du XXème siècle: traditions et innovations*, in *Paul Landowski, le Temple de l'Homme*, a cura di D. Boudou, M. Lafrançois, catalogo della mostra (Paris, Petit-Palais, Musée de Beaux-Arts de la Ville de Paris, 07 déc. 1999-05 mars 2000), Paris 1999; idem, «*L'âge des colosses*»: *le gigantisme dans la sculpture ai début du XXème siècle*, in 1900, a cura di P. Thiébaud, catalogo della mostra, Paris 2000, pp. 206-15.

²³⁰Cfr. D. Achelle, *L'Art. La sculpture contemporaine et l'œuvre d'Alfredo Pina*, Paris 1921, p. 46; E. Piccoli,

Tutta l'arte di Pina veniva recepita in Italia in questa ottica: nel 1928, sulla rivista "Emporium" l'analisi del suo *corpus* di sculture risultava accompagnato da una vera e propria celebrazione di "questa forte tempra di artista che fa tanto onore all'Italia in quella babelica Parigi in cui è così difficile affermarsi". La preoccupazione principale, a questa data, sembrava essere non tanto il giudizio sulle singole realizzazioni del milanese, quanto piuttosto quello sul suo essere un vero italiano, "autentica gloria nostra all'estero, tempra fortemente italiana entusiasta e irrequieta". Secondo tale lettura il giudizio finale si decideva non tanto sulla base della validità della sua arte, quanto sul suo appartenere o meno alla progenie italica, destinata a mostrare l'"esatta misura della genialità"²³¹.

Da parte francese, al contrario, Alfredo Pina veniva ancora visto come un artista capace di riunire "*la vie de deux sœurs latines*", senza alcun velleità di superiorità di razza; non casualmente Paul Fugairon, che presentava il *Monument au Dante* sulle pagine de "Le Figaro artistique" nel 1925, non esitava a ricordare come l'opera fosse, una volta di più, il risultato di una collaborazione con alcuni architetti francesi. Oltre a rappresentare un esempio di unità tra scultura e architettura, il complesso si poneva allo stesso tempo come frutto della creatività di due coscienze artistiche diverse, ma di certo provenienti dalla medesima fonte d'origine latina. Si tratta di una posizione perfettamente conciliabile con quella che lo stesso Maraini, nello medesimo torno d'anni, aveva sostenuto nei confronti dell'ambiente artistico francese: quest'ultimo, infatti, aveva affermato nel citato articolo del 1922 come "*la sculpture italienne d'aujourd'hui [...] n'a certes pas une personnalité supérieure et géniale comme la France avec Rodin*", dichiarando, addirittura, una velata superiorità dell'esempio francese verso il neonato linguaggio della nuova generazione italiana²³². (Tavv. CXLIII-CXLV)

Artisti contemporanei. Alfredo Pina scultore, in "Emporium", LXVIII, n. 406, ottobre 1928, pp. 199-200, 210; P. Fugairon, *Sur un monument à Dante Alighieri du statuaire Alfredo Pina*, in "Le Figaro Artistique", X n. 78, 11 juin 1925, pp. 549; idem, *Sur un monument à Dante Alighieri du statuaire Alfredo Pina II*, ibidem, X, n. 79, 18 juin 1925, pp. 563-64; idem, *Sur un monument à Dante Alighieri du statuaire Alfredo Pina III*, ibidem, X, n. 80, 25 juin 1925, pp. 582-83; idem, *Salon des artistes français. Deux portraits du statuaire Alfredo Pina*, ibidem, n. 124, 29 avril 1925; B. Musetti, *Les épigons italiens d'Auguste Rodin et la question du monument public à travers un exemple. Le «Monument à Dante Alighieri» d'Alfredo Pina*, in "Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italiens", novembre 2005 (2006), pp. 121-28.

²³¹E. Piccoli, *Artisti contemporanei...* cit., pp. 199-200, 210.

Su Alfredo Pina: Anon., *Concours et expositions. Expositions nouvelles. Paris*, in "La Chronique des arts et de la curiosité", n. 20, 15 décembre 1920, p. 172; C. Le Senne, *La musique et le théâtre au Salon d'Automne*, in "Le Ménestrel", LXXXIII, n. 45, 11 novembre 1921, p. 444; C. Morro, *Les Sculpteurs. Alfredo Pina*, in "Revue Moderne de l'Art et de la Vie", XXII, n. 1, 15 janvier 1922, pp. 15-18; F. Poncetton, *Le Tour du Salon de la Société des Artistes français. La sculpture*, in "Journal des débats politiques et littéraires", n. 121, 02 mai 1922, p. 3; C. Le Senne, *La musique et le théâtre au Salon des Artistes français. Deuxième article*, in "Le Ménestrel", LXXXIV, n. 19, 12 mai 1922, p. 219; Anon., *Exposition d'art. La vie artistique*, in "Le Figaro", n. 340, 06 décembre 1922, p. 2; C. Le Senne, *La musique et le théâtre aux Salon du Grand-Palais (deuxième article)*, in "Le Ménestrel", LXXXVIII, n. 22, 28 mai 1926, p. 248; E. Soubeyre, *Le Salon de 1926. II*, in "La Nouvelle Revue", XLVIII, mai-juin 1926, p. 372; idem, *Les Beaux-Arts. Le Salon d'Automne*, ibidem, LI, nov.-déc. 1928, p. 312; G. de Pawlowski, *Alfredo Pina*, Paris 1929.

²³²Cfr. A. Maraini, *La sculpture italienne...* cit., p. 143. Si vedano a questo proposito le prime iniziative del

Soltanto all'indomani della marcia su Roma, l'evoluzione della politica culturale estera avrebbe virato verso soluzioni italoentriche, finalizzate a ribadire la supremazia della civiltà fascista, unica vera erede della tradizione italiana. Un simile cambiamento a base politica e ideologica si sarebbe esteso al piano culturale progressivamente, risultando riconoscibile, nelle relazioni con l'estero, a partire dalla fine del terzo decennio. Ancora negli anni Venti, pertanto, gli artisti italiani partecipavano attivamente alla vita artistica francese, esponendo agli appuntamenti annuali della capitale o dei piccoli centri in cui si era trasferiti dalla fine del primo conflitto mondiale. La loro notorietà nell'ambiente internazionale dipendeva, inoltre, dalle iniziative di parte francese, non essendocene ancora nessuna organizzata dalle istituzioni culturali italiane; si tratta di un aspetto fondamentale per comprendere perché il numero di artisti italiani, effettivamente presenti ed operanti a Parigi, si riducesse progressivamente fino a scomparire. Nel corso del quarto decennio, la capitale avrebbe accolto delle presenze artistiche “pilotate”, all'interno di esposizioni di diversa natura, finalizzate a promuovere la produzione della penisola all'estero e a sostenerne esplicitamente la superiorità.

Fascio italiano a Parigi. Cfr. An., *L'Arte Italiana in Francia...* cit., p. 3; Anon., *Galerie à visiter*, in “La Revue des Beaux-Arts”, IV, n. 441, 01 décembre 1925, p. 11; idem, *Expositions ouvertes du 15 au 31 décembre*, in “Beaux-Arts. Revue d'information artistique”, III, n. 21, 15 décembre 1925, p. s. n.; idem, *Prospectus de la quinzaine. Paris*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, VI, n. 24, 15 décembre 1925, p. 557; G. Varenne, *Les Expositions*, in “La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, IX, n. 1, janvier 1926, p. 121; Anon., *Les Expositions. Galerie «Le Vermillon»*, in “L'Art et les artistes”, XII, oct. 1925-fév. 1926, p. 138.

IL QUARTO DECENNIO

LA SCULTURA ITALIANA TRA TERZO E QUARTO DECENNIO

All'indomani della firma dei trattati di pace urgeva, come si è accennato, una ricostruzione innanzitutto morale e delle coscienze nazionali; a questo fine, nel 1922 la giovane Società delle Nazioni organizzava la “Commissione internazionale per la Cooperazione intellettuale”, divisa, appena l'anno seguente, in sotto-commissioni, ciascuna curante gli interessi dei paesi membri. A partire dal giugno 1928 la “Commissione nazionale italiana di cooperazione intellettuale” avrebbe iniziato la sua attività, all'interno di un quadro generale tendente alla mutua collaborazione tra i diversi paesi.

Negli anni precedenti, gli accenni agli scultori italiani nel mondo artistico d'oltralpe erano avvenuti per via, potremmo dire, indiretta ovvero attraverso le cronache dedicate alle esposizioni italiane di pittura. La seconda metà degli anni Venti aveva visto, com'è noto, il trionfo de *Les Italiens de Paris*, la cui notorietà si sarebbe imposta prepotentemente nel giro di qualche anno; si trattò però di un fenomeno perlopiù pittorico, da cui la scultura ne avrebbe tratto un giovamento secondario. L'unico scultore presente con una certa frequenza agli appuntamenti organizzati nella capitale dalla scuola di Parigi era stato infatti Giacometti, artista svizzero, assolutamente estraneo al movimento di rinascita plastica italiano. Nella capitale francese soltanto l'*Exposition art italien moderne*, organizzata nella galleria delle *Editions Bonaparte* alla fine del 1929, rappresentò un'eccezione significativa in quanto il suo organizzatore, il pittore Mario Tozzi, sembrava aver patrocinato “la più viva e la più completa manifestazione d'arte italiana moderna che Parigi abbia conosciuto a tutt'oggi” con l'intenzione di mostrare “il volto più combattivo dell'Italia odierna ed il carattere delle sue aspirazioni”²³³.

Alla rassegna esponevano, di conseguenza, anche alcuni scultori italiani tra i più rappresentativi della nuova plastica, nonostante “*une originalité moins apparente*” rispetto ai

²³³La *Galerie des Editions Bonaparte* organizzava nello stesso torno d'anni numerose esposizioni con l'obiettivo di far conoscere le tendenze dell'arte contemporanea, non solo francesi ma ugualmente straniere; oltre alla rassegna dedicata a *Les Italiens de Paris*, ad esempio, venne ospitata negli stessi locali l'*Exposition art polonais moderne*. Cfr. M., Tozzi, *Exposition Art italien moderne*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie des Editions Bonaparte, 30 nov. – 20 déc. 1929), Paris 1929; *Exposition art polonais moderne*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie des Editions Bonaparte, 1929), Paris 1929; Anon. *Parigi. Mostra italiana*, in “Le Arti Plastiche”, VI, n. 17, 01 novembre 1929, p. 3; *Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, C. Gian Ferrari, Milano 1987;

pittori. Tra costoro vi erano Romano Romanelli e Italo Griselli, presente con *Étude de nu* (*Ritmi*) del 1912; questi era già stato ricordato dalla critica francese soprattutto per il suo impegno nei confronti delle arti applicate all'Esposizione di Monza, dove aveva figurato con opere decorative “*délicieusement modelées*”. Clément Morro lo aveva presentato in un breve *commentaires* sulla “Revue Moderne” riflettendo su come, pur sacrificando un po' l'eleganza, l'artista avesse offerto un esempio del “*plus grand intérêt par l'étude approfondie de la ligne et du modelé*”. Da Parigi poche voci commentavano la mostra: tra queste, quella di François Fosca che si soffermava nello specifico sugli invii di Francesco Messina e Marino Marini, due nomi fino ad allora solo citati sulla stampa d'arte francese. Dell'artista catanese il critico sapeva apprezzare i “*beaux volumes simples, une science certaine du groupement*” e nei confronti del secondo riconosceva correttamente, nei suoi canoni debitori dell'arte etrusca, “*une gravité italique, une impression de santé, de force*”²³⁴ (Tavv. LXXIX-LXXX, CI).

Solo Mario Tozzi, collaboratore di Fosca, nel pubblicizzare la Seconda Mostra del Novecento Italiano, organizzata a Milano nel marzo dello stesso anno, avrebbe accennato agli altri esponenti, ai “*meilleurs sculpteurs [...] Martini, Wildt, Romanelli et Boncinelli*”, a cui spettava un ruolo marginale ma pur sempre utile a suo dire “*au succès de cette deuxième assemblée de l'art moderne italien*”. Lionello Fiumi sembrava aver aiutato la diffusione della conoscenza del Gruppo nell'ambiente artistico francese, grazie a un articolo apparso niente meno che su “Le Figaro”, in cui egli rifletteva come “*le phénomène de renouvellement que nous avons signalé dans le roman, dans la poésie et dans le théâtre s'est produit, en Italie, dans le domaine des arts plastiques*”. Riprendendo una lettura già proposta, le tendenze impressioniste e post-impressioniste avevano finito per lasciare un “*gaspillage superficiel et*

²³⁴Cfr. M. Labò, *Chronique. Notes...* cit., p. 2; C. Morro, *Expositions diverses. Les Sculpteurs. Orlando Italo Griselli*, in “La Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXV, n. 7, 15 avril 1925, p. 29; M. Tozzi, *Chroniques. La deuxième exposition du Novecento italiano*, in “L'Amour de l'Art”, mars 1929, p. 158; C. E. Oppo, *La seconda Mostra del «Novecento» a Milano*, in “La Tribuna”, 03 marzo 1929, p. 3; C. Mauclair, *Peintres italiens modernes*, in “L'Éclair de Nice”, XLVIII, n. 339, 5 décembre 1929, p. 1; G. Kahn, *Art. Exposition d'Art italien moderne: galerie Bonaparte*, in “Mercure de France”, CCXVII, n. 757, 01 janvier 1930, pp. 181-83; Anon., *Chronique. Expositions. L'Art Italien Moderne*, in “Art et Décoration”, LVII, janvier 1930, p. X; F. Fosca, *Une exposition d'art italien moderne*, ibidem, février 1930, pp. 107-10; *Scheda Italo Griselli*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 126-27; *René Paresce e les Italiens de Paris*, catalogo della mostra (Marsala, Convento del Carmine, 10 lug. - 17 ott. 2004), Palermo 2004; *Scheda Orlando Italo Griselli*, in *L'arte itinerante del Novecento italiano*, catalogo della mostra (Modena, Modena Antiquaria, 12 - 20 febbraio 2011; Milano, Galleria Studiolo, 12 marzo - 02 aprile 2011), a cura di G. Cribiori, N. Colombo, Modena/Milano 2011, n. p.; E. Pontiggia, *Novecento Italiano. Regesto 1919-1931*, in *Il “Novecento” milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, a cura di E. Pontiggia, N. Colombo, C. Gian Ferrari, catalogo della mostra, (Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio-04 maggio 2003), Milano 2003, pp. 271-73.

Per la partecipazione di Giacometti all'*École de Paris* si vedano: *Les artistes italiens de Paris*, catalogue d'exposition (Paris, Théâtre Louis Jouvet, 03 fev. - 02 mars 1928), Paris 1928; Anon., *Un groupe d'Italiens de Paris*, in “Cahiers d'Art”, IV, nn. 2-3, février-mars 1929, p. 122; *Un groupe d'Italiens de Paris*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Zak, 05-19 avril 1929), Paris 1929; M. Tozzi, *Cose parigine*, in “Le Arti Plastiche”, VI, n. 9, 01 maggio 1929, p. 3; idem, *Notizie parigine*, ibidem, VI, n. 10, 16 maggio 1929, p. 3.

arbitraire” a cui i futuristi si erano opposti contribuendo “à secouer la jeunesse italienne et à tourner ses regards vers un art plus pur, plus cultivé et plus éloigné des bas intérêts matériels”. Si giungeva così a una reinterpretazione dei grandi maestri del Quattrocento di cui gli scultori risultavano i più diretti rappresentanti: se Adolfo Wildt agli occhi dello scrittore li riprendeva, sia pur attraverso delle “*puissantes stylisations dramatiques*”, Arturo Martini creava delle forme debitorie delle “*sources les plus limpides de la Renaissance*”²³⁵.

La chiarezza della lettura di Fosca nei confronti degli apporti della mostra alla galleria parigina era il risultato di una conoscenza approfondita delle precedenti esposizioni organizzate dal gruppo italiano, come dimostrano i suoi periodici commenti sulla rivista “L'Amour de l'Art”; per tale motivo, era chiaro come ai suoi occhi la presenza di alcuni dei protagonisti della plastica contemporanea rappresentasse un avanzamento nel programma di pubblicistica, da parte di Tozzi, de *Les Italiens de Paris*, ancora, però, lontano dall'offrire una visione completa ed esaustiva dell'intero panorama artistico italiano. Se infatti l'evento faceva conoscere solo “*quelques échantillons du groupe du Novecento*” e la scultura non era che “*maigrement représentée*”, restava perlomeno, presso le coscienze francesi, “*le désir de mieux connaître l'art italien contemporain*”. Tutti gli altri critici d'oltralpe, da parte loro, si erano soffermati solamente sui pittori espositori, preferendo deviare il discorso su questioni di ordine estetico, su come, ad esempio, le diverse tendenze riconoscibili nei protagonisti dell'esposizione parigina derivassero tutte da un'evoluzione del linguaggio futurista, sviluppatosi proprio a Parigi. In questo senso, i *commentaires* sembravano rivendicare una sorta di paternità nei confronti di tutti quegli artisti, dai futuristi a *Les Italiens de Paris*, cresciuti in terra francese e si dimostravano particolarmente attratti dagli esempi pittorici tendenti a recuperare i primitivi italiani e le fonti della classicità. La complessità dei quadri esposti, ricchi di rimandi intertestuali, legati al mondo dell'architettura e della plastica, oscuravano così, quasi naturalmente, i pochi lavori di scultura²³⁶.

L'*Exposition Art italien moderne* fu seguita, di lì a qualche mese, nel 1930, dalla pubblicazione di *Art Moderne Italien*, di penna del critico italiano, di origine svizzera, Giovanni Scheiwiller. Il contributo era destinato a essere conosciuto nell'ambiente artistico francese, dal momento che le stesse *Éditions Bonaparte* diedero alle stampe lo scritto. Già nel 1928 era uscita nella capitale francese, del medesimo autore, una monografia dedicata a Modigliani; se però in questo secondo caso Parigi sembrava essere la città più adatta ad

²³⁵Cfr. M. Tozzi, *Milan. L'Exposition du Novecento Italiano*, in “Cahiers d'Art”, IV, nn. 2-3, mars-avril 1929, p. 123; L. Fiumi, *Les Lettres italiennes. L'art contemporain en Italie*, in “Le Figaro”, n. 126, 06 mai 1929, p. 5.

²³⁶Cfr. P. Fierens, *L'art italien d'aujourd'hui*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, CXLI, n. 338, 06 décembre 1929, p. 2; A. Alexandre, *La vie artistique. Italiens modernes*, in “Le Figaro”, CIV, n. 343, 09 décembre 1929, p. 4; G. Kahn, *Art. Exposition d'Art...* cit., pp. 181-83.

accogliere lo studio critico di un artista che essa considerava come un figlio, il volume consacrato all'arte moderna italiana rappresentava un'opportunità imperdibile per diffondere la conoscenza del nuovo linguaggio nazionale, dal Futurismo al gruppo Novecento. Ancora una volta, però, doveva trattarsi di una diffusione selettiva, estesa unicamente agli esponenti dei citati movimenti pittorici; in riferimento alla scultura, restava soltanto un accenno, di qualche riga, alla fine dell'opera e, a rigor di logica, i nomi evocati erano gli stessi presentati al pubblico parigino alla mostra dell'anno precedente. Scheiwiller aveva inaugurato, inoltre, nel 1925 una collana dal titolo “Arte Moderna Italiana” stampata dalla casa di edizione Hoepli, in cui avrebbe pubblicato, di anno in anno, una monografia dedicata a ciascuno degli artisti più degni di nota del panorama italiano, divisi in due sezioni, pittori e scultori. La serie ad avere il maggior numero di uscite fu, non casualmente, quella consacrata alla pittura; alla fine del terzo decennio erano apparsi soltanto due numeri a favore della scultura italiana, il primo nel 1926 su Libero Andreotti, e il secondo, l'anno successivo, su Ernesto De Fiori, nato a Roma ma, di fatto, operante nell'ambiente artistico tedesco. Per il prosieguo della “collezione scultura” si sarebbe atteso il 1932, a dimostrazione di come l'ideatore della collana preferisse accordare, in quel torno d'anni, maggiore attenzione ai protagonisti della nuova stagione pittorica, quella del gruppo Novecento, in linea con quanto era stato fatto, anche all'estero, in occasione dell'*Exposition Art Italien Moderne*²³⁷.(Figg. 81-83)

Sempre nel 1929, il movimento italiano era già stato protagonista di un analogo evento espositivo, questa volta a Nizza, per interesse comune del segretario generale della Biennale e del presidente della locale *Société des Beaux-Arts*, Charles Deudon. Quest'ultimo, nell'indirizzare la proposizione al romano, aveva espresso l'intenzione di veder organizzata una mostra di lavori “*représentatifs de toutes tendances*” al fine di costituire un “*Salon consacré all'art italien moderne*”. L'esposizione venne accolta nell'ambito dell'annuale salone nizzardo, giunto alla sua XXXVI edizione. L'intero *corpus* di sculture presente faceva riferimento ancora una volta all'indirizzo novecentesco, per di più soltanto nella sua declinazione toscana e lombarda; il numero di scultori era estremamente ridotto e comprendeva nomi in gran parte già noti nell'ambiente artistico francese. L'attenzione ai

²³⁷Cfr. G. Scheiwiller, *Amedeo Modigliani*, Paris 1928; idem, *Art Italien Moderne*, Paris 1930.

La serie scultori della collana “Arte Moderna Italiana” iniziava con una monografia dedicata ad Andreotti (n. 3, 1), a cui si aggiungeva, a distanza di solo un anno dal volume su Ernesto De Fiori (n. 9, 2). A Partire dal 1932 seguirono Adolfo Wildt (n. 13, 3), Romano Romanelli (n. 22, 4), Arturo Martini (n. 23, 5), Francesco Messina (n. 28, 6), Marino Marini (n. 29, 7), Medardo Rosso (n. 35, 8), Giacomo Manzù (n. 46, 9). Il nome di Scheiwiller appariva con una certa regolarità anche sulla stampa d'arte francofona, che pubblicizzava i volumi di recente edizione del critico italiano. Cfr. Anon., “Cahiers d'art”, XI, 1-2, 1926, p. 68; idem, “Le Bulletin de la vie artistique”, VII, n. 4, 15 février 1926, p. 80; idem., ibidem, n. 24, 15 décembre 1926, p. 382; idem., “Gazette des Beaux-Arts”, 1927, p. 370; idem, “Les Chroniques du jour”, n. 1, mars 1929, p. 1; “L'Art vivant”, 1930, p. 410.

protagonisti della rinascita plastica italiana risultava, di conseguenza, assorbito all'interno di un progetto più ampio tendente a pubblicizzare quello che sembrava essere il fenomeno artistico di maggior importanza dell'intero panorama peninsulare. La critica d'oltralpe si esprimeva sull'entità dell'evento senza soffermarsi, più di tanto, sui singoli esempi pittorici e tanto meno scultorei; questa rilevava principalmente come esso fosse di “*un très prenant intérêt*”, un’“*exposition remarquablement homogène, du niveau le plus élevé et qui provoque notre juste et sympathique admiration*”. Solo in Italia la rivista “Emporium” lasciava spazio alle riproduzioni del “*médailon magistral et pathétique de la femme de l'artiste*” Dina Wildt di Wildt” e dell’“*admirable*” *Il bacio* di Maraini, insistendo, nel caso di quest'ultimo, piuttosto sul suo talento di “animatore ed organizzatore” che di artista²³⁸. (Fig. 84-85)

L'appuntamento nizzardo aggiungeva, di certo, un tassello ulteriore alla diffusione all'estero della scultura italiana, ma tale conoscenza era destinata a procedere, comunque, piuttosto lentamente e in modo progressivo. Come acutamente notato da Ugo Nebbia, l'Italia preferiva dimostrare, una volta di più, di eccellere nel campo della produzione di manufatti artigianali ed industriali dove ritornava il nome di Richard Ginori, già noto nella capitale. Nella sezione “arti minori” esponeva niente meno che Arturo Martini che si faceva strada nell'ambiente francese nel campo della decorazione grazie a “spiritose porcellane policrome figurate”; con tali “*belles céramiques valants par leurs formes et leurs émaux*” egli portava un contributo del

²³⁸Tra i Toscani esponevano Maraini, Griselli, Marini, Innocenti, Moschi e Romanelli, mentre tra gli esponenti della scuola lombarda Conte, Messina, Wildt e Ruggeri. L'apertura del gruppo Novecento nei confronti dell'ambiente internazionale risaliva a qualche tempo addietro, quando essa aveva preso avvio, nel 1926, proprio a Parigi con la *Première exposition à Paris d'un Group de Peintres du Novecento Italiano* alla *Galerie Carminati*, toccando successivamente i più importanti centri artistici europei. Cfr. *La Curiosité ailleurs. Milan...* cit., pp. 110-11; C. E. Oppo, *Il «vernissage» dell'Esposizione del '900 a Milano. Sguardo d'insieme*, in “La Tribuna”, 12 febbraio 1926, p. 3; idem, «*I riverberi di questa Italia che ha fatto due guerre*». *Benito Mussolini parla a Milano dell'arte del Novecento*, in “La Tribuna”, 16 febbraio 1926, p. 3; idem, *Alla Mostra del '900 Italiano. Smarrimento*, ibidem, 25 febbraio 1926, p. 3; P. Torriano, *La prima mostra del Novecento italiano*, in “L'Illustrazione Italiana”, LIII, n. 13, 28 marzo 1926, pp. 345-50; R. L., *Première exposition à Paris d'un Groupe de Peintres du Novecento Italiano*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Carminati, 17 mai – 12 juin 1926), Paris 1926; Anon., *Cronache artistiche. La Mostra del Novecento*, in “La Nuova Italia”, IV, n. 108, 10 juin 1926, p. 2; *Lettera di C. Deudon a A. Maraini [04 novembre 1928]*, in “Mostra Nizza 1929”, Archivio Maraini, Deposito Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, serie 1 (*Mostre italiane all'estero, 1929-1943*), UA 1 (*Mostra di Nizza Marzo 1929. Organizzata all'estero dalla Biennale*), 1928; G. Avril, *Les Beaux-Arts. Une exposition d'art italien s'est ouverte à Nice*, in “Comoedia”, XXIII, n. 5914, 21 mars 1929, p. 3; L. Charenson, *Les Expositions*, in “L'Art vivant”, juin 1926, p. 430; E. Pontiggia, *Novecento Italiano. Regesto...* cit., pp. 254-55, 267-69; Anon., *Exposition du Novecento Italiano. Peinture Sculpture Décoration*, catalogue d'exposition (Nice, Société Nationale des Beaux-Arts, 04 novembre 1928-05 avril 1929), sous la direction de A. Maraini, Nice 1929; Anon., *Manifestations artistiques internationales*, in “La Coopération intellectuelle”, I, n. 1, 1929, p. 255; U. Nebbia, *Cronache d'arte italiana all'estero. Il “Novecento” a Nizza*, in “Emporium”, LXIX, n. 413, maggio 1929, pp. 296-300; R. Bossaglia, *Il “Novecento italiano”. Storia, documenti, iconografia*, Milano 1979, p. 36; *Scheda Dina Wildt in Adolfo Wildt 1868-1931...* cit., p. 175, n. 36; N. Colombo, “Novecento”: un sostantivo declinabile. *Presenze pittoriche e scultoree corali nella Milano del “Novecento” (anni venti-trenta)*, in *L'arte itinerante...* cit., pp. n. p.; E. Pontiggia, «Novecento» milanese, *Novecento Italiano*, in *Il «Novecento...* cit., pp. 27-28.

tutto personale allo sviluppo dell'arte decorativa italiana e alla sua diffusione all'estero²³⁹.

Il toscano faceva parte, in ogni caso, di quella selezione di scultori che Mario Tozzi, portavoce de *Les Italiens de Paris*, pubblicizzava, negli stessi anni, sulla stampa d'arte francese; nelle cronache dell'artista dedicate alle esposizioni del gruppo in Italia, accanto alla presentazione dei pittori, gli scultori trovavano uno spazio decisamente maggiore rispetto ai brevi accenni da parte della critica francofona. Su “La Presse”, i nomi di Andreotti, Wildt, Romanelli, Ruggeri, Messina e Boncinelli non solo venivano citati ma inseriti all'interno di un discorso più generale finalizzato a presentare una scuola assolutamente italiana, i cui membri, “*tous en marche sur la bonne voie*”, “*ne se trouvent encore qu'au début de leur effort [mais] qu'ils se méfient des réalisations trop hâtives et des succès trop rapides*”. In questo modo anche la scultura sembrava recuperare un'immagine di sé più unitaria e consapevole, soprattutto se confrontata con i rapidi accenni dei *commentaires* dei critici francesi riassunti nel modo seguente: “*la puissante affirmation des sculpteurs, dont M. Maraini n'est pas le moindre*”²⁴⁰.

Anche in Italia l'interesse nei confronti della scultura contemporanea non era, in ogni caso, all'ordine del giorno. Ben più numerosi erano infatti gli scritti dedicati al movimento pittorico nazionale perché, come si è visto, esso risultava, rispetto alla plastica, di più ampio impatto critico e di maggiore diffusione internazionale. Margherita Sarfatti, nel dare alle stampe il già citato *Storia della Pittura Moderna*, in accordo con quanto Giovanni Scheiwiller faceva nello stesso torno d'anni, gli indirizzava le proprie preferenze ampliando il campo della ricerca ai “caratteri particolari delle grandi correnti della pittura d'oggi nel mondo”. Partendo dall'assunto che “per questo suo duttilissimo equilibrio fra lo spirituale e il concreto, fra la

²³⁹Le ceramiche Richard Ginori iniziarono ad entrare nelle collezioni francesi già alla metà degli anni Venti, in seguito agli acquisti all'*Exposition des Arts Décoratifs* del 1925. Nel 1930 la Francia riconosceva, ormai, l'importanza e la supremazia dell'industria italiana della ceramica e riportava le cifre d'affari e le principali informazioni tecniche a riguardo sulla stampa d'arte specializzata. Cfr. M. G., *Chronique. Musée céramique de Sèvres*, in “Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise”, XXVIII, 1926, pp. 305-07; Anon., *Articolo in “Art et décoration”, LV, 1929, p. 199; G. Avril, Les Beaux-Arts. Une exposition... cit., p. 3; Anon., L'industrie italiana de la céramique d'après le bulletin de l'Istituto Nazionale Per l'Esportazione, in “La Céramique”, XXXIII, n. 502, 1930, pp. 108-13.*

La partecipazione degli scultori alle esposizioni del gruppo Novecento risulta sicuramente inferiore se confrontata con quella dei pittori, ma di sicuro più ampia rispetto alle sporadiche presenze parigine. Già alla I mostra del 1926 al Palazzo della Permanente a Milano, infatti, risultavano partecipare Andreotti, Biagini, Boncinelli, Bonomi, Bossi, De Fiori, del Bo, Focacci, Galizzi, Maraini, Marchini, Martini, Messina, Romanelli, Rosso, Scarampi, Torresini e Wildt. Cfr. Anon., *La Curiosité ailleurs. A Milan: le “Novecento italiano”*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, VII, n. 7, 01 avril 1926, p. 110; U. N(ebbia), *Cronache d'arte... cit., p. 298; R. Bossaglia, Il “Novecento... cit., pp. 35-36; Gli archivi del Novecento*, a cura di C. Gian Ferrari, in *Il “Novecento... cit., pp. 200-03; Scheda Presepio piccolo*, in G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari, *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza 1998, p. 119, n. 178; *Scheda Giuditta*, ibidem, p. 129, n. 189; *Scheda Orfeo seduto*, ibidem, p. 130, n. 191; *Scheda Nascita di Venere*, ibidem, p. 131, n. 192; *Scheda Piccolo centauro*, ibidem, p. 131, n. 193; *Scheda L'attesa*, ibidem, p. 132, n. 195; *Scheda Il suicidio della donna romantica*, ibidem, p. 134, n. 198; *Scheda Sogno – L'attesa*, ibidem, p. 135, n. 200; *Scheda Gli amanti*, ibidem, p. 136, n. 202.

²⁴⁰Cfr. M. Tozzi, *La peinture en Italie. La deuxième exposition du Novecento italiano*, in “La Presse”, XCIV, n. 33884, 14 avril 1929, pp. 1-2.

composizione e la rappresentazione, la pittura risenti in modo evidente e diretto, più delle altre arti plastiche, le diverse influenze del secolo XIX”, doveva risultare più agevole ripercorrerne le tappe fondamentali, dalla generazione post-impressionista, passando per le avanguardie, per la Scuola di Parigi, fino a giungere al gruppo Novecento. Quest'ultimo risultava agli occhi dell'autrice un movimento complesso e talmente vario da non poter essere definito solamente pittorico. Nel riferirvisi, sempre nel 1930, su “Formes” la Sarfatti gli attribuiva il medesimo ruolo delle avanguardie, responsabili di aver “*complètement changé l'atmosphère sociale et politique de notre pays*”; in accordo con una visione più ampia e “democratizzante” pertanto ella citava tra i suoi esponenti tanto dei pittori quanto “*des sculpteurs comme Adolfo Wild [sic], Andreotti, Romanelli, Ruggeri, Maraini, Martini, Rambelli*”, tutti ugualmente in marcia “*dans cette voie de renouveau*”²⁴¹ (Fig. 86).

Oltre ad un soggetto di indubbio interesse, la *Storia della Pittura Moderna* affrontava la questione con un taglio critico originale e assolutamente nuovo per l'ambiente artistico italiano, per mezzo cioè di “molte riproduzioni di modernissimi quadri italiani insieme con riproduzioni di modernissimi quadri stranieri, corredando e collegando le une e le altre con qualche dato di fatto e qualche idea generale”. Un approccio così maturo e consapevole doveva risultare la soluzione vincente anche per chi volesse realizzare, in Italia, un primo studio sulla scultura contemporanea, ben più complessa per storia ed evoluzione, sull'esempio di quanto avveniva nello stesso ambiente francese: nel 1929 Jan e Joël Martel pubblicavano il volume *Sculpture*, dove più di un centinaio di immagini costituivano il corpo generale della monografia, accompagnate soltanto da un breve commento a testimonianza di come esse “*ont été recherchées avec la joie du collectionneur qui retrouve les anneaux d'une même chaîne*”. Affinché un metodo basato sull'autoreferenzialità delle riproduzioni delle opere risultasse efficace esso doveva essere però sorretto da una notevole capacità di giudizio e di confronto da parte dei suoi diretti fruitori. Sfortunatamente nell'ambiente artistico italiano la critica e il pubblico non disponevano ancora dei giusti mezzi per una corretta comprensione della scultura contemporanea; Margherita Sarfatti accennava a tale difficoltà e, nello spiegare come i principali limiti dell' arte scultorea derivassero innanzitutto dalla necessità di un “confronto immediato con il visibile e il verosimile”, affermava con decisione che soltanto “pochi grandi artisti e pochissime grandi scuole seppero affrancarsi da tale schiavitù, creando una loro verità stilistica di glorioso equilibrio fra convenzione e realtà”. Una simile consapevolezza non bastava, in ogni caso, a restituire una panoramica attenta e minuziosa dello stato della scultura

²⁴¹Cfr. M. Sarfatti, *Storia della Pittura Moderna*, Roma 1930; idem, *Lettre d'Italie. Ottocento et Novecento*, in “Formes”, janvier 1930, p. 27.

nazionale ed europea; c'era quindi bisogno di una personalità realmente al corrente della produzione italiana e internazionale, specialmente nelle sue declinazioni plastiche, e ben inserita nel sistema artistico della Penisola²⁴². (Fig. 87)

Antonio Maraini poteva essere sicuramente il candidato ideale per un progetto così ambizioso e complesso, in ragione del suo aggiornamento su tutti i più importanti protagonisti della plastica europea delle ultime generazioni. Il suo *Scultori italiani d'oggi* rappresenta attualmente uno scritto fondamentale per la storia della scultura in Italia nei primi anni Trenta, ma la mancata pubblicazione dello stesso all'indomani della sua stesura era destinata ad approfondire la distanza tra la conoscenza delle ricerche pittoriche e di quelle portate avanti dagli scultori. Il volume, se dato alle stampe, avrebbe costituito un *unicum* nell'ambiente artistico della Penisola, visto che fino a quel momento nessuno si era mai veramente dedicato a ripercorrere le tappe dell'evoluzione più recente della plastica italiana letta in corrispondenza con quella degli altri paesi europei. Eppure per Maraini tale contributo non doveva essere altro che il naturale completamento di un discorso sulla scultura e le sue finalità, iniziato dieci anni addietro ma ancora privo di unità, considerato che la maggior parte degli interventi del critico risultavano dispersi su quotidiani e riviste. Il progetto del romano veniva quindi incontro alle esigenze di un intellettuale completo, critico d'arte attento alle trasformazioni più recenti e creatore artistico di lunga data; al di là però di simili motivazioni personali, si può affermare che l'iniziativa editoriale rientrasse perfettamente all'interno di un fenomeno di più ampia portata che aveva iniziato a imporsi alla fine del decennio un po' in tutta Europa, sulla scia di un necessario bisogno di fare chiarezza sullo stato reale della scultura²⁴³.

Soprattutto in Francia, tra i diversi studi dedicati a definire il ruolo dell'arte francese, minacciata da nuove potenze artistiche in ascesa, il biennio 1928-29 aveva visto il fiorire di contributi di tale natura di penna delle voci più prestigiose del mondo della critica internazionale. In quel momento la preoccupazione di ritrovare i caratteri nazionali di un linguaggio eccessivamente contaminato da influenze e apporti esterni spronava i critici d'oltralpe a occuparsi delle più recenti creazioni dei propri artisti. Nello specifico, l'interesse iniziava a concentrarsi sulla produzione plastica per mezzo di *Enquêtes* e *Notes*, nella

²⁴² I gemelli Martel erano essi stessi scultori pertanto i più adatti a restituire una panoramica aggiornata e chiara della più recente plastica a loro contemporanea. Cfr. M. Sarfatti, *Storia della Pittura...* cit.; *Introduction*, in J. & J. Martel, *Sculpture*, Paris 1929; P. Sentenac, *Le monument à Claude Debussy par Jan et Joël Martel*, in "Sud-Magazine", V, n. 87, 16 octobre 1932, pp. 16-18; A. Levy-Gutmann, *Joël et Jun Martel, sculpteurs d'aujourd'hui*, in "Art et décoration", LXIII, n. 1, janvier 1934, pp. 84-86; voce *Joël et Jan Martel (1896-1966)*, in J.-C. Hachet, *Les bronzes animaliers: de l'antiquité à nos jours*, Paris 1986, p. 245.

²⁴³Cfr. A. Maraini, *Scultori italiani d'oggi*, a cura di F. Bardazzi, Firenze 1986.

consapevolezza di come “*il est assez difficile aujourd'hui de parler d'un art aussi dégénéré que la sculpture [qui] se heurte en ce moment à la totale indifférence du public*”. Adolphe Basler ne *La sculpture moderne en France* ripercorreva le tappe che da Rodin avevano portato alle più diverse manifestazioni “*générales [...] orientées soit par les réalistes, soit par les stylistes*”, dimostrando di aver compreso correttamente come “*aux improvisations portant l'empreinte de l'impressionnisme rodinien a succédé une tendance vers des expressions plus sculpturales*”. Benché lo studio vertesse interamente sulla scultura nazionale, il francese non esitava a riferirsi alle influenze che essa aveva esercitato anche al di là dei confini del paese, allineandosi con quanto altre voci andavano affermando sulle stampa d'arte parigina. Sempre nel 1928 Christian Zervos aveva lanciato infatti un'inchiesta sui suoi “Cahiers d'art” dove incoraggiava un confronto con la vicina produzione plastica tedesca, certo che “*a quelques exceptions près il n'y a que deux pays où la sculpture soit la plus développée: l'Allemagne et la France*”. La testimonianza di uno degli intervistati, quella del direttore della rivista “Cicerone” Georg Biermann, serviva evidentemente a offrire un punto di vista esterno sui reali apporti degli scultori francesi all'evoluzione della storia della scultura europea e a tentare un primo avvicinamento tra due linguaggi artistici dove la “*différence n'est pas assez marquée pour empêcher la compréhension réciproque au bénéfice de la culture*”. Allo stesso modo lo storico dell'arte Willi Grohmann ricercava nella produzione plastica dei suoi connazionali i debiti del grande Aristide Maillol definito nella sua ricezione prettamente tedesca un “*réalisateur [...] considéré comme Grec et comme Français [qui] a même dépassé Rodin aux yeux des amateurs d'art*”²⁴⁴.

Alla luce di tutto ciò si può comprendere quale carattere di novità rivestisse nel panorama artistico italiano il volume di Maraini che, pur se inedito, resta a testimoniare un caso non trascurabile di una critica di alto livello, aggiornata e consapevole. L'impostazione generale dell'opera prevedeva un *excursus* piuttosto rapido sulla storia globale della scultura, dai protagonisti dei paesi-guida ai nomi meno noti delle realtà artistiche più decentralizzate, accanto ad ampi commenti personali di carattere estetico finalizzati a offrire la giusta chiave di lettura a un argomento di non immediata comprensione. Il critico romano ritrovava il principio di tutto in Rodin, sulla linea delle monografie di ambiente francese; per quel che concerne infatti la sua lettura nei confronti della storia della plastica d'oltralpe si può notare una concordanza generale di giudizio con i testi contemporanei prodotti dalla critica francese. Maraini divideva schematicamente il periodo da lui analizzato in tre “tempi”, tutti in rapporto

²⁴⁴Cfr. A. Basler, *La sculpture moderne en France*, Paris 1928; G. Biermann, *Enquête sur la sculpture en Allemagne et en France*, in “Cahiers d'Art”, IX, 1928, pp. 383-84; W. Grohmann, *Enquête sur la sculpture moderne en Allemagne et en France*, ibidem, X, 1928, pp. 371-72.

con il movimento impressionista di fine Ottocento ovvero con il “prevalere delle parti sul tutto, dell'accidentale sull'immutabile, dell'evidenza sensibile sull'astrazione ideale” o, per dirla con le parole dello stesso Basler, con “*cette seule vérité que, par un sensible et savant modelé, la lumière anime et accentue les trous et les bosses de la composition plastique*”. Il maestro di Meudon inoltre veniva letto criticamente come un precursore visto che “da questa possibilità di sviluppi insita nell'opera rodiniana [...] deriva la parte vitale della scultura contemporanea” e, sempre in riferimento al testo di Basler, quelle “*tendances architecturales de la statuaire actuelle*”. Ecco pertanto perché da parte sia italiana che francese i successori e gli allievi stessi di Rodin venivano indicati quali veri detentori di un'eredità pronta a dare i suoi frutti, già visibili in Bourdelle nella “volontà di composizione, di sintesi dei volumi conchiusi entro una unità di stile” dove “*les grands plans ont une tension dramatique et la composition s'anime d'un rythme solennel*”. Nel trattare di quest'ultimo e dei contemporanei Maillol e Despiau evidentemente Maraini non faceva altro che introdurre all'interno di un discorso organico le sue precedenti affermazioni a proposito del trionfo del dato architettonico e decorativo nella produzione plastica contemporanea; in riferimento al maestro di Montauban, anzi, egli ne apprezzava soprattutto il ritorno alla figurazione umana, “mezzo epico di espressione e decorazione architettonica” in cui “*les sculpteurs qui voulaient construire selon les lois de l'architecture n'ont abouti qu'à des embellissements décoratifs*” in nome di un “*curieux paradoxe de notre époque*”. Il critico spiegava questo ritorno al monumentalismo riferendosi ad alcuni protagonisti della pittura francese della generazione precedente; in accordo con quanto veniva affermato già da tempo dai più accorti critici francesi, infatti, “*toutes les impulsions novatrices sont parties du cerveau des peintres*” e in particolare dal credo cubista. Anche in Italia pertanto ci si rendeva conto di come “*le cubisme accomplit cette œuvre d'épuration et a permis l'avènement d'un art mental*”. Diversa doveva essere però l'interpretazione della lezione dei pittori-scultori: se infatti da parte francese si continuava a discutere di tale soggetto, visto che “*la controverse [...] est toujours actuelle*”, la critica italiana non esitava a far coincidere il trionfo delle leggi della costruzione architettonica con un necessario ritorno alla “*noblesse du style, la haute géométrie de la composition, la recherche de la ligne, de la forme définitive et de la couleur harmonieuse [...] des notions publiées ou bafouées qui retrouvent leur ancien prestige*”. In accordo con tale visione la tabula rasa operata dalla lezione cubista non costituiva che una prima tappa per una rinascita in nome della tradizione, quella italiana senza dubbio; perciò, già nel 1930, Margherita Sarfatti poteva affermare con certezza su “Formes”: “*l'heure de L'Italie semble*

*donc venue*²⁴⁵.

La conclusione dello scritto di Maraini esprimeva pertanto tutta la distanza dalle posizioni critiche d'oltralpe; lo scultore romano infatti riservava alla scultura italiana l'onore di chiudere degnamente la monografia in nome del prestigio delle ritrovate fonti dell'italianità. La preoccupazione principale sembrava essere quella di negare innanzitutto le influenze francesi nei confronti del più recente linguaggio artistico nazionale, nella consapevolezza che “il cosmopolitismo più e più in lei [Parigi] crescente se è uno stimolo formidabile d'attività e di novità, comincia però a soffocare e corrompere quasi tutte le sue forze indigene”. Per questo motivo la presentazione dei nomi della plastica dell'ultima generazione era accompagnata dalla scelta delle parole più adatte a definire “la nostra scultura contemporanea [che], più ancora della pittura, rappresenta nel movimento attuale il dato moderatore, il punto fermo di un popolo che tiene fede a sé stesso”. Il critico di conseguenza non aveva difficoltà a introdurre apertamente un discorso su quanto l'appartenenza di un dato scultore o pittore alla propria razza fosse in grado di influenzare il valore intrinseco della sua creazione artistica. In questo senso Maraini si riferiva a un “sofisma errato”, proprio anche dei francesi, basato sul “valore universale dell'arte figurativa come argomento indiscutibile per negare il valore di razza dell'artista”. In una simile posizione si avvertiva di conseguenza, già a tale data, la volontà di difendere a ogni costo la supremazia dell'identità italyca che, se in un primo momento poteva ancora convivere con sistemi culturali diversi, si sarebbe ben presto imposta a discapito di qualsiasi futuro progetto di “cooperazione intellettuale”²⁴⁶.

Il critico italiano mostrava così un certo disaccordo con quanto sosteneva Waldemar George che proprio in quel momento collaborava all'allestimento della sala *Appel d'Italie* alla XVII edizione della Biennale veneziana; quest'ultimo infatti si sarebbe espresso di lì a poco a proposito dell'identità dell'arte francese sulle pagine della rivista “Formes” in riferimento alla difficile definizione della multietnica *École de Paris*. In questo senso egli sembrava concordare con Maraini su un punto, ovvero sul fatto che, in arte, un eccesso di apertura nei confronti degli apporti esterni finisse per dar vita a “*un phénomène d'époque dépourvu de valeur, de portée historique [...] incapable de donner la mesure d'une civilisation*”. L'apparente favore accordato dalla Francia a questo “*mouvement artistique*” rappresentava pertanto ai suoi occhi “*une attestation somme toute assez subtile et assez hypocrite de l'esprit francophobe*” ovvero di un naturale atteggiamento di salvaguardia da parte di una nazione

²⁴⁵ Anche la critica internazionale riconosceva in quegli anni l'importanza dell’*“œuvre de peintres-sculpteurs”*. Cfr. A. Basler, *La sculpture moderne...* cit., p. 18, 20, 26; W. Grohmann, *Enquête sur la sculpture...* cit., p. 372; A. Maraini, *Scultori d'oggi...* cit., pp. 4-7, 10-13; M. Sarfatti, *Lettre d'Italie...* it., p. 28.

²⁴⁶ Cfr. A. Maraini, *Scultori d'oggi...* cit., pp. 20-21, 24.

che, come l'Italia, era naturalmente portata a “*défendre à tout prix la loi de sa continuité*”. L'inconciliabilità con quanto affermato da Maraini si esprimeva però nella diversa concezione, di carattere quasi ontologico, accordata al concetto di nazione. Per l'italiano infatti questa prendeva senso solo e soltanto alla luce dell'elemento razziale, vera componente dell'identità di un popolo; per George, al contrario, la ricchezza e l'unicità del popolo francese avevano delle ragioni sovra-storiche che gli faceva affermare con fermezza: “*la France n'est pas seulement une nation, un état, une acceptation ethnique et politique. La France est un état d'esprit*”. Di qui l'assunto fondamentale del suo pensiero, ovvero la necessità per questo paese di restare sempre uguale a sé stesso, riuscendo “*à ne pas aliéner son originalité et sa physionomie*”. Il critico cercava di giustificare questa tesi ricercando anche all'interno dei rapporti franco-italiani dei secoli passati la forza di questo principio di continuità, individuandolo, ad esempio, nella cerchia degli artisti di Fontainebleau, padri di un “*art d'importation [qui], pratiqué par des peintres étrangers, n'a pas détourné l'art français de ses sources*”. I debiti esterni potevano pertanto modificare “*notre grammaire plastique*” ma se il “*sentiment français*” restava intatto ciò costituiva la prova di come “*l'origine, la nationalité d'un peintre ou d'un sculpteur ne déterminent nullement la nature de leur art*”²⁴⁷.

Entrambe le posizioni, quella di George e di Maraini, erano dettate, a ben vedere, dalle medesime ragioni di fondo, ovvero dalla strenua volontà di difendere la propria tradizione di fronte all'imporsi di altri modelli culturali e identitari altrettanto forti; Waldemar George sembrava, anzi, richiamarsi quasi inconsciamente all'appello all’*examen de conscience*” mosso dal collega d'oltralpe in occasione della Biennale di Venezia del 1926 allorché gridava a gran voce che “*le moment est venu pour la France de faire son examen, d'opérer un retour à elle-même, et de trouver dans son fonds national les éléments premiers de son salut*”. Di lì a qualche mese, in un secondo articolo dal titolo *Défense et illustration de l'art français*, l'inconciliabilità con i propositi del nuovo linguaggio italico in ascesa doveva approfondirsi sempre di più; Waldemar George infatti muovendo un'altra volta da lontano si riferiva all'arte italiana come a una “*force centrifuge qui a soumis l'Europe*”; la Francia, al contrario, incapace di “*une main-mise totale*” continuava a volersi ergere a paladina di “*un échange régulier de pays à pays*”, in nome di un “*phénomène d'humanisme national [qui...] a pour objet la connaissance de l'homme, de l'être humain pensant et agissant*”²⁴⁸.

²⁴⁷Cfr. W. George, *École Française et École de Paris*, in “Formes”, n. XVI, juin 1931, pp. 93-94; idem, *La France devant le monde. Défense et illustration de l'art français*, in “Formes”, n. 20, décembre 1931, p. 162; E. Berliocchi, *La «romanité» romantica...* cit., pp. 110-35.

²⁴⁸Cfr. W. George, *École Française...* cit., pp. 93-94; idem, *La France devant le monde...* cit., p. 162; E. Berliocchi, *La «romanité» romantica...* cit., pp. 110-35.

PARIGI E LA NUOVA SCULTURA ITALIANA ALLE PRINCIPALI ESPOSIZIONI
DELL'ITALIA FASCISTA

Nel corso degli anni Venti, soltanto la Biennale veneziana, in nome del suo carattere internazionale, aveva varcato le frontiere trovando, come si è visto, un certo spazio sulla stampa d'arte d'oltralpe; nel decennio seguente anche altre manifestazioni artistiche sarebbero state recensite con particolare interesse. Come accennato infatti la critica francese iniziava a percepire tutta la portata delle ricerche condotte dalla nuova generazione di scultori italiani ma tale conoscenza si sarebbe ampliata soprattutto all'indomani della riorganizzazione del sistema artistico italiano e grazie alle molteplici possibilità espositive, favorevoli alla più recente produzione plastica della Penisola²⁴⁹.

Accanto all'imperdibile appuntamento lagunare, anche la Quadriennale di Roma avrebbe rappresentato un tramite importante per la ricezione del nuovo linguaggio scultoreo. In questa occasione d'altra parte la plastica occupava un posto non trascurabile soprattutto in virtù del suo ritrovato rapporto con l'architettura moderna italiana: il riallestimento di Enrico Del Debbio infatti aveva permesso di inserire armoniosamente alcuni lavori di scultura all'interno del complesso del romano Palazzo delle Esposizioni come la fontana del giardino d'inverno di Napoleone Martinuzzi. Nel 1931, in occasione della prima edizione della neonata rassegna, in Francia soltanto l'italiano Giacomo Grassini, collaboratore della rivista "Beaux-Arts", vi dedicava un articolo ricordandone l'eccezionalità rispetto alle nuove "*expositions régionales qui groupent toutes les productions artistiques de chaque province*". La preoccupazione principale era quella di far comprendere al pubblico parigino il funzionamento dell'organismo artistico di nuova ideazione, analogamente a quanto aveva fatto Antonio Maraini, l'anno precedente, su "L'Amour de l'Art"; il cronista, pertanto, ricordava in apertura il doppio sistema romano, quello degli inviti riservati a "*une commission spéciale*" e quello delle selezioni operate da una giuria decisa a far partecipare "*un nombre fort limité d'artistes*"²⁵⁰.

²⁴⁹ Cfr. M. Mimita Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana. II. 3. Il Novecento*, Torino 1982, pp. 5-172.

²⁵⁰ La prima edizione della Quadriennale romana, inaugurata il 3 gennaio 1931, fu il risultato di un lungo periodo di gestazione e di preparazione, iniziato già a partire dal 1926; questo importante appuntamento nasceva sotto gli auspici dello stesso Mussolini che concedeva ampia libertà di movimento al suo segretario generale, Cipriano Efisio Oppo perché l'esposizione manifestava innanzitutto una funzione politica, nella volontà di rappresentare la produzione artistica italiana fascista al di fuori del territorio italiano. Cfr. Anon., *Quadriennale romana*, in "Le Arti Plastiche", V, n. 15, 16 settembre 1928, p. 1; C. T., *La prima quadriennale d'arte a Roma-I preparativi e i premi*, in "Il Giornale d'Italia", 08 agosto 1929; A. Maraini, *L'organizzazione della prima Quadriennale romana*, in "La Tribuna", 29 agosto 1928; E. Zorzi, *Come si organizza la prima Quadriennale d'arte a Roma*, in "La Gazzetta di Venezia", 06 luglio 1930; Anon., *La Quadriennale romana d'arte (un*

L'obiettivo doveva essere infatti quello di salvaguardare la qualità degli invii e il livello medio della mostra ma, all'indomani dell'inaugurazione, non poche furono le critiche mosse agli organizzatori incapaci di trovare “il coraggio di rifiutare un altro centinaio di pitture e sculture”. Al di là dei singoli nomi degli espositori, evocati con rapidità, il breve *commentaire* voleva far risaltare innanzitutto un’*“exposition [qui] groupe dans ses salles tout ce que l'Italie moderne compte de talents artistiques”* e, in accordo con le parole dello stesso Maraini, presentare “una Mostra istituita sotto l'auspicio di Roma e del Duce, per questa altissima opera di rigenerazione e valorizzazione spirituale della Nazione”. La sezione di scultura risultava, in ogni caso, piuttosto ricca e comprendeva tutti gli esponenti della nuova generazione più una retrospettiva di Medardo Rosso, quale documento di un passato ormai trascorso i cui stilemi “li sentiamo appartenere alla storia, intendo dire ai musei”. Come aveva notato giustamente Roberto Papini sulle pagine di “Emporium”, la presenza di ben ventotto opere del maestro milanese agiva favorevolmente nei confronti delle altre creazioni plastiche “immuni di preziosità, anzi urtanti come parole franche”, espressione di un “linguaggio del tempo nostro e l'affermazione del nostro gusto decisamente mutato”. Margherita Sarfatti, da parte sua, aveva offerto una lettura estremamente positiva dell'insieme dei lavori esposti vedendovi però non un rinnegare dell'insegnamento impressionista ma una più matura operazione in cui lo scultore “ne tiene[va] conto, [...] rivede[va] e controlla[va] senza

colloquio con l'on. Oppo), in “Il Pensiero”, 01 settembre 1930, pp. 3-5; P. M. Bardi, *Tradizioni e tendenza alla I Quadriennale*, in “Rassegna dell'Istruzione Artistica”, dicembre 1930; Anon., *Prima Quadriennale d'arte nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, gen.-giu. 1931), Roma 1931; R. Papini, *Prima Quadriennale. Arte nazionale esposta a Roma I*, in “Emporium”, IX, LXXIII, n. 433, gennaio 1931, pp. 154-63; Pimar, *La Scultura alla Prima Quadriennale*, in “Marmi. Pietre. Granito”, gennaio 1931, pp. 5-13; A. Angiolini, *La prima Quadriennale di Arte Nazionale. Le mostre individuali dei pittori e degli scultori*, in “Il Lavoro”, 06 gennaio 1931; C. E. Oppo, *L'Arte e il Regime. Discorso inaugurale della Prima Quadriennale d'Arte Nazionale*, in “La Tribuna”, 04 gennaio 1931, p. 3; C. Carrà, *La scultura alla Quadriennale*, in “L'Ambrosiano”, 21 gennaio 1931; M. Bernardi, *La scultura alla Quadriennale*, in “La Stampa”, 27 gennaio 1931; R. Orlando, *Alla Quadriennale. Martini*, in “Roma Fascista”, 25 gennaio 1931; F. Trombadori, *Arturo Martini alla Quadriennale*, in “Gente Nostra”, 22 febbraio 1931; G. Grassini, *Lettere d'Italie. La Quadriennale, à Rome*, in “Beaux-Arts. La Chronique des arts et de la curiosité”, VIII, mars 1931, p. 23; A. Maraini, *La Quadriennale di Roma*, in “Dedalo”, XI, n. 3, marzo 1931, p. 682; C. E. Oppo, *I premi alla Quadriennale. Arturo Dazzi, secondo premio di scultura*, in “La Tribuna”, 20 marzo 1931, p. 3; N. Bertocchi, *Alla I Quadriennale. XI. - Martini e Romanelli*, in “L'Italia Letteraria”, 29 marzo 1931; C., *La Quadriennale Romana – VIII. La Scultura*, in “Le Arti Plastiche”, VIII, n. 8, 16 aprile 1931, p. 1; A. M. Brizio, *Musei, raccolte, esposizioni, vendite. Prima Quadriennale d'arte nazionale*, in “L'Arte”, XXXIV, vol.II, n. 3, maggio 1931, p. 289; G. Dottori, *La scultura alla Prima Quadriennale d'Arte Nazionale*, in “Oggi e Domani”, 22 giugno 1931; F. D'Amico, *Cipriano Efisio Oppo tra due Quadriennali (1935-1939) alla vigilia dell'E42*, in *E42-Utopia e scenario del regime*, vol. II, a cura di M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, Venezia 1987, pp. 244-48; *Scheda Arturo Martini*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 146-47; *Scheda Napoleone Martinuzzi*, ibidem, pp. 150-51; A. Cambedda Napolitano, *Ecclettismo e innovazione. L'arte italiana negli intendimenti politici e nella pratica espositiva. 1931-1935: le prime Quadriennali*, in *Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Modena e Contemporanea*, a cura di G. Bonasegale, Roma 1995, pp. 57-72; F. R. Morelli, *Oppo «grande arbitro degli artisti d'Italia»?*, in *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di F. R. Morelli, Roma 2000, pp. 2-3; F. R. Morelli, *La vita*, in *Cipriano Efisio...cit.*, p. 333-40; C. Salaris, *1931, la prima Quadriennale*, in idem, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Venezia 2004, pp. 18-24.

lasciarsene ipnotizzare, come è[ra] suo dovere di figlio e di erede”. Sfortunatamente nella capitale francese il pubblico restava all'oscuro di una simile ricchezza di protagonisti e indirizzi stilistici dal momento che Grassini si limitava a ricordare solamente i nomi di Rosso, di Wildt e di Romanelli e a riprodurre su “Beaux-Arts” un'unica opera, quella nemmeno troppo rappresentativa del genovese Giovanni Prini, senza nemmeno accennare al futuro secondo premio di scultura, Arturo Dazzi²⁵¹. (Fig. 88) (Tav. CXLVIII)

Nei primi anni Trenta quindi nell'ambiente artistico francese le cronache legate alla scultura si concentravano su una selezione piuttosto limitata di nomi peraltro in parte già noti. Faceva eccezione Clément Morro che sulla “Revue Moderne” si soffermava a rilevare la partecipazione di scultori meno conosciuti in occasione di esposizioni e rassegne artistiche di carattere eminentemente regionale, come quella del Sindacato fascista, organizzata dalla sezione laziale a Roma nel 1929, e da quello napoletano nel 1931, oppure quelle del medesimo tenore di Bolzano e Firenze. L'attenzione del critico sembrava venir attratta di preferenza da scultori dalla forte personalità, in grado di esprimersi attraverso opere monumentali e originali. Nel 1931 il critico si soffermava sulla personalità di Arrigo Minerbi definito “*un des plus indépendants parmi les artistes italiens*”: l'apprezzamento nei confronti di un atteggiamento lontano dalle mode e dagli stili precostituiti ne faceva infatti ai suoi occhi un ottimo rodiniano non propriamente dal punto di vista stilistico ma in ragione del suo modo di lavorare. Si trattava infatti di uno scultore pronto a distruggere “*impitoyablement tout ce qui ne correspond pas à son désir d'artiste*” in nome di un’*“haute conscience”* difficilmente riscontrabile nel mondo artistico. Morro dimostrava di conoscere il lungo cammino che l'aveva condotto al presente “*style audacieux et puissant, animé de la plus large compréhension*” dal momento che si soffermava a parlare delle numerose commissioni per i monumenti celebrativi della guerra; in questo senso il francese poteva rendersi conto di come Minerbi analogamente a tanti altri italiani avesse potuto sviluppare un linguaggio autonomo e originale sia pur collaborando con la committenza statale, troppo spesso tacciata di realizzare complessi pesanti e anti-estetici. Anche Cesare Augusto Poggi, a noi noto soprattutto per i suoi progetti di architettura futurista, veniva ricordato dal francese in virtù d’*“une des plus puissantes réalisations stylisées du masque de celui qui «dans la postérité» comptera non seulement pour le rénovateur et l'animateur passionné de l'Italie moderne”*. Il suo ritratto del Duce doveva infatti aver affascinato i visitatori della rassegna più per la notorietà del

²⁵¹Cfr. M. Sarfatti, *Gli scultori italiani al convegno di Roma*, in “Nuova Antologia”, LXVI (IX), n. 1412, 16 gennaio 1931, pp. 224-31; G. Grassini, *Lettre d'Italie. La Quadriennale...* cit., p. 23; A. Maraini, *La Quadriennale...* cit., p. 682; G. Papini, *Prima Quadriennale. Arte nazionale esposta a Roma II.*, in “Emporium”, IX, LXXIII, n. 438, maggio 1931, pp. 325-47.

personaggio rappresentato che per il suo valore intrinseco di creazione artistica; d'altra parte la rappresentazione plastica di Mussolini aveva già avuto una certa fortuna iconografica nell'ambiente artistico d'oltralpe, a partire dal colosso di Wildt fino ad arrivare alle placchette mussoliniane esposte nelle sezioni di numismatica italiana di quegli anni. Per tale ragione Morro poteva anche esagerare il talento e le doti creative di un artista che “*nous apparaît ainsi comme un des maîtres de la statuaire moderne italienne, un créateur, un talent puissamment organisé*”²⁵². (Tavv. XXIII-XXIV, CXXI)

Antonio Maraini continuava a essere, in ogni caso, il termine di riferimento obbligato ogni qualvolta si parlasse in quegli anni di scultura italiana; lo stesso Morro vi si era riferito ancora nel 1925 presentandolo sul periodico per cui collaborava. Risulta interessante notare come in quell'occasione fossero stati riprodotti ben tre suoi lavori, un numero significativo rispetto a quello normalmente accordato agli artisti italiani presentati sulla rivista. Il critico francese ne offriva un ritratto estremamente positivo aprendo il breve cameo con la definizione di artista “*parmi les grands sculpteurs italiens de l'époque contemporaine*” che ben si allineava con quanto si andava dicendo di lui nel mondo artistico internazionale. Ne risultava pertanto un giudizio equilibrato che sapeva apprezzare le qualità altrettanto equilibrate di un “*artista sincère, probe et vibrant, respectueux des traditionnels formules et fervent de la classique beauté*”, sempre attento a non cadere nell'eccentricità in nome di una ricerca di originalità²⁵³. (Tavv. XCIII-XCV)

Il suo nome compariva anche nelle cronache brevi relative alle vicende artistiche italiane come avveniva, ad esempio, su “Le Ménestrel”, periodico per melomani, dove lo scultore

²⁵² Ancora Giacomo Grassini ricordava l'Esposizione sindacale, quella del 1932, sulle pagine di “Beaux-Arts” accennando, come aveva fatto per la Quadriennale, alla partecipazione degli scultori, Selva, Drei, Riccardi, d'Antino, Prini, Brozzi e Mistruzzi. Morro avrebbe riprodotto anche alcune opere di Eugenio Baroni. Cfr. C. Morro, *Eugenio Baroni*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXV, 30 octobre 1926, p. 23; *Prima Mostra del Sindacato Laziale Fascista degli Artisti*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, aprile-luglio 1929), Roma 1929; P. Scarpa, *La Mostra del Sindacato laziale Fascista degli artisti*, in “Il Messaggero”, 27 aprile 1929; A. Porcelli, *La Prima Mostra del Sindacato laziale Fascista*, in “Osservatore Romano”, 8-9 aprile 1929; C. Pavolini, *La Mostra del Sindacato artistico laziale*, in “Il Tevere”, 11 aprile 1929; R. Orlando, *La mostra del Sindacato laziale artisti*, in “Roma fascista”, 28 aprile 1929; C. E. Oppo, *Alla prima mostra del Sindacato Laziale. Un vecchio artista: Pazzini*, in “La Tribuna”, 15 maggio 1929, p. 5; A. Neppi, *Alla Mostra del Sindacato laziale. Orientamenti e sviluppi della pittura giovane*, in “Il Lavoro fascista”, 26 maggio 1929; C. Morro, *Eugenio Baroni*, in “Revue moderne des arts et de la vie”, XXX, 30 juillet 1930, p. 16; idem *Les artistes vus aux récentes expositions. Salon Toscan de florence. Cesare Augusto Poggi*, ibidem XXX, 15 octobre 1930, pp. 8-9; idem, *Exposition de Syndicat fasciste des Beaux-Arts de Naples*, ibidem XXXI, n. 6, 30 mars 1931, pp. 14-15; idem, *Expositions diverses. Arrigo Minerbi*, ibidem, XXXI, n. 7, 15 avril 1931, pp. 25-26; idem, *Salon des Artistes du Syndicat fasciste de Ligurie à Gènes*, ibidem, XXXI, n. 16, 30 août 1931, pp. 5-6; G. Grassini, *Lettre d'Italie. III Exposition syndicale*, in “Beaux-Arts”, IV, 1932, p. 15; C. E. Oppo, *Domani s'inaugura la III Mostra del Sindacato Laziale. Situazione dei giovani artisti di Roma*, in “La Tribuna”, 05 marzo 1932, p. 3; idem, *Giovani artisti alla Mostra laziale*, ibidem, 24 aprile 1932, p. 3.

²⁵³ Cfr. C. Morro, *Expositions diverses. Les Sculpteurs. Antonio Maraini*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXV, n. 9, 15 mai 1925, pp. 25-27; N. Tarchiani, *Lettre d'Italie. Antonio Maraini*, in “L'Amour de l'Art”, juin 1931, pp. 258-60.

veniva citato per aver accettato di decorare con “*deux bas-reliefs, représentant la musique*” il sarcofago di Puccini, sepolto nella sua casa di Torre del Lago. La figura di Maraini veniva consacrata definitivamente in Francia quale una delle più rappresentative del panorama plastico contemporaneo nei primi anni Trenta grazie all'articolo di Nello Tarchiani, pubblicato su “L'Amour de l'Art”. Lo scritto non faceva altro che riprendere le opinioni estetiche che lo stesso scultore romano aveva pubblicato sulla medesima rivista negli anni appena precedenti; in questo senso i concetti sostenuti in astratto dal segretario generale della Biennale potevano dirsi finalmente esemplificati facendo riferimento alle sue stesse realizzazioni pratiche, quelle di un creatore “*parmi les premiers à diriger la sculpture italienne vers la voie des masses architectoniques*”²⁵⁴.

Il ruolo d'artista integrava perfettamente quello di organizzatore e critico, fondamentale per le sorti della nuova arte italiana di cui Maraini difendeva apertamente la “*véritable expression de l'âme de la race*”. La completezza del giudizio critico non rappresentava più a questa data un *unicum* nemmeno nell'ambiente d'oltralpe; Georges Wildenstein infatti si riferiva alla XVIII Mostra veneziana del 1932 come a una manifestazione resa possibile grazie a “*l'autorité personnelle du secrétaire général de la Biennale, M. Antonio Maraini, lui-même sculpteur de grand talent*”. In quell'anno, d'altra parte, l'appuntamento lagunare mostrava tutto il merito del suo organizzatore attraverso una netta distanza dall'edizione precedente definita incapace di restituire “*une idée de la plastique actuelle, du style contemporain*”, in ragione della varietà delle tendenze presentate. In occasione dell'esposizione del 1932 al contrario iniziavano a farsi evidenti i nuovi propositi, specchio, ancora una volta, della riorganizzazione artistica nazionale, fortemente voluta dallo stesso scultore romano. Se al recente ente della Quadriennale spettava il compito di rappresentare l'arte italiana nelle loro forme regionali, sul modello di quanto era avvenuto a Venezia in passato, la Biennale poteva finalmente dedicarsi a rafforzare il suo profilo internazionale e a far risaltare il volto del nuovo linguaggio nazionale all'estero. La critica francofona però era ancora piuttosto lontana dal comprendere una così netta virata in linea con i propositi propagandistici della nuova Italia mussoliniana ma vi rilevava, in ogni caso, dei cambiamenti importanti e positivi visibili soprattutto nell’*“ordre, l'homogénéité, la clarté [...qui] permettent l'étude facile et le repos*”²⁵⁵.

²⁵⁴Cfr. Anon., *Le Mouvement musical à l'Étranger. Italie*, in “Le Ménestrel”, LXXXVIII, n. 41, 08 octobre 1926, p. 424;

²⁵⁵Cfr. N. Tarchiani, *Lettre d'Italie...* cit., p. 260; U. Nebbia, *La Diciottesima Biennale. Gli italiani*, in “Emporium”, LXXV, n. 450, giugno, 1932, pp. 339-432; Anon., *La partecipazione della Francia alla XVIII Biennale*, in “La Nuova Italia”, VIII, n. 434, 10 marzo 1932, p. 3; E. Prampolini, *La XVIII Biennale d'arte di Venezia*, ibidem, VIII, n. 439, 14 aprile 1932, p. 3; Anon., *Alla Biennale di Venezia. Gli italiani di Parigi e i francesi*, ibidem, VIII, n. 443, 12 maggio 1932, p. 3; C. E. Oppo, *La XVIII Biennale Internazionale di Venezia. Prime impressioni e catalogo*, in “La Tribuna”, 28 aprile 1932, p. 3; Anon., *La saison en Italie. De Venise*, in

Il carattere tutto italiano di questo ritorno ai principi della tradizione, più volte ribadito da Maraini anche nell'ambiente artistico d'oltralpe, rischiava di venire ancora frainteso, o meglio ricondotto all'interno di quel fenomeno di *retour à l'ordre*, visibile anche in Francia e già da tempo teorizzato e spiegato nei suoi caratteri generali; il critico Paul Lambotte infatti, nel riferirsi alla mostra lagunare sulle pagine de "La Revue belge", non sembrava far riferimento ad alcuna rinascita dell'identità italica ma preferiva terminare il suo *commentaire* ribadendo l'origine francese di "*cette inévitable réaction contre les outrances et les balbutiements*" dal momento che ne ritrovava i prodromi in quel "*mouvement – parti de Paris – qui gagne toutes les écoles et ne manquera pas de s'accroître*". La sezione italiana della Mostra veneziana veniva comunque ricordata nelle cronache d'oltralpe soprattutto in virtù delle sue dimensioni estese e, come già detto, di criteri espositivi di immediata fruizione; l'apprezzamento da parte dei francesi nei confronti di un'azione museografica così riuscita risultava evidente innanzitutto dalle numerose riproduzioni dell'interno delle sale del "*nouveau pavillon italien*" apparse sulla stampa d'arte parigina. L'organizzazione alla base dell'evento sembrava pertanto fare da protagonista nelle dichiarazioni della critica francofona, meno interessata a rilevare i contributi dei singoli artisti²⁵⁶.

Va notato inoltre che in occasione di questa Biennale una buona parte delle voci d'oltralpe preferiva discutere del nuovo carattere internazionale assunto dall'ente autonomo, sottolineato ulteriormente da un evento collaterale mai organizzato prima di allora, ovvero il Primo Congresso d'Arte contemporanea. Quest'ultimo si tenne sempre a Venezia, parallelamente all'apertura della Biennale, grazie all'iniziativa da parte italiana dello stesso Maraini e di altre personalità chiave della politica culturale della Penisola quali Ugo Ojetti, presidente dei lavori, e Roberto Papini. Naturalmente affinché la rassegna potesse esprimersi anche al di là dei confini nazionali gli inviti erano stati inoltrati a una maggioranza di nomi stranieri. Il tentativo, felicemente riuscito, era stato, anzi, favorevolmente accolto nell'ambiente artistico d'oltralpe soprattutto perché apparentemente i suoi "*habiles dirigeants évitèrent [...] des questions d'art purement national*"²⁵⁷.

"Le Figaro", n. 126, 05 mai 1932, p. 2; G. Wildenstein, *La leçon de Venise*, in "Beaux-Arts", X, 25 mai 1932, pp. 15-16; Anon., *Le nouveau pavillon italien de l'Exposition de Venise*, in "Revue de l'art ancien et moderne", n. 789, juin 1932, p. s. n.; C. E. Oppo, *La XVIII Biennale Internazionale d'Arte a Venezia. Del pericolo dello chic*, in "La Tribuna", 25 giugno 1932, p. 3; M. De Sabbata, *Segni di un progetto estetico*, in *Tra diplomazia e arte...* cit., pp. 75-76.

²⁵⁶Cfr. P. Lambotte, *La XVIIIe «Biennale» à Venise*, in "La Revue belge", IX, n. 2, 01 mai 1932, pp. 448-53.

²⁵⁷Il Congresso si tenne a Palazzo Ducale dal 30 aprile al 4 maggio del 1932, sotto la presidenza di Ugo Ojetti e la direzione generale di Roberto Papini. L'invito era stato esteso a più di duecento personalità provenienti da tutti quei paesi partecipanti alla Biennale veneziana. Tre furono essenzialmente i temi di discussione: il diritto d'autore sulle opere d'arte, il rapporto tra arte e artigianato, e quello tra arte e critica. Cfr. Anon., *Notre Tribune. Le premier congrès international d'art contemporain*, in "Revue de l'art ancien et moderne", XXXVI, tome LXI, mai 1932, p. 166; idem *Notre tribune. Le Congrès international d'Art contemporain*, ibidem XXXVI,

Eppure gli interventi dei principali relatori italiani, tra cui quelli dello stesso segretario generale e del segretario del Sindacato di artisti, Cipriano Efisio Oppo, non avevano fatto altro che ribadire ancora una volta il funzionamento del sistema artistico nazionale con il risultato che, come riportava l'inviato speciale de "Le Temps", *"la thèse italienne, habilement exposée dans les trois sections par des porte-parole bien informés et subtils orateurs, prenait dans ce cadre magnifique et plein des souvenirs d'un commandement sans frein, dominé par la raison d'État, une signification singulièrement claire"*. L'Italia infatti ne usciva vincente, forte di un'impressione di potenza organizzativa, espressione delle massime cariche dello Stato fascista che *"quittaient pour la première fois le domaine académique et rétrospectif"* per affrontare dei *"problèmes positifs de la vie des artistes dans la société, [...] enfin des rapports de l'art avec les pouvoirs publics"*. Anche se da parte francese si tentava di sminuire la supremazia della partecipazione italiana al Congresso, nella certezza che anche per *"les personnalités italiennes [...] il serait chimérique de prétendre imposer aux uns, par une voie détournée, [...] les coutumes professionnelles et l'organisation qui conviennent aux autres"*, tale *"initiative heureuse de l'Italie"* finiva addirittura per oscurare l'influente *Institut de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations*, a cui si rimproverava di non aver mai patrocinato un evento di portata paragonabile. Una volta di più inoltre il discorso sembrava ritornare all'attualissima questione del primato di Parigi quale capitale dell'arte, sollevato, come si è visto, alla fine del decennio precedente da Waldemar George. L'intervento di uno dei relatori d'oltralpe, George Wildenstein, infatti aveva voluto dimostrare come *"Paris est depuis plus d'un siècle et doit rester le lieu d'élection des grandes ventes publiques ou privées"* ma rimaneva da chiarire il ruolo del centro artistico francese di fronte alle nuove esigenze della vita culturale. Ampio riscontro aveva avuto, in occasione della Biennale, l'iniziativa dello stesso Maraini di mettere a disposizione dei visitatori *"un service de documentation photographique"*; il suddetto critico ricordava, non solo nel suo intervento ma anche per la via di diffusione più ampia della rivista "Beaux-Arts", come fosse necessario che *"les ressources qu'offrent pour la documentation sur l'art contemporain les collections de Paris soient organisées, tenues à jour et mises à la disposition des intéressés de tous les pays dans l'esprit de l'Institut international de Coopération intellectuelle"*. Quanto il segretario generale stava facendo in seno all'ente della Biennale costituiva quindi un buon esempio da seguire: Wildenstein ribadiva anzi con forza la necessità di colmare le mancanze ancora riscontrabili nell'organizzazione artistica nazionale, quasi percepisse l'evoluzione già in atto della Mostra veneziana, non più in nome di una collaborazione tra i diversi paesi ma in

tome LXII,n. 789, juin 1932, pp. 214-15.

direzione di un'imposizione della soluzione fascista²⁵⁸.

Al Congresso di Palazzo Ducale risultava pertanto urgente dibattere sulle relazioni tra arte e potere politico alla luce dell'attualità di tale soggetto soprattutto nell'ambiente artistico italiano. Louis Hauteœur, delegato ufficiale per la Francia e conservatore del *Musée du Luxembourg*, era intervenuto al congresso veneziano proprio per chiarire i “*rapports de l'art et de l'État en France*” ma nel farlo si era limitato a offrire “*des raisons historiques de nos institutions nationales*” difendendo “*la neutralité de l'Etat en matière d'art [... en justifiant] l'astention systématique de l'administration dans les problèmes qui sont [...] l'affaire des artistes eux-mêmes*”. In questo senso la posizione da lui sostenuta sembrava richiamare da vicino quella di Waldemar George che nel 1931 aveva spiegato come l'arte nazionale si fosse da sempre conformata al carattere di “*pénétration pacifique de la France*” senza pretendere però di “*point détenir [...] la vérité*”. Lo stesso cronista ufficiale de “*Le Temps*” aveva difeso per primo la posizione neutrale del connazionale che “*se garda pareillement de faire, de nos méthodes, une apologie qui eût pu être interprétée comme une critique oblique pour les nations qui, au contraire, et pour des raisons différentes, attribuent à l'État un pouvoir actif et une responsabilité dans l'organisation des affaires artistiques*”. Le accuse veniva indirizzate quindi apertamente al tentativo degli organizzatori di approfittare di un evento aperto a partecipanti di ogni paese per proseguire l'opera di propaganda a favore dell'arte e della cultura peninsulari; andando in “*una direction exclusivement italienne*”, infatti, il convegno “*perdait le caractère international qui limitait le programme*” riducendosi a un'ulteriore espressione di propaganda, già ben espressa dal tenore della Mostra veneziana²⁵⁹.

L'osservazione di Hauteœur sugli intenti “antidemocratizzanti” dimostrati dai relatori italiani non doveva rimanere senza seguito; anche Guillaume Lerolle, rappresentante europeo dell'Istituto Carnegie di Pittsburgh, si era espresso apertamente sul quotidiano “*Le Temps*”, organo ufficiale per parte francese del Convegno, nel tentativo di sminuire il giudizio entusiasta di Antonio Maraini a proposito di una Biennale dal “*caractère unique au monde*”. Il delegato non intendeva mettere assolutamente in dubbio la portata di un evento di certo imprescindibile ma teneva a precisare che estenderne il primato a livello mondiale equivaleva a ignorare l'esistenza della *Carnegie International* organizzata annualmente dal *Carnegie Institut di Pittsburgh*. Prima di lui, come si è visto, sempre in un *commentaire* dedicato

²⁵⁸Cfr. Anon., *Commenti* in “*Dedalo*”, XII, vol. 2, 1932, pp. 489-90; G. Janneau, *Le congrès international d'art contemporain*, in “*Le Temps*”, n. 25819, 04 mai 1932, p. 6; G. Wildenstein, *La leçon...* cit., pp. 15-16;

²⁵⁹Cfr. W. George, *La France devant le monde...* cit., p. 162; G. Janneau, *Le congrès international...* cit., p. 6; idem, *Le congrès international d'art contemporain*, ibidem, n. 25822, 07 mai 1932, p. 3; Anon., *Notre tribune...* cit., pp. 214-15; Anon., *Notre Tribune. Le premier...* cit., p. 166; idem *Notre tribune. Le Congrès ...* cit., pp. 214-15.

all'evento lagunare, già André Dézarrois si era già richiamato all'appuntamento nordamericano attribuendogli una migliore capacità organizzativa e coerenza interna. All'indomani dei mutamenti sopravvenuti in seno all'amministrazione dell'ente autonomo veneziano in direzione di un indirizzo culturale più organico, nessuno poteva più ritrovarvi i difetti facilmente rilevabili solo qualche anno prima; restava però da limitare la presunzione di vedervi da parte italiana un caso unico e irripetibile dal momento che l'esposizione annuale di Pittsburgh era lì a testimoniare, dal lontano 1895, la vivacità di una manifestazione che nulla aveva da invidiare all'appuntamento italiano. Lerolle dimostrava anzi come essa avesse “*le même but et sensiblement le même programme que la Biennale de Venise*” e condividesse con quest'ultima uno dei punti forti del suo nuovo ordinamento, quello di procedere alla selezione delle opere da esporre per inviti e non più attraverso una giuria²⁶⁰.

L'intervento di Lerolle conciliava pertanto un possibile antagonismo, destinato a restare fortunatamente su un piano astratto, considerata la lontananza geografica e culturale delle due manifestazioni; le parole del rappresentante della Carnegie, quindi, non potevano risultare sgradite al pubblico francese, consapevole delle conseguenze a cui avrebbe portato una politica culturale accentrata come quella recentemente presentata da parte italiana al Convegno lagunare, assolutamente estranea per sensibilità e per ragioni storiche all'arte d'oltralpe che “*n'est pas, [...et] n'a jamais été, un art de proie, un art imperialiste*”²⁶¹

In virtù di una simile differenza di natura essenzialmente storica, le cui origini risalivano ai tempi della *Révolution*, per la critica francese risultava piuttosto difficile prendere una posizione riguardo l’“*organisation fasciste des métiers intellectuels, embrigadeés en corporations et communités de métiers*” dal momento che tale gerarchia era ancora assente non soltanto in Francia ma ugualmente nei paesi vicini. Sulla stampa d'arte d'oltralpe i collaboratori italiani informavano con regolarità i lettori dei progressi portati avanti dai sindacati artistici italiani, recensendo positivamente le esposizioni da loro organizzate, come la terza edizione della mostra sindacale del Lazio a Roma, in cui avevano esposto anche gli scultori delle ultime generazioni, quali Selva, Drei, Mistruzzi e Crocetti. Nel 1933, su “Art vivant”, Maximilien Gauthier si interrogava sul reale significato della nuova organizzazione sindacale imposta al mondo artistico italiano, che era stata capace di risolvere quella insanabile frattura tra arti teoriche ed espressione pratica delle stesse, di eredità ancora

²⁶⁰Giacomo Grassini continuava a difendere l'unicità della Biennale riferendosi proprio ai recenti mutamenti sopravvenuti all'interno dell'esposizione. Cfr. W. George, *La France devant le monde...* cit., p. 162; G. Grassini, *Les exposition à l'étranger. La XVIIIe Exposition Biennale de Venise*, in “Beaux-Arts”, IX, 25 avril 1932, p. 15; G. Lerolle, *Art et curiosité. A propos du congrès international d'art contemporain*, in “Le Temps”, n. 25828, 13 mai 1932, p. 5; M. De Sabbata, *Segni di un progetto...* cit., pp. 76-79.

²⁶¹Cfr. G. Lerolle, *Art et curiosité. A propos...* cit., p. 5.

rinascimentale. In questo senso il critico vedeva positivamente la collaborazione attiva tra Antonio Maraini e il capo del governo in vista di una definizione precisa della “*mission des artistes peintres, sculpteurs, graveurs et décorateurs dans la société d'aujourd'hui*”, possibile attraverso un'azione congiunta di corporazione e sindacato che “*ne s'éliminent pas l'un l'autre*”. L'attività artistica svolta nell'ambito di un programma ricco di obiettivi e finalità, realizzabili all'interno di un tessuto sociale definito, risultava agli occhi del francese la soluzione vincente per ovviare al trionfo dell'accademismo che mancava ormai irrimediabilmente di qualsiasi “*contact avec la vie*”; anche per questo motivo veniva apprezzata la recente creazione, in Francia, del *Groupement syndical des artisans d'art* che prendeva però a prestito dalle analoghe forme associative italiane soltanto la struttura di base, nel rifiuto di qualunque “*moyens d'action en dehors de la légalité démocratique*”²⁶².

L'eco delle molteplici iniziative organizzate sotto l'egida del governo fascista arrivava pertanto naturalmente sulla stampa d'arte francofona. Nel 1932 veniva organizzata la mastodontica Esposizione del Decennale della Rivoluzione Fascista, dove la scultura occupava un posto di primo piano per la celebrazione della potenza dell'Italia mussoliniana, e che si poneva “come un monumento [...] ad offrire al Mondo tormentato un monito inequivocabile”. Domenico Rambelli era uno dei principali artefici delle opere presenti; egli offriva un altorilievo “stupendamente modellato” raffigurante Mussolini, collocato in una posizione centrale a dominare l'intera sala B, e in quella successiva, dedicata alla celebrazione della Vittoria, esponeva la statua del *Fante che canta* e Vittorio Emanuele III come re-soldato “di così pensoso tormento e insieme di fiera contenuta serenità”. Altri scultori erano stati chiamati a collaborare agli allestimenti, nonostante questi ultimi spettassero, nel loro progetto generale, ai grandi nomi della pittura italiana: Antonio Maiocchi raffigurava il socialismo attraverso una figura curva, piegata simbolicamente dall'erroneo messaggio sovietico, Celestino Perone si occupava della realizzazione plastica dell'*Italia turrata* mentre Quirino Ruggeri presentava un altro colosso del Duce nel Salone d'Onore, collaborando inoltre con Maiocchi alla realizzazione dell'allegoria dell'*Italia liberata*. Anche Marino Marini offriva il proprio contributo nella figurazione scultorea dell'*Italia armata*; Publio Morbiducci risultava invece il curatore artistico della sala dei Fasci all'Estero dove trovavano posto, tra le reliquie,

²⁶²Cfr. T. Sillani, *L'État mussolinien et les réalisations du fascisme en Italie*, Paris 1931; G. Grassini, *Lettre d'Italie. La IIIe Exposition syndicale du Latium à Rome*, in “Beaux-Arts”, IX, 25 juin 1932, p. 16; ***, *La Politique intérieure du Fascisme*, in “La Revue de Paris”, XL, n. 5, 15 août 1933, p. 739; M. Gauthier, *Galerie Charpentier. Les artistes italiens de Paris*, in “Art Vivant”, décembre 1933, p. 432. Per la questione e l'attualità dei sindacati nell'Italia fascista si vedano in particolare gli scritti di Oppo: C. E. Oppo, *I Sindacati artistici e lo Stato./Oggi gran confusione*, in “La Tribuna”, 23 novembre 1927, p. 3; idem, *I Sindacati artistici e lo Stato./Una linea di condotta*, ibidem, 25 novembre 1927, p. 3; idem, *Lo Stato e gli artisti*, ibidem, 30 novembre 1929, p. 3.

anche la camicia nera di Nicola Bonservizi, fondatore del Fascio parigino assassinato nella capitale dai fratelli Rosselli nel 1924 e ricordato con un busto di Adolfo Wildt. La presenza alla mostra di esponenti del più recente linguaggio scultoreo italiano rientrava all'interno di una volontà ben precisa, espressa dallo stesso Mussolini nell'atto di organizzare un evento che doveva testimoniare la grandezza dello stato fascista, non soltanto attraverso una documentazione storica ma ugualmente con l'aiuto di artisti capaci di *“faire nouveau et audacieux sans s'inspirer des styles décoratifs du passé”*²⁶³. (Figg. 90, 92)

L'ambiente francese aveva recepito tutto il carattere spettacolare di un'esposizione organizzata non a caso dal ministro per la Propaganda, Alfredo Rocco; ai loro occhi l'evento aveva avuto lo stesso potere d'attrazione *“que Saint-Pierre au Vatican”* e allo stesso modo era stato ricordato da più di qualche viaggiatore d'oltralpe presente in quel periodo nella capitale. L'effetto condiviso dai più doveva essere quello di un complesso espositivo che *“heurte d'abord par son style imprévu, violent, rude, excentrique, qui rappelle trop celui des monuments des Soviets à Moscou”* come annunciava, già all'entrata, la *“menaçante [...] façade rouge et noire (sang et deuil) d'un futurisme agressif”*. La forza del messaggio propagandistico riusciva comunque ad imporsi nella coscienza dello straniero incapace di *“se défendre d'une sorte de sentiment pieux et fort, qui, évidemment, chez un Italien, doit s'exalter jusqu'au délire”*; come privato del proprio giudizio estetico, questi riusciva pertanto difficilmente a riconoscere il programma artistico sviluppato attraverso le 22 sale della Mostra e finemente ideato dagli organizzatori del Regime²⁶⁴.

²⁶³La mostra venne inaugurata a Roma al Palazzo delle Esposizioni il 28 ottobre 1932, in occasione del decennale della Marcia su Roma. L'architettura risultava una componente irrinunciabile nella realizzazione del risultato finale; la scelta di mascherare la facciata orrocentesca della sede prescelta doveva essere sembrata di certo una soluzione originale. La rivista parigina *“L'Architecture d'aujourd'hui”* vi si era riferita definendola *“un aménagement provisoire destiné à impressionner les visiteurs dès le premier contact. Sans aucun doute, l'effet obtenu par des moyens absolument simples et excellents”*. Il busto di Nicola Bonservizi venne poi donato al commendatore Ghiron nel novembre de 1933. Cfr.: Anon., *I Fasci all'estero alla Mostra del Fascismo*, in *“La Nuova Italia”*, VIII, n. 447, 9 giugno 1932, p. 2; Partito Nazionale Fascista, *Mostra della Rivoluzione Fascista*, a cura di D. Alfieri, L. Freddi, Roma 1933; F. P. Mulé, *La mostra della rivoluzione*, in *“Capitolium”*, gennaio 1933, pp. 1-8; M. G. Sarfatti, *Architettura, arte e simbolo alla mostra del fascismo*, in *“Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti”*, gennaio 1933, pp. 1-17; Anon., *Gli Italiani nel mondo alla mostra della rivoluzione*, in *“La Nuova Italia”*, IX, n. 509, 17 agosto 1933, p. 3; G. Andalò, *Un italiano di ritorno in patria. Alla mostra della Rivoluzione*, ibidem, IX, n. 510, 24 agosto 1933, p. s. n.; idem., *Vita italiana a Parigi. La celebrazione della Vittoria e dell'Annuale della Rivoluzione*, in *“La Nuova Italia”*, IX, n. 320, 02 novembre 1933, p. 3; M. Sarfatti, *Lettre d'Italie. L'Exposition du Fascisme à Rome*, in *“Formes”*, n. 31, 1933, p. 355; C. Cruillas, *Dalla Mostra alle Corporazioni*, in *“Capitolium”*, 1934, pp. 517-18; F. Gargano, *Italiani estranieri alla Mostra della rivoluzione fascista*, Roma 1935; Archivio Centrale dello Stato, *Partito Nazionale Fascista. Mostra della Rivoluzione Fascista. Inventario*, a cura di G. Fioravanti, Roma 1990; *Scheda Domenico Rambelli*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 188-89; J. T. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932*, Pisa-Roma 2003; A. Capanna, *Roma 1932. Mostra della Rivoluzione Fascista*, Torino 2004; F. Giannone, *Ricostruzione virtuale della Mostra della Rivoluzione fascista (Roma 1932)*, tesi di dottorato in Storia e Informatica (Università di Bologna, relatore F. Tarozzi), a. a. 2009, XXI ciclo.

²⁶⁴Cfr. Anon., *Exposition de la Révolution fasciste à Rome*, in *“L'Architecture d'aujourd'hui”*, III, n. 4, mai 1933, pp. 26-27; P. Otlet, *Traité de Documentation. Le livre sur le livre*, Bruxelles 1934, p. 359; P. Kleiff, *La Jeunesse*

Margherita Sarfatti, quasi nella necessità di elucidare alla comunità internazionale sulla reale portata della manifestazione, vi si riferiva nel 1933 sulla rivista “Formes” senza esimersi dal definirla “*le plus haut témoignage de la force vivante et originale de l'art italien d'aujourd'hui*”. La scrittrice si soffermava a rilevare la vera significazione dell'esposizione del 1932 che agiva anche per le sorti dell'arte alla stregua di “*une révolution artistique*”, ponendosi come espressione di “una idea artistica così italianamente e fascisticamente rivoluzionaria”. L'occasione non sembrava avere precedenti dal momento che attraverso la creazione artistica “*pour la première fois de nos jours, les faits saillants de l'histoire contemporaine sont trasposées dans le plan des manifestations légendaires et religieuses*” ricalcando quel servizio che fino ad allora soltanto la Chiesa si era assunta, “il compito di tradurre e glorificare in immagini fisiche, e pur spirituali, i fatti dello spirito”. L'articolo sul periodico francese ricalcava quasi letteralmente quello apparso sull'organo ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista “Architettura” pubblicato all'indomani della Mostra: la Sarfatti ne aveva tradotte ampie parti prestando attenzione a mantenere l'effetto fortemente visivo di alcune metafore come quella che paragonava il sistema costruttivo dell'esposizione a “*un cathédrale, dont les murs parlent*”. Più indulgente nella parte dedicata alla glorificazione dell'impresa fascista e del suo mentore, il contributo offerto ai lettori parigini si soffermava anche sugli artisti partecipanti e in particolare su quegli scultori che “*ont tous admirablement rempli leur tâches*”. Le preferenze dell'autrice andavano chiaramente a Domenico Rambelli per la sua capacità di dare forma sensibile alle figure centrali della Rivoluzione fascista, dalla “*superbe statue du Roi*”, di “aristocrazia guerriera e spirituale”, alla “*maquette du soldat qui part et fait ses adieux en chantant*”, espressione di una “nobile realizzazione artistica”²⁶⁵. (Fig. 91)

Grazie all'Esposizione della Rivoluzione fascista la comunità internazionale riceveva l'impressione di un'organizzazione statale accentrata dove anche l'arte veniva concepita quale strumento di propaganda e di forza della ritrovata identità italiana. Ulteriori articoli di penna di critici e cronisti italiani editi sulla stampa d'arte francese avevano l'evidente funzione di

Fasciste, in “La Grande Revue”, CXLIV, mars 1934, pp. 138-39.

²⁶⁵Oltre alle commissioni scultoree presenti all'Esposizione della Rivoluzione fascista, non mancarono numerose collaborazioni per la realizzazione di medaglie commemorative, come quella per l'*Annuaire della Marcia su Roma* disegnata da Egidio Boninsegna, o quella per il *Dixième anniversaire de la Victoire* di Luciano Mercante. Cfr. M. G. Sarfatti, *Architettura, arte e simbolo...* cit., p. 1, 6-7; F. Coty, *La réforme de l'État. Un commentaire italien*, in “Le Figaro”, n. 165, 14 juin 1933, pp. 1-2; J. Des Roches (pseud. J. G. Vacheron), *Sous les haches de l'exposition fasciste*, in *Au temps du jubilé et de l'exposition fasciste 1933-34*, Paris 1934, pp. 109-11; L. Madelin, *L'Italie Nouvelle*, in “La Revue hebdomadaire”, XLIII, n. 2, février 1934, pp. 418-19; G. Courtois, *Un printemps en Italie: récit de voyage de Marcelle Hanrez (1933)*, Braine-le-Chateau 1933, pp. 94-96; Archivio Centrale dello Stato, *Partito Nazionale...* cit., p. 255; A. Capanna, *Roma 1932...* cit., p. 41; E. Sardos Albertini, *Luciano Mercante...*cit.

incentivare la ricezione della nuova politica culturale mussoliniana: nel 1931 veniva data notizia su “Beaux-Arts” dell'inaugurazione del nuovo Museo Mussolini, riordinato da Antonio Muñoz, ispettore generale delle Antichità e Belle Arti del Governatorato di Roma. La scultura in particolare aveva tratto un certo vantaggio dal riallestimento della collezione, dal momento che il *corpus* generale delle opere passava da 19 a 80 unità accogliendo nuovi nomi della grande plastica italiana, anche delle ultimissime generazioni: ben 30 pezzi di Vincenzo Gemito andavano a costituire una sala a sé stante, mentre gli altri locali della Galleria venivano riservati “alle sculture e ai dipinti [...] provenienti dalla Prima Quadriennale d'Arte Nazionale”. I nuovi criteri museologici adottati permettevano, da parte loro, una fruizione più immediata della produzione plastica, solitamente sacrificata negli allestimenti museali in angoli morti e malamente illuminati; anche se quest'ultima dipendeva ancora “dagli spazi disponibili”, di certo iniziava a rappresentare una sezione importante rischiarata da opere recentissime come *Pastore* di Arturo Martini. La presentazione di Giacomo Grassini sulle pagine della rivista d'oltralpe seguiva per dovere di coerenza quella offerta dallo stesso Muñoz all'indomani dell'inaugurazione del complesso e sottolineava soprattutto la presenza degli scultori *animaliers* collocati nel vestibolo al primo piano e di quelli esposti nella cosiddetta “tribuna”, tra cui Romano Romanelli già conosciuto da tempo in Francia. Al di là dei singoli protagonisti l'operazione di riallestimento risultava importante in sé stessa innanzitutto perché tornava a dare importanza e ad arricchire il nucleo di scultura e poi perché ribadiva, soprattutto agli occhi del pubblico straniero, il criterio allestitivo cardine dei nuovi musei italiani ovvero quello di rappresentare “*toutes les écoles et toutes les tendances de l'art italien moderne*” secondo l'auspicio dei critici d'arte più avveduti²⁶⁶. (Figg. 93-94)

Un altro evento tenutosi in quegli anni nella capitale italiana aveva avuto ugualmente

²⁶⁶Il Museo Mussolini era stato istituito il 31 ottobre 1925 in seguito alla cessione da parte dello Stato del romano Palazzo Caffarelli; di lì a poco venne rimodernato in seguito a una campagna di lavori che si protrasse per tre anni, fino al 1931, anno della sua inaugurazione. Oltre alla sezione dedicata all'arte antica, già nel 1925, su volontà del Regio Commissario della Città di Roma, ne venne creata una dedicata all'arte contemporanea, il cui nucleo iniziale sarebbe stata arricchito progressivamente grazie agli acquisti alle principali esposizioni d'arte del periodo “col criterio di rappresentare l'arte italiana nelle varie manifestazioni regionali, con particolare riguardo al Lazio e alla Città di Roma”. Tra le primissime sculture presenti figuravano ancora “poche opere di scultura [...]: un fine ritratto di donna di Ercole Rosa, «Antonella» di Arturo Dazzi, «I lottatori» di Albino Candori e bronzi e marmi del Prini, del Cataldi, Selva, Dantino, Gatto, ecc.”. Cfr. S. Bocconi, *Il nuovo Museo Mussolini*, in “Capitolium”, I, n. 8, novembre 1925, pp. 469-81; A. Muñoz, *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna «Benito Mussolini»*, Roma 1930; É. Henriot, *Journal romain. Sculpture*, in *Promenades italiennes*, Paris 1930, pp. 104-12; T. Sillani, *l'État mussolinien...* cit.; F. T., *La Galleria Mussolini*, in “Gente Nostra”, IV, n. 39, 28 agosto 1931; A. Muñoz, *La Galleria d'Arte Moderna Italiana in Campidoglio*, in “Capitolium”, VI, n. 11, novembre 1931, pp. 541-49; G. Grassini, *Lettre d'Italie. La Peinture moderne au Musée Mussolinien*, “Beaux-Arts”, VIII, 25 décembre 1931, p. 17; G. Lugli, R. Ricci, *Roma mussolinea*, Roma 1932; É. Schreiber, *Rome après Moscou*, Paris 1932; D. Mustilli, *Il Museo Mussolini*, Roma 1939; *Scheda Il pastore*, in G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari, *Arturo Martini. Catalogo...* cit., p. 191, n. 283.

riscontro sulla stampa francese ovvero la II Mostra Internazionale d'Arte Sacra di Roma, ospitata nella Galleria Nazionale d'arte moderna nel 1934. L'esposizione accoglieva opere provenienti anche dall'estero e rappresentava il secondo appuntamento di questo genere organizzato in Italia, con l'obiettivo di far conoscere un filone artistico ancora poco praticato dagli artisti e scarsamente conosciuto dal pubblico malgrado l'elevato livello artistico dei più recenti lavori sia italiani che stranieri. Nella Penisola la promozione della produzione artistica di tema religioso costituiva un tema d'interesse assolutamente attuale soprattutto a partire dalla metà degli anni Trenta dal momento che all'indomani dei Patti Lateranensi Mussolini aveva visto nella ritrovata alleanza con la Chiesa un tramite perfetto per permettere una maggiore penetrazione del potere fascista. In questo senso l'arte religiosa diventava un ulteriore strumento nelle mani del governo mussoliniano e gli artisti che vi si dedicavano risultavano, non a caso, gli stessi già operanti in seno all'arte di Regime.

Tra gli scultori lo stesso Antonio Maraini si confrontava in quegli anni con soggetti biblici come ne *I Quattro Evangelisti* delle placchette esposte anche a Parigi all'*Exposition de la gravure et de la médaille italienne à la Bibliothèque Nationale* del 1930 o le scene novotestamentarie per il portale della Basilica Ostiense del 1931, prova di “un'arte moderna perché non ricercata ma schietta e spontanea”. In Francia l'appuntamento romano aveva interessato particolarmente poiché si inseriva perfettamente all'interno di un fenomeno di riscoperta dell'arte sacra promosso alle contemporanee *Exposition de la Passion du Christ dans l'art français* e quella *d'Art religieux contemporain* all'Hôtel de Rohan. Sulla rivista “Beaux-Arts” tale vetrina internazionale veniva salutata positivamente in quanto offriva esempi di un'arte “*en pleine résurrection*” non soltanto in gran quantità ma anche di un certo livello, a dimostrazione di “*un effort considérable pour prendre la direction des différentes tendances et recréer des écoles dans toute l'Europe*”. L'importanza dell'evento risultava dal fatto che fossero presenti in un unico spazio espositivo lavori diversi per tecnica e provenienza, al fine di permettere l'aggiornamento reciproco tra gli artisti; anche per il pubblico l'occasione doveva essere di grande interesse dal momento che fino ad allora la produzione sacra aveva trovato spazio soltanto in apposite sale in seno a manifestazioni artistiche di più ampio respiro come la Biennale di Venezia o il *Salon d'Automne*²⁶⁷. (Tav.

²⁶⁷In Francia nella prima metà degli anni Trenta erano state organizzate ugualmente numerose mostre tutte incentrate sull'*art religieux*. Cfr. H. Clouzot, *L'Art religieux moderne: mobilier, décoration, orfèvrerie*, catalogue d'exposition (Paris, Musée Galliera, 1930), Paris 1930; Comité France-Italie, *Exposition de la gravure et de la médaille italienne à la Bibliothèque Nationale*, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque Nationale, novembre 1930), Milano 1930; *Exposition d'art religieux ancien*, catalogue d'exposition (Nice, Musée Massena, février-avril 1932), Nice 1932; F. Guey, *L'Exposition d'art religieux moderne à Rouen*, in “L'Art vivant”, n. 159, avril 1932, p. 178; *Ville de Nantes. Exposition d'art religieux ancien et moderne à la psalette*, catalogue d'exposition (Nantes, psalette, juin-octobre 1933), Nantes 1933; *La Passion du Christ dans*

Proprio nel 1934 la rivista “l'Architecture d'aujourd'hui” si era interrogata sulla reale funzione della scultura di soggetto a destinazione ecclesiastica; visto che “*la statuaire [...] associée à l'édifice catholique par une tradition que justifiait une intime convenance*” poteva dirsi definitivamente conclusa, il ruolo e la finalità della prima dovevano essere ridefiniti in nome del recupero della loro essenza più pura di “*signe, [...] symbole, l'expression même de l'église*”. Paul Sentenac pubblicava su “Sud Magazine” un articolo interamente dedicato alla rappresentazione plastica moderna di soggetti religiosi in cui rifletteva sui caratteri di continuità che questa intratteneva con gli esempi del passato. La rinascita di un linguaggio plastico di devozione poteva infatti finalmente realizzarsi facendo semplicemente riferimento a quei “*véritables sculpteurs de notre époque, ceux qui aient à l'harmonie des lignes la solidité du métier*”: il recupero di un indirizzo scultoreo armonioso ed epurato dai manierismi alla moda si conciliava naturalmente con quanto la Chiesa andava allora ricercando, ovvero una figura ideale di artista capace di elevarsi “*au-dessus du matérialisme, jusqu'à des sujets d'un pathétique à la fois humain et divin*”. Il critico francese indicava tra i possibili eredi di una tradizione millenaria risalente al Gotico de l'Ile-de-France anche uno scultore italiano, Francesco La Monaca, che esponeva alla mostra parigina del 1934 una *Jeanne d'Arc* molto amata nel mondo artistico francese, come testimoniano le sue numerose riproduzioni, anche di grande formato, sulla stampa d'arte di quegli anni²⁶⁸. (Figg. 95-96) (Tavv. LXXXI-LXXXVI-

l'art français, catalogue d'exposition (Paris, Musée de sculpture comparée du Trocadero, Sainte Chapelle 03 mai-01 août 1934), Grenoble 1934; Office Général d'Art Religieux, *Exposition de l'art religieux d'aujourd'hui à l'hôtel des Ducs de Rohan*, catalogue d'exposition (Rohan, Hôtel des Ducs, 03 mai-11 juin 1934), Paris 1934; Anon., *Informations et Nouvelles. Une Exposition d'art religieux moderne*, in “Art et décoration”, LXIII, n. 1, janvier 1934, p. 16; idem, *Exposition d'art religieux à Paris*, in “Museum. Supplement mensuel”, février 1934, p. 14; idem, *Art religieux moderne*, in “Beaux-Arts”, LXXIII, n. 68, 20 avril 1934, p. 6; J. De Laprade, *La passion du Christ dans l'art français*, ibidem, LXXIII, n. 69, 27 avril 1934, p. 6; A. Gleizes, *L'Exposition de la Passion du Christ et le problème religieux*, in “Sud Magazine”, VII, n. 115, 15 mai 1934, pp. 18-20; P. Sentenac, *La Sculpture Religieuse Moderne*, in “Sud Magazine”, VII, n. 115, 15 mai 1934, pp. 21-25; G. Grappe, *A propos de l'Exposition de la Passion*, in “Art Vivant”, juin 1934, n. 185, p. 241; G. H. Pinguison, *L'art religieux et les techniques modernes*, in “l'Architecture d'aujourd'hui”, V, n. 6, juillet 1934, p. 66; P. Alfassa, *Expositions*, in “La Revue de Paris”, XLI, n. 7, juillet 1934, pp. 228-30; P. d'Espezel, *Au Trocadero. La Passion du Christ*, in “Beaux-Arts”, LXXIII, n. 84, 10 août 1934, p. 2; A. Arbus, *La Passion du Christ dans l'art français*, in “L'Archer”, V, n. 9, novembre 1934, pp. 329-31; R. Bouyer, *Dans les Musées. Au Musée de la Sculpture comparée du Trocadéro*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, n. 809, novembre 1934, p. 347; idem, *L'art religieux*, in “Beaux-Arts”, LXXIII, n. 109, 01 février 1935, p. 6.

²⁶⁸Cfr. Anon., *Catholicisme et fascisme italiens*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 138, 19 mai 1929, p. 1; G. Severini, *L'artista moderno e l'arte religiosa*, in “Novecento Sacro”, 1937, pp. 98-100.

Il caso di Francesco La Monaca, ribattezzato Francis, è quello di un artista naturalizzato francese visto che il suo arrivo nella capitale si situa già nel 1903 e la sua formazione parigina nello studio di Thomas e Injalbert. Cfr. Anon., *Les Arts appliquées aux Salons*, in “L'Art et les artistes”, VII, nn. 4-9, avr.-sep. 1907, p. 103; idem, *Sculpteurs, statuaire, graveurs en médailles. La Monaca*, in “Annuaire de la Curiosité et des Beaux-Arts. Paris, Département, Étranger”, 1911, p. 307; J. de Sancère, *Actualité. Notes d'art. Le Salon des artistes français (suite)*, in “Le Magasin pittoresque”, LXXXI, III, n. 14, 01 juin 1913, p. 81; Anon., *Le Semainier de «l'Europe Nouvelle»*, in “L'Europe Nouvelle”, n. 5, 01 février 1919, p. 238; C. Morro, *Beaux-Arts. Femmes Artistes. Renée Assa*, in “La Revue des arts et de la vie”, XXI, n. 17, 15 septembre 1921, p. 6; idem, *Les*

In accordo con tale rilettura dell'ispirazione sacra si presentava ugualmente la scultura italiana esposta all'appuntamento romano: quest'ultima infatti trovava quasi naturalmente nel filone sacro dei soggetti adeguati per ricercare “l'equilibrio e [la] spontaneità del racconto, la coerenza della semplificazione plastica”, come testimoniavano i bronzi di Griselli o le terracotte di Toppi. Attilio Selva presentava una *Pietà*, marcata da una “solenne esteriorità decorativa” ma pur sempre “un gran riposo” dopo “l'ecatombe senza rimorsi” rappresentata dalla maggior parte delle opere dei padiglioni stranieri. Tra i nomi della plastica peninsulare, il cronista francese di “Beaux-Arts” sceglieva di soffermarsi su Adolfo Wildt, uno degli scultori cui era dedicata una retrospettiva, “*la plus importante*”. Come si è visto le opere del milanese erano conosciute da tempo a Parigi per essere state esposte a diversi appuntamenti di carattere internazionale; alla Reale Galleria d'Arte Moderna la critica e i visitatori potevano ritrovare così quelle sculture presentate nella capitale parigina. Proprio su queste ultime si soffermavano i *commentaires* d'oltralpe riproducendo, tra tutte, il bassorilievo *Maria da' luce ai pargoli cristiani* già esposto alla I Biennale romana; l'attenzione del critico andava quindi all'artista milanese, certo di richiamare alla mente dei francesi delle immagini già parte del patrimonio mnemonico più recente; la forza visionaria del Pio XI, “*pape autoritaire*”, risultava però di nuovo oggetto di un'opinione critica in difficoltà nei confronti di un'eccessiva stilizzazione, esasperata al tal punto che “*la statuaire ne retrouve plus son équilibre*”, secondo un giudizio non troppo distante da quello che gli italiani esprimevano a proposito di una fantasia creativa “sopraffatta dal manierismo e dall'ozio creativo”²⁶⁹. (Fig. 97) (Tav.

artistes vus aux récentes expositions. François La Monaca, ibidem, XXIII, n. 13 bis, 25 juillet 1923, p. 18; P. Reboux, *La Monaca*, in “Paris-Soir”, III, n. 784, 28 novembre 1925, p. 1; Anon., *Informations. Actes officiels. Légion d'honneur*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, LI, n. 282, janv.-mai 1927, p. 45; idem., *Deauville-sur-mer. L'inauguration de la statue de M. Cornuché*, in “L'Ouest-Eclair”, n. 9351, 31 mai 1927, p. 4; idem., *L'actualité et la curiosité. A travers les expositions. Expositions annoncées*, in “L'Art et les artistes”, XVIII, nn. 95-99, mars-juil. 1929, pp. 213, 2248; C. Valmar, *En souvenir d'Eugène Cornuché*, in “La Rampe”, XIII, n. 462, 01 août 1927, p. 66; P. Sentenac, *Des peintures de La Monaca*, in “La Renaissance de l'art et des industries de luxe”, XIV, n. 1, janvier 1931, pp. 34-35; Anon., *Chroniques. Les Salons du Printemps. La Peinture du Néo-Parnasse (Le Salon des Tuileries). La Sculpture*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, LXII, nn. 6-12, juin-déc. 1932, pp. 68, 80-82; idem., *Art*, in “La Semaine à Paris”, n. 579, 30 juin-07 juil. 1933, p. 13; P. Dubos, *Sculpteurs d'aujourd'hui*, “La Renaissance de l'art et des industries de luxe”, XVII, nn. 4-5, avr.-mai 1934, pp. s. n.; S. Barillier, *Miss France 1934*, in “Les Dimanches de la femme”, XIII, n. 648, 05 août 1934, p. 12; Anon., *Dans les musées. Au Musée du Louvre*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, LXVIII, n. 818, novembre 1935, p. 384; P. V., *Documents et Nouvelles. Séance du 5 décembre*, in “Bulletin des Musées de France”, VII, n. 10, décembre 1935, p. 160; Anon., *Dans les Musées. Le Conseil des Musées nationaux*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, LXIX, nn. 2-6, fév.-juin 1936, p. 47; idem., *Nouvelles brèves. Départements. Amboise*, ibidem, LXX, nn. 7-12, juil.-déc. 1936, p. 119; P. de Trévières, *A Paris et ailleurs. Beauté, mon beau souci*, in “La Femme de France”, n. 1131, 10 janvier 1937, p. 18; Anon., *Nécrologie*, in “Le Temps”, n. 27548, 08 février 1937, p. 5; G. Sinopoli, *Nel centenario della nascita: Francesco La Monaca (1882-1937). I suoi e i nostri tempi*, in “Brutium”, LXI, n. 1, gennaio 1982, pp. 13-15.

²⁶⁹Alla II mostra internazionale d'arte sacra esponevano diversi scultori italiani, Attilio Selva (*Pietà*), Italo Griselli (*Pietà*), Adolfo Wildt (*Maria da' la luce ai pargoli cristiani, Pio XI*), Alessandro Monteleone (*Via Crucis*), Carlo Toppi (*Terrecotte*), Ferruccio Ferrazzi (*Pietà*) Cfr. F. Saporì, *La prima mostra Biennale d'arte in*

Più in generale, in Italia, la critica si era interessata anch'essa alle sezioni straniere ma nel farlo aveva sottolineato costantemente l'apparente superiorità della produzione nazionale, dal momento che “non è dalle nazioni estere che poi potremo trarre quella *lezione* che vorrebbe essere il frutto di questa rapida rassegna”. Il carattere internazionale dell'esposizione risultava pertanto importante non tanto perchè accoglieva in Italia numerose opere straniere ma perchè favoriva ulteriormente l'immagine di un'Italia, quella mussoliniana fiorente e autonoma; come ricordava lo stesso Clero, il Duce in persona aveva visitato la mostra “col massimo interessamento” facendo rientrare in tal senso ufficialmente anche questo evento all'interno del più ampio programma di propaganda della nuova arte italiana²⁷⁰.

Roma. II. *Architettura, scultura, decorazione, bianco e nero*, in “Emporium”, LIII, n. 318, 1921, p. 307; M. S., *Les Tendances Nouvelles de l'Art Chretien*, in “Sud Magazine”, III, n. 35, 01 avril 1930, pp. 13-14; H. H., *L'Architecture Religieuse Moderne*, ibidem, IV, n. 56, 01 avril 1931, pp. 7-9; P. Revenal, *Architecture. L'architecture religieuse*, in “Revue des Arts et de la Vie”, XXXI, n. 22, 30 novembre 1931, pp. 25-27; R. Anglès, “*L'exposition internationale d'art religieux*”, in “Beaux-Arts”, LXXIII, n. 60, 23 février 1934, p. 1; Mons. G. Anichini, *L'arte sacra e la Mostra internazionale di Roma*, in “Vita e Pensiero”, XX, vol. XXV, n. 4, aprile 1934, pp. 205-13; R. Pacini, *La II Mostra Internazionale d'Arte Sacra*, in “Emporium”, LXXIX, n. 473, maggio 1934, pp. 286-94; J. P. Sabatou, *La décoration de l'église*, in “L'architecture d'aujourd'hui”, V, n. 6, juillet 1934, pp. 70, 72; V. Guzzi, *Arte contemporanea. La II Mostra internazionale d'arte sacra a Roma*, in “Nuova Antologia”, XLIX, n. 1491, 01 maggio 1934, pp. 149-51; Anon., *La vie artistique à l'étranger. Italie. Rome*, in “Le Bulletin de l'art ancien et moderne”, n. 809, novembre 1934, pp. 366, 371; *Scheda Maria dà luce ai pargoli cristiani*, in *Adolfo Wildt 1868-1931... cit.*, p. 169, n. 20.

²⁷⁰ Anche in Italia si erano organizzate delle esposizioni interamente dedicate alla più recente produzione religiosa, a cominciare dalla prima edizione della “Mostra internazionale d'arte sacra” nel novembre del 1930 per proseguire poi l'anno seguente con la “Mostra internazionale d'arte sacra cristiana moderna” tenutasi a Padova. Nel 1934, oltre alla II edizione della suddetta mostra internazionale, si teneva sempre a Roma la “Prima settimana d'arte sacra per il clero”, voluta dalla “Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra”, creata nel 1924 per vigilare che le opere d'arte sacra di nuova creazione concorressero, come espresso da Papa Pio XI, a “mantenere desto e operoso dappertutto, specialmente in seno alle commissioni diocesane, il senso dell'arte cristiana e lo zelo intelligente e devoto per la conservazione e l'incremento del patrimonio artistico della Chiesa”. Cfr. *I Mostra Internazionale d'Arte Sacra*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, nov.-dic. 1930), Roma 1930; A. Lipinsky, *Prima mostra internazionale d'Arte Sacra*, in “Per l'Arte sacra”, VII, n. 4, ott.-dic. 1930, pp. 95-103; C. E. Oppo, *La Mostra d'arte sacra*, in “La Tribuna”, 11 novembre 1930, p. 3; P. M. Bardi, *Mostre romane. L'arte sacra. Scipione e Mafai*, in “L'Ambrosiano”, 12 novembre 1930; *Esposizione internazionale d'arte sacra cristiana moderna, 1931-1932: VII centenario della morte di S. Antonio*, catalogo della mostra (Padova, Fiera Campionaria, giugno 1931-luglio 1932), Roma 1931; C. E. Oppo, *Arte Sacra d'oggi a Padova*, in “La Tribuna”, 20 giugno 1931, p. 3; idem, *La nuova porta di bronzo di San Paolo*, ibidem, 27 giugno 1931, p. 3; B. Brunelli, *La Mostra d'Arte Sacra a Padova*, in “L'Illustrazione Italiana”, LVIII, n. 29, 19 luglio 1931, pp. 129-32; Anon., *La vie artistique à l'étranger. Italie. Padoue*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, juil.-août 1931, p. 336; L. Serra, *La nuova porta in bronzo della Basilica di San Paolo in Roma*, in “Bollettino d'Arte”, XXV, n. 2, agosto 1931, pp. 83-88; F. Margotti, *La Mostra Internazionale di Arte Sacra a Padova*, in “Arte Cristiana”, XIX, n. 9, settembre 1931, pp. 226-46; R. Grifoni, *La Porta di A. Maraini nella Basilica Ostiense*, in “Arte Sacra”, I, n. 2, ott.-dic. 1931, pp. 259-62; Anon., *Un convegno d'arte sacra a Napoli*, ibidem, II, n. 1, gen.-mar. 1932, p. 40; C. E. Oppo, *Roma fascino e forza spirituale. Oggi*, in “La Tribuna”, 26 gennaio 1933, p. 3; idem, *Roma centro spirituale di arte. Il risveglio*, ibidem, 03 febbraio 1933, p. 3; Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra, *Atti della prima settimana d'Arte Sacra per il clero*, (08-14 ottobre 1933), Città del Vaticano 1934; *II Mostra internazionale d'arte sacra*, catalogo d'esposizione (Roma, Reale Galleria d'Arte Moderna), Roma 1934; C. E. Oppo, *L'arte sacra a Roma. La prima delle regolari Mostre internazionali. Sintomi di rinascita*, in “La Tribuna”, 10 febbraio 1934, p. 3; idem, *L'inaugurazione della Mostra Internazionale d'Arte Sacra*, ibidem, 13 febbraio 1934, p. 3; C. Costantini, *La seconda mostra internazionale d'arte sacra a Roma. Uno sguardo generale*, in “L'Osservatore romano”, LXXIV, n. 37, 15 febbraio 1934, p. 2; Office international des musées, *Exposition*

Le opinioni riguardo un linguaggio artistico quale diretta emanazione del potere dittatoriale non potevano trovare consensi unanimi al di fuori dei confini nazionali, soprattutto nel mondo francese, dove il contestato rapporto di Mussolini con le arti era apparso di particolare interesse e attualità già nella prima metà degli anni Trenta. Lo stesso Waldemar George aveva richiesto un incontro personale con il Duce nel 1933 al fine di sottoporgli “*deux projets bien distincts*” in linea con il suo pensiero di ascendenza neo-umanista; speranzoso di poter realizzare al più presto un'intesa mediterranea, questi vedeva infatti in un eventuale “*rapprochement artistique des deux peuples*” la via più breve per giungere alla rinascita dell'umanesimo, nemico di tutti quei fenomeni artistici di genesi cosmopolita quali *l'École de Paris*. Il critico ricercava a questa data una mutua collaborazione con il capo di Stato italiano senza comprendere però che le mire espansionistiche del Fascismo auspicavano una supremazia che avrebbe ben presto negato qualsiasi forma di collaborazionismo. Il francese sembrava non voler fare i conti con questo aspetto del potere fascista e presentava intenzionalmente al pubblico d'oltralpe il profilo di un uomo politico estremamente coltivato “*qui a la formation d'un intellectuel et le bagage d'un encyclopédiste*”, giustificandone gli eventuali limiti con la natura pratica di una persona che “*parle, agit et se comporte comme un être vivant, tandis que ses contradicteurs manient des idées générales et opèrent avec des entités*”. Questa forma di difesa preventiva nei confronti del Duce rappresentava comunque un atteggiamento diffuso anche tra gli intellettuali italiani di Regime costantemente preoccupati di celebrarne il ruolo di mecenate delle arti²⁷¹.

International d'art sacré à Rome, in “Mouseion. Supplément mensuel”, mars 1934, p. 15; P. Sentenac, *La Sculpture Religieuse Moderne...* cit., pp. 21-25; L. D. L., *La edificante mostra d'arte sacra. E una*, in “L'Italia Letteraria”, X, n. 7, 1934, p. 4; Anon., *Les idées et les faits. Notes & Documents. Italie. La IIe Semaine d'Art sacré à Rome*, in “Revue liturgique et monastique”, XX, n. 1, avent 1934, pp. 35-37; J. Richard, *La statue de saint Jean Bosco à Saint-Pierre de Rome*, in “La Croix”, n. 16151, 12 octobre 1935, p. 3; C. Costantini, *Arte sacra e Novecentismo*, Roma 1935; *Nouvelles romaines. Les réceptions du Pape*, “La Croix”, n. 16246, 04 février 1936, p. 2; P. Fierens, *Causerie artistique. Entretiens à la Farnesine II*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 340, 08 décembre 1936, p. 1; P. Spadini, *Dibattito sull'arte sacra in Italia nel primo Novecento*, in *E42. Utopia ...* cit., pp. 249-60; G. Lupo, *De Libero e la cultura romana (1930-1940)*, Milano 2002, p. 73; G. Montanari, *Tra Sacro e Moderno. La committenza della Chiesa nel periodo delle avanguardie*, in *L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, a cura di V. Franchetti Pardo, Ascoli Piceno 2003, pp. 418-24; P. Sacchini, *L'immagine del potere fascista nella scultura futurista degli anni Trenta*, in “Ricerche di S/Confine”, I, n. 1, 2010, pp. 109-10.

²⁷¹Cipriano Efisio Oppo spiegava le posizioni del Duce nei confronti dell'arte all'indomani della marcia su Roma in un articolo apparso su “L'Idea Nazionale”, dove salutava l'avvento di un uomo di Stato dichiaratosi “amico sincero dell'arte e degli artisti”. Cfr. C. E. Oppo, *Mussolini amico...* cit., p. 3; A. Aniante, *Témoignage d'un jeune fasciste*, in “L'Europe Nouvelle”, XVI, N. 814, 16 septembre 1932, pp. 890-92; F. Saporì, *L'amico degli artisti*, Roma 1932; idem, *L'Arte e il duce*, Milano 1932; W. George, *Une entrevue avec Mussolini*, in “Revue Mondiale”, XLIV, n. 5, 01 mai 1933, pp. 23-25; Morelli, F. R., *Interventi di politica artistica*, in *Cipriano Efisio...* cit., pp. 16-17. Per le affermazioni ufficiali di Mussolini nei confronti dell'arte e della sua funzione si veda in particolare quanto detto da Giacomo Battara in *Mussolini e l'arte*. Cfr. F. S. Nitti, *La démocratie*, Paris 1933, pp. 12-13; A. Carlini, *Filosofia e religione nel pensiero di Mussolini*, in “Nuova Antologia”, LXIX, n. 1483, 01 gennaio 1934, pp. 57-79; G. Battara, *Mussolini e l'arte*, in idem, *Il Ventennio e l'estetizzazione del potere*, in *Mussolini ritrovato. Storia di una collezione proibita*, catalogo della mostra (Pieve di Cento (Bo),

Gli antifascisti, al contrario, portavano avanti una violenta campagna in direzione opposta riuscendo a esprimersi più liberamente all'estero, grazie anche alla libertà di stampa, negata in Italia; Francesco Saverio Nitti sempre nel 1933 pubblicava a Parigi un volume dal titolo *La Democratie* in cui non esitava a dare al capo del governo italiano dell'ignorante. Anche tra la critica francese, soprattutto quella d'arte, non potevano mancare di conseguenza posizioni estremamente polemiche nei confronti della politica culturale condotta dal Duce, in particolar modo nelle commissioni pubbliche dove più doveva esprimersi lo spirito di propaganda fascista. Il periodico “L'Architecture d'aujourd'hui”, ad esempio, indirizzava una *lettre ouverte* a Mussolini rivolgendogli parole dure e accusatorie che ne denunciavano gli scempi architettonici di quegli anni, visibili in “*cette honte nationale qu'est la gare monumentale de Milan, devenue déjà un exemple classique de laideur*” o in “*ce camoufage de carnaval qu'est la Via Roma de Turin, modèle d'hipocrisie, d'immoralité artistique et d'impuissance*”. Gli errori imputati al Regime fascista assumevano agli occhi dei redattori della rivista addirittura un'implicazione morale dal momento che la politica mussoliniana condotta in favore delle arti aveva finito per tradire “*la jeunesse, cette Italie qui a vraiment vingt ans, [qui] se tournèrent vers vous comme vers Dieu*” incoraggiando delle realizzazioni che nell'insieme non erano state in grado di restituire “*le vrai visage de l'Italie nouvelle*”²⁷².

Per evitare simili strali Margherita Sarfatti cercava di chiarire una volta per tutte lo stato attuale delle belle arti in Italia in un articolo apparso su “Beaux-Arts” nel 1933, restituendo il giusto merito allo stesso Mussolini, primo promotore del nuovo linguaggio fascista in veste di scrittore d'arte dalla prosa semplice e netta come “*une peinture dont les couleurs sont posées par masses, d'un pinceau énergique, tel le style des fresques*”. L'intervento ripercorreva le principali tappe attraverso cui si era imposto il rinnovamento di tutte le arti, tappe rappresentate dalle diverse esposizioni artistiche che il Duce in persona aveva patrocinato; si trattava però di una rinascita nell'assoluto rispetto del passato, tradotto in campo pratico in una riscoperta delle vestigia romane e della loro esaltazione in nome di una volontà di potenza “*grande comme à l'époque d'Augusto*”. La Sarfatti, prima sostenitrice della nuova architettura italiana, identificava in alcune recenti realizzazioni monumentali come l'Arco della Vittoria a Bolzano o il Tempio della Vittoria milanese le prove inconfutabili della buona riuscita della politica culturale mussoliniana alla ricerca costante di un'apertura internazionale, a contatto diretto con “*les artistes et un public moderne [qui] contemplant avec intérêt tout ce qui se*

M.A.G.I., Museo d'arte delle generazioni italiane del '900, mostra permanente), Bologna 2009, pp. 24-29.

²⁷²Cfr. R. Nathan, *Homme d'Etat ou chef du fascisme?*, ibidem, XVII, n. 841, 24 mars 1934, pp. 296-98; E. Rossi, *Lettres d'Italie. De la collaboration des Lettres et de la Politique*, in “Sud Magazine”, VII, n. 119, 15 septembre 1934, p. 15.

passee en Italie”. La forza dell'arte fascista quindi era tale poiché riposava sui pilastri della tradizione romana a cui andava il merito di aver fatto ritrovare uno “*style véritable, le visage méditerranéen de son âme profonde, âpre et tendu par l'effort d'une vie dure, mais tout à la fois jeune et souriant à la sérénité d'un ciel d'azur*”²⁷³.

L'esempio della stazione milanese, definita da “L'Architecture d'aujourd'hui” “*copie ignorante et maladroitee des chefs-d'œuvre du passé; lourdeur écrasante, richesse de parvenu, recherche d'effet brutal par la masse*” testimoniava a livello architettonico? agli occhi del Fascismo, la più perfetta forma sensibile delle velleità di esibizionismo propagandistico. La scultura da parte sua avrebbe trovato la possibilità di mostrare “*l'enthousiasme, l'espérance, la foi vibrante de la jeunesse fasciste*” in un ulteriore, grandioso progetto nella speranza di veder sorgere quelle “*magnifiques réalisations qui, dans tous les autres domaines, portent votre impronte*”. Lo Stadio dei Marmi, realizzato tra il 1920 e il 1928 dall'architetto Enrico del Debbio e inaugurato nel 1932, veniva infatti incontro a una simile richiesta trovando naturalmente ampio riscontro anche sulla stampa francese. Il cognome dell'architetto non era sconosciuto in Francia: il cugino Andrea infatti aveva seguito il padre e lo zio nella capitale francese nel 1911 dove i membri della famiglia si erano trasferiti per

²⁷³Cfr. C. E. Oppo, *Il monumento della Vittoria di Bolzano*, in “La Tribuna”, 11 luglio 1928, p. 3; M. Sarfatti, *Les Beaux-Arts en Italie pendant les dix années du régime fasciste*, in “Beaux-Arts”, LXXII, n. 13, 31 mars 1933, pp. 1, 6; Anon., *Lettre ouverte à Mussolini*, in “L'Architecture d'aujourd'hui”, IV, n. 8, oct.-nov. 1933, p. 3.

Si veda anche la polemica sorta intorno all'edificazione di una nuova Roma, iniziata già nella seconda metà degli anni Venti: C. E. Oppo, *La polemica intorno all'edificazione di una nuova Roma. Roma imperiale o Roma da cinematografo*, in “La Fiera Letteraria”, 07 febbraio 1926, p. 1; idem, *L'architettura e le opere d'arte alla Casa Madre dei Mutilati*, in “La Tribuna”, 06 novembre 1928, p. 3; idem, *Tra i migliori progetti della Mostra per il Concorso del Palazzo del Littorio*, ibidem, 02 ottobre 1934, p. 3; idem, *Architetture della Città Universitaria*, ibidem, 09 novembre 1935, p. 3; idem, *La Città Universitaria di Roma. Altri edifici di altri architetti*, ibidem, 27 novembre 1935, p. 3.

In Italia il dibattito sull'esistenza e sui caratteri di un'arte fascista erano stati discussi nella seconda metà degli anni Venti. Su questa tematica si vedano: M. Maccari, *Arte fascista*, in “Critica fascista”, 01 novembre 1926; A. Soffici, *Il Fascismo e l'Arte*, in “Gerarchia”, n. 9, 25 settembre 1922; C. E. Oppo, *Non più di cento voci*, in “La Tribuna”, 23 dicembre 1923, p. 3; A. Soffici, *Arte Fascista*, in “Critica Fascista”, 15 ottobre 1926; C. E. Oppo, *Arte fascista/Arte italiana*, in “Critica fascista”, 01 febbraio 1927, p. 44; F. T. Marinetti, *l'arte fascista futurista*, ibidem, 01 gennaio 1927; M. Bontempelli, *Arte fascista*, ibidem, 15 novembre 1926; A. Pagano, *Arte fascista e popolo*, 1° dicembre 1926; R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista 2000*, Bologna 2000.

Anche in Francia in ogni caso la questione sulla necessità di favorire l'espansione dell'arte francese all'estero stava diventando estremamente attuale, dal momento che ci si rendeva conto di come fosse necessario “*entreprendre une propagande intelligente, infiltrante, faire connaître [...] les Français sous leur jour véritable*”. Su “Beaux-Arts” veniva pubblicato un articolo dal titolo *L'Organisation nouvelle de la Propagande et de l'Expansion artistiques françaises* in cui si spiegava l'importanza di un'opera di diffusione artistica di diretta emanazione statale sull'esempio dei paesi vicini che “*ont compris avant nous le prestige et le bénéfice qu'un pays peut attendre d'une intelligente diffusion de ses œuvres d'art*”. In Francia fino al 1931 questo compito spettava a un organismo privato, l'*Association Française d'Expansion et d'Échange artistique* che divenne presto incapace di supportare il peso di un tale mandato. Pertanto lo Stato francese ristabilì il *Service d'Action Artistique à l'Étranger* supportando la sua azione con quella del nuovo *Comité d'Action Artistique*. Cfr. G. Hilaire, *Politique et Beaux-Arts. L'Organisation nouvelle de la Propagande et de l'Expansion artistiques françaises*, in “Beaux-Arts”, IX, 25 février 1932, pp. 21-22; P. Kleiff, *La Jeunesse Fasciste*, in “La Grande Revue”, CXLIV, mars 1932, pp. 136-37.

cercare fortuna come marmisti e scultori²⁷⁴.

Un'architettura così monumentale non poteva pertanto passare inosservata agli occhi della critica internazionale per le sue dimensioni mastodontiche e il suo carattere proselitista, risultando più una testimonianza di civiltà che una semplice realizzazione artistica. Il complesso si presentava alle masse innanzitutto nel rispetto assoluto della morale come evidenziava la foresta di statue, opera dei più importanti scultori fascisti, tutte rivestite di “voiles sous lesquels les athlètes du stade [...] dérobent leur nudité aux regards des foules”. Si trattava innanzitutto di un edificio di diretto utilizzo pratico, espressamente concepito per la gioventù mussoliniana; i commenti estetici sembravano venire quasi in un secondo momento come conseguenza dell'apprezzamento, misto a una curiosa ammirazione, per questo strumento indispensabile a una corretta disciplinizzazione del popolo italiano. La scelta di collocare i colossi, “des figures d'athlètes, cadeaux de chacune des villes d'Italie”, tutt'attorno al perimetro della vasca del Foro risvegliava nelle coscienze francesi soluzioni classiche di

²⁷⁴ André Del Debbio avrebbe trovato in Francia un successo notevole come attestano le numerose commissioni per edifici e complessi pubblici della capitale e della regione circostante; nel corso degli anni Trenta si fece notare anche nella realizzazione di monumenti ai caduti come testimonia la commissione del *Monument aux morts de la guerre de 1914-1918* realizzato nel 1928 a Villers-Bretonneux con la collaborazione proprio dell'italiano-francese che realizzò per 1650 franchi la *cartouche* decorativa posta nella parte posteriore della stele in granito. Nel 1932 l'artista realizzò la statua del celebre Maréchal Exelmans, collocata nella piana di Verdun. Cfr. J. Imbert, *Les stades. Leur architecture. Les stades en Italie*, in “L'architecture d'aujourd'hui”, V, n. 3, avril 1934, pp. 40-41; J. De Laprade, *Le Salon des Tuileries. La Sculpture*, in “Beaux-Arts”, LXXIII, n. 125, 24 mai 1935, p. 3; G. Armellini, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Milano 1980; *Il Foro Italico e lo Stadio Olimpico. Immagini dalla storia*, a cura di M. Caporilli, F. Simeoni, Roma 1990; B. Regni, *Ventisei scultori per sessantotto atleti: le statue dello Stadio dei Marmi a Roma*, in “Lancillotto e Nausica. Critica e storia dello sport”, XXI, n. 3, 2004, pp. 8-31; A. Panzetta, *Eterni atleti...* cit., pp. 70-72; D. Bolz, *Les arènes totalitaires: fascisme, nazisme et propagande sportive*, Paris 2007.

Nella prima metà degli anni Trenta il dibattito sulla nuova architettura italiana occupava le pagine delle riviste francesi, interessate a scoprire il suo volto più recente e i suoi protagonisti. A questo proposito la Triennale di Milano faceva parte delle esposizioni italiane che più interessavano la critica d'oltralpe dal momento che essa accoglieva le realizzazioni più moderne degli ultimi anni. Per una ricostruzione completa di tale dibattito si vedano: Anon., *L'Exposition d'architecture moderne à la «Triennale» de Milan. Avril 1932*, “L'architecture d'aujourd'hui”, III, n. 4, mai 1932, pp. 113-15; idem, *L'Exposition internationale d'art décoratif moderne à Milan en 1933*, ibidem, III, n. 5, juin-juil. 1933, pp. 105-06; idem, *Ecole des Beaux-Arts: concours de Rome (architecture)*, ibidem, p. 109; idem, *La «Triennale» de Milan et l'Exposition internationale d'architecture moderne. Milan, 1933*, ibidem, III, n. 6, août-sept. 1932, pp. 85-86; idem., *La vie artistique à l'étranger. Italie. Milan. Le nouveau palais de la Triennale*, in “Bulletin de l'art ancien et moderne”, oct.-nov. 1932, p. 347; *V Triennale di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, mag.-set. 1933), Milano 1933; Anon., *Les échos d'art. Arts décoratifs et architecture moderne à la Triennale de Milan*, in “Art et décoration”, 1932, p. IV; A. Laprade, *A propos de la Triennale de Milan. La nouvelle architecture italienne*, in “L'architecture d'aujourd'hui”, IV, n. 8, oct.-nov. 1933, pp. 13-15; J. P. Sabatou, *L'architecture intérieure en Italie*, ibidem, pp. 17-19; F. Fenzy, *Les habitations à bon marché*, ibidem, pp. 24-25; P. Lot, *Littoria*, ibidem, pp. 25-26; idem, *Sabaudia*, ibidem, p. 27; G. Appia, *L'urbanisme en Italie*, ibidem, pp. 28-30; A. H. Schofield, *De la tendance à s'écarter du système d'agglomération dans les plans de la ville future*, ibidem, pp. 31-32; L. Toneff, *Les résultats de la réunion internationale d'architectes*, ibidem, p. 32; S. Makedonsky, *Les travaux publics en Italie*, ibidem, p. 35; L. Cheronnet, *La Ve Exposition Triennale de Milan*, in “Art et décoration”, 1933, pp. 245-56; G. Brunon Guardia, *Pour la formation de l'architecte. Réunion d'architectes à Milan*, in “Beaux-Arts”, LXXII, n. 40, 6 octobre 1933, p. 3; L. Lane, *VI Triennale de Milan*, in “Art Vivant”, mars 1937, p. 38; P. Campiglio, *La Triennale di Milano tra scultura e architettura: le sculture di Furlan per la Casa dell'Aviatore (1933)*, in *Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*, a cura di F. Fergonzi, C. Furlan, Udine 2005, pp. 275-300.

derivazione romana e rinascimentale creando un ponte ideale che conduceva direttamente alla nuova scultura fascista, capace di dar vita a “*une famille de frères du David de Michel-Ange*”, secondo la definizione di Louis Gillet offerta al colloquio tenuto alla *Société des Conférences* nel febbraio del 1933. Il ginnasio risultava quindi, a livello internazionale, un esempio riuscitissimo della politica di riqualificazione della Roma contemporanea e una sorta di rivalse di fronte alle molteplici critiche piovute, come si è visto, all'indomani dei faraonici progetti imposti dal Duce nelle principali città italiane; per la prima volta un complesso di notevoli dimensioni riusciva ad inserirsi nel paesaggio circostante senza che “*l'immense cuve de marbre qui en occupe le fond n'en gête pas les lignes sévères et gracieuses*”. La scultura da parte sua era chiamata a completarne il quadro quasi ritrovasse la sua propria funzione di annesso decorativo al servizio di una dimensione teatralizzante; anche la scala monumentale scelta per adattarsi alle dimensioni mastodontiche del sito doveva agire ad un livello altrettanto simbolico dal momento che, come attentamente notato sulla “*Revue hebdomadaire*”, “*les statues géantes*” costituivano dei chiari “*symboles marmoréens de l'unité italienne autour de Rome capitale*”²⁷⁵. (Figg. 98-99)

Il caso eclatante rappresentato dal Foro mussoliniano non era l'unico esempio di commissione monumentale di chiara celebrazione fascista ricordato sulla stampa d'arte d'oltralpe. Sempre Giacomo Grassini, redattore della rubrica *Lettre d'Italie* sulla rivista “*Beaux-Arts*”, presentava con una certa frequenza le più recenti realizzazioni architettoniche volute dal Regime e inaugurate in un susseguirsi senza sosta nelle città italiane trasformate dal Fascismo, col chiaro intento di diffondere all'estero il volto della rinata arte italiana. Già negli anni precedenti sulla stampa d'arte d'oltralpe erano apparsi isolati articoli dedicati all'architettura dei monumenti italiani: nel 1926 Pierre Revenal presentava sulle pagine della “*Revue Moderne*” alcuni lavori di Filippo Basile lodandone innanzitutto il suo ritorno “*aux sources pures de l'art italien, cherchant l'étude la plus rationnelle de la forme et des détails, qui permettra*

²⁷⁵ Cfr. B. Giuliano, *L'Education nationale et l'Œuvre nationale «Balilla»*, in *L'État mussolinien et les réalisations du Fascisme en Italie*, sous la direction de T. Sillani, Paris 1931, pp. 178-79; C. E. Oppo, *Passaggi a livello. Le statue del Foro Mussolini*, in “*La Tribuna*”, 01 maggio 1931, p. 3; *Lettre ouverte...* cit., p. 3; Anon., *Il Foro Mussolini inaugurato a Roma*, in “*L'Illustrazione Italiana*”, LIX, n. 46, 13 novembre 1932; A. Mistchenko, *Soyons juste pour l'Italie*, in “*Lectures pour tous*”, n. 2, février 1933, pp. 25-31; M. Piacentini, *Il Foro Mussolini in Roma*, in “*Architettura*”, XII, n. 2, febbraio 1933, pp. 65-74; L. Gillet, *La Rome de Mussolini*, in “*Revue hebdomadaire*”, XLII, n. 9, 3 avril 1933, p. 51; Red., *Il Foro Mussolini in Roma*, in “*Rassegna d'Architettura*”, nn. 7-8, luglio-agosto 1933; P. Fierens, *Causerie artistique. Art français et art italien. VII*, in “*Journal des débats politiques et littéraires*”, n. 358, 26 décembre 1933, p. 4; P. Marconi, *Sul Foro di Mussolini di Del Debbio*, in “*Architettura*”, fasc. Speciale, XII, 1933; J. Imbert, *Les stades...* cit., pp. 40-41; B. Ollivier, *Le fascisme et la jeunesse*, in “*Revue hebdomadaire*”, LXLIII, n. 14, 4 juillet 1934, pp. 102-04; L. Madelin, *L'Italie nouvelle*, in “*La Revue Belge*”, XI, n. 1, 10 janvier 1934, p. 22; P. Kleiff, *La Jeunesse...* cit., p. 131; L. Ferretti, *Il Foro Mussolini, città sportiva splendente di marmi, nasce sulle rive del Tevere* in “*Lo sport fascista*”, febbraio 1937, pp. 7-9; B. Colonna, *Il volto di Roma. Dieci momenti nella trasformazione urbanistica dal solco di Romolo all'impero rinnovato*, Brescia 1937.

d'obtenir, dans un caractère d'élégante simplicité, l'effet harmonieux, esthétique, toujours architectoniquement encadré". Il critico rifletteva in particolare su uno dei punti centrali cari al nuovo linguaggio architettonico peninsulare, ovvero la soluzione più adatta per trovare un giusto equilibrio tra *"le point de vue constrictif et le point de vue décoratif"*. Nonostante infatti fosse l'architettura a fare da protagonista, anche la scultura da parte sua poteva trovare altrettante occasioni per dar mostra di sé, in linea con il suo ritrovato ruolo di *ancilla* dell'*ars aedificandi*. Ancora alla fine degli anni Venti i vecchi maestri partecipavano ancora ad alcune commissioni pubbliche: Domenico Trentacoste completava il *Monumento a Francesco d'Assisi* facendone parlare anche i periodici parigini come "La Croix". A differenza di quanto era avvenuto nei decenni precedenti, però, si iniziava a percepire come tali concorsi dovessero rappresentare l'intera comunità italiana e non soltanto quella del destinatario del complesso celebrativo; il fatto che gli artisti lavorassero per un progetto a cui *"toutes les communes d'Italie y ont participé"* lasciava trapelare la nuova politica artistica seguita dal Regime²⁷⁶.

Nell'Arco della Vittoria di Genova, inaugurato nel 1931 e presentato da Giacomo Grassini su "Beaux-Arts", Marcello Piacentini proponeva una soluzione *"d'une simplicité vraiment extraordinaire"* che caricava il complesso architettonico di una valenza quasi religiosa, rispondente al "bisogno di indirizzarsi al popolo tutto, come con una cattedrale o con un teatro"; la struttura centrale ricordava infatti il perimetro di *"un temple"* in cui le statue e i bassorilievi, realizzati dagli scultori Arturo Dazzi, Edoardo De Albertis e Giovanni Prini, completavano perfettamente il risultato d'insieme. Il primo artista in particolare veniva indicato dal cronista italiano come il fautore di quel *"parfait équilibre des masses et un rythme plastique extraordinaire"*, in accordo con la definizione di Maraini di "temperamento di statuario naturalista dai partiti risolti e grandiosi". La collaborazione vincente di una squadra di scultori capaci di conciliare nel medesimo edificio ricerche volumetriche con soluzioni ispirate *"par l'élégance de ces décorations et par sa grâce harmonieuse"* firmava pertanto in quegli anni le commissioni architettoniche più importanti del Ventennio contribuendo a diffondere il volto della nuova plastica italiana²⁷⁷. (Fig. 100) (Tavv. LXXVI-

²⁷⁶ Cfr. P. Revenal, *Architecture. L'Architecture en Italie*, in "Revue Moderne des Arts et de la Vie", XXVI, n. 29, 30 octobre 1926, pp. 26-27; J. Archer, *Courrier de la vie artistique*, in "La Croix", n. 13676, 06 octobre 1927, p. 4; J. Porcher, *Chronique d'architecture moderne*, in "Gazette des Beaux-Arts", LXXI, tome 2, juillet 1931, pp. 53-54; Anon., *Le nouveau sentiment architectural en Italie*, in "Beaux-Arts", X, n. 7, juillet 1932, p. 1; P. Fierens, *Causerie artistique. Art français et art italien. VII...* cit. p. 4.

²⁷⁷ Marcello Piacentini era conosciuto già da tempo nell'ambiente artistico francese e al volgere del decennio veniva ugualmente citato in virtù delle sue posizioni di teorico nel dibattito sul nuovo linguaggio architettonico internazionale. Cfr. U. Ojetto, *L'Arco di Trionfo di Genova*, in "Corriere della Sera", 9 febbraio 1923; "Ando", *L'Arco di Trionfo per i Caduti di Genova*, in "Emporium", LIX, n. 350, febbraio 1924, pp. 128-30; Anon., *L'art à l'étranger. Memento*, in "Mercure de France", CXCVI, n. 694, 15 mai 1927, p. 194; C. E. Oppo, *L'Arco di Trionfo di Genova e il grande fregio di Arturo Dazzi*, in "La Tribuna", 31 maggio 1931, p. 41; A. Maraini, *L'arco ai caduti di Genova*, in "Bollettino d'Arte", XXV, n. 1, luglio 1931, pp. 32-40; G. Papini, *Alla vittoria*

LXXVII)

Il Mausoleo del generale Luigi Cadorna, realizzato a Pallanza nel 1932, veniva presentato da Grassini al pubblico francese quale ulteriore modello di armonica perfezione tra plastica e architettura, come simbolo del “*nouveau sentiment architectural en Italie*”. Un'altra volta una cripta circondata da sculture aveva la funzione di sacralizzare l'intero complesso facendo risaltare “*des statues représentant des soldats et sculptées par trois artistes: Arturo Dazzi, Attilio Selva, Giovanni Prini*” secondo l'esempio dei “celebri prigionieri di Michelangelo”, a dimostrazione di come il linguaggio fascista, attraverso il suo mentore Piacentini, sapesse “conciliare in un'arte originale gli elementi classici con lo spirito nuovo”. La presenza “sacra” di un crocifisso “più umano che divino”, opera di Romano Romanelli, concludeva degnamente un esempio di perfetta architettura “*en parfaite harmonie avec le merveilleux paysage qui l'entoure*”, memore di quanto un altro architetto fascista, Enrico Del Debbio, ricercava negli stessi anni nello Stadio dei Marmi²⁷⁸. (Fig. 101)

Il vero volto della nuova scultura italiana sarebbe apparso però sulle riviste francofone a partire dal 1934 quando improvvisamente, quasi a raccogliere gli insegnamenti offerti dai *commentaires* da parte dei cronisti d'oltralpe, la critica francese cominciò a rendersi conto della reale portata del suo valore. Gli interventi nascevano sempre in riferimento agli appuntamenti espositivi peninsulari limitatamente però alla Biennale e alla Quadriennale, divenuti ormai gli eventi più seguiti a livello internazionale e quelli maggiormente incentivati dal Regime, a discapito di un numero sempre più ridotto di “*petites expositions fragmentaires*”. A questa altezza cronologica la nuova organizzazione culturale fascista poteva dirsi ormai rafforzata e chiaramente recepita anche all'estero: in Francia, infatti, le voci critiche non sentivano più il bisogno di soffermarsi sul funzionamento del sistema di selezione e premiazione delle rassegne fasciste, a tutto vantaggio di una lettura più approfondita e consapevole delle stesse. Allo stesso modo i firmatari dei suddetti articoli risultavano essere i nomi più in vista dell'ambiente artistico parigino, della levatura di Waldemar George, Paul Fierens, André Dézarrois e Roger Marx. Nel caso dell'esposizione veneziana, nonostante essa avesse rafforzato il suo carattere internazionale incentivando la partecipazione straniera, la presenza italiana risultava estremamente forte, su chiara volontà del potere mussoliniano.

riconsacrata, in “L'Illustrazione italiana”, 22 luglio 1931, pp. 56-61; G. Grassini, *Lettre d'Italie, L'arc de triomphe de Gênes*, in “Beaux-Arts”, VIII, 25 octobre 1931, p. 16;

²⁷⁸Cfr. idem, *Cronache varie. Il progetto per il Mausoleo al Maresciallo Cadorna*, in “Emporium”, LXIX, n. 413, maggio 1929, p. 317-18; *Partito nazionale fascista. Mostra della rivoluzione fascista: guida storica*, a cura di D. Alfieri, L. Freddi, Bergamo 1932, p. 112; G. Grassini, *Lettre d'Italie. Le Mausolée du marechal Luigi Cadorna à Pallanza*, in “Beaux-Arts”, X, août-sept. 1932, p. 17; *Lettera di Domenico Giuliotto a Giovanni Papini [Greve, 1 luglio 1930]*, riprodotta in *D. Giuliotto – G. Papini. Carteggio II 1928-1939*, a cura di N. & P. Vian, Roma 1989, pp. 181-83.

Antonio Maraini, soprattutto in vista delle ultime edizioni, si era mosso in una direzione ben precisa con il chiaro intento di stabilire per i padiglioni esteri dei criteri di allestimento coerenti: riducendo il numero di invii soltanto agli artisti o ai movimenti mondiali più degni di nota la presenza dei nomi internazionali veniva quasi pacata o perlomeno fatta rientrare all'interno di un'omogeneità forzata, permettendo una maggiore valorizzazione dei nomi italiani. Paul Fierens si accorgeva, di conseguenza, di come la Mostra “*n'est pas l'exposition idéale, irréalisable, qui nous présenterait le tableau complet, véridique, de l'état actuel de l'art*” ma rispondesse ancora una volta alla volontà di un singolo e “*sous le signe de l'humanisme*”. Anche Waldemar George leggeva l'esposizione quale riflesso di una ferma volontà dove “*cette confiance, cette ardeur au travail et ce sens de l'actualité qui sont ses qualités maîtresses*” agivano alle dipendenze di una componente ancora più importante, “*ce grand principe mussolinien: la hiérarchie [...] l'échelle des valeurs*”²⁷⁹.

Benché la Biennale si differenziasse dalla Quadriennale per il suo carattere internazionale e per essere rivolta a un pubblico di più ampio respiro, va notato che lo spazio riservato sulla stampa d'arte francese alle creazioni italiane e alla plastica in particolare risultava non trascurabile; la critica d'oltralpe riusciva pertanto a rilevare il valore di una produzione in ascesa anche in mezzo a una pluralità di invii diversi per origine e ispirazione. In occasione della XIX edizione, la mostra del ritratto italiano aveva particolarmente interessato i commentatori francofoni che per tramite del segretario generale davano l'impressione di aver realmente compreso il significato della grande retrospettiva dedicata alla “*part la plus classique de l'Ottocento*”; quest'ultima infatti doveva servire a “*indiquer aux modernes la route à suivre «pour reconquérir la pleine maîtrise des moyens propres à interpréter et à rendre l'homme, et à travers l'homme la société et la vie d'un temps*”²⁸⁰. (Fig. 102-103)

Paul Fierens ne ritrovava con precisione i caratteri riconoscendoli in “*une volonté unanime*

²⁷⁹Cfr. A. D(ézarrois), *La XIXe Exposition internationale de Venise*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, n. 807, juin 1934, pp. 254-57; Anon., *La vie artistique à l'étranger. Italie. Venise*, ibidem, n. 808, juillet 1934, pp. 317-18; W. George, *La Biennale de Venise*, in “Formes”, n. 7, septembre 1934, pp. 1-4; C. Roger-Marx, *Les Arts. La Biennale de Venise*, in “Europe Nouvelle”, XVII, n. 567, 22 septembre 1934, p. 948; P. Fierens, *La Biennale de Venise*, in “L'art et les artistes”, n. 10, octobre 1934, pp. 30-31; R. d'Anglès, *La Quadriennale*, in “Beaux-Arts”, LXXIII, n. 111, 15 février 1935, pp. 1, 6; W. George, *Art d'aujourd'hui. La jeune sculpture italienne et la conscience de l'homme*, in “L'art et les artistes”, avril 1935, pp. 128-27; idem, *L'art italien de notre temps et la renaissance du pathétique italien*, in “L'Art vivant”, avril 1935, pp. 57-58; idem, *Culture fasciste: la Quadriennale de Rome et le destin d'un art*, in “La revue hebdomadaire. Supplément illustré”, 1935, pp. 111-17; M. De Sabbata, *L'arte straniera*, ibidem, *Tra diplomazia...cit.*, pp. 190-96.

²⁸⁰Cfr. Anon., *La XIX Biennale*, in “La Nuova Italia”, IX, n. 527, 21 dicembre 1933, p. IV; C. E. Oppo, *La vernice della XIX Biennale Internazionale di Venezia. Uno sguardo generale di catalogo*, in “La Tribuna”, 12 maggio 1934, p. 3; U. Nebbia, *La Diciannovesima Biennale. Il ritratto ottocentesco e l'arte nostra contemporanea*, in “Emporium”, LXXIX, n. 474, giugno 1934, pp. 325, 328-29; N. Bertocchi, *La XIX Biennale di Venezia, Romanelli e gli altri scultori*, in “L'Italia Letteraria”, 14 luglio 1934; W. George, *La Biennale... cit.*, p. 2; C. Roger-Marx, *Les Arts. La Biennale... cit.*, p. 948; C. E. Oppo, *Alla XIX Biennale veneziana. Troppi maestri dell'Ottocento*, in “La Tribuna”, 01 agosto 1934, p. 3.

d'ordre, de puissance et une conscience collective dont on ne trouve nulle part ailleurs l'équivalent" richiamandosi direttamente alle parole di Maraini espresse in occasione della presentazione apparsa sul catalogo ufficiale. Questi aveva presentato tale "sensibilità rasserenata e aperta alla bellezza e alla sanità della natura" nient'altro che come una diretta conseguenza dei valori proposti dal Fascismo, quasi la nuova arte fosse il frutto spontaneo di una civiltà e della sua "saldezza morale". Un'altra volta pertanto, come già in occasione delle architetture fasciste destinate all'educazione delle masse, il valore del linguaggio artistico veniva misurato direttamente sulla base della presenza o meno di un'etica interna all'opera d'arte stessa. La retrospettiva ottocentesca avrebbe potuto chiarire ancora meglio questo ritrovato contatto con la società e persuadere al recupero di quanto Ugo Nebbia chiamava la "funzione dell'arte ricondotta al più cordiale e immediato rapporto con la nostra vivente realtà". Roger-Marx riferendosi al principio italico su "l'Europe Nouvelle" parlava addirittura di "*grandes qualités ancestrales*" grazie alle quali gli artisti italiani avevano potuto rifiutare la "*mensonge*" rappresentata dalle estranee influenze "*de la tutelle germanique et de la tutelle française*" per dare avvio a "*un grand siècle d'art*". Le parole scelte per definire questo ritorno alla disciplina venivano prese a prestito direttamente dal mondo della scultura e sarebbe stata, infatti, proprio quest'ultima a testimoniare con forza quanto il recupero di tali valori potesse portare a una rinascita senza eguali²⁸¹.

La sezione italiana di plastica era pertanto estremamente ricca non soltanto di nomi ma ugualmente d'ispirazione incoraggiando Waldemar George a domandarsi: "*la sculpture italienne est-elle sur le point de trouver sa voie?*". Tutte le voci critiche si soffermavano sui nomi più rappresentativi indugiando allo stesso tempo sull'analisi stilistica di alcuni loro lavori con un interesse mai prima dimostrato. Già in occasione dell'edizione precedente qualcuno in Francia si era accorto di come "*les jeunes sculpteurs [...] sont tellement supérieurs à leurs confrères, les peintres, qu'on se demande comment, dans le même atmosphère et probablement dans les mêmes écoles, ont pu se créer deux courants aussi dissemblables*"; la XVIII Biennale aveva accolto infatti le prime testimonianze di un linguaggio "*autonome et grandiose*" che ne lasciava intravedere con chiarezza gli sviluppi futuri. Gli invii scultorei di due anni più tardi vi si distinguevano per originalità e qualità esecutiva come la stessa critica italiana aveva ricordato all'indomani dell'inaugurazione della Mostra: sulle pagine di "Emporium" Ugo Nebbia aveva insistito, in particolare, su come gli sforzi e le ricerche della nuova generazione di scultori riconfermassero che "la forma è ancora

²⁸¹Cfr. *XIXa Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Catalogo*, catalogo della mostra (Venezia, maggio-ottobre 1934), pp. 13-15, 17; P. Fierens, *La Biennale...* cit., p. 31.

tutt'uno coll'arte” e riabilitassero finalmente la produzione italiana a livello internazionale²⁸². I *commentaires* d'oltralpe sembravano anch'essi rivalutare l'immagine del linguaggio artistico peninsulare allorché indicavano nella scultura una testimonianza di “*vitalité extraordinaire*”, a riprova di una ritrovata fiducia nelle sue capacità espressive. Tra i numerosi protagonisti di questa nuova primavera venivano esaltati soltanto una selezione d'artisti innanzitutto per questioni di chiarezza e poi perché i loro nomi, già noti al pubblico parigino, avrebbero potuto rappresentare meglio di altri il nuovo volto della plastica italiana. Il riferimento a Libero Andreotti risultava in questo senso quasi obbligato in un ambiente artistico che lo aveva molto amato e che ne aveva sancito la notorietà al di fuori dei confini nazionali. Per la prima volta la critica francese iniziava a restituire una corretta lettura dei suoi lavori: se fino ad allora infatti le riviste ne avevano celebrato il carattere mondano e aristocratico, finalmente, nella seconda metà degli anni Trenta, alcune di esse riuscivano ad apprezzare del toscano, accanto all'ispirazione delle origini, anche una componente ulteriore, quella che Waldemar George definiva “*ethnique*” senza comprenderne il reale significato perché troppo preoccupato a denunciarne la mancanza di franchezza e “*un archaïsme assez artificiel, plus brutal, plus sommaire*”. Il ritrovato interesse per il pecciatino nasceva dall'importanza attribuita nell'ambiente italiano alla retrospettiva postuma ospitata nella XXXIX sala veneziana, organizzata con l'intento di ricordare un artista mancato precocemente, ma soprattutto di esaltare la stessa organizzazione Biennale che, prima fra tutte, aveva presentato “il meglio dell'opera sua e sempre lo ha difeso [...] con la sua esperienza, autorità e rettitudine”. Come rilevava Ugo Ojetti nel catalogo ufficiale, l'esperienza parigina aveva giovato fortemente allo spirito dell'artista aiutandolo a recuperare, una volta tornato in patria, un legame con la tradizione italica. Sulla stessa linea pertanto si muovevano gli stessi critici francofoni ripercorrendo il cammino stilistico dello scultore e riconoscendone i debiti nei confronti di Émile Bourdelle ma soprattutto la forza della più recente riscoperta di Donatello e dei primitivi, tutti elementi fondamentali “*à faire vivre des symboles [... aussi bien] qu'à découvrir le caractère individuel*”²⁸³.

Il campione della nuova plastica della XIX Biennale risultava, anche agli occhi dei francesi, Arturo Martini che mai prima di allora aveva trovato così tanto spazio sulla stampa d'arte estera; negli anni precedenti infatti i riferimenti al toscano si erano ridotti a brevi cenni e a

²⁸²Cfr. C. Coline, *La Biennale de Venise*, in “Art vivant”, janvier 1933, p. 29; U. Ojetti, *Mostra individuale retrospettiva di Libero Andreotti (1877-1933)*, in *XIXa Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, luglio-ottobre 1934), Bergamo 1934, p. 163;

²⁸³Cfr. C. Coline, *La Biennale...* cit., p. 29; W. George, *La Biennale...* cit., p. 2; C. Roger-Marx, *Les Arts. La Biennale...* cit., p. 948.

rarissime riproduzioni come quella de *Orfeo* nella citata monografia dei fratelli Martel, pubblicata a Parigi nel 1929. In occasione dell'appuntamento lagunare, invece, il suo nome dominava letteralmente le note critiche d'oltralpe: già nel 1932 “Art vivant” aveva presentato le terracotte esposte alla XVIII Esposizione internazionale veneziana riconoscendo al ceramista le doti di un grande scultore, capace di salvaguardare, sia pur per mezzo di un materiale così refrattario, “*une poèsie extraordinaire, en même temps qu'un réalisme charmant*” come in *Chiaro di luna* o in *Scimmia*. D'altra parte il ricorso alla terracotta, retaggio dei “*goûts de sa jeunesse*”, dava forma sensibile a quel bisogno comune a diversi artisti di recuperare la tradizione in nome “*du vérisme italiote*”; in ragione di questo ritorno alle origini dal punto di vista sia formale che stilistico Martini assumeva, anche nell'ambiente internazionale, un carattere di capofila da cui “*la jeune génération des sculpteurs italiens est nettement dominée*”. Waldemar George da parte sua tentava di identificarvi la personalità chiave più adatta a far sfuggire “*la sculpture d'aujourd'hui à l'emprise de la banalité, de l'ennui, du ponctif et d'une perfection qui ne sert trop souvent qu'à masquer l'impuissance et la stérilité*”, nella consapevolezza che il suo esempio rappresentava ormai nel panorama della scultura italiana contemporanea un riferimento imprescindibile. Anche Paul Fierens sulle pagine de “L'Art et les artistes” si accorgeva di come i seguaci del toscano avessero iniziato a diffondere un'opera di “*vulgarisation, assez insupportable, de sa manière «étrusque»*” che non sembrava interessarsi per nulla alle più recenti ricerche di Martini in direzione di un recupero delle fonti rinascimentali; la ripresa di linguaggio sicuramente più conosciuto a livello internazionale come quello del Rinascimento veniva, pertanto salutata, con grande entusiasmo dal critico umanista dal momento che ciò gli permetteva di riferirsi a modelli formali e stilistici a lui più noti come il naturalizzato francese Giambologna per spiegare un'espressione scultorea assolutamente originale e personalissima²⁸⁴ (Tav. CV).

Il caso di Martini rappresentava quindi una sorta di rivelazione per la critica ma soprattutto per il pubblico francese che di lì a poco avrebbe avuto la fortuna di confrontarsi direttamente con le sue opere in occasione della *L'Art italien au XIXe et au XXe siècles* organizzata nel 1935 al *Jeu de Paume*. I restanti nomi di scultori recensiti alla Biennale coincidevano con quelli già da tempo presentati nell'ambiente artistico d'oltralpe. I loro esempi venivano allora offerti a rappresentare i generi scultorei più praticati nell'Italia fascista che tornavano a far bella mostra di sé in una vetrina dal carattere internazionale. La presenza di numerosi busti, riscontrabili ad esempio nelle opere di Griselli e Berti, offriva una perfetta corrispondenza, di

²⁸⁴Cfr. J. & J. Martel, *Sculpture...* cit; C. Coline, *La Biennale...* cit., p. 29; W. George, *La Biennale...* cit., p. 2; Scheda *Orfeo*, in G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari, *Arturo Martini. Catalogo...* cit., p. 144, n. 212; Scheda *Chiaro di luna*, ibidem, p. 208, n. 309.

sapore recente e aggiornato, alla mostra retrospettiva del ritratto dell'Ottocento: in questo senso le sculture di Canova, specchio della società neoclassica, potevano trovare il loro naturale prosieguo nei protagonisti del nuovo mondo politico e culturale del Trentennio, a dimostrazione di quell'“indirizzo, che nell'arte va determinandosi, di ridare alla figura umana il suo pieno valor naturale, così nella concretezza della forma, come nella evidenza espressiva del racconto”. Non va dimenticato, d'altra parte, che nella prima sala del vestibolo vegliava su tutte le sezioni, come già era avvenuto per altre esposizioni organizzate sotto l'egida fascista, un volto, *Il Duce*, opera di Corrado Ruffini e campione esemplificativo di un sottogenere altrettanto noto nella capitale francese, quello della ritrattistica ufficiale di regime. Anche la medaglistica offriva un *corpus* di opere ben nutrito: sempre grazie alle commissioni sorte all'indomani delle nuove esigenze dello Stato mussoliniano la numismatica stava vivendo una nuova giovinezza e continuava a mostrare la più recente produzione accanto agli esempi più importanti delle sezioni straniere²⁸⁵.

Tra i francesi, Roger-Marx era stato l'unica voce critica d'oltralpe ad accorgersi di come nella sezione “*Medaglie e piccoli bronzi*” della Biennale si nascondessero in realtà degli artisti dotati di capacità creative degne dei più grandi scultori. Se infatti la plastica di grandi dimensioni risultava vivificata da un'ondata rinnovatrice, lo stesso poteva dirsi per la medaglia incisa, a cui spettava l'immane compito “*d'imprimer dans le bronze des victoires morales et de donner une image symbolique des grands chefs*”. A ben guardare un tal genere, la cui presenza risultava di solito limitata al cospetto della produzione a tutto tondo, veniva investita, soprattutto in questo periodo, di una missione di carattere civile e nazionalistico dal

²⁸⁵Numerose erano infatti le opere di ritrattistica nella sezione di arte italiana contemporanea: Corrado Ruffini (*Il Duce*), Nino Galizzi (*Giglio, Carattere fiero*), Guido Galletti (*Figura di giovinetta, Ugo Nebbia*), Aurelio Bossi (*Testa*), Antonio De Val (*Testa di bimbo*), Aldo Andreani (*Ritratto*), Antonio Bonfiglio (*Ritratto del sig. Marigo*), Timo Bortolotti (*Aglae Sironi*), Oscar Gallo (*Ritratto di Teresa, Ritratto del fratello*), Franco Lombardo (*Ritratto*), Luciano Minguzzi (*Ritratto di Pasqualino*), Filippo Tallone (*Ritratto, Ritratto*), Dante Morozzi (*D. Flavia Parina, l'on. Pavolini*), Romano Romanelli (*Ritratto*), Riccardo Assanti (*Ritratto, Ritratto*), Italo Griselli (*La Signora Griselli, La Signorina Valli, Il Signor H. Franchi, La Signora Franchi, La Signorina Bartolommea Gjoli*), Michele Guerrisi (*Ritratto di Arnaldo Cipolla, Ritratto*), Marino Marini (*Ritratto, Ritratto, Ritratto, Ritratto*), Attilio Torressini (*Il prof. Vittorio Puccinelli*), Tony Lucarda (*La Contessa Anna Maria Casagrande di Villa, Baby Airoidi*), Antonio Berti (*Ritratto di Norma, Ritratto di Rosa, Ritratto di Fabiola*), Bruno Innocenti (*Ritratto I, Ritratto II, Ritratto III*), Giannetto Mannucci (*L'Avvocato Giulio Giunoni*), Alfredo Biagini (*Camilla*), Lelio Gelli (*Lucio – Ritratto di bimbo, Lo xilografo Zetti*), Ugo Carà (*Aliky, Etta, Janie, Danilo*), Ercole Drei (*Ritratto di A. R., Ritratto di signorina*), Principessa Bona di Baviera di Savoia-Genova (*La Principessa Amalia di Baviera, La Baronessa Hedwig von Hamiel*), Giovanni Prini (*L'avv. Nicoletti*), Giuseppe Albano (*Ritratto, Ritratto, Ritratto, Ritratto*), Tommaso Bertolino (*Ritratto di S. E. Guglielmo Marconi, Ritratto*), Luciano Mercante (*Dux*), Bernardo Morescalchi (*Arnaldo Mussolini*), Federico Papi (*La Signora Reboa, Il Principe Chigi Albani*), Giuseppe Romagnoli (*Ritratto di Signora, Alfonso, Federico Hermanin, Enrico Silvani*). Cfr. *XIXa Esposizione Biennale Internazionale...* cit., pp. 25, 100, nn. 44-45, 121, nn. 38-39, 123, n. 1, 124, n. 10, 125, n. 11-15, 126, nn. 22-23, 137, nn. 57-58, n. 61, 140, nn. 38-39, 147, nn. 4-7, 9-10, 12-14, 148, n. 17, 150, n. 35, 151, n. 36, 155, n. 27-28, 158, nn. 1-3, nn. 8-11, 161, n. 30, 162, nn. 33-34, 169, nn. 35-38, 171, nn. 19-20, 182, nn. 27-28, 196 n. 7, 208, nn. 2-6, 13, 209 n. 23, 32, 210, 35-40; A. Maraini, *Introduzione alla XIXa Biennale. Il ritratto dell'800*, in *XIXa Esposizione...* cit., p. 13.

momento che doveva rispondere alle esigenze di rappresentanza e di celebrazione imposte dalla propaganda fascista interna ed estera. In questo senso le persone, i fatti e i “motti”, quasi indipendenti dai nomi dei loro forgiatori, si imponevano quale semplice mezzo di trasmissione di un messaggio di civiltà²⁸⁶.

La scultura italiana iniziava pertanto a interessare realmente la critica d'oltralpe non tanto nei suoi aspetti generali sufficienti a informare rapidamente, con fare cronachistico, su quanto avveniva in quel momento in Italia; l'ambiente artistico francese sembrava voler approfondire il movimento italiano di rinascita dal momento che la sua portata stava varcando i confini nazionali per assumere il carattere di un fenomeno storico senza precedenti.

Nel 1935 veniva organizzata a Roma la seconda edizione della Quadriennale che tanto successo aveva avuto in occasione della sua apertura quattro anni prima. Lo spazio riservato agli scultori italiani era questa volta ancora più ampio, visto che questi ultimi non presenziavano soltanto come espositori ma ugualmente in qualità di membri del comitato organizzatore e della giuria, nelle persone di Attilio Selva, Romano Romanelli e Domenico Rambelli, a riprova di come ormai il movimento di rinnovamento della plastica italiana fosse favorito e sostenuto dalle stesse istituzioni espositive di Regime. Il volto della nuova scultura si presentava sotto diversi aspetti: il pubblico poteva aggirarsi tra un *corpus* di opere variegato appartenente a più artisti che restituiva una visione generale e completa del panorama italiano più recente. Accanto a questi semplici invii, l'esposizione romana accoglieva anche un buon numero di personali, cinque delle quali erano state riservate ad altrettanti scultori, Dazzi, Marini, Messina, Romagnoli e Ruggeri, la cui visita permetteva uno studio più approfondito dei profili artistici dei protagonisti. Il segretario generale per di più aveva deciso di inserire direttamente in catalogo alcuni testi di penna degli espositori stessi tra cui comparivano tre dei plastificatori appena citati di cui Romagnoli, notato per le sue terracotte “d'una maschia e nervosa bellezza”²⁸⁷. (Figg. 104, 106)

La critica italiana sottolineava il vero significato rappresentato dai nuclei di opere personali spiegandolo con una precisa volontà da parte degli organizzatori di “stabilire la diversità di

²⁸⁶Cfr. C. Roger-Marx, *Les Arts. La Biennale...* cit., p. 948.

²⁸⁷La Seconda Quadriennale d'Arte venne inaugurata dallo stesso Mussolini il 4 febbraio 1935 al Palazzo delle Esposizioni di Roma, ancora “reduce” sulla facciata dall'allestimento architettonico dell'Esposizione fascista del decennale del 1932. Tra gli scultori comparivano i nomi di quanti avevano già esposto in occasione della prima edizione, anche in virtù dei premi ottenuti da alcuni di essi, come Arturo Martini (primo premio), Arturo Dazzi (secondo premio) e Quirino Ruggeri.

Su Quirino Ruggeri si vedano: W. Arslan, *Lo scultore Quirino Ruggeri*, in “Dedalo”, IX, n. 1, 1928, pp. 278-321; M. Quesada, *Quirino Ruggeri*, in *Roma 1934*, a cura di G. Appella, F. d'Amico, catalogo della mostra (Roma, Galleria Civica, Palazzo dei Musei, 19 apr.-18 mag. 1986), Modena 1986; AA. VV., *Roma Anni Venti. Pittura, scultura, arti applicate*, a cura di E. Badellino, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Rondanini alla Rotonda, 07-20 giugno 1990), Roma 1990.

concetto di tre diversi temperamenti, anzi di tre tendenze ben distinte, le quali non cercano di valorizzarsi attraverso teorie, ma attraverso l'eloquenza più positiva del loro accento". Ugo Nebbia, in particolare, esprimeva tutto il proprio interesse nei confronti di questa ritrovata "individualità" che alla Quadriennale si rendeva visibile al massimo nella produzione plastica: si trattava, a suo dire, di un vero e proprio "sentimento" capace di "riportar[...e] a quella immediata riflessione sulla vita, sul vero, che è[ra] poi tutt'uno con quella chiarezza di linguaggio alla portata di tutti". Una dichiarazione di chiarezza, quindi, a cui si doveva aggiungere un forte grado di comunicabilità "colla gente", elemento quest'ultimo vincente soprattutto agli occhi dei francesi e veicolo di un "aria di salute [...] dove il risanato spirito dei tempi [anda]va davvero maturando qualche raccolto"²⁸⁸.

La seconda Quadriennale era stata ampiamente recensita dalla stampa d'arte d'oltralpe offrendole uno spazio non paragonabile a quello riservatole nel 1931; come per la Biennale dell'anno precedente, alcuni dei critici più in vista si erano espressi direttamente sulla portata dell'evento ma questa volta i loro interventi assumevano l'aspetto di veri e propri studi

²⁸⁸Cfr. C. E. Oppo, *La Seconda Quadriennale*, in "Espansione", febbraio 1935, p. 6; idem, *Uno dei premiati della Quadriennale: lo scultore Quirino Ruggeri*, in "La Tribuna", 19 maggio 1931, p. 3; *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 05 feb – 31 lug.1935), Roma 1935; U. Nebbia, *La seconda Quadriennale*, in "Emporium", XIII, febbraio 1935, pp. 92-94, 106-19; Anon., *Arte. La Seconda Quadriennale*, in "Pan", III, n. 4 aprile 1935, p. 632; C. E. Oppo, *Mussolini alla Quadriennale*, in "La Tribuna", 04 agosto 1935, p. 3; *Scheda Quirino Ruggeri*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 204-05; F. D'Amico, *Cipriano Efisio...* cit., p. 244-48; A. Cambetta Napolitano, *Eclettismo e innovazione...* cit., pp. 72-78; *Cipriano Efisio...* cit., pp. 353-63; C. Salaris, *La più bella mostra d'arte italiana degli anni Trenta*, in idem, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni trenta a oggi*, Venezia 2004.

Per i principali articoli dedicati alla Quadriennale e in particolare alla scultura apparsi in Italia si vedano: Anon., *La II Quadriennale d'arte. La costituzione del Comitato ordinatore*, in "Il popolo d'Italia", 16 febbraio 1932; C. Tridenti, *La prossima Quadriennale romana nelle idee e nei propositi del suo ordinatore*, in "Il Giornale d'Italia", 29 luglio 1934; B., *Come sarà al Quadriennale?*, in "Il Quadrivio", III, n. 4, 25 novembre 1934; Anon., *La relazione dell'on. Oppo, discorso per l'inaugurazione della Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, in "La Tribuna", 05 febbraio 1935, pp. 1-2; U. Ojetti, *Il Duce alla «vernice» della II Quadriennale d'arte*, in "Corriere della Sera", 05 febbraio 1935, pp. 3-4; A. Neppi, *Le conquiste della giovane arte italiana nella II Quadriennale che si inaugura domani*, in "Il lavoro fascista", 05 febbraio 1935, p. 3; E. Campana, *Pittori e scultori di oggi alla II Quadriennale*, in "Il Mattino", 05 febbraio 1935; A. Francini, *Il Duce presenza la «Vernice» della seconda Quadriennale d'Arte*, in "La tribuna", XIII, n. 31, 05 febbraio 1935, pp. 1-2; ART, *Guida sentimentale della scultura*, in *Significati e orizzonti della II Quadriennale d'arte nazionale*, in "Roma fascista", XII, n. 6, 07 febbraio 1935, pp. 4-5; A. Spaini, *La Quadriennale. Dello stato presente dell'Arte italiana*, in "L'eco del Mondo", 09 febbraio 1935; G. Pensabene, *Prime considerazioni sulla Quadriennale*, in "Quadrivio", III, n. 15, 10 febbraio 1935, p. 1; V. Guzzi, *La II Quadriennale d'arte Nazionale*, in "Nuova Antologia", LXX, n. 1510, 16 febbraio 1935, pp. 580-93; E. Cecchi, *La «Seconda Quadriennale»*, in "Circoli", V, marzo 1935, pp. 74-84; G. Spada, *La Seconda «Quadriennale» di Roma*, in "Perseo", 01 marzo 1935; M. Biancale, *La scultura alla Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, in "Il popolo di Roma", 02 marzo 1935; R. Orlando, *Alla II Quadriennale. Quirino Ruggeri*, in "Ottobre", 07 marzo 1935; V. Guzzi, *Scultura alla II Quadriennale*, in "Nuova Antologia", 16 marzo 1935, pp. 275-87; F. T., *Alcuni scultori alla Quadriennale*, in "Gente Nostra", 07 aprile 1935; Anon., *La II Quadriennale d'Arte. I premi di cetomila lire assegnati a Severini e Marini*, in "La Nazione", 12 aprile 1935; E. Maselli, *La scultura alla Seconda Quadriennale d'Arte*, in "L'Italia letteraria", 20 aprile 1935; F. Callari, *Alla II Quadriennale. Cinque scultori: Arturo Martini-Marino Marini-Francesco Messina-Quirino Ruggeri-Giovanni Prini*, in "Realizzazioni", maggio 1935, pp. 205-10; An.on, *Artisti alla Quadriennale romana*, in "Frontespizio", luglio 1935, pp. 11-12.

autonomi finalizzati a comprendere, nei dettagli, i caratteri della nuova arte italiana, “*cherchant à nous expliquer les raisons de la «renaissance» à laquelle il nous est donné d'assister*”. Alcuni articoli riflettevano innanzitutto su come l'evento romano offrisse uno scenario mai visto prima: la nuova organizzazione artistica di direzione statale aveva dato vita a una rassegna in cui la generazione di giovani, cui era “*attribué une place d'honneur*”, sembrava finalmente trionfare. La critica comprendeva che alla base di un simile successo vi era l'iniziativa degli organizzatori culturali dell'Italia mussoliniana, Cipriano Efisio Oppo fra tutti, ma si sorprende ancora della complessità e della completezza dell'evento, rimarcando come “*jamais encore en Italie un ensemble aussi significatif n'avait été présenté avec cette ampleur*”. Il primo termine di confronto che veniva alla mente, non solo dei commentatori ma anche del pubblico d'oltralpe, doveva essere naturalmente l'esempio dei *Salons* annuali parigini dove “*l'échantillonnage*” dei diversi indirizzi era diventato un marchio di fabbrica rendendoli incapaci di reggere il confronto con istituzioni espositive del calibro della Biennale e della Quadriennale²⁸⁹.

Gli appuntamenti italiani risultavano, pertanto, dei punti di riferimento imprescindibili anche perché la produzione artistica presentata veniva indicata con il termine di “*art officiel*” senza avere “*point un sens vieillot, mais un sens d'avant-garde*” ed evidenziando ancora di più la distanza con quanto avveniva da sempre nella capitale francese, dove il medesimo termine veniva impiegato per definire un'arte aristocratica e per nulla al passo con i tempi. La vetrina della Quadriennale offriva, al contrario, le creazioni artistiche di una generazione specchio della società del tempo e a rappresentanza dello stesso potere politico; quest'ultimo inoltre, proprio per interessamento del Duce, diventava il primo acquirente delle opere esposte che entravano a far parte direttamente delle collezioni della sezione contemporanea del Museo Mussolini. Di conseguenza ciò che più sembrava sorprendere i francesi era il fatto che nonostante gli artisti italiani agissero in accordo con gli intenti di un governo di regime la loro attività risultasse libera, non essendo richiesto loro “*que d'être eux-mêmes, c'est-à-dire italiens, et d'exprimer les caractères essentiels de la race*”²⁹⁰.

Le voci critiche francofone tentavano quindi di spiegare tale situazione eccezionale facendo

²⁸⁹Cfr. P. Fierens, *L'Exposition quadriennale de l'art italien I*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, CXLVII, n. 39, 09 février 1935, p. 1; R. d'Anglès, *La Quadriennale...* cit.

²⁹⁰Cfr. *Arte. La Seconda...* cit., p. 632; P. Fierens, *L'Exposition quadriennale...* cit., p. 1; R. d'Anglès, *La Quadriennale...* cit.; Anon., *Alla II Quadriennale. Acquisti del Governatorato di Roma*, in “Rassegna dell'istruzione artistica”, marzo 1935, pp. 30-37; idem, *Gli Acquisti alla Quadriennale per la Galleria Capitolina d'Arte Moderna*, in “La Gazzetta del Popolo”, 10 marzo 1935; idem, *Gli acquisti alla Quadriennale per la Galleria Capitolina e per il Museo di Roma*, in “Il Giornale d'Italia”, 12 marzo 1935; idem, *Acquisti alla II Quadriennale*, in “Le Arti Plastiche”, XII, n. 3, 15 marzo 1935, pp. 2, 7; idem, *Due opere alla Quadriennale donate alla Galleria Capitolina*, in “Corriere della Sera”, 20 giugno 1935.

ricorso a una metodologia che potremmo definire storiografica richiamandosi, cioè, al più recente passato della storia della Penisola, nel tentativo di trovarvi dei precedenti e dei prodromi che lasciassero presagire un simile sviluppo futuro. A ben considerare però il secolo passato, anche agli occhi di uno straniero a digiuno d'arte e di civilizzazione italiana doveva risultare evidente una frattura tra l'Ottocento e la nuova congiuntura storica appena sbocciata. Paul Fierens, ad esempio, in un articolo dedicato al convegno tenutosi alla Farnesina nel 1936, a cui prendevano parte il futurista “storico” e i “*représentants de la jeune Italie*”, rifletteva su come proprio “*le futurisme [...était] à l'origine de l'élan national, du «dynamisme» créateur dont le fascisme tire à bon droit quelque orgueil*”. Proseguendo in direzione di questo recupero della fierezza italica, il Regime aveva raggiunto una tappa fondamentale per l'affermazione della nuova arte italiana, ovvero delle ottime “*relations entre l'architecture et les arts figuratifs*”; la plastica per prima doveva trarne giovamento, come testimoniavano le numerosissime commissioni monumentali degli ultimi anni dal momento che “*retrouver une dignité de style dans les images sculptées, on observant le plus grand respect pour la matière et pour les parties constructives, à été la recherche principale de la sculpture contemporaine*”. In questo senso agli occhi del critico francese, Romanelli e Maraini incarnavano i più perfetti rappresentanti di questa tendenza, il secondo in particolare in ragione di una linea personale “*étant tout entière adaptée et harmonieuse aux rythmes de l'architecture*”²⁹¹.

Uno spirito aperto a questioni para-artistiche come quello di Waldemar George tentava di trovare, da parte sua, una risposta a tale apparente paradosso non soltanto negli interventi dedicati all'esposizione romana ma ugualmente in un articolo dal titolo *L'art italien de notre temps et la renaissance du pathétique italien*, apparso su “Art vivant” nell'aprile del 1935. In accordo con la propria visione neo-umanista lo scrittore francese leggeva il XIX secolo nei termini di “*un dilemme de cet art bourgeois, réaliste et moderne, secouant le joug d'une tradition caduque, mais incapable de trouver sa voix, de s'affirmer très nettement, de relier le présent au passé*”. Se infatti gli apporti dello spirito creativo peninsulare potevano dirsi validi fino al periodo neoclassico, con il Romanticismo “*l'art italien [...] a[vait] perdu le sens de son message et le sentiment de son identité*” e la conseguente deviazione del genio italiano aveva inaugurato un “*siècle anti-latin*”. L'improvviso ritorno degli artisti della generazione anni Trenta a una tradizione precedente, debitrice in parte della civiltà rinascimentale e di quella italica delle origini, appariva improvvisa e senza apparente spiegazione soprattutto se confrontata con l'evoluzione progressiva della storia dell'arte francese. Il movimento futurista

²⁹¹Cfr. P. Fierens, *Causerie artistique. Entretiens...* cit., p. 1.

dei primi anni Dieci veniva, pertanto, riletto come una sorta di anticipazione, di “*stimulant*”, di “*reaction quasi psychologique contre l'esthétisme et l'archéologie qui avaient transformé l'Italie en un terrain de fouilles, en un lieu de pieux pèlerinages ou en une nécropole*”, nel tentativo di trovarvi una prima manifestazione di questo subitaneo risveglio delle coscienze. Anche Paul Fierens d'altra parte, sempre in riferimento alle novità presenti alla Quadriennale, aveva proposto una lettura analoga della rivoluzione marinettiana spiegando come la scossa apportata da quest'ultima, sebbene fosse ormai sorpassata, avesse riportato negli animi degli artisti italiani la “*foi de l'avenir*”²⁹²

Il risultato più evidente di questo ritorno alla vita risiedeva a detta di tutti i critici d'oltralpe proprio nella scultura italiana dell'ultima generazione e nel suo rifiuto categorico di un “*vérisme outrancier, [...] une agitation febrile et vaine, et [...] une absence de goût*” che avevano letteralmente dominato le creazioni plastiche dell'Ottocento. Ecco perchè scorrendo i più importanti contributi firmati dalla penna di Waldemar George, Maximilien Gauthier e Paul Fierens ne risultava un unico, ampio ritratto dai caratteri omogenei e chiari che puntava a evidenziare innanzitutto i valori morali di questa neonata stirpe dal carattere illuminato. Il desiderio di esprimersi attraverso un linguaggio vero, leale, fresco e sincero trovava, infatti, la sua naturale spiegazione in un ritorno “*au sentiment de la vie, à la perception des corps et aussi des âmes*” che si riassumeva semplicemente in una rivalutazione dell'uomo stesso²⁹³. Soprattutto George si era soffermato su questo importantissimo concetto facendo coincidere tale “*sentiment aigu de la réalité*” nient'altro che con la “*conscience de l'homme*” che come nel Rinascimento tornava a essere metro di tutte le cose. Sebbene però “*l'art qui naît sous nos yeux se développe dans les mêmes conditions que l'art du Quattrocento*”, alcun modello o riferimento preciso al passato italiano poteva dirsi realmente dominante dal momento che gli scultori peninsulari stavano sviluppando un linguaggio del tutto autonomo e originale. La ricerca della resa delle connotazioni spaziali e del movimento non poteva infatti trovare alcun precedente visto che la preoccupazione principale di costoro risiedeva non “*dans les choix d'un style déterminé [...mais] exclusivement dans le retour de l'homme*”. La scultura sembrava quindi in questo momento storico rispondere, più di tutti gli altri linguaggi creativi, alle esigenze di un'arte alla ricerca di un'identità perduta e di una fierezza calpestata; per il suo

²⁹²Cfr. W. George, *Chronique artistique. Culture fasciste...* cit., p. 111; P. Fierens, *L'Exposition quadriennale de l'art italien I...* cit., p. 1; idem, *L'art italien de notre temps et la renaissance du pathétique italien*, in “*Art vivant*”, avril 1935, pp. 57-58; Anon., *L'Exposition d'Art «Quadriennale» à Rome*, in “*Sud Magazine*”, VIII, n. 126, 15 avril 1935, p. 17.

²⁹³Cfr. P. Fierens, *L'Exposition quadriennale de l'art italien II*, in “*Journal des débats politiques et littéraires*”, CXLVII, n. 42, 10 février 1935, pp. 1-2; W. George, *Art d'aujourd'hui. La jeune sculpture italienne et la conscience de l'homme*, in “*L'Art et les artistes*”, avril 1935, pp. 209-10.

essere naturalmente obbligata a confrontarsi con la realtà della materia, “*dans ce contact avec le solide, avec le visible*” essa ritrovava con naturalezza un “*équilibre neuf*” che l'avrebbe portata, secondo George, “*vers l'humanisme par étapes progressives*”²⁹⁴ (Fig. 105).

Tali discussioni di carattere eminentemente estetico non costituivano, però, dei puri esercizi di retorica o degli inutili tentativi di definire un movimento artistico utopistico; i contributi critici citati erano, al contrario, accompagnati da un'analisi estremamente dettagliata degli esponenti più rappresentativi della nuova generazione. Per la prima volta nell'ambiente artistico francese i nomi della nuova plastica non si riducevano, quindi, a semplici accenni destinati all'oblio ma potevano finalmente contare su una presentazione degna del loro nuovo *status* internazionale, arricchita niente meno che da un rapido accenno ai titoli, spesso riprodotti in italiano, dei loro lavori. Arturo Martini proseguiva agli occhi della critica il suo ruolo di capofila per diverse ragioni: innanzitutto il premio ottenuto all'indomani della prima edizione della Quadriennale ne aveva di certo favorito la celebrità; in secondo luogo, la forte influenza esercitata sui più giovani doveva accrescere ancora di più l'importanza del suo genio creativo al di fuori dei confini nazionali, come già aveva notato Paul Fierens in occasione della Biennale veneziana del 1934. Proprio quest'ultimo ritornava a dimostrare il proprio apprezzamento per il toscano definendolo sulla “*Revue hebdomadaire*” “*le meilleur des sculpteurs de la péninsule*”; nei due leoni esposti nella sala centrale del Palazzo delle Esposizioni egli leggeva correttamente un puntuale riferimento alla Lupa Capitolina, un debito, quindi, nei confronti della tradizione etrusca cui anche Waldemar George si era riferito per spiegare al pubblico francese le “*amitiés secrètes avec les habitants des tombeaux de Tarquinia*”²⁹⁵.

Marino Marini da parte sua veniva apprezzato in virtù di un'esposizione personale completa che gli avrebbe valso il primo premio e che presentava al pubblico d'oltralpe uno scultore dai modi rudi, spesso incerti ma già testimone di “*une profonde sensibilité de très grand artiste*”. L'esempio del toscano serviva anzi a George per dimostrare come il nuovo linguaggio plastico degli italiani fosse in grado di esprimere perfettamente la natura “*en termes de sculpture et en termes de beauté*”, come dimostrava la figura del *Nageur* mariniano “*imparfaite et pleine de maladresses*”. Un'analoga mancanza di perfezione estetica risultava presente anche nella produzione di Francesco Messina i cui soggetti dovevano risultare di facile lettura presso i

²⁹⁴Cfr. W. George, *Art d'aujourd'hui...* cit., pp. 209-10.

²⁹⁵Cfr. C. E. Oppo, *I premi alla Quadriennale. Arturo Martini primo premio di scultura*, in “La Tribuna”, 17 marzo 1931, p. 3; P. Fierens, *La Biennale...* cit., p. 31; W. George, *Chronique artistique. Culture...* cit., p. 114; P. Fierens, *L'Exposition quadriennale de l'art italien II...* cit., p. 2; Anon., *Le coin des artistes. Le Prix de la Quadriennale de Roma*, in “Beaux-Arts”, LXXIII, n. 125, 24 mai 1935, p. 7; Anon., *La vie artistique à l'étranger. Italie. Rome*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, n. 816, n. 6, juin 1935, p. 275;

francesi, dal momento che richiamavano alla mente niente meno che la celebre figura del pescatore di Carpeaux. Un'altra volta però il confronto, debole da un punto di vista accademico, risultava vincente se vi si considerava la componente espressiva cui partecipava in quegli anni un'intera generazione d'"*hommes qui redécouvrent la vie, qui la regardent avec des yeux nouveaux, qui l'éprouvent, la ressentent, l'assimilent avec une force nouvelle*". La critica d'oltralpe aveva inoltre trovato in Fazzini una rivelazione: lo scultore esponeva due grandi bassorilievi che dovevano, di certo, catturare l'attenzione in mezzo a "*ces étranges et fraîches figurations de jeunes*" a tuttotondo; il limite rappresentato dalle due dimensioni non andava assolutamente a ledere la forza espressiva di un artista giovanissimo, dotato secondo George "*d'un talent chaotique qui charrie, comme un torrent furieux, des pierres précieuses et des scories*" ma capace di richiamarsi alla "*meilleure tradition romaine*"²⁹⁶. (Tav. LXXVIII)

²⁹⁶Cfr. E. Z., *Il pittore Severini e lo scultore Marini vincitori dei premi di 100.000 lire della II Quadriennale*, in "La Gazzetta del Popolo", 12 aprile 1935; R. Melli, *La scultura di Marini alla Quadriennale*, in "Il Tevere", 23 aprile 1935; W. George, *Chronique artistique. Culture...* cit., p. 114; B. Becca, *Marino Marini (Primo Premio della Scultura*, in "Corriere Padano", 04 maggio 1935; W. George, *Art d'aujourd'hui. La jeune sculpture...* cit., pp. 209-10; V. Costantini, *I grandi premi. Marino Marini*, in "Sera", 11 giugno 1935; *Scheda Marino Marini*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 142-43; *Scheda Nuotatore*, in *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*, Saggio introduttivo di G. Caradente, Milano 1998, p. 1932, n. 79.
Per una bibliografia generale su Marini: P. Waldberg, G. di San Lazzaro, *Marino Marini – l'opera completa*, Milano 1970; *Marino Marini. Catalogo...*cit.; *Omaggio a Marino Marini*, catalogo della mostra (Pescia, Cassa di Rismarmio di Pescia, 09-30 aprile 2000; Pietrasanta, Chiostro di S. Agostino, 20 mag.-06 giu. 2000; Montecatini Terme, Accademia d'Arte, 09 set.-07 oct. 2000), Pistoia 2000; G. Biasutti, *Marino Marini: sculture, dipinti, tempere e disegni anni '20-'70*, Torino 2003.

IL NUOVO VOLTO DELLA SCULTURA ITALIANA A PARIGI

Alla fine degli anni Venti la partecipazione degli scultori italiani alle rassegne artistiche della capitale risultava, come si è visto, episodica e profittava delle manifestazioni e degli appuntamenti organizzati dalle numerose associazioni artistiche italiane operanti all'estero. Ancora nel 1927, però, ci si accorgeva di come, “considerato che fuori del nostro paese la nostra arte è poco nota, è molto facile che le cattive o buone opere che provocano il giudizio dello straniero, facciano ricadere su tutta la collettività artistica italiana giudizi lusinghieri o spiacevoli”. Affinchè alla futura gloria della produzione italiana corrispondesse un'immagine altrettanto positiva anche al di fuori dal territorio nazionale, si percepiva la necessità di istituire “un apposito ufficio a cui sia esclusivamente affidata la cura dell'arte moderna”. Quasi a rispondere a tale appello, nel 1928 nasceva a Roma la “Commissione nazionale di cooperazione intellettuale”, promettendosi di svolgere “*une tâche de coordination et de synthèse*” da cui si sarebbe potuta affermare “la presenza di un indirizzo, di una tipica fisionomia, infine, di una personalità autentica ed inconfondibile propria alla nostra razza”. Soltanto a partire dal quarto decennio, in ogni caso, si sarebbero visti i primi frutti di quella politica finalizzata a “*mettre l'Italie en contact avec l'étranger, non plus seulement par le moyen de personnalités isolées [...] mais par l'intermédiaire d'une organisation unitaire, plus apte à conquérir à notre pays, dans le concert des nations et dans le domaine des lettres, des sciences et des arts, le prestige élevé qui lui est dû par sa grandeur passée et ses œuvres présentes...*”²⁹⁷.

²⁹⁷Il *Comité France-Italie* venne creato nell'estate del 1912 su iniziativa di Pichon, Barthou Luchaire, e affidato alla presidenza proprio di quest'ultimo, ex-ministro degli affari esteri francese. L'iniziativa ebbe una naturale risposta da parte italiana con l'istituzione del Comitato Italia-Francia sotto la direzione di Visconti-Venosa, a cui presenziavano, naturalmente, anche personalità francesi, come lo stesso Luchaire, già noto in Italia per essere stato il fondatore dell'*Institut Français* a Firenze. Tale avvicinamento diplomatico, all'indomani della conquista italiana della Libia, avrebbe permesso, in particolare, all'Italia di trarne particolare vantaggio. Sul piano politico, innanzitutto, la Penisola poteva dimostrare “quale concordia di aspirazioni, quale fermezza di propositi, quale forza di azione abbia il nostro paese”; grazie all'azione dei due organi citati, in secondo luogo, ne avrebbero beneficiato le iniziative artistiche e culturali, favorite ulteriormente dall'*hebdomadaire indépendant* lionese “France-Italia”, edito a partire dal 1913 con il chiaro intento di “*étudier, examiner, discuter et agir pour l'amitié et le développement fraternel du Commerce et de l'Industrie entre deux peuples de même origine et de même affinité, amis et destinés à s'aimer*”. Nel 1925, inoltre, prese il via la pubblicazione del periodico “France-Italie”, che si poneva in qualità di organo del *Comité Franco-italien* con sede a Chambéry. Nel 1924 il governo francese propose di istituire un “Istituto Internazionale per la Cooperazione intellettuale” che avrebbe permesso di agire con maggiore continuità, grazie anche alla futura creazione di commissioni nazionali dei singoli paesi membri della Società delle Nazioni. La Commissione italiana venne guidata inizialmente da Alfredo Rocco, che già aveva ricoperto l'importante funzione di vice-presidente dell'Istituto internazionale di Parigi, di cui il neonato organo avrebbe assolto varie funzioni ad esso demandate. Negli anni Trenta l'attività di tale commissione, la cui sede venne mutata alla Piccola Farnesina, sarebbe stata

Una delle primissime iniziative organizzate dalla suddetta Commissione e dal *Comité France-Italie* fu l'*Exposition de la Gravure et de la médaille italienne contemporaine*, ospitata nella *salle Montreuil* della parigina *Bibliothèque Nationale*. Come chiarito dal titolo della manifestazione, si era scelto di presentare un genere minore, lontano dall'abituale successo di pubblico e di critica riscosso dalla produzione pittorica e plastica di grandi dimensioni. Eppure la maggioranza dei protagonisti della nuova scultura italiana vi prendeva parte, a testimonianza di come la medagliistica rappresentasse ormai nell'Italia fascista un termine di confronto imprescindibile. Come accennato, l'interesse per questo tipo di produzione non era estraneo neppure all'ambiente artistico francese dove già all'inizio del secolo vi era stata una ripresa degli studi critici in proposito; il terzo decennio, in particolare, si era chiuso con l'importante appuntamento del *Salon international de la Médaille*, ospitato nella sala principale del *Musée de l'Hôtel des Monnaies* e preceduto soltanto qualche mese prima, dall'*Exposition des médailles étrangères* accolta nella medesima sede²⁹⁸. (Figg. 107-109)

fondamentale per un avvicinamento delle nazioni anche in campo culturale, dal momento che vi venivano affrontate varie questioni di carattere universitario, popolare e legale. Cfr. La Rédaction, *A nos Lecteurs*, in "France-Italia", I, n. 1, 08 juin 1913; C. Montu, *Pensieri dell'On. MONTU al France-Italia*, ibidem; Anon. *La costituzione del comitato Italia-Francia*, in "Corriere della Sera", 07 maggio 1913; J. Pélissier, *Dix mois de guerre dans les Balkans, octobre 1912-août 1913*, Paris 1914, pp. 93, 95; La Rédaction, *Aux Lecteurs*, in "France-Italia", I, n. 1, nov.-déc. 1925, pp. 1-2; (V.) Cost.(antini), *Alle Belle Arti. Per una maggior disciplina delle Mostre italiane all'estero*, in "La Fiera Letteraria", III, 21 aprile 1927, p. 4; Anon., *Commission nationale italienne de coopération intellectuelle*, in "La Coopération intellectuelle", I, 1929, pp. 114-15; R. del Balzo, *La cooperazione intellettuale internazionale*, in "L'Osservatore romano", LXXIV, n. 38, 16 febbraio 1934, p. 3; G. Volpe, *L'Italia in cammino*, a cura di G. Belardelli, Roma-Bari 1991, pp. 178-80; A. Forti-Messina, *Malachia De Cristoforis: un medico democratico nell'Italia liberale*, Roma 2003, p. 295; G. Casolari, *Il fulgore dell'oro nelle medaglie italiane: da Umberto I, a Vittorio Emanuele III e Benito Mussolini*, Bologna 2004, pp. 83-115; N. Cardano, *Per una storia della medaglia italiana del Novecento*, in *Ars Metallica...cit.*, pp. 161-67.

²⁹⁸Il volume di Jean Babelon *La médaille et les médailleurs* rappresenta un buon esempio di questo vitale interesse, nell'ambiente francese, nei confronti della numismatica non soltanto francese ma ugualmente straniera. La forza della tradizione quattrocentista italiana oscurava naturalmente, agli occhi degli autori d'oltralpe, la conoscenza della produzione contemporanea peninsulare, riassunta come "un art qui, par étrange destin, subit au-delà des monts des éclipses presque totales au cours des âges". Cfr. J. Babelon, *La médaille et les médailleurs*, Paris 1927, p. 220.

Il primo *Salon international de la médaille* venne inaugurato al *Musée de la Médaille* il 15 giugno del 1929 e sarebbe stato seguito da ulteriori edizioni a cadenza annuale. A completamento di tale rassegna, di per sé già importante, il medesimo museo accoglieva ulteriori esposizioni, sul modello di quanto facevano altre istituzioni, come la *Bibliothèque Nationale* con l'*Exposition d'art flamand* e quella *de la Gravure et de la médaille italienne contemporaine*. Cfr. Anon., *Manifestations artistiques internationales*, in "La Coopération intellectuelle", I, n. 1, 1929, p. 376; C. Saunier, *La Médaille française. Œuvres récentes*, in "Revue de l'art ancien et moderne", LV, n. 302, janv.-mai 1929, pp. 123-34; Y. Lavanant, *L'Exposition des médailles étrangères à l'Hôtel des Monnaies*, in "La Chronique des arts et de la Curiosité", VII, mars 1929, pp. 21-23; Anon., *Le Salon annuel de la Médaille*, ibidem, p. 23; P. D'Espezel, *Le Salon international de la médaille*, ibidem, VII, 15 avril 1929, p. 22; J. Babelon, *Le Salon International de la Médaille à l'Hôtel des Monnaies*, ibidem, VII, n. 7, 15 juillet 1929, p. 21; H. Classens, *A propos d'une exposition de médailles étrangères*, in "L'Art vivant", V, 15 septembre 1929, p. 761; Anon., *Salon internationale de la Médaille*, in "La Coopération intellectuelle", II, 1930, pp. 178-79; idem, *Arts. Le Salon international de la Médaille*, in "La Coopération intellectuelle", III, n. 1, 1930, pp. 199-201; idem, *Les Expositions. La médaille internationale*, in "Art et décoration", LVII, juin 1930, pp. V-VI; G. B., *A la Bibliothèque Nationale. Exposition d'art flamand de la donation Jean Masson, à la Bibliothèque Nationale*, in "La Chronique des arts et de la Curiosité", VIII, juillet 1930, p. 27; J. B., *A la Bibliothèque Nationale. Exposition de la gravure et de la médaille italiennes contemporaines*, ibidem, VIII, novembre 1930, p. 4; Anon., *Art et Curiosité. Une exposition italienne à Paris*, in "Le Temps", n. 25276, 05

In occasione del secondo evento, diverse voci critiche si erano espresse a favore, dichiarando apertamente come l'Italia fosse uno dei paesi meglio rappresentati, e apprezzando il tentativo di quest'ultima di perpetuare una tradizione prestigiosa nonostante gli importanti cambiamenti sopraggiunti a livello tecnico. Grazie agli avanzamenti nel campo dell'incisione, destinata a diventare progressivamente una semplice esecuzione meccanica, infatti, anche gli scultori monumentali e i semplici plasmatori della materia potevano figurare tra i nuovi medaglisti, dando “*libre cours à leur imagination*”. Dal momento che “*tous les sujets leur semblent réalisables*”, la critica ritrovava tra gli italiani una pluralità di soggetti, su cui si imponevano, *in primis*, i ritratti, quasi a voler continuare la serie ottocentesca, presente ugualmente all'esposizione, delle effigi papali, tra cui quella di Giuseppe Bianchi per Papa Pio IX, riprodotta su “*Art vivant*”. Aurelio Mistruzzi, anch'egli incisore “pontificio”, presentava alcuni esemplari dedicati a uomini illustri italiani; tra di essi compariva una *pièce* recante il volto di Mussolini citata per il suo carattere di “*portrait énergique*” che testimoniava, anche in terra francese, come il suo autore operasse tra quella schiera di artisti alle dirette dipendenze della ritrattistica ufficiale di Regime. L'interesse dei francesi, però, sembrava andare piuttosto alla produzione di protagonisti minori come Attilio Motti, Giovanni Vitti o al medaglista siciliano Filippo Sgarlata e alla sua incisione per il settimo centenario di San Francesco d'Assisi, “*curieuse [... qui] touche de bien près à l'humour*”²⁹⁹.

novembre 1930, p. 4.

²⁹⁹La medaglia di Giuseppe Bianchi venne realizzata nel 1869 (Roma, Fondazione Museo), e riproduceva sul *recto* il ritratto di Pio IX e sul *verso* l'interno della Basilica di San Pietro; proprio la capacità di rendere con finezza di dettagli con un procedimento “*à la loupe*” l'architettura pontificia doveva aver colpito talmente il commentatore francese al punto da fargli riprodurre tale placchetta. Cfr. H. Classens, *A propos d'une exposition...* cit., p. 761.

Aurelio Mistruzzi avrebbe riproposto la medesima moneta, nel 1931, in occasione del *IIIe Salon international de la médaille*, dove il lavoro venne nuovamente notato per aver saputo rendere una “*figure génératrice de volonté et de force*”. Lo scultore, da parte sua, aveva rappresentato più volte Benito Mussolini nel corso degli anni Venti e Trenta. Ne sono un esempio la medaglia del 1925 recante sul *verso* “Mussolini con la collana dell'Annunziata” e sul *recto* “Mussolini nocchiero dell'Impero”; quella per la I Mostra artigianato e dell'arte della medaglia, in occasione della XCIV Esposizioni Amatori e cultori di Belle Arti del 1928, recante il busto del Duce sul *recto*; quella per la *Propaganda granaria* del 1927 recante, sempre sul *recto*, il busto di Mussolini; le medaglie celebrative per i lavori di costruzione degli Stabilimenti S.A.P.I.A del 1939. Sempre nel 1939 il quotidiano “*La Croix*” dava notizia della prossima realizzazione dei francobolli postali e delle monete per mano del “*graveur pontifical*” Mistruzzi. Cfr. Y. Lavanant, *L'Exposition des médailles étrangères...* cit., p. 22; C. Saunier, *Le troisième Salon internationale de la médaille*, in “*Le Bulletin de l'art ancien et moderne*”, n. 782, novembre 1931, pp. 421-22; Anon., *Les timbres-poste pontificaux*, in “*La Croix*”, 17211, 10 mars 1939, p. 2; T. Maffei, A. Raspagni, F. Sparacino, *Ieri ho visto il Duce. Trilogia dell'iconografia mussoliniana. 2. Autografi Medaglie Distintivi*, Parma 1999, pp. 62-63, tav. 5, p. 178, tav. 14, p. 179, tav. 16, p. 180, tav. 18, pp. 181-82, tav. 20, p. 183, tav. 23, p. 184, tav. 26, p. 186, tav. 28-29, p. 187, tav. 30, p. 189, tav. 34, p. 192, tav. 192, p. 193, tav. 41.

Filippo Sgarlata avrebbe fatto parlare di sé maggiormente nel corso della seconda metà degli anni Trenta, in ragione della sua permanenza negli Stati Uniti nel corso del decennio precedente. Attilio Motti, da parte sua, era stato nominato incisore-capo della Regia Zecca nel 1913, carica che avrebbe conservato fino al tardo 1935. Cfr. A. Greco Di Bianca, *Filippo Sgarlata medaglista e scultore*, Palermo 1981; *Filippo Sgarlata e le sue opere : antologica 1924 – 1979*, a cura di G. Capuzzo, F. Sapio Vitrano, Palermo 1984; *Voce Attilio Motti*, in *Ars Metallica...* cit., p. 231.

Il *Salon de la médaille* e le manifestazioni artistiche a quest'ultimo correlate erano state concepite, fin dall'inizio, proprio per accogliere la presenza di artisti stranieri e per confrontarsi con le diverse scuole ed indirizzi internazionali; la critica francese rilevava pertanto come soprattutto gli italiani “*participent encore de la conception de la médaille considérée comme un petit bas-relief*, distinguendosi dalla produzione nazionale, più incline a realizzare una “*médaille comme une pièce de petites dimensions assujettie à la technique particulière qui nécessite la frappe*”. “La Revue moderne des Arts et de la Vie” riservava, in generale, un certo spazio agli scultori medaglisti; Clément Morro, all'indomani dell'edizione del 1931, si esprimeva a favore della giovane scuola italiana scegliendo di analizzare proprio il profilo di uno degli italiani presenti, al fine di divulgare l'opera dei “*jeunes, et de chercher à comprendre comment ceux-ci s'adaptaient à ce métier si spécial, où la sculpture, la gravure et le dessin se partagent les difficultés et où l'art de la composition reste si délicat*”. Luciano Mercante legava il suo nome a un'opera in particolare, quella realizzata in occasione della Mostra della Rivoluzione Fascista dove, a detta del critico francese, si faceva più evidente “*l'air de Rome, si longtemps accoutumée aux victoires*” in nome di una continuità storica mai interrotta con “*l'époque des Césars*”. Il periodico dedicava un ampio *excursus* anche alla partecipazione di Silvio Silva alla seconda esposizione annuale del suddetto *Salon*, mettendo in evidenza alcuni suoi meriti stilistici e tecnici, condivisi dalla scuola italiana di medaglistica. La tendenza a confrontarsi con soggetti religiosi attraverso un linguaggio ricco di “*figures symboliques*” restava fedele alla ricerca di “*une sûreté du trait, un sens du relief et de l'équilibre, une mesure, un goût qui en font de très belles œuvres*”. Lo stesso Morbiducci, anche lui presente all'edizione del 1930, in qualità di “*artiste le plus complet*” testimoniava ancora una volta come “*l'Italie se distingue par une recherche de style [...] qui atteint à une certaine grâce*”³⁰⁰. (Tav. CX, CXX, CXXII-CXXIV)

³⁰⁰A proposito della partecipazione italiana alla seconda edizione del *Salon international de la Médaille* (ridotta a solo tre nomi, Morbiducci, Marini e Silva), la critica aveva apprezzato la capacità di “*se rattacher aux maîtres admirables qui, dans la péninsule, au XVe siècle, renouvelèrent la Médaille*”. Nel 1931 gli italiani presenziavano a due appuntamenti di numismatica, la terza edizione del *Salon international de la Médaille* e un'esposizione collettiva di pezzi provenienti principalmente dall'Inghilterra e dall'Italia, cui prendevano parte Morbiducci, Rubino, Minerbi e Maraini. Il *Salon* accoglieva, anch'esso, più nomi rispetto alle edizioni precedenti, tra cui le due medaglie *Dixième anniversaire de la Victoire* e *Portrait de W. Sacchetto Mercante* di Luciano Mercante, un altro scultore notato dalla critica francese in virtù del suo rispetto per “*la grande tradition de Pisanello*”. Cfr. R. M., *La deuxième exposition du Salon internationale de la Médaille en l'Hôtel de la Monnaie*, in “Paris-Presse”, II, n. 468, 01 mai 1930, p. 1; Anon., *Les Expositions. La médaille...* cit., p. VI; idem, *Arts. Le Salon international...* cit., p. 200; C. Saunier, *La médaille aux Salons de 1930 et le Second Salon international de la médaille*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, LVIII, juin-déc. 1930, p. 201; C. Morro, *Les artistes vus aux récents Salons. Salon international de la Médaille*, in “Revue moderne des arts et de la vie”, XXX, 15 septembre 1930, pp. 5-7; Anon., *Chronique parisienne. Une exposition de médailles*, in “La Croix”, n. 14721, 25 février 1931, p. 5; C. Morro, *Expositions Diverses. Luciano Mercante*, “Revue moderne des arts et de la vie”, XXXI, n. 20, 30 octobre 1931, p. 7; C. Saunier, *Le troisième Salon...* cit., p. 420; C. E. Oppo, *Sculture e pitture di Marino Marini*, in “La Tribuna”, 16 novembre 1932, p. 3; C. Roger-Marx, *Les*

L'esposizione alla *Bibliothèque Nationale* risultava quindi una sorta di approfondimento delle selezioni di medagliistica italiana presentate agli eventi appena citati ma assumeva, per la Penisola, un carattere ufficiale e un prestigio senza eguali, dal momento che la sua organizzazione spettava a istituzioni e organi cardine del sistema artistico nazionale. La stampa italiana a Parigi ne aveva addirittura esagerato la portata sostenendo come “il complesso di questa Mostra è talmente imponente che si può affermare che non uno degli esponenti è inferiore al compito di rappresentare in modo degnissimo l'arte italiana contemporanea dell'incisione”³⁰¹.

Il comitato comprendeva i nomi più in vista e influenti del panorama culturale dei due paesi vicini: per parte italiana Maraini in persona presenziava in tanto che membro-espositore e segretario generale della Biennale accanto a Oppo, presidente del Sindacato artistico, Rossi, Ispettore Superiore delle Belle Arti e dell'influente Margherita Sarfatti. A Ugo Ojetti spettava la prefazione al catalogo, nella certezza che nessuno meglio di lui potesse introdurre e spiegare la storia e l'evoluzione della medaglia italiana, sviluppata attraverso tre vetrine. Questi, nel parlare di tale arte, sembrava riprendere il filo di un discorso iniziato vent'anni addietro e portato avanti soprattutto sulla rivista “Dedalo”; nel riferirsi come a “*un art singulièrement italien*”, il critico ricalcava infatti l'affermazione secondo cui essa risultava “cosa nostra, parola nostra, arte nostra, per secoli” e, sulla base del prestigio di una tradizione secolare, egli ne presentava un volto del tutto nuovo. In linea con quanto facevano le altre voci italiane, anche a livello internazionale, Ojetti dichiarava apertamente in che modo anche la medagliistica profittasse di quell'avvicinamento all'architettura, già riscontrato nella scultura monumentale. Ai suoi occhi, inoltre, la portata del fenomeno di rinascita poteva essere addirittura paragonata con quanto aveva rappresentato il movimento impressionista per le sorti della pittura francese con l'unica eccezione che all'estero la conoscenza dell'architettura italiana, responsabile di tale risveglio, risultava quasi inesistente³⁰². (Fig. 110)

Arts. La Biennale de Venise, in “Europe Nouvelle”, XVII, n. 567, 22 septembre 1934, p. 948; L. Valeriani, *Arte della medaglia...* cit., pp. 209-14; L. Mattei, L. Miceli, *Luciano Mercante scultore medaglista*, Padova 1970; D. Platone, *Luciano Mercante*, in “Le Club français de la médaille. Bulletin”, XXXVIII, 1973, pp. 118-21; A. de Rose, *Luciano Mercante*, in *Ars Metallica...* cit., p. 229.

³⁰¹Cfr. m. *La Mostra italiana dell'acquaforte e dell'incisione alla Sala Montreuil*, in “La Nuova Italia”, IX, n. 366, 11 novembre 1930, pp. 1, 3;

³⁰²L'esposizione si apriva sotto gli auspici del presidente della Commissione Nazionale italiana di Cooperazione Nazionale, Alfredo Rocco e con il sostegno dell'ambasciatore d'Italia a Parigi, Gaetano Manzoni. Da parte francese, figuravano, oltre a Philippe Berthelot, *ambassadeur de France*, Albert Besnard e Pierre de Nolhac, presidente e vice-presidente del *Comité France-Italie*. Le più importanti personalità del sistema artistico e museale francese davano, inoltre, il proprio contributo alla rassegna: Henri Verne, Directeur des Musées Nationaux, collaborava con il *Musée du Luxembourg*, nelle persone del conservatore, Hauteœur, e di André Dézarrois, responsabile della *Section des Ecoles étrangères au Musée du Luxembourg*. Cfr. U. O. (U. Ojetti), *Due medaglie di Romano Romanelli*, in “Dedalo”, IV, n. 1, giugno 1923, p. 64; Comité France-Italie, Commission nationale italienne de coopération intellectuelle, *Exposition de la gravure et de la médaille*

All'esposizione del 1930, la critica francese sembrava rilevare in effetti soltanto i debiti dei medaglisti espositori nei confronti della “*grande tradition florentine*” senza nemmeno accorgersi di “*ce sens architectonique, qui est un des fondaments les plus solides de l'art italien*”. I *commentaires* alla mostra offrivano così una visione generale della rassegna trovando di maggiore interesse i lavori d'incisione. Antonio Maraini era stato il solo ad essere citato e riprodotto con regolarità sulla stampa d'arte, in onore di un linguaggio “*souple, séduisant et ferme*”: la medaglia per *Maria Luisa* veniva citata dal quotidiano “La Nuova Italia” per il suo essere stata “fatta con amore” e i *Quatres Évangelistes*, “di precisa e solida fattura classica”, piacevano anche ai francesi in virtù della loro vicinanza alle “*plaquettes de Pisanello*”. Il riferimento al quattrocentista, d'altra parte, era visto come un’“*hantise*” che lasciava ben poche altre soluzioni agli italiani; la lettura della complessità di ciascun invio veniva, di conseguenza, ridotta e riassunta in due indirizzi principali, “*la ligne de Florence*” e “*l'atmosphère lombarde*” secondo l'analoga suddivisione, di certo incompleta, che la recente mostra di Nizza aveva presentato appena l'anno precedente³⁰³. (Tavv. XCVI-XCVII)

Eppure Ojetti, nella prefazione al catalogo, si era soffermato a rilevare l'unicità di ogni singolo protagonista dedicando qualche riga ad alcune delle personalità più degne di nota. Tra i primi, egli evocava Domenico Trentacoste e, certo di come le sue qualità di ritrattista fossero conosciute e apprezzate nell'ambiente artistico francese, lo indicava come “*glorieux doyen de nos sculpteurs de médailles et de plaquettes*”. Il critico si riferiva direttamente a quei nomi che più di altri stavano contribuendo allo sviluppo dell'arte della medaglia. Giuseppe Romagnoli, che si faceva notare nello stesso anno con la moneta celebrativa per il

italienne contemporaine, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque Nationale, salle Montreuil, novembre 1930), Milano 1930; *Informations artistiques. Les expositions*, in “L'Europe Nouvelle”, XXIII, n. 665, 08 novembre 1930, p. 1611; *Nouvelle des bibliothèques. France. Bibliothèque nationale*, in “Revue des bibliothèques”, XL, juil.-déc. 1930, p. 257; A. Linzeler, *Bibliothèque Nationale. Exposition de la Gravure et de la Médaille italiennes contemporaines*, in “Bulletin des musées de France”, II, n. 12, décembre 1930, pp. 277-79.

Pochi sono infatti gli articoli e gli interventi appositamente dedicati all'architettura italiana di quegli anni. Si vedano: C. De Cordis, *Un Stade Olympique Italien*, in “Revue Moderne illustré des Art et de la Vie”, XXIII, n. 17 bis, 25 septembre 1924, pp. 29-30; A. Melani, *Lettre d'Italie. Un cimetière monumental*, in “La Construction Moderne”, XL, 27 mars 1927, pp. 297-300; P. Revenal, *Architecture. L'architecture en Italie*, in “Revue Moderne illustré des Art et de la Vie”, XXXI, n. 1, 31 janvier 1931, pp. 11-12; idem, *Architecture. L'architecture en Italie*, ibidem, XXXI, n. 9, 15 mai 1931, pp. 25-26; idem, *Architecture. L'architecture en Italie*, ibidem, XXXI, n. 10, 30 mai 1931, pp. 22-25; idem, *Architecture. L'architecture en Italie*, ibidem, XXXI, n. 13, 15 juillet 1931, p. 25; idem, *Architecture. L'architecture en Italie*, ibidem, XXXI, n. 18, p. 22.

³⁰³Soltanto un critico, nel recensire la mostra su “Bulletin des musées de France”, aveva parlato di “*grand sens architectural [qui] se révèle en la plupart de ces médailles*”, ma tale concetto non veniva assolutamente spiegato e restava, pertanto, una semplice frase presa a prestito dall'introduzione al catalogo di mano di Ojetti. Cfr. U. Ojetti, *Préface*, in Comité France-Italie, Commission nationale italienne de coopération intellectuelle, *Exposition de la gravure...* cit., p. 12; Comité France-Italie, Commission nationale italienne de coopération intellectuelle, *Exposition de la gravure...* cit., p. s. n., n. 35; m. *La Mostra italiana...* cit., p. 1; J. B., *A la Bibliothèque...* cit., p. 4; H. Marguery, *Exposition de la gravure et de la médaille italienne à la Bibliothèque Nationale*, in “L'amateur d'estampes”, 1930, IX, n. 6, décembre 1930, p. 162; A. Linzeler, *Bibliothèque Nationale...* cit., p. 279; C. Saunier, *Le troisième Salon...* cit., p. 279.

bimillenario della nascita di Virgilio, celebrato a Parigi nel marzo del 1930, rappresentava niente meno che la “Regia Scuola della Medaglia”. Tale istituto aveva alle sue dipendenze, in quegli anni, tutti gli scultori chiamati dal Regime a soddisfare le commissioni pubbliche della quotidianità fascista; grazie a un così gran numero di richieste, la Zecca di Stato poteva dire di aver ormai superato quel momento di crisi risalente ai primissimi anni Venti, in cui “se l'arte medagliistica italiana si è[ra] durante gli ultimi avvenimenti arricchita di buoni saggi, non è[ra] stato, purtroppo, per merito del Governo [...]”. La notorietà dell'artista era cresciuta dai tempi in cui Clément Morro lo presentava sulle pagine della “Revue moderne” rilevando accanto alla produzione numismatica, già di per sé ricca, quella di sculture d'ispirazione classica dove l’*“association de la pureté plastique [...] et de la vibration intérieure qui est nécessaire pour é mouvoir nos esprits modernes, est peut-être la varie formule du grand art”*; il critico francese, in virtù di una conoscenza piuttosto attenta della carriera dell'artista, già a questa altezza cronologica ne prevedeva in futuro un successo ancora maggiore in ragione del suo ruolo di capofila tra i maestri dell'arte moderna italiana³⁰⁴. (Fig. 111) (Tavv. CLI-CLII)

³⁰⁴Cfr. U. Ogetti, *Préface...* cit., p. 12; C. Morro, *Expositions diverses. Giuseppe Romagnoli*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXIV, n. 4, 29 février 1924, p. 26.

Giuseppe Romagnoli dirigeva la “Regia Scuola della medaglia”, a Roma, dal 1909 e vi contribuiva anche in qualità di insegnante. Grazie alle sue doti e alla sua esperienza era diventato il medaglista di fiducia di Vittorio Emanuele III, appassionato di numismatica. All'estero avrebbe collaborato anche in veste di scultore monumentale come per il *Monument de l'Union télégraphique*, realizzato a Berna nel 1911. Pure nella capitale francese avrebbe legato il suo nome all'attività di medaglista. A un anno dalla mostra alla *Bibliothèque Nationale*, egli tornava ad esporre a Parigi al *troisième Salon internationale de la médaille*, dove presentava un'altra volta la “*fort belle effigie*” di Adolfo Venturi (già esposta alla *Bibliothèque Nationale* nel 1930) e una con l'effigie di Benedetto XV. Nel 1935 il “*Journal des débats politiques et littéraires*” dava notizia della commissione, affidata all'artista, di un'opera commemorativa per il secondo centenario della nascita di Galvani, celebrato dalla città di Bologna. Sotto il Regime, nel 1936, egli avrebbe ricevuto una delle commissioni più importanti della sua carriera, quella per la realizzazione delle monete imperiali fasciste. La *Bibliothèque Nationale de France* conserva attualmente delle monete realizzate dall'artista, alcune delle quali donate dall'artista stesso nel 1949. Cfr. Anon., *Nouvelles. Monument commémoratif de la fondation de l'Union télégraphique*, in “*Journal télégraphique*”, XLIII, XXXV, n. 9, 1910, p. 226; idem, *Nouvelles*, ibidem, XLIII, XXV, n. 10, 25 octobre 1911, p. 252; idem, *Le Monument de l'Union télégraphique*, ibidem, XLIII, XXXV, n. 10, 25 novembre 1911, pp. 253-54; idem, *Revue télégraphique de 1911*, ibidem, XLIV, XXXVI, n. 1, 25 janvier 1912, p. 3; C. Ricci, *La R. Scuola della Medaglia*, in “*Rassegna d'arte antica e moderna*”, IX, n. 2, febbraio 1922, pp. 51-7; Anon., *La settimana virgiliana. Francia e Italia unite nelle celebrazioni del Poeta latino*, in “*La Nuova Italia*”, VIII, n. 333, 25 marzo 1930, p. 1; idem, *La settimana virgiliana. La celebrazione del Poeta latino ha di nuovo consacrato l'amicizia franco-italiana*, ibidem, VIII, n. 334, 01 aprile 1930, pp. 1-2; idem, *Académie des inscriptions et belles-lettres. Le deuxième millénaire de Virgile*, “*Journal des débats politiques et artistiques*”, n. 130, 11 mai 1930, p. 1; A. Linzeler, *Bibliothèque Nationale...* cit., p. 279; C. Saunier, *Le troisième Salon...* cit., p. 420; *Enrichissements de la Bibliothèque nationale de 1945 à 1960: dons et acquisitions*, sous la direction de Cain, J., catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale, 05 avr.-05 juin 1960), Paris 1960, p. 74, n. 491, p. 85, n. 622; Anon., *Le deuxième centenaire de Galvani*, ibidem, n. 235, 26 août 1935, p. 2. Su Romagnoli si vedano: F. Giannone, G. Romagnoli, *Mostra di opere di Giuseppe Romagnoli*, Roma 1966; M. Valeriani, *Arte della medaglia in Italia*, Roma 1972, pp. 209-14; O. Orsini, *Mussolini rencontre la numismatique. Les monnaies impériales fascistes*, in “*Le club français de la médaille. Bulletin*”, 51-52, IIe trim., 1976, pp. 34-43; L. Cretara, *La medaglia italiana della scuola dell'arte della medaglia*, in *Le stagioni della medaglia italiana*, a cura di G. Gorini, atti del sesto Convegno internazionale di studio sulla storia della medaglia (Salone della Fondazione CRUP; Sala consigliare del Municipio di Buia, 17-19 dicembre 1998), Padova 2001, pp. 223-27; L. Travaini, *Storia di una passione. Vittorio Emanuele III e le monete*, Roma 2005; S. Balbi de Caro, *Vittorio Emanuele III, il Re numismatico*, in *Ars Metallica: monete e*

Nell'evocare il nome di Aurelio Mistruzzi, presente alla mostra con la medaglia di *S. Exc. Vittorio Scialoja*, Ojetti ricordava come per le sorti e l'affermazione della numismatica italiana avesse giocato un ruolo ugualmente importante il Sovrano Pontificio, da sempre avido committente di effigi commemorative. La stessa critica francese, da parte sua, aveva più volte riconosciuto come i medaglisti italiani avessero dato prova di grande maestria nelle serie di monete papali tra cui “*la suite des effigies des papes de Jules II à Pie XI*” era stata presentata a Parigi in occasione della citata *Exposition des médailles étrangères*. Mistruzzi sembrava continuare degnamente tale tradizione e faceva parte di quegli artisti che vi si dedicavano con “*une singulière décision et un excellent métier*”. A questo proposito, nel 1931, la stampa francese dava notizia dell'adozione, da parte della Città del Vaticano, della moneta di corso: le colonne del settimanale “*L'Européen*” si soffermavano in particolare a descrivere il pezzo da 100 lire la cui realizzazione spettava al sovraccitato artista e ad Attilio Motti, maestro incisore della Zecca di Stato. Il recente decreto di Pio XI, cui i giornali d'oltralpe facevano riferimento, era destinato ad avere una buona accoglienza e ad incoraggiare, anche negli anni a venire, gli scultori italiani a confrontarsi sempre di più con le fattezze di Papa Ratti, sull'esempio della moneta presentata da Egidio Boninsegna all'*Exposition de la gravure et de la médaille italienne contemporaine*³⁰⁵.

Tale mostra era destinata a restare esemplare agli occhi di quanti, nei primi anni Trenta, in occasione degli appuntamenti artistici dedicati agli artisti della Penisola, speravano di vedere anche all'estero una rappresentazione veritiera delle ultimissime ricerche nel campo della pittura e della scultura. Nel 1933 Maximilien Gauthier recensiva la mostra accolta nel mese di settembre alla *Galerie Charpentier*, una delle tante dedicate nell'ultimo decennio agli italiani residenti a Parigi: il francese sembrava uscire a fatica dall'analisi degli artisti espositori dal momento che ritrovava sempre le stesse presenze che, ormai note al pubblico parigino, non facevano altro che reiterare dei modelli già diffusi. Il critico individuava pertanto un problema ancora tutto da risolvere, quello relativo alla qualità delle mostre d'arte italiana all'estero,

medaglie, arte e tecnica e storie 1907-2007. Cento anni della Scuola dell'arte della Medaglia nella Zecca di Stato, a cura di S. Balbi de Caro, L. Cretara, R. M. Villani, Roma 2007, pp. 53-8; R. M. Villani, *La scuola dell'arte della medaglia, formazione e contesto storico*, ibidem, pp. 133-54; E. Sardos Albertini, *Luciano Mercante...* cit., p. 7-8.

³⁰⁵Buona parte degli scultori presenti all'esposizione alla *Bibliothèque Nationale* condividevano con Romagnoli l'esperienza di medaglisti di Stato. Lo stesso Morbiducci ha lasciato delle prove di monete ufficiali, realizzate nel 1923 (confluite poi nella collezione dell'allora Regio Museo Archeologico di Firenze), così come Brozzi con la sua moneta da 10 centesimi. Cfr. C. Ricci, *La R. Scuola...* cit., p. 51; H. Classens, *A propos d'une exposition...* cit., p. 761; J. B., *A la Bibliothèque Nationale...* cit., p. 4; A. Linzeler, *Bibliothèque Nationale...* cit., p. 279; U. Ojetti, *Préface...* cit., p. 12; Comité France-Italie, Commission nationale italienne de coopération intellectuelle, *Exposition de la gravure...* cit., p. s. n., n. 37; Anon., *Variété. La monnaie du Pape*, in “*L'Européen*”, III, n. 96, 11 février 1931, p. 5; G. Castellani, *Dono di monete al R. Museo Archeologico di Firenze*, in “*Bollettino d'Arte*”, XXVIII, 9, marzo 1935, pp. 425-33; *Scheda Publio Morbiducci*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 174-75.

organizzate fino ad allora quasi esclusivamente facendo riferimento agli artisti residenti nella capitale, portavoci non proprio degni del volto più recente del linguaggio artistico dell'Italia fascista. Già Cipriano Efisio Oppo nel 1927 si era espresso pesantemente nei confronti del cosiddetto “fuoriuscitismo artistico” rappresentato esemplarmente dall'esperienza di Giorgio De Chirico e, più in generale, dalla “Scuola di Parigi”: a suo avviso, salvo qualche rara eccezione, gli italiani operanti nell'ambiente artistico d'oltralpe rimanevano degli sfiduciati “nell'intelligenza, nella cultura, negli affari del proprio Paese”. L'alternativa a una produzione che portasse avanti il messaggio nazionale voleva ormai dire schierarsi dalla parte di una forma di internazionalismo malato, “un'arte-licenza nella quale sublime fa rima con ignobile, profondo con superficiale”. I pittori e gli scultori ancora presenti a Parigi rischiavano quindi di restare dei casi isolati, sconosciuti in patria e operanti nella disillusione come “false farfalle attratte dal lume”. La maggior parte delle iniziative espositive di parte italiana sembravano, infatti, focalizzarsi ancora sul fenomeno “rivelazione” del decennio precedente dell'*École de Paris* di cui *Les Italiens de Paris* costituivano una branca, senza lasciar spazio per il momento ad altri rappresentanti dell'arte italiana prodotta in quegli anni in madrepatria³⁰⁶.

Nel 1933 si costituiva a Parigi un Comitato direttivo al fine di organizzare durante l'autunno un'esposizione che mostrasse il vero volto della comunità italiana della capitale: in settembre, grazie agli sforzi congiunti di Severini, Tozzi e Sepo (Severo Pozzati), si teneva nei locali della *Galerie Charpentier* la mostra *Italiens de Paris* che riproponeva la produzione degli esponenti più in vista della Scuola di Parigi e in definitiva degli artisti residenti “di tutte le scuole, sensibilità, tendenze, i più noti e i meno noti”. Anche se organizzata in una galleria privata, la rassegna doveva assumere un carattere ufficiale dal momento che Maraini la inaugurava di persona, alla presenza del ministro francese dell'Educazione e delle Belle Arti, De Monzie, e dell'ambasciatore d'Italia tenendovi un discorso introduttivo: l'esposizione oltre a riflettere un “senso di solidarietà nazionale” sottraeva per la prima volta la fruizione dell'arte a “una «élite» raffinata di iniziati” per rivolgersi “al gran pubblico”. Sebbene la mostra si focalizzasse soltanto su una delle molteplici manifestazioni, di certo non la migliore, della produzione italiana, anch'essa rientrava, agli occhi del critico romano, all'interno di quell’“unione realizzata in Italia tra l'arte e la vita nazionale, per la volontà rinnovatrice di Mussolini”. Sulle pagine del periodico di propaganda “La Nuova Italia” la rassegna veniva definita “un grande avvenimento parigino d'arte” e se ne lodava la completezza grazie a cui l'ambiente artistico d'oltralpe poteva finalmente “avere una impressione generale dello stile e

³⁰⁶Cfr. C. E. Oppo, *Fuoriuscitismo artistico*, in “La Tribuna”, 20 dicembre 1927, p. 3; idem, *Variazioni sulla Biennale Veneziana. Parigi o cara...*, ibidem, 18 settembre 1928, p. 3; M. Gauthier, *Les Expositions...* cit., p. 432.

dell'attività degli artisti italiani residenti in Francia". L'appuntamento espositivo risultava pertanto importante innanzitutto perchè assumeva un significato simbolico essendo la manifestazione reale della colonia parigina ufficialmente ribattezzata "Artisti Italiani di Parigi"³⁰⁷.

In nome di una simile ricchezza di presenze anche diversi scultori trovavano un certo spazio: Bruno Calvani sarebbe stato premiato per il suo *Ritratto della sorella*, parte di un *corpus* di piccole opere che facevano meritare all'artista il titolo di "poderoso, scultore pieno di forza, modellatore sicuro, ma soprattutto dotato di un temperamento che le difficoltà non hanno mai piegato". Accanto a Lydia Franchetti, Rosso Rossi, Mazzei e Roscitano "scultore di grandi meriti" presenziava anche Dario Viterbo, il solo a esser stato rimarcato anche dalla critica francese di certo in ragione di una maggiore notorietà acquisita nella capitale in seguito alle sue numerose personali: la perfezione tecnica raggiunta negli ultimi lavori ne faceva agli occhi di Paul Fierens "un artiste qui a quelque chose à dire et qui le dit de façon nuancée, persuasive"³⁰⁸. (Tav. LXII)

In generale le voci francofone si erano espresse sulla mostra con toni sicuramente meno entusiasti di quanto avessero fatto gli italiani ma in ogni caso favorevoli come comprovava l'interesse da parte delle personalità della politica e della cultura della capitale. Sempre Fierens salutava positivamente la rassegna leggendola innanzitutto come una dimostrazione

³⁰⁷L'esposizione *Italiens de Paris*, patrocinata dal giornale "La Nuova Italia", si tenne alla Galleria *Charpentier*, 76, Faubours Saint-Honore, dal 19 al 29 settembre del 1933 e comprendeva opere di Modigliani, De Chirico, Campigli, De Pisis, Paresce, Savinio, Gajoni, Martini, Stracquadaini, Brunelleschi, Varese, Cristofanetti, Corbellini, Melius, Cabeggia, Vigo, Toccafondo, Medici, de Capacci, Ravioli, Tovini, Porracci, Fantuzzi, Barrilli, Pozzati, Orazi, Clerico, Pino della Selva, Rondello, Savinio, Prampolini, Ragusin Capponi, Ammirato, Calosi, Busara, Caputo, Roscitano, Viterbo, Rosso Rossi, Calosso, Vedres, Calabi, Campogrande, Calvani, Barbasetti, Martini, Saporetto, Medici, Franchetti, Gherri-Moro, Ciacelli, Garbari. All'indomani della mostra l'Associazione Nazionale Combattenti (Federazione di Francia) e l'Opera Nazionale Mutilati Invalidi di guerra acquisirono alcune delle opere esposte; il Duce da parte sua acquistò *Natura morta* di Severini. Cfr. Anon., *L'Esposizione degli artisti italiani di Parigi. L'inaugurazione al 19 settembre*, in "La Nuova Italia", IX, n. 510, 24 agosto 1933, p. s. n.; idem, *Un grande avvenimento parigino d'arte. L'Esposizione degli Artisti Italiani sotto l'alto patronato di S. E. l'Ambasciatore*, ibidem, X, n. 511, 30 agosto 1933, p. s. n.; *Les Beaux-Arts. Modigliani à l'exposition italienne*, in "Comœdia", XXVII, n. 7516, 07 settembre 1933, p. 3; Anon., *Gli Artisti Italiani di Parigi inaugureranno il 19 settembre la loro grande esposizione*, in "La Nuova Italia", X, n. 512, 07 settembre 1933, p. 3; idem, *S. E. l'Ambasciatore, il Ministro de Monzie e Antonio Maraini, in rappresentanza della Confederazione Professionisti ed Artisti inaugureranno il 19 settembre l'Esposizione degli Artisti Italiani*, ibidem, X, n. 513, 14 settembre 1933, p. 3; idem, *L'Esposizione degli Artisti Italiani di Parigi patrocinata da La Nuova Italia» ha ottenuto un grandioso successo*, in "La Nuova Italia", X, n. 514, 21 settembre 1933, p. 3; A. Starace, *Dopo la riuscita Esposizione degli Artisti Italiani di Parigi*, in "La Nuova Italia", IX, n. 516, 05 ottobre 1933, p. 3; G. T., *Pittori italiani a Parigi. Polesello, Medici, Roscitano, Moretti*, in "La Nuova Italia", IX, n. 527, 21 dicembre 1933, p. IV; *Scheda Bruno Calvani*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 62-63; M. Fagiolo dell'Arco, C. Gian Ferrari, *Les Italiens de Paris...* cit., pp. 281-82; D. & R. Forni, *Sepo...* cit., pp. 97-98.

³⁰⁸Cfr. Anon., *L'Esposizione degli artisti italiani...* cit. p. s. n.; *Lettera di André Dézarrois ad Antonio Maraini [05 settembre 1933]*, Archivio Maraini... cit., UA 5 (*Mostra d'arte italiana a Parigi. Petit Palais e Jeu de Paume, 16 mai-22 lug 1935*), Sotto-cartella 10 (*Comitato Italia-Francia*), 1935; *Lettera di Antonio Maraini [09 settembre 1933]*, ibidem.

del fatto che “entre l'art français et l'art italien, les relations se font de jour en jour plus cordiales”, sintomo “qu'aucune des deux écoles ne s'est jamais entièrement soustraite à l'influence et à l'attraction de l'autre”. Soltanto Maximilien Gauthier sembrava piuttosto cauto nella sua recensione alla mostra riducendone la portata nella consapevolezza che, nonostante essa comprendesse alcuni giovani non ancora conosciuti dal pubblico d'oltralpe, non restituiva ancora un quadro completo di quanto stava avvenendo in campo artistico in Italia³⁰⁹.

Anche precedentemente, nel 1932, diverse gallerie d'arte parigine avevano accolto piccole esposizioni di artisti peninsulari: la *Galerie de la Renaissance* aveva patrocinato in collaborazione con Marinetti e il conte Emanuele Sarmiento gli *aéropeintres*, in cui il superato linguaggio futurista tentava nuove vie, alla ricerca di un “nuovo primato del Futurismo italiano” inventando “quelque chose”, sia pur con il rischio di proporre “un «modernisme» un peu passé de mode, mais dont il serait trop facile de se contenter de sourire”. La mostra *Vingt-deux peintres italiens modernes*, ospitata sempre in quell'anno alla Galleria *Georges Bernheim*, comprendeva invece un florilegio più ampio di presenze pittoriche tra cui figurava un solo scultore, Romano Romanelli, la cui partecipazione sarebbe passata però quasi in sordina. Antonio Aniante, sulle pagine de “La Liberté” definiva la rassegna un’*“exposition significative”* dal momento che, a suo dire, essa offriva “une idée exacte des toutes dernières tendances de la peinture d'aujourd'hui en Italie”. Se è vero che in quell'occasione la “pittura italiana che si fa a Parigi o che viene importata a Parigi, a differenza di quella degli slavi, [...] rimane puramente italiana e contiene un significato polemico che ne sottolinea la sua importanza”, i nomi selezionati risultavano già noti da anni: il pubblico francese pertanto, in ragione di tale familiarità, rischiava di non cogliere veramente il carattere di novità che le voci italiane volevano rimarcare ovvero quel “*désir de la jeunesse, de liberté, le désir de rejeter l'esclavage qui a gardé prisonnière pendant de longues années une atmosphère glorieuse, celle de l'Italie et des italiens*”³¹⁰.

³⁰⁹Cfr. P. Fierens, *L'exposition des Italiens de Paris*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 262, 21 settembre 1933, p. 2; R. Féral, *Sous l'égide de Luigi Pirandello les plus beaux tableaux de Modigliani sont réunis pour la première fois*, in “Paris-Midi”, XXIII, n. 2727, 19 septembre 1933, p. 2; René-Jean, *Des artistes italiens résidant à Paris exposent faubourg Saint-Honoré*, in “Comœdia”, XXVII, n. 7528, 19 septembre 1933, p. 1; G.-J. Gros, *Dernières Nouvelles. M. de Monzie et l'ambassadeur d'Italie ont inauguré cet après-midi une rétrospective Modigliani... à l'exposition des artistes italiens*, in “Paris-soir”, XI, n. 3687, 20 septembre 1933, p. 3; Anon., *Expositions*, in “L'Ordre”, V, n. 1371, 20 septembre 1933, p. 2; L. Farnoux-Reynaud, *L'exposition des peintres italiens de Paris. Un phénomène de volonté*, in “L'Ordre”, V, n. 1373, 22 septembre 1933, p. 1; D. de Charnage, *L'exposition des artistes italiens résidant à Paris*, in “La Croix”, n. 15527, 03 octobre 1933, p. 3; L. Beck, *Les Expositions*, in “L'Amour de l'art”, n. 9, novembre 1933, p. 4; M. Gauthier, *Les Expositions...* cit., p. 432.

³¹⁰Le due mostre vennero inaugurate nel marzo del 1932. Alla Galleria Bernheim, Faubourg Saint Honoré, erano presenti Borra, Campigli, Carrà, Casorati, de Chirico, Feltrinelli, Fini, Funi, Marussig, Morandi, Oppo, Paresce, de Pisis, Romanelli, Saliotti, Savinio, Scipione, Severini, Sironi, Tosi, Tozzi, Zanini. Gli artisti italiani residenti a Parigi approfittavano di ogni più piccola occasione per esporre come dimostra la piccola mostra accolta nella

Anche la critica francofona restava piuttosto fredda di fronte a un evento che si inseriva degnamente all'interno dell'esperienza di Novecento ma che rimaneva ancora piuttosto selettivo nel presentare un fenomeno che doveva risultare agli occhi del pubblico eminentemente pittorico, come chiarito dal contributo in catalogo di Waldemar George e dall'intervento *La peinture italienne contemporaine* firmato dallo spagnolo Eugenio d'Ors. Paul Fierens, da parte sua, arrivava a riconoscere le nuove tendenze della pittura italiana, “*expressions de cet amour de l'ordre, de cet idéalisme transcendant*” ma restava perplesso di fronte a un recupero della tradizione a dir poco filologico domandandosi se “*ne semblent-elle pas anachroniques en notre siècle*”. Allo stesso modo Pierre du Colombier sulle pagine di “*Candide*” dimostrava il proprio scetticismo riferendosi al periodo storico presentato come a “*une époque où les arts sont encore en sommeil*”; di conseguenza, nonostante gli sforzi degli organizzatori, l'esposizione doveva restare ai suoi occhi “*un peu trop bigarrée*”. Anche se il critico riconosceva all'arte italiana il recupero di un posto al sole che sembrava essersi a lungo negata, vi ritrovava una delle ragioni principali in quell'avvicinamento alla linfa vitale presente a Parigi dove gli italiani si era recati per “*prendre [...] conscience*”. La capitale d'oltralpe avrebbe quindi potuto contribuire allo sviluppo di quella “*résurrection mussolinienne [...] en gestation chez tous les hommes bien nés de la péninsule*”³¹¹.

Tutti questi appuntamenti parigini avevano senza dubbio il merito di tenere acceso, nel pubblico e nella critica, l'interesse nei confronti dell'arte italiana, soprattutto in un momento

sede della *Camaraderie Française*, diretta dall'inglese Mrs Hugh. All'inizio del 1932 veniva presentata “una raccolta di opere di vivo interesse”: tra gli scultori comparivano Rosso Rossi e Calvani. Roscitano vantava un'attività notevole nella capitale: oltre a esporre agli annuali *Salons* le sue opere venivano ammirate anche in piccole rassegne, come ad esempio quella ospitata nella sede del “*Journal*” nell'inverno del 1932. Cfr. *Enrico Prampolini et les aéropeintres futuristes italiens*, catalogue d'expositions (Paris, Galerie de la Renaissance, 02-16 mars 1932), Torino 1932; *Prampolini et les peintres et sculpteurs futuristes italiens*, préface par F. T. Marinetti, Paris [1932]; F. T. Marinetti, in “*La Biennale di Venezia*”, XVIII, 1932, p. 172; G. Marx, *Artisti italiani a Parigi*, in “*La Nuova Italia*”, VIII, n. 427, 21 gennaio 1932; Anon., *Le esposizioni degli artisti italiani. La mostra Roscitano*, in “*La Nuova Italia*”, VIII, n. 431, 18 febbraio 1932, p. 3; F. Monarchi, *L'esposizione degli artisti aeropittori futuristi alla galerie de la Renaissance*, ibidem, VIII, n. 433, 03 marzo 1932, p. 3; Anon., *L'aeropittura futurista rivendicata all'arte italiana in un discorso di E. E. Marinetti*, ibidem, VIII, n. 434, 10 marzo 1932, p. 3; Anon., *Le esposizioni dei pittori italiani. La mostra di ventidue pittori*, ibidem, p. 3; A. Aniante, *Une exposition significative. Les nouvelles tendances de la peinture italienne*, in “*La Liberté*”, LXVIII, n. 24993, 15 mars 1932, p. 6; Anon., *Mostra italiana a Parigi*, in “*La Tribuna*”, LI, n. 221, 17 settembre 1932, p. 3; G. Traglia, *Gli Artisti Italiani di Parigi al «Salone d'Autunno» ed ai «Surindipendenti»*, in “*La Nuova Italia*”, X, n. 523, 23 novembre 1933, p. 3; Anon., *Musée du Jeu de Paume. Acquisitions récentes*, in “*Bulletin des Musées de France*”, VII, n. 1, janvier 1936, p. 6; M. Fagiolo dell'Arco, C. Gian Ferrari, *Les Italiens de Paris...* cit., pp. 280-81; F. Ragazzi, *Giorgio de Chirico nelle mostre di «Novecento Italiano»*, in “*Metafisica*”, nn. 7-8, 2008, pp. 201-32.

³¹¹ Cfr. P. Fierens, *Les petites expositions. Peintres italiens d'aujourd'hui*, in “*Journal des débats politiques et littéraires*”, CXLIV, n. 81, 22 mars 1932, p. 5; M. Gauthier, *Les Expositions. Aéropeintres futuristes (Renaissance)*, in “*L'Art vivant*”, n. 159, avril 1932, p. 210; P. Fierens, *Expositions*, in “*Les Nouvelles Littéraires*”, XI, n. 496, 16 avril 1932, p. 7; F. Sollari, *Les Echos d'art. Expositions ouvertes. Galerie Charpentier*, in “*Art et Décoration*”, LXII, septembre 1932, p. VIII; P. du Colombier, *Le courrier des Arts. Les Italiens de Paris*, in “*Candide*”, X, n. 498, 28 septembre 1932, p. 4; L. Beck, *Les Expositions*, in “*L'Amour de l'art*”, n. 1, janvier 1933, p. 7.

storico come questo cruciale per il recupero di “*un langage clair et d'une mesure parfaite*”, ma non offrivano ancora una soluzione definitiva alla questione di una corretta rappresentazione di tale produzione all'estero. Se si eccettuano gli eventi espositivi dedicati alla medagliistica, la scultura risentiva per prima di questo stato di cose: in quegli anni infatti Parigi risultava quasi digiuna di esempi che potessero chiarire quanto stava accadendo alla plastica nazionale e la cui eco arrivava nella capitale, come si è visto, soltanto attraverso la stampa d'arte riguardante le Biennali e la Quadriennale più recenti³¹².

Nel 1933 Emilio Bodrero, presidente del Sindacato nazionale artisti e Professionisti, dava alle stampe proprio nella capitale, per le *Éditions des Chroniques du jour*, una monografia dal titolo *Dix années d'art en Italie* in cui presentava “*les arts*”, ovvero la rinascita generale della produzione nazionale degli ultimi dieci anni, attraverso un selezione accurata di centinaia di riproduzioni di grande formato. Nella *préface* egli rifletteva innanzitutto su come gli eventi storici più recenti avessero portato a una frattura tra “*deux arts: celui du passé et celui du présent*”, dove quest'ultima risultava la manifestazione vivente di una rinascita degli spiriti; il merito di un “*pareil développement*” spettava innanzitutto all’“*organisation parfaite*” dei diversi organi di governo grazie ai quali gli artisti godevano di una protezione mai prima accordata loro. L'operazione propagandistica di Bodrero in terra francese, quindi, non si distanziava di molto da quella che già Maraini portava avanti da almeno un decennio con l'unica eccezione che il primo, quale perfetto “uomo del Duce”, agiva in maniera ancora più smaccata e trionfalistica; Mussolini risultava infatti ai suoi occhi l'incarnazione dell’“*Italien [...à qui] nous devons être reconnaissants si notre vie présente se déroule dans cette admirable atmosphère de beauté et de force, de manière à harmoniser le passé et le présent dans la plus puissante et efficace spiritualité qui nous a rendu toute entière la conscience de ce que nous devons représenter dans le monde*”³¹³.

³¹²Cfr. D. de Charnage, *Chronique artistique*, in “La Croix”, n. 15444, 27 juin 1933, p. 4; Anon., *Dix années d'art en Italie*, in “La Nuova Italia”, IX, n. 514, 21 settembre 1933, p. s. n.; P. Fierens, *Causerie artistique...* cit., p. 4.

³¹³*Les éditions des Chroniques du jour* avevano patrocinato la pubblicazione di diverse opere dedicate ad artisti italiani in particolare di quelli operanti nella capitale; si vedano: W. George, *Chirico, avec des fragments littéraires de l'artiste*, Paris 1928; *La peinture italienne d'aujourd'hui: Mario Tozzi*, Paris 1932. Da parte sua *Dix années d'art en Italie* venne pubblicato in francese e risultò ampiamente recensito sulla stampa d'arte francofona. La maggior parte delle riproduzioni provenivano da articoli a stampa pubblicati soprattutto su “Emporium”. Per dei riferimenti precisi si vedano: U. Nebbia, *La XVIIa Biennale di Venezia II*, in “Emporium”, LXXI, n. 426, 1930, p. 322; G. Nicodemi, *Artisti scomparsi: Adolfo Wildt*, ibidem, LXXIII, n. 436, 1931, p. 204; U. Nebbia, *La Diciottesima Biennale...* cit., p. 391. Cfr. D. de Charnage, *Chronique artistique...* cit., p. 4; Anon., *Dix années d'art en Italie*, in “La Nuova Italia”, IX, n. 514, 21 settembre 1933, p. s. n.; E. Bodrero, *Dix années d'art en Italie*, Paris 1933; P. Fierens, *Causerie artistique...* cit., p. 4.

Emilio Bodrero ricopriva la carica di rettore all'Università di Padova e dal 1926 al 1928 quella di Sottosegretario di Stato all'Educazione Nazionale; ben informato sulla situazione storica e artistica italiana pubblicava diversi testi dedicati alla storia del fascismo e alla figura del suo fautore. Cfr. E. Bodrero, *Mussolini and the Dictatorship in Italy (translated by Miss Kathleen Davies)*, in O. Forst de Battaglia, H. Paterson,

Tra le tavole pubblicate nel volume alcune erano riunite a formare una sezione dedicata all'*Art italien moderne*: un terzo delle stesse era riservato agli esempi plastici degli scultori più in vista dell'Italia fascista. Non deve sorprendere che tra tutte fossero state scelte alcune opere plastiche già note al pubblico francese come il *Portrait du Duce* di Adolfo Wildt e *Rythmes* di Attilio Selva, tutte esposte in occasione di mostre parigine già analizzate. Comparivano inoltre alcuni lavori inviati alla XVIII edizione della Biennale veneziana quali *Gare invernali* di Arturo Martini e *La casta Giulietta* di Libero Andreotti. L'essenza stessa della scultura italiana riposava, però, nella nuova dimensione eroica sostenuta dal Regime dove la figura dell'atleta o del lottatore avevano trovato uno spazio celebrativo ineguagliabile nell'ammiratissimo Stadio dei Marmi: la nuova generazione veniva, pertanto, presentata nella monografia di Bodrero come perfettamente inserita all'interno di un progetto senza uguali, dove l'ispirazione creativa personale si sacrificava in nome di un'espressione collettiva. Nelle immagini riprodotte si distingueva una veduta generale della vasca del Foro circondata dalla personificazione delle città d'Italia e di alcuni particolari delle gradinate dello stadio verso il lato destro dove risultavano riconoscibili la statua *Cremona*, attribuita ad Aroldo Bellini, quella di *Lecce*, probabilmente di Ercole Drei e ancora di *Massa Carrara*, firmata da Aldo Buttini. Un altro scultore-chiave dell'epoca fascista come Antonio Maraini figurava invece nella sua dimensione di artista decorativo alle dirette dipendenze delle esigenze del nuovo Stato fascista attraverso la riproduzione della scala del Museo del Vaticano, cui accennava nello stesso anno anche il quotidiano cattolico "La Croix", o attraverso le sue ricerche in direzione di un recupero delle fonti classiche del suo "étude de nu", esposto a Venezia nel 1930. Anche il genere della ritrattistica, perfettamente interpretato nelle opere di Romanelli e del citato Wildt, era stato scelto da Bodrero per testimoniare una delle tendenze più in voga nella scultura nazionale mussoliniana, ovvero quella ritrovata "conscience de l'homme" cui lo stesso Waldemar George si riferiva in quegli anni. Non da ultimo veniva riprodotta un'opera di Arturo Martini nella consapevolezza che la sua figura doveva risultare agli occhi dei francesi quella di un irrinunciabile protagonista della nuova plastica italiana e del suo ritrovato legame con la tradizione italiota³¹⁴. (Tavv. XXI, XXXVII, XCVIII-XCIX, CVI, CXVIII, CLXI,

Dictatorship on its trial, London 1930, pp. 218-55; idem, *Roma e il fascismo*, Roma 1939. Sulla sua figura si vedano: G. Prezzolini, *Diario 1900-1941*, Milano 1978, p. 57; M. Ostenc, *L'éducation en Italie pendant le fascisme*, Paris 1980, pp. 132, 167, 183; G. Papini, G. Prezzolini, *Carteggio I 1900-1907 «Dagli Uomini Liberi» alla fine del «Leonardo»* a cura di S. Gentili, G. Manghetti, Roma 2003, p. 237; J. Nelis, *Un mythe contemporain entre religion et idéologie: la romanité fasciste*, in "Euphrosyne. Revista de Filologia Clássica", XXXV, 2007, pp. 441-42.

³¹⁴Cfr. E. Bodrero, *Dix années d'art...* cit.; *Scheda Sport invernali (Gare invernali)*, in G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari, *Arturo Martini. Catalogo...* cit., p. 210, n. 311; *Scheda Aroldo Bellini*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 40-41; B. Regni, *Ventisei scultori...* cit., p. 8-31; A. Panzetta, *Eterni atleti...* cit., pp. 81, 83, n. 69, 98, n. 103, 133, n. 184.

CLXIII, CLXVI, XCVIX)

Anche Antonio Maraini, da sempre attento a parlare delle ricerche artistiche peninsulari, proseguiva sempre nel 1933 l'operazione di promozione degli artisti italiani nella capitale alla ricerca di una corretta rappresentazione del volto della nuova Italia. Per prima cosa, al fine di ufficializzare la comunità italiana presente *in loco*, decideva di recarsi di persona a Parigi per fondare il *Primo Sindacato Artisti Italiani residenti all'estero*: in nome del suo ruolo di Commissario del Sindacato Nazionale delle Belle Arti non doveva esserci di certo persona più adatta ad ampliare l'organizzazione sindacale italiana, di cui la sede parigina risultava essa stessa parte, quale sezione distaccata del Sindacato interprovinciale del Lazio. La direzione del nuovo organo veniva affidato a Umberto Brunelleschi, “il console dell'arte italiana a Parigi”, noto già da tempo nella capitale non soltanto come pittore ma ugualmente per il suo ruolo di coordinatore della colonia, forte di un'esperienza di lunga data, come comprovava la sua collaborazione all'allestimento della *Section italienne* del *Salon d'Automne* del 1909. L'atto fondativo di Maraini nasceva dal desiderio di agire in direzione di una soluzione definitiva al problema delle mostre d'arte italiana all'estero e rientrava all'interno di un progetto di più ampio respiro che avrebbe portato alla creazione, a Roma, della “Commissione per le mostre italiane all'estero”³¹⁵.

Nella stessa primavera del 1933 il romano aveva parlato della questione direttamente a Paolo Toschi, direttore della sezione Arti della “Commissione nazionale italiana di cooperazione intellettuale” come testimonia una lettera conservata nell'archivio personale dello scultore; quest'ultimo si era consultato anche con il segretario generale del suddetto organo il quale aveva definito “urgente la necessità di preparare di comune accordo una soluzione al problema della diffusione dell'arte italiana moderna all'estero”. A qualche mese di distanza Maraini avrebbe quindi indirizzato una missiva alla Presidenza del Consiglio dei Ministri,

Per meglio dirigere l'attività e le manifestazioni associative degli italiani presenti nella capitale d'oltralpe si costituiva nel 1932 l'*Associazione dei professionisti e artisti di Parigi* che vantava il primato di essere la prima di questo tipo a formarsi all'estero. Cfr. Anon., *La costituzione dell'Associazione dei professionisti e artisti italiani di Parigi*, in “La Nuova Italia”, VIII, n. 438, 07 aprile 1932, p. 6; idem, *L'Associazione dei Professionisti e degli artisti italiani*, ibidem, VIII, n. 440, 21 aprile 1932, p. 7.

³¹⁵In realtà l'istituzione del Sindacato venne preceduto dalla creazione del “Comitato organizzatore dell'Esposizione degli Artisti Italiani residenti in Parigi”. Data la complessità dell'organizzazione di una mostra così ampia e strutturata fu Maraini, già presente nella capitale, a occuparsi della fondazione del suddetto comitato. La sede del neonato Sindacato coincideva con quella del quotidiano “La Nuova Italia” che, come si è visto, informava la comunità italiana parigina su quanto avveniva contemporaneamente nella Penisola, anche nel campo dell'arte; lo stesso giornale proponeva però un'altra possibile sede coincidente con quella della Casa del Fascio parigino, in 12 rue Sédillot. Cfr. Anon., *Note sur l'effort allemand et l'effort italien en matière de propagande*, in “L'Europe Nouvelle”, XVI, n. 781, 28 janvier 1933, p. 83; Anon., *La costituzione del Sindacato*, in “La Nuova Italia”, IX, n. 515, 28 settembre 1933, p. 3; G. T., *Il Nuovo fiduciario: Umberto Brunelleschi*, ibidem, p. 3; *Letteratura italiana: i critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, a cura di G. Grana, Milano 1969, p. 2804; D. & R. Forni, *Sepo: settant'anni con l'arte*, Bologna 2008, pp. 97-98.

dove si riferiva all'importanza delle associazioni e dei comitati esistenti al di fuori d'Italia che fino ad allora avevano “dato opera nel modo più lodevole, ma talvolta con diversi criteri, a questa forma magnifica di propaganda dell'italianità nel mondo”. Precedentemente infatti le questioni d'arte italiana al di fuori dei confini nazionali erano state risolte per mutua collaborazione tra la Direzione Generale di Belle Arti, l'Istituto di Cooperazione Intellettuale, la Confederazione professionisti-artisti, dipendente dal Sindacato Nazionale delle Belle Arti, e non da ultima la Biennale veneziana. In vista però di un'irrigimentazione e di un controllo diretto degli organi operanti nella capitale d'oltralpe il segretario generale della Biennale sollecitava la creazione di un comitato con poteri di rappresentanza ufficiali anche di fronte al Governo, tra cui la possibilità di “proporre un provvedimento legislativo che sistemi definitivamente l'importante e delicata materia, come è stato fatto per le manifestazioni artistiche nell'interno della Nazione”³¹⁶.

In secondo luogo Maraini cercava di agire nel concreto, organizzando alcune esposizioni dove nuovi protagonisti del linguaggio artistico nazionale più recente potessero presentarsi al pubblico e alla critica francesi senza correre il rischio di risultare troppo noti e quindi poco interessanti. Nella primavera del 1933 si teneva alla galleria *Léon Marseille* una rassegna di ben sei artisti italiani di punta del panorama artistico ed espositivo dell'Italia mussoliniana. La stessa critica francese riconosceva come la rassegna potesse contribuire a far “*juger le niveau de l'art italien contemporain, qui n'est pas seulement futuriste ou expressionniste*”: da troppo tempo infatti gli esempi di artisti italiani non al passo con i tempi e di scarso valore tenevano vivi “*des vieux préjugés*” negli animi “*peu inclinés à reconnaître son effort de redressement*”. D'altra parte l'importanza dell'evento era testimoniata anche dal nome di Maurice Denis che firmava la prefazione del catalogo sottolineando come effettivamente le opere esposte contribuissero all'affermazione di “*un accent nouveau*”. Lo stesso Maraini esponeva in questa occasione come unico scultore, approfittando del proprio ruolo di organizzatore dell'evento e desideroso di dare seguito ad un'attività espositiva personale che nell'ultimo decennio si era diffusa ampiamente anche nella capitale d'oltralpe. Nonostante gli esempi pittorici risultassero agli occhi della critica di maggiore impatto rispetto ai lavori plastici del romano, definiti “*un peu trop romantiques et d'expression petite*”, il quotidiano “*Le Crapouillot*” pubblicava una riproduzione del *Saint-Georges* diffondendo per la prima volta un bronzo che avrebbe avuto una fortuna iconografica notevole nell'ambiente francese solo due anni più tardi, all'indomani

³¹⁶Cfr. *Lettera di Paolo Toschi ad Antonio Maraini [22 marzo 1933]*, Archivio Maraini... cit., serie 2: *Mostre estere in Italia*, UA 58 (*Artisti italiani all'estero*); *Pro memoria sulle mostre d'arte italiane all'estero e sulla commissione per la loro organizzazione*, documento indirizzato da Antonio Maraini alla Presidenza del Consiglio dei Ministri [03 luglio 1933], Archivio Maraini, Gnam, serie 2... cit., UA58... cit.;

della sua presentazione alla mostra al *Jeu de Paume*. Accanto a quest'ultima figurava anche un'altra scultura, *Dorica*, conosciuta in Italia come *Ricordo di Atene* e inviata alla più recente Biennale di Venezia nella sua versione in marmo. Proprio tali esperimenti di gusto archeologico dovevano aver interessato la critica che, nel riconoscere i debiti nei confronti della tradizione romano-bizantina e cristiana, si felicitava con l'artista per aver evitato il “*néo-médiévisme qui fausse l'art religieux depuis les entreprises des élèves d'Ingres, des Préraphaélites et des Nazaréens*”³¹⁷. (Fig. 112). (Tav. C)

Nell'archivio Maraini è conservata una lettera in cui appare chiaro il riferimento a un'altra mostra d'arte italiana accolta questa volta nella galleria *Bonjean* nel dicembre del 1933, dedicata soltanto a dei pittori, ovvero ai membri della Scuola romana, Cagli, Capogrossi, Cavalli e Sclavi. Nessuna presenza scultorea questa volta ma tale appuntamento doveva risultare estremamente significativo perchè presentava al pubblico d'oltralpe, per riprendere le parole di Oppo, “un gruppo di giovani pittori romani noti nei nostri ambienti artistici” ma ancora sconosciuto al di là dei confini nazionali. Come già per l'esposizione di aeropittura, il conte Sarmiento si faceva portavoce di alcuni artisti italiani ma questa volta agiva a favore di nomi che esponentavano contemporaneamente anche in Italia, alla galleria milanese “Il Milione”. L'evento doveva pertanto inserirsi all'interno di quell'insieme di iniziative nate da una mutua collaborazione tra critici e amatori d'arte della penisola e personalità di spicco della capitale come Waldemar George che firmava ancora una volta la presentazione in catalogo. Quest'ultimo sembrava però restare piuttosto perplesso di fronte a questa nuova scuola pittorica, quella romana, dove innovazione e tradizione agivano, a suo dire, in nome di un compromesso; la lettura che ne dava faceva riferimento a una “terza via” e si distanziava di conseguenza dalle voci italiane e dal giudizio piuttosto generico dei *commentaires* che riconoscevano “*incontestablement le sens de la grandeur*” dei romani³¹⁸.

³¹⁷Cfr. *Six artistes italiens: Felice Carena, De Grada, Antonio Maraini, Giuseppe Montanari, Alberto Salietti e Gianni Vagnetti*, avec une préface de M. Denis, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Léon Marseille, 12 mai-01 juin 1933), Paris 1933; Anon., *Expositions diverses. Galerie Léon Marseille*, in “L'art et les artistes”, XXVII, mars-juillet 1933, p. 323; idem, *Expositions. Marseille*, in “La Semaine à Paris”, n. 573, 19 mai 1933, p. 20; J. Baschet, *Les Expositions*, in “L'Illustration”, XCI, n. 4709, 03 juin 1933, p. 200; L. B., *Poils et plumes. Six Italiens (Marseille)*, in “Le Crapouillot”, juin 1933, p. 36; Anon., *L'art à Paris. Gal. Marseille*, in “Formes”, n. 33, 1933, p. 50; F. Bardazzi, *Antonio Maraini e A. Huxley: due intellettuali nella Firenze del Ventennio*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, classe di Lettere e Filosofia, ser. III, vol. XIII, n. 3, 1983, pp. 1147-47.

³¹⁸La Galleria *Bonjean* era situata in 34, rue de la Boétie. In seguito all'esposizione dedicata ai pittori romani, essa continuò ad accogliere artisti italiani come de Chirico, Leonor Fini, De Pisis. Cfr. *Lettera di Corrado Cagli a S. E. Emilio Bodrero [29 agosto 1933]*, in Archivio Maraini,... cit., Serie 2... cit., UA58... cit., 1933; *Exposition des peintres Romains, Capogrossi, Cavalli, Cagli, Sclavi*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Bonjean, 09-31 décembre 1933), Paris 1933; Anon., *L'art à Paris. Gal. Bonjean*, in “Formes”, n. 33, 1933, p. 50; C. E. Oppo, *In margine a una mostra parigina. Neumanesimo e tradizione*, in “La Tribuna”, 19 gennaio 1934, p. 3; R. Bouyer, *En dernière heure, d'Hubert Robert à Seurat*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, LXV, janv.-mai 1934, pp. 27, 770; M. Gauthier, *Les Expositions*, in *L'Art vivant*, n. 2, février 1934, p. 92; G.

La nuova generazione di pittori e di scultori iniziava pertanto a esporre anche nella capitale sulla scia di una comune volontà franco-italiana di lasciare il giusto spazio alla produzione artistica più recente. Alle iniziative già citate si aggiungeva nel 1934 la creazione della *Société des Amis des Artistes vivants*, voluta da due personalità femminili d'eccezione, Mrs Garrett, moglie del ex-ambasciatore degli Stati Uniti a Roma, e della principessa americana naturalizzata italiana Marguerite Caetani di Bassiano. Si trattava di un'associazione di carattere mecenatistico che agiva innanzitutto nell'interesse di “giovani artisti che possono diventare i maestri di domani”: i cosiddetti “amis”, ovvero i membri facoltosi di tale club, avrebbero permesso loro di esporre in occasione di mostre di breve durata, organizzate ogni quindici giorni nei locali di “un hôtel particulier de l'avenue George-V”, il cui carattere privato avrebbe favorito “una più intima conoscenza dell'arte contemporanea che non attraverso le esposizioni maggiori che confondono lo spettatore”. La stampa francese salutava con entusiasmo questa nuova opportunità in favore di “tutte le tendenze dell'arte” più recente che andava a sommarsi a quanto tentavano di realizzare anche in Francia in quegli anni le principali personalità del sistema artistico nazionale, tra i primi M. Escholier³¹⁹.

Nonostante l'iniziativa non facesse parte di quelle direttamente orchestrate da Maraini essa doveva piacere non poco al critico romano come si evince dalla presenza un documento bilingue conservato nel suo archivio personale, copia conforme dell'atto fondativo dell'associazione. In virtù del fatto che una delle vice-presidentesse della *Société*, la Caetani stessa, intratteneva dei rapporti molto stretti con l'ambiente artistico peninsulare, romano nella fattispecie, diversi pittori e scultori italiani risultavano per primi presenti alle rassegne periodiche accolte all'hotel de la rue George-V. Tra questi figuravano anzi proprio gli esponenti della scuola romana che il segretario del Sindacato fascista aveva presentato alla fine dell'anno precedente alla *Galerie Bonjean* in ragione del fatto che la stessa principessa de

Lista, *Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Trois tableaux futuristes de la donation Sarmiento*, in *Photographie futuriste italienne 1911-1939*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 29 oct.-03 janv. 1982), Paris 1981 pp. s. n.

³¹⁹La *Galerie des Amis de l'Art contemporain* era situata in 20 avenue George-V. Tra i membri della *Société des Amis de l'Art contemporain* figuravano il principe de Beauvau Craon (presidente), René Huygue (segretario), Hauteœur, Escholier, Dézarrois, Valéry, Bonnard, il visconte de Noailles, Maillol, Mme de Beaumarchais, Metman (comitato onorario). Marguerite Chapin, cugina di TS Eliot, fu una giornalista e una collezionista d'arte; trasferitasi dal New England a Parigi qui incontrò il compositore Roffredo Caetani, principe di Bassiano che sposò nel 1911 ottenendo la naturalizzazione italiana. La coppia continuò a vivere nella capitale d'oltralpe fino al 1932 inserendosi all'interno dell'ambiente mondano e artistico parigino, grazie alla fervente attività del loro salotto della Villa Romaine a Versailles. La principessa si interessò per prima alla promozione delle arti agendo soprattutto in favore degli artisti giovani meno conosciuti: la rivista *Commerce*, da lei fondata nel 1924 e curata da Paul Valéry, Léon-Paul Fargue e Valéry Larbaud, risultò uno strumento efficace proprio in questo senso. Cfr. *Hommage à «Commerce»*, catalogo della mostra, a cura di G. Palewsky, G. Ungaretti (Roma, Palazzo Primoli, dicembre 1962), Roma 1962; G. di Genova, *Storia dell'arte italiana del '900 per generazioni. Vol. III, generazione anni dieci*, Bologna 1982, p. 31; S. Levie, *La rivista Commerce e il ruolo di Marguerite Caetani nella letteratura europea, 1924-1932*, Roma 1985.

Bassiano era una fervente collezionista di Mafai e Scipione, incontrati per intercessione del poeta Ungaretti nel 1928. In nome di questa sua personale preferenza per questo indirizzo pittorico si spiega pertanto la presenza di Cagli a una delle prime esposizioni organizzate nella *Galerie des Amis de l'Art Contemporain* inaugurata all'inizio di maggio del 1934. Anche se i pittori italiani riuscivano a imporsi sulle presenze scultoree grazie a un forte protagonismo, queste non dovevano mancare sia pur in occasione di esposizioni di formato così ridotto: alla prima esposizione della *Société des Amis de l'art contemporain*, accanto alla sacralità di un maestro come Maillol, compariva infatti anche Pericle Fazzini notato dalla critica per i suoi busti in legno tenero carichi di “*une sorte de mystère et de poésie qui ne laisse pas insensible*”; tra questi *Femme de l'artiste*, noto come *Ritratto di Anita*, sarebbe stato acquistato nel 1936 per arricchire ulteriormente la sezione italiana del *Jeu de Paume*. Il mecenatismo dei “*amis de l'art contemporain*” contribuiva pertanto a incoraggiare la promozione dell'arte contemporanea anche se la sua attività era destinata a durare soltanto una breve stagione: dopo infatti un numero estremamente ridotto di esposizioni, l'associazione dovette interrompere la propria attività; la principessa de Bassiano, da parte sua, avrebbe però proseguito il proprio ruolo di protettrice delle arti organizzando un'ulteriore *Société*, quella de *L'Art d'aujourd'hui* sotto la cui egida sarebbero state organizzate altre mostre testimoni ancora più incontestabili di un'amicizia franco-italiana³²⁰. (Fig. 113)

³²⁰Cfr. *Œuvre de Vuillard, Bonnard, Dunoyer, de Segonzac, A. Masson, Cagli, sculptures et dessins de Despiau et Fazzini*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie des Amis de l'Art contemporain, 04-20 mai 1934), Paris 1934; *Documento bilingue Gli amici dell'arte contemporanea* in Archivio Maraini... cit., serie 1... cit., 1934; N. Vardin, *Les Expositions*, in “Amour de l'art”, n. 4, avril 1934, p. 11; “Minotaure”, I, n. 5, 1934, p. s. n.; C. Roger-Marx, *Le Courrier de Paris*, in “L'Europe Nouvelle”, XVII, n. 849, 19 mai 1934, p. 520; Anon., *Article*, in “La Revue hebdomadaire”, XLIII, n. 6, juin 1934, p. 514; P. Alfassa, *Expositions...* cit., pp. 227-28; Anon., *Article*, in “The Artist”, VII-IX, 1934, p. 157; A. Lhote, *L'Exposition Georges Rouault, aux «Amis de l'Art Contemporain»*, in “La Nouvelle Revue française”, XXII, n. 251, 01 août 1934, pp. 303-04; Anon., *La vie artistique à l'étranger. Une Exposition franco-italienne*, in “Le Bulletin de l'art ancien et moderne”, n. 817, juillet 1935, p. 308; M. Gauthier, *Les Expositions*, in “L'Art vivant”, juillet 1935, p. 308; Anon., *The Franco-Italian Exhibition*, in “The London Studio”, X, 1935, p. 175.

Per una bibliografia generale di Fazzini si vedano: *Pericle Fazzini*, a cura di F. Licht, R. Lucchese, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Isola), maggio-giugno 1991, Roma 1991; *Scheda Pericle Fazzini*, in *Scultura italiana del primo novecento...* pp. 100-101; G. Appella, *Pericle Fazzini: piccole sculture 1948-1986*, Roma 2006.

LA CARRIERA PARIGINA DI UNO SCULTORE ITALIANO TRA TERZO E QUARTO DECENNIO. ALCUNI ESEMPI

L'attività espositiva degli italiani a Parigi analizzata fino ad ora non sarebbe completa se non ci si soffermasse brevemente sulla loro presenza agli annuali appuntamenti ufficiali dei *Salons* parigini che proseguivano anche nel corso degli anni Trenta la loro attività. È evidente come tali eventi dovessero ormai rappresentare una delle tante occasioni espositive per gli artisti presenti nella capitale; ben più allettanti erano infatti le opportunità offerte dalle gallerie d'arte o altre iniziative ben più significative per l'evoluzione e la diffusione della produzione artistica più recente. Per quel che concerne il panorama offerto dai *Salons*, la stessa critica si era accorta da tempo come l'arte lì esposta risultasse di difficile fruizione a causa innanzitutto di un'organizzazione museografica carente, che nulla aveva a che vedere con la strutturazione di un organismo esemplare come quello della Biennale veneziana.

Le voci italiane per prime attribuiva loro minor importanza: in precedenza la partecipazione nazionale alle rassegne delle due *Sociétés* francesi e al *Salon d'Automne e des Indépendants* era stata di certo importante al fine di pubblicizzare l'arte della penisola o quella dei cosiddetti “fuoriusciti”, visto che in Italia mancava un sistema artistico strutturato capace di diffondere autonomamente la propria produzione all'estero. In seguito alla riorganizzazione fascista della Biennale e alla creazione di una rete sindacale tentacolare di carattere non soltanto nazionale ma anche regionale, è chiaro come gli appuntamenti stranieri e francofoni nella fattispecie avessero iniziato a rappresentare delle iniziative concorrenti nelle quali l'arte italiana non sempre riusciva a far parlare di sé. I rappresentanti del potere politico e artistico peninsulare non nascondevano, pertanto, la loro preferenza nei confronti di eventi espositivi di diretta emanazione fascista e sembravano invitare fortemente gli artisti connazionali a esporvi; il gran numero di mostre di sapore e soggetto italiani organizzate nella capitale all'inizio del quarto decennio non era altro che una non troppo velata propaganda di tale politica culturale. In ogni caso la partecipazione italiana ai *Salons* proseguiva anche nel periodo fascista ma contava un notevole divario tra la quantità di opere presenti e la qualità non sempre eccelsa delle stesse. La scultura sembrava essere la prima a pagarne le conseguenze in ragione di invii di dubbio valore; in mezzo a una miriade di nomi poco noti alla grande storia della plastica italiana, la critica si soffermava allora soltanto su quegli scultori che l'esposizione *Italiens de Paris* organizzata alla Galleria *Charpentier* aveva fatto conoscere al grande pubblico parigino,

quali Lidia Franchetti, Rosso Rossi, Ezio Roscitano. A questa altezza cronologica si tentava una corretta rappresentazione di quell'italianità nascosta in mezzo a un gran numero di esponenti spuri “che erano riusciti a costruirsi una certa fama, in zone e piccole sottozone della critica parigina e volevano gabbellarsi come «rappresentanti tipici» dell'arte italiana e degli artisti italiani di Parigi”³²¹.

Gualtieri di San Lazzaro si riferiva nel 1935 sulla rivista “Emporium” proprio alla condizione in cui versavano ormai in Francia i *Salons*, colpevoli di venir meno al loro compito delle origini e di tradire la pittura e ogni forma d'arte veridica; anche la critica francese aveva la tendenza a parlare senza troppo entusiasmo in riferimento a questa istituzione dalle grandi glorie passate divenuta ormai “*plus rien qu'un lieu où l'on potine, où l'on intrigue, où l'on use de rares loisirs [...] la Salle-des-pas-perdus*”. La crisi di tale organismo portava a fondarne delle forme alternative sotto il segno dell’“epurazione” causando, come evidente, un vero e proprio “ingombramento” la cui causa più nefasta doveva essere il “dilettantismo”. Il rimprovero dell'italiano andava pertanto a tutte quelle iniziative tese a migliorare forzatamente la situazione trovando soluzioni inadatte, come quella promossa da André Lhote di organizzare un nuovo *Salon*, quello *du Temps Présent*, in “una galleria che si è[ra] da poco convertita all'arte moderna” e quindi incapace di rappresentare in modo veritiero la produzione artistica più recente. Di certo la disapprovazione del critico trovava le sue ragioni nell'organizzazione stessa dell'evento che si era preoccupato di far partecipare “i grandi gerarchi” della levatura di Picasso, Matisse, Braque, escludendo “dall'arte detta altezzosamente del tempo presente, quest'ottima schiera di nostri connazionali residenti a Parigi”³²².

L'Italia fascista del 1935 aveva avanzato degnamente nell'ultimo decennio in direzione di un'affermazione estera del suo prestigio espresso in campo artistico in un'attività espositiva che trovava a Parigi uno dei suoi terreni di crescita più floridi; un'esposizione come quella di Lhote dove gli italiani erano del tutto assenti doveva risultare, pertanto, come “un'arrogante e stolta pretesa di averci rivelato, traendola dall'oscurità dei *Salons*, l'arte giovane”; l’“altro volto” di tale arte cui di San Lazzaro faceva riferimento non poteva che essere agli occhi degli italiani quello che gli artisti nazionali avevano ormai rivelato anche nella capitale d'oltralpe attraverso il recupero della tradizione italiana. Per questi motivi le voci peninsulari, specchio di

³²¹Anon., *L'esposizione ai due «Salon» 1932. La partecipazione degli italiani*, in “La Nuova Italia”, VIII, n. 444, maggio 1932, p. 3; idem, *Gli Artisti italiani di Parigi al «Salone d'Autunno» ed i «Surindipendenti»*, ibidem, IX, 1933, p. 3.

³²²Cfr. Gualtieri di San Lazzaro, *Notiziario. Parigi. Un nuovo Salon: il Tempo presente*, in “Emporium”, LXXXI, n. 481, 1935, pp. 56-59. Sul *Salon du Temps Présent* si vedano: E. Dabit, *Salon du Temps Présent, Galerie Charpentier, Faubourg Saint-Honoré*, in “Europe”, XXXVII, n. 146, 02 février 1935, pp. 293-94.

una volontà politica manifesta, preferivano celebrare quegli eventi un cui l'Italia mussoliniana potesse mostrare il proprio prestigio non soltanto in campo politico e diplomatico ma ugualmente artistico, all'interno di un programma basato sulla storicità di tale potenza dove i Fasci risultassero gli eredi diretti e i continuatori dello splendore dell'impero romano. In quest'ottica era stata organizzata, ad esempio, l'*Exposition Coloniale internationale de Paris* del 1931, vetrina perfetta affinché il neocolonialismo mondiale potesse mostrarsi nei suoi aspetti più duraturi e creativi. Dal momento che i possedimenti italiani non potevano di certo gareggiare con quelli di altri stati europei, come la Francia o il Belgio, il comitato organizzatore presieduto dal principe Pietro Lanza di Scalea aveva deciso di puntare su una rappresentazione del recupero della tradizione latina con una ricostruzione filologica di alcuni edifici antichi delle colonie romane, come il tempio di Settimio Severo a Leptis Magna, opera di Armando Brasini. Per restituire un quadro completo degli sforzi compiuti dalla missione colonialista italiana all'estero, la sezione nazionale non mancava nemmeno di presentare "hors classe" alcuni artisti, pittori e scultori, operanti proprio nelle terre d'oltremare, a testimonianza di come il primato fascista fosse anche e soprattutto un'egemonia culturale e dello spririto ormai senza confini³²³. (Fig. 114)

Come si è visto, anche nel corso del regime fascista alcuni artisti non esitavano a scegliere come meta di permanenza la capitale d'oltralpe; tale soggiorno doveva però avere un significato molto diverso per un artista cresciuto in un ambiente, come quello italiano, ormai ricostituito nella sua identità politica e culturale. L'opzione del soggiorno parigino non era più una tappa forzata necessaria allo sviluppo di una carriera artistica bloccata in madrepatria; in seguito al riordinamento sindacale e delle principali organizzazioni artistiche ed espositive, la Penisola disponeva infatti di mezzi di prim'ordine per assicurare la maturazione delle doti creative di ciascuno all'interno di un piano culturale ben preciso di chiara ispirazione fascista e italo-centrica. La permanenza a Parigi non corrispondeva, pertanto, a una fuga da parte di artisti non troppo allineati nel solco di questa politica; al contrario la loro attività e il conseguente successo personale, dovevano rappresentare agli occhi del pubblico

³²³Cfr. Gualtieri di San Lazzaro, *Notiziario...* cit., pp. 57-58; R. Chavance, *Les Expositions*, in "Art et Décoration", LXIV, 1935, pp. 79-80; Martial-Piéchaud, *Chroniques. Les Livres. Souvenirs d'un temps disparu par Mme Marie Scheikévitch*, in "La Revue hebdomadaire", XLIV, n. 7, juillet 1935, p. 237.

Gli scultori italiani attivi nelle colonie erano Cesare Biscarra, Enrico e Pietro Malvani, Curzio Angelo e i fratelli Pozzi, operanti a Parigi e Pufi, attivi invece a Firenze. Cfr. Anon., *A l'Exposition Coloniale*, in "Paris-Presses", II, n. 483, 16 mai 1930, p. 3; idem, *Guide officiel de la section italienne à l'exposition coloniale*, Paris 1931; M. F., *La section des Beaux-Arts et les petites expositions à l'Exposition coloniale*, in "L'Art et les artistes", XXV, n. 22, mars-juil. 1931, pp. 346-49; Anon., *Voyage à travers nos colonies*, ibidem, n. 117, mai 1931, pp. 253-76; F. Flora, *L'Esposizione coloniale di Parigi*, in "Pegaso", III, parte 2, nn. 7-12, 1931, pp. -617-26; R. Papini, *Prima mostra internazionale d'arte coloniale*, in "Emporium", LXXIV, n. 443, novembre 1931, pp. 264-84.

internazionale un'ennesima prova della qualità delle ricerche che si svolgevano contemporaneamente in Italia per effetto delle decisioni illuminate impartite dal Duce. Per tali motivi i percorsi dei “fuoriusciti” ci appaiono abbastanza simili, accomunati da alcuni elementi ed esperienze ricorrenti. Al fine di esemplificare quanto detto, si è scelto di analizzare la fase parigina di due scultori presenti nella capitale nel medesimo torno d'anni, tra la fine del terzo decennio e il chiudersi di quello successivo nel momento più favorevole alla promozione dell'arte italiana fuori dai confini nazionali.

Dario Viterbo, formatosi nell'ambiente artistico fiorentino, arrivava nella capitale francese nel 1926 sulla scia di una notorietà a livello italiano ma ugualmente internazionale maturata nel campo delle arti decorative: nel 1923 aveva esposto infatti alla Biennale di Monza e due anni più tardi, come già accennato, all'*Exposition internationale des arts décoratifs* di Parigi facendosi notare, nella sezione orafi, per le qualità di scultore di piccole dimensioni e di materie preziose. Al momento della partenza, quindi, egli legava il proprio nome a una produzione di nicchia, poco praticata in Italia, come già aveva notato Papini proprio in occasione dell'esposizione lombarda; a Viterbo mancava pertanto una consacrazione quale scultore di grandi dimensioni e di generi più facilmente avvicinabili dal pubblico di massa. Nonostante questi precedenti, fin dal suo primissimo arrivo il toscano sarebbe riuscito a trovare spazio nell'ambiente artistico della capitale, non soltanto nel bazar dei *Salons* annuali ma ugualmente nel mondo del mercato d'arte: la prima presenza dello scultore è infatti rilevabile nei locali della notissima *Galerie Durand-Ruel*. La partecipazione alle rassegne ufficiali delle differenti *sociétés* artistiche costituiva senza dubbio, come da tradizione, un primo tentativo di affacciarsi sul panorama artistico francese; è chiaro però come per un artista, scultore a maggior ragione, fosse preferibile esporre i propri lavori all'interno di ambienti più intimi dove le speranze di essere notato da visitatori e critica erano senza dubbio maggiori. Non deve sorprendere quindi il fatto che i primi interessamenti da parte di nomi francesi di una certa levatura provenissero dall'attività galleristica di Viterbo, continua ma non paragonabile per frequenza alla partecipazione ai *Salons*³²⁴. (Tav. CXCIX)

Il primo a dare il “benvenuto” all'artista doveva essere niente meno che Arsène Alexandre che sulle pagine de “La Renaissance de l'art français et des industries de luxe” inseriva l'esperienza dell'italiano nel solco della “*descendance de Rodin*”, soprattutto in riferimento ai suoi lavori della giovinezza; quasi per effetto di un rimando automatico e involontario, il critico si riferiva inoltre al connazionale Medardo Rosso ma lo faceva con l'intenzione di

³²⁴Cfr. C. Carrà, *L'arte decorativa...* cit., p. 109; *L'Italie à l'exposition internationale...* cit.; R. Papini, *La mostra delle arti...* cit., pp. 80, 82-83.

definire il campo di ricerca a cui appartenevano i due artisti: nel caso del primo il movimento impressionista, per il secondo un mondo afferente alla sfera spirituale. Quest'ultimo infatti risultava mosso da “*une pensée poétique*” che giustificava la forma esteriore delle opere caratterizzate da “*jeux de la lumière et de l'ombre glissant, sur des plans très subtilement liés, par des transitions insaisissables, favorisées par l'extrême poli de la matière marmoréenne*”. Alcune opere presenti alla mostra del 1926 come *Fleur de serre* o *L'homme qui est avec lui-même* dovevano ricordare effettivamente ai visitatori francesi l'esempio di Rosso che lo stesso Viterbo affermava di aver conosciuto di persona; il modello doveva aver costituito, però, soltanto una suggestione dal momento che le ricerche dello scultore andavano in direzione di un maggiore controllo formale, come comprovava innanzitutto la sua attività parallela di cesellatore e mastro orefice e quindi il ricorso a un materiale come il marmo, lontano dagli effetti cangianti della cera medardiana. La levigatezza delle superfici, un dettaglio non trascurato dalla critica, sottolineava infatti la distanza dall'Impressionismo in nome di un'attenzione costante alla perfezione, avvicicabile alle ricerche di Adolfo Wildt³²⁵. (Tavv. CC-CCIX)

Un ulteriore termine di confronto cui Alexandre aveva inizialmente accennato era senz'altro quello di Rodin a cui si richiamavano soprattutto i lavori più recenti come *Le Rêve* del 1923-24; Viterbo si era confrontato infatti con la difficile maestria tecnica di rendere le forme nette e polite di una figura che esce dall'involucro informe del marmo, secondo uno stilema caro al maestro di Meudon ormai maturo. Il contrasto tra il blocco appena sbizzato e le forme umane perfettamente delineate risultava però assente negli esempi dello scultore fiorentino che attenuava la violenza dell'effetto d'insieme con una ricerca delicatissima di passaggi chiaroscurali, memore piuttosto dell'interpretazione del modello originario attenuato da un decorativismo di ascendenza bistolfiana, di certo più vicino alla sensibilità di un artista che praticava da tempo l'oreficeria. Il richiamo all'eredità lasciata da Rodin poteva invece valere in riferimento ad alcuni lavori dove la ricerca espressiva si faceva più forte come ne *La main*

³²⁵A partire dal 1926 Viterbo espone annualmente ai principali appuntamenti ufficiali della capitale. Cfr. Anon., *Galleries à visiter*, in “La Revue de Beaux-Arts”, série IV, n. 449, 01 avril 1926, p. 8; idem, *Art et curiosité*, in “Le Temps”, n. 23615, 10 avril 1926, p. 4; T(hiébault)-S(isson)., *Art et curiosité. Dario Viterbo – Joan Colom*, ibidem, n. 23629, 24 avril 1926, p. 4; Anon., *Expositions ouvertes du 15 au 30 avril*, in “Beaux-Arts”, n. 8, 15 avril 1926, p. s. n.; A. Alexandre, *Le sculpteur Dario Viterbo*, in “La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, XI, n. 4, avril 1928, pp. 165-68; Anon., *L'actualité et la curiosité. Galerie Durand-Ruel*, in “L'Art et les artistes”, XIII, nn. 65-69, mars-sept. 1926, p. 251; idem, *L'actualité et la curiosité. Galerie Durand-Ruel II*, ibidem, p. 282; R. Bouyer, *D'Ingres à nous, parmi tant d'expositions*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, LXV, janv.-mai 1934, p. 202; D. Viterbo, *Meditazioni sull'arte*, Firenze 1962; *Mostra di Dario Viterbo*, catalogo della mostra (Milano, Villa Comunale, padiglione arte contemporanea, gen.-feb. 1963), Firenze 1963; G. Ver(onesi), *Milano:Dario Viterbo*, in “Emporium”, CXXXVII, n. 821, 1963, pp. 222-23; M. B. Giorio, *Prime note sull'attività parigina di Dario Viterbo*, in “Arte in Friuli arte a Trieste”, XXVIII, 2009, pp. 209, 212.

du violiniste del 1913, erede degli studi di mani portati avanti dal francese tra il 1880 e il 1890; anche Paul Sentenac avrebbe apprezzato quest'opera in occasione dell'esposizione italiana accolta nei locali dell'American women's club nel 1931, lodandone la “*nerveuse fermeté*” e rilevandone il potenziale espressivo “*à l'egal d'un visage*”³²⁶. (Figg. 115-116) (Tav. CCIII)

Anche nella ritrattistica Dario Viterbo non poteva non tenere conto del modello francese a cui andava il merito di aver rinfrescato un genere da troppo tempo intrappolato in canoni eccessivamente stereotipati; se si confronta ad esempio *Portrait d'une dame américaine*, esposto anch'esso alla mostra della comunità d'oltre oceano e notato per il candore del materiale impiegato, con uno dei ritratti-vedetta rodiniani come *Portrait de Varvara Yeliseyeva* si noterà come lo scultore italiano avesse adottato un'analogia cura nel trattare la superficie del marmo disinteressandosi, però, alla resa di quel non-finito tornato così tanto in auge alla fine del secolo precedente tra i contemporanei del maestro di Meudon. I debiti stilistici dell'italiano andavano pertanto ricercati anche altrove in particolare nella sua appartenenza a una terra come quella toscana dove il modello di riferimento per qualunque scultore apprendista o maestro affermato doveva essere sempre e comunque la plastica rinascimentale. Arsène Alexandre era stato il primo a notare questa sua dipendenza alla “*race florentine*” che trovava in la sua più perfetta espressione nel ricorso al bassorilievo, *medium* ampiamente riscoperto come già detto dalla nuova generazione di scultori italiani; un'opera come *Portrait de Mme Margherita Sarfatti* trovava anzi agli occhi del francese un richiamo puntuale niente meno che nella *Santa Cecilia* di Donatello, di una “*beauté fine, pure, un peu mièvre*”, in virtù di una conoscenza personale delle opere dei primitivi toscani. Questi aveva pubblicato, infatti, ancora nel lontano 1904 una monografia dedicata allo scultore padovano che veniva rieditata nel 1926. L'interesse per il maestro veneto d'altra parte non era mai venuto meno nell'ambiente artistico d'oltralpe e proprio nel corso del terzo decennio il suo

³²⁶*American Women's Club* era una delle numerose forme associative esistenti a Parigi che promuoveva la cultura, non soltanto americana ma ugualmente europea, studiando le interrelazioni reciproche. Tra il 1925 e il 1927 l'associazione pubblicava anche un bollettino d'informazione. Cfr. Nemi, *Libri e Riviste. I busti di Rodin*, in *Nuova Antologia*, CXLVIII, serie V, giugno-agosto 1910, pp. 730-32; C. Marcel-Reymond, ... cit., pp. 16-20; P. Fierens, *Chronique artistique. Remarques sur l'art d'aujourd'hui. Trois classiques: Renoir, Maillol, Marcel Gimond*, in “*La Revue hebdomadaire*”, XXXIX, n. 15, 12 avril 1930, p. 242; P. S., *Calendrier des Expositions. Une exposition italienne et des sculptures de Dario Viterbo*, in “*La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*”, XIV, n. 5, mai 1931, p. 190; *Exhibition of American art in France: painting and sculpture, at the American women's club*, catalogue of exhibition, (Paris, American women's club, mai-june 1932), Paris 1932; *Les mains, les chirurgiens*, catalogue d'exposition (Paris, Musée Rodin, 30 nov. 1983-09 janv. 1984), Paris 1983, pp. 496-501; N. Fouché, *Les Américains en France, 1919-1939: un objet d'étude pour les historiens de l'immigration*, in “*Revue Européenne des Migrations Internationales*”, XIV, n. 3, 1998, pp. 167-68; *Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Luxembourg, 14 mars-15 juil. 2001), Paris 2001; A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze...* cit., I, Paris 2007, pp. 317-18; idem, *Rodin et le bronze...* cit., II, Paris 2007, pp. 400-401, 552-54; M. B. Giorio, *Prime note...* cit., pp. 212-13.

esempio aveva già marcato l'opera di tanti scultori francesi alla ricerca di una semplificazione formale soprattutto nel difficile campo della ritrattistica, come in Charles Despiau, ribattezzato proprio in questo periodo “*notre Donatello*”³²⁷. (Tavv. CCII, CCV-CCIX)

Eppure nemmeno il semplice riferimento al mondo rinascimentale bastava per spiegare le ricerche di Viterbo che soprattutto nel corso del soggiorno parigino avrebbero mostrato diverse tangenze con un linguaggio esotico e arcaico; alle mostre e agli appuntamenti espositivi del nuovo decennio, infatti, il toscano presentava un *corpus* di opere diverso dalle precedenti dove i tratti fisionomici subivano una sorta di spersonalizzazione sulla scia di un processo di semplificazione formale. La critica si accorgeva di tale evoluzione pur cercando di far rientrare i suoi esiti all'interno dell'attività prolifica e multiforme di un vero “*artiste de race*”. Secondo Rose Valland membro del *Musée de Jeu de Paume* l'italiano restava “*un chercheur isolé*” in virtù di uno stile del tutto personale dettato ogni volta da “*une pensée ou une émotion*”; se la veridicità di questa ispirazione tutta interiore si manteneva sostenuta da “*un sens sculptural très sur*”, i risultati espressivi potevano tranquillamente mutare avvicinandosi indifferentemente ai modi di un Rodin o di un Medardo Rosso. La ricerca di una “*sensualité caressante et attendrie*” non si risolveva però nel campo dell'Impressionismo dove la materia sacrificava il proprio limite con il mondo circostante, al contrario riusciva a mostrare tutte le proprie potenzialità soltanto all'interno di un “*besoin d'équilibres définitifs, presque mathématiques*” e “*de subtiles rapports entre les formes*”. Lo stesso Viterbo avrebbe spiegato questa sua predilezione per la volumetria in alcune dichiarazioni di estetica pubblicate postume nel 1962 in cui esternava la propria ammirazione nei confronti degli artisti dell'Antico Egitto, “*gli unici che avessero un'architettura cubistica e di geometrica spogliatezza quanto la nostra*”. La critica francese scopriva quindi nei più recenti lavori del toscano come la ricerca degli effetti luministici di ascendenza impressionista o la fedeltà alla semplice linea rinascimentale non fossero sufficienti a spiegare un'arte ben più complessa alla ricerca di una soluzione a un “*problème spatial*”. Viterbo stesso spiegava come troppo spesso il fare scultura si riducesse a un procedimento grafico dove lo scalpello indugiava sulla superficie servendosi di piccoli *éscamotages* tecnici per restituire l'apparenza di una profondità volumetrica invece assente; non poche generazioni di scultori avevano infatti esaltato “*la valeur «signe»*” a discapito della “*valeur «volume»*”. L'alternativa a questa scultura disegnata poteva essere quella di recuperare i modi operativi millenari di civiltà quali quella egizia e

³²⁷Cfr. A. Alexandre, *Donatello*, Paris 1904; P. S., *Calendrier des Expositions...* cit., p. 190; *Exhibition of American...* cit.; *Rodin et ses modèles, le portrait photographié*, sous la direction de H. Pinet, catalogue d'exposition (Paris, Musée Rodin, Cabinet des photographies, 24 avr.-03 juin 1990, p. 194; *Rodin et la fabrique du portrait*, catalogue d'exposition (Paris, Musée Rodin, 10 avr.-23 août 2009), Paris 2009; M. B. Giorio, *Prime note...* cit., pp. 212-13.

cinese dove l'attenzione alla volumetria eccelle su qualsiasi altro effetto virtuosistico³²⁸.

Per questo motivo i ritratti viterbiani del nuovo decennio, definiti come la materializzazione di un “*mistique sonnet vivant*”, potevano trovare i loro corrispettivi in molte delle opere prodotte proprio a Parigi sulla scia del recupero dell'arte negra e dell'esotismo d'inizio secolo; quanto fatto dai cubisti anche in scultura si spiegava infatti nell'ambito di una volontà di ritornare a fonti d'ispirazione originarie e *naïves*, dove la semplificazione formale altro non era che il dato esteriore di una semplicità delle coscienze attraverso “*un style en conciliant l'harmonie extérieure de sa sculpture avec l'expression d'une harmonie intérieure*”. Se in Viterbo la tendenza alla volumetria non si faceva portavoce di alcuna rivoluzione estetica o di civiltà, restava ugualmente testimone di una ricerca di veridicità tutta interiore. Considerata la carica spirituale evidente della produzione più recente del toscano, è interessante notare come la critica francofona ne desse una lettura unilaterale, lasciando parlare soprattutto il maestro attraverso delle dichiarazioni dirette sulla propria estetica; si trattava per lo più di osservazioni riguardanti una tecnica contraria all’*abus d'une technique visant à transformer les statues en pièces anatomiques d'où nul détail sous-cutané n'est exclu, surchargées de lignes sombres*”. Un ritratto come quello de *La Chinoise* si inseriva sicuramente nella tradizione lasciata da Rodin che nel 1907 aveva prodotto una serie di piccole teste in bronzo dell'attrice giapponese Hanako in visita all'Esposizione Internazionale di Marsiglia; se però nei lavori del francese risultava ancora evidente il dato puntuale del modello in carne ed ossa, nel marmo dello scultore italiano si verificava un processo di epurazione dei tratti fisionomici in nome di una resa perfetta dei volumi e delle proporzioni finali³²⁹. (Tav. CCXXIII).

³²⁸ Cfr. R. Valland, *Dario Viterbo*, in “L'Art et les artistes”, mars 1936, pp. 137-41; D. Viterbo, *La funzione dell'arte*, in “Luci toscane”, agosto-settembre 1959;

Per la fortuna critica in Francia di Viterbo e il suo profilo d'artista si vedano: Anon., *L'actualité et la curiosité. A travers les Expositions*, in “L'Art et les artistes”, XIII, nn. 65-69, mars-juil. 1926, p. 251; P. Fierens., *Les Petites Expositions*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 103, 14 avril 1926, p. 3; Anon., *Prospectus de la quinzaine*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, VII, n. 8, 15 avril 1926, p. 127; idem, *La musique et le théâtre au Salon des Tuileries*, in “Le Ménestrel”, LXXXIX, n. 17, 29 avril 1927, p. 193; P. L., *L'actualité et la curiosité. A travers le Salon des Tuileries*, in “L'Art et les artistes”, XVI, nn. 85-89, mars-juil. 1928, p. 320; Anon., *Les Expositions. Expositions visitées*, ibidem, p. 322; P. Fierens, *Préface*, in *Dario Viterbo*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Bernheim Jeune, 05-19 mai 1928), Paris 1928; A. Alexandre, *La vie artistique. Les pastellistes.- J. Desbois.- Divers*, in “Le Figaro”, n. 131, 10 mai 1928, p. 3; J. De Laprade, *Le Salon des Tuileries...* cit., p. 3; R. Lécuyer, *Le Salon des Tuileries de 1938*, in “Le Figaro. Supplément littéraire illustré”, n. 155, 04 avril 1938, p. 7; P. Fierens, *Lettera [23 gennaio 1955]*, in *Mostra di Dario Viterbo*, catalogo della mostra (Milano, Villa Comunale, Padiglione arte contemporanea, gennaio-febbraio 1963), Firenze 1963, p. 19; P. Sanchez, *Dictionnaire du Salon d'Automne. Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées 1923-1962, II, H-Z*, Dijon 2007, pp. 739-40.

³²⁹ Cfr. P. Fierens, *Les Petites Expositions*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 98, 08 avril 1928, p. 5; Anon., *Les Petites Expositions*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 135, 15 mai 1928, n. 4; P. B., *L'Art, émotion harmonieuse (Dario Viterbo)*, in “Le Point”, I, n. 5, 1929, pp. 86-87; R. Bouyer, *D'Ingres à nous, parmi tant d'expositions*, in “La Revue de l'Art ancien et moderne”, LXV, janv.-mai 1934, p. 202; *Catalogue de l'exposition de Dario Viterbo*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Hébrard, 11-28 avril 1934), Paris 1934; F. Thiebault-Sisson, *Art et curiosité. Dario Viterbo*, in “Le Temps”, n. 26532, 22 avril 1934, p. 5; Anon., *Musée de Jeu de Paume. Acquisitions récentes*, in “Bulletin des musées de France”, VII, n. 1, janvier

Gli studi portati avanti da Viterbo nel campo spaziale si riducevano a ben guardare a problemi propri al mondo dell'architettura perfettamente in accordo con quanto avveniva in quegli anni in tutta Europa, dove scultura e arte della costruzione procedevano parallelamente in direzione di una riscoperta di volumetrie semplici ed essenziali. A questo proposito Mario Tinto, intimo amico dell'artista, presentava in “La Renaissance de l'art français et des industries de luxe” i significativi contributi del toscano nel difficile campo del monumento funerario, in cui troppo spesso forme prese in prestito all'architettura non riuscivano a farsi portatrici di un sentito “*sentiment religieux de la mort*”. Gli esempi presentati dall'italiano ai lettori d'oltralpe volevano invece dimostrare come la scultura onesta di Viterbo si prestasse perfettamente a questo difficile compito; il rispetto per i volumi spaziali unito a una conoscenza attentissima nei confronti del bassorilievo permettevano infatti al toscano di affrontare impeccabilmente dal punto di vista formale qualsiasi commissione. Tinto si ricollegava in quest'occasione a un dibattito che allora più che mai iniziava a trovare ampio riscontro soprattutto nel mondo artistico francese che denunciava una crisi interna all'arte sacra contemporanea incapace di porsi al passo con i tempi moderni. Il critico partiva da un assunto piuttosto semplice: qualunque creazione artistica di vera ispirazione racchiudeva in sé un sentimento definibile religioso, concetto quest'ultimo che si richiamava alla filosofia estetica della religione dell'arte” dove “*l'esprit religieux universel et éternel [est] celui de l'art*”. In virtù delle sue doti tecniche insuperabili e di un personale “*besoin d'exprimer le surnaturel à travers le naturel*”, l'esempio di Viterbo avrebbe potuto quindi mostrare il corretto cammino da percorrere a tutti quegli artisti dediti alla produzione sacra ma ancora nel dubbio se ricorrere alla forza della tradizione o elaborare un linguaggio innovativo capace di esprimere quel tanto atteso “*sentiment religieux*”³³⁰. (Tavv. CCX-CCXVI)

Gli italiani operanti in quegli anni in Francia risultavano da parte loro degli ottimi punti di riferimento in questo arduo cammino: il già citato Francesco La Monaca si sarebbe fatto notare in più occasioni soprattutto nel corso del biennio 1933-34. Ad una delle sue esposizioni

1936, p. 6; idem., *Au Musée de Jeu de Paume à Paris*, in “*Mouseion. Supplément mensuel*”, février 1936, p. 15; H. Héraud, *Artistes d'aujourd'hui. Dario Viterbo*, in “*Sud Magazine*”, XI, n. 158, décembre 1938, pp. 21-23; A. Rubinstein, *Revue des Revues. Sud-Magazine*, in “*Gazette des Beaux-Arts*”, 1938, p. 64; D. Viterbo, *Meditazioni...* cit.; *Rodin et l'extrême Orient*, catalogue d'exposition (Paris, Musée Rodin, 04 avr.-02 juil. 1979), Paris 1979; *Japon, la tentation de l'Occident (1868-1912)*, catalogue d'exposition (Paris, Musée Guimet, 21 avr.-25 juil. 1988), Paris 1988; Archer-Straw, P., *Negrophilia: Avant-garde Paris and black culture in the 1920s*, London 2000; *Rodin-Le rêve japonais*, catalogue d'exposition (Paris, Musée Rodin, 16 mai-09 sept. 2007), Paris 2007; Thiébault, P., *La France regarde le Japon. L'influence des peintres japonais sur les arts décoratifs français dans la seconde moitié du XIX siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Musée National de Tokio, 01 juil.-03 août 2008), Paris 2008.

³³⁰Mario Tinto dedicava di frequente alcuni studi sull'opera degli scultori italiani: nel 1924 aveva pubblicato a Firenze una monografia su Romano Romanelli. Cfr. M. Tinto, *Dario Viterbo-Monuments religieux*, in “*La Renaissance de l'art et des industries de luxe*”, n. 3, mars 1929, pp. 137-41.

personali organizzate alla *Galerie Charpentier* nel maggio del 1933 egli presentava già alcuni soggetti d'ispirazione religiosa interessando la critica ma soprattutto lo stesso Vaticano come comprovato dalla visita ufficiale del nunzio apostolico, colpito dalla forza comunicativa dei ritratti. Per quello di Pio XI egli aveva ricevuto in particolare i massimi onori per aver saputo infondere, come ricordava Morro in occasione della visita al suo *atelier* sito a Neuilly-sur-Seine, “*une grandeur d'expression et de caractère*”. All'*Exposition de la Passion du Christ* ugualmente il suo nome era stato ricordato più volte per la presenza del bronzo *Jeanne d'Arc à cheval* che la critica aveva letteralmente adorato, se si considera la sua riproduzione in grande formato sulle riviste d'arte più prestigiose. L'artista italiano dimostrava da parte sua di conciliare quella che restava la sua attività principale di ritrattista con le esigenze civiche e ufficiali. Analogamente a Viterbo, ad esempio, anche lo scultore catanese si sarebbe confrontato con la produzione funeraria firmando nel 1926 una sepoltura privata nel cimitero Saint-Vincent de Montmartre³³¹. (Fig. 117) (Tavv. LXXXI, LXXXVI-LXXXVII)

Altrettanto interessante risulta l'esperienza parigina di Enzo Roscitano il cui arrivo nella capitale d'oltralpe si situa contemporaneamente a quella del connazionale Viterbo; analogamente a quest'ultimo anche nell'opera del reggino è possibile riscontrare un'evoluzione corrispondente a una ricerca di un linguaggio personale cui il soggiorno nella capitale francese dovette sicuramente contribuire. La produzione del terzo decennio relativa alla sua attività tutta italiana testimonia ricerche molteplici, ove i modelli di riferimento risultano ancora quelli della grande plastica internazionale e francese in particolare: un bronzo come la *Notte di Ronchi*, esposto alla I Biennale romana, appariva infatti l'erede di tutte quelle rappresentazioni che da *l'Age d'Airain* di Rodin al *Semeur* di Meunier avevano celebrato il “giovine eroe incedente”, secondo le parole di un critico d'eccezione quale Gabriele d'Annunzio; ancora nel 1930 la critica francese si sarebbe ricordata di questo suo primo

³³¹Cfr. C. Mauclair, *Lettres, théâtre, et arts. Expositions*, in “Le Figaro”, n. 165, 14 juin 1933, p. 5; D. de Charnage, «S. S. Pie XI par le sculpteur La Monaca», in “La Croix”, n. 15444, 27 juin 1933, p. 4; A. M., *Un buste de S. Em. le cardinal Verdier*, in “La Croix”, n. 15646, 22 février 1934 p. 5; C. Morro, *Visite d'atelier: Francis La Monaca, statuaire*, in “Revue des Arts et de la Vie”, XXXIV, n. 4, 28 février 1934, p. 3; idem, *Exposition d'Art religieux moderne*, in “Revue des Arts et de la Vie”, XXXIV, n. 14, 30 juillet 1934, p. 11.

Riguardo al dibattito sull'arte sacra contemporanea nell'ambiente francese si vedano: F. Fosca, *Une offensive contre l'Art religieux moderne*, in “La Vie et les Arts liturgiques”, IX, n. 96, décembre 1922, pp. 71-76; M. Denis, *La crise de l'art religieux moderne*, ibidem, IX, n. 100, avril 1923, pp. 258-69; M.-L. Baud, *Chronique. Les journées d'art religieux de Paris*, ibidem, pp. 329-32; M. Denis, *Opinions. Décadence, ou Renaissance de l'art sacré*, in “L'Art et les artistes”, XIV, nn. 1-9, janv.-sept. 1920, pp. 93-95; P. Sentenac, *Pour la Rénovation de l'Art Religieux*, in “Sud Magazine”, V, n. 78, 16 avril 1932, pp. 16-18; Anon, *Échos et Nouvelles. Comment régénérer l'Art sacré?*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, n. 783, décembre 1932, p. 444.

Sulla personalità di La Monaca si vedano: N. D'Errico, *Lo scultore del silenzio*, in “Historia”, n. 174, giugno 1972, pp. 146-51; C. Munari, *Francesco La Monaca scultore*, Belluno 1986; *La Monaca Francesco*, in E. Le Pera, *Arte di Calabria tra Otto e Novecento. Dizionario degli artisti calabresi nati nell'Ottocento*, Soveria Mannelli, 2001, pp. 110-13; R. Messina, *La riscoperta di Francesco La Monaca. Anche il Presidente americano Roosevelt chiese di essere ritratto dall'artista catanese*, in “Gazzetta del Sud on-line”, 24 aprile 2011.

exploit definendola una prova della “*sua gloire naissante [...] où il a si bien synthétisé la race*”; già nel 1931 Clément Morro riusciva però a leggere questi debiti stilistici, soprattutto nei confronti di Rodin, come parte della sua formazione giudicando assolutamente “*normal que des esprits, pareillement épris de beauté, se rencontrent*”. La partecipazione all'appuntamento romano poteva testimoniare come Roscitano prima della sua partenza per Parigi avesse iniziato brillantemente la propria carriera nell'ambiente artistico peninsulare confermando che un eventuale soggiorno parigino e non serviva più da trampolino di lancio ma al contrario da ulteriore opportunità personale che nulla aveva da invidiare a quanto iniziava a offrire la giovane Italia mussoliniana³³² (Figg. 118-19).

Pertanto egli seguiva nei primi anni Venti un percorso di carattere nazionale partecipando ai più importanti eventi espositivi collettivi di quegli anni anche a carattere provinciale come in occasione della *Seconda mostra calabrese d'arte moderna* dove *Ritratto* comprovava l'interesse dell'artista per le superfici levigate secondo un indirizzo già condiviso da Adolfo Wildt e Dario Viterbo. Pur senza aver mai conosciuto direttamente i grandi maestri della scultura francese il loro esempio doveva costituire un punto di riferimento essenziale per la formazione di Roscitano come risulta sia dalle volumetrie alla Maillol di *Offerta* che dalle sinuosità allungate della *Piccola Eva* debitrice degli stilemi di Joseph Bernard³³³.

L'esperienza parigina favorì la consacrazione dell'artista a livello internazionale e incuriosì la critica francofona che per suo tramite poteva sentirsi più a proprio agio nel giudicare la scultura italiana e i protagonisti della nuova generazione; ciò che più colpisce nell'analizzare la produzione di questa fase dello scultore infatti è la progressiva rinuncia a quei modelli cosmopoliti cui si era abbeverato nelle opere della giovinezza, in favore di un riavvicinamento a quanto si andava facendo in Italia soprattutto nel campo della ritrattistica. L'unica simpatia esterofila che sembrava concedersi Roscitano doveva essere quella con l'opera di Brancusi i cui stilemi sono chiaramente riscontrabili in diversi lavori del periodo parigino come in *Testina* e in *Testine sovrapposte*, eredi entrambe di opere come *Musa* e *Mademoiselle*

³³²Cfr. F. Saporì, *La prima mostra Biennale...* cit., p. 313-19; C. Morro, *Les sculpteurs. Ezio Roscitano*, in “*La Revue moderne des Arts et de la Vie*”, XXXI, n. 13, 15 juillet 1931, p. 21; *L'Âge d'airain*, in A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze...*cit., I, Paris 2007, pp. 121-29; U. Campisani, *Artisti calabresi. Otto-Novecento. Pittori scultori storia opere*, Cosenza 2005, pp. 311-18.

Su Roscitano si vedano in particolare: *La scultura di Ezio Roscitano...* cit.

³³³Cfr. U. Ortona, *La seconda mostra calabrese d'arte moderna*, ibidem, LVI, n. 333, 1922, p. 188; M. Lachin, *Parmi les artistes. Ezio Roscitano*, in “*Paris-Presse*”, II, n. 496, 29 mai 1930, p. 3; Anon., *Art*, in “*La Semaine de Paris*”, n. 613, 23 février-01 mars 1934, p. 47; idem, *Les Galeries*, ibidem, n. 680, 07-13 juin 1935, p. 46; M. A. Mamone, *Analisi critica dell'attività artistica dello scultore*, in AA. VV., *La scultura di Ezio Roscitano nel Novecento*, Roma 1998, pp. 28, 32, 39, 34-35; *L'Âge d'airain*, in A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze...*cit., I, Paris 2007, pp. 121-29; A. Panzetta, *Eterni atleti...* cit., p. 68, n. 54; *Roscitano Ezio*, in E. Le Pera, *Arte di Calabria ...* cit., pp. 161-64.

Pogany³³⁴.

L'artista si faceva notare già nel 1929 per una scultura di atleta moderno esposta al *Salon de Printemps* e per cui otteneva anche una menzione onorevole: si tratta de *Il Campione* ovvero il ritratto dello sportivo olandese Peter Moeskops; vista la notorietà del personaggio l'opera doveva attrarre particolarmente l'attenzione e favorire la conoscenza dell'italiano, nuovo nell'ambiente artistico parigino. La critica notava fin da subito le eccellenti capacità plastiche nella resa di una figura “à la musculature puissante, [...] en plein effort, musclés contractés et saillants, nerfs et volonté tendus” paragonandola ad altre rappresentazioni agonoistiche contemporanee altrettanto riuscite; Robert Perrier sul quotidiano “L'Auto” gridava addirittura al capolavoro dove “l'art et le sport ont enfin réalisé l'entente la plus complète, la plus heureuse”; Clément Morro, da amante di Rodin qual'era, non esitava a riferirsi al nome del maestro di Meudon per definire “un animateur puissant de la matière”. Eppure la vera fonte di ispirazione di Roscitano andava piuttosto ricercata in quella riscoperta del corpo e le sue potenzialità da parte della più recente generazione di scultori, dove l'iconografia dell'atleta in movimento o in stasi avrebbe avuto la sua consacrazione proprio in quegli anni grazie alle commissioni per lo Stadio dei Marmi. Lo studio del modello rodiniano doveva di certo aver giovato all'elaborazione all'italiano soprattutto a favore della rappresentazione dei muscoli in tensione e di “une vigueur peu commune” ma la sua condizione di “artiste très sûr, en pleine possession de son art” era il risultato di un percorso tutto italiano, aperto nei suoi esordi ad apporti esterni ma chiaramente indirizzato sulla via di una propria originalità³³⁵. (Fig. 120)

Maurice Lachin su “Paris-Presse” aveva riflettuto infatti proprio sui lavori giovanili dell'artista “où l'effort des muscles est accusé d'une main amoureuse et puissante en même temps, qui s'abandonne à la passion de créer une œuvre, sans jamais se laisser dominer par cette passion”. La politica di Mussolini a favore dell'attività sportiva quale ricetta indispensabile per una società sana inaugurava proprio in quel mentre una stagione fortunatissima per la rappresentazione plastica dello sport; Roscitano sceglieva di confrontarsi con una disciplina di non facile approccio soprattutto per la difficoltà nella resa di una figura

³³⁴Cfr. M. A. Mamone, *Analisi critica...* cit., pp. 41, 50-51; *Recensioni della stampa estera e nazionale dell'epoca*, in *La scultura di Ezio...* cit., p. 105;

³³⁵Roscitano sceglieva un soggetto di indubbia originalità: pochi infatti erano o sarebbero stato gli scultori a misurarsi con il dinamismo del ciclista in azione. Stando alla cronaca di quei giorni, la scultura venne anche esposta allo Stade-Vélodrome Buffalo in seguito a un accordo preso con Pierre Rondot, affinché “les sportsmen pourront se rendre compte de visu de la valeur de l'œuvre”. Per un possibile confronto si veda il bronzo *In volata (Alfredo Cocchi)* di Giovanni Riva del 1934. Cfr. L. Delblat, *Cyclisme. Un sculpteur italien a statufié Peter Moeskops*, in “L'Echo des Sports”, XXV, n. 3695, 07 avril 1929, p. 1; C. Morro, *Les Sculpteurs. Ezio Roscitano*, in “La Revue moderne de l'art et de la vie”, 30 août 1929, p. 15; M. Lachin, *Parmi les artistes...* cit., p. 3; M. A. Mamone, *Analisi critica...* cit., pp. 41, 50-51; *Recensioni della stampa estera e nazionale dell'epoca*, in *La scultura di Ezio...* cit., p. 105; A. Panzetta, *Eterni atleti...* cit., p. 155, n. 240.

in tensione su un elemento di ardua resa plastica come la bicicletta. Lionello Fiumi in particolare che dava un giudizio sull'opera del reggino sul quotidiano "Giovedì" sembrava comprendere meglio dei francesi questa appartenenza a una tendenza propriamente nazionale, esemplificata da una volontà di "fare quello che la scultura deve essere per logica, *ab origine*: un completamento dell'architettura". Non va dimenticato d'altra parte che le 60 statue offerte dalle diverse città d'Italia per il complesso del Foro mussoliniano risultavano anch'esse all'interno di un progetto innanzitutto architettonico che recuperava quell'antico rapporto tra arte della costruzione e dello scolpire³³⁶.

Come accennato la stessa critica francofona si accorgeva di come lo scultore pur seguendo un'attività artistica ed espositiva eminentemente parigina s'incamminasse in realtà su "*une voie en tous points parallèle à celle de ses confrères restés au pays*", il cui dato caratterizzante risultava la semplicità da sempre coltivata da quell'"*Italie, berceau de notre culture latine éprise de clarté, où l'on retrouve chez les plus modestes artisans des qualités innées, une tendance instinctive orientées vers toutes les formes de la beauté*". Tutto ciò era particolarmente visibile soprattutto nel campo della ritrattistica, uno dei prediletti del Roscitano maturo. La consacrazione quale ritrattista gli era valsa grazie alla scelta di rappresentare un personaggio molto amato nella Parigi degli anni Trenta ovvero la cabarettista Josephine Baker il cui busto, commissionato nel 1931 da quest'ultima per la sua villa parigina, veniva esposto al *Salon des Artistes Français* dello stesso anno. Il marmo bianco, che restituiva quasi per un paradosso "*la grâce enfantine de la vedette noire*", apriva pertanto una serie di busti con i quali il calabrese si sarebbe fatto conoscere ai più importanti eventi della capitale soprattutto di tenore privato, facendo pronunciare alla critica un giudizio unanime su quel "senso psicologico" già rimarcato da Fiumi. Il dato realista si univa infatti alla penetrazione psicologica grazie alle doti non comuni di un artista che "*sait respecter la ressemblance et en même temps faire exprimer par chaque trait du visage, toute la pensée et la vie d'un homme*"³³⁷.

³³⁶Cfr. M. Lachin, *Parmi les artistes...* cit., p. 3; M. A. Mamone, *Analisi critica...* cit., pp. 50-51.

Sulla fortuna critica di Roscitano oltre agli articoli e agli interventi dell'epoca già citati si vedano: P. Fierens, *La sculpture aux Salons*, in "Journal des débats politiques et littéraires", n. 138, 15 mai 1929, p. 4; P. S., *Calendrier des Expositions...* cit., p. 190; M. Lachin, *Parmi les artistes...* cit., pp. 1, 3; J. F., *La Sculpture aux Salons (Artistes Français et Nationale)*, in "L'Écho de Vesailles", XLII, n. 2162, 15 juillet 1930, p. 1; Saimpré, *Dans le monde. Arts*, in "Journal des débats politiques et littéraires", n. 39, 09 février 1932, p. 2; R. Lécuyer, *Le Salon de 1932. La Sculpture*, in "Le Figaro", n. 124, 03 mai 1932, p. 7; René-Jean, *Les Salons. Aux Indépendants la Sculpture montre un bel effort vers le beau métier*, in "Comoedia", XXVII, n. 7292, 26 janvier 1933, p. 3; G. de Chaudenay, *Le Salon de 1933. Sculpture, Architecture, Arts décoratifs*, in "Journal des débats politiques et littéraires", n. 126, 07 mai 1933, p. 4; Anon., *Les galeries*, in "La Semaine à Paris", n. 612, 16-22 février 1934, p. 45; idem, *Les galeries*, ibidem, n. 613, 23 fév.-01 mars 1934, p. 47; H. Maringer, *Les Artistes des Gobelins*, in "La Nouvelle Revue", LVI, n. 131, mai-juin 1934, pp. 231-32; Anon., *Les galeries*, in "La Semaine à Paris", nn. 680, 07-13 février 1935, p. 46.

³³⁷Cfr. M. Lachin, *Parmi les artistes...* cit., p. 3; *Recensioni della stampa...* cit., pp. 105, 107.

Sempre Clément Morro, in occasione di un ulteriore riferimento all'attività dell'italiano, spiegava questa eccellenza del rendere i tratti dei soggetti rappresentati con una maestria tecnica nei confronti del procedimento del taglio diretto; il critico scopriva inoltre in che modo il ricorso di un *medium* come la terracotta veicolasse perfettamente “*le talent d'observaion, la science d'analyse grâce auxquels ces deux [...] sont des saississantes études de caractère, autant que des portraits fidèles*”; Roscitano pertanto mostrava di inserirsi nella schiera di quegli scultori italiani che riscoprivano, in quegli stessi anni, tale materiale refrattario come Arturo Martini o Giacomo Manzù. Tra i busti esposti, le voci francofone sembravano apprezzare particolarmente quelli consacrati al mondo dell'infanzia che ai loro occhi erano sinonimo di “*tradition toscane*” dal momento che sembravano continuare “*dans une note moderne*” paragonabile al noto esempio di Pietro Canonica d'inizio secolo un linguaggio molto amato dai francesi, quello della ritrattistica rinascimentale. Le voci critiche, d'altra parte, avevano saputo riconoscere i debiti nei confronti di questa “*conception antique de la forme*” già in quelle “*petites statues*” testimoni di un'attività giovanile già fortunata. Il rispetto dei grandi maestri del passato si conciliava quindi con l'elaborazione di un fare scultoreo “*par larges plans*” che Parigi aveva iniziato a riconoscere nei più giovani rappresentanti della nuova plastica italiana e di cui il reggino condivideva lo “*style volontaire mais non arbitraire*”³³⁸.

³³⁸ La scelta di modelli infantili era condiviso da altri scultori italiani come Francesco Messina che proprio a Parigi era conosciuto per il suo *Enfant au bord de la mer* esposto alla Quadriennale del 1935. Cfr. C. Morro, *Les Sculpteurs. Ezio Roscitano*, in “*La Revue des Art et des la Vie*”, XXXII, n. 13, 15 juillet 1932 p. 18; idem, *Expositions diverses. Ezio Roscitano*, ibidem, XXXII, n. 21, 15 novembre 1932, pp. 14-15; W. George, *La jeune sculpture...* cit., p. 128; *Scheda Giacomo Manzù*, in *Scultura italiana del primo novecento...* cit., pp. 136-37; *Recensioni della stampa...* cit., pp. 105, 107.

Su Manzù si vedano: G. C. Argan, *Giacomo Manzù: sculture e disegni*, Aosta 2001; M. Cattaneo, *Giacomo Manzù, 1938-1965: gli anni della ricerca*, Milano 2008.

La doppia esposizione d'arte italiana del 1935 doveva rappresentare innanzitutto la celebrazione più riuscita nonché la consacrazione di quella politica di avvicinamento politico e diplomatico iniziata già alla fine del decennio precedente. Il Comitato Italia-Francia era stato il primo organo a occuparsene e agiva attivamente organizzando tutta una serie di eventi in nome di un'intesa tra le due nazioni che potesse essere duratura. Nel 1932 in particolare, in occasione dell'anno garibaldino, anche la Francia prendeva parte alle celebrazioni accogliendo nella regione-simbolo delle battaglie sul fronte francese il *Monument en l'honneur de Bruno e de Costante Garibaldi*, eretto su iniziativa dell'*Association nationale des volontaires de guerre d'Italie* e realizzato dal carrarese Felice Vatteroni, artista “impegnato” come testimoniano altre sue commissioni dello stesso tipo, finalizzate a celebrare la gloriosa storia d'Italia. Già in quest'occasione veniva ricordata l'importanza dell'evento che agiva di certo come *memento* nei confronti di un passato impossibile da dimenticare, ma che risultava altrettanto significativo per l'avvenire delle “*deux âmes*”, unite da “*leur pacte de fraternité confiante pour le bonheur de deux grands peuples, pour la gloire de la civilisation, pour la louange radieuse de l'humanité*”³³⁹.

³³⁹Sulle relazioni italo-francesi promosse dal Comitato si vedano: Anon., *Le dichiarazioni dell'on. Patenôtre al direttore de «La Nuova Italia»*, in “La Nuova Italia”, VIII, n. 431, 18 feb 1933, p. 1; idem, *Les relations franco-italiennes*, in “Journal des débats politique et littéraires”, n. 56, 227 février 1934, p. 2. Cfr. Anon., *Nouvelles de Banlieu*, in “Le Petit Parisien”, XLVIII, n. 16746, 04 janvier 1923, p. 5; idem, *Le Conseil Municipal a accepté la maquette du Monument aux volontaires italiens*, ibidem, XLIX, n. 17339, 19 août 1924, p. 2; idem, *M. Mario Roustan inaugure un monument aux Volontaires Garibaldiens*, in “Le bulletin meusien”, XIX, 28 avril 1932; idem, *Une manifestation de l'amitié franco-italienne. L'inauguration du Monument aux Volontaires Italiens*, in “La Voix du combattant”, XIII, n. 667, 30 avril 1932, p. 2; idem, *Le monument des Garibaldiens et volontaires italiens morts pour la France*, in “Le Petit Parisien”, XLIX, n. 20810, 19 février 1934, p. 6; H. B., *Chronique. A la mémoire des Garibaldiens de l'Argonne*, in XV, n. 3, juil.-sept. 1934, pp. 289-91; Anon., *A la mémoire des Garibaldiens de l'Argonne*, in “L'Ouest-Eclair”, XXXVII, n. 13941, 07 janvier 1935, p. 2; H. Heyriès, *Les Garibaldiens de 14: splendeurs et misères des chemises rouges en France de la Grande guerre à la Seconde guerre mondiale*, Nice 2005, pp. 347-52; A. Becker, *Les Monuments... cit.*, p. 119.

Quello dei monumenti commemorativi agli italiani morti in terra francese è un capitolo che meriterebbe uno studio approfondito. I soli complessi alla memoria garibaldina costituiscono un gruppo numerosissimo. Molti sono i nomi di scultori della Penisola rimasti a testimoniare la gloria italiana per la nazione consorella. Si veda ad esempio *Le donne italiane alla memoria dei loro fratelli caduti in terra francese a gloria d'Italia*, monumento alla memoria eretto il 20 settembre 1921 nel paesetto di Soupir (Aisne) e realizzato da Fernando Cian, scultore originario di Carrara poi naturalizzato francese e, se si presta fede alle fonti dell'epoca, allievo alla Académie de la Grande Chaumière. Cfr. *Sculpteurs, statuaires, graveurs en médailles. Ciancianaini (Fernando)*, in “Annuaire de la curiosité et des beaux-arts: Paris, départements, étranger”, 1912, p. 401; Anon., *Le monument aux morts italiens du Chemin des Dames*, in “L'Illustration”, CLVIII, 1921, p. 296; idem, *Nouvelles. Inauguration des monuments et cérémonies*, in “La Chronique des arts et de la curiosité”, n. 17, 31 octobre 1921, p. 130; idem, *Le Monde et la Ville. Deuil*, in “Le Figaro”, n. 260, 17 septembre 1921, p. 2; idem, *Au cimetière italien du Chemin des Dames*, ibidem, n. 271, 28 septembre 1921, p. 4; E. Joseph, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains (1910-1930). I*, Paris 1930, p. 295; A. Tosti, *I soldati*

Due anni più tardi, sulla scia di questa volontà celebrativa a favore dei soldati italiani morti in terra di Francia, veniva inaugurato nel cimitero parigino del *Père-Lachaise* un altro monumento, questa volta alla memoria dei garibaldini morti sull'Argonne di cui avevano fatto parte anche i nipoti dello stesso Eroe dei Due Mondi. Per la realizzazione di quest'opera si era scelto uno scultore di origini italiane operante in Francia, Cesare Cappabianca, presidente tra l'altro dell'*Union des vétérans de l'Argonne*, a dimostrare in modo ancora più forte come l'intesa tra i due popoli continuasse a dare i suoi frutti anche in tempo di pace grazie al nobile mezzo dell'arte. Nel realizzare il soggetto dell'opera l'artista aveva scelto di dare espressione plastica a un verso di Edmond Rostand a rappresentare “*la France s'inclinant devant l'un de ses amis garibaldiens de la première heure mort pour elle*”: il tema classico del Compianto sul Cristo morto veniva pertanto interpretato, o meglio attualizzato, sostituendo l'immagine di Maria con quella della Marianna e quella del corpo esanime di Gesù con le spoglie di un soldato italiano; la forza icastica dell'immagine andava quindi tutta a vantaggio della ritrovata “*amitié franco-italienne*”. M. Bérenger, rappresentante del Senato francese, si esprimeva in occasione dell'inaugurazione rilevando proprio il profondo significato rappresentato dal suddetto monumento e di tutte quelle antiche vestigia presenti in Italia, “*pas des sarcophages pour les poussières d'hier, mais des sanctuaires pour l'action de demain*”³⁴⁰.

italiani in Francia, Milano 1931; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, II, Paris 1966, p. 505; J.-R. Gaborit, *Un buste d'enfant daté de 1771*, in “Revue de l'Art”, n. 23, 1974, pp. 70-72; A. Becker, *Les Monuments...* cit., pp. 121-22; Anon., *Notice en ligne Monument dédié à Garibaldi*, Inventaire général du patrimoine culturel, IM21009704, 1999; idem, *Sites et monuments. Le cimetière italien de Soupir*, in “La lettre du Chemin des Dames”, n. 8, novembre 2005, p. 3.

³⁴⁰ Il Monumento del *Père-Lachaise* si trova in *Avenue des combattants étrangères*, nella 84ma divisione. Un altro memoriale per i soldati italiani morti durante la prima guerra mondiale è stato eretto a Ivry nel cosiddetto *Cimetière parisien*. Cfr. Anon., *L'inauguration, au Père Lachaise, du monument des garibaldiens donne lieu à d'imposantes manifestations de l'amitié franco-italienne*, in “Le Matin”, LI, n. 18330, 28 mai 1934, pp. 1, 7; idem, *Une délégation des Garibaldiens de l'Argonne et des anciens combattants italiens arrivent à Paris pour l'inauguration d'un monument au Père-Lachaise*, in “Le Petit Journal”, n. 26063, 26 mai 1934, p. 1; idem, *Paris fait un accueil chaleureux aux légionnaires garibaldiens*, ibidem, n. 26064, 27 mai 1934, p. 1; idem, *Les volontaires italiens de 1914 en France*, in “L'Illustration”, XCII, n. 4761, 02 juin 1934, p. 162; A. Talbi, G. Mergey, *11 Novembre. Parcours du combattant*, in *Ivry ma ville*, n. 426, novembre 2011, p. 33.

Alberto Cappabianca era stato scelto innanzitutto per la sua appartenenza al corpo dei Garibaldini; grazie al suo ruolo di presidente della suddetta associazione riuscì a portare a termine alcuni progetti finalizzati a celebrare i *garibaldiens* morti in Francia come la targa commemorativa collocata nel cimitero italiano di Bligny, inaugurato nel 1921 e risistemato negli anni successivi. L'*atelier* dello scultore si ritrova in 49, boulevard de Port-Royal; il suo nome è ugualmente presente nei cataloghi del *Salon*. Cfr. Société des Artistes Française, *CXXXVIIe Salon de la Société des Artistes Français* (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril), Paris 1924, p. 167, nn. 3299-3301; *Les récompenses au Salon des Artistes Français*, in “Le Petit Parisien”, XLIX, n. 17257, 29 mai 1924, p. 6; F. Fosca, *Les Salons de 1924: La Société Nationale des Beaux Arts et de la Société des Artistes Français*, in “Gazette des Beaux-Arts”, LXVI, tome IX, juin 1924, p. 345; *Cappabianca (Alberto Cesare Angelo)*, in *Salon du Franc organisé par «Paris-Midi»*, catalogue d'exposition (Paris, Musée Galliera, 22-31 octobre 1926), Paris 1926, p. s. n. , n. 25; Société des Artistes Français, *CXLIIIe Salon de la Société des Artistes Français*, catalogue d'exposition (Paris, Grand-Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril 1930), Paris 1930; idem, *Salon de la Société des Artistes Français*, catalogue d'exposition (Paris Grand-Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril 1931), Paris 1931, p. 161, n. 3511; R. & M. Joly, *Alberto Cappabianca, statuaire*, in “Société

Il Comitato Francia-Italia ne era infatti il primo promotore nella persona del suo presidente, il senatore Borletti, che tanta parte avrebbe avuto di lì a poco nell'organizzazione della celebrazione dell'arte italiana al *Petit Palais* dell'anno seguente. I monumenti di recente inaugurazione inoltre si inserivano all'interno dell'importante capitolo della comunità italiana presente in terra francese di cui Garibaldi risultava uno dei protagonisti indiscussi; non a caso il corteo di rappresentanti italiani e francesi, presenti per offrire il monumento alla cittadinanza, aveva scelto come degna conclusione della cerimonia una peregrinazione alla *Place Cambronne* dove 30 anni prima era stato eretto, sempre da un italiano, Vincenzo Cochi, uno dei primi memoriali all'Eroe dei due Mondi³⁴¹. (Figg. 121-24)

L'esposizione di arte italiana programmata per la primavera del 1935 avrebbe rappresentato, pertanto, l'evento più importante per consacrare definitivamente l'amicizia franco-italiana; da entrambe le parti una mutua collaborazione avrebbe consentito non soltanto di veder arrivare in terra francese opere mai prima prestate dai musei italiani ma ugualmente di far conoscere, con maggiore consapevolezza, l'arte contemporanea prodotta nella Penisola. Accanto alla titanica mostra di capolavori dal Rinascimento al Settecento allestita al *Petit Palais* si era deciso, infatti, di riservare i locali del *Jeu de Paume des Tuileries* a un ulteriore evento tutto dedicato alla produzione più recente, del XIX e del XX secolo. La commissione organizzatrice risultava composta dai nomi più adatti all'organizzazione di un avvenimento che non trovava precedenti nella capitale d'oltralpe: André Dézarrois, conservatore del *Musée des Écoles Etrangères contemporaines* risultava il responsabile, da parte francese, della buona riuscita dell'esposizione e vedeva finalmente realizzarsi un sogno da tempo rincorso e sostenuto, con la medesima forza, dal Duce in persona³⁴².

Proprio la genesi della mostra avrebbe rappresentato una questione di massima importanza soprattutto per la critica e sarebbe stata ampiamente ripercorsa nei suoi momenti più salienti; in questo senso l'entusiasmo dimostrato da Mussolini nel ricevere a Palazzo Venezia, già nel 1934, il direttore generale delle Belle Arti di Francia assumeva un'importanza fondamentale. Agli occhi dei francesi, senza eccezione, infatti “*ce geste du Chef du Gouvernement italien*” finiva per essere un simbolo e la prova indubitabile della rinata armonia tra i due paesi vicini. L'appoggio incondizionato del capo di stato fascista abbisognava naturalmente di un esecutore fidato ed ugualmente esperto nelle questioni d'arte affinché la sezione italiana offrisse un quadro tutto a favore della recente riorganizzazione artistica di cui la nuova generazione di

Archéologique d'Eure et Loir”, II, n. 4, 1984, pp. 24-30; H. Heyriès, *Les Garibaldiens...* cit., pp. 312-15; 488.

³⁴¹ Cfr. nota 120.

³⁴² Per una bibliografia completa dell'esposizione si vedano: G. di Genova, *La mostra dell'arte italiana del XIX e XX secolo al Jeu de Paume*, in idem, *Storia dell'arte italiana del '900 per generazioni. Vol. II. Generazione maestri storici*, Bologna 1994, pp. 1196-97.

artisti risultava il fiore all'occhiello. Nessuno più di Antonio Maraini poteva rappresentare tale uomo innanzitutto in ragione dei suoi numerosi incarichi pubblici al servizio della politica fascista a favore delle Belle Arti. In secondo luogo, la lunga frequentazione da parte di quest'ultimo dell'ambiente artistico parigino ne faceva il perfetto candidato al fine di presentare l'arte italiana nell'ambito di una vetrina internazionale come quella della capitale. Il commissario del sindacato fascista, come si è visto, non aveva mai smesso di propagandare la produzione peninsulare in terra francese e grazie all'esposizione al *Jeu de Paume* avrebbe potuto concludere degnamente la sua missione di ambasciatore dell'arte italiana all'estero³⁴³.

Data l'importanza e la complessità dell'evento, accanto al romano figuravano altre personalità italiane d'eccezione, tutte ugualmente presenti da tempo nel campo delle Belle Arti, quali Roberto Panini, direttore della Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, Felice Carena, presidente dell'Istituto di Belle Arti di Firenze, e Alberto Saliotti, membro del consiglio superiore di Belle Arti. A Mario Tozzi, residente da anni nella capitale francese, veniva affidato l'incarico di rappresentare *in loco* il comitato organizzatore della mostra; la sua presenza era stata fortemente voluta quando ancora l'evento altro non era che un agognato progetto lungi dal dirsi veramente compiuto, come comprova la corrispondenza relativa al 1933 conservata nell'Archivio Maraini; proprio grazie al pittore marchigiano, il contatto e la collaborazione con Dézarrois si sarebbero rivelate costanti e fruttuosi. Ancora una volta la documentazione conservata nel fondo personale del commissario del sindacato nazionale di Belle Arti aiuta a far luce sulle fasi di preparazione e di allestimento dell'esposizione: per quel che concerne la sezione del XX secolo, su cui si concentra esclusivamente il nostro interesse, sono state rinvenute diverse versioni dell'elenco degli scultori-espositori, corredate da numerose lettere inviate da questi ultimi, utili a comprendere le ragioni delle scelte operate da Maraini in vista dell'inaugurazione. Diversamente da quanto avveniva per la sezione di arte antica e di quella ottocentesca, le sale dedicate al Novecento dovevano essere allestite in stretta collaborazione con gli artisti che restavano i principali responsabili e detentori delle proprie opere. Anche qualora qualcuna di esse fosse ormai entrata a far parte di collezioni private, il creatore restava l'intermediario privilegiato per sollecitarne il prestito, come comprova il caso di Arturo Martini che si ritrovò a chiedere il *Tobiolo* e *Il Sogno* direttamente ai Conti Ottolenghi e a inoltrare un'analogha richiesta alla famiglia Contini-Bonacossi per altre opere fondamentali, “degne del grande evento [dato che] la Francia fa paura e quindi bisogna andare bene armati”³⁴⁴.

³⁴³Cfr. G. Huisman, *Avant-propos*, in Musée des Écoles étrangères contemporaines, *L'Art des XIX et XX siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet 1935), Paris 1935, pp. 13-15.

³⁴⁴Cfr. *Lettera del conte Emanuele Sarmiento ad Antonio Maraini [Parigi, 11 marzo 1933]*, Archivio Maraini...

L'assenza tra le opere esposte al II piano del *Jeu de Paume* di alcuni nomi di punta del panorama scultoreo italiano di quegli anni appare pertanto giustificabile e comprensibile grazie alle notizie rinvenute nel suddetto archivio: Rambelli e Romanelli, nonostante una certa notorietà acquisita nella capitale d'oltralpe, notorietà che ben si sarebbe rinsaldata in caso di una loro partecipazione all'evento del 1935, avevano preferito declinare l'invito. Altri scultori, come Biagini, Drei, Monteccecon, Minerbi e Prini, risultavano invece assenti per decisione del comitato organizzatore benché avessero chiesto di esporre. Quirino Ruggeri da parte sua si scusava in una lettera indirizzata a Maraini per l'invio previsto di un lavoro già noto, già presentato nella sala personale riservatagli alla II Quadriennale romana³⁴⁵.

Dinanzi alla moltitudine di protagonisti della stagione plastica contemporanea accolti nella capitale d'oltralpe, il mondo artistico francese poteva dirsi finalmente pronto per esprimervi un giudizio definitivo e sufficientemente maturo. Se infatti in precedenza le molte rassegne di carattere monografico, focalizzate su pochi artisti italiani e su un periodo o una scuola geograficamente isolata, potevano aver causato un certo disorientamento in chi non fosse dovutamente aggiornato su quanto avveniva al di là delle Alpi, la collettiva della primavera del 1935 riusciva a rendere infine giustizia, in nome di un allestimento intelligente che teneva conto dell'evoluzione storica delle ricerche artistiche peninsulari nel corso degli ultimi due secoli. I lavori esposti al *Petit Palais* avevano raggiunto ormai da tempo lo *status* di capolavori perchè qualcuno potesse permettersi di metterne in dubbio il valore intrinseco di opere d'arte immortali; quelli presentati al *Jeu de Paume*, al contrario, potevano ancora essere il bersaglio di strali critici, anche violenti³⁴⁶.

La sezione ottocentesca, in particolare, risultava la più vulnerabile in ragione di un giudizio aprioristico maturato da tempo soprattutto all'estero in base al quale la produzione del XIX secolo risultava colpevole di aver “*méconnu les valeurs permanentes de l'italianité*”. Dal confronto con tale nucleo, i lavori del Novecento esposti al secondo piano potevano quindi trarre, in un certo senso, un giovamento, dal momento che l’“*impression de froideur*” si imponeva nel contemplare l'età neoclassica e i periodi successivi dominati da “*mousse*

cit., Serie 1... cit., UA 5... cit., Sotto-cartella 9 (*Corrispondenza Comitato di Parigi*), 1933; *Lettera di Mario Tozzi ad Antonio Maraini [Roma 13 gennaio 1934]*, ibidem, 1934; *Lettera di Arturo Martini ad Antonio Maraini [sine loco, sine data]*, ibidem, 1935.

³⁴⁵Cfr. *Lettera di Domenico Rambelli [15 aprile 1935]*, Archivio Maraini... cit., Serie 1... cit., UA 5... cit., Sotto-cartella 16 (*Lettere di artisti invitati*), 1935; *Lettera di Romano Romanelli [15 aprile 1935]*, ibidem, 1935; *Lettera di Romano Romanelli [06 marzo 1935]*, ibidem, 1935; *Lettera di Romano Romanelli [20 aprile 1935]*, ibidem, 1935.

³⁴⁶Per la rassegna stampa italiana sulla mostra al *Petit Palais* si vedano invece: C. E. Oppo, *Quadri celebri e mal celati (al «Petit Palais» di Parigi)*, in “*Circoli*”, giugno 1935, pp. 450-66; idem, *Primo contatto con la gloriosa arte italiana a Parigi*, in “*La Tribuna*”, 01 giugno 1935, p. 3; idem, *Alla Mostra d'Arte Antica di Parigi. Belle opere italiane, lontane dall'Italia*, ibidem, 18 giugno 1935, p. 3.

napolitaine, éparpillement de la touche, un lyrisme crémeux [...] agitation, élégances, vanité". Se l'Ottocento poteva dirsi del tutto sconosciuto ai francesi dato che *"les Italiens eux-mêmes n'avaient pas coutume de [le] vanter"*, l'arte del nuovo secolo iniziava a essere apprezzata grazie soprattutto ai periodici eventi a essa dedicati già da qualche tempo nella capitale d'oltralpe. In questo senso il discorso di Galeazzo Ciano, tenuto in occasione di un pranzo offerto all'*Hôtel de Ville* nel giorno dell'inaugurazione dell'esposizione al *Petit Palais*, doveva assumere una doppia valenza, estendibile anche alla produzione artistica più recente: il sottosegretario di Stato alla stampa e alla propaganda, infatti, si era riferito al periodo appena precedente il risveglio del Quattro e Cinquecento come a *"un court hiver qui a servi à couvrir les germes dont l'écllosion a produit l'époque de la Renaissance"*. Analogamente, le ricerche portate avanti in quella *"période de torpeur"* corrispondente al XIX secolo poteva essere interpretato come un preparazione alla *"renaissance de l'Art italien [qui] apporte de nouveau à l'Europe et, par contre-coup, à l'Amérique, cette dignité, qui, si longtemps, gouverna l'esthétique du monde"*³⁴⁷. (Fig. 125)

La sezione d'arte contemporanea racchiudeva pertanto un duplice insegnamento di cui anche la Francia prendeva coscienza: in primo luogo, essa presentava degli artisti mossi *"par un désaveu, violent, excessif jusqu'au scandale, du passé qui les étouffait"* in nome di un recupero della sincerità e della purezza di stile. Le carriere di questi ultimi avevano potuto inoltre svilupparsi grazie a quelle *"conditions spéciales imposées à l'Italie contemporaine par le destin"*: il regime fascista, di conseguenza, ne usciva positivamente dal momento che non aveva imposto *"un art nationaliste restreignant la liberté dans la poursuite de buts esthétiques divergents"*, ma agiva, al contrario, da protettore istituendo commissioni e premi per favorire il progresso artistico. Il pubblico e la critica parigini potevano quindi notare, con una certa sorpresa, come l'origine degli espositori, quasi tutti decentrati rispetto a Roma, non compromettesse assolutamente l'uniformità delle ricerche artistiche, visto che *"l'unité se refait par consentement de la race"* e non dell'individualismo. Lo stesso Maraini insisteva su questo

³⁴⁷Cfr. A. Rota, *Il vecchio e il nuovo nell'arte. L'Ottocento... novecentista*, in "La Nuova Italia", IX, n. 528, 28 dic 1933, p. XV; F. Fosca, *Art du XIXe et du XXe siècle*, in "Candide", 16 mai 1935, V, n. 563, p. 7; G. Pulain, *L'art italien contemporain se dégage et s'oriente vers un sommet d'humanisme*, in "Comoedia", XXIX, n. 8132, 16 mai 1935, p. 3; L. Paillard, *Au Petit Palais et au Jeu de Paume. Quand les madones, les anges et les saints président à la «Naissance de Vénus...»*, in "Le Petit Journal", n. 26418, 16 mai 1935, p. 1; idem, *L'exposition des chefs-d'œuvre de l'Art italien est inaugurée aujourd'hui*, ibidem, p. 5; Anon., *Dernière heure. M. Albert Lebrun inaugure l'Exposition d'Art italien*, in "Journal des débats politiques et littéraires", n. 141, 17 mai 1935, p. 6; R. Sarradin, *L'art italien au Jeu de Paume. Dix-neuvième et vingtième siècles*, ibidem, p. 6; R. Bouyer, *Du Petit Palais au Musée du Jeu de Paume*, in "Revue de l'art ancien et moderne", n. 816 juin 1935, p. 256; P. Fierens, *L'art italien moderne au Jeu de Paume*, in "Les Nouvelles Littéraires", III, n. 663, juin, 1935, p. 4; idem, *Causerie artistique. L'Art italien au Jeu de Paume*, in "Journal des débats politiques et littéraires", 23 juillet 1935, p. 3.

punto nella prefazione al catalogo della mostra del *Jeu de Paume*, ritornando su un discorso già affrontato nel decennio precedente proprio sulle riviste d'arte francesi: il regionalismo risultava ai suoi occhi un elemento caratteristico del secolo trascorso che lasciava finalmente trionfare l'unicità dell'arte italiana. L'officialità del suo ruolo di “*homme qui est chargé de faire un choix [...] représentatif de son pays à l'étranger*” giustificava, in ogni caso, il tono retorico adottato allorché egli augurava che Roma diventasse per la penisola, “*dans un avenir qui n'est pas lointain, son vrai centre d'élaboration et de maturation*”. In questo stesso clima “propagandistico” il presidente della commissione italiana celebrava l'influenza cruciale esercitata dal governo fascista nell'affermazione dell’“*unité de conscience nationale*” e rimarcava come ormai il mondo intero rivolgesse uno sguardo interessato alle sorti e alla maturazione di “*un art cependant plus connu, et j'ose même dire plus apprécié*”³⁴⁸.

Sempre con la medesima finalità Maraini si soffermava ancora una volta sul funzionamento delle istituzioni artistiche italiane, in particolare sulla Biennale veneziana, sottolineando come quest'ultima avesse “*rétablit le contact entre l'Art italien et celui des autres pays*”; l'esposizione al *Jeu de Paume* faceva infatti parte di quella politica ambiziosa di diffusione artistica partita proprio su iniziativa dell'Ente autonomo lagunare con la prima mostra organizzata a Nizza nel biennio 1928-29. Anche la critica francese si sarebbe resa conto di come l'appuntamento parigino della primavera 1935 si inserisse perfettamente all'interno di questa promozione della produzione italiana più recente: Edouard Sarradin, nonostante notasse una minore ricchezza di nomi e di presenze, percepiva il riferimento preciso a “*tout cet épanouissement de la peinture que Paul Fierens constatait à la Quadriennale de Rome*”. Margherita Sarfatti, anche lei, avrebbe sottolineato per prima la filiazione diretta della rassegna ospitata nel museo francese dagli eventi organizzati in Italia, nello specifico da quelli voluti a Milano dal gruppo Novecento: la prima esposizione del 1926 infatti era stata ugualmente patrocinata da Mussolini e aveva contato già allora buona parte dei protagonisti invitati, quasi dieci anni più tardi, al *Jeu de Paume*. A conti fatti, benché per alcuni come Gaston Pulain, l'antologica del 1935 avrebbe dovuto essere “*plus complète dans le domaine*

³⁴⁸Anche altri critici accennavano al sostegno dimostrato dal regime fascista nei confronti dell'arte italiana pur senza correre il rischio di affrontare una questione dai risvolti pericolosamente politicizzanti. Tutti in ogni caso riflettevano su come in Italia “*l'art est devenu national et est bien ainsi le symbole de l'unité italienne*”. Cfr. Fosca, *Art du XIXe et du XXe siècle*, in “*Candide*”, 16 mai 1935, V, n. 563, p. 7; Anon., *Dernière heure...* cit., p. 6; C. Mauclair, *Les Beaux-Arts. L'art italien au Petit Palais*, in “*Revue bleue*”, mai 1935, pp. 431-32; A. Maraini, *Préface*, in Musée des Écoles étrangères contemporaines, *L'Art...* cit., pp. 25, 27-28; A. Dézarrois, *Introduction*, ibidem, p. 33; C. Kunstler, *Les arts au Jeu de Paume*, in “*Ric et Rac. Grand hebdomadaire pour tous*”, n. 325, 01 juin 1935, p. 5; D. de Charnage, *Chronique artistique. L'Exposition d'art italien moderne au musée du Jeu de Paume*, in “*La Croix*”, LVI, n. 16043, 07 juin 1935, p. 4; R. Bouyer, *Du Petit Palais...* cit., p. 258; P. Fierens, *Causerie artistique. L'Art...* cit., p. 3; C. Mauclair, *L'Art Italien des XIXe et XXe siècles au Jeu de Paume*, in “*L'art et les artistes*”, octobre-février 1935, pp. 51-58.

des vivants ”, nessuno ne avrebbe messo in dubbio l'unicità dal momento che una simile esposizione, “*éphémère musée d'art contemporain*”, anche agli occhi di Galeazzo Ciano e di André Dézarrois, “*n'a[vait] jamais été vue, même pas en Italie*”³⁴⁹.

Grazie agli interventi critici editi sulla stampa d'arte e sui quotidiani francesi all'indomani dell'inaugurazione dell'evento è stato possibile ricostruire con estrema precisione la topografia delle sale, utile per comprendere l'importanza riservata alla scultura in seno a una manifestazione collettiva dei più rinomati artisti italiani. Il comitato organizzatore aveva scelto di armonizzare le diverse sezioni tra loro in modo che i capolavori e le opere meno note traessero un mutuo vantaggio dalla vicinanza gli uni alle altre; in questo senso il pubblico avrebbe potuto operare dei confronti fruttuosi tra i lavori di pittura, di plastica e di arte applicata riuscendo con maggiore facilità a farsi un'idea completa ed esaustiva dello stato delle ricerche artistiche della Penisola. All'accesso della scalinata che conduceva alle sale riservate al XX secolo ci si imbatteva immediatamente nella forza icastica della scultura di Adolfo Wildt, rappresentato da due lavori-cardine della sua produzione, i bronzi colossali di *S. M. le Roi d'Italie* e di *S. E. Benito Mussolini*, familiari, come sappiamo, all'ambiente artistico d'oltralpe e notati per il loro “*caractère plus décoratif que véritablement sculptural*”. Arturo Martini si presentava anche lui con un bronzo dal titolo significativo di *La Victoire Fasciste*, appartenente al collezionista milanese Arnaldo Steffenini: la scelta di collocare quest'opera all'entrata dell'esposizione non era stata di certo casuale dal momento che l'evento ospitato al *Jeu de Paume* doveva rappresentare innanzitutto il trionfo della civiltà fascista e il suo riconoscimento unanime all'estero. Un documento conservato nell'archivio Maraini nella cartella dedicata alla mostra parigina testimonia per primo l'interesse accordato a lavori di “destinazione” fascista, realizzati espressamente per celebrare i progressi del Regime nel campo dei lavori pubblici e della vita civica in generale: si tratta di una lista approfondita delle collaborazioni degli scultori italiani ai numerosissimi complessi monumentali voluti da Mussolini che comprova come il commissario del sindacato nazionale di Belle Arti vedesse nei nomi da selezionare per l'evento parigino un mezzo ottimale per rappresentare la civilizzazione messa in atto dal Fascismo anche agli occhi del popolo francese. Minerbi con un “*bon torse*” chiudeva il piccolo gruppo di benvenuto del vestibolo dell'esposizione, manipolo di ambasciatori “*de l'Italie moderne*”³⁵⁰. (Tavv. CCLX-CCLXI)

³⁴⁹ Cfr. G. Pulain, *l'art italien contemporain...* cit., p. 3; R. Sarradin, *L'art italien au Jeu de Paume. Dix-neuvième et vingtième siècles*, “*Journal des débats politiques et littéraires*”, n. 141, 17 mai 1935, p. 6; A. Maraini, *Préface*, in *Musée des Écoles étrangères contemporaines, L'Art...* cit., pp. 25, 27-28; M. Sarfatti, *L'Ottocento e il Novecento*, in “*L'Amour de l'art*”, VI, n. 5, mai 1935, p. 190.

³⁵⁰ Il Ritratto di Mussolini era stato realizzato nel 1923 su commissione di Margherita Sarfatti per essere collocato nella Casa del Fascio di Milano sita in Corso Venezia; quello dedicato al re Vittorio Emanuele III era

La prima sala concludeva la rassegna di opere wildiane con altri tre lavori, citati in catalogo con i titoli *Douce folie*, *Portrait de l'auteur* e *Sainte-Lucie*, collocato sul pianerottolo di accesso, a cui si aggiungevano gli invii del defunto Andreotti, la cui presenza al *Jeu de Paume* rappresentava una prova evidente di come il suo esempio avesse lasciato ampie tracce nelle generazioni più giovani, non senza “*être dangereux*”. *La Chaste Juliette* e *La Justice* testimoniavano i risultati più riusciti di quel recupero della “*nervosité de l'art d'un Donatello*” che sommata alla fedeltà al vero conferivano alla sua scultura un carattere di “*beauté d'expression plus que de proportion*”. I quattro ritratti femminili in bronzo, *Mlle Chiapelli*, *Mlle Passigli*, *Mlle Paola Ojetti* e *Mlle Tealdi*, completavano il profilo dello scultore pesciatino che poteva dirsi rappresentato in occasione della mostra francese da un *corpus* accuratamente selezionato, quasi una piccola personale, allestita per celebrare la sua recente scomparsa. L'ambiente successivo proseguiva l'antologica degli scultori italiani con *Femme qui marche* di Pericle Fazzini, un'opera che riusciva a distinguersi innanzitutto per la materia utilizzata, il legno, e che si accoppiava perfettamente al suo *pendant* in bronzo, *Jeune femme étendue*, sempre di soggetto femminile, di Alfredo Biagini. Delle cinque sale presenti, la terza poteva dirsi la più completa sia per numero di lavori che per le presenze ivi accolte: Venanzio Crocetti recuperava perfettamente l'insegnamento lasciato da Andreotti con un bronzo come *Garçonnet assis*; Dario Viterbo esponeva un'unica opera, *La Chinoise*, a dimostrazione di come la sua arte fosse sufficientemente conosciuta al pubblico d'oltralpe per necessitare di una selezione di lavori più ampia³⁵¹. (Figg. 126-27) (Tavv. XXII, LXXV, CXXVII)

Gli organizzatori avevano allora preferito accordare maggiore spazio a Marino Marini che veniva anzi presentato come “*un excellent élève de Martini*” sia pur autonomo nelle sue ricerche artistiche proiettate verso “*un penchant à l'humanisme et une sensibilité très personnelle*”. Il fatto che la critica d'oltralpe si accorgesse dei debiti di quest'ultimo nei confronti del maestro trevigiano appare piuttosto significativo, a riprova che l'esposizione al *Jeu de Paume* fosse riuscita a rappresentare quella “*continuité parfaite dans l'histoire de l'art*

collocato nel nicchione centrale nell'Aula Magna dell'Università Statale di Milano, realizzata attorno al 1930 dall'architetto Magistretti. *La Victorie Fasciste* di Martini risale al 1932 e dovrebbe essere identificabile con *Vittoria fascista* conosciuta anche con il titolo di *Vittoria in cammino*, eseguita per il concorso indetto dalla Biennale di Venezia per il primo decennale della Marcia su Roma. Cfr. Musée des Écoles étrangères contemporaines, *L'Art des XIX et XX siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet 1935), Paris 1935, p. 8, nn. 193, 225-26; J. de La Prade, *L'art italien d'aujourd'hui*, in “Beaux Arts”, LXXIII, n. 125, 24 mai 1935, p. 8; *Elenco opere fasciste [s.d. Relativo all'anno 1935]*, in Archivio Maraini... cit., Serie 1... cit., UA 5... cit., 1935; *Scheda Vittoria fascista (Vittoria in cammino)*, in G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari, *Arturo Martini. Catalogo...* cit., p. 214, n. 315.

³⁵¹La sola opera presentata da Fazzini sarebbe identificabile con *Figura che cammina* realizzata nel 1933, attualmente conservata nel museo dedicato all'artista ad Assisi. Cfr. W. George, *Chronique artistique. Culture...* cit., p. 114; J. de La Prade, *L'art italien...* cit., p. 8; idem *L'art italien...* cit., p. 8; *Scheda Santa Lucia*, in *Adolfo Wildt 1868-1931...* cit., p. 176, n. 40.

italien” cui anche la sezione antica e quella ottocentesca aderivano fedelmente. Tra i bronzi e le terrecotte esposti da Marino Marini e da Francesco Messina, *Le Jongleur* del primo risultava il più ammirato e il più facilmente accessibile per la sua vicinanza a modelli ritrovabili nella tradizione quattrocentesca e ottocentesca, sia nel campo della ritrattistica che in quello della figura umana intera: Waldemar George ne aveva già parlato in occasione della sua recensione alla Quadriennale romana dove entrambi gli scultori avevano presentato delle opere perfettamente confrontabili con le figurine di genere alla Carpeaux. In mezzo a tali personalità non poteva non colpire la presenza “*la plus frappante de la sculpture italienne*”, ovvero quella di Arturo Martini che, come accennato, presentava dei veri e propri capolavori della sua produzione più matura: la *Louve*, la *Femme au soleil* e *Tobiolo* si offrivano, infatti, agli sguardi come la perfetta esteriorizzazione di una “*passion de l'expression vraie obtenue par les moyens propres à la sculpture*”³⁵². (Figg. 129-30) (Tavv. CIII, CVII)

Gli ultimi due ambienti concludevano degnamente l'antologica di scultura italiana: all'unico protagonista citato della quinta sala, Romeo Gregori, si contrapponeva l'affollamento della sesta dove Innocenti arricchiva il gruppo dei bronzi con *Lilia nu*, *Portrait* e una “*très intéressante*” *Tête*. Seguiva Antonio Berti che esponeva due ritratti, di cui *La Princesse Marina Ruspoli Volpi* sarebbe stato uno dei bronzi maggiormente riprodotto sulla stampa d'arte della capitale. Arturo Dazzi presenziava con un'opera d'effetto, *Petit Cheval*, che già aveva colpito la critica d'oltralpe in occasione della sua esposizione nella sala dei Novecentisti alla XVI Biennale veneziana. Selva, da parte sua, ampliava gli invii di ritrattistica con tre opere definite “*un peu décoratives*”, *Lucile*, *Portrait de Mme Carena* e *Le Dr. Pastega*. Benché i lavori di Marini si trovassero nell'ultima sala, avrebbero entusiasmato critici e pubblico in ragione “*d'un style noble qui atteste la plus haute culture unie aux dons propres de l'artiste*”: il *Saint-Georges* sarebbe stato apprezzato più di tutti e ampiamente riprodotto

³⁵²Anche per Francesco Messina è possibile identificare l'intero *corpus* di opere inviate: *Ragazzo al mare* (*Garçonnet à la mer*), realizzato nel 1934, era stato esposto anche alla II Quadriennale Romana dello stesso anno; il *Ritratto del pittore Piero Marussig* (*Portrait du peintre Piero Marussig*) risale invece al 1929 e prima di comparire alla mostra parigina venne esposto a numerosi appuntamenti artistici italiani e internazionali, tra cui la XVII Biennale del 1930 e la II Quadriennale del 1935. Il generico titolo del bronzo *Portrait d'un poète* altro non è che la traduzione letterale de *Ritratto di un poeta*, bronzo anch'esso del 1929, esposto l'anno successivo alla XVI Biennale veneziana. Il *Ritratto di Luigi Federzoni* (*Buste de S. E. Luigi Federzoni*) faceva coppia con quello della moglie (*Buste de S. E. Gina Federzoni*) entrambi del 1935. Cfr. Musée des Écoles étrangères contemporaines, *L'Art ...* cit., p. 79, nn. 165-70, 173-74, 176, 187-89, 194-98, 190-92; W. George, *Chronique artistique. Culture...* cit., p. 114; J. de La Prade, *L'art italien...* cit., p. 8; idem *L'art italien...* cit., p. 8; Anon., *A. O. di Luigi Federzoni. Il Posto al sole*, in “Gazzetta di Venezia”, 31 maggio 1936, p. II; E. Princi, *Scheda Ritratto del pittore Piero Marussig*, in A. Paolucci, A. Fiz, E. Princi, *Ritratti*, Milano 1997, p. 224, n. 13, idem, *Scheda Ritratto di un poeta (Ritratto di Guglielmo Bianchi, Ritratto del poeta Guglielmo Bianchi)*, ibidem, p. 245, n. 15; idem, *Scheda Ritratto di Luigi Federzoni (S. E. Luigi Federzoni, Ritratto di S. E. Cavalier Luigi Federzoni)*, ibidem, p. 249, n. 32; *Scheda Donna al sole*, in Arturo Martini, *Catalogo...* cit., pp. 186-87, n. 277; *Scheda La Lupa ferita*, ibidem, p. 195, n. 289; *Scheda Tobiolo*, ibidem, p. 259, n. 385.

contribuendo a far conoscere un'opera con cui Parigi aveva già avuto modo di familiarizzarsi due anni prima, in occasione della mostra di artisti italiani organizzata alla galleria *Léon Marseille*. Anche lo *Stendhal* “*d'une rare perspicacité*” avrebbe avuto analoga fortuna, dal momento di lì a qualche mese sarebbe stato collocato nell'atrio del teatro milanese La Scala per celebrare lo scrittore francese con un “*monument du souvenir [...] remarquablement sculpté*”³⁵³. (Tavv. XXIX-XXX, C)

All'esatta topografia appena delineata vanno aggiunte altri lavori di cui non è stato possibile definire l'esatta collocazione ma che testimoniano la ricchezza e la complessità della sezione di scultura allestita nei sei ambienti del *Jeu de Paume*. Edoardo Rubino e Paolo Troubetzkoy, sia pur così diversi per stile e ispirazione, proponevano entrambi dei ritratti che ben si conciliavano con quelli finora presentati. Italo Griselli presenziava alla rassegna con tre figure in cui il titolo piuttosto generico sacrificava i riferimenti puntuali all'identità dei personaggi per amore di quella “*conquête de l'homme*” cui si era riferito Waldemar George parlando della II Quadriennale di Roma sulla “*Revue hebdomadaire*”. La figura umana risultava, infatti, il tema più affrontato dagli artisti espositori anche alla mostra parigina del 1935 nella più perfetta continuità con “*ces étranges et fraîches figurations de jeunes hommes: pêcheurs, nageurs, dormeurs, athlètes ou miliciens*” che avevano trionfato all'ultimo appuntamento artistico romano in nome di una ritrovata “*conscience de l'homme*”. Per concludere, Quirino

³⁵³La sola opera di Innocenti sicuramente riconoscibile è la prima citata nel catalogo generale della mostra al *Jeu de Paume* in ragione della precisione del titolo: *Lilia nue* è infatti identificabile con *Lilia nuda*, realizzata nel 1930 e oggi conservata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. I due bronzi inviati da Berti sono entrambi facilmente riconoscibili sempre grazie alla precisione dei titoli indicati in catalogo: si tratta in ogni caso di opere che ritraggono celebri personaggi del tempo e vennero commissionate entrambe nel 1935. Selva realizzò il ritratto della figlia Lucilla nel 1932. *Ritratto della signora Carena* risale invece al decennio precedente, al 1920 ed è uno degli esempi più riusciti del genere mai realizzati dallo scultore. Il busto di Stendhal risulta in più esemplari: quello della Scala e un bronzo unico fatto fondere a partire da quello milanese, di proprietà del *Musée Stendhal* di Grenoble. Non si ha certezza di come quest'ultimo sia entrato nelle collezioni del museo, forse ancora grazie all'intercessione del conte Sarmiento che aveva donato alcune sue opere sulla scia del suo atto di generosità già dimostrato nei confronti del museo principale della stessa città. Dal momento che Maraini faceva e avrebbe fatto parte di entrambi i *corpus* offerti nel 1932 e nel 1936, si può pensare che il busto sia stato donato dal conte o, in alternativa, che sia stato commissionato dopo l'inaugurazione di quello milanese, da cui deriva con sicurezza. Per la mostra alla Galleria *Marseille* si veda la nota 277. Cfr. Le Sottisier, *Inauguration du Musée Stendhal, à Grenoble. Constitution d'une Société des Amis de Stendhal*, in XXVI, n. 187, avr.-mai-juin 1934, pp. 157-59; A.-P; Barancy, *Le Musée Stendhal à Grenoble. Le comte Sarmiento nous dit...*, in “L'Intransigeant”, n. 19930, 24 mai 1934, p. 2; A. Benedetti, *L'Art italien de 900... cit.*, p. 672; Musée des Écoles étrangères contemporaines, *L'Art ... cit.*, nn. 171-72, 175, 177, 182-86; 217-19; R. Dollot, *Stendhal et La Scala*, in “Mercure de France”, CCLX, n. 887, 01 juin 1935, p. 287; idem, *Stendhal et La Scala*, Paris 1935, p. 19; G. Sanvoisin, *Au jour le jour. Pourquoi le buste de Chateaubriand ira à l'Ambrosienne*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 2, 04 janvier 1938, p. 1; *Stendhal: documents iconographiques*, avec une préface et des notes par Henry Debraye, Genève 1950, pp. 23-24, s. n., n. 47; Ferrari, L., *Duecento anni alla scala*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 feb.-10 set. 1978), Milano 1978, p. 104; S. Cangioli, F. Bardazzi, *Antonio Berti. L'assillo della forma*, catalogo della mostra (San Piero a Sieve, Convento del Bosco ai Frati, Salone Mediceo della Pieve, 27 mag.-16 lug. 1989), Firenze 1989; *Attilio Selva (1888-1970)*, a cura di F. Antonacci, C. de Feo, catalogo della mostra (Roma, 08 mag.-20 giu 2008), Roma 2008, p. 36, n. 11.

Ruggeri, Michele Guerrisi e Francesco Wildt parlavano un linguaggio perfettamente assimilabile a quello dei protagonisti della rassegna, andando pertanto a confermare il principale orientamento della scuola degli “*sculpteurs italiens [...] humanistes*”³⁵⁴. (Fig. 128) La sezione di plastica si chiudeva con l'immane partecipazione dei medaglisti che da qualche tempo non mancavano, come si è visto, di prender parte alle rassegne artistiche della nuova arte italiana a Parigi; Publio Morbiducci e Mario Moschi presentavano una serie di medaglie interamente dedicate a celebrare la potenza dello stato fascista e la partecipazione di quest'ultimo ai principali avvenimenti della vita pubblica. Il primo esponeva il frutto delle più recenti commissioni offertegli dal potere mussoliniano, finalizzate a commemorare eventi di portata internazionale come la crociera Atlantica del decennale (*Médaille de la Croisière aérienne du Xe anniversaire du Fascisme*) e la Seconda Esposizione d'arte coloniale organizzata a Napoli nel 1934 (*Médaille de la IIe Exposition coloniale*). La selezione di entrambi gli artisti comprendeva ugualmente dei pezzi recanti dei motti (*Médaille «Voici la guerre que nous préférons», Médaille «Je travaille avec confiance»*) e delle parole-chiave richiamanti sempre e comunque l'Italia e la forza organizzativa dei suoi organi associativi (*Médaille «Artisanat», Médaille «Enotria», Médaille «École Supérieure d'Architecture de Florence», Médaille du Comité olympique italien, Médaille du Xe anniversaire de la Révolution*. Benchè il numero e l'importanza degli scultori-plastificatori a tutto tondo dovesse agire da punto d'attrazione preferenziale, la critica francofona si sarebbe ugualmente accorta del contributo recato dai medaglisti impegnati a inseguire una “*véritable renaissance*” di un genere eccellentemente rappresentato alla mostra al *Jeu de Paume*, nonostante la contestata assenza dell'amato Luciano Mercante³⁵⁵. (Tavv. CX, CXXII-CXXIII)

In ragione di una rassegna così ricca, le voci critiche francesi si erano espresse ampiamente sullo stato della nuova plastica italiana dimostrando capacità d'osservazione e di giudizio non trascurabili, a riprova di come la promozione dell'arte peninsulare in terra francese trovasse finalmente la sua definitiva consacrazione, a maggior ragione per un genere come quello

³⁵⁴Ruggeri presentava *Portrait d'Altea* e *Buste de femme*, il primo riconoscibile nel ritratto della moglie realizzato nel 1935. Il meno noto Michele Guerrisi esponeva una sola opera, *Jeune fille nue*. Anche Francesco Wildt, figlio di Adolfo, legava il suo nome a un unico lavoro, *Jeune femme*. Cfr. U. Nebbia, *La Diciannovesima Biennale...* cit., pp. 329, 382; W. George, *Culture fasciste: la Quadriennale...* cit., pp. 113-14; Musée des Écoles étrangères contemporaines, *L'Art ...* cit., nn. 178-81, 221, 227.

³⁵⁵Oltre alle opere citate erano presenti: *Médaille «Sagittaire», Médaille «J'ai travaillé avec confiance», Médaille «Héron», Médaille «Concours d'hygiène»* di Morbiducci e *Médaille «Caritas», Médaille «Hockey», Médaille «Victoire»* di Moschi. Il nome di Moschi compariva raramente sulla stampa francese: nel 1936 “*La Revue de l'art ancien et moderne*” ne dava notizia a proposito della recente decorazione della stazione di Firenze cui l'artista aveva partecipato. Cfr. Musée des Écoles étrangères contemporaines, *L'Art...* cit., nn. 200-14; Roger-Marx, *La vie artistique. L'art italien des XIXe et XXe siècles au Jeu de Paume. Grandeur? Décadence et résurrection*, in “*Le Jour*”, III, n. 145, 25 mai 1935, p. 4; Anon., *La vie artistique à l'étranger. Italie. Florence*, in “*La Revue de l'art ancien et moderne*”, LXIX, fév-juin 1936, p. 257.

scultoreo troppo spesso fatto passare in secondo piano. In tale occasione la straordinaria fioritura di quest'ultimo risultava la prova inconfutabile della rinascita della produzione artistica della penisola, portavoce di valori cardine comuni alla civiltà fascista e al ritrovato umanesimo italico. Entrambi gli indirizzi di ricerca della soprannominata “*sculpture des temps modernes*”, quello toscano e quello lombardo, avevano infatti riscoperto, già da tempo, l'importanza della spontaneità in nome di un “*retour à la vie*”; “*la vérité naturelle*” di nascita fiorentina e le sperimentazioni milanesi “*interprétant plus librement la réalité*” si fondevano perfettamente nella nuova generazione di plastificatori, tutti ugualmente debitori del prestigioso passato dell'Italia. Se, infatti, lo spettacolo offerto al *Jeu de Paume* si poneva come la più perfetta dichiarazione di fede nei confronti dei più giovani, non va dimenticato che la rinascita delle arti era stata possibile grazie a un recupero della tradizione propria solo e soltanto alla Penisola. In questo senso la Francia non poteva far altro che farsi partecipe di tale fenomeno senza precedenti, dimostrando nei confronti della consorella tutto il suo sostegno e la sua comprensione. A nulla valeva, infatti, tentare di imporre un'influenza culturale e artistica che da tempo era venuta meno declassando la centralità di Parigi e permettendo all'Italia di sviluppare un linguaggio nazionale unico nel suo genere, nella consapevolezza “*que la passion du juste et du vrai va tout sauver*”³⁵⁶.

Le indicazioni per una corretta lettura dell'evento e del ruolo rappresentato dagli scultori partivano innanzitutto dalle voci italiane che si esprimevano a proposito sia sulla stampa d'arte francese, indirizzandosi direttamente al pubblico d'oltralpe, sia su quella peninsulare, con l'intento di sottolineare l'internazionalità di una rassegna nata per volontà franco-italiana. Margherita Sarfatti e Antonio Maraini, dall'alto del loro ruolo ufficiale di commissario dell'esposizione, l'uno, e di rappresentante dell'arte italiana all'estero, l'altra, avevano parlato delle finalità della mostra rivolgendosi direttamente ai francesi. Il primo aveva ribadito niente meno che nella prefazione al catalogo come la scultura italiana conciliasse perfettamente le istanze innovatrici con “*un sens inné et profonde de la tradition*”. Non diversamente la seconda, riferendosi ai protagonisti della plastica, aveva sottolineato come gli esempi fiorentini e l'arte romana avessero contribuito a vivificare il linguaggio italiano lasciando trionfare una visione estetica che “*s'apparente au fascisme*”³⁵⁷.

³⁵⁶Cfr. Roger-Marx, *La vie artistique. L'art...* cit., p. 4; C. Mauclair, *Les Beaux Arts. L'art...* cit., p. 432; L. Gillet, *L'exposition d'art italien*, in “*Revue des Deux Mondes*”, CV, 01 juin 1935, pp. 683, 700; A. Warnod, *L'art italien moderne au Jeu de Paume*, in “*Le Figaro*”, n. 176, 25 juin 1935, p. 7; P. Fierens, *L'art italien moderne...* cit., p. 4; P. Fierens, *Causerie artistique. L'Art...* cit., p. 3.

³⁵⁷Cfr. Pànfilo, *L'arte moderna italiana a Parigi. Otto-Novecento al «Pallamaglio»*, in “*Corriere della Sera*”, LX, n. 116, 15 maggio 1935, p. 3; A. Maraini, *Préface...* cit., p. 26; M. Sarfatti, *L'Ottocento e il Novecento...* cit., p. 190.

Considerando le cronache italiane apparse già nei giorni immediatamente precedenti l'inaugurazione, risulta evidente come queste ultime condividessero l'orientamento e il punto di vista univoco seguito dal commissario e dal critico dell'Italia fascista; la maggiore preoccupazione era rappresentata dal risultato finale, inseguito sia dagli organizzatori peninsulari che da quelli francesi, nel tentativo di realizzare “una visione di bellezza italiana che è stata universale: ma i Francesi la vedono anche maestra e fraterna al loro spirito latino”. Ciò che stava più a cuore era di ribadire, per prima cosa, la continuità tra la sezione di arte antica e quella cosiddetta “moderna”: in questo senso la scultura, più gli altri generi, era chiamata ad assolvere al difficile compito di “[di]mostrare che rottura definitiva no c'è mai stata o, se c'è stata, è avvenuta anche una ripresa”. Bastavano infatti soltanto i nomi di Maraini, Berti e Innocenti e di “alcuni giovanissimi” a dimostrare come il linguaggio plastico più recente si fosse finalmente liberato dai modi impressionisti ed eclettici per riconciliarsi con uno stile dove la “tradizione italiana esiste e vive sana”³⁵⁸.

Doveva essere non a caso Ugo Ojetti a lasciare uno dei ritratti più completi e obiettivi della sezione di scultura in veste di inviato del “Corriere della Sera”: la lettura critica da lui proposta seguiva immediatamente quella dedicata ai protagonisti della pittura, secondo uno schema tradizionale di cui egli si serviva coscientemente per una corretta un'interpretazione della produzione plastica italiana. Il contributo dedicato alle presenze pittoriche sulla colonne del quotidiano milanese si chiudeva, infatti, con una riflessione sui soggetti proposti, letteralmente dominati da una “restaurazione della figura umana”, riflessione che ben si adattava ad aprire ugualmente la parte descrittiva e critica sulla scultura moderna. Ojetti si soffermava pertanto a spiegare uno degli elementi comuni alla nuova generazione di scultori che anche le voci francesi non avrebbero mancato di rilevare, quasi con una certa sorpresa; ai suoi occhi si trattava innanzitutto di un ritorno quasi obbligato per un genere come quello scultoreo difficilmente votato a “deformare il vero e, peggio, astrarre dal verisimile”, come testimoniavano le malriuscite sperimentazioni futuriste. “L'impegno a tornare vicina alla vita,

³⁵⁸Per una rassegna stampa completa della mostra parigina in Italia si vedano inoltre: Anon., *Exposition d'art italien à Paris*, in “La Croix”, n. 15970, 13 mars 1935, p. 2; U. Ojetti, *L'arte italiana a Parigi. La Mostra al Petit Palais*, in “Corriere della Sera”, LX, n. 117, 16 maggio 1935, p. 3; Anon., *La cerimonia inaugurale d'oggi. L'intervento di Lebrun e di Galeazzo Ciano*, ibidem, p. 3; idem., *Le grandi Mostre d'arte italiana inaugurate a Parigi dal Presidente Lebrun e da Galeazzo Ciano*, ibidem, LX, n. 118, 17 maggio 1935, pp. 1-2; A. Muñoz, *Esposizioni*, in “Nuova Antologia”, LXX, n. 1517, 01 giugno 1935, pp. 477-80; R. Giolli, *La sfilata al «Jeu de Paume»*, in “L'Eco del Mondo”, 01 giugno 1935; U. Ojetti, *La mostra al Jeu de Paume. L'arte italiana nell'Ottocento*, in “Corriere della Sera”, LX, n. 136, 07 giugno 1935, p. 3; A. F. Della Porta, *Dell'Arte italiana a Parigi: la mostra del 900*, in “Perseo”, 15 giugno 1935; L. Fiumi, *L'Arte italiana a Parigi. L'800 e 900 nelle sale del Jeu de Paume*, in “L'Arena”, 16 giugno 1935; A. Salomon, *Meditazioni parigine sull'arte italiana contemporanea*, in “Circoli”, giugno 1935; Comitato Italia-Francia, *La Mostra d'Arte Italiana dell'800 e 900 al «Jeu de Paume» nella stampa francese*, a cura della Biennale di Venezia, agosto 1935; A. Bucci, *Conquiste e orizzonti dell'arte fascista nell'Anno XIII. Architettura, pittura, scultura*, ibidem, LX, n. 256, 26 ottobre 1935, p. 3.

anzi a toccarla” faceva della scultura nazionale una delle interlocutrici privilegiate degne di comunicare con il passato italiano più prestigioso, senza il quale “nessun'altra Nazione adesso può vantare gli scultori che possiamo vantare noi”. L'elenco delle presenze che seguiva tali considerazioni risultava, di conseguenza, estremamente completo, il più dettagliato tra tutti quelli apparsi sulla stampa d'arte all'indomani dell'inaugurazione della mostra, a dimostrazione di una conoscenza diretta e attentissima della materia trattata. L'evento parigino doveva rappresentare, inoltre, per Ojetti non soltanto un trionfo per l'arte italiana ma ugualmente una soddisfazione d'ordine personale dal momento che, fin dalle cronache dedicate alle Biennali veneziane alla fine del secolo precedente, quasi con fare divinatorio, egli aveva indicato una possibile via di salvezza per le sorti della plastica peninsulare proprio in un ritorno ai modelli italiani del passato³⁵⁹.

Per la prima volta anche i francesi risultavano capaci di giudicare la produzione scultorea italiana nei suoi caratteri peculiari: partendo dai singoli protagonisti e procedendo per induzione, la critica la definiva come l'espressione più evidente della rinascita delle arti restituendole un primato per troppo tempo negato a vantaggio del genere pittorico, ambasciatore per due decenni, come si è visto, delle ricerche nazionali nell'ambiente parigino. Ciò che più sorprende è vedere come i giudizi complessivi si assestassero su una linea dominante, a riprova di un'interpretazione condivisa del fenomeno; sembravano trionfare, di conseguenza, alcuni caratteri che, anche all'indomani dell'apertura della mostra al *Jeu de Paume*, potevano rappresentare delle parole-chiave, fondamentali per una corretta comprensione di tale linguaggio.

Il ritorno alla plastica corrispondeva, secondo le parole di Gaston Pulain, al recupero dell’*“ordre de la Paix romaine”* che prendeva forma sensibile innanzitutto attraverso *“l'exaltation du corps en sa réalité concrète, comme image de l'âme individuelle qui le régit”*, secondo quanto già era stato fatto dagli etruschi e dagli scultori della Roma imperiale. Questo recupero della figura umana nei suoi caratteri più puri e veri veniva interpretato, venendo perfettamente incontro alle attese del Fascismo, come una ritrovata consapevolezza, da parte dell'arte italiana contemporanea, della propria forza e del proprio ruolo. Alla luce di tale ritorno all'individualismo ben si spiegava per i francesi perchè gli scultori avessero scelto come punti di riferimento del glorioso passato della Penisola i protagonisti della stagione rinascimentale dove, come è noto, l'uomo tornava ad essere misura di tutte le cose, in nome di *“un sens de la composition et de la construction”*. Più di qualche voce parlava, in questo senso e a giusto titolo, di classicismo e di umanesimo, sia pur nella consapevolezza di come

³⁵⁹Cfr. U. Ojetti, *La mostra al jeu de Paume. L'Arte italiana d'oggi*, ibidem, LX, n. 168, 14 luglio 1935, p. 3.

“*l'emploi de tels mots n'est pas sans danger, sans méprise et sans équivoque*”. Proprio in scultura prendevano finalmente forma sensibile, con un fervore mai dimostrato prima, “*l'amour et la notion*”, ovvero la voglia di ritornare alla semplificazione e all'istinto monumentale, perfettamente in linea con i valori promossi dalla civiltà fascista³⁶⁰.

Gli scultori che esponevano al *Jeu de Paume* assumevano, pertanto, agli occhi della critica una familiarità in nome della quale anche le singole opere risultavano oggetto di un giudizio particolare; se infatti, in precedenza, i *commentaires* ne avevano citato soltanto di rado i titoli, preferendo riferirsi ai modi generali dell'artista considerato, questa volta l'analisi della personalità creatrice partiva proprio da uno studio approfondito dei lavori esposti, nella consapevolezza di come questi ultimi rappresentassero i migliori esempi per comprendere, in maniera definitiva, il profilo degli scultori italiani del Novecento.

Di Arturo Martini i francesi non avevano potuto non notare la forza di un bronzo come *Tobiolo* che rifuggendo “*l'abstraction, le canon, le type idéal, retrouve le sens de la vie*”. In esso vi riconoscevano tutta “*la passion de l'expression vraie*” secondo una lettura interpretativa già proposta in Italia negli anni precedenti: a questo proposito, nel 1934, in occasione della presentazione di tre lavori recenti alla “Galleria Milano” tra cui compariva il bronzo esposto al *Jeu de Paume*, la rivista “*Emporium*” si era riferita a quest'ultimo come a una prova tangibile delle ultimissime ricerche del toscano. Il critico Vincenzo Costantini aveva rilevato, in particolare, quel senso di “*realtà [che] qui è studiata con grande coscienza investigativa*” secondo una lettura assolutamente accostabile a quella proposta dalle voci parigine. Maximilien Gauthier, d'altra parte, già in occasione della Seconda Quadriennale romana in cui aveva trionfato proprio il *Tobiolo* “*plasmato in virtù di un'interna energia*”, aveva notato i caratteri fondamentali di uno stile personalissimo, sorpendendosi di come in esso si realizzasse “*une extraordinaire alliance de vie frémissante et de rythmes grandioses*”. Le sperimentazioni più recenti di Martini in direzione di una concretizzazione del suo “*mondo lirico*” erano state scelte, non a caso, per fare da protagoniste all'esposizione ospitata nel museo francese come testimoniavano anche gli altri lavori presenti alla rassegna. *Femme au soleil* rientrava infatti anch'essa all'interno di quella fase creativa definita “*fra il sogno e la realtà*” dove il torpore della figura femminile esprimeva l'attenzione da parte dello scultore alla vita quotidiana, ma ugualmente alla resa di un mondo interiore, “*un tempérement plein d'abandon et de fougue*”. La *Louve* chiudeva la triade martiniana formata dalle altre sculture

³⁶⁰Cfr. R. Sarradin, *L'art italien...* cit., p. 6; G. Pulain, *L'art italien contemporain...* cit., p. 3; L. Gillet, *L'exposition d'art...* cit., p. 700; P. Fierens, *L'art italien moderne...* cit., p. 4; A. Warnod, *L'art italien moderne...* cit., p. 7; J. Mousset, *Variétés. L'Exposition d'Art Italien au Petit Palais*, in “*Affaires Étrangères. Revue mensuelle de la documentation international et diplomatique*”, V, mai 1935, pp. 383-84.

appena analizzate, tutte definite ugualmente delle “*chefs-d'œuvre de la statuaire actuelle*” dovute a “*un maître non seulement de la plastique italienne mais de la plastique tout court*”³⁶¹. (Tav. CVII)

Libero Andreotti veniva anch'egli salutato dalla critica francese come uno dei maestri della scultura italiana; in ragione della sua recente scomparsa, infatti, doveva risultare più agevole esprimere un giudizio definitivo sul suo profilo, rappresentato da un buon numero di lavori. I ritratti e le figure venivano citati tutti come esempio di quel recupero della tradizione rinascimentale, in cui lo studio della realtà si accompagnava a una stilizzazione assolutamente personale, analogamente a quanto faceva Martini in riferimento all'arte etrusca. Ugo Nebbia, soltanto qualche anno prima, in occasione della XVIII Biennale veneziana, aveva lodato “la grazia quasi leggera” dei lavori esposti, tra cui compariva anche la *Casta Giulietta*, definendoli “delle sculture così toscane”. Questo recupero dello stile quattrocentesco risultava sicuramente più evidente agli occhi del pubblico d'oltralpe nei ritratti, che proprio per questo motivo erano stati scelti in abbondanza per meglio rappresentare la personalità dello scultore. All'indomani della sua morte, d'altra parte, anche le voci critiche italiane avevano preferito indicare proprio due dei lavori esposti al *Jeu de Paume* quali esempi in cui “il suo spirito si accosta[va] ad un modello insuperato, quello del Verrocchio, non per imitarlo, ma quasi per continuarne l'opera”. Andreotti veniva indicato, pertanto, anche dalle voci francofone come uno dei capifila della nuova scuola di plastica italiana di cui più di un rappresentante dell'ultimissima generazione ne aveva ripreso i modi, come lo stesso Maraini aveva sottolineato nel catalogo della mostra, sostenendo una filiazione diretta di tutti i nomi presentati alla rassegna dalle ricerche operate dal toscano e da una mente originale come quella di Adolfo Wildt³⁶². (Tavv. XXI-XXII)

Quest'ultimo veniva presentato da parte italiana, parallelamente ad Andreotti, come l'iniziatore della giovane scultura italiana; l'ambiente francese, come si è visto, aveva avuto però qualche difficoltà nell'avvicinarsi alla sua arte, trovandola eccessivamente artificiosa. In occasione dell'esposizione del 1935, in cui la sua presenza avrebbe dovuto essere quella di un maestro

³⁶¹In occasione della citata mostra milanese del 1934, Martini aveva esposto tre opere, presentate da Alberto Savinio: *Benefattore*, concluso nel 1933, *Giovinetta morta*, dello stesso anno, e *Tobiolo*, di ultima concezione perchè risalente a quello stesso anno. La quarta scultura esposta al *Jeu de Paume*, la citata *Vittoria fascista*, non doveva aver interessato più di tanto la critica d'oltralpe di certo in ragione del suo carattere d'occasione, troppo legato all'estetica celebrativa di gusto fascista. Cfr. V. Costantini, *Cronache milanesi. Arturo Martini*, in “*Emporium*”, LXXIX, n. 472, aprile 1934, p. 235; F. Abbiati, *La Diciannovesima Biennale...* cit., pp. 322, 329; M. Sarfatti, *L'Ottocento e il Novecento...* cit., p. 190; P. Fierens, *L'art italien moderne...* cit., p. 4.

³⁶²Cfr. U. Nebbia, *La Diciottesima Biennale. Gli italiani*, in “*Emporium*”, LXXV, n. 450, giugno 1932, pp. 388, 391; A. Jahn Rusconi, *In memoriam: Libero Andreotti*, ibidem, LXXVII, n. 462, giugno 1933, pp. 367-70; J. de La Prade, *L'art italien...* cit., p. 8.

anch'egli scomparso da poco, ma indubitabile per il ruolo assunto per le sorti della scultura italiana, più di qualche critico continuava a nutrire qualche riserva. I ritratti monumentali del Duce e del Re d'Italia, in particolare, venivano giudicati retorici e non potevano evidentemente conciliarsi con la lettura proposta sulle riviste d'arte peninsulari in cui, soprattutto dopo la morte dell'artista, gli omaggi postumi non mancavano di riferirsi ai due colossi come a due opere esemplari del genio del milanese. "Emporium" aveva spiegato di recente, nel 1931, il vero significato della lunga serie di ritratti wildiana di cui l'effigie di Mussolini doveva essere l'esempio più riuscito: l'attenzione al dato reale lasciava trapelare una fiducia nei confronti della vita a cui si aggiungeva, dal punto di vista della resa stilistica, "una grandezza classica e romana". In questo senso, Wildt dimostrava di riallacciarsi, in modo del tutto originale, a quella tradizione lasciata dalla Roma imperiale che la critica francofona aveva così entusiasticamente lodato in occasione della mostra parigina, identificandola nella ferrea volontà di ritornare alla figurazione umana. Anche il ritratto di Vittorio Emanuele III esprimeva, pertanto, il medesimo carattere di "serena potenza" che ad occhi non italiani risultava però, irrimediabilmente falso nell'ispirazione, soprattutto se confrontato con la *Sainte-Lucie* a cui andavano le preferenze del pubblico e dei commentatori d'oltralpe. Margherita Sarfatti aveva tentato di spiegare sulle pagine de "L'Amour de l'art" come l'evidente magniloquenza dei bronzi e dei marmi wildiani potesse facilmente ricollegarsi alla scultura delle grandi cattedrali della tradizione del millennio precedente, dal momento che vi si ritrovavano dei soggetti "*aussi humains et aussi pieux que ceux de ses confrères moyen-âgeux*". L'intervento della scrittrice italiana nasceva proprio con la finalità di chiarire i debiti della nuova generazione di scultori nei confronti del passato nazionale e non esitava quindi a indicare, laddove possibile, le fonti puntuali cui i protagonisti della rassegna al *Jeu de Paume* potessero essersi abbeverati. Se per i critici francesi i riferimenti ai modelli rinascimentali risultavano evidenti nell'opera di un Martini o di un Messina, nel caso di Wildt essi rimanevano piuttosto interdetti di fronte ad un artista che tradiva "*l'hérédité des grands maîtres du passé*" ma che, anche per Ojetti, poteva risultare "troppo gotico ormai e ritorto pel gusto di oggi"³⁶³.

Più agevole risultava, di conseguenza, la lettura di quegli scultori più direttamente in sintonia con le fonti del classicismo e di un linguaggio "umanista"; Antonio Maraini in particolare doveva raccogliere delle critiche positive unanimi nell'ambiente artistico della capitale,

³⁶³Cfr. G. Nicodemi, *Artisti scomparsi: Adolfo Wildt*, in "Emporium", LXXIII, n. 436, aprile 1931, pp. 208-10; F. Saponi, *Nel primo decennale dell'Era Fascista. Ritratti del Duce*, ibidem, LXXVI, n. 455, novembre 1932, pp. 264-65; M. Sarfatti, *L'Ottocento e il Novecento...* cit., p. 190; J. Mousset, *Variétés. L'Exposition...* cit., p. 384; D. de Charnage, *Chronique artistique. L'Exposition...* cit., p. 4; U. Ojetti, *La Mostra al Jeu...* cit., p. 3.

innanzitutto in ragione di una personalità carismatica, già conosciuta e ammirata da tempo sul suolo francese. Il romano, anche in questa occasione, aveva scelto di dar voce a entrambe le sue anime, quella di organizzatore culturale e quella di artista creatore. Nel presentare un bronzo come il *Saint-Georges* egli doveva essere certo della corretta comprensione dell'opera, dal momento che la posa e il riferimento puntuale al santo della parabola evangelica potevano riportare immediatamente alla memoria i grandi esempi della Rinascenza italiana, Donatello *in primis*, come intelligentemente notato da Camille Mauclair su “L'Art et les artistes”. Già “Emporium”, nel riferirvisi in occasione della collocazione del cavaliere scolpito assieme al *pendant* del *S. Giovanni Battista* sul portale della Galleria Vittorio Emanuele III a Genova, si era soffermato a rivelarne i debiti stilistici, pur sottolineando come esso, anche se “concepito da un'anima di fiorentino che ha compreso la bellezza ideale del Santo di Donatello”, “è del tutto moderno come iconografia”. L'artista romano incarnava, infatti, il perfetto scultore del tempo presente, capace di riferirsi a modelli immortali del passato sia pur rispondendo alle esigenze a lui contemporanee: ciò si faceva evidente soprattutto nel lavoro appena citato che ben aveva saputo rispondere alla destinazione, insieme monumentale e decorativa, dell'ubicazione originale. In questo modo la scultura, anche se staccata dall'insieme architettonico e passata da marmo a fusione bronzea, continuava a vivere di vita propria, facendo giustamente affermare: “il sano e severo equilibrio della più bella espressione nostra, ha ispirato Antonio Maraini per questa opera della nuova statuaria italiana”. I commenti offerti dalle voci d'oltralpe seguivano, a ben guardare, questa linea interpretativa e ammiravano soprattutto lo “*style noble qui atteste la plus haute culture unie aux dons propres de l'artiste*”. Come accennato, il bronzo risulta uno dei lavori più riprodotti sulla stampa d'arte francese: le ragioni di questa scelta si possono facilmente comprendere se si pensa che spettava allo stesso Maraini non soltanto la decisione di quali opere presentare all'esposizione parigina ma probabilmente anche la selezione delle riproduzioni da concedere alle riviste e ai quotidiani al fine della loro divulgazione e pubblicazione. Nel caso del *Saint-Georges* in più si trattava di una replica in cera persa dell'originale appartenente nente meno che al Duce, il cui nome poteva apparire così agli occhi del pubblico e della critica francesi quale capo di stato, organizzatore artistico e, non da ultimo, collezionista e amatore d'arte³⁶⁴.

³⁶⁴Cfr. O. Grosso, *Cronache. Cronache genovesi*, in “Emporium”, LXXI, n. 426, giugno 1930, pp. 370-71; J. de La Prade, *L'art italien...* cit., p. 8; C. Mauclair, *Les Beaux Arts. L'art...* cit., p. 433; R. Chavance, *Les échos d'art. Les Expositions*, in “Art et décoration”, 1935, p. 25; M. Sarfatti, *L'Ottocento e il Novecento...* cit., p. 190; D. de Charnage, *Chronique artistique. L'Exposition...* cit., p. 4; C. Mauclair, *L'Art Italien...* cit., pp. 51, 58.

LE PRIME ACQUISIZIONI DELLA GIOVANE SCULTURA ITALIANA DA PARTE DEI MUSEI FRANCESI

Nel corso degli anni Trenta il nuovo linguaggio artistico italiano presentato nella capitale ormai da diverso tempo avrebbe rappresentato agli occhi della critica e delle istituzioni francesi un'eredità da conservare e da proteggere; tra il 1932 e il 1936, pertanto, andavano a buon fine una serie di donazioni promosse congiuntamente da parte francese e italiana. Come è stato recentemente chiarito nella piccola mostra *Les artistes italiens au service de la propagande fasciste* alla galleria *La box* di Bourges, una stagione così fortunata trovava le proprie motivazioni in una volontà politica di entrambi i paesi, decisi a un avvicinamento e a un'azione diplomatica e di governo congiunta contro l'ascesa irrefrenabile della Germania hitleriana che avrebbe trovato la sua naturale riuscita negli accordi Mussolini-Laval nel 1935³⁶⁵.

Già nel 1932, all'indomani della riuscitissima esposizione *Vingt-deux peintres italiens modernes* alla Galleria *Georges Bernheim*, l'evento veniva per così dire coronato da un gesto magnanimo da parte di uno dei promotori della mostra nonché collezionista milanese, il commendatore Frua de Angeli; questo ultimo, infatti, aveva acquistato nel corso della rassegna ben dodici delle tele esposte ma, invece di farle rientrare in patria, aveva scelto di donarle al *Musée de Jeu de Paume* che, fino a quel momento, mancava completamente di una sezione italiana. In seguito a tale atto di donazione, che sarebbe stato reso ufficiale a partire dall'autunno del 1932 alla presenza dell'ambasciatore d'Italia, conte Gaetano Manzoni, e grazie “à l'ouverture d'esprit de M. Dézarrois”; il suo direttore, il museo parigino avrebbe presentato finalmente dei lavori di de Chirico, Campigli, Severini, Tozzi e de Pisis, in nome di una politica culturale illuminata dove “l'existence de l'art de notre temps [est] reconnu officiellement, et la place qu'on lui donne n'est pas une place de parent pauvre, mais au contraire la place d'honneur”. Pierre Parceval sulle pagine della rivista internazionale “Affaires étrangères” leggeva tale donazione all'interno di un momento storico cruciale per la capitale francese che riservava finalmente “aux artistes étrangers, un emplacement de choix, permettant au public d'admirer les œuvres d'une façon suivie”. Riguardo gli italiani, egli rifletteva sulla scelta da parte di Dézarrois di riservare un'intera sala alla scuola italiana, “une de plus intéressante [...] du Musée”, a riprova di come *Les Italiens de Paris* rappresentassero

³⁶⁵Cfr. F. Bonnet, *Quand l'artiste rime avec fasciste*, in “Le Journal des Arts”, n. 318, 05 février 2010; P. Dagen, *Quand l'art unissait l'Italie fasciste et la France*, in “Le Monde”, 29 octobre 2010.

a quella data un capitolo imprescindibile della storia della pittura più recente, soprattutto in ragione di una qualità elevatissima che giustificava l'espressione, scelta per tale sezione, “*le coin des gourmets*”. L'arricchimento della collezione con capolavori dei maestri italiani contemporanei trovava, quindi, un ampio riscontro anche presso la critica che solo qualche tempo prima, trattando del *Jeu de Paume* e riferendosi ai protagonisti del gruppo Novecento, così si era espressa: “*Cherchons-les. Ils ne sont pas là*”³⁶⁶.

La politica in favore di acquisizioni di opere d'arte italiana contemporanea proseguiva anche negli anni successivi soprattutto per volontà di un personaggio-chiave dell'intesa franco-italiana, il conte Emanuele Sarmiento, ex-console di Colombia a Roma. Nel biennio 1933-34 la sua azione di benefattore veniva profusa nel più ristretto ambiente artistico di Grenoble al cui museo egli donava un *corpus* di “*vingt-trois tableaux d'artistes italiens vivants*” della giovane scuola italiana, la cui eco arrivava anche sulla stampa parigina; la critica salutava, infatti, il gesto come una delle azioni illuminate più rappresentative di una personalità come quella del nobile “*amateur d'art des plus éclairés*”. Il dono veniva ben accolto grazie soprattutto all'apertura di spirito del conservatore di detto museo a cui andava il merito di aver “*déjà réussi à constituer la plus belle collection publique d'art moderne qui soit en France*”. Gli artisti italiani emergenti sul palcoscenico internazionale non potevano pertanto sperare di meglio da iniziative come questa “*capable d'exciter, dans nos départements et même à Paris, une ardente émulation*”. Per quanto riguarda la plastica il *corpus* donato risultava, di certo, meno ricco di quello pittorico e comprendeva il bassorilievo di Antonio Maraini *Ordine Dorico*, esposto contemporaneamente alla galleria *Marseille*, e diversi pezzi appartenenti ad Alfredo Pina. Risulta interessante riflettere come la notorietà degli scultori non potesse di certo competere con quella dei connazionali pittori: se infatti la quasi totalità dei nomi di questi ultimi risultava correttamente riportata sulla stampa d'arte, quelli dei secondi, ad eccezione di Maraini, erano stati storpiati a dimostrazione di come a Grenoble la loro celebrità parigina non fosse ancora arrivata³⁶⁷.

³⁶⁶ All'indomani di tale rassegna il collezionista milanese Frua de Angelis acquistò una decina tra le migliori opere esposte per farne dono al *Musée du Luxembourg* affinché la pittura italiana contemporanea potesse finalmente far bella mostra di sé. Cfr. D. L. Pariset, *Dodici quadri del Novecento in una sala speciale del «Jeu de Paume»*, in “*La Nuova Italia*”, VIII, n. 436, 24 marzo 1932, p. 3; P. Courthion, *Le musée de Jeu de Paume*, in “*Les Nouvelles littéraires*”, 26 mars 1932, p. 7; P. Parceval, *Le pavillon du Jeu de paume. Musée de l'art étranger et contemporain*, in “*Affaires étrangères. Revue mensuelle de documentation internationale et diplomatique*”, 1933, pp. 123-24; P. Rosazza Ferraris, «*Nemo propheta in patria*». *Fortuna di Campigli nelle collezioni pubbliche e private in Italia e all'estero*, in *Massimo Campigli*, a cura di B. Mantura, P. Rosazza Ferraris, Milano 1994, pp. 67-68.

³⁶⁷ Emanuele Sarmiento nacque a Roma da genitori colombiani di origine italiana; il suo trasferimento nella capitale francese avvenne nel 1912 dove sostenne di continuo la colonia di artisti italiani, aprendo loro la sua casa di Passy. La *salle Sarmiento* venne inaugurata il 22 maggio del 1933. I dipinti e i disegni donati al museo erano: *Étude de femme* di Calvi, *Village des Abruzzes* di Cascella, *Nature morte aux lapins* e *Ponte de Moret* di Corbellini, *L'Homme et la Femme* di Fillia, *Mandoliniste* di Léonor Fini, *Portrait de Lipchitz* di Modigliani,

Il conte italiano avrebbe proseguito la propria opera mecenatistica anche in seguito, favorendo le collezioni della stessa capitale, come comprovano due ulteriori donazioni di opere d'arte italiane offerte al *Jeu de Paume* nel 1934 e al *Petit Palais* nel 1936; quest'ultimo evento veniva salutato sulla stampa come “*une offrande fasteuese, faite avec amour, accueillie avec ferveur, une manifestation nouvelle de la fraternité spirituelle de nos deux nations*”. Ancora una volta l'avvenimento rientrava all'interno di quella politica di avvicinamento tra Francia e Italia che di anno in anno si concretizzava attraverso eventi finalizzati a favorire reciprocamente l'arricchimento spirituale dei due paesi; per ufficializzare con ancora maggiore forza l'importanza dell'avvenimento, la municipalità fregiava della *grande médaille de donateur de la Ville de Paris* il conte d'origine italiana, al fine di “*exprimer toute [...la] gratitude [...] pour le précieux intérêt*” da lui dimostrato verso le collezioni francesi. In questa occasione la collezione donata era ancora più imponente dal momento che comprendeva più di 80 lavori tra pitture e sculture, tutte espressione di “*un tableau éclectique de l'École de Paris*”; la scultura, rappresentata da circa una ventina di pezzi, risultava forse l'insieme più coerente dal momento che quasi tutti i suoi nomi, eccezion fatta per Laurens e Dransart, appartenevano alla scuola italiana. La critica sottolineava principalmente l'importanza di alcuni capolavori pittorici, testimoni delle ricerche multiformi e cosmopolite degli esponenti della Scuola di Parigi riservando solo qualche riga alle opere di plastica. Eppure per i protagonisti della giovane scultura peninsulare la presenza nelle collezioni di uno dei musei più importanti di Francia doveva avere un significato non trascurabile che proseguiva con naturalezza il successo già ottenuto soltanto l'anno precedente in occasione della doppia esposizione dei capolavori italiani di tutti i tempi al *Petit Palais* e al *Jeu de Paume*³⁶⁸.

Paysage au livre bleu, Le dindon pendu, Les Deux poissons, Le Pied romain, Le Crabe, Hommage à Tiepolo, Plage aux écrevisses et aux coquillages, Paysage de Paris, Les oignons de Socrate di de Pisis, *Le Scaphandrier des nuages* di Prampolini, *Paysage italien* di Taubert, *La famille du pêcheur, Nature morte* e *La paix retrouvée* di Tozzi. Cfr. Anon., *Petites Nouvelles. Un don du Comte Sarmiento*, in “L'Européen”, V, n. 214, 02 juin 1933, p. 6; idem, *Les Petites Expositions. Peinture italienne*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, 05 juin 1933, n. 155 p. 2; M. Gauthier, *Les enrichissements du musée de Grenoble*, in “L'Intransigeant”, n. 19798, 11 janvier 1934, p. 6; G. M. Lo Duca, *Parigi. Dipinti del museo di Grenoble*, in “Emporium”, LXXXI, n. 484, aprile 1935, pp. 256-60; Anon., *Crédits d'acquisitions de 1912 à 1941*, in *Andry-Farcy, un conservateur novateur*, catalogue d'exposition (Grenoble, Musée de Peinture, 28 juin-11 oct. 1982), Dijon-Quetigny 1982, p. 107; G. Lista, *Musée d'Art Moderne...* cit., p. s. n.; *Videomuseum*, in *L'art du XXe siècle. La collection de Musée de Grenoble*, Paris 1994, pp. 302, 306, 319, 363, 376.

³⁶⁸Il *Jeu de Paume* si vide offrire nel 1934 soltanto due opere, un disegno di Modigliani e un quadro di Capogrossi (*L'Annonciation*). L'inaugurazione della cosiddetta “*galerie franco-italienne*” al Petit Palais avvenne il 2 marzo del 1936 alla presenza dei più importanti rappresentanti dell'ambiente artistico della capitale. La donazione era destinata in ogni caso all'arricchimento del nuovo museo collocato nel Palais de Tokio; dal 1960 buona parte di queste opere è in deposito al *Musée d'art moderne de la Ville de Paris*. Cfr. Smart., *Deux manifestations artistiques. La salle Sarmiento au Petit Palais*, in “Le Figaro”, n. 64, 04 mars 1936, p. 2; Anon., *Informations diverses*, in “Office international des musées. Mouséion. Supplément illustré”, mars 1936, pp. 18-19; ED. S., *On inaugure au Petit Palais une importante collection*, in “Journal des débats

La prefazione al catalogo edito in occasione della donazione rifletteva in particolare su come il gesto del conte rappresentasse un *unicum* nel mondo del collezionismo dal momento che il *corpus* destinato al *Palais de Tokio* evitava di offrire, come troppo spesso era avvenuto, “*de l'Ecole de Paris, une image infidèle dans un miroir brisé*”: una passione personale accompagnata da una conoscenza approfondita dei protagonisti di tale movimento avevano permesso al conte di dar vita a una collezione senza uguali, “*dont on ne trouvera, nulle part dans notre capitale, l'équivalent*”. Sarmiento continuava a interessarsi anche in quegli anni e in prima persona a una corretta promozione dell'arte contemporanea riservando un'attenzione particolare all'arte italiana. Come notava il conservatore del *Petit Palais*, Raymond Escholier, infatti, buona parte dei nomi presenti nell'atto donativo appartenevano “*aux artistes Italiens demeurés dans leur belle patrie*” i quali trovavano pertanto un'occasione di più per farsi conoscere all'estero accanto allo spazio riservato loro di recente “*à la Quadriennale et à l'Exposition du Jeu de Paume*”. La scultura italiana risultava al centro della politica culturale di Sarmiento, come attesta una lettera inviata ad Antonio Maraini alla vigilia della mostra al *Jeu de Paume* del cui comitato organizzatore egli stesso faceva parte. Questi infatti si era reso conto, ormai da tempo, di come “oggi la scultura italiana è forse la prima d'Europa e che qui [in Francia] essa è totalmente sconosciuta”; nessun altro evento più di quello organizzato nei due musei-cardine della capitale francese, pertanto, avrebbe potuto offrire un panorama completo ed esaustivo venendo incontro a un vivo “desiderio di mostrare degnamente anche opere importanti di scultura”³⁶⁹.

Anche scorrendo la lista degli scultori prescelti per la donazione del 1936 appare chiara questa volontà di sottolineare “*toutes les affinités de pensée et de culture qui nous unissent à l'Italie, mère des arts*”; il conte Sarmiento era, infatti, un sostenitore entusiasta degli artisti dell'*École de Paris* e uno dei primi collezionisti; i lavori plastici della donazione del 1936 pertanto erano anch'essi espressione di tale indirizzo di ricerca e si conciliavano perfettamente con il programma di avvicinamento artistico sostenuto in questi anni dalle due nazioni sorelle. Una delle opere donate è riconoscibile con certezza grazie alla sua riproduzione sulle pagine de

politiques et littéraires”, n. 62, 03 mars 1936, p. 6; R. Héron de Villefosse, *Donation Sarmiento au Petit Palais*, in “L'Art et les artistes”, mars-juil. 1936, pp. 230-35; René-Jean, *Art et Curiosité. Des dons diversés sont exposés au Petit-Palais en même temps que la belle donation Sarmiento*, in “Le Temps”, n. 27214, 08 mars 1936, p. 4; Anon., *Au Petit Palais. La Donation Emanuele Sarmiento*, in “Sud Magazine”, IX, n. 136, avril 1936, pp. 12-13; A. Aniante, *Sarmiento, mecenate incompreso*, in “La Nazione”, 09 febbraio 1950; S. Molinard, *Les collectionneurs-donateurs du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. 1- Amboise Vollard, Emanuele Sarmiento, Mathilde Amos, Germaine Henry et Robert Thomas*, in *Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, décembre 1995-mars 1996), Paris 1995, p. 695.

³⁶⁹Cfr. R. Escholier, *Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. La Donation Sarmiento*, in “Bulletin des musées de France”, avril 1936, pp. 60-61; *Lettera di Emanuele Sarmiento...* cit.; Ville de Paris, *Donation Emanuele Sarmiento*, Paris 1936.

“L'Art et les artistes” era *Les deux sœurs* di Rosso Rossi, un italiano presente a Parigi da trent'anni, dai tempi di Modigliani, conosciuto nel biennio 1908-1909. Le notizie riguardo l'attività giovanile risultano piuttosto scarse rispetto a quello relative agli anni Venti e Trenta, quando lo scultore esponeva con regolarità al *Salon d'Automne* e agli appuntamenti riservati agli italiani residenti nella capitale. La produzione prediletta dal toscano risultava essere la ritrattista, come testimoniano i numerosi busti inviati alle rassegne parigine e quello in pietra del presidente della *Fédération Mutualiste de la Pointe-à-Pitre*, realizzato a Parigi nel 1934 e oggi sulla piazza principale della città guadalupense. Nella scultura offerta al museo parigino è possibile riconoscere, in particolare, un'eco del periodo trascorso dall'italiano a Montparnasse dove i membri della comunità artistica traevano vantaggio dalla reciproca convivenza, influenzando reciprocamente gli esiti delle proprie ricerche: il lavoro di soggetto femminili di Rosso risulta vicino in tal senso agli allungamenti anatomici di Elie Nadelman, tedesco giunto nella capitale nel 1908 da cui anche lo stesso Modigliani avrebbe tratto alcuni stilemi³⁷⁰. (Figg. 131-33) (Tav. CLXII)

Anche Bruno Calvani entrava nelle collezioni del *Petit Palais* con due ritratti, uno in bronzo e l'altro in terracotta, a testimoniare un'esperienza francese di più breve durata ma ugualmente fortunata, come comprova la sua costante partecipazione alle rassegne artistiche organizzate nella capitale; lo scultore si era inserito perfettamente all'interno dell'ambiente artistico parigino legandosi agli *Italiens de Paris* ma ugualmente ad altri nomi internazionali, in particolare per aver partecipato all'atto fondativo del gruppo “Nouvelle Génération”. Nella sua predilezione per una ritrattistica pacata è evidente la conoscenza dei grandi esempi francesi nella fattispecie di Charles Despiau, riconoscibile nella trattazione degli occhi, privi di pupilla. La scelta di Sarmiento doveva essere ricaduta, non a caso, sullo scultore barese anche in ragione di questa sua apertura internazionale, marchio di fabbrica dell'amatissima *École de Paris*³⁷¹.

Nel medesimo filone dei ritrattisti rientrava naturalmente Dario Viterbo che con le sue

³⁷⁰Su Rosso Rossi si vedano: H. Certigny, *Un témoignage inédit sur Amedeo Modigliani [Rosso Rossi]*, in “Ecrits de Paris”, juin 1960, pp. 109-10; idem, *La vérité sur le Douanier Rousseau*, Paris 1961, pp. 248, 476; *Buste d'André Questel*, in *Le Patrimoine des Communes de la Gaudeloupe*, Charenton-le-Pont 1998, p. 230; H. Lottman, *Amedeo Modigliani, principe di Montparnasse*, Milano 2007, pp. 74-76.

³⁷¹Per un profilo dello scultore Calvani e la sua fortuna parigina: M. Gauthier, *Galerie Charpentier...* cit., p. 432; ED. S., *On inaugure...* cit., p. 6; René-Jean, *Art et Curiosité. Des dons...* p. 4; R. Escholier, *Musée des Beaux-Arts...* cit., p. 61; Anon., *Uno scultore barese al Salon di Parigi*, in “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 21 maggio 1930; C. Morro, *Les artistes vue aux dernières expositions. Salon 1930. Bruno Calvani* in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXX, 15 juin 1930, p. 6; J. De Laprade, *Le Salon des Tuileries...* cit., p. 3; A. Podestà, *Il premio di scultura della «Spiga»*, in “Emporium”, CIV, n. 619, 1946, pp. 15-22; A. Aniante, *Memorie di Montparnasse*, Firenze 1973; R. Modesti, *Calvani*, Fasano 1981; *Calvani Bruno*, in M. De Micheli, *La scultura del Novecento*, Torino 1981, p. 315; M. D. M., *Bruno Calvani*, in *Arte in Italia 1935-1955*, a cura di P. C. Santini, Firenze 1992, p. 217; S. De Rosa, *Bruno Calvani scultore (1904-1985)*, in “Antichità viva”, XXXIII, n. 5, 1994, pp. 49-53.

maschere aveva conquistato una notorietà non trascurabile; l'opera donata al *Petit Palais* non era l'unico caso di acquisizione: contemporaneamente, in seguito alla mostra dell'Ottocento e del Novecento al *Jeu de Paume* il marmo giallo antico di Grecia *La Chinoise*, oggi al Centre George Pompidou, era stato acquistato dallo Stato e destinato proprio al *Musée des Écoles étrangères contemporaines*. Il fiorentino era rappresentato da *Indulgence*, un bronzo già esposto in precedenza alla Galleria *Durand-Ruel* del 1926 e al *Salon des Tuileries* del 1928 con il titolo di *Les masque indulgent*³⁷². (Fig. 134) (Tavv. CCX; CCXXV, CCXXVII)

A chiudere la cerchia degli scultori prediletto da Sarmiento vi erano Pina e Maraini; il primo contava un'esperienza pluridecennale nella capitale a tal punto che il suo esempio era quello di uno scultore considerato ormai più francese che italiano e perfetto, di conseguenza, per farsi portavoce della recente intesa tra i due paesi. Il rodiniano per primo, d'altra parte, aveva sempre sostenuto la necessità di un'“*union forte qui doi[...]t jamonner d'époques en époques la vie des deux sœurs latines, l'Italie et la France*” e nel 1929 aveva organizzato una mostra al *Cercle de l'Union artistique* della rue Boissy-d'Anglas per favorire la conoscenza degli artisti italiani residenti nella capitale. Grazie al dono Sarmiento le collezioni francesi si arricchivano di due opere di diversa ispirazione: *Femme au reveil* e *La Sénégalaise*. La prima andrebbe identificata con una delle molteplici versioni affrontate dall'artista sul tema del risveglio e della figura nuda sdraiata, di rodiniana memoria. Come si è visto già per Rembrandt Bugatti, il soggetto della figura femminile nuda colta in una posa sensuale e anatomicamente interessante aveva costituito un campo di prova irrinunciabile, soprattutto per uno scultore come Pina da sempre attento a omaggiare il maestro di Meudon. La seconda opera faceva invece parte di quel gusto per l'etnologia già diffuso alla metà dell'Ottocento, che permetteva agli scultori di cimentarsi con tipi umani dai tratti inconsueti e dalle caratteristiche fisiche inabituali per l'epoca. Anche Francesco La Monaca, d'altra parte, si era cimentato con questo tipo di produzione, come testimonia il busto d'*Antillaise riant*, oggi conservato nei fondi storici del *Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie du quai Branly*. La presenza nella collezione di un'opera di Maraini rientrava anch'essa all'interno di un programma artistico di amicizia franco-Italiana ed evidenziava, per di più, quanto il commissario generale della Biennale aveva sempre fatto sul piano della critica d'arte e dell'organizzazione culturale nel mondo artistico parigino al fine di creare un'intesa duratura³⁷³. (Figg. 135-36) (Tavv. CXLVI, CCXXVII)

³⁷²Cfr. *L'actualité et la curiosité. Galerie Durand-Ruel...* cit., p. 251; H. Héraud, *Artistes d'aujourd'hui...* cit., p. 22.

³⁷³Cfr. *Sur un monument à Dante Alighieri du statuaire Alfredo Pina III*, ibidem, X, n. 80, 25 juin 1925, p. 583; C. Mauclair, *Les artistes italiens de Paris*, in “Le Figaro”, n. 147, 27 mai 1929, p. 5; *Scheda Le réveil*, in A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze...II*, cit., pp. 627-29.

L'apertura dimostrata dai musei francesi nei confronti dell'arte italiana doveva trionfare definitivamente all'indomani della mostra d'arte italiana organizzata al *Jeu de Paume*; se infatti i capolavori esposti al *Petit Palais* facevano ormai parte del patrimonio storico-artistico e umano dell'Italia, le opere della sezione più recente, quella del Novecento, potevano costituire un *corpus* per la maggior parte ancora da acquisire e musealizzare. L'archivio Maraini ci aiuta, ancora una volta, a far luce sulle vicende successive alla chiusura dell'esposizione, per quel che concerne la scultura naturalmente: il commissario in persona aveva stilato nel settembre del 1935 una lista degli artisti che avevano aderito alla richiesta di acquistare alcune opere d'arte moderna italiana da destinarsi al *Musée des Écoles étrangères du Jeu de Paume*. Collazionando le informazioni offerteci da questo ente produttore con quelle riscontrabili nell'ambiente artistico francese, sia d'epoca che odierne, è stato possibile ricostruire con una certa completezza le acquisizioni successive alla mostra del 1935.

Come confermato da alcune lettere conservate nel suddetto archivio e dalla stampa, si sa che il *corpus* di lavori fermatosi in Francia risultava formato in massima parte dagli acquisti promossi dal presidente del Comitato Italia-Francia, il senatore Borletti. Tra la corrispondenza citata compare, nello specifico, un documento che riporta, per penna del segretario generale del suddetto organo, la volontà, da parte dello stesso senatore, “che gli artisti nel formulare le loro pretese, facciano a loro volta opera di patriottismo (oltre che di personale intelligente interesse) tenendo conto che le loro opere, per un atto di liberalità del Comitato, sarebbero destinate a figurare alla mostra permanente di un grande museo parigino”. Le acquisizioni da parte francese sarebbero state, pertanto, indirette, ovvero per intercessione di un uomo di stato italiano, Borletti appunto, il quale ne avrebbe fatto più tardi dono ad André Dézarrois affinché questi le collocasse nel *Musée des Écoles étrangères du Jeu de Paume*³⁷⁴.

Gli accordi riguardo le vendite si tennero tra il presidente di Italia-Francia e il portavoce di Antonio Maraini, costretto per incombenti impegni a Ginevra a demandare l'incarico a Giulio Baradei, ispettore della Biennale veneziana; dovette essere pertanto quest'ultimo a curare la corrispondenza direttamente con gli artisti in modo che le vendite delle loro opere andassero a buon fine. Inizialmente il segretario dell'istituzione veneziana aveva stilato di persona un primo elenco di sculture da destinare al museo francese in cui comparivano: la medaglia di

³⁷⁴Cfr. *Lettera del Senatore Borletti [s. l., 12 settembre 1935]*, in Archivio Maraini... cit., Serie 1... cit., UA 5... cit., sotto-cartella 2... cit., sottofascicolo 2... cit., 1935.

Su Borletti e il suo incarico al Comitato Italia-Francia si vedano: J. C., *Les amitiés Latines. France-Italie et France-Espagne. Ce que nous dit l'Amiral Lacaze*, in “Paris-Presse”, II, n. 468, 01 mai 1930, p. 1; Anon., *Les rapports économiques Franco-Italiens. La visite à Paris du ministre Bottai*, ibidem, II, n. 494, 27 mai 1930, p. 1; idem, *Il senatore Borletti Presidente del Comitato Italia-Francia a Parigi*, in “La Nuova Italia», IX, n. 517, 12 ottobre 1933, p. 3; idem, *L'Italie fasciste vue par un industriel*, in “La Croix”, n. 15985, 30 mars 1935, p. 5.

Mario Moschi, esposta a Parigi e cedibile, con il consenso stesso dell'artista, per 500 lire; una terracotta di Marino Marini per la somma di 2000 lire; una cera di Italo Griselli, quella presentata nella capitale come *Portrait de femme*, per 3000 lire. A queste si aggiungevano due bronzi di Bruno Innocenti, *Ritratto* e *Testa* (gli ultimi citati nel catalogo del *Jeu de Paume*); un ritratto maschile, identificabile con quello presentato sempre nel 1935 come *Buste de S. E. Luigi Federzoni*; una generica *Testa* di Andreotti, entrambi per 3000 lire³⁷⁵. (Tav. CIV)

Alla richiesta di vendita avevano dato seguito, però, soltanto alcuni tra gli scultori citati, come testimoniano le lettere a e da parte di Baradei. Marino Marini accettava fin da subito la somma proposta per la scultura acquistata dal senatore e identificabile con *Portrait de Gaby*, oggi conservata al Centre Pompidou. Tale opera era destinata, quindi, ad avere una fortuna rimarchevole, dal momento che la versione in terracotta finiva in Francia, mentre un'altra, quella in pietra arenaria, restava in Italia per andare ad arricchire qualche anno più tardi, nel 1938, la prestigiosa collezione veneziana Cardazzo. Francesco Messina dava anch'egli il proprio consenso per la cessione in base alla cifra stabilita da Maraini del bronzo riprodotto le fattezze dell'allora presidente del Senato, Luigi Federzoni, pure nelle collezioni del Centre Pompidou. Al *Jeu de Paume* gli aveva fatto da *pendant* il ritratto della moglie Gina, la cui qualità decisamente inferiore doveva avergli fatto preferire nettamente, per la vendita, il primo lavoro. La notorietà del catanese avrebbe continuato a crescere in terra francese anche negli anni seguenti, come comprova la pubblicazione della monografia del 1936 di André Salmon per le *Éditions des chroniques du jour*, all'interno della collana milanese curata da Hoepli. Lo scrittore critico d'arte francese avrebbe apprezzato nella produzione dell'italiano proprio i ritratti dove l'autore sapeva risolvere con maestria quell'"*erreur de la matière*" commesso invece dai simbolisti, attraverso la comprensione "*que l'âme, intime ou collective, modelait suffisamment la face humaine et qu'il restait à l'artiste de saisir cet instant pour le fixer dans une éternité vivante*"³⁷⁶. (Figg. 137, 139)

Per quanto riguarda la proposta di cessione di *Ritratto di signora* di Italo Griselli, una lettera di penna di Maraini ci informa sulle difficoltà riscontrate nella vendita del lavoro il cui

³⁷⁵Di Marini risulta nelle collezioni francesi anche una scultura rappresentante un *Pugile a riposo* acquistata in seguito all'*Exposition Internationale «Art et Techniques dans la Vie Moderne»*. Cfr. *Lettera di Francesco Messina [s. l. 10 settembre 1935]*, in Archivio Maraini... cit., Serie 1... cit., UA 5... cit., *Cartella Acquisti del senatore Borletti*, sottofascicolo 2, 1935; *Lettera di Giulio Baradei a Marino Marini [Venezia, 23 settembre 1935]*, ibidem, 1935; *Elenco opere destinate al Jeu de Paume [s. l., s. d.]*, ibidem, 1935; *Lettera di Marino Marini [s. l., s. d.]*, ibidem, 1935.

³⁷⁶Cfr. A. Salmon, *Francesco Messina... cit.*; *Le liseur, Le carnet du liseur*, in "La Revue de l'art ancien et moderne, LXXI, avr.-déc. 1937, p. n. p.; G. Marchiori, *Cronache. Venezia. La Collezione Cardazzo*, in "Emporium", LXXXVII, n. 517, gennaio 1938, pp. 47-49; E. Princi, *Scheda Ritratto di Luigi Federzoni (S. E. Luigi Federzoni, Ritratto di S. E. Cavalier Luigi Federzoni)*, in A. Paolucci, A. Fiz, E. Princi, *Ritratti... cit.*, p. 249; *Scheda Ritratto di Gaby*, in *Marino Marini. Catalogo... cit.*, p. 1929, n. 66; *Scheda Ritratto di Gaby*, ibidem, p. 1932, n. 97.

“ostacolo maggiore [...] è stato il fatto che la materia in cui l'opera è rappresentata sia la cera e cioè materia poco resistente”. La transazione risultava pertanto annullata anche a causa di “mezzi economici limitati”, non potendo tenere conto della richiesta da parte dello scultore di un “prezzo un po' maggiore”; lo segretario generale aveva indirizzato una missiva all'artista pisano giustificando tale scelta e rincuorando come essa non sottintendesse assolutamente un giudizio di qualità. La decisione finale doveva essersi basata anche su criteri pragmatici: sarebbe stato preferibile, infatti, acquistare dei bronzi o dei lavori in un *medium* più duraturo, dal momento che le opere avrebbero lasciato Venezia alla volta di Parigi in casse, accompagnate dal segretario amministrativo della Biennale Romolo Bazzoni. Anche nel caso di Andreotti dovettero verificarsi alcuni inconvenienti dal momento che non risulta alcuna sua opera nei musei francesi. Un documento, sempre conservato nel suddetto archivio romano, ci informa che Baradei, nel settembre del 1935, aveva inoltrato una richiesta alla vedova dell'artista affinché essa cedesse una testa in bronzo per una cifra indicativa di 5.000-6.000 lire, tenuta volutamente “bassa” in quanto l'opera sarebbe stata destinata a “un museo straniero”. Non sappiamo se un rifiuto della donna o un diverso avviso dalla parte della commissione giudicatrice siano state responsabili della mancata acquisizione di tale lavoro³⁷⁷. Come riportato dalla stampa, tra gli artisti entrati al *Jeu de Paume* nel corso del 1935 figuravano anche Antonio Maraini, Francesco La Monaca e Dario Viterbo, acquisiti al di fuori del dono Borletti, andato buon fine per solo per due pezzi. Il primo artista lasciava nelle collezioni francesi il celebre *Saint-Georges* che tanto favore aveva trovato presso pubblico e critica durante la precedente primavera; proprio sulla scia di un tale successo il *Conseil des Musées nationaux* dovette esprimersi favorevolmente sull'acquisto dell'opera, destinata anch'essa ad arricchire la scuola italiana del *Musée des Écoles étrangères contemporaines* con il titolo di *Guerrier à genoux*. Anche la notorietà di un marmo come *La Chinoise* di Viterbo doveva aver influito positivamente sulla decisione della suddetta commissione di procedere al suo acquisto, concluso sempre nel 1935, come comprova anche l'articolo di Rose Valland, responsabile alla conservazione al *Musée de Jeu de Paume*. Proprio la scelta di due tra le opere più apprezzate nell'ambiente artistico parigino ci aiuta a comprendere l'importanza e la riuscita delle esposizioni dedicate all'arte italiana nella capitale. La politica di promozione

³⁷⁷La stampa ci informa in effetti che soltanto due opere erano entrate nella collezione del *Jeu de Paume* a seguito del gesto magnanimo del senatore Borletti. Del lascito facevano parte anche nove dipinti (tra cui pitture di Vagnetti, Marussig, Ferrazzi, Ceracchini, Oppo) e sei incisioni. Cfr. *Lettera di Giulio Baradei alla signora Margherita Andreotti Carpi [Venezia, 16 settembre 1935]*, Archivio Maraini... cit., Serie 1... cit., UA 5... cit., Sotto-cartella 2... cit., Sottofascicolo 2.L... cit., 1935; *Lettera di Romolo Bazzoni ad Antonio Maraini [Venezia, 07 novembre 1935]*, Archivio Maraini... cit., Serie 1... cit., UA 5... cit., Sottocartella 2... cit., 1935; *Lettera di Antonio Maraini a Italo Griselli [s. l., 16 novembre 1935]*, ibidem, 1935; D. de Charnage, *Chronique artistique. L'enrichissement de nos musées*, in “La Croix”, n. 16219, 03 janvier 1936, p. 3.

culturale voluta così fermamente dal fascismo poteva dirsi pertanto pienamente realizzata e trovava anzi un naturale proseguimento nelle iniziative a favore dei suoi artisti da parte dello stato francese³⁷⁸.

La campagna di acquisizioni si concludeva con l'acquisto di un'ultima opera, quella realizzata da Francesco La Monaca con il titolo di *Portrait du sénateur Borletti*; il bronzo a cera persa Valsuani risultava anch'esso una sorta di lascito da parte dell'uomo politico italiano dal momento che la sua donazione avveniva per tramite del Comitato Italia-Francia di cui il senatore era presidente. La scultura poteva assurgere così a simbolo della ritrovata intesa tra i due paesi visto che le fattezze di uno dei mecenati più significativi per le sorti dell'arte peninsulare in Francia venivano eternate in un materiale duraturo ad opera di un artista italianissimo, ma operante da anni nella capitale d'oltralpe. La Monaca aveva collaborato già in passato a diversi progetti di carattere pubblico, in cui le sue notevoli capacità di ritrattista lo avevano preferito ad altri nella commissione di monumenti celebrativi, come quelli realizzati a Deauville, per il *Monument à Désiré le Hoc* (1921) e per il *Monument d'Eugène Cornuché*³⁷⁹. (Figg. 140-42)

I responsabili del *Jeu de Paume*, André Dézarrois per primo, dovevano aver sicuramente compreso il reale significato della donazione Borletti: il direttore del *Musée des Écoles étrangères* infatti, oltre a completare il lascito con l'acquisto di ulteriori opere, aveva deciso di esporre l'intero *corpus* al chiudersi dell'anno artistico 1935, al fine di ufficializzare agli occhi di tutta la comunità artistica la ritrovata amicizia franco-italiana, che svoltasi per tappe successive, curate nei minimi dettagli, poteva dirsi finalmente realizzata³⁸⁰. (Tav. LXXXIV).

³⁷⁸Nella stessa occasione Borletti donava sempre al Louvre la riproduzione in bronzo del *Louis XIV équestre* di Bernini a riprova di come l'arrivo dello scultore romano alla corte di Francia “*eut des formules heureuses pour établir, entre les traditions artistiques de l'Italie et les nôtre, une commune aspiration à l'universel, à l'ordre, à l'humain*”. Cfr. G. S., *L'amitié franco-italienne sous le signe du Bernin*, in “Le Figaro”, n. 314, 10 octobre 1935, p. 1; Anon., *Documents et nouvelles. Conseil des Musées nationaux. Séance du 05 décembre*, in “Bulletin des musées de France”, VII, n. 10, décembre 1935, p. 160; Anon., *Musée du Jeu de Paume. Acquisitions récentes*, ibidem, VII, n. 1, janvier 1936, p. 6; idem, *Informations. Dans les musées. Le conseil des Musées nationaux*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, LXIX, janv.-juin 1936, p. 47; R. Valland, *Dario Viterbo...* cit., p. 137; D. de Charnage, *Chronique artistique. Au Jeu de Paume*, in “La Croix”, n. 16225, 10 octobre 1936, p. 4.

³⁷⁹Cfr. Anon., *L'inauguration du Monument Le Hoc*, in “Le réveil de Trouville-Deauville”, n. 495, 09 juillet 1921; Anon., *Pour perpétuer le souvenir de M. Cornuché*, in “Le réveil de Trouville-Deauville”, n. 750, 24 avril 1926; Anon., *Compte-rendu de l'inauguration*, ibidem, n. 808, 04 juin 1927; Anon., *Après l'exposition d'Art italien. Le sénateur Borletti et M. Pierre Laval échangent de chaleureux télégrammes*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 204, 25 juillet 1935, p. 3; Anon., *Documents et nouvelles. Conseil des Musées...* cit., p. 160; Anon., *Informations. Dans les musées. Le conseil...* cit., p. 47; Anon., *Informations. Dans les musées. Au Musée du Jeu de Paume*, ibidem, p. 47; R. Deliencourt, J. Chennebenoist, *Deauville, son histoire. Tome 2: de 1914 à 1977*, Honfleur 1982, p. 30; E. Luis, *Autour du piédestal des monuments commémoratifs: le rapport entre sculpteurs et architectes à partir d'exemples bas-normands*, in “Livraisons d'histoire de l'architecture”, XII, n. 12, 2006, p. 75; *Courrier de Francesco La Monaca au maire de Deauville, Eugène Colas [London, 23 mars 1922]*, in *Dossier en ligne Monument (buste) de Désiré Le Hoc*, Inventaire général du patrimoine culturel 2008, n. IM14003207; *Dossier en ligne Monument (buste en hermès) d'Eugène Cornuché*, Inventaire... cit., n. IM14003208.

³⁸⁰Cfr. Anon., *Documents et nouvelles. Conseil des Musées...* cit., p. 160; Anon., *Informations. Dans les musées.*

Le conseil... cit., p. 47; Anon., *Informations. Dans les musées. Au Musée du Jeu de Paume*, ibidem, p. 47.

FIGURE DI RIFERIMENTO

LA SCULTURA IN ITALIA ATTRAVERSO LA LETTURA
CRITICA DEI SUOI PROTAGONISTI



FIG. 1: Trentacoste, *La figlia di Niobe*, "Emporium", IX, 52, aprì 1899

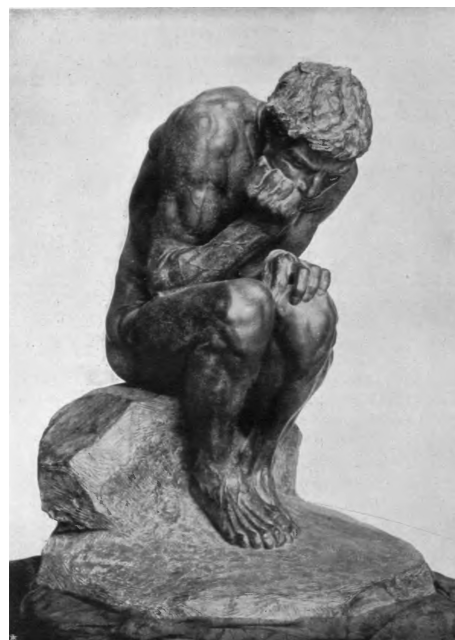


FIG. 2: Trentacoste, *Caino*, in "Vita d'Arte", n. 6, giu 1908

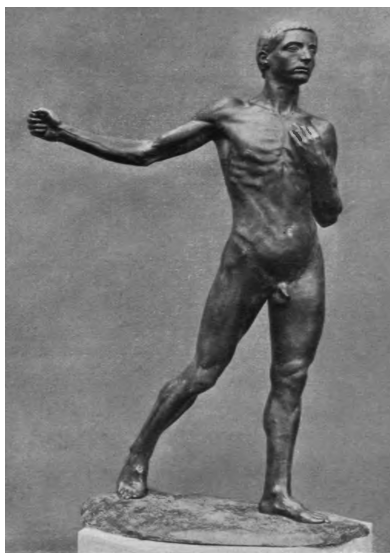


FIG. 3: Trentacoste, *Il Seminatore*, "Vita d'Arte", I, 6, giu 1908



FIG. 4: Meunier, *Il Seminatore*, "Vita d'Arte", III, 15, mar 1909

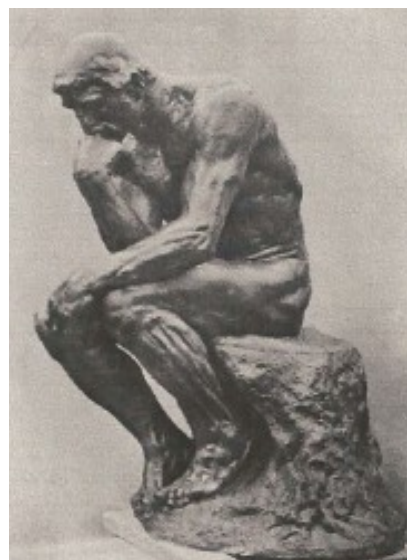


FIG. 5: Rodin, *Il Pensatore*, "Emporium" XX, 15, lug 1904



FIG. 6: Bistolfi, *Il Dolore confortato dalle memorie*, "Emporium", IX, 49, gen 1899



FIG. 7: Bistolfi, *Il Monumento a Giovanni Segantini*, "Emporium", XXIII, 138, gen 1906

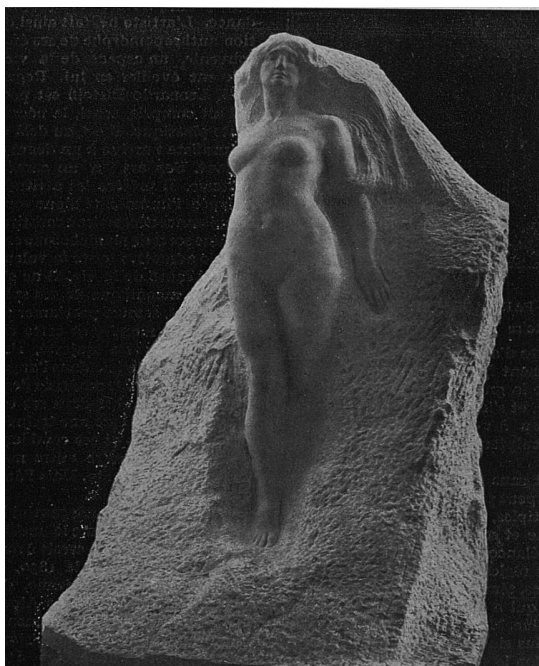


FIG. 8: *Il Monumento a Giovanni Segantini*, "L'Art et les artistes", avr-sep 1906

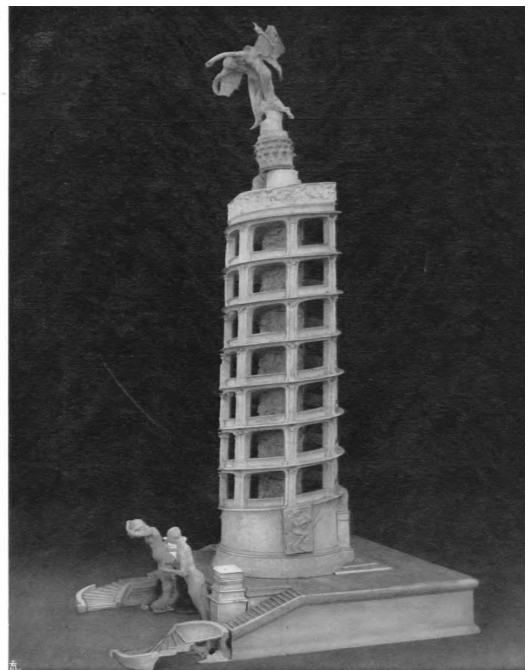


FIG. 9: *La Torre del Lavoro*, in "Vita d'arte", I, 3, mar 1908

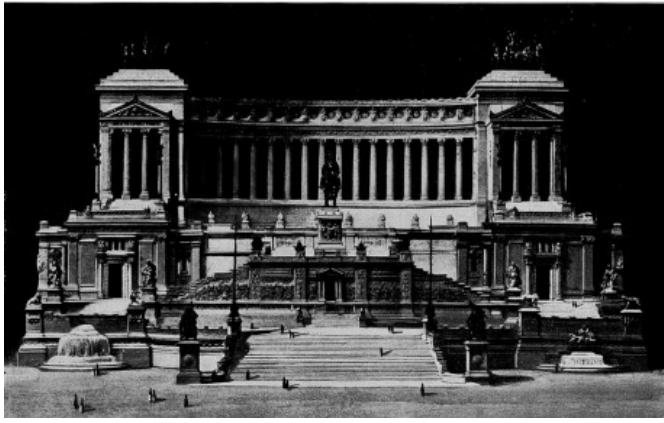


FIG. 10: *Monument à Victor-Emmanuel*, “L'Art et les artistes”, oct 1908-mar 1909



FIG. 11: *Corteo dell'Aratro*, “Vita d'Arte”, VIII, 43, lug 1911



FIG. 12: Bistolfi, *La Sfinge*, “Emporium”, IX, 49, gen 1899



FIG. 13: *Monumento ai morti*, “Emporium”, XI, 62, feb 1900



FIG. 14: *Le jeune Von Guillaume*, “Les modes”, VIII, 87, mars 1908



FIG. 15: *Le Christ enfant de Luca della Robbia*, É., Gebhart, Florence, Paris 1906

GLI SCULTORI ITALIANI A PARIGI NEL PRIMO E SECONDO DECENNIO

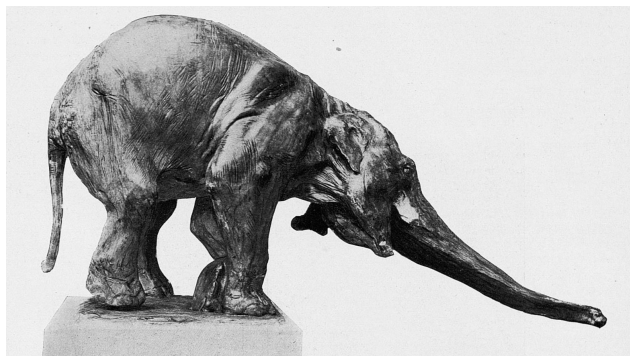


FIG. 16: Bugatti, *Éléphant*, "L'Art et les artistes", avr-sep 1908



FIG. 17: Bertrand, *Lion attaquant un jeune éléphant*, Salon des Artistes français, 1900



FIG. 18: Bugatti, *Dix minutes de repos*, 1905

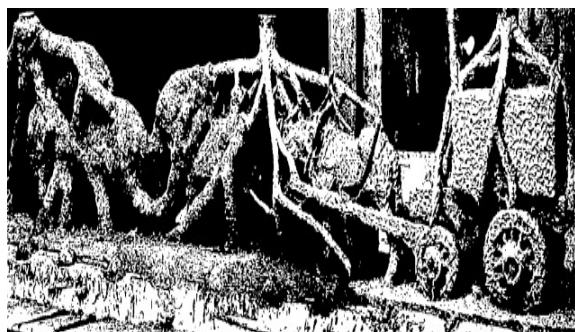


FIG. 19: *Fonte à cire perdue*, "Art et décoration", juil-déc 1905, p. 25



FIG. 20: Troubetzkoy, *Vetturino moscovita*, 1898



FIG. 21: Bugatti, *Deux Dromadaires*



FIG. 22: Troubetzkoy, *Beduino su cammello*, 1896



FIG. 23: Navellier, *Méhariste en vedette*, Salon de 1908



FIG. 24: Bazzaro, *Donna con bambino su un cammello*, Esposizione Egiziana, Milano 1891



FIG. 25: Bugatti, *Femme nue se coiffant*, 1906



FIG. 26: Troubetzkoy, *Fanciulla che si pettina*



FIG. 27: Bartholomé, *Jeune fille se coiffant*, 1906



FIG. 28: Bugatti, *Jeune fille nu*



FIG. 29: Bugatti, *Phryne*, 1906

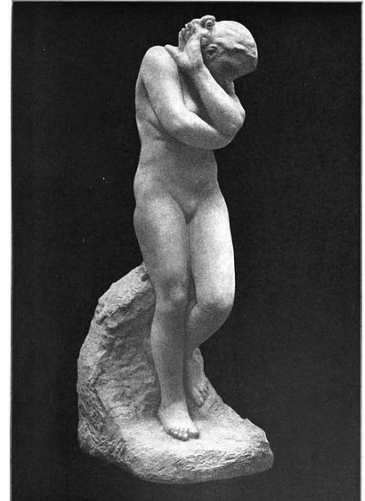


FIG. 30: Rodin, *Petite Ève*, P. Gsell, *L'Art (Rodin)*, 1911



FIG. 31: Bugatti, *Le Reveil*, 1906



FIG. 32: Rodin, *Le Reveil* 1887 ca.

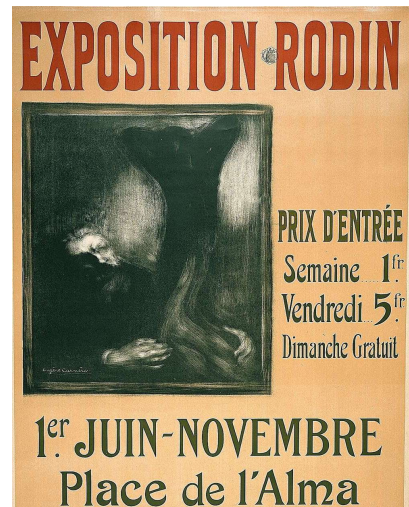


FIG. 33: *Affiche Exposition Rodin*, Place de l'Alma, Paris, 1900

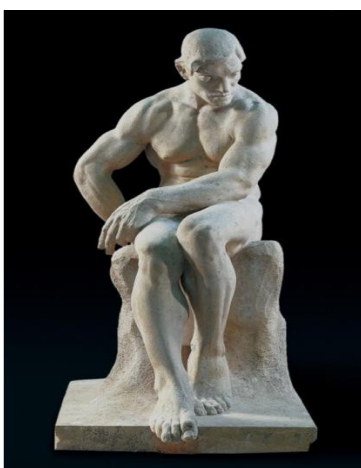


FIG. 34: Bugatti, *Colosse nu assis*, 1906



FIG. 35: Rodin, *Athlète*, 1902-1904

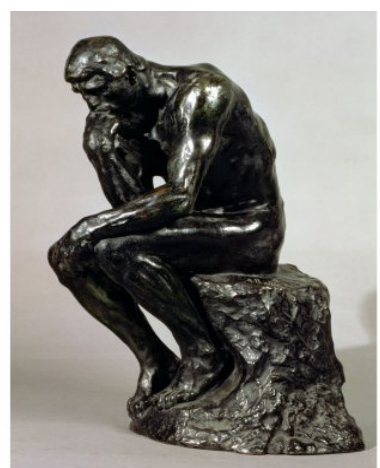


FIG. 36: Rodin, *Le Penseur*



FIG. 37: Andreotti, *Donna Adalgise con i guanti*, 1905



FIG. 38: Troubetzkoy, *Granduchessa Feodorovna*, 1899



FIG. 39: Dejean, *Élégante*

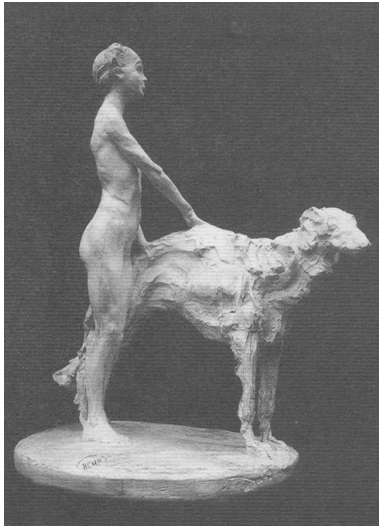


Fig. 40: Andreotti, *Pure Sang*, 1907

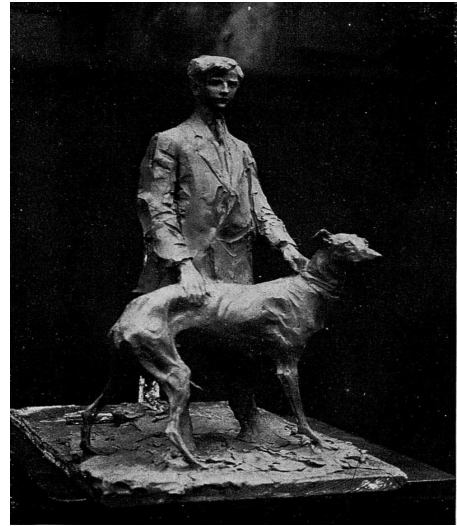


Fig. 41: Troubetzkoy, *Jeune homme au levrier*, "L'Art et les artistes", 1907



Fig. 42: Andreotti, *Portrait du Peintre Fornara*, 1907



Fig. 43: Charpentier, *Ritratto*, "Emporium", XXII, 130, ott 1905



FIG. 44: Andreotti, *Nouveau-Né*



FIG. 45: Rosso, *Bambino ebreo*,
"Vita d'arte", V, 27, mar 1910



FIG. 46: Andreotti, *Le Lutteur*, 1910



FIG. 47: Rodin, *Homme qui marche*,
"Emporium", LXVI, 271, lug 1917



FIG. 48: Rodin, *Balzac*, "Emporium", VIII, 44, lug 1898

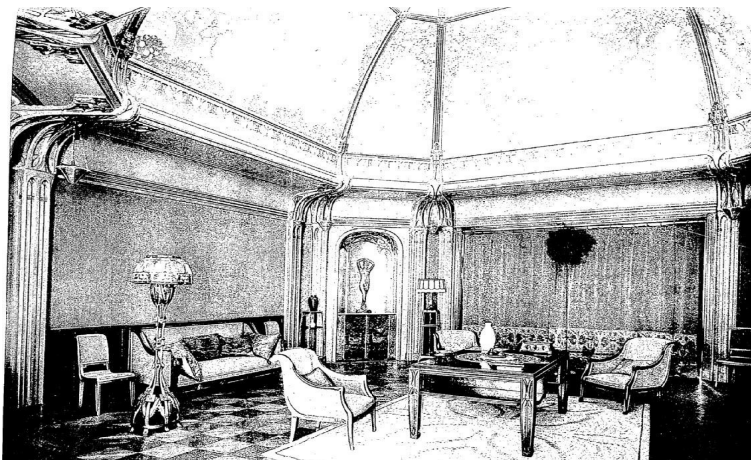


FIG. 49: *Un intérieur moderne*, "Art et décoration", janv-juin 1913

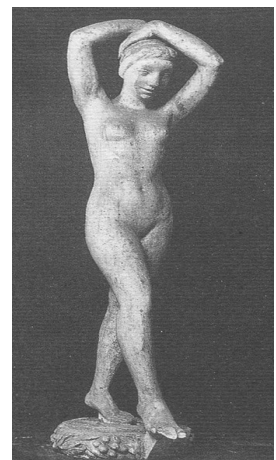


FIG. 50: Andreotti, *Danzatrice*, 1912

VERSO UNA RINASCITA DELLA PLASTICA ITALIANA



FIG. 51: Denis, *Théories*

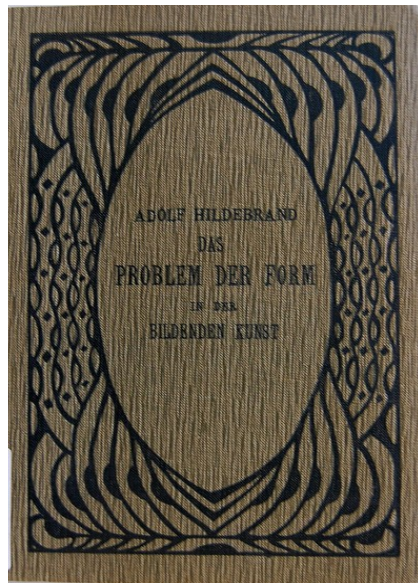


FIG. 52: Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*

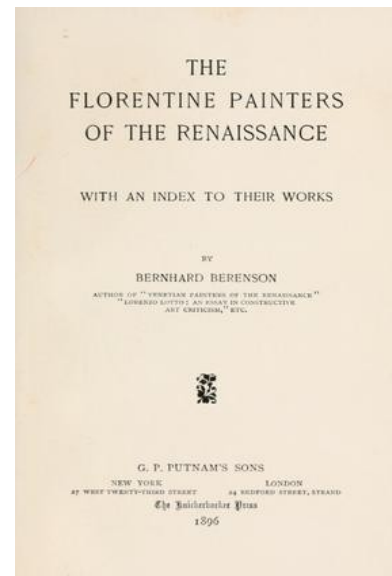


FIG. 53: Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*

IL TERZO DECENNIO

LA SCULTURA ALLE ESPOSIZIONI DI ARTE DECORATIVA



FIG. 54: *Catalogo della I Mostra Internazionale di Monza, 1923*



FIG. 55: Guerrini, *Manifesto II Mostra Internazionale di Monza*



FIG. 56: *Catalogue Exposition des Arts Décoratifs, Paris 1925*



FIG. 57: *Il Padiglione italiano*, “Emporium”, LXII, 367, lug 1925



FIG. 58: *Padiglione Italia, L'Italie à l'Exposition internationale. Catalogue illustré*, Paris 1925



FIG. 59: Cataldi, *Méduse*, Vanves, Parc Falret, 1939



FIG. 60: Cataldi, *Danseuse*, Vanves, Parc Falret, 1939



FIG. 61: Chauvel, *Ève*



FIG. 62: *Sala Arpesani, L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e industriali*, 1925



FIG. 63: *Sala Gallenga, L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e industriali*



FIG. 64: "La Renaissance de l'art français et des..." jan 1922



FIG. 65: Maraini, "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XV, 1921



FIG. 66: "La Renaissance de l'art français..." jan 1922

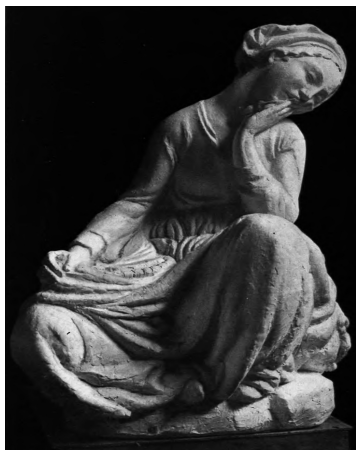


FIG. 67: Maraini, "Vita d'arte", XVI, 117-118, set 1917



FIG. 68: Ojetti, "Dedalo", II, 1920-21



FIG. 69: "Renaissance de l'art français, V, n. 1, janvier 1922



FIG. 70: Maraini, "Vita d'arte", VIII, 137-138, giu 1919



FIG. 71: Maraini, "Renaissance de l'art français...", octobre 1923



FIG. 72: Maraini, "Renaissance de l'art français...", novembre 1923

LA BIENNALE DI VENEZIA VISTA DA PARIGI



FIG. 73: Cataldi, *L'Arte Mondiale alla XII Esposizione di Venezia, 1920*

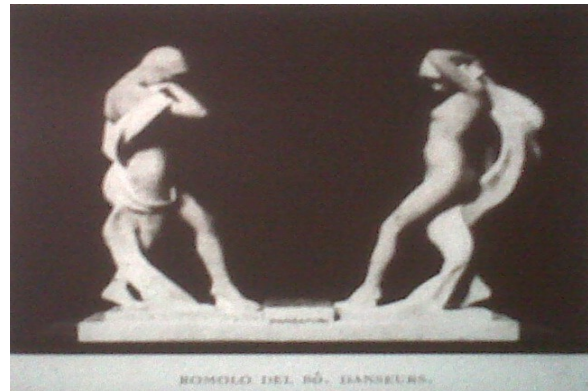


FIG. 74: Del Bo, *Danseuses XIII Esposizione Internazionale di Venezia, 1922*

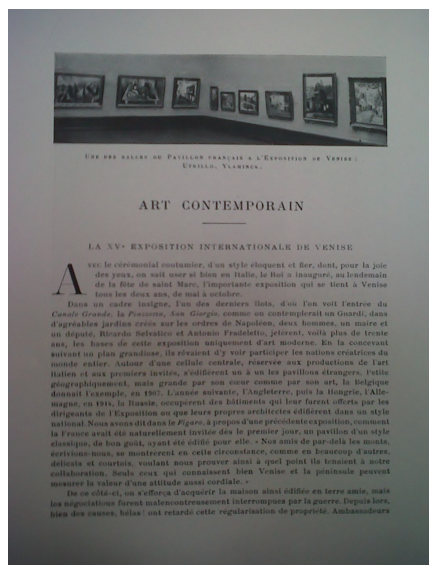


FIG. 75, Dézarrois, "Revue de l'art ancien et moderne", L, juin-déc. 1926



FIG. 76: "Le Bulletin de la vie artistique" VII, n. 7, 01 avril 1926

L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE VENISE
SON ORGANISATION, SES FINS ET SES RÉSULTATS

L'Italie, pour la grandeur de ses souvenirs artistiques toujours vivants dans ses monuments et ses pensées, est considérée par toutes les nations comme la dernière et suprême station où l'élite des jeunes artistes doit venir achever son apprentissage spirituel et technique. Aussi n'est-il pas de pays au monde qui possède un aussi grand nombre d'écoles, d'institutions et d'académies étrangères. La plus ancienne est l'Académie française de Rome, à la Villa Médicis, dont la création remonte à l'époque de Louis XIV. Celle d'Espagne vint bientôt après, et plus récemment, celles d'Amérique, d'Angleterre et de Hongrie. Il faut citer encore les instituts de culture générale fondés à Florence par l'Allemagne, la France et l'Angleterre et, en des temps bien plus anciens, à Bologne par l'Espagne. Si l'on joint enfin à ces établissements toutes les bourses d'études officielles au moyen desquelles d'autres peuples, sans posséder en Italie des instituts proprement dits, maintiennent avec ce pays un pareil contact, on pourra se faire une idée de la valeur universelle de l'art italien, de son importance dans la coopération intellectuelle.

Il était donc naturel, il était même fatal, en un certain sens, que ces traditions d'hommage international à l'Italie en matière d'art, et de souveraine hospitalité de l'Italie envers les artistes du monde entier, aient fait trouver en cette même Italie le sol le plus favorable où pût naître et fleurir une grande exposition d'art internationale et périodique. Une telle exposition se rattache à la position universelle qui appartient à l'Italie comme maîtresse d'art à travers les siècles, mais elle affirme aussi qu'il n'est pas, pour les compétitions actuelles, de terrain si moux adapté ni plus libre. Aucune ville, d'autre part, ne pouvait ici



FIG. 77: "La Coopération intellectuelle", I, 1929

FIG. 78: Maraini, "L'Amour de l'Art", a. XI, août 1930

PRESENZE A PARIGI NEL TERZO DECENNIO



FIG. 79: Pina, *Monument aux morts*, Mesves-sur-Loire



FIG. 80: Pina, *Monument aux morts*, Bulcy

LA SCULTURA ITALIANA TRA TERZO E QUARTO DECENNIO

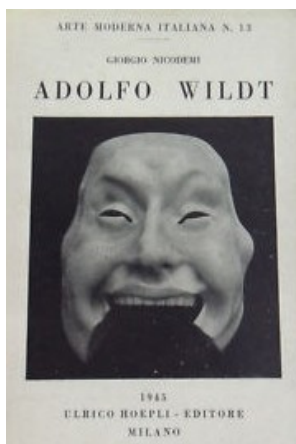


FIG. 81: Adolfo Wildt, n. 13, 3

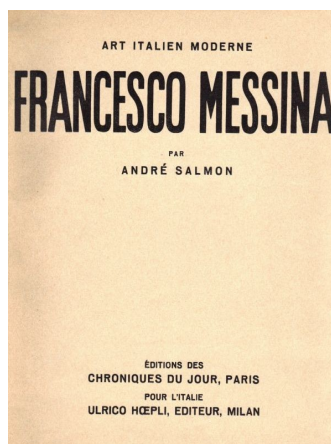


FIG. 82: Salmon, *Francesco Messina*, n. 28, 6,

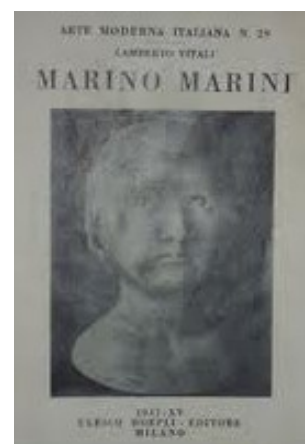


FIG. 83: Marino Marini, n. 29, 7



Fig. 84: Maraini, "Emporium", LXIX, 413, mag 1929



Fig. 85: Maraini, "Emporium", LXIX, 413, mag 1929

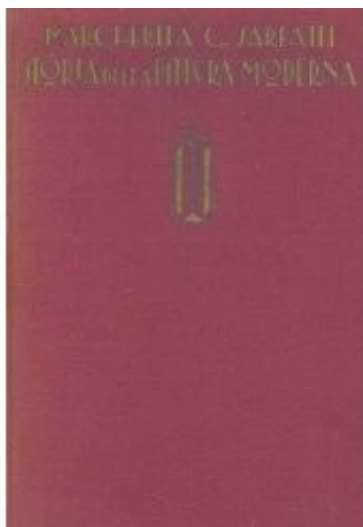


FIG. 86: Sarfatti, *Storia della Pittura Moderna*, 1930

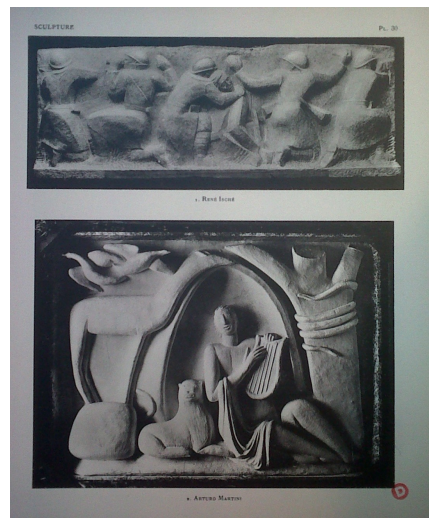


FIG. 87: Jan & Joël Martel, *Sculpture*, 1929

PARIGI E LA NUOVA SCULTURA ITALIANA ALLE PRINCIPALI ESPOSIZIONI DELL'ITALIA FASCISTA



FIG. 88: *I Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte*, Roma 1931

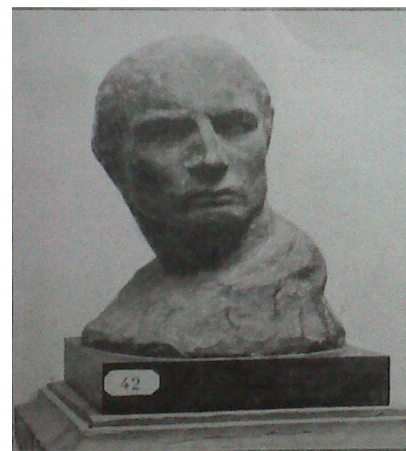


FIG. 89: Magliano, *Mussolini*, Salon des Artistes Français, 1932



FIG. 90: *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Roma, 1932



FIG. 91: *Sala dei Martiri*, Mostra Decennale, 1932

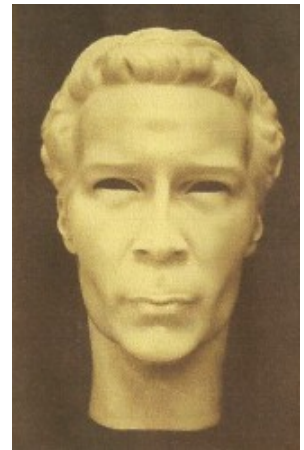


FIG. 92: Wildt, "Emporium", LXIII, 374, 1926



FIG. 93: *Terrasse du Musée Mussolini*, "Beaux-Arts", VIII, 25 déc 1931



FIG. 94: *Galleria Mussolini*, "Capitolium", n. 8, 1925-1926



FIG. 95: *Chapelle des Scouts*, "L'Express du Midi", 10 juill 1934

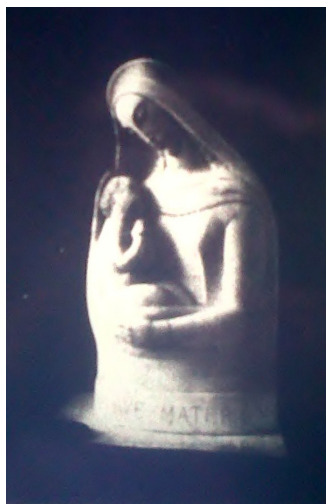


FIG. 96: Aliventi, *Madonna*, Esposizione d'arte religiosa di Roma



Fig. 97: Selva, *La Pietà*, "Emporium", LXXIX, 473, maggio 1934

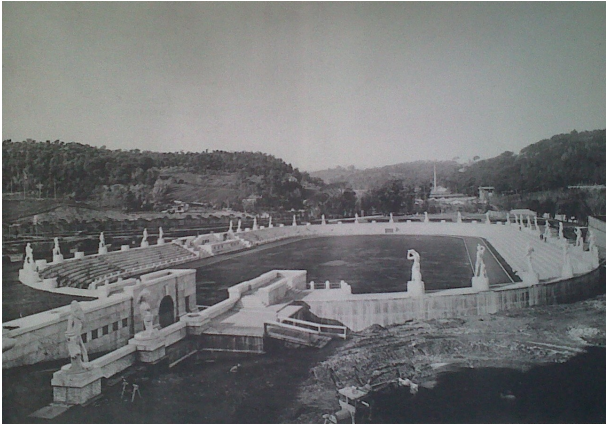


FIG. 98: Bodrero, *Stade Mussolini*, Roma

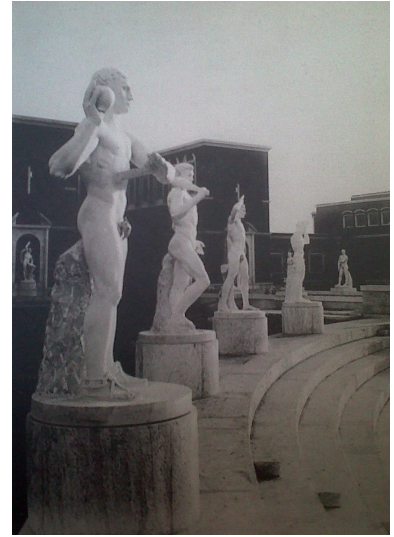


FIG. 99: Bodrero, *Statue Stadio Mussolini*



FIG. 100: *Arco di Genova*, Grassini, "Beaux-Arts", VIII, 25 octobre 1931

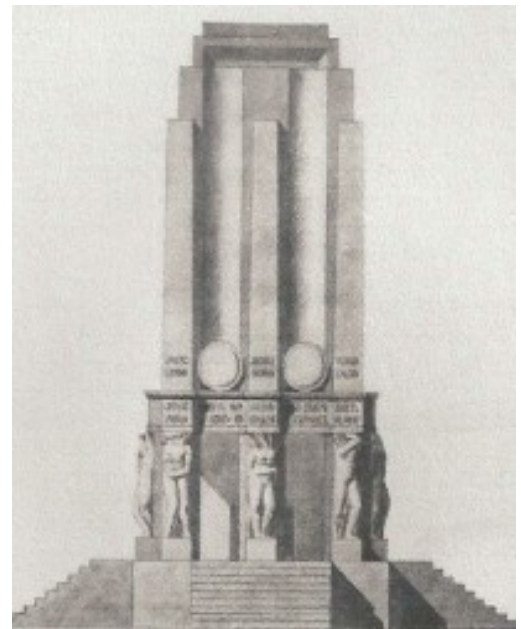


FIG. 101: *Mausoleo Cadorna*, "Emporium", LXIX, 413, maggio 1929



FIG. 102: "Le Bulletin de l'art ancien et moderne", 789, juin 1932



FIG. 103: "Le Bulletin de l'art ancien et moderne", 789, juin 1932



FIG. 104: *Il Quadriennale Nazionale d'Arte*, 1935
 FIG. 105: Martini, *Donna che dorme*, "Emporium", LXXXI, 482, febbraio 1935



FIG. 106: Romagnoli, *Acrobata* "Emporium", LXXXI, 482, febbraio 1935

IL NUOVO VOLTO DELLA SCULTURA ITALIANA A PARIGI

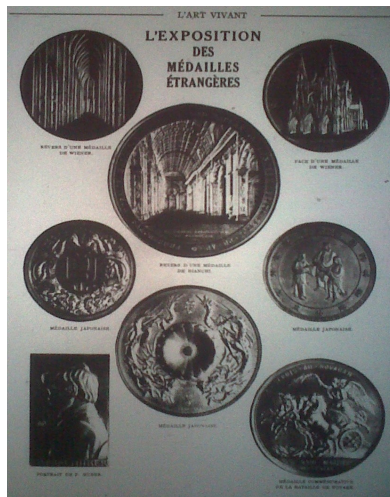


FIG. 107-108: "L'Art vivant", V, 15 septembre 1929

FIG. 109: "Le Bulletin de l'art ancien et moderne", 782, nov 1931

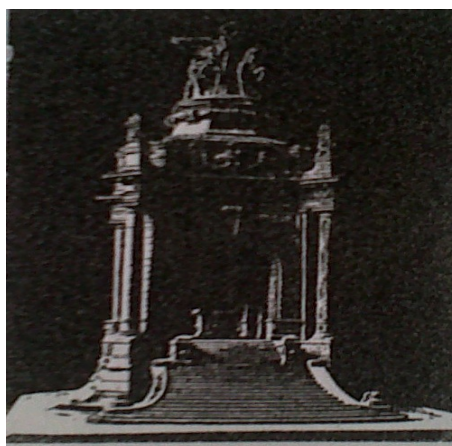


FIG. 110: "Revue Moderne des Arts et de la Vie", XXXI, I, 31, jan 1931



FIG. 111: Romagnoli, "Journal télégraphique", LXIII, XXXV, 10, 25 novembre 1911



FIG. 112: Maraini, *Dorica*, "Emporium", LXXV, 450, giugno 1932



FIG. 113: Fazzini, *Don Musée des Écoles Étrangères*, 1936

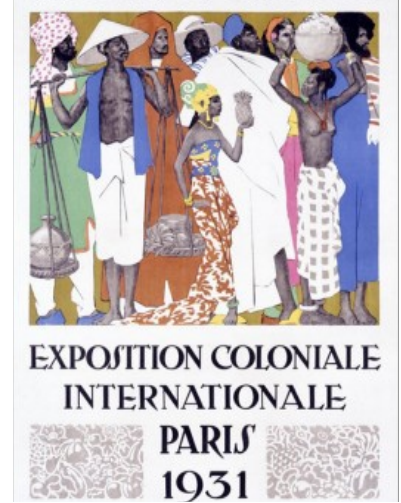


FIG. 114: *Exposition Coloniale internationale de Paris*, 1931



Fig. 115: Viterbo, *Main de violoniste*, 1913



FIG. 116: E. Druet, *La main crispée d'après Rodin*

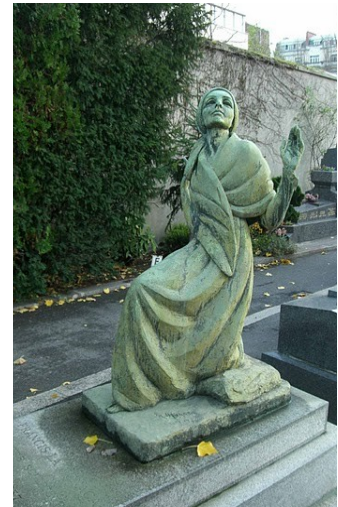


FIG. 117: Viterbo, *Cimetière de Neuilly-sur-Seine*

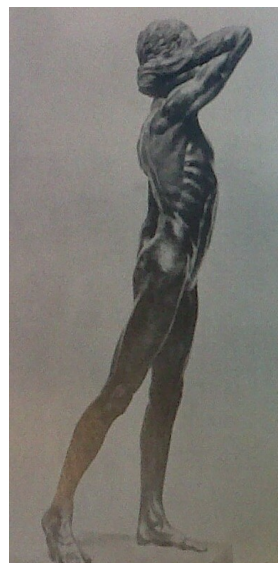


FIG. 118: Roscitano, *La notte di Ronchi*, 1921



FIG. 119: Rodin *L'Âge d'airain*



FIG. 120: Roscitano, *Il campione*, 1929

LA SCULTURA ALL'EXPOSITION D'ART ITALIEN AL *JEU DE PAUME*

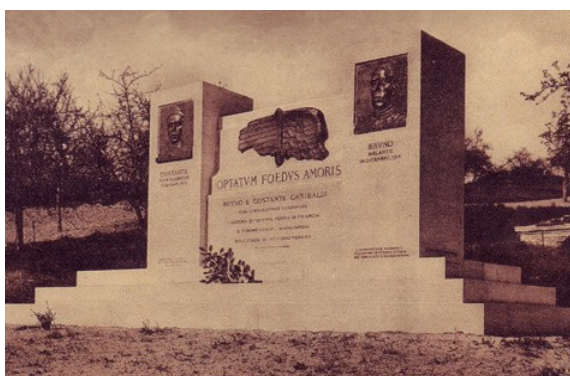


FIG. 121: Vatteroni, *Monument aux garibaldiens* Lachalade, 1932



FIG. 122: Cian, *Patria Nostra, Soupir* (Aisne) 1921



FIG. 123: Cappabianca, *Monument aux Garibaldiens* "L'Illustration", XCII, n. 4761, 02 juin 1934



FIG. 124: *Bruno e Costante Garibaldi*, Paris, Square Cambronne

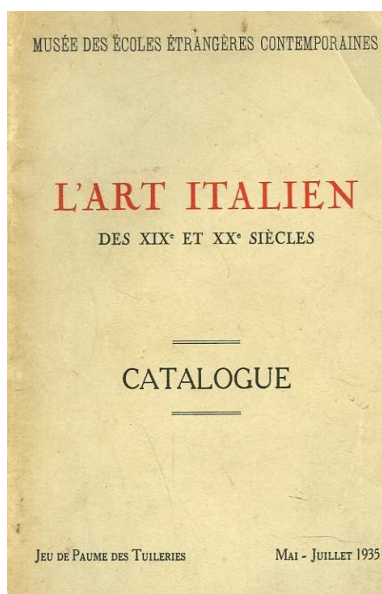


FIG. 125: *L'art italien des XIX et XX siècles*, catalogue, 1935



FIG. 126: Wildt, *Santa Lucia*, "Emporium", LXXIII, 436, apr 1931

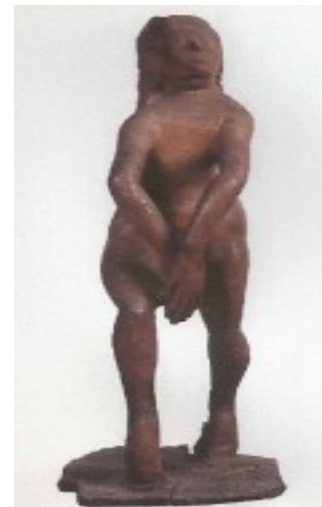


FIG. 127: Fazzini, *Donna che cammina*, 1933



FIG. 128: Troubetzkoy, "Emporium", XII, 67, lug 1900



FIG. 129: Martini, *La Lupa*

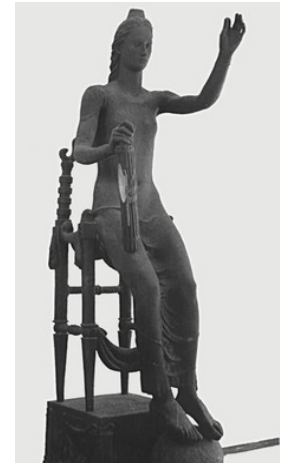


FIG. 130: Andreotti, *La Giustizia*, 1931

LE PRIME ACQUISIZIONI DELLA GIOVANE SCULTURA ITALIANA DA PARTE DEI MUSEI FRANCESI



FIG. 131: Rossi, *Deux Sœurs*

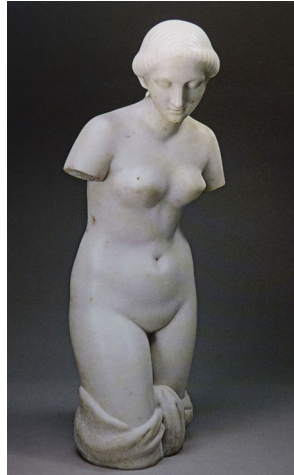


FIG. 132: Nadelman, *Figure*



FIG. 133: Rosso, *Buste de André Questel*, Point-au-Pitre



FIG. 134: Viterbo, *La Chinoise*, Acquisizione Jeu de Paume 1935



FIG. 135: Pina, *Nu féminin agenouillé*

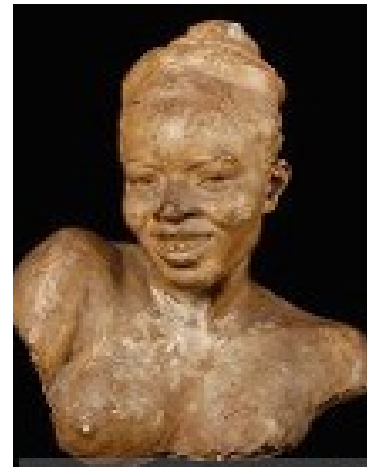


FIG. 136: La Monaca, *Antillaise riant*



FIG. 137: Marini, *Portrait de Gaby*, Don Borletti



FIG. 138: Marini, *Il pugiliste*, acquisition 1937



FIG. 139: Messina, *Ritratto di Federzoni*

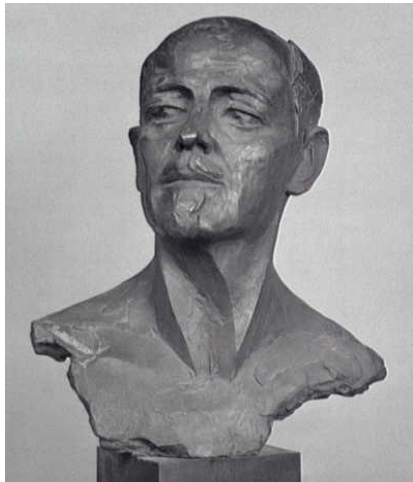


FIG. 140: La Monaca, *Busto del Senatore Borletti*



FIG. 141: La Monaca, *buste Cornuché*, S.-V. Montmartre



FIG. 142: La Monaca, *Buste Le Hoc*, Deauville, 1921

Archivi consultati

Boulogne Billancourt, MUSÉE DES ANNÉES TRENTE, Boulogne Billancourt, Centre de documentation;
Paris, BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY, Réserve;
Paris, INHA (Institut National d'Histoire de l'Art), Inventaire de fonds patrimoniaux;
Paris, MUSÉE D'ORSAY, Centre de documentation;
Paris, PETIT PALAIS, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Fond Sarmiento;
Roma, GNAM (Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Fondo Ojetti;
Roma, GNAM (Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Fondo Maraini.

Biblioteche

New York, New York Public Library, Stephen A. Schwarzman Building;
Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris;
Paris, Bibliothèque des Art Décoratifs;
Paris, Bnf, Bibliothèque Nationale de France;
Paris, Bibliothèque Kandinsky.

Riviste francesi consultate per intero (nella tranche cronologica indicata)

L'Amour de l'art, 1922-1935
L'Architecture d'aujourd'hui, 1932-1934
L'Art et les artistes, 1905-1936
Art et décoration, 1898-1935
Beaux-Arts. Chronique des arts et de la curiosité, 1903-1935
Formes, 1930-1935
L'Europe Nouvelle, 1919-1934
La Coopération intellectuelle, 1929-1931
La Renaissance de l'art français et des industries de luxe, 1920-1935
La Renaissance latine, 1902-1903
Revue moderne des arts et de la vie/Revue moderne illustrée des arts et de la vie, 1922-1934
Museum/Museum supplément illustré, 1930-1936
Italie Nouvelle/Nuova Italia, 1923-1935
Revue (La)/Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899-1937

BIBLIOGRAFIA GENERALE

A. B., 1896, *Il poeta della Morte*, in “Gazzetta del Popolo della Domenica”, 01 novembre, p. 349;

A. G., 1907, «*La Torre del Lavoro*» di Rodin, in “Il Piccolo della Sera”, 28 aprile;

A. M., 1934, *Un buste de S. Em. le cardinal Verdier*, in “La Croix”, n. 15646, 22 février, p. 5;

A. P., 1904, *Exposition et concours. Rembrandt Bugatti*, in “Bulletin de l'art ancien et moderne”, p. 197;

ACCIARESI, P., 1928, *Giuseppe Sacconi e il suo monumento a Vittorio Emanuele II*, Roma;

ACHELLE, D., 1921, *L'Art. La sculpture contemporaine et l'œuvre d'Alfredo Pina*, Paris;

AGOSTINONE, E., 1923, *La Prima «Biennale» delle arti decorative*, in “Emporium”, n. 337, gennaio, pp. 20-32;

AGULHON, E., 1978, *La statuomanie et l'histoire*, in “Ethnologie française”, VIII, n. 5, pp. 145-72;

ALEXANDRE, A., 1904a, *Donatello*, Paris;

ALEXANDRE, A., 1904b, *Les Petites expositions. Le sculpteur Bugatti*, in “Le Figaro”, n. 174, 22 juin, p. 5;

ALEXANDRE, A., 1905, *Donatello, biographie critique illustrée de 24 reproductions hors texte*, Paris;

ALEXANDRE, A., 1906, *Les Salons de 1906. Société Nationale des Beaux-arts*, in “Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche”, II, n. 15, 14 avril, p. 2;

ALEXANDRE, A., 1907a, *Thaulow à la «Société Nouvelle»*, in “Le Figaro”, 79, 20 mars, p. 1;

ALEXANDRE, A., 1907b, *Les Petites Expositions. Exposition R. Bugatti*, in “Le Figaro”, n. 137, 17 mai, p. 5;

ALEXANDRE, A., 1908a, *Alexandre, Sculpture et objets d'art*, in “Le Figaro”, 105, 14 avril, p. 5;

ALEXANDRE, A., 1908b, *Le Prince Paul Troubetzkoï*, in “Le Figaro”, 27 mai, p. 6;

ALEXANDRE, A., 1909a, *La vie artistique. L'exposition italienne*, in “Le Figaro”, 08 octobre, p. 6;

ALEXANDRE, A., 1909b, *La semaine artistique. Au dehors*, in “Comoedia”, p. 3;

- ALEXANDRE, A., 1911, *Grandes et Petites Expositions. Les œuvres de Bugatti*, in “Le Figaro”, n. 138, 18 mai, p. 4;
- ALEXANDRE, A., 1913, *Les Salons de 1913. Société Nationale des Beaux-Arts. La Sculpture*, in “Le Figaro”, 13 avril, pp. 5-6;
- ALEXANDRE, A., 1925, *Les sculpteurs à l'exposition*, in “La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, n. 10, octobre, pp. 439-56;
- ALEXANDRE, A., 1928a, Alexandre, *Le sculpteur Dario Viterbo*, in “La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, XI, n. 4, avril, pp. 165-68;
- ALEXANDRE, A., 1928b, *La vie artistique. Les pastellistes.- J. Desbois.- Divers*, in “Le Figaro”, n. 131, 10 mai, p. 3;
- ALEXANDRE, A., 1929, *La vie artistique. Italiens modernes*, in “Le Figaro”, CIV, n. 343, 09 décembre 1929, p. 4;
- ALFASSA, P., 1907, *Le Pavillon de l'Art décoratif Français à l'Exposition de Turin*, in “Art et décoration”, juillet-décembre, pp. 317-22;
- ALFASSA, P., 1911, *Le Pavillon de l'Art décoratif Français à l'Exposition de Turin*, in “L'Art et les artistes”, juillet-décembre, pp. 317-22;
- ALFASSA, P., 1934, *Expositions*, in “La Revue de Paris”, XLI, n. 7, juillet, pp. 228-30;
- ANGELI, D., 1902, *L'Art en Italie*, in “La Renaissance latine”, I, 1-4, mai-août, pp. 72-73;
- ANGELI, D., 1903, *La scultura all'Esposizione di Venezia*, in “Il Marzocco”, VIII, n. 22, 31 maggio;
- ANGELI, A., 1905, *Arte Toscana*, in “Hermes”, VII, maggio, pp. 1-5;
- ANGELI, D., 1906, *La tradizione nell'opera di Rodin*, in “L'Avanti della Domenica”, numero speciale, IV, 27, 15 luglio;
- ANGIOLINI, A., 1931, *La prima Quadriennale di Arte Nazionale. Le mostre individuali dei pittori e degli scultori*, in “Il Lavoro”, 06 gennaio;
- ANGLÈS, R., 1934, “*L'exposition internationale d'art religieux*”, in “Beaux-Arts”, LXXIII, n. 60, 23 février, p. 1;
- ANDALÒ, G., 1933, *Un italiano di ritorno in patria. Alla mostra della Rivoluzione*, in “La Nuova Italia” IX, n. 510, 24 agosto, p. s. n.;
- “ANDO”, 1924, *L'Arco di Trionfo per i Caduti di Genova*, in “Emporium”, LIX, n. 350, febbraio, pp. 128-30;
- ANIANTE, A., 1932a, *Une exposition significative. Les nouvelles tendances de la peinture*

- italienne*, in “La Liberté”, LXVIII, n. 24993, 15 mars, p. 6;
- ANIANTE, A., 1932b, *Témoignage d'un jeune fasciste*, in “L'Europe Nouvelle”, XVI, N. 814, 16 septembre, pp. 890-92;
- ANIANTE, A., 1950, *Sarmiento, mecenate incompreso*, in “La Nazione”, 09 febbraio;
- ANICHINI, G., Mons., 1934, *L'arte sacra e la Mostra internazionale di Roma*, in “Vita e Pensiero”, XX, vol. XXV, n. 4, aprile, pp. 205-13;
- ANON., 1882a, *Concours. Italie*, in “Courrier de l'Art”, 16 février, p. 82;
- ANON., 1882b, *Concours. Italie*, in “Courrier de l'Art”, II, 15, 13 avril, p. 179;
- ANON., 1883a, *Concours. Italie*, in “Courrier de l'Art”, III, 3, 18 janvier;
- ANON., 1883b, *Concours. Italie*, in “Courrier de l'Art”, III, 52, 27 décembre, p. 35, p. 619;
- ANON., 1884, *Concours. Italie*, in “Courrier de l'Art”, IV, 8, 22 février, p. 95;
- ANON., 1895, “Revue Universelle: recueil documentaire universel et illustré”, V, Paris, p. 279;
- ANON., 1898, *Article*, in “Revue philosophique de la France e de l'étranger”, 24, juil.-déc., pp. 63-64;
- ANON., 1899a, *Archeologia: terrecotte di Tanagra e Mirina*, in “Emporium”, IX, febbraio, pp. 146-54;
- ANON., 1899b, *Analyses-A. Hildebrand. Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, in “Revue philosophique de la France et de l'étranger”, 23, juillet-décembre, pp. 188-95;
- ANON., 1902a, *Esposizioni e Concorsi*, in “Emporium”, XV, n. 89, gennaio;
- ANON., 1902b, *Article*, in “Revue philosophique de la France e de l'étranger”, 27, janvier-juin, p. 197;
- ANON., 1902c, *l'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo;
- ANON., 1903a, «*Les arts réunis*», in “L'art décoratif”, V, janvier-juin, p. 146;
- ANON., 1903b, *Bibliographie. L'Exposition internationale des arts décoratifs modernes à Turin*, in “La Chronique des arts et de la curiosité”, n. 7, 14 février, p. 55;
- ANON., 1903c, *Expositions. Les Arts réunis*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 54, 24 février 1903, p. 4;
- ANON., 1903d, *Supplément*, in “Art et Dècoration”, XIV, juillet, p. 1
- ANON., 1903e, “Revue philosophique de la France et de l'étranger”, 28, juil.-déc., p. 548.

- ANON., 1903f, *Expositions*, in “Art et Décoration”, XIV, décembre, p. 7;
- ANON., 1903g in “Art et Décoration. Supplément”, tome XIV, décembre, pp. 6-7;
- ANON., 1903h, *Mouvement des Arts*, in “La chronique des arts et de la curiosité”, p. 348;
- ANON., 1903i, *Exposition nouvelle*, in “Bulletin de l'art ancien et moderne”, p. 183;
- ANON., 1904a, *Concours et Expositions. Expositions nouvelles. Paris*, in “La Chronique des arts et de la curiosité”, n. 24, 18 juin, p. 204;
- ANON., 1904b, *A propos de Segantini*, in “Bibliothèque Universelle et Revue Suisse”, a. 109, tome XXXVI, n. 106, pp. 424-25;
- ANON., 1905a, *Una società artistica italiana in Parigi*, in “Parigi-Roma”, n. 95, février-mars, p. 8;
- ANON., 1905b, *Nouvelles diverses*, in “Le Ménestrel”, LXXI, 15, 09-15 avril, p. 117;
- ANON., 1906a, *Expositions. Projet d'une Exposition artistique de la mode contemporaine*, in “Art et Décoration. Supplément”, tome XXXI, avril, pp. 5-6;
- ANON., 1906b, *Échosidem, Lettres & Arts. Le «Penseur» de Rodin*, in “Je sais tout”, 15, avril 1906, p. 372;
- ANON., 1906c, *L'inauguration du «Penseur», de Rodin*, in “Mercure de France”, LXI, n. 213, 01 mai, p. 158;
- ANON., 1906d, *Nouvelles archéologiques et correspondance. Musée du Luxembourg*, in “Revue archéologique”, IV, nn. 8-12, juillet-décembre, p. 324;
- ANON., 1906e, *Une statue de Garibaldi à Paris*, in “Le Petit journal”, n. 16071, 27 décembre;
- ANON., 1906f, “Le Ménestrel”, 12-18 août, p. 250;
- ANON., 1906g, *Studio-Talk; Florence*, in “Studio International”, XXXVII, p. 360;
- ANON., 1906h, *Chronique italienne. Nouvelle visite à l'exposition de Milan*, in “Bibliothèque universelle et Revue suisse”, CXI, tome XLIII, nn. 127-129, pp. 610-17;
- ANON., 1906-1909, *Nouvelles archéologiques de Rome. - Restaurations heureuses et projets menaçants*, in “Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France”, XXXVII-XXXIX, 15 novembre 1906-15 juillet 1909, pp. 309-12;
- ANON., 1907a, *Concours et Expositions. Expositions nouvelles*, in “Chronique des Arts et de la curiosité”, n. 11, 16 mars, p. 92;
- ANON., 1907b, *Les Arts appliquées aux Salons*, in “L'Art et les artistes”, VII, nn. 4-9, avril-

septembre, pp. 99-103;

ANON., 1907c, «Un groupe d'artistes français et italiens», *Un monument de Garibaldi à Paris*, in «L'Art et les artistes», V, avr.-sep., p. 111;

ANON., 1907d, *Les Arts appliquées aux Salons*, in “L'Art et les artistes”, VII, nn. 4-9, avr.-sep., p. 103;

ANON., 1907e, *Coucoucs et expositions. Expositions Nouvelles*, ibidem, n. 20, 18 mai, p. 184;

ANON., 1907f, *Nouvelles*, in “La Chronique des arts et de la curiosité”, n. 26, 27 juillet, p. 246;

ANON., 1907g, *Petite chronique*, in “L'Art moderne”, XXVII, n. 31, 04 août, p. 247;

ANON., 1907h, in “L'Humanité”, 5 octobre, p. 4;

ANON., 1907i, in “L'Humanité”, 13 octobre, p. 3;

ANON., 1907l, *The Impressionism en Sculpture, an Explanation*, in “The Daily Mail”, 17 october;

ANON., 1908a, *Anatole France*, in “L'Art et les artistes”, n. 37, avril, p. 3;

ANON., 1908b, “Art moderne”, XXVIII, 38, 20 septembre, p. 330;

ANON., 1909a, *Les divisionnistes italiens (Galerie Grubicy)*, in “La Grande Revue”, 25 janvier, pp. 398-411;

ANON., 1909b, *La vie artistique. L'exposition italienne*, in “Le Figaro”, n. 281, 08 octobre, p. 6;

ANON., 1909c, “L'Artista Moderno”, 1, p. 1;

ANON., 1910a, *Informations. A la Nationale*, in “Le Figaro”, n. 156, 05 mai, p. 4;

ANON., 1910b, *Nouvelles. Monument commémoratif de la fondation de l'Union télégraphique*, in “Journal télégraphique”, XLIII, XXXV, n. 9, p. 226;

ANON., 1911a, *Nouvelles*, “Journal télégraphique”, XLIII, XXV, n. 10, 25 octobre, p. 252;

ANON., 1911b, *Le Monument de l'Union télégraphique*, “Journal télégraphique”, XLIII, XXXV, n. 10, 25 novembre 1911, pp. 253-54;

ANON., 1911c, *Sculpteurs, statuaires, graveurs en médailles. Barattini*, in “Annuaire de la curiosité et des beaux-arts: Paris, départements, étranger”, p. 295;

ANON., 1911d, *Cochi (Vincenzo)*, in “Annuaire de la curiosité et des Beaux-Arts. Paris, départements, étranger”, p. 300;

- ANON., 1911e, *Leonardo Bistolfi*, Milano 1911, p. 41;
- ANON., 1911f, *Febrari (Raphaël)*, in “Annuaire de la curiosité et des beaux-arts: Paris, départements, étranger”, p. 303;
- ANON., 1911g, *Sculpteurs, statuaires, graveurs en médailles. La Monaca*, in “Annuaire de la Curiosité et des Beaux-Arts. Paris, Département, Étranger”, p. 307;
- ANON., 1912a, *Revue télégraphique de 1911*, “Journal télégraphique”, XLIV, XXXVI, n. 1, 25 janvier, pp. 1-4;
- ANON., 1912b, *Nouvelles diverses. Étranger*, in “Le Ménestrel”, LXXVIII, n. 8, 24 février, pp. 62-63;
- ANON., 1912c, *Nouvelles diverses. Étranger*, in “Le Ménestrel”, LXXXIX, n. 19, 11 mai, pp. 148-49;
- ANON., 1912d, *Les Récompenses du Salon de la Société des Artistes Français*, in “Chronique des arts et de la curiosité”, 23, 15 juin, p. 179;
- ANON., 1912e, *Sculpteurs, statuaires, graveurs en médailles. Barattini* in “Annuaire de la curiosité et des beaux-arts: Paris, départements, étranger”, p. 397;
- ANON., 1912f, *Sculpteurs, statuaires, graveurs en médailles. Ciancianaini (Fernando)*, in “Annuaire de la curiosité et des beaux-arts: Paris, départements, étranger”, 1912, p. 401;
- ANON., 1912g, *Cochi (Vincenzo)*, in “Annuaire de la curiosité et des Beaux-Arts. Paris, départements, étranger”, p. 300;
- ANON., 1913a, *Fondation d'une Société des Artistes Animaliers*, in “Art et Décoration”, XXXIII, janvier, p. 4;
- ANON., 1913b, *La costituzione del comitato Italia-Francia*, in “Corriere della Sera”, 07 maggio;
- ANON., 1913c, *Dalle provincie italiane. Spezia a Garibaldi. Alla vigilia dell'inaugurazione del monumento all'Eroe*, in “La Tribuna”, XXXI, n. 151, 01 giugno, p. 4;
- ANON., 1913d, *Les récompenses du Salon. A la Société Nationale des Beaux-Arts*, in “Chronique des arts et de la curiosité”, n. 24, 21 juin 1913, p. 187
- ANON., 1913e, *Chronique de l'étranger, Vandalisme romain*, in “La Revue politique et littéraire”, LI, 1-26, juillet-décembre, pp. 638-39;
- ANON., 1913f, *Nouvelle diverses. Société Artistiques. Société Nationale des beaux-arts*, in “l'Art et les artistes”, XXXIV, juil.-déc., p. 3
- ANON., 1913g, “Bulletin des lois de la République française, II, 9, pp. 2474-75;

- ANON., 1919, *Le Semainier de «l'Europe Nouvelle»*, in “L'Europe Nouvelle”, n. 5, 01 février, p. 238;
- ANON., 1920a, *Un maestro Domenico Trentacoste*, in “Illustrazione Italiana”, XLVII, n. 11, 14 marzo, pp. 310-11;
- ANON., 1920b, *Cronache. Monumento ai caduti di Appiano*, in “Emporium”, LI, maggio, p. 260;
- ANON., 1920c, *Benedetto Croce e la monumentomania italiana*, in “Valori Plastici”, II, nn. VII-VIII, luglio-agosto, pp. 91-92;
- ANON., 1920d, *Concorso per il Monumento al Fante sul San Michele*, in “L'Architettura Italiana”, X, 15, 01 ottobre;
- ANON., 1920e, *Concours et expositions. Expositions nouvelles. Paris*, in “La Chronique des arts et de la curiosité”, n. 20, 15 décembre, p. 172;
- ANON., 1921a, *Per ricordare la Vittoria e gli Eroi*, in “L'Illustrazione Italiana”, XLVIII, n. 13, 27 marzo, p. 368;
- ANON., 1921b, *Articolo, “Il Popolo d'Italia”*, 02 maggio;
- ANON., 1921c, *Sfinge di Attilio Selva*, in *Bollettino d'arte*, I, n. 11, maggio, p. 521;
- ANON., 1921d, *Le Monde et la Ville. Deuil*, in “Le Figaro”, n. 260, 17 septembre, p. 2;
- ANON., 1921e, *Au cimetère italien du Chemin des Dames*, ibidem, n. 271, 28 septembre, p. 4;
- ANON., 1921f, *Sculture di Prini*, in “Il Messaggero”, 04 ottobre;
- ANON., 1921g, *Nouvelles. Inauguration des monuments et cérémonies*, in “La Chronique des arts et de la curiosité”, n. 17, 31 octobre, p. 130;
- ANON., 1921h, *Concours et expositions. Expositions nouvelles. Paris*, in “La Chronique des arts et de la curiosité”, n. 20, 15 décembre, p. 160;
- ANON., 1921i, *Le monument aux morts italiens du Chemin des Dames*, in “L'Illustration”, CLVIII, p. 296;
- ANON., 1922a, *Échos des Arts. L'Art français à l'Étranger. - L'Exposition internationale des Beaux-Arts de Venise*, in “L'Art et les artistes”, V, nn. 25-29, mars-juillet, p. 248;
- ANON., 1922b, *La «Pietà» di Ermenegildo Luppi*, in “Giornale d'Italia” 07 luglio;
- ANON., 1922c, *Expositions ouvertes ou annoncées. Expositions Internationales d'arts décoratifs à Monza (Italie)*, in «Art et décoration», juillet-décembre, p. 6;

- ANON., 1922d, *Une école d'art décoratifs moderne, en Italie*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, III, n. 21, 01 novembre, pp. 502-03;
- ANON., 1922e, *Exposition d'art. La vie artistique*, in “Le Figaro”, n. 340, 06 décembre, p. 2;
- ANON., 1922f, *Expositions artistique. Actuelles ou Prochaines. Monza*, in “Revue moderne des arts et de la vie”, XXII, n. 24, 30 décembre, p. s. n.;
- ANON., 1923a, *E. Luppi vincitore del concorso di Avezzano*, in “Il Giornale d'Italia”, 02 gennaio;
- ANON., 1923b, *Nouvelles de Banlieu*, in “Le Petit Parisien”, XLVIII, n. 16746, 04 janvier, p. 5;
- ANON., 1923c, *Un gran fregio di Arturo Dazzi*, in “La Cultura Moderna. Natura ed Arte”, XXXII, n. 3, marzo 1923, p. 15
- ANON., 1923d, *Prospectus de la quinzaine*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, IV, n. 12, 15 juin p. 261;
- ANON., 1923e, *Les expositions. A l'Étranger*, in “La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, juillet, p. 440;
- ANON., 1923f, *Pourquoi*, in “L'Italie Nouvelle”, I, n. 1, 23 septembre, p. 1;
- ANON., 1923g, *Lo scultore Viterbo premiato a Monza*, in “Il Nuovo Giornale”, 26 settembre
- ANON., 1923h, *Fascio di Parigi. Assemblea Generale*, “L'Italie Nouvelle”, I, n. 9, 18 novembre, p. 3;
- ANON., 1924a, *Echos*, in “L'Auvergne littéraire et artistique”, I, n. 1, janvier, p. 30;
- ANON., 1924b, *L'Arte Italiana in Francia. Per una esposizione a Parigi*, in “L'Italie Nouvelle”, II, n. 19, 27 janvier, p. 3;
- ANON., 1924c, *Les livres de la semaine. Poésie*, in “La Semaine à Paris”, CXCIV, 12-19 février, p. 111;
- ANON., 1924d, *Il concorso per il Monumento ai Caduti in guerra*, in “L'Illustrazione Italiana”, LI, n. 7, 17 febbraio p. 195;
- ANON., 1924e, *Les récompenses au Salon des Artistes Français*, in “Le Petit Parisien”, XLIX, n. 17257, 29 mai 1924, p. 6;
- ANON., 1924f, *Le Conseil Municipal a accepté la maquette du Monument aux volontaires italiens*, “Le Petit Parisien”, XLIX, n. 17339, 19 août, p. 2;
- ANON., 1925a, *Les Arts Décoratifs*, in “La Revue des Beaux-Arts”, IV, n. 427, mars, p. 11;
- ANON., 1925b, *Milano. Monumento ai caduti*, in “La Arti Plastiche”, II, n. 7, 01 aprile, p. 2.

- ANON., 1925c, *Nouvelles de l'Étranger. Italie. Autour d'un tombeau*, in “Le Temps”, n. 23366, 03 août, p. 2.
- ANON., 1925d, *Galerie à visiter*, in “La Revue des Beaux-Arts”, IV, n. 441, 01 décembre, p. 11;
- ANON., 1925e, *Expositions ouvertes du 15 au 31 décembre*, in “Beaux-Arts. Revue d'information artistique”, III, n. 21, 15 décembre;
- ANON., 1925f, *Prospectus de la quinzaine. Paris*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, VI, n. 24, 15 décembre, p. 557;
- ANON., 1925g, *Italie*, in “La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, VIII, n. 12, décembre, p. 599;
- ANON., 1925-1926, *Les Expositions. Galerie «Le Vermillon»*, in “L'Art et les artistes”, XII, octobre-février, p. 138;
- ANON., 1926a, in “Le Bulletin de la vie artistique”, VII, n. 4, 15 février, p. 80;
- ANON., 1926b, *L'actualité et la curiosité. A travers les Expositions*, in “L'Art et les artistes”, XIII, nn. 65-69, mars-juillet, p. 251
- ANON., 1926c, *L'actualité et la curiosité. Galerie Durand-Ruel*, in “L'Art et les artistes”, XIII, nn. 65-69, mars-septembre, p. 251;
- ANON., 1926d, *L'actualité et la curiosité. Galerie Durand-Ruel II*, in “L'Art et les artistes”, XIII, nn. 65-69, mars-septembre, p. 282;
- ANON., 1926e, *Galleries à visiter*, in “La Revue de Beaux-Arts”, série IV, n. 449, 01 avril, p. 8;
- ANON., 1926f, *La Curiosité ailleurs. A Milan: le «Novecento italiano»*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, VII, n. 7, 01 avril, pp. 110-11;
- ANON., 1926g, *Art et curiosité*, in “Le Temps”, n. 23615, 10 avril, p. 4;
- ANON., 1926h, *Expositions ouvertes du 15 au 30 avril*, in “Beaux-Arts”, n. 8, 15 avril, p. s. n.;
- ANON., 1926i, *Prospectus de la quinzaine*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, VII, n. 8, 15 avril, pp. 126-27;
- ANON., 1926l, *La vie artistique à l'étranger. Italie. Venise*, in “Bulletin de l'art ancien et moderne”, n. 748, mai, p. 196;
- ANON., 1926m, *Cronache artistiche. La Mostra del Novecento*, in “La Nuova Italia”, IV, n. 108, 10 juin, p. 2;

- ANON., 1926n, *Le Arti Decorative alla III Biennale di Monza*, in “La Fiera Letteraria”, II, n. 27, 04 luglio p. 3;
- ANON., 1926o, *Le Mouvement musical à l'Étranger. Italie*, in “Le Ménestrel”, LXXXVIII, n. 41, 08 octobre, p. 424;
- ANON., 1926p, in “Le Bulletin de la vie artistique”, VII, n. 24, 15 décembre, p. 382;
- ANON., 1926q, in “Cahiers d'art”, XI, 1-2, p. 68;
- ANON., 1927a, *Informations. Actes officiels. Légion d'honneur*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, LI, n. 282, janv.-mai, p. 45;
- ANON., 1927b, *La musique et le théâtre au Salon des Tuileries*, in “Le Ménestrel”, LXXXIX, n. 17, 29 avril, p. 193;
- ANON., 1927c, *L'art à l'étranger. Memento*, in “Mercure de France”, CXCVI, n. 694, 15 mai, p. 194;
- ANON., 1927d, *Deauville-sur-mer. L'inauguration de la statue de M. Cornuché*, in “L'Ouest-Éclair”, n. 9351, 31 mai 1927, p. 4;
- ANON., 1927e, in “Gazette des Beaux-Arts”, 1927, p. 370;
- ANON., 1928a, *Les Petites Expositions*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 135, 15 mai, n. 4;
- ANON., 1928b, *Quadriennale romana*, in “Le Arti Plastiche”, V, n. 15, 16 settembre, p. 1;
- ANON., 1928c, *Les Expositions. Expositions visitées*, in “L'Art et les artistes”, p. 322;
- ANON., 1929a, *Lo scultore Selva e il monumento ai caduti*, in “Il Piccolo di Trieste”, 05 gennaio;
- ANON., 1929b, *Un groupe d'Italiens de Paris*, in “Cahiers d'Art”, IV, nn. 2-3, février-mars, p. 122;
- ANON., 1929c, *Notes et Communication. Commission nationale italienne de coopération*, in “La Coopération intellectuelle”, I, 15 mars 1929, pp. 173-75;
- ANON., 1929d, in “Les Chroniques du jour”, n. 1, mars, p. 1;
- ANON., 1929e, *Le Salon annuel de la Médaille*, in “La Chronique des arts et de la Curiosité”, VII, mars, p. 23;
- ANON., 1929f, *L'actualité et la curiosité. A travers les expositions. Expositions annoncées*, in “L'Art et les artistes”, XVIII, nn. 95-99, mars-juillet 1929, pp. 213, 2248;
- ;
- ANON., 1929g, *Catholicisme et fascisme italiens*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 138, 19 mai, p. 1;

- ANON, 1929h, *Cronache varie. Il progetto per il Mausoleo al Maresciallo Cadorna*, in “Emporium”, LXIX, n. 413, maggio, p. 317-18;
- ANON., 1929i, *Le statue di Selva per il Foro Mussolini*, in “Il Giornale d'Italia”, 29 agosto;
- ANON., 1929l, *Parigi. Mostra italiana*, in “Le Arti Plastiche”, VI, n. 17, 01 novembre, p. 3;
- ANON., 1929m, *Manifestations artistiques internationales*, in “La Coopération intellectuelle”, I, n. 1, p. 255;
- ANON., 1929n, *Commission nationale italienne de coopération intellectuelle*, in “La Coopération intellectuelle”, I, 1929, pp. 114-15;
- ANON., 1929o, *Manifestations artistiques internationales*, in “La Coopération intellectuelle”, I, n. 1, p. 376;
- ANON., 1929p, *Articolo* in “Art et décoration”, LV, p. 199;
- Anon., 1929q, *Commission nationale italienne de coopération intellectuelle*, in “La Coopération intellectuelle”, I, pp. 114-15;
- ANON., 1930a, *Chronique. Expositions. L'Art Italien Moderne*, in “Art et Décoration”, LVII, janvier, p. X;
- ANON., 1930b, *La Casa degli Italiani a Parigi è un fatto compiuto*, in “La Nuova Italia”, VIII, n. 332, 18 marzo, p. 1;
- ANON., 1930c, *La Casa degli Italiani*, in “La Nuova Italia”, VIII, n. 332, 18 marzo, pp. 1-2;
- ANON, 1930d, *La settimana virgiliana. Francia e Italia unite nelle celebrazioni del Poeta latino*, in “La Nuova Italia”, VIII, n. 333, 25 marzo, p. 1;
- ANON, 1930e, *La settimana virgiliana. La celebrazione del Poeta latino ha di nuovo consacrato l'amicizia franco-italiana*, “La Nuova Italia”, VIII, n. 334, 01 aprile, pp. 1-2;
- ANON, 1930f, *Academie des inscriptions et belles-lettres. Le deuxième millénaire de Virgile*, in “Journal des débats politiques et artistiques”, n. 130, 11 mai, p. 1;
- ANON, 1930g, *A l'Exposition Coloniale*, in “Paris-Presse”, II, n. 483, 16 mai, p. 3;
- ANON., 1930h, *Les Expositions. La médaille internationale*, in “Art et décoration”, LVII, juin, pp. V-VI;
- ANON., 1930i, *Nouvelle des bibliothèques. France. Bibliothèque nationale*, in “Revue des bibliothèques”, XL, juillet-décembre, p. 257;
- ANON, 1930l, *La Quadriennale romana d'arte (un colloquio con l'on. Oppo)*, in “Il Pensiero”, 01 settembre, pp. 3-5;

- ANON., 1930m, *Nouvelles de l'étranger. Italie. Mort du sculpteur Cataldi*, in “Le Temps”, n. 25213, 03 septembre 1930, p. 2;
- ANON., 1930n, *Art et Curiosité. Une exposition italienne à Paris*, in “Le Temps”, n. 25276, 05 novembre, p. 4;
- ANON., 1930o, *Informations artistiques. Les expositions*, in “L'Europe Nouvelle”, XXIII, n. 665, 08 novembre, p. 1611;
- ANON., 1930p, *L'industrie italienne de la céramique d'après le bulletin de l'Istituto Nazionale Per l'Esportazione*, in “La Céramique”, XXXIII, n. 502, pp. 108-13;
- ANON., 1930q, *Article*, in “L'Art vivant”, p. 410;
- ANON., 1930r, *Salon internationale de la Médaille*, in “La Coopération intellectuelle”, II, pp. 178-79;
- ANON., 1930s, *Arts. Le Salon international de la Médaille*, in “La Coopération intellectuelle”, III, n. 1, pp. 199-201;
- ANON., 1931a, *Variété. La monnaie du Pape*, in “L'Européen”, III, n. 96, 11 février, p. 5;
- ANON., 1931b, *Chronique parisienne. Une exposition de médailles*, in “La Croix”, n. 14721, 25 février, p. 5;
- ANON., 1931c, *Voyage à travers nos colonies*, in “L'Art et les artistes”, 117, mai, pp. 253-76;
- ANON., 1931d, *La vie artistique à l'étranger. Italie. Padoue*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, juillet-août, p. 336;
- ANON., 1931e, *Commissions nationales de Coopération intellectuelle. Italie*, in “La Coopération intellectuelle”, III, n. 1, 1931, p. 423-25;
- ANON., 1931f, *Prima Quadriennale d'arte nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, gennaio-giugno 1931), Roma;
- ANON., 1931g, *Guide officiel de la section italienne à l'exposition coloniale*, Paris;
- ANON., 1932a, *Un convegno d'arte sacra a Napoli*, “Arte Sacra”, II, n. 1, gennaio-marzo, p. 40;
- ANON., 1932b, *La II Quadriennale d'arte. La costituzione del Comitato ordinatore*, in “Il popolo d'Italia”, 16 febbraio;
- ANON., 1932b1, *Le esposizioni degli artisti italiani. La mostra Roscitano*, in “La Nuova Italia”, VIII, n. 431, 18 febbraio, p. 3;
- ANON., 1932c1, *La partecipazione della Francia alla XVIII Biennale*, in “La Nuova Italia”, VIII, n. 434, 10 marzo, p. 3

- ANON., 1932c2, *L'aeropittura futurista rivendicata all'arte italiana in un discorso di E. E. Marinetti*, in “La Nuova Italia”, VIII, n. 434, 10 marzo, p. 3;
- ANON., 1932d, *La costituzione dell'Associazione dei professionisti e artisti italiani di Parigi*, in “La Nuova Italia”, VIII, n. 438, 07 aprile, p. 6;
- ANON., 1932d1, *L'Associazione dei Professionisti e degli artisti italiani*, in “La Nuova Italia”, VIII, n. 440, 21 aprile, p. 7.
- ANON., 1932d2, *M. Mario Roustan inaugure un monument aux Volontaires Garibaldiens*, in “Le bulletin meusien”, XIX, 28 avril;
- ANON., 1932d3, *Une manifestation de l'amitié franco-italienne. L'inauguration du Monument aux Volontaires Italiens*, in “La Voix du combattant”, XIII, n. 667, 30 avril, p. 2;
- ANON., 1932e, *La saison en Italie. De Venise*, in “Le Figaro”, n. 126, 05 mai, p. 2;
- ANON., 1932e1, *Alla Biennale di Venezia. Gli italiani di Parigi e i francesi*, in “La Nuova Italia”, VIII, n. 443, 12 maggio, p. 3;
- ANON., 1932e2, *L'Exposition d'architecture moderne à la «Triennale» de Milan. Avril 1932, “L'architecture d'aujourd'hui”*, III, n. 4, mai, pp. 113-15;
- ANON., 1932e3, *L'esposizione ai due «Salon» 1932. La partecipazione degli italiani*, in “La Nuova Italia”, VIII, n. 444, maggio, p. 3;
- ANON., 1932e4, *Notre Tribune. Le premier congrès international d'art contemporain*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, XXXVI, tome LXI, mai 1932, p. 166;
- ANON., 1932f, *I Fasci all'estero alla Mostra del Fascismo*, in “La Nuova Italia”, VIII, n. 447, 9 giugno, p. 2;
- ANON., 1932f1, *Le nouveau pavillon italien de l'Exposition de Venise*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, XXXVI, tome LXII, n. 789, juin, p. s. n.;
- ANON., 1932f2, *Notre tribune. Le Congrès international d'Art contemporain*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, XXXVI, tome LXII, n. 789, juin, pp. 214-15.
- ANON., 1932g, *L'Exposition internationale d'art décoratif moderne à Milan en 1933, “L'architecture d'aujourd'hui”*, III, n. 5, juin-juillet, pp. 105-06;
- ANON., 1932g1, *École des Beaux-Arts: concours de Rome (architecture)*, “L'architecture d'aujourd'hui”, III, n. 5, juin-juillet, p. 109;
- ANON., 1932h, *Chroniques. Les Salons du Printemps. La Peinture du Néo-Parnasse (Le Salon des Tuileries). La Sculpture*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, LXII, nn. 6-12, juin-déc., pp. 68, 80-82;
- ANON., 1932i, *Le nouveau sentiment architectural en Italie*, in “Beaux-Arts”, X, n. 7, juillet, p. 1;

- ANON., 1932l, *La «Triennale» de Milan et l'Exposition internationale d'architecture moderne . Milan, 1933*, “L'architecture d'aujourd'hui”, III, n. 6, août-sept. , pp. 85-86;
- ANON., 1932m, *Mostra italiana a Parigi*, in “La Tribuna”, LI, n. 221, 17 settembre, p. 3;
- ANON., 1932n, *La vie artistique à l'étranger. Italie. Milan. Le nouveau palais de la Triennale*, in “Bulletin de l'art ancien et moderne”, oct.-nov., p. 347
- ANON., 1932o, *Il Foro Mussolini inaugurato a Roma*, in “L'Illustrazione Italiana”, LIX, n. 46, 13 novembre;
- ANON., 1932p, *Échos et Nouvelles. Comment régénérer l'Art sacré?*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, n. 783, décembre, p. 444;
- ANON., 1932q, *Commenti* in “Dedalo”, XII, vol. 2, pp. 489-90;
- ANON., 1932r, *Le esposizioni dei pittori italiani. La mostra di ventidue pittori*, in “La Nuova Italia” p. 3;
- ANON., 1932s, *Les échos d'art. Arts décoratifs et architecture moderne à la Triennale de Milan*, in “Art et décoration”, p. IV;
- ANON., 1933a, *Note sur l'effort allemand et l'effort italien en matière de propagande*, in “L'Europe Nouvelle”, XVI, n. 781, 28 janvier, p. 83;
- ANON., 1933b, *Le dichiarazioni dell'on. Patenôtre al direttore de «La Nuova Italia»*, in “La Nuova Italia”, VIII, n. 431, 18 febbraio, p. 1;
- ANON., 1933c, *Expositions diverses. Galerie Léon Marseille*, in “L'art et les artistes”, XXVII, mars-juillet, p. 323;
- ANON., 1933d, *Expositions. Marseille*, in “La Semaine à Paris”, n. 573, 19 mai, p. 20;
- ANON., 1933d1, *Exposition de la Révolution fasciste à Rome*, in “L'Architecture d'aujourd'hui”, III, n. 4, mai pp. 26-27;
- ANON., 1933e, *Petites Nouvelles. Un don du Comte Sarmiento*, in “L'Européen”, V, n. 214, 02 juin, p. 6;
- ANON., 1933e1, *Les Petites Expositions. Peinture italienne*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, 05 juin, n. 155 p. 2;
- ANON., 1933f, *Art*, in “La Semaine à Paris”, n. 579, 30 juin-07 juil., p. 13;
- ANON., 1933g, *La Politique intérieure du Fascisme*, in “La Revue de Paris”, XL, n. 5, 15 août, pp. 721-44;
- ANON., 1933g1, *Gli Italiani nel mondo alla mostra della rivoluzione*, in “La Nuova Italia”, IX, n. 509, 17 agosto, p. 3;

ANON., 1933g2, *L'Esposizione degli artisti italiani di Parigi. L'inaugurazione al 19 settembre*, in “La Nuova Italia”, IX, n. 510, 24 agosto, p. s. n.;

ANON., 1933g3, *Un grande avvenimento parigino d'arte. L'Esposizione degli Artisti Italiani sotto l'alto patronato di S. E. l'Ambasciatore*, in “La Nuova Italia”, X, n. 511, 30 agosto, p. s. n.;

ANON., 1933h, *Les Beaux-Arts. Modigliani à l'exposition italienne*, in “Comœdia”, XXVII, n. 7516, 07 septembre, p. 3;

ANON., 1933h1, *S. E. l'Ambasciatore, il Ministro de Monzie e Antonio Maraini, in rappresentanza della Confederazione Professionisti ed Artisti inaugureranno il 19 settembre l'Esposizione degli Artisti Italiani*, ibidem, X, n. 513, 14 settembre, p. 3;

ANON., 1933h2, *Expositions*, in “L'Ordre”, V, n. 1371, 20 septembre, p. 2;

ANON., 1933h3, *Dix années d'art en Italie*, in “La Nuova Italia”, IX, n. 514, 21 settembre, p. s. n.;

ANON., 1933h4, *L'Esposizione degli Artisti Italiani di Parigi patrocinata da La Nuova Italia» ha ottenuto un grandioso successo*, in “L'Ordre”, X, n. 514, 21 settembre, p. 3;

ANON., 1933h5, *La costituzione del Sindacato*, in “La Nuova Italia”, IX, n. 515, 28 settembre, p. 3;

ANON., 1933i, *Lettre ouverte à Mussolini*, in “L'Architecture d'aujourd'hui”, IV, n. 8, oct.-nov, p. 3

ANON., 1933l, *Vita italiana a Parigi. La celebrazione della Vittoria e dell'Annuale della Rivoluzione*, in “La Nuova Italia”, IX, n. 320, 02 novembre, p. 3;

ANON., 1933m, *La XIX Biennale*, in “La Nuova Italia”, IX, n. 527, 21 dicembre, p. IV;

ANON., 1933n, *L'art à Paris. Gal. Marseille*, in “Formes”, n. 33, p. 50;

ANON., 1933o, *L'art à Paris. Gal. Bonjean*, in “Formes”, n. 33, p. 50;

ANON., 1933p, *Gli Artisti italiani di Parigi al «Salone d'Autunno» ed i «Surindipendenti»*, in “La Nuova Italia”, IX, p. 3;

ANON., 1934a, *Informations et Nouvelles. Une Exposition d'art religieux moderne*, in “Art et décoration”, LXIII, n. 1, janvier, p. 16;

ANON., 1934b, *Exposition d'art religieux à Paris*, in “Museum. Supplement mensuel”, février, p. 14;

ANON., 1934c, *Les relations franco-italiennes*, in “Journal des débats politique et littéraires”, n. 56, 227 février, p. 2.

- ANON., 1934d, *Les galeries*, in “La Semaine à Paris”, n. 612, 16-22 février, p. 45;
- ANON., 1934e, *Le monument des Garibaldiens et volontaires italiens morts pour la France*, in “Le Petit Parisien”, XLIX, n. 20810, 19 février, p. 6;
- ANON., 1934f, *Les galeries*, in “La Semaine à Paris”, n. 613, 23 février-01 mars, p. 47;
- ANON., 1934g, *Art religieux moderne*, in “Beaux-Arts”, LXXIII, n. 68, 20 avril, p. 6;
- ANON., 1934h, *Une délégation des Garibaldiens de l'Argonne et des anciens combattants italiens arrivent à Paris pour l'inauguration d'un monument au Père-Lachaise*, in “Le Petit Journal”, n. 26063, 26 mai, p. 1;
- ANON., 1934i, *Paris fait un accueil chaleureux aux légionnaires garibaldiens*, ibidem, n. 26064, 27 mai 1934, p. 1;
- ANON., 1934l, *L'inauguration, au Père Lachaise, du monument des garibaldiens donne lieu à d'imposantes manifestations de l'amitié franco-italienne*, in “Le Matin”, LI, n. 18330, 28 mai, pp. 1, 7;
- ANON., 1934m, *Les volontaires italiens de 1914 en France*, in “L'Illustration”, XCII, n. 4761, 02 juin, p. 162;
- ANON., 1934n, *Article*, in “La Revue hebdomadaire”, XLIII, n. 6, juin, p. 514;
- ANON., 1934o, *La vie artistique à l'étranger. Italie. Venise*, ibidem, n. 808, juillet, pp. 317-18;
- ANON., 1934p, *La vie artistique à l'étranger. Italie. Rome*, in “Le Bulletin de l'art ancien et moderne”, n. 809, novembre, pp. 366, 371;
- ANON., 1934q, *Les idées et les faits. Notes & Documents. Italie. La IIe Semaine d'Art sacré à Rome*, in “Revue liturgique et monastique”, XX, n. 1, advent, pp. 35-37;
- ANON., 1934r, *Article*, in “The Artist”, VII-IX, p. 157;
- ANON., 1935a, *A la mémoire des Garibaldiens de l'Argonne*, in “L'Ouest-Eclair”, XXXVII, n. 13941, 07 janvier, p. 2;
- ANON., 1935b, *La relazione dell'on. Oppo, discorso per l'inaugurazione della Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, in “La Tribuna”, 05 febbraio, pp. 1-2;
- ANON., 1935b1, *Les galeries*, in “La Semaine à Paris”, nn. 680, 07-13 février, p. 46;
- ANON., 1935c, *Gli Acquisti alla Quadriennale per la Galleria Capitolina d'Arte Moderna*, in “La Gazzetta del Popolo”, 10 marzo;
- ANON., 1935c1, *Gli acquisti alla Quadriennale per la Galleria Capitolina e per il Museo di Roma*, in “Il Giornale d'Italia”, 12 marzo;

- ANON., 1935c2, *Exposition d'art italien à Paris*, in “La Croix”, n. 15970, 13 mars, p. 2;
- ANON., 1935c3, *Acquisti alla II Quadriennale*, in “Le Arti Plastiche”, XII, n. 3, 15 marzo, pp. 2, 7;
- ANON., 1935c4, *Alla II Quadriennale. Acquisti del Governatorato di Roma*, in “Rassegna dell'istruzione artistica”, marzo, pp. 30-37;
- ANON., 1935d, *La II Quadriennale d'Arte. I premi di cetomila lire assegnati a Severini e Marini*, in “La Nazione”, 12 aprile;
- ANON., 1935d1, *L'Exposition d'Art «Quadriennale» à Rome*, in “Sud Magazine”, VIII, n. 126, 15 avril, p. 17;
- ANON., 1935d2, *Arte. La Seconda Quadriennale*, in “Pan”, III, n. 4, aprile, p. 632;
- ANON., 1935e, *La cerimonia inaugurale d'oggi. L'intervento di Lebrun e di Galeazzo Ciano*, in “Corriere della Sera”, LX, n. 117, 16 maggio, p. 3;
- ANON., 1935e1, *Le grandi Mostre d'arte italiana inaugurate a Parigi dal Presidente Lebrun e da Galeazzo Ciano*, in “Corriere della Sera”, LX, n. 118, 17 maggio, pp. 1-2;
- ANON., 1935e2, *Dernière heure. M. Albert Lebrun inaugure l'Exposition d'Art italien*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 141, 17 mai, p. 6;
- ANON., 1935e3, *Le coin des artistes. Le Prix de la Quadriennale de Roma*, in “Beaux-Arts”, LXXIII, n. 125, 24 mai, p. 7;
- ANON., 1935f, *Les Galeries*, “La Semaine de Paris”, n. 680, 07-13 juin, p. 46;
- ANON., 1935f1, *Due opere alla Quadriennale donate alla Galleria Capitolina*, in “Corriere della Sera”, 20 giugno;
- ANON., 1935f2, *La vie artistique à l'étranger. Italie. Rome*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, n. 816, n. 6, juin, p. 275;
- ANON., 1935g, *La vie artistique à l'étranger. Une Exposition franco-italienne*, in “Le Bulletin de l'art ancien et moderne”, n. 817, juillet, p. 308;
- ANON., 1935g1, *Artisti alla Quadriennale romana*, in “Frontespizio”, luglio, pp. 11-12;
- ANON., 1935h, *Le deuxième centenaire de Galvani*, in “Journal des débats politiques et artistiques”, n. 235, 26 août, p. 2;
- ANON., 1935i, *Dans les musées. Au Musée du Louvre*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, LXVIII, n. 818, novembre, p. 384;
- ANON., 1935l, *The Franco-Italian Exhibition*, in “The London Studio”, X, p. 175;

- ANON., 1936a, *Musée du Jeu de Paume. Acquisitions récentes*, in “Bulletin des Musées de France”, VII, n. 1, janvier, p. 6;
- ANON., 1936b, *Nouvelles romaines. Les réceptions du Pape*, “La Croix”, n. 16246, 04 février, p. 2;
- ANON., 1936c, *Au Musée de Jeu de Paume à Paris*, in “Museum. Supplément mensuel”, février, p. 15;
- ANON., 1936d, *Dans les Musées. Le Conseil des Musées nationaux*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, LXIX, nn. 2-6, février-juin, p. 47;
- ANON., 1936e, *La vie artistique à l'étranger. Italie. Florence*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, LXIX, février-juin, p. 257;
- ANON., 1936f, *Informations diverses*, in “Office international des musées. Museum. Supplément illustré”, mars, pp. 18-19;
- ANON., 1936f, *Au Petit Palais. La Donation Emanuele Sarmiento*, in “Sud Magazine”, IX, n. 136, avril, pp. 12-13;
- ANON., 1936g, *A. O. di Luigi Federzoni. Il Posto al sole*, in “Gazzetta di Venezia”, 31 maggio, p. II;
- ANON., 1936h, *Nouvelles brèves. Départements. Amboise*, “La Revue de l'art ancien et moderne”, LXX, nn. 7-12, juillet-décembre, p. 119;
- ANON., 1937, *Nécrologie*, in “Le Temps”, n. 27548, 08 février, p. 5;
- ANON., 1939, *Les timbres-poste pontificaux*, in “La Croix”, 17211, 10 mars, p. 2;
- ANON., 1969, *Article*, in “Mercure de France”, LI, p. 255;
- ANON., 1999a, *Notice en ligne Monument dédié à Garibaldi*, Inventaire général du patrimoine culturel, IM21009704;
- ANON., 1999b, *Le Patrimoine des communes de la Nièvre*, tome II, Charenton-le-Pont;
- ANON., 2005, *Sites et monuments. Le cimetière italien de Soupir*, in “La lettre du Chemin des Dames”, n. 8, novembre, p. 3;
- ANTELLINI DONELLI, S., 2003, *Il Vittoriano: scultura e decorazione tra Classicismo e Liberty*, Roma;
- ANTONACCI, F., DE FEO, G. C., 2008, *Attilio Selva (1888-1970): scultore*, Roma;
- ANTONACCI, F., 2009, *Libero Andreotti, Antonio Maraini, Arturo Dazzi. Gli anni di Dedalo*, Roma;
- APPELLA, G., MONTI, R., PIZZORUSSO, C., 1998, *Libero Andreotti*, Matera;

- APPELLA, G., 2006, *Pericle Fazzini: piccole sculture 1948-1986*, Roma;
- APPIA, G., 1933, *L'urbanisme en Italie*, in “L'architecture d'aujourd'hui”, IV, n. 8, octobre-novembre, pp. 28-30;
- ARBUS, A., 1934, *La Passion du Christ dans l'art français*, in “L'Archer”, V, n. 9, novembre, pp. 329-31;
- ARCHER, J., 1927, *Courrier de la vie artistique*, in “La Croix”, n. 13676, 06 octobre, p. 4;
- ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO, FIORAVANTI, G., 1990, *Partito Nazionale Fascista. Mostra della Rivoluzione Fascista. Inventario*, Roma;
- ARGAN, G. C., 2001, *Giacomo Manzù: sculture e disegni*, Aosta;
- ARMELLINI, G., 1980, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Milano;
- ARSLAN, W., 1928, *Lo scultore Quirino Ruggeri*, in “Dedalo”, IX, n. 1, pp. 278-321;
- ART, 1935, *Guida sentimentale della scultura*, in *Significati e orizzonti della II Quadriennale d'arte nazionale*, in “Roma fascista”, XII, n. 6, 07 febbraio, pp. 4-5;
- ASTROLOGO ABADAL, S., CRESPI, S., MONTRASIO, A., 2007, *Anima Mundi. I marmi di Adolfo Wildt*, (Gemonio, Museo Civico Floriano Bodini, 15 luglio-28 ottobre 2007), Milano 2007;
- AUDOLI, A., 2008, *Chimere, Miti, Allegorie e simbolismi plastici da Bistolfi a Martinazzi*, Torino;
- AUREL, 1907, *Les Tanagra d'aujourd'hui*, in “L'Art et les artistes”, avril-septembre, pp. 21-23;
- AVRIL, G., 1929, *Les Beaux-Arts. Une exposition d'art italien s'est ouverte à Nice*, in “Comoedia”, XXIII, n. 5914, 21 mars, p. 3;
- B., 1934, *Come sarà al Quadriennale?*, in “Il Quadrivio”, III, n. 4, 25 novembre;
- BABELON, J., 1927, *La médaille et les médailleurs*, Paris;
- BABELON, J., 1929, *Le Salon International de la Médaille à l'Hôtel des Monnaies*, in “La Chronique des arts et de la Curiosité”, VII, mars, VII, n. 7, 15 juillet, p. 21;
- BAEDEKER, K., 1899, *Italie septentrionale jusqu'à Livourne, Florence et Ravenne, et routes menant de France, de Suisse et d'Autriche en Italie*, Leipzig;
- BAL., G., 1908, *Article*, in “The New York Herald”, 27 mai;
- BALBI DE CARO, S., 2007, *Vittorio Emanuele III, il Re numismatico*, in BALBI DE CARO, S., CRETARA, L., VILLANI, R. M., 2007, *Ars Metallica: monete e medaglie, arte e tecnica e storie 1907-2007. Cento anni della Scuola dell'arte della Medaglia nella Zecca di Stato*,

Roma, pp. 53-8;

BALBI DE CARO, S., CRETARA, L., VILLANI, R. M., 2007, *Ars Metallica: monete e medaglie, arte e tecnica e storie 1907-2007. Cento anni della Scuola dell'arte della Medaglia nella Zecca di Stato*, Roma;

BALZARETTI, D., 1993, *Bistolfi e le origini della scultura simbolista in Italia* in “Gazzetta antiquaria”, XIX, pp. 42-45;

BARANCY, A.-P., 1934, *Le Musée Stendhal à Grenoble. Le comte Sarmiento nous dit...*, in “L'Intransigeant”, n. 19930, 24 mai, p. 2;

BARDAZZI, F., 1983, *Antonio Maraini e A. Huxley: due intellettuali nella Firenze del Ventennio*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, classe di Lettere e Filosofia, ser. III, vol. XIII, n. 3, pp. 1139-50;

BARDAZZI, F., 1984, *Antonio Maraini scultore*, Firenze;

BARDAZZI, F., 1986, *Introduzione*, in MARAINI, A., BARDAZZI, F., 1986, *Scultori italiani d'oggi*, Firenze, pp. VII-XXXV;

BARDI, P. M., 1930a, M., *Mostre romane. L'arte sacra. Scipione e Mafai*, in “L'Ambrosiano”, 12 novembre;

BARDI, P. M., 1930b, *Tradizioni e tendenza alla I Quadriennale*, in “Rassegna dell'Istruzione Artistica”, dicembre;

BARELLI, A., 1925, *La mostra monzese delle arti decorative*, in “Le Arti Belle”, II, n. 10, 30 ottobre;

BARILLIER, S., 1934, *Miss France 1934*, in “Les Dimanches de la femme”, XIII, n. 648, 05 août, p. 12;

BARRER, P., 1992, *Quand l'art du Xxe siècle était conçu par des inconnus: l'histoire du Salon d'Automne de 1903 à nos jours*, Paris;

BASCHET, J., 1933, *Les Expositions*, in “L'Illustration”, XCI, n. 4709, 03 juin, p. 200;

BASLER, A., 1928, *La sculpture moderne en France*, Paris;

BAUD, M.-L., 1923, *Chronique. Les journées d'art religieux de Paris*, “La Vie et les Arts liturgiques”, IX, n. 100, avril, pp. 329-32;

BECCA, B., 1935, *Marino Marini (Primo Premio della Scultura)*, in “Corriere Padano”, 04 maggio;

BECK, L., 1933a, *Les Expositions*, in “L'Amour de l'art”, n. 1, janvier, p. 7;

BECK, L., 1933b, *Les Expositions*, in “L'Amour de l'art”, n. 9, novembre, p. 4;

BECKER, A., 1988, *Les Monuments aux morts. Patrimoine et mémoire de la grande guerre*,

Paris;

BEN-GHIAT, 2000, *La cultura fascista* 2000, Bologna;

BENEDETTI, A., 1928, *L'Art italien de 900 à l'Exposition de Venise*, in "Le Monde Nouveau", X, n. 9, 15 novembre, p. 672;

BENEDETTI, A., 1930, *La vie artistique. Une Histoire de la Peinture Moderne*, in "Le Monde Nouveau", XII, n. 5, juillet pp. 381-83;

BENEDETTI, A., 1938, *L'Art italien de 900 à l'Exposition de Venise*, in "Le Monde Nouveau", X, n. 9, 15 novembre 1928, pp. 672-73;

BÉNÉDITE, L., 1899, *Albert Bartholomé*, in "Art et décoration", juil.-déc., pp. 164, 172;

BÉNÉDITE, L., 1900, *La Sculpture III. Les écoles étrangères*, in "La Revue de l'art ancien et moderne", VIII, juil.-déc., p.159-68;

BÉNÉDITE, L., 1905, *Introduction générale*, in *Rapports du jury international. Exposition universelle internationale de 1900. Deuxième partie, Beaux-arts*, Paris, pp. 583-88;

BÉNÉZIT, L., 1948, *VITERBO, Dario*, in *Bénézit.Dictionary of Artists*, vol. XIV, VALVERDE-ZYW, Paris, p. 397;

BENZI, F., 2004, *La nascita dei giganti: appunti sulle origini del monumentalismo novecentesco*, in BENZI, F., 2004, *Eccentricità. Rivisitazioni sull'arte contemporanea 1750-2000*, Milano, pp. 51-68;

BERLIOCCI, E., 2007 (2008), *La «romanité» romantica di Waldemar George, spigolando tra gli scritti del crociato dell'umanesimo e del «italianisme»*, in "Bulletin de l'Association des Historiens de l'art italien", XIII, pp. 121-23;

BERNARDI, M., 1931, *La scultura alla Quadriennale*, in "La Stampa", 27 gennaio;

BERNARDINI-SJOESTEDT, L., 1912-1913, *Le premier Salon de la Société des Artistes Animaliers*, in "L'Art et les artistes", VIII, 16, octobre-mars, pp. 211-35;

BERNARDINI-SJOESTEDT, L., 1913, *Le Premier Salon de la Société des Artistes animaliers*, catalogue d'exposition, Paris;

BERNASCONI, U., 1937, *Francesco Messina*, Milano;

BERNEX, J., 1911, *L'abus du marbre. Les praticiens français se plaignent de la concurrence italienne. Que n'emploie-t-on davantage la pierre de France?*, in *Paris-Midi*, 27 décembre;

BERRESFORD, S., 2004, *Bistolfi and the new symbolist funeral iconography*, in S. Berresford, *Italian memorial sculpture, 1820-1940: a legacy of love*, London 2004, pp. 69-75;

BERRINI, N., 1907, *Le Disgrazie del Monumento a Vittorio Emanuele II. Colloqui con L. B.*, in "Gazzetta del Popolo", 28 febbraio;

- BERTAUX, E., 1905-1907, *Rome. De l'avènement de Jules II à nos jours*, Paris, pp. 170-71;
- BERTAUX, E., 1910, *Donatello*, Paris;
- BERTOCCHI, N., 1931, *Alla I Quadriennale. XI. - Martini e Romanelli*, in "L'Italia Letteraria", 29 marzo;
- BERTOCCHI, N., 1934, *La XIX Biennale di Venezia, Romanelli e gli altri scultori*, in "L'Italia Letteraria", 14 luglio;
- BIANCALE, M., 1926, *La XV Biennale Veneziana*, in "Vita Artistica", I, nn. 5-6, maggio-giugno, pp. 73-83;
- BIANCALE, M., 1935, *La scultura alla Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, in "Il popolo di Roma", 02 marzo;
- BIASUTTI, G., 2003, *Marino Marini: sculture, dipinti, tempere e disegni anni '20-'70*, Torino;
- BIERMANN, G., 1928, *Enquête sur la sculpture en Allemagne et en France*, in "Cahiers d'Art", IX, pp. 383-84;
- BIFFIGARDI, A., 1924, *La solenne inaugurazione del monumento ai caduti di Poggio Mirteto*, in "Terra Sabina", III, 30 settembre, pp. 269-79;
- BILANCIONI, G., 1987, *L'altare della patria: Giuseppe Sacconi*, in "Eupalino", VIII, pp. 52-57;
- BISCHERI, D., 2004, *Carlo Placci e Adolf von Hildebrand*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLVIII, 3, pp. 383-416;
- BISTOLFI, L., *Rodin*, in "L'Avanti della Domenica" numero speciale, IV, 27, 15 luglio 1996;
- BOCCONI, S., 1925, *Il nuovo Museo Mussolini*, in "Capitolium", I, n. 8, novembre, pp. 469-81;
- BODRERO, E., 1930, *Mussolini and the Dictatorship in Italy (traslated by Miss Kathleen Davies)*, in FORST DE BATTAGIA, O., PATERSON, H., *Dictatorship on its trial*, London, pp. 218-55;
- BODRERO, E., 1933, *Dix années d'art en Italie*, Paris;
- BODRERO, E., 1939, *Roma e il fascismo*, Roma;
- BOLZ, D., 2007, *Les arènes totalitaires: fascisme, nazisme et propagande sportive*, Paris;
- BOMBELLI, M., 1924, *Assemblea del Fascio di Parigi*, in "L'Italie Nouvelle", II, n. 20, 03 février;

- BONNET, F., 2010, *Quand artiste rime avec fasciste*, in “Le Journal des Arts”, n. 318, 05 février;
- BONTEMPELLI, M., 1926, *Arte fascista*, in “Critica Fascista”, 15 novembre;
- BORGHESE, G. A., 1904, *Uno scultore della morte*, in “Il mattino”, 10 giugno;
- BOSSAGLIA, R., 1979, *Il “Novecento italiano”. Storia, documenti, iconografia*, Milano, p. 36;
- BOSSAGLIA, R., 1993, P. Castagnoli, *Paolo Troubetzkoy scultore: Verbania, 1866-1938*, Intra;
- BOSSI, M., 2001, *Gustavo Uzielli e il «viaggio»*, in “Nello specchio del genio”, pp. 55-64;
- BOURASSEAU, J.-F., 1993, *Dialogue de pierres: les monuments et les morts*, Paris;
- BOURDELLE, E.-A., 1937, *La Sculpture et Rodin*, Paris;
- BOUVY, L., 1904, *Louis Dejean sculpteur*, in “La Plume”, XVIII, mars, pp. 80-86;
- BOUYER, R., 1907, *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. La Sculpture*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, janvier-juin, p. 458;
- BOUYER, R., 1908, *Les Salons de 1908. La Sculpture*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, janvier-juin, p. 432;
- BOUYER, R., 1909, *Exposition de l'Enfance*, in “Le Bulletin de l'art ancien et moderne”, 420, 17 avril, pp. 126-27;
- BOUYER, R., 1909, *article*, in “Bulletin de l'art ancien et moderne”, p. 263;
- BOUYER, R., 1920, *Trois monuments aux morts de la guerre*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, juin-décembre, pp. 175-86;
- BOUYER, R., 1934a, *En dernière heure, d'Hubert Robert à Seurat*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, LXV, janvier-mai, pp. 27, 770;
- BOUYER, R., 1934b, *D'Ingres à nous, parmi tant d'expositions*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, LXV, janvier-mai, p. 202;
- BOUYER, R., 1934c, *Dans les Musées. Au Musée de la Sculpture comparée du Trocadéro*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, n. 809, novembre, p. 347;
- BOUYER, R., 1935a, *L'art religieux*, in “Beaux-Arts”, LXXIII, n. 109, 01 février, p. 6;
- BOUYER, R., 1935b, *Du Petit Palais au Musée du Jeu de Paume*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, juin, pp. 256-58;
- BOZZI, C., 1912-1913, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. L'Italie*, in “L'Art et les artistes”,

VIII, 16, octobre-mars, p. 242;

BRESCOU, J., 1883, *Le Concours Victor-Emmanuel et M. Nénot*, in *ibidem*, III, 13, 29 mars 1883, pp. 153-54;

BREUIL, H., 1911, *Le Salon Unioniste de 1911*, in “Les Tendances Nouvelles”, IV, n. 52;

BRIZIO, A. M., 1931, *Musei, raccolte, esposizioni, vendite. Prima Quadriennale d'arte nazionale*, in “L'Arte”, XXXIV, vol.II, n. 3, maggio, p. 289;

BROGNIEZ, L., 2003, *Préraphaélisme et symbolisme: peinture littéraire et image poétique*, Paris;

BRUNELLI, B., 1931, *La Mostra d'Arte Sacra a Padova*, in “L'Illustrazione Italiana”, LVIII, n. 29, 19 luglio, pp. 129-32;

BRUNON GUARDIA, 1933, *Pour la formation de l'architecte. Réunion d'architectes à Milan*, in “Beaux-Arts”, LXXII, n. 40, 6 octobre, p. 3;

BUCCI, A., 1935, *Conquiste e orizzonti dell'arte fascista nell'Anno XIII. Architettura, pittura, scultura*, *ibidem*, LX, n. 256, 26 ottobre, p. 3;

BUSINO, G., 1983, *Lettres de G. Sorel à L. Einaudi, E. Rod et R. Michels*, in “Persée”, vol. I, 1, pp. 71-95;

C., 1931, *La Quadriennale Romana – VIII. La Scultura*, in “Le Arti Plastiche”, VIII, n. 8, 16 aprile, p. 1;

C. D., 1923, *Lettre de Rome*, in “L'Art et les artistes”, VIII, novembre, pp. 126-27;

C. T., 1922, *E. Luppi vince il concorso per la «Pietà» di Brescia*, in “Giornale d'Italia”, 01 luglio;

C. T., 1929, *La prima quadriennale d'arte a Roma-I preparativi e i premi*, in “Il Giornale d'Italia”, 08 agosto;

CAGLI, C., 1933, *Lettera di Corrado Cagli a S. E. Emilio Bodrero [29 agosto 1933]*, in Archivio Maraini, Deposito Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, serie 2: *Mostre estere in Italia*, UA 58 (*Artisti italiani all'estero*);

CALLARI, F., 1935, *Alla II Quadriennale. Cinque scultori: Arturo Martini-Marino Marini-Francesco Messina-Quirino Ruggeri-Giovanni Prini*, in “Realizzazioni”, maggio, pp. 205-10;

CALVESI, M., GUIDONI, E., LUX, S., 1987, *E42-Utopia e scenario del regime*, vol. II, Venezia;

CALZINI, R., 1928a, *L'Arte contemporanea alla XVI Biennale di Venezia. Verniciatura*, in “La Fiera Letteraria”, IV, n. 19, 06 maggio, p. 1;

CALZINI, R., 1928b, *La Sedicesima Biennale di Venezia*, in “Emporium”, LXVIII, n. 405,

settembre, pp. 135-55;

CAMBEDDA NAPOLITANO, 1995, *Eclettismo e innovazione. L'arte italiana negli intendimenti politici e nella pratica espositiva. 1931-1935: le prime Quadriennali*, in BONASEGALE, 1995, *Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Modena e Contemporanea*, Roma, pp. 57-72;

CAMBIERI-TOSI, M. J., 1984, *Carlo Placci maestro di cosmopoli nella Firenze fra Otto e Novecento*, Firenze;

CAMPANA, E., 1935, *Campana, Pittori e scultori di oggi alla II Quadriennale*, in "Il Mattino", 05 febbraio;

CAMPANA, R., 1991, *Romano Romanelli. Un'espressione del classicismo nella scultura del Novecento*, Firenze;

CAMPANA, R., 2005, *Esempi di scultura monumentale fra le due guerre. La linea toscana: evoluzione e confronti*, in FERGONZI, F., FURLAN, C., 2005, *Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*, Udine, pp. 339-49;

CAMPIGLIO, P., 2005, *La Triennale di Milano tra scultura e architettura: le sculture di Furlan per la Casa dell'Aviatore (1933)*, in FERGONZI, F., FURLAN, C., 2005, *Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*, Udine, pp. 275-300;

CAMPISANI, U., 2005, *Artisti calabresi. Otto-Novecento. Pittori scultori storia opere*, Cosenza pp. 311-18;

CANDELORO, G., 2002a, *Storia dell'Italia moderna. Il fascismo e le sue guerre*, Milano;

CANDELORO, G., 2002b, *La fine del sistema liberale. Il mondo degli anni Venti e l'Italia*, in CANDELORO, G., 2002, *Storia dell'Italia moderna. Il fascismo e le sue guerre*, Milano, pp. 13-18;

CANNISTRARO, PH. V., SULLIVAN, B. R., 1993, *Margherita Sarfatti. L'altra donna del Duce*, Milano;

CANONICA, M., 2010, *Lunga e felice complicità fra la Dante di Parigi e il Leonardo da Vinci*, in CONSOLATO D'ITALIA A PARIGI, SOCIETÀ DANTE ALIGHIERI, COMITATO DI PARIGI, 2010, *Scuola italiana di Parigi: 60 anni in rue Sédillot*, Paris, p. 11;

CANUDO, R., 1905-1906, *Italie*, in "L'Art et les artistes", octobre-mars, p. XII;

CANUDO, R., 1906, *Italie*, in "L'Art et les artistes", V avril-septembre, pp. XXI-II;

CANUDO, R., 1906, *Italie*, in "L'Art et les artistes", V, avril-septembre, pp. 316-17;

CANUDO, R., 1907a, *Italie. Memento des hommes, des choses et des publications d'art*, in "L'Art et les artistes", V, avril-septembre, pp. 44-45;

- CANUDO, R., 1907b, *La Torre del Lavoro*, in “La parola agli artisti”, n. 14, 21 juin;
- CANUDO R., 1907c, *La parola agli artisti*, in “La parola agli artisti”, n. 5, 06 juillet;
- CANUDO, R., 1907d, *Notre colonne trajane: la "Tour du Travail" de Rodin*, in “Le Censeur politique et littéraire”, 03 août, pp. 417-22;
- CANUDO, R., 1907-1908, *Italie*, in “L'Art et les artistes”, octobre-mars, pp. XXII-III;
- CANUDO R., 1908, *La Torre del Lavoro e della Volontà di Auguste Rodin*, in “Vita d'Arte”, I, 3, mars 1908, pp. 154-71;
- CANUDO, R., 1908, *Italie*, in “L'Art et les artistes”, avr.-sep. 1907, p. 316; idem, *Italie*, in ibidem, avril-septembre, p. 288;
- CANUDO, R., 1908-1909, *Italie*, in “L'Art et les artistes”, octobre-mars, p. 88, pp. 233-34;
- CANUDO, R., 1909, *Italie*, in “L'Art et les artistes”, avril-septembre, p. 42;
- CANUDO, R., 1910-1911, *Italie*, in “L'Art et les artistes”, octobre-mars, pp. 282-83;
- CANUDO, R., 1911-1912, *Italie*, in “L'Art et les artistes”, octobre-mars, p. 187;
- CANUDO, R., 1913, *Une visite à Rodin*, in “La Revue hebdomadaire”, avril, pp. 22-39;
- CANUDO, R., 1997, *Lettera di Ricciotto Canudo a Libero Andreotti [Paris, décembre 1910]*, riprodotta in PIZZORUSSO, C., LUCCHESI, S., 1997, *Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, Verona;
- CAPANNA, A., 2004, *Roma 1932. Mostra della Rivoluzione Fascista*, Torino;
- CAPARELLI, F., 1985, *La «Dante Alighieri» 1920-1970*, Roma;
- CAPICI, G., 2005, *Giuseppe Sacconi e il Vittoriano nella terza Roma*, Roma 2005;
- CAPORILLI, M., SIMEONI, F., 1990, *Il Foro Italico e lo Stadio Olimpico. Immagini dalla storia*, a cura di M. Caporilli, F. Simeoni, Roma;
- CARADENTE, G., *Saggio introduttivo*, in TOSI, M. T., CARADENTE, G., 1998, *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*, Milano;
- CARDANO, N., 2007, *Per una storia della medaglia italiana del Novecento*, in BALBI DE CARO, S., CRETARA, L., VILLANI, R. M., 2007, *Ars Metallica: monete e medaglie, arte e tecnica e storie 1907-2007. Cento anni della Scuola dell'arte della Medaglia nella Zecca di Stato*, pp. 161-67;
- CARLINI, A., 1934, *Filosofia e religione nel pensiero di Mussolini*, in “Nuova Antologia”, LXIX, n. 1483, 01 gennaio, pp. 57-79;
- CARRÀ, C., 1919a, *L'“Italianismo artistico”*, in “Valori Plastici”, I, IV-V, aprile-maggio, pp.

1-5;

CARRÀ, C., 1919b, *Il rinnovamento della pittura in Italia. Avvertenza preliminare*, in “Valori Plastici”, I, nn. XI-XII, novembre-dicembre 1919, pp. 1-5;

CARRÀ, C., 1920a, *Il rinnovamento della pittura in Italia.II*, “Valori Plastici”, II, nn. I-II, gennaio-febbraio pp. 8-10;

CARRÀ, C., 1920b, *Il rinnovamento della pittura in Italia (Parte IV)*, “Valori Plastici”, II, nn. V-VI, maggio-giugno, pp. 49-52;

CARRÀ, C., 1921a, *Ancora sulla monumentomania italiana*, in “Valori Plastici”, III, n. 3, pp. 71-72;

CARRÀ, C., 1921b, *Gli insegnamenti di Venezia*, in “Valori Plastici”, III, n. 5, pp. 97-102.

CARRÀ, C., 1923a, *Art et Litterature. L'Art moderne en Italie*, in “L'Italie Nouvelle”, I, n. 1, 23 septembre, p. 2;

CARRÀ, C., 1923b, *L'Italianisme Artistique*, in “L'Italie Nouvelle”, 13, 19 décembre, p. 2;

CARRÀ, C., 1923c, *Le arti dei metalli e delle pietre*, in CARRÀ, C., 1923, *I ceramisti*, in C. Carrà, *L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale internazionale di Monza*, Milano, pp. 58-59;

CARRÀ, C., 1923d, *Scultura, pittura e bianco e nero*, in CARRÀ, C., 1923, *L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale internazionale di Monza*, Milano, p. 119;

CARRÀ, C., 1923e, *L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale internazionale di Monza*, Milano;

CARRÀ, C., 1924, *L'Exposition Internationale des Arts décoratifs à Paris. La participation de l'Italie*, in “L'Italie Nouvelle”, II, n. 16, 06 janvier, p. 2;

CARRÀ, C., 1929, *Giovani: Francesco Messina*, in “L'Ambrosiano”, 25 marzo;

CARRÀ, C., 1931, *La scultura alla Quadriennale*, in “L'Ambrosiano”, 21 gennaio;

CARRIERI, R., 1937, *Vita di un artista. Francesco Messina*, in “Illustrazione Italiana”, 17 gennaio;

CASAZZA, O., 1992, in CASAZZA, O., 1992, *Itinerario di una vita*, in *Gipsoteca Libero Andreotti*, catalogo-guida al museo, Pescia, p. 28;

CASOLARI, G., 2004, *Il fulgore dell'oro nelle medaglie italiane: da Umberto I, a Vittorio Emanuele III e Benito Mussolini*, Bologna, pp. 83-115;

CASTELLANI, G., 1935, *Dono di monete al R. Museo Archeologico di Firenze*, in “Bollettino d'Arte”, XXVIII, 9, marzo, pp. 425-33;

- CATTANEO, M., 2008, *Giacomo Manzù, 1938-1965: gli anni della ricerca*, Milano;
- CAUSSE, J., 1912-1913, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Espagne*, in "L'Art et les artistes", VIII, 16, octobre-mars, p. 240;
- CAVAROCCHI, F., 2008, *Propaganda e associazionismo fascista nelle comunità di emigrazione: il caso di Parigi (1922-1939)*, in "Società e Storia", 120;
- CECCHI, E., 1921, *Sculture di Antonio Maraini*, in "Tribuna", 28 aprile;
- CECCHI, E., 1926, *Si inaugura la XV Biennale veneziana. Mostre retrospettive: Gigante, Segantini, Spadini*, in "La Fiera Letteraria", II, n. 1725 aprile, pp. 1-2;
- CECCHI, E., 1935, *La «Seconda Quadriennale»*, in "Circoli", V, marzo, pp. 74-84;
- CENA, G., 1901, *Artisti moderni. Auguste Rodin*, in "Nuova Antologia", XXXVI, 702, 16 marzo, p. 284-302;
- CENA, G., 1904, *"Un vainquer" di E. Rod*, in "Nuova Antologia", CXII, 781, pp. 150-51;
- CENA, G., 1905a, *La "Croce" di Leonardo Bistolfi*, in "La Gazzetta del Popolo", 30 aprile;
- CENA, G., 1905b, *"L'indocile di E. Rod"*, in "Nuova Antologia", CXX, 815, pp. 509-10;
- CENA, G., 1906, *André Gladès*, in "Nuova Antologia", CXVI, 821, 1 marzo, pp. 154-56;
- CENA, G., 1910, *L'ultimo romanzo di E. Rod*, in "Nuova Antologia", CXLVIII, 925, pp. 170-71;
- CERTIGNY, H., 1960, *Un témoignage inédit sur Amedeo Modigliani [Rosso Rossi]*, in "Ecrits de Paris", juin, pp. 109-10;
- CERTIGNY, H., 1961, *La vérité sur le Douanier Rousseau*, Paris;
- CHARENSON, L., 1926, *Les Expositions*, in "L'Art vivant", juin, p. 430;
- CHAVANCE, R., 1935a, *Les Expositions*, in "Art et Décoration", LXIV, pp. 79-80;
- CHAVANCE, R., 1935b, *Les échos d'art. Les Expositions*, in "Art et décoration", p. 25;
- CHERONNET, L., 1933, *La Ve Exposition Triennale de Milan*, in "Art et décoration", pp. 245-56;
- CHRADOME, E., 1926, *La XVe Exposition Internationale d'Art à Venise*, in "Revue belge", III, tome IV, 01 octobre-15 décembre, pp. 136,138;
- CIFARIELLI, F., 1979, *Amleto Cataldi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, vol. XXII, pp. 283-84;
- CLARIS, E., 1901, *L'Impressionnisme en sculpture. Auguste Rodin et Medardo Rosso*, in "La

Nouvelle Revue”, mai-juin 1901, pp. 321-36;

CLARIS, E., 1902a, *De l'Impressionnisme en sculpture. Lettres et opinions de Rodin, Rosso, Constantin Meunier Bartholomé, Frémiet,...etc.*, Paris;

CLARIS, E., 1902b, *Medardo Rosso*, in CLARIS, E., 1902, *De l'Impressionnisme en sculpture*, Paris, pp. 49-55;

CLARK, V. A., 1996, *International encounters. The Carnegie International and contemporary art: 1896-1996*, Pittsburgh;

CLASSENS, H., 1929, *A propos d'une exposition de médailles étrangères*, in “L'Art vivant”, V, 15 septembre, p. 761;

COLASANTI, A., 1901, *L'Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia. La Scultura*, in “L'Arte”, IV, p. 330;

COLASANTI, A., 1903, *Arte Contemporanea. La V Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia*, in “L'Arte”, VI, p. 288;

COLINE, C., 1933, *La Biennale de Venise*, in “Art vivant”, janvier 1933, p. 29;

COLOMBO, N., 2008, *Lina Arpesani*, Milano;

COLONNA, B., 1937, *Il volto di Roma. Dieci momenti nella trasformazione urbanistica dal solco di Romolo all'impero rinnovato*, Brescia;

COMITATO ITALIA-FRANCIA, 1935, *La Mostra d'Arte Italiana dell'800 e 900 al «Jeu de Paume» nella stampa francese*, a cura della Biennale di Venezia, agosto;

COMMISSARIATO GENERALE ALL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI MODERNE DI PARIGI, 1925, *L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne*;

CONSOLATO D'ITALIA A PARIGI, SOCIETÀ DANTE ALIGHIERI, COMITATO DI PARIGI, *Scuola italiana di Parigi: 60 anni in rue Sédillot*, Paris;

CONTI, E., 2003, *Ungaretti mediatore culturale de “L'Italie Nouvelle”*: *Burchiello surrealista*, in “Revue des Études italiennes”, IL, nn. 1-2, pp. 37-52;

CORRADINI, E., 1905, *Domenico Trentacoste*, in “Nuova Antologia”, XL, 814, 16 novembre, pp. 210-22;

CORRADINI, E., 1909, *La religione della potenza-Meunier*, in “Vita d'Arte”, II, 3, 15, marzo, pp. 127-37;

COSTANTINI, V., 1927a, *Alle Belle Arti. Per una maggior disciplina delle Mostre italiane all'estero*, in “La Fiera Letteraria”, III, 21 aprile, p. 4;

COSTANTINI, V., 1927b, *Alle Belle Arti. Antonio Maraini nuovo Segretario delle Biennali*

- di Venezia*, in “La Fiera Letteraria”, III, n. 19, 08 maggio, p. 4;
- COSTANTINI, V., 1928, *L'Arte contemporanea alla XVI Biennale di Venezia*, in “La Fiera Letteraria”, IV, n. 19, 06 maggio 1928, pp. 1-2;
- COSTANTINI, V. 1930, *La XVII Biennale di Venezia*, in “L'Italia Letteraria”, 18 maggio;
- COSTANTINI, C., 1934a, *La seconda mostra internazionale d'arte sacra a Roma. Uno sguardo generale*, in “L'Osservatore romano”, LXXIV, n. 37, 15 febbraio, p. 2;
- COSTANTINI, V., 1934b, *Cronache milanesi. Arturo Martini*, in “Emporium”, LXXIX, n. 472, aprile, p. 235;
- COSTANTINI, V., 1935, *I grandi premi. Marino Marini*, in “Sera”, 11 giugno;
- COSTANTINI, C., 1936, *Arte sacra e Novecentismo*, Roma 1935;
- COTY, F., 1933, *La réforme de l'État. Un commentaire italien*, in “Le Figaro”, n. 165, 14 juin pp. 1-2;
- COURTHION, 1932, *Le musée de Jeu de Paume*, in “Les Nouvelles littéraire”, 26 mars, p. 7;
- COURTOIS, G., 1933, *Un printemps en Italie: récit de voyage de Marcelle Hanrez (1933)*, Braine-le-Chateau, pp. 94-96;
- CREMONA, I., 1934, *Mostre torinesi. Francesco Messina*, in “Italia letteraria”, 07 gennaio;
- CRESTI, C., 1978, *Firenze 1896-1915. La stagione del Liberty*, Firenze;
- CRISPOLTI, E., MASAU-DAN, M., 1977, *Arte e Stato: le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie: 1927-44*, Milano, p. 19;
- CRUILLAS, C., 1934, *Dalla Mostra alle Corporazioni*, in “Capitolium”, pp. 517-18;
- CURTIS, P., 1999, *Sculpture 1900-1945: after Rodin*, Oxford;
- D'ANGLÈS, R., 1935, *La Quadriennale*, in “Beaux-Arts”, LXXIII, n. 111, 15 février, pp. 1, 6;
- D'AMICO, F., 1987, *Cipriano Efisio Oppo tra due Quadriennali (1935-1939) alla vigilia dell'E42*, in CALVESI, M., GUIDONI, E., LUX, S., 1987, *E42-Utopia e scenario del regime*, vol. II, Venezia, pp. 244-48;
- D'ERRICO, N., 1972, D'Errico, *Lo scultore del silenzio*, in “Historia”, n. 174, giugno, pp. 146-51;
- D'ESPEZEL, 1929, *Le Salon international de la médaille*, in “La Chronique des arts et de la Curiosité”, VII, mars, VII, 15 avril, p. 22;
- D'ESPEZEL, P., 1934, *Au Trocadero. La Passion du Christ*, in “Beaux-Arts”, LXXIII, n. 84,

10 août, p. 2;

DABIT, E., 1935, *Salon du Temps Présent, Galerie Charpentier, Faubourg Saint-Honoré*, in “Europe”, XXXVII, n. 146, 02 février, pp. 293-94;

DACIER, E., 1902, Dacier, *Les Portraits de l'enfant*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, A. 6, XI, n. 58, 10 janvier, pp. 59-62;

DAGEN, P., 2010, *Quand l'art unissait l'Italie fasciste et la France*, in “Le Monde”, 29 octobre;

DALON, L., 2006, «*La sculpture et l'architecture ne séparent jamais leurs lois*”: Bourdelle, *un sculpteur architecte*, in “Livraisons d'histoire de l'architecture”, n. 12, IIe sem., 2006, pp. 9-19;

DE BENEDETTI, M., 1922, *La XIII Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia*, in “Nuova Antologia”, CCXVIII, n. 1206, 16 giugno, pp. 335-43;

DE BOUCHARD, P., 1903, *Les Successeurs de Donatello, la sculpture italienne dans la seconde moitié du XVe siècle*, Paris;

DE CAROLIS, A., 1908, *Lettera di Adolfo de Carolis a Libero Andreotti [Milano, 21 ottobre 1908]*, riprodotta in PIZZORUSSO, C., LUCCHESI, S., 1997, *Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, Verona, p. 130-31;

DE CHARNAGE, D., 1933a, «*S. S. Pie XI par le sculpteur La Monaca*», in “La Croix”, n. 15444, 27 juin, p. 4;

DE CHARNAGE, D., 1933b, *L'exposition des artistes italiens résidant à Paris*, in “La Croix”, n. 15527, 03 octobre, p. 3;

DE CHARNAGE, D., 1935, *Chronique artistique. L'Exposition d'art italien moderne au musée du Jeu de Paume*, in “La Croix”, LVI, n. 16043, 07 juin, p. 4;

DE CHAUDENAY, G., 1933, *Le Salon de 1933. Sculpture, Architecture, Arts décoratifs*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 126, 07 mai, p. 4;

DE CHIRICO, G., 1938, *Sculture di Francesco Messina*, in “Meridiano di Roma”, 08 maggio;

DE CORDIS, C., 1924, *Un Stade Olympique Italien*, in “Revue Moderne illustré des Art et de la Vie”, XXIII, n. 17 bis, 25 septembre, pp. 29-30;

DE FRANCHIS, A., 2010, *l'Hôtel de Montessuy, un vero gioiello dell'Art Nouveau*, in CONSOLATO D'ITALIA A PARIGI, SOCIETÀ DANTE ALIGHIERI, COMITATO DI PARIGI, *Scuola italiana di Parigi: 60 anni in rue Sédillot*, Paris, pp. 22-32;

DE GAUFRIDY, P., 1907, *Il Monumento a Vittorio Emanuele II: un Colloquio con L. B.*, in “Il Caffaro”, 10 marzo;

DE GOURMONT, R., 1902, *Sur l'art nouveau*, in “Mercure de France”, XLI, n. 147, mars,

pp. 697-706;

DE GRASSI, M., 2009, *Trieste e il monumento a Giuseppe Verdi*, in “Arte in Friuli, arte a Trieste” , 28, pp. 179-90;

DE LA SIZERANNE, R., 1898, *Le peintre de l'Engadine. Giovanni Segantini*, in “Revue des Deux Mondes”, 15 mars, pp. 359-79;

DE LA SIZERANNE, R., 1904, *L'esthétique des tombeaux*, in “Revue des deux mondes”, V, 24, nov.-déc., pp. 128-57;

DE LA SIZERANNE, R., 1905, *Le geste moderne aux Salon de 1905*, in “Revue des deux mondes”, V, 27, mai-juin, p. 612;

DE LA SIZERANNE, R., 1919, de la Sizeranne, *Héros et Statues*, in “L'Art et les artistes”, février, pp. 1-3;

DE LAPRADE, A., 1933, *A propos de la Triennale de Milan. La nouvelle architecture italienne*, in “L'architecture d'aujourd'hui”, IV, n. 8, octobre-novembre, pp. 13-15;

DE LAPRADE, J., 1934, *La passion du Christ dans l'art français*, ibidem, LXXIII, n. 69, 27 avril, p. 6;

DE LAPRADE, 1935a, J., *Le Salon des Tuileries. La Sculpture*, in “Beaux-Art”, LXXIII, n. 125, 24 mai, p. 3;

DE LA PRADE, J., 1935b, *L'art italien d'aujourd'hui*, in “Beaux Arts”, LXXIII, n. 125, 24 mai, p. 8;

DE LORENZI, G., 1988, *Domenico Trentacoste e la rinascita d'interesse per la medaglistica*, in “Antichità viva”, XXVII, 5-6, pp. 29-38;

DE LORENZI, G., 1993, *Sulla scultura monumentale di Arturo Dazzi fra il 1918 e il 1928*, in “Artista”, pp. 38-59;

DE LORENZI, G., 1996, *Ogetti e Soffici*, in “Artista. Critica dell'Arte in Toscana”, pp. 184-215;

DE LORENZI, G., 2004, *Ugo Ogetti critico d'arte. Da “Marzocco a “Dedalo”*, Firenze;

DE LORENZI, G., 2007, *Firenze, la Francia e le arti figurative tra Otto e Novecento*, in “Artista”, pp. 61-62;

DE MEURVILLE, L., 1911, *Le Salon d'Automne*, in “Le Gaulois”, n. 12404, 30 septembre, p. 2;

DE MILO, A., 1912-1913, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Orient*, in “L'Art et les artistes”, VIII, 16, octobre-mars, p. 243;

DE PAWLOWSKI, G., 1929, *Alfredo Pina*, Paris;

- DE POLI, G., 1988, *Il periodo «scapigliato» del principe Troubetzkoy*, in “Verbanus”, IX, pp. 57-74;
- DE ROSE, A., 2007, *Luciano Mercante*, in AIN BALBI DE CARO, S., CRETARA, L., VILLANI, R. M., 2007, *Ars Metallica: monete e medaglie, arte e tecnica e storie 1907-2007. Cento anni della Scuola dell'arte della Medaglia nella Zecca di Stato*, p. 229;
- DE SABBATA, M., 2006a, *Mostra di Stato*, in DE SABBATA, M., 2006, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, pp. 15-43;
- DE SABBATA, M., 2006b, *Segni di un progetto estetico*, in DE SABBATA, M., 2006, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, pp. 45-143;
- DE SABBATA, M., 2006c, *L'arte straniera*, in DE SABBATA, M., 2006, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, pp. 190-96;
- DE SANCÈRE, J., 1913, *Actualité. Notes d'art. Le Salon des artistes français (suite)*, in “Le Magasin pittoresque”, LXXXI, III, n. 14, 01 juin, pp. 81-82;
- DE SAINT-VALÉRY, L., 1907a, *La Sculpture à la Société Nationale*, in “La Revue des Beaux-Arts”, 28 avril, p. 2;
- DE SAINT-VALÉRY, L., 1907b, *Société Nationale des Beaux-Arts. La Sculpture (suite)*, in “La Revue des beaux-Arts”, mai;
- DE THUBERT, 1913, E., *Le Meuble moderne à propos des Meubles de Léon Jallot*, in “L'art décoratif”, XXX, pp. s. n.;
- DE TRÉVIGÈRES, 1937, *A Paris et ailleurs. Beauté, mon beau souci*, in “La Femme de France”, n. 1131, 10 janvier, p. 18;
- DEL BALZO, R., 1934, del Balzo, *La cooperazione intellettuale internazionale*, in “L'Osservatore romano”, LXXIV, n. 38, 16 febbraio, p. 3;
- DEBRAYE, H., 1950, *Stendhal: documents iconographiques*, Genève;
- DEJEAN, P., 1982, *Carlo-Rembrandt-Ettore -Jean Bugatti*, Paris;
- DELBLAT, L., 1929, *Cyclisme. Un sculpteur italien a statufié Peter Moeskops*, in “L'Echo des Sports”, XXV, n. 3695, 07 avril, p. 1;
- DELLA PORTA, A. F., 1935, *Dell'Arte italiana a Parigi: la mostra del 900*, in “Perseo”, 15 giugno;
- DEMAISON, M., 1899a, *Bartholomé et le Monument aux morts*, Paris;
- DEMAISON, M., 1899b, *M. Bartholomé et le Monument aux Morts*, in “Revue de l'Art ancien et moderne”, VI, 265-80;
- DENIS, M., 1890-1910, *Cézanne*, in REVAULT-D'ALLONNES, O., 1964, *Théories 1890-*

1910. *Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, textes réunis et présentés Paris;
- DENIS, M., 1907, *Cézanne*, in “L'Occident”, septembre, pp. 118-33;
- DENIS, M., 1908-1909, *Aristide Maillol*, in “L'Art et les artistes”, octobre-mars, pp. 156-60;
- DENIS, M., 1912, *Théories 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris;
- DENIS, M., 1920, *Opinions. Décadence, ou Renaissance de l'art sacré*, in “L'Art et les artistes”, XIV, nn. 1-9, janvier-septembre, pp. 93-95;
- DENIS, M. 1923, *La crise de l'art religieux moderne*, “La Vie et les Arts liturgiques”, IX, n. 100, avril, pp. 258-69;
- DENIS, M., 1924, *Notes de voyage. Venise et Padoue*, in “La Revue universelle” XVIII, 01 juillet, pp. 52-53;
- DES CORDES, J.-C., FROMANGER, V., 1987, *Rembrandt Bugatti catalogue raisonné*, Paris;
- DES ROCHES, J., (VACHERON, J. G.), 1934, *Sous les haches de l'exposition fasciste*, in *Au temps du jubilé et de l'exposition fasciste 1933-34*, Paris, pp. 109-11;
- DESCALZO, G., 1935, *Francisco Messina fra i pescatori liguri*, in “Il Tevere”, 26 gennaio;
- DESSPORTES, 1920, *Musées. Un coup d'État à la Galerie Nationale d'Art Moderne, à Rome*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, I, n. 8, 15 mars, p. 231;
- DESSPORTES, 1926, *Ici et ailleurs. Le Novecento Italiano*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, VII, n. 2, 15 janvier, p. 31;
- DÉZARROIS, A., 1926a, *La XVe Exposition internationale à Venise*, in “Le Figaro”, n. 122, 02 mai, p. 2;
- DÉZARROIS, A., 1926b, *Art contemporain. La XV Exposition internationale de Venise*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, L, juin-déc., pp. 44-46, 48-49;
- DÉZARROIS, A., 1933, *Lettera di Antonio Maraini [09 settembre 1933]*, in Archivio Maraini, Deposito Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, UA 5 (*Mostra d'arte italiana a Parigi. Petit Palais e Jeu de Paume, 16 mai-22 lug 1935*), Sotto-cartella 10 (*Comitato Italia-Francia*);
- DÉZARROIS, A., 1934, *La XIXe Exposition internationale de Venise*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, n. 807, juin, pp. 254-57;
- DÉZARROIS, A., 1935, *Lettera di André Dézarrois ad Antonio Maraini [05 settembre 1933]*, in Archivio Maraini, Deposito Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna UA 5 (*Mostra d'arte italiana a Parigi. Petit Palais e Jeu de Paume, 16 mai-22 lug 1935*),

Sotto-cartella 10 (*Comitato Italia-Francia*);

DÉZARROIS, A., 1936, *La vie artistique à l'étranger. La Biennale 1936 à Venise*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, tome LXX, II semestre, juillet-décembre, p. 65;

DEUDON, C., 1928, *Lettera di C. Deudon a A. Maraini [04 novembre 1928]*, in “Mostra Nizza 1929”, Archivio Maraini, Deposito Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, serie 1 (*Mostre italiane all'estero, 1929-1943*), UA 1 (*Mostra di Nizza Marzo 1929. Organizzata all'estero dalla Biennale*);

DI GENOVA, G., 1982, *Storia dell'arte italiana del '900 per generazioni. Vol. III, generazione anni dieci*, Bologna;

DI GENOVA, G., 1994, *Storia dell'arte italiana del '900 per generazioni. Vol. II. Generazione maestri storici*, Bologna;

DI GENOVA, G., 1994, *La mostra dell'arte italiana del XIX e XX secolo al Jeu de Paume*, in DI GENOVA, G., 1994, *Storia dell'arte italiana del '900 per generazioni. Vol. II. Generazione maestri storici*, Bologna, pp. 1196-97;

DIEHL, C., 1882, *Le Monument de Victor-Emmanuel à Rome*, in “L'Art”, VIII, 31, pp. 88-94, 106-08;

DOIN, J., 1922, *Les Salons de 1922 (2e article). La Société des Artistes Français*, in “Gazette des Beaux-Arts”, LXIV, juin, pp. 332-60;

DOLLOT, R., 1935a, *Stendhal et La Scala*, Paris, p. 19;

DOLLOT, R., 1935b, *Stendhal et La Scala*, in “Mercure de France”, CCLX, n. 887, 01 juin, p. 287;

DOTOLI, G., 1984, *Paris ville visage-du-monde chez Ricciotto Canudo et l'avant-garde italienne (1901-1923)*, in “Gazette des Beaux-Arts”, CXXVI, juillet-août, pp. 177-92;

DOTTORI, G., 1931, *La scultura alla Prima Quadriennale d'Arte Nazionale*, in “Oggi e Domani”, 22 giugno;

DU COLOMBIER, 1932, *Le courrier des Arts. Les Italiens de Paris*, in “Candide”, X, n. 498, 28 septembre, p. 4;

DUBOS, P., 1934, Dubos, *Sculpteurs d'aujourd'hui*, “La Renaissance de l'art et des industries de luxe”, XVII, nn. 4-5, avril-mai, pp. s. n.;

DUFRENE, M., 1913, *A propos de meubles: le siège (3e article)*, in “Art et décoration”, XXXIV, juillet-décembre, pp. 121-32;

DUGNAT, G., 2002, *Introduction*, in DUGNAT, G., *Les catalogues des Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts III (1901-1905)*, Dijon, p. IX;

DURBÉ, D., CARDANO, N., CARACI, M., 1985, *Canonica scultore e musicista*, Roma;

- E. D., 1911, «*King Edward VII memorial*», in “L'Art Moderne”, XXXI, 29, 15 juillet, p. 229;
- E. Z., 1935, *Il pittore Severini e lo scultore Marini vincitori dei premi di 100.000 lire della II Quadriennale*, in “La Gazzetta del Popolo”, 12 aprile;
- ED. S., 1936, *On inaugure au Petit Palais une importante collection*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 62, 03 mars, p. 6;
- EDOUARD-JOSEPH, 1934, *Voce Alfredo Pina*, in EDOUARD-JOSEPH, 1934, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains 1910-1930*, tome III, Paris, p. 138;
- ELSEN, A. E., 1974, *Origins of modern sculpture: pioneers and premises*, New York;
- ESCHOLIER, R., 1936, *Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. La Donation Sarmiento*, in “Bulletin des musées de France”, avril, pp. 60-61;
- F. M., 1908a, *Memento des Expositions*, in “L'Art et les artistes”, VII, avril-septembre, p. 143.
- F. M., 1908b, *Œuvres du Prince Paul Troubetzkoy*, in “L'Art et les artistes”, juillet, pp. 184-86;
- F. M., 1908c, *Exposition privée de Rembrandt Bugatti*, in “L'Art et les artistes”, août, p. 236;
- F. M., 1910, *Le Salon des Artistes Français*, in “L'Art et les Artistes”, avril-septembre, p. 183;.
- F. M., 1910-1911, *Les Mois Artistique. Le Salon d'Automne*, in “L'Art et les artistes”, octobre-mars, pp. 134, 83;
- F. M., 1912, *Le Mois artistique. Le Salon de la Société Nationale (XXIIe Exposition)*, in “L'Art et les artistes”, avril-septembre p. 136;
- F. M., 1912-1913, *Le mois artistique. Le Salon d'Automne*, in “L'Art et les artistes”, VIII, nn. 91-96, octobre-mars, pp. 86-89;
- F. T., 1931, *La Galleria Mussolini*, in “Gente Nostra”, IV, n. 39, 28 agosto;
- F. T., 1935, *Alcuni scultori alla Quadriennale*, in “Gente Nostra”, 07 aprile;
- FAGIOLO DELL'ARCO, M., GIAN FERRARI, C., 1987, *Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, Milano;
- FANTINI, R. 1964, *Renato Brozzi*, Roma;
- FARGUE, L.-P. , 1913, *Les Expositions. Au Salon d'Automne*, in “Nouvelle revue française”, pp. 165-68;
- FARNOUX-REYNAUD, L., 1933, *L'exposition des peintres italiens de Paris. Un phénomène de volonté*, in “L'Ordre”, V, n. 1373, 22 septembre, p. 1;

- FELICE, C. A., 1927, *Alle Belle Arti. La Biennale d'Arte Decorativa*, in “La Fiera Letteraria”, III, n. 25, 19 giugno, p. 2;
- FENZY, F., 1933, *Les habitations à bon marché*, in “L'architecture d'aujourd'hui”, IV, n. 8, octobre-novembre, pp. 24-25;
- FÉRAL, R., 1933, *Sous l'égide de Luigi Pirandello les plus beaux tableaux de Modigliani sont réunis pour la première fois*, in “Paris-Midi”, XXIII, n. 2727, 19 septembre, p. 2;
- FERRARI, G. L., 1920, *Artisti italiani d'oggi. Attilio Selva*, in “Vita d'Arte”, VII, nn. 9-10, settembre-ottobre, pp. I-V;
- FERGONZI, F., 1997, *Seduzioni michelangiottesche sui contemporanei di Rodin*, in “Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano”, vol. L, n. 1, gennaio-aprile, pp. 257-67;
- FERGONZI, F., 1998, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915). 1*, in “Prospettiva”, 89-90, gennaio-aprile, pp. 40-73;
- FERGONZI, F., 1999-2000, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915). 2*, in “Prospettiva”, 95-96, pp. 24-50;
- FERRETI, L., 1937, *Il Foro Mussolini, città sportiva splendente di marmi, nasce sulle rive del Tevere* in “Lo sport fascista”, febbraio, pp. 7-9;
- FÉVAL, P., 1914, *Petite Chronique*, in “L'Art Moderne”, XXXIV, n. 2, 11 janvier;
- FIASCHI, V., 1925, *Il marmo*, in COMMISSARIATO GENERALE ALL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI MODERNE DI PARIGI, 1925, *L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne*, Paris, pp. 159-172;
- FIERENS, P., 1924a, *L'Exposition Internationale de Venise*, in “Paris-Journal”, XXXVIII, n. 2502, 23 mai, p. 6;
- FIERENS, P., 1924b, *L'Exposition internationale d'art moderne à Venise*, in “Beaux arts, revue d'information artistique”, a. II, n. 13, 01 juillet, pp. 203-04;
- FIERENS, P., 1926, *Les Petites Expositions*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 103, 14 avril, p. 3;
- FIERENS, P., 1928, *Les Petites Expositions*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 98, 08 avril, p. 5;
- FIERENS, P., 1929a, *La sculpture aux Salons*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 138, 15 mai, p. 4;
- FIERENS, P., 1929b, *L'art italien d'aujourd'hui*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, CXLI, n. 338, 06 décembre, p. 2;

- FIERENS, P., 1930, *Chronique artistique. Tremarques sur l'art d'aujourd'hui. Trois classiques: Renoir, Maillol, Marcel Gimond*, in "La Revue hebdomadaire", XXXIX, n. 15, 12 avril 1930, pp. 242-244;
- FIERENS, P., 1932a, *Les petites expositions. Peintres italiens d'aujourd'hui*, in "Journal des débats politiques et littéraires", CXLIV, n. 81, 22 mars, p. 5;
- FIERENS, P., 1932b, *Expositions*, in "Les Nouvelles Littéraires", XI, n. 496, 16 avril, p. 7;
- FIERENS, P., 1933a, *L'exposition des Italiens de Paris*, in "Journal des débats politiques et littéraires", n. 262, 21 septembre, p. 2;
- FIERENS, P., 1933b, *Causerie artistique. Art français et art italien. VII*, in "Journal des débats politiques et littéraires", n. 358, 26 décembre, p. 4;
- FIERENS, P., 1934, *La Biennale de Venise*, in "L'art et les artistes", n. 10, octobre, pp. 30-31;
- FIERENS, P., 1935a, *L'Exposition quadriennale de l'art italien I*, in "Journal des débats politiques et littéraires", CXLVII, n. 39, 09 février, p. 1;
- FIERENS, P., 1935b, *L'Exposition quadriennale de l'art italien II*, in "Journal des débats politiques et littéraires", CXLVII, n. 42, 10 février, pp. 1-2;
- FIERENS, P., 1935c, *L'art italien de notre temps et la renaissance du pathétique italien*, in "Art vivant", avril, pp. 57-58;
- FIERENS, P., 1935d, *L'art italien moderne au Jeu de Paume*, in "Les Nouvelles Littéraires", III, n. 663, juin, p. 4;
- FIERENS, P., 1935e, *Causerie artistique. L'Art italien au Jeu de Paume*, in "Journal des débats politiques et littéraires", 23 juillet, p. 3;
- FIERENS, P., 1936, *Causerie artistique. Entretiens à la Farnesine II*, in "Journal des débats politiques et littéraires", n. 340, 08 décembre, p. 1;
- FIERENS-GEVAERT, H., 1898, *Les monuments funéraires de Leonardo Bistolfi*, in "Art et décoration", IV, décembre, p. 184;
- FIERENS-GEVAERT, H., 1902, *L'Exposition de Turin*, in "Revue de l'Art ancien et moderne", juillet-décembre, pp. 52-65;
- FIERENS-GEVAERT, H., 1906, *Le Monument Segantini par Leonardo Bistolfi*, in "Art et décoration", XX, juillet-décembre 1906, p. 18;
- FIorenti, G., 1884 *Correspondance particulière du "Courrier de l'Art"*, in "Courrier de l'Art", IV, 43, 24 octobre, pp. 511-12;
- FIUMI, L., 1929, *Les Lettres italiennes. L'art contemporain en Italie*, in "Le Figaro", n. 126, 06 mai, p. 5;

- FIUMI, L., 1935, *L'Arte italiana a Parigi. L'800 e 900 nelle sale del Jeu de Paume*, in "L'Arena", 16 giugno;
- FLORA, F., 1931, *L'Esposizione coloniale di Parigi*, in "Pegaso", III, parte 2, nn. 7-12, pp. -617-26;
- FORNI, MARGH. A., 1924a, *Les Italiens aux Indépendants*, in "L'Italie Nouvelle", II, n. 22, 17 février, p. 2;
- FORNI, MARGH. A., 1924b, *Les Français à Venise*, in "L'Italie Nouvelle", II, n. 24, 02 mars, p. 2;
- FORNI, D. & R., 2008, *Sepo: settant'anni con l'arte*, Bologna, pp. 97-98;
- FORTI-MESSINA, A., 2003, *Malachia De Cristoforis: un medico democratico nell'Italia liberale*, Roma, p. 295;
- FORTUNY, P., 1920a, *Les Expositions ailleurs. La XIIe Exposition d'art à Venise*, ibidem, I, n. 14, 15 juin, pp. 406-07;
- FORTUNY, P., 1920b, *Les Exposition ailleurs. A Venise*, in "Le Bulletin de la vie artistique", I, n. 15, 01 juillet, p. 436;
- FORTUNY, P., 1922a, *Les Expositions ailleurs. A la Biennale de Venise*, in "Le Bulletin de la vie artistique", III, n. 6, 15 mars, pp. 142-43;
- FOSCA, F., 1922b, *Une offensive contre l'Art religieux moderne*, in "La Vie et les Arts liturgiques", IX, n. 96, décembre, pp. 71-76;
- FOSCA, F., 1924, *Les Salons de 1924: La Société Nationale des Beaux Arts et de la Société des Artistes Français*, in "Gazette des Beaux-Arts", LXVI, tome IX, juin, pp. 321-46;
- FOSCA, F., 1930, *Une exposition d'art italien moderne*, in "Art et Décoration", LVII, février, pp. 107-10;
- FOSCA, F., 1935, *Art du XIXe et du XXe siècle*, in "Candide", 16 mai, V, n. 563, p. 7;
- FOUCHÉ, N., 1998, *Les Américains en France, 1919-1939: un objet d'étude pour les historiens de l'immigration?*, in "Revue Européenne des Migrations Internationales", XIV, n. 3, pp. 159-70;
- FRANCHI, R., 1923, *Un sculpteur italien Romano Romanelli*, in "L'Art et les artistes", VII, mars-juillet, pp. 341-45;
- FRANCHI, R., 1924, *La XIV Biennale d'arte a Venezia e i Toscani*, in "L'Illustrazione Toscana e dell'Etruria", II, n. 5, pp. 1-5;

- FRANCINI, A., 1935, Francini, *Il Duce presenza la «Vernice» della seconda Quadriennale d'Arte*, in “La tribuna”, XIII, n. 31, 05 febbraio, pp. 1-2;
- FRANCK, N., 1924a, “*Chronique d'Italie*”, in “Paris Journal”, XXXVIII, n. 2492, 14 mars, p. 4;
- FRANCK, N., 1924b, *Chronique d'Italie*, in “Paris Journal”, XXXVIII, n. 2502, 23 mai;
- FRANCK, N., 1924c, *Chronique Italienne*, in “Paris-Journal”, XXXVIII, n. 2508, 03 juillet, p. 4;
- FRANZINA, E., SANFILIPPO, M., 2003, *Il fascismo e gli emigrati. La parabola dei Fasci italiani all'estero (1920-1943)*, Roma-Bari;
- FRÈRE, H., 1956, *Conversations de Maillol*, Genève, p. 173;
- FUGAIRON, P., 1925a, *Sur un monument à Dante Alighieri du statuaire Alfredo Pina*, in “Le Figaro Artistique”, X, n. 78, 11 juin, pp. 549;
- FUGAIRON, P., 1925b, *Sur un monument à Dante Alighieri du statuaire Alfredo Pina II*, “Le Figaro Artistique”, X, n. 79, 18 juin, pp. 563-64;
- FUGAIRON, P., 1925c, *Sur un monument à Dante Alighieri du statuaire Alfredo Pina III*, “Le Figaro Artistique”, X, n. 80, 25 juin, pp. 582-83;
- FUGAIRON, P., 1925d, *Salon des artistes français. Deux portraits du statuaire Alfredo Pina*, “Le Figaro Artistique”, n. 124, 29 avril;
- G. B., 1930, *A la Bibliothèque Nationale. Exposition d'art flamand de la donation Jean Masson, à la Bibliothèque Nationale*, in “La Chronique des arts et de la Curiosité”, VIII, juillet, p. 27;
- G. J., 1922, *Le nouveau Luxembourg*, ibidem, III, n. 15, 01 août, p. 341;
- G. M., 1907, *Exposition Rembrandt Bugatti*, in “L'Art et les artistes”, avril-septembre, p. 171;
- G. T., 1933a, *Il Nuovo fiduciario: Umberto Brunelleschi*, in “La Nuova Italia”, IX, n. 515, 28 settembre, p. 3;
- G. T., 1933b, *Pittori italiani a Parigi. Polesello, Medici, Roscitano, Moretti*, in “La Nuova Italia”, IX, n. 527, 21 dicembre, p. IV;
- G. V., 1912-1913, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. La Belgique*, in “L'Art et les artistes”, VIII, 16, octobre-mars, p. 239;
- GABORIT, J.-R., 1974, *Un buste d'enfant daté de 1771*, in “Revue de l'Art”, n. 23, pp. 70-72;
- GARDONIO, M., 2007-2008, *Scultori italiani alle Esposizioni Universali di Parigi (1885-1889): aspettative, successi e delusioni*, tesi di dottorato in storia dell'arte contemporanea

- (Università degli Studi di Trieste, relatore M. de Grassi);
- GARGANO, F., 1935, *Italiani stranieri alla Mostra della rivoluzione fascista*, Roma;
- GARTNER, J., 1953, *Il problema del «non finito» in Michelangelo e Rodin*, in “Atti del Seminario di Storia dell'Arte. Studi di Storia dell'Arte dell'Istituto di Storia Medievale e Moderna Università di Pisa”, IV, pp. 47-61;
- GAUTHERIN, V. 1994, *Scheda Tête d'Hercule*, in MANTURA, B., 1994, *Emile-Antoine Bourdelle 1861-1929*, Roma, p. 155;
- GAUTHIER, M., 1932, Gauthier, *Les Expositions. Aéropeintres futuristes (Renaissance)*, in “L'Art vivant”, n. 159, avril, p. 210;
- GAUTHIER, M. 1933,, *Galerie Charpentier. Les artistes italiens de Paris*, in “Art Vivant”, décembre, p. 432.
- GAUTHIER, M., 1934, *Les enrichissements du musée de Grenoble*, in “L'Intransigeant”, n. 19798, 11 janvier, p. 6;
- GAUTHIER, M., 1934, *Les Expositions*, in “L'Art vivant”, n. 2, février, p. 92;
- GAUTHIER, M., 1935, *Les Expositions*, in “L'Art vivant”, juillet, p. 308;
- GENTILE, E., 1995, *La politica estera del partito fascista. Ideologia e organizzazione dei Fasci italiani all'estero (1920-30)*, in “Storia contemporanea”, XXVI, n. 6, dicembre, pp. 897-956;
- GENTILI, S., MANGHETTI, G., 2003, *G. Papini, G. Prezolini. Carteggio I 1900-1907 «Dagli Uomini Liberi» alla fine del «Leonardo»*, Roma 2003, p. 237;
- GEORGE, W., 1930a, *La vie artistique à l'étranger. Paris demeure-t-il le centre artistique du monde?*, in “L'Art Vivant”, janvier-juin, p. 219;
- GEORGE, W., 1930b, *La XVIIIe Biennale de Venise*, in “Formes”, n. 7, juillet, pp. 19-21;
- GEORGE, W., 1931a, *École Française et École de Paris*, in “Formes”, n. XVI, juin, pp. 93-94;
- GEORGE, W., 1931b, *La France devant le monde. Défense et illustration de l'art français*, in “Formes”, n. 20, décembre, p. 162;
- GEORGE, W., 1933, *Une entrevue avec Mussolini*, in “Revue Mondiale”, XLIV, n. 5, 01 mai, pp. 23-25;
- GEORGE, W., 1934, *La Biennale de Venise*, in “Formes”, n. 7, septembre, pp. 1-4;
- GEORGE, W., 1935a, *Art d'aujourd'hui. La jeune sculpture italienne et la conscience de l'homme*, in “L'art et les artistes”, avril, pp. 128-27;

- GEORGE, W., 1935b, *L'art italien de notre temps et la renaissance du pathétique italien*, in "L'Art vivant", avril, pp. 57-58;
- GEORGE, W., 1935c, *Chronique artistique. Culture fasciste: la Quadriennale de Rome et le destin d'un art*, in "La Revue Hebdomadaire et son supplément illustré", pp. 111-17;
- GERACI, F., 1917, *Artisti contemporanei: Amleto Cataldi*, in "Emporium", XLV, n. 267, marzo, pp. 163-75;
- GIAN FERRARI, 1979, in BOSSAGLIA, R., 1979, *Gli archivi del Novecento*, in *Il "Novecento italiano". Storia, documenti, iconografia*, Milano, pp. 200-03;
- GIAN FERRARI, C., s. d., *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950. Appunti per una storia del gusto attraverso l'analisi del mercato*, in www.claudiagianferrari.it;
- GIANNONE, F., ROMAGNOLI, G., 1966, Giannone, G. Romagnoli, *Mostra di opere di Giuseppe Romagnoli*, Roma;
- GIANNONE, F., 2009, *Ricostruzione virtuale della Mostra della Rivoluzione fascista (Roma 1932)*, tesi di dottorato in Storia e Informatica (Università di Bologna, relatore F. Tarozzi), XXI ciclo;
- GIANNOTTI, A., 1998, *Nota biografica*, in APPELLA, G., MONTI, R., PIZZORUSSO, C., 1998, *Libero Andreotti*, Matera, p. 153;
- GIGLIOTTI D'ANDREA, A., 1923, *Leonardo Bistolfi nelle sue ultime concezioni artistiche*, in "Emporium", LVII, n. 340, aprile, 240-248;
- GILLET, L., 1933, *La Rome de Mussolini*, in "Revue hebdomadaire", XLII, n. 9, 3 avril;
- GILLET, L., 1935, *L'exposition d'art italien*, in "Revue des Deux Mondes", CV, 01 juin, pp. 683, 700;
- GIOLLI, R., 1913, *P. Troubetzkoy*, testo di Raffaello Giolli, Milano;
- GIOLLI, R., 1935, *La sfilata al «Jeu de Paume»*, in "L'Eco del Mondo", 01 giugno;
- GIORIO, M. B., 2009, *Prime note sull'attività parigina di Dario Viterbo*, in "Arte in Friuli arte a Trieste", XXVIII, pp. 207-22;
- GIRARDET, J., 1900, *L'art italien à l'Exposition*, in "Foi et Vie", a. III, n. 12, 16 juin;
- GIRARDOT, P., 1913, *Concours et expositions. Expositions Nouvelles. Paris*, in "Chronique des arts et de la curiosité", n. 35, 22 novembre, p. 280;
- GIRON, C., 1912-1913, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Suisse*, in "L'Art et les artistes", VIII, 16, octobre-mars, p. 247;
- GIULIANO, B., 1931, *L'Education nationale et l'Œuvre nationale «Balilla»*, in *L'État mussolinien et les réalisations du Fascisme en Italie*, sous la direction de T. Sillani, Paris 1931, pp. 172-95;

- GIULIOTTO, D., 1930, *Lettera di Domenico Giuliotto a Giovanni Papini [Greve, 1 luglio 1930]*, riprodotta in VIAN, N. & P., 1989, *D. Giuliotto – G. Papini. Carteggio II 1928-1939*, Roma, pp. 181-83;
- GLEIZES, A., 1934, *L'Exposition de la Passion du Christ et le problème religieux*, in “Sud Magazine”, VII, n. 115, 15 mai, pp. 18-20;
- GRANA, G., 1969, *Letteratura italiana: i critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, Milano, p. 2804;
- GRAPPE, G., 1934, *A propos de l'Exposition de la Passion*, in “Art Vivant”, juin, n. 185, p. 241;
- GRASSINI, G., 1931a, *Lettre d'Italie. La Quadriennale, à Rome*, in “La Chronique des arts et de la curiosité”, VIII, mars, p. 23;
- GRASSINI, G., 1931b, *Lettre d'Italie, L'arc de triomphe de Gênes*, in “Beaux-Arts”, VIII, 25 octobre, p. 16;
- GRASSINI, G., 1931c, *Lettre d'Italie. La Peinture moderne au Musée Mussolinien*, VIII, 25 décembre, p. 17;
- GRASSINI, G., 1932a, *Les exposition à l'étranger. La XVIIIe Exposition Biennale de Venise*, in “Beaux-Arts”, IX, 25 avril, p. 15;
- GRASSINI, G., 1932b, *Lettre d'Italie. La IIIe Exposition syndicale du Latium à Rome*, in “Beaux-Arts”, IX, 25 juin, p. 16;
- GRASSINI, G., 1932c, *Lettre d'Italie. Le Mausolée du marechal Luigi Cadorna à Pallanza*, in “Beaux-Arts”, X, août-sept., p. 17;
- GRECO DI BIANCA, A., 1981, *Filippo Sgarlata medaglista e scultore*, Palermo;
- GRIFONI, R., 1931, *La Porta di A. Maraini nella Basilica Ostiense*, in “Arte Sacra”, I, n. 2, ottobre-dicembre, pp. 259-62;
- GRIONI, J. S., 1971, *Paul Troubetzkoy il principe scultore*, in “Arte illustrata”, IV, nn. 41-42, pp. 34-39;
- GRIONI, J. S., 1973, *Rembrandt Bugatti, un grande «animalier»*, in “Antichità viva”, XII, n. 1, pp. 35-40;
- GRIONI, J. S., 1985, *Le sculpteur Troubetzkoy, parisien d'élection*, in “Gazette des Beaux-Arts”, VI pér., CV, pp. 205-212;
- GRIONI, J. S., 2009, *Ricordando Amleto Cataldi: lo scultore napoletano a Roma*, in “Lazio ieri e oggi”, 45, p. 530;
- GROHMANN, W., 1928, *Enquête sur la sculpture moderne en Allemagne et en France*,

ibidem, X, pp. 371-72;

GROS, G.-J., 1933, *Dernières Nouvelles. M. de Monzie et l'ambassadeur d'Italie ont inauguré cet après-midi une rétrospective Modigliani... à l'exposition des artistes italiens*, in "Paris-soir", XI, n. 3687, 20 septembre, p. 3;

GROSSO, O., 1915, *Il Monumento ai Mille*, in "Vita d'Arte", VIII, vol. XIV, n. 6, pp. 121-30;

GROSSO, O., 1930, *Cronache. Cronache genovesi*, in "Emporium", LXXI, n. 426, giugno, pp. 370-71;

GRUBICY, V., 1889, *Il monumento a Foscolo in Santa Croce*, in "La Riforma", 4 luglio;

GSELL, P., 1909, *Albert Bartholomé Peintre et Sculpteur*, in "L'Art et les artistes", oct. 1908-mars, pp. 107-14;

GUALTIERI DI SAN LAZZARO, 1935, *Notiziario. Parigi. Un nuovo Salon: il Tempo presente*, in "Emporium", LXXXI, n. 481, pp. 56-59;

GUEY, F., 1932, *L'Exposition d'art religieux moderne à Rouen*, in "L'Art vivant", n. 159, avril, p. 178;

GUIDA, G., 1918, *Il concorso per il monumento a Toti vinto da Arturo Dazzi*, XLVIII, pp. 328-34;

GUILLEMOT, M., 1903, *Les Salons de 1903. I. Société Nationale des Beaux-Arts. Art Décoratif*, in "La Renaissance latine", II, 2, n. 5, mai, p. 435;

GUILLEMOT, M., 1904, *Troubetzkoy*, in "Art et Décoration", 16, juillet-décembre, pp. 199-207;

GUILLEMOT, M., 1907, *Société nationale de Beaux-Arts*, in "L'Art et les artistes", avril-septembre, p. 84;

GUILLEMOT, M., 1907-1908, *Le Mois Artistique. Salon des Peintres Divisionnistes italiens*, in "L'Art et les artistes", VI, octobre-mars, p. 357;

GUINEAU, B., 1978, *Guineau, Alfred Pina sculpteur 1887-1966*, la Charité-sur-Loire, p. 10-11;

GURRIERI, F., 1996, "Vernissage", *rapporti di cultura artistica tra Francia e Italia nei primi del Novecento*, in CHIESI, M. C., *Il mito della Francia nella cultura italiana del Novecento: l'emigrazione letteraria e politica in Francia dagli inizi del '900 al Fascismo*, atti del Convegno (Firenze, 13-14 maggio 1993), Firenze, pp. 65-66.

GUZZI, V. 1934, *Arte contemporanea. La II Mostra internazionale d'arte sacra a Roma*, in "Nuova Antologia", XLIX, n. 1491, 01 maggio, pp. 149-51;

GUZZI, V., 1935a, *La II Quadriennale d'arte Nazionale*, in "Nuova Antologia", LXX, n.

1510, 16 febbraio, pp. 580-93;

GUZZI, V., 1935b, *Scultura alla II Quadriennale*, in “Nuova Antologia”, 16 marzo, pp. 275-87;

H. B., 1934, *Chronique. A la mémoire des Garibaldiens de l'Argonne*, in XV, n. 3, juillet-septembre, pp. 289-91;

H. H., 1931, *L'Architecture Religieuse Moderne*, ibidem, IV, n. 56, 01 avril, pp. 7-9;

HABERT, 1907, *Le Salon des Peintres Italiens (Serres du Cours la Reine)*, in “Revue des Beaux-Arts”, octobre, p. 3;

HACHET, J.-C., 2005, voce *Bugatti*, in J.-C. Hachet, *Dictionnaire illustré des Sculpteurs animaliers & fondeurs de l'antiquité à nos jours*, Luxembourg-Paris, pp. 228-30;

HAMEL M., 1905, *Salons de 1905*, Paris;

HARVEY, M., 1979, *The bronzes of Rembrandt Bugatti (1885-1916)*, London;

HÉLYS, M., 1925, *L'exposition des arts décoratifs. Les industries féminines étrangères*, in “Le Correspondant”, juillet-septembre, pp. 704-08;

HÉNARD, R., 1911, *La square de la Place Cambronne*, in *Paris. Les jardins et les squares*, Paris 1911, p. 147;

HENRIOT, É., 1930, Henriot, *Journal romain. Sculpture*, in *Promenades italiennes*, Paris, pp. 104-12;

HEPP, P., *Petites expositions. Exposition de la Société internationale de peinture et sculpture (Galerie Georges Petit)*, in “La Chronique des arts et de la curiosité”, n. 41, 28 décembre 1907, p. 379;

HERAN, E., 2000, «L'âge des colosses»: *le gigantisme dans la sculpture au début du XXème siècle*, in THIÉBAUT, 2000, *1900*, catalogo della mostra, Paris, pp. 206-15;

HÉRAUD, H., 1938, Héraud, *Artistes d'aujourd'hui. Dario Viterbo*, in “Sud Magazine”, XI, n. 158, décembre, pp. 21-23;

HÉRON DE VILLEFOSSE, 1936, *Donation Sarmiento au Petit Palais*, in “L'Art et les artistes”, mars-juillet, pp. 230-35;

HESSET, C., 1921, *Beaux-Arts. Ferdinando Ramponi et le Divisionnisme*, in “Revue moderne des arts et de la vie”, XXI, n. 8, 30 avril, pp. 5-10;

HEUGEL, H., 1905, *Nouvelles diverses. Étranger*, in “Le Ménestrel”, LXXI, n. 15, 09 avril, p. 118;

HEUGEL, H., 1912a, *Nouvelles diverses. Étranger*, in “Le Ménestrel”, LXXVIII, n. 8, 24 février, p. 63;

- HEUGEL, H., 1912b, *Nouvelles diverses. Étranger*, in “Le Ménestrel”, LXXXIX, n. 19, 11 mai, p. 149;
- HEUGEL, H., 1913, *Nouvelles diverses. Étranger*, ibidem, LXXIX, n. 15, 12 avril, p. 117;
- HEYRIÈS, H., 2005, Heyriès, *Les Garibaldiens de 14: splendeurs et misères des chemises rouges en France de la Grande guerre à la Seconde guerre mondiale*, Nice, pp. 347-52;
- HILAIRE, G., 1932, *Politique et Beaux-Arts. L'Organisation nouvelle de la Propagande et de l'Expansion artistiques françaises*, in “Beaux-Arts”, IX, 25 février, pp. 21-22;
- HILTON, T., 1981, Hilton, *I Preraffaelliti*, Milano;
- HIRSCH, C.-H., 1907, *Le Censeur: M. R. Canudo, à propos de la “Tour du travail”, l'œuvre future de M. Auguste Rodin*, in “Mercure de France”, 01 septembre, pp. 158-60;
- HOFFMANN, W., 1962, *La scultura del XX secolo*, Bologna;
- HORSWELL, E., 2004, *Rembrandt Bugatti. Life in Sculpture*, London;
- HOURTICQ, L., 1912, *La Sculpture aux Salons*, in “L'Art et les artistes”, janv.-juin, p. 192;
- HUISMAN, G., 1935, *Avant-propos*, in Musée des Écoles étrangères contemporaines, *L'Art des XIX et XX siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet 1935), Paris, pp. 13-15;
- HUSARSKI, W. T., 1912-1913, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Pologne*, in “L'Art et les artistes”, VIII, 16, octobre-mars, p. 244;
- J. IMBERT, 1934, *Les stades. Leur architecture. Les stades en Italie*, in “L'architecture d'aujourd'hui”, V, n. 3, avril, pp. 40-41;
- INAGA, S., 1986, *L'histoire saisie par l'artiste Maurice Denis, historiographe du Symbolisme*, in BONNEFILS, P., REBOUL, P., GUILLERM, J.-P., *Des mots et des couleurs II*, Lille, pp. 197-243;
- INTÉRIM, 1913, *Petites Expositions. “Les Peintres et Sculpteurs de Nu” (Galerie Devambez)*, in “Chronique des arts et de la curiosité”, n. 14, 05 avril, pp. 106-07.
- J. A., 1915, *Le monument des Milles*, in “Journal des débats”, I, p. 740;
- J. B., 1930, *À la Bibliothèque Nationale. Exposition de la gravure et de la médaille italiennes contemporaines*, ibidem, VIII, novembre, p. 4;
- J. F., 1930, *La Sculpture aux Salons (Artistes Français et Nationale)*, in “L'Écho de Vesailles”, XLII, n. 2162, 15 juillet, p. 1;
- J. M., 1924, *L'actualité et la curiosité. A travers le Salon des Indépendants*, in “L'Art et les artistes”, IX, mars-juillet, pp. 248-49;

- JAHN RUSCONI, A., 1933, *In memoriam: Libero Andreotti*, in "Emporium", LXXVII, n. 462, giugno, pp. 367-70;
- JAMOT, P., 1907a, *Expositions de Peintres et de Sculpteurs (Galerie Georges Petit)*, in "Chronique des Arts et de la curiosité", n. 12, 23 mars, p. 98;
- JAMOT, P., 1907b, *Petites Expositions. Exposition Rembrandt Bugatti (Galerie A.-A. Hébrard)*, ibidem, n. 21, 25 mai, p. 188;
- JANNEAU, G., 1932a, *Le congrès international d'art contemporain*, in "Le Temps", n. 25819, 04 mai, p. 6;
- JANNEAU, G. 1932b, *Le congrès international d'art contemporain*, in "Le Temps", n. 25822, 07 mai 1932, p. 3;
- JANNEAU, G., 1932c, *Chroniques. Les Salons du Printemps. La Peinture du Néo-Parnasse (Le Salon des Tuileries). La Sculpture*, in "La Revue de l'art ancien et moderne", LXII, nn. 6-12, juin-décembre, pp. 65-82;
- JANNI, E., 1918, *L'invasione monumentale*, in "Emporium", XLVIII, n. 288, décembre, pp. 283-92;
- JANSON, C., 1957, *In memoriam Paul Fierens*, in "Bulletin Musées royaux des Beaux-Arts de la Belgique/Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België", VI, 1, pp. 3-4;
- JAREMITCH, S. 1912-1913, *Jaremitch, Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Russie*, in "L'Art et les artistes", VIII, 16, octobre-mars, p. 245;
- JOLY, R. & M., 1984, *Alberto Cappabianca, statuaire*, in "Société Archéologique d'Eure et Loir", II, n. 4, pp. 24-30;
- JOSEPH, E., 1930, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains (1910-1930). I*, Paris, p. 295;
- KAHN, G., 1914, *Art. Salon des Animaliers (Galerie La Boétie)*, in "Mercure de France", CVII, 400, 16 février;
- KAHN, G., 1930, *Art. Exposition d'Art italien moderne: galerie Bonaparte*, in "Mercure de France", CCXVII, n. 757, 01 janvier, pp. 181-83;
- KAPLAN, E. C., 1991, *Gustavo Uzielli, a Renaissance scholar and a patriot as a mentor and patron to the Macchiaioli painters*, Los Angeles;
- KLEIFF, P., 1934, *La Jeunesse Fasciste*, in "La Grande Revue", CXLIV, mars, pp. 138-39;
- KLINGSOR, T., 1902a, *André Methey*, in "L'Art Moderne", XX, 25, 22 juin, p. 213;
- KLINGSOR, T., 1902b, *L'art russe. Le prince Troubetzkoy*, in "La Revue", XI, pp. 30-42;
- KŒCHLIN, R., 1911a, *Le Pavillon Français des Arts Décoratifs à l'Exposition de Turin*, in

“Le Figaro”, 7 août, pp. 2-3;

KÆCHLIN, R., 1911b, *Exposition Internationale des industries et du travail de Turin, 1911, groupe XIII, classe 71. b*, Paris;

KUNSTLER, C., 1935, *Les arts au Jeu de Paume*, in “Ric et Rac. Grand hebdomadaire pour tous”, n. 325, 01 juin, p. 5;

L. B., 1933, *Poil et plume. Six Italiens (Marseille)*, in “Le Crapouillot”, juin, p. 36;

L. D., 1923-1924, *Il monumento di Libero Andreotti ai caduti di Saronno*, in “Dedalo”, III, pp. 793-96;

L. D. L., 1934, *La edificante mostra d'arte sacra. E una*, in “L'Italia Letteraria”, X, n. 7, p. 4;

L'IMAGIER (TARABANT), 1924, *Les Salons des Indépendants. Cet après-midi, vernissage*, in “L'Œuvre”, n. 3052, 08 février, p. 4;

L'OSSERVATORE, 1922, *Courrier d'Italie. Exposition internationale d'Art décoratif*, in “La Renaissance de l'art français et de industries de luxe”, V, n. 1, janvier, p. 509;

LA RÉDACTION, 1913, *A nos Lecteurs*, in “France-Italia”, I, n. 1, 08 juin;

LABBATI, A., 1909, *I vincitori dell'«Altare»: Angiolo Zanelli e Arturo Dazzi*, in “Il secolo venti”, VIII, pp. 267-81;

LABEL, R., 1926, *L'Art Français dans le monde*, in “La Revue des Beaux-Arts”, IV, n. 451, 01 mai;

LABÒ, M., 1908, *Recenti lavori di Leonardo Bistolfi*, in “Arte Decorativa Moderna”, III, 5, pp. 132, 13;

LABÒ M. 1926, *Un renouveau de la céramique italienne. Porcelaines et faiences de Richard-Ginori*, in “Art et décoration”, janvier-juin, pp. 137-44;

LABÒ, M., 1927, *Chronique. Notes et informations. La IIIe Biennale des Arts Décoratifs de Monza*, in “Art et décoration”, juillet-décembre, pp. 1-3;

LACHIN, M., 1930, *Parmi les artistes. Ezio Roscitano*, in “Paris-Presse”, II, n. 496, 29 mai, p. 3;

LAFORGE, L., 1898, *Histoire complète de MacMahon: Maréchal de France, duc de Magenta*, vol. III, Paris, pp. 72-97;

LAGRANDE, M., 2007, *Avant le futurisme, les groupes artistiques italiens à Paris entre nécessités marchandes et sentiment national*, in “Recherches en histoire de l'art”, n. 6, pp. 29-30;

LAMBOTTE, P., 1932, *La XVIIIe «Biennale» à Venise*, in “La Revue belge”, IX, n. 2, 01 mai, pp. 448-53;

- LANCELOTTI, A. 1924, *Le Biennali veneziane del dopoguerra (XII-XIII-XIV)*, Roma;
- LANE, L. 1937, *VI Triennale de Milan*, in “Art Vivant”, mars, p. 38;
- LANZA, R., 1926, *Italiani alla XV Esposizione di Venezia*, in “Cronache d'Arte”, III, n. 6, novembre-décembre, pp. 329-39;
- LAUREATI, L. 1987, *Antonio Maraini; sculpture e disegni*, Milano;
- LAURENT, P., 2011, *Patrimoine. L'hommage à la plus petite république du monde*, in “La Nouvelle République. Édition en ligne”, 21 décembre;
- LAURIN, C. G., 1912-1913, *Suède*, in “L'Art et les artistes”, VIII, 16, octobre-mars, p. 246;
- LAVANANT, Y., 1929, *L'Exposition des médailles étrangères à l'Hôtel des Monnaies*, in “La Chronique des arts et de la Curiosité”, VII, mars, pp. 21-23;
- LAVISSE, E., RAMBAUD, A., 1901, *Histoire générale du IV^e siècle à nos jours. Le monde contemporain, 1870-1900*, vol. X, Paris, p. 605;
- LAZARILLE, 1908, *Echos de partout*, in “La Semaine littéraire”, XVI, 755, 20 juin, p. 300;
- LE BAS, A., 1988, *Dossier en ligne statue (3): semeur (le), femme accroupie (la), danseuse (la)*, Inventaire général du patrimoine culturel, n. IM92000047;
- LE CURIEUX, 1923, *Le carnet d'un curieux. Exposition d'un sculpteur italien*, in “La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, septembre, pp. 530-31;
- LE NORMAND-ROMAIN, A., 1986, *L'aventure de la sculpture moderne. XIX^e et XX^e siècle*, Paris-Genève;
- LE NORMAND-ROMAIN, A., 1993, *La scultura: l'avventura della scultura moderna dal XIX al XX secolo*, Modena;
- LE NORMAND-ROMAIN, A., 1995, *Mémoire de Marbre. La sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, pp. 370-80;
- LE NORMAND-ROMAIN, A., 2001a, *Rodin's Studio*, in *Rodin. A Magnificent Obsession*, London;
- LE NORMAND-ROMAIN, A., 2001b, *Rodin e l'Italia*, Roma;
- LE NORMAND-ROMAIN, A., 2007a, *Rodin et le bronze. Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*, tome I, Paris;
- LE NORMAND-ROMAIN, A., 2007b, *Rodin et le bronze. Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*, tome II, Paris;
- LE PERA, E., 2001, *La Monaca Francesco*, in E. Le Pera, *Arte di Calabria tra Otto e Novecento. Dizionario degli artisti calabresi nati nell'Ottocento*, Soveria Mannelli, pp. 110-

13;

LE SENNE, C., 1900, *Promenades esthétiques à l'Exposition Universelle*, in “Le Ménestrel”, LXVI, 28, 15-21 juillet, pp. 218-220;

LE SENNE, C., 1911, *La musique et le théâtre aux Salon de Grand-Palais (cinquième article)*, in “Le Ménestrel”, LXXVII, n. 20, 20 mai, pp. 155-56;

LE SENNE, C., 1921a, *La musique et le théâtre au Salon de la Société Nationale*, in “Le Ménestrel”, LXXXIII, n. 16, 22 avril, pp. 175-76;

LE SENNE, C., 1921b, *La musique et le théâtre au Salon d'Automne*, “Le Ménestrel”, LXXXIII, n. 45, 11 novembre, p. 443-44;

LE SENNE, C., 1922, *La musique et le théâtre au Salon des Artistes français. Deuxième article*, in “Le Ménestrel”, LXXXIV, n. 19, 12 mai 1922, pp. 218-20;

LE SENNE, C., 1924, *La musique et le théâtre aus Salons des Chaps-Elysées. Deuxième article. La statuaire de la S. A. F. - A la Nationale*, in “Le Ménestrel”, LXXXVI, n. 20, 16 mai, pp. 223-25;

LE SENNE, C., 1926a, *La musique et le théâtre aux Salon du Grand-Palais (deuxième article)*, in “Le Ménestrel”, LXXXVIII, n. 22, 28 mai, pp. 246-48;

LE SENNE, C., 1926b, *La musique et le théâtre aux Salons du Grand-Palais (troisième et deuxième article)*, in “Le Ménestrel”, LXXXVIII, n. 23, 04 juin, pp. 255-56;

LE SENNE, C., 1932, *La musique et le théâtre aux Salons du Grand-Palais (cinquième article)*, ibidem, LXXVIII, n. 20, 18 mai, pp. 1-3;

LE SOTTISIER, 1934, *Inauguration du Musée Stendhal, à Grenoble. Constitution d'une Société des Amis de Stendhal*, in XXVI, n. 187, avr.-mai-juin, pp. 157-59;

LEBLOND, M.-A., 1908-1909, *Segantini (un grand peintre de l'Italie)*, in “L'Art et les artistes”, VIII, octobre-mars, pp. 211-18;

LEBON, E., 2003a, *La fonte d'art au XX^e siècle* in E. Lebon, *Dictionnaire des fondateurs de bronze d'art. France 1890-1950*, Perth, p. 64;

LEBON, E., 2003b, voce *Hébrard*, in E. Lebon, *Dictionnaire des fondateurs de bronze d'art. France 1890-1950*, Perth, pp. 182-88;

LECLÈRE, T., 1905, *Constantin Meunier (1831-1905)*, in *Revue Universelle*”, V, 125-48, pp. 261-63;

LECONTE, 1913, *La vie artistique. La France à l'exposition de Turin. Un succès*, in “Le Matin”, 06 août 1911; *Les Français à Turin en 1911*, Paris;

LÉCUYER, R., 1932, *Le Salon de 1932. La Sculpture*, in “Le Figaro”, n. 124, 03 mai, p. 7;

LÉCUYER, R., 1938, *Le Salon des Tuileries de 1938*, in “Le Figaro. Supplément littéraire

illustré”, n. 155, 04 avril, p. 7;

LEMOINE, S., 1994, *Videomuseum*, in *L'art du XXe siècle. La collection de Musée de Grenoble*, Paris;

LEROLLE, G., 1932, *Art et curiosité. A propos du congrès international d'art contemporain*, in “Le Temps”, n. 25828, 13 mai, p. 5;

LEVI, P., 1913, *Vita e arte in Paul Troubetzkoy*, s. l.;

LEVIE, S., 1985, *La rivista Commerce e il ruolo di Marguerite Caetani nella letteratura europea, 1924-1932*, Roma;

LEVY-GUTMANN, A., 1934, *Joël et Jun Martel, sculpteurs d'aujourd'hui*, in “Art et décoration”, LXIII, n. 1, janvier, pp. 84-86;

LHOTE, A., 1934, *L'Exposition Georges Rouault, aux «Amis de l'Art Contemporain»*, in “La Nouvelle Revue française”, XXII, n. 251, 01 août, pp. 303-04;

LINZELER, R., 1922, *Les verreries de Cappellin Venini*, in “La Renaissance de l'art et des industries de luxe”, V, n. 1, janvier, pp. 666-68;

LINZELER, A., 1930, *Bibliothèque Nationale. Exposition de la Gravure et de la Médaille italiennes contemporaines*, in “Bulletin des musées de France”, II, n. 12, décembre, pp. 277-79;

LIPINSKY, A., 1930, *Prima mostra internazionale d'Arte Sacra*, in “Per l'Arte sacra”, VII, n. 4, octobre-décembre, pp. 95-103;

LISTA, G., 1981, *Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Trois tableaux futuristes de la donation Sarmiento*, in *Photographie futuriste italienne 1911-1939*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 29 oct.-03 janv. 1982), Paris pp. s. n.;

LOBSTEIN, D., 2003, *Dictionnaire des Indépendants*, II (E-M), Dijon, p. 647;

LOCATELLI-MILESI, A. 1906, Locatelli-Milesi, *Les tendances nouvelles en Italie, Giovanni Segantini, Gaetano Previati, Leonardo Bistolfi*, in “Les tendances nouvelles”, 25-35, pp. 405-11;

LOMBROSO, P., 1899, *Artisti contemporanei: Leonardo Bistolfi*, in “Emporium”, XLIX, 9, gennaio, pp. 03-17;

LONGO, G., 1999, *Verisme et naturalisme: Verga et/ou*, in “Chronique italiennes”, 57, gennaio, pp. 77-99;

LOT, P., 1933a, *Littoria*, in “L'architecture d'aujourd'hui”, IV, n. 8, octobre-novembre, pp. 25-26;

LOT, P., 1933b, *Sabaudia*, in “L'architecture d'aujourd'hui”, IV, n. 8, oct.-nov., p. 27;

- LUCCHESI, S., 2000, *La cultura europea di Libero Andreotti: da Rodin a Martini*, Milano;
- LUCINI, G. P., 1900 *Quarta Esposizione triennale di Milano*, in “Emporium”, XII, n. 70, pp. 323-36;
- LUGLI, G., RICCI, R., 1932, *Roma mussolinea*, Roma;
- LUIS, E., 2006, *Autour du piédestal des monuments commémoratifs: le rapport entre sculpteurs et architectes à partir d'exemples bas-normands*, in “Livraisons d'histoire de l'architecture”, , XII, n. 12, pp. 71-86;
- LUPO, G., 2002, *De Libero e la cultura romana (1930-1940)*, Milano, p. 73;
- M., 1930, *La Mostra italiana dell'acquaforte e dell'incisione alla Sala Montreuil*, in “La Nuova Italia”, IX, n. 366, 11 novembre, pp. 1, 3;
- M. F., 1931, *La section des Beaux-Arts et les petites expositions à l'Exposition coloniale*, in “L'Art et les artistes”, XXV, n. 22, mars-juillet, pp. 346-49;
- M. G., 1926, *Chronique. Musée céramique de Sèvres*, in “Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise”, XXVIII, pp. 305-07;
- M. N., 1925-1926, *L'actualité. Le Puccini de Paul Troubetzkoy*, in “L'Art et les artistes”, XII, octobre-fevrier, p. 69;
- M. N., 1927, *L'actualité et la curiosité. Le Salon de 1927. Le Salon de la Nationale*, ibidem, XV, mars-juillet, p. 282;
- M. S., 1930, *Les Tendances Nouvelles de l'Art Chretien*, in “Sud Magazine”, III, n. 35, 01 avril, pp. 13-14;
- MACCARI, M., 1922, *Arte fascista*, in “Critica fascista”, 01 novembre 1926; A. Soffici, *Il Fascismo e l'Arte*, in “Gerarchia”, n. 9, 25 settembre;
- MACKAY, J., 1973, *The Animaliers. The Animal Sculptors of the 19th & 20th Centuries*, London;
- MADELIN, L., 1934a, *L'Italie nouvelle*, in “La Revue Belge”, XI, n. 1, 10 janvier, pp. 1-25;
- MADELIN, L., 1934b, *L'Italie Nouvelle*, in “La Revue hebdomadaire”, XLIII, n. 2, février, pp. 395-422;
- MAËSSE, G., 1910, *L' Œuvre de Libero Andreotti*, in “Les Tendances Nouvelles”, 49, p. 1149;
- MAFFEI, T., RASPAGNI, SPARACINO, 1999, *Ieri ho visto il Duce. Trilogia dell'iconografia mussoliniana. 2. Autografi Medaglie Distintivi*, Parma, pp. 62-63;
- MAFFII, M., 1908, *Domenico Trentacoste*, in “Vita d'Arte”, I, 6, giugno, pp. 300-19;

- MAKEDONSKY, S., 1933, *Les travaux publics en Italie*, “L'architecture d'aujourd'hui”, IV, n. 8, octobre-novembre, p. 35;
- MAMONE, M. A., 1998, *Analisi critica dell'attività artistica dello scultore*, in AA. VV., *La scultura di Ezio Roscitano nel Novecento*, Roma, pp. 25-97;
- MANGONI, L., 1985, *Una crisi fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Torino;
- MARAINI, A., 1913, *L'esposizione della Secessione. Rodin e Mestrovic*, in “La Tribuna”, XXXI, n. 100, 10 aprile, p. 3;
- MARAINI, A., 1915a, *Esposizioni romane. La Secessione*, in “La Tribuna”, XXXIII, n. 93, 03 aprile 1915, p. 3;
- MARAINI, A., 1915b, *Il Re inaugura la mostra d'arte della “Secessione” a Roma. I Giovani*, ibidem, XXXIII, n. 94, 04 aprile, p. 3;
- MARAINI, A., 1916, *All'esposizione degli Amatori e Cultori*, ibidem, XXXIV, n. 83, 23 marzo, p. 3;
- MARAINI, A., 1917, *Gli acquisti del Ministero e del Comune alla Secessione*, in “La Tribuna”, XXXV, n. 32, 01 febbraio, p. 3;
- MARAINI, A., 1919, *Alcune opere di Attilio Selva*, in “Vita d'Arte”, XVIII, maggio-giugno, pp. 137-38;
- MARAINI, A., 1920, *La XII Biennale veneziana*, in “Rassegna d'arte antica e moderna”, VI, giugno, p. 160;
- MARAINI, A., 1921, *Influenze straniere sull'arte italiana d'oggi*, in “Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, XV, pp. 511-27;
- MARAINI, A., 1921, *Courrier d'Italie. La première Exposition biennale des Beaux-Arts, à Rome*, in “Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, VIII, août, pp. 438-40;
- MARAINI, A., 1922a, *La sculpture italienne d'aujourd'hui*, in “La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, janvier, pp. 141-43;
- MARAINI, A., 1922b, *Il valore decorativo della scultura di Giovanni Prini*, in “Architettura e arti decorative”, n. 2, ottobre, pp. 64-78
- MARAINI, A., 1923a, *Decorazione e architettura*, in “La Tribuna”, 19 maggio;
- MARAINI, A., 1923b, *Courrier d'Italie. Un architecte décorateur: Marcello Piacentini*, in “Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, octobre, pp. 575-78;
- MARAINI, A., 1923c, *Courrier d'Italie. Exposition Internationale des arts décoratifs de Monza*, ibidem, novembre, pp. 623-28;

- MARAINI, A., 1926a, *Scultura alla Biennale di Venezia*, in “Fiera Letteraria”, 27 giugno, p. 5;
- MARAINI, A., 1926b, *Giovanni Prini*, Roma;
- MARAINI, A., 1927, *Il «Salon d'Automne» e la Scuola di Parigi*, in “Corriere della Sera”, LII, n. 264, 05 novembre, p. 3;
- MARAINI, A., 1928a, *Quel che mi ha insegnato la Biennale*, in “La Tribuna”, XLVI, n. 105, 03 maggio, p. 3;
- MARAINI, A., 1928b, *L'organizzazione della prima Quadriennale romana*, in “La Tribuna”, 29 agosto;
- MARAINI, A., 1929, *L'Exposition Internationale de Venise. Son organisation, ses fins et ses résultats*, in “La Coopération intellectuelle”, I, 1929, pp. 283-87;
- MARAINI, A., 1930a, *La nouvelle organisation artistique en Italie*, in “L'Amour de l'Art”, a. XI, février, pp. 114-15;
- MARAINI, A., 1930b, *La «Storia della Pittura moderna» di Margherita Sarfatti*, in “Domus”, maggio 1930, p. 30;
- MARAINI, A., 1930c, *Il volume «Architettura d'oggi» di Marcello Piacentini*, in “Domus”, agosto, p. 14;
- MARAINI, A., 1930d, *L'art italien à la XVIIème Biennale de Venise*, in “L'Amour de l'Art”, a. XI, août, pp. 338-44;
- MARAINI, A., 1931, *La Quadriennale di Roma*, in “Dedalo”, XI, n. 3, marzo 1931, pp. 681-707;
- MARAINI, A., 1931b, *L'arco ai caduti di Genova*, in “Bollettino d'Arte”, XXV, n. 1, luglio, pp. 32-40;
- MARAINI, A., 1933, *Pro memoria sulle mostre d'arte italiane all'estero e sulla commissione per la loro organizzazione*, documento indirizzato da Antonio Maraini alla Presidenza del Consiglio dei Ministri [03 luglio 1933], Archivio Maraini, Deposito Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, serie 2: *Mostre estere in Italia*, UA 58 (*Artisti italiani all'estero*);
- MARAINI, A., 1934, *Documento bilingue Gli amici dell'arte contemporanea* in Archivio Maraini, Deposito Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, serie 1 (*Mostre italiane all'estero, 1929-1943*);
- MARAINI, A., 1935, *Elenco opere fasciste [s.d. Relativo all'anno 1935]*, in Archivio Maraini, Deposito Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, serie 1 (*Mostre italiane all'estero, 1929-1943*), UA5 (*Mostra d'arte italiana a Parigi. Petit Palais e Jeu de Paume, 16 mai-22 lug 1935*), (*Mostra d'arte italiana a Parigi. Petit Palais e Jeu de Paume, 16 mai-22 lug 1935*);

- MARAINI, A, BARDAZZI, F., 1986, *Scultori italiani d'oggi*, Firenze;
- MARANGONI, G., 1922, *La XIII Esposizione di Venezia* in “La Cultura Moderna. Natura ed Arte”, XXXI, n. 8, 08 agosto, pp. 467-76;
- MARANGONI, G., 1923, *La Prima Mostra Internazionale delle arti decorative nella Villa Reale di Monza*, in “Nuova Antologia”, CCXXII, N. 1219, 01 gennaio, p. 58;
- MARCEL, H., 1907, *La statuaire et le costume moderne*, in “Art et Décoration”, XXI, janvier-juin, pp. 149-56;
- MARCEL-REYMOND, 1927, *La sculpture italienne*, Paris;
- MARCHAND, J.-J., 1980, *Edouard Rod et les écrivains italiens. Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro, et G. Verga*, Genève;
- MARCONI, P., 1933, *Sul Foro di Mussolini di Del Debbio*, in “Architettura”, Fascicolo Speciale, XII;
- MAREUSE, E., 1917, *Chronique de l'histoire de Paris et de l'Ile-de France pour l'année 1917. 25 Mai*, in “Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France”, XLIV, 1917, p. 83-91;
- MARGOTTI, F., 1931, *La Mostra Internazionale di Arte Sacra a Padova*, in “Arte Cristiana”, XIX, n. 9, settembre, pp. 226-46;
- MARGUERY, H., 1930, *Exposition de la gravure et de la médaille italienne à la Bibliothèque Nationale*, in “L'amateur d'estampes”, IX, n. 6, décembre, pp. 161-62;
- MARIANO, F., 2011, *Giuseppe Sacconi: il Vittoriano 1911-2011*, Fermo;
- MARINETTI, F. T., 1927, *l'arte fascista futurista*, in “Critica Fascista), 01 gennaio;
- MARINETTI, F. T., 1932a, *Prampolini et les peintres et sculpteurs futuristes italiens*, Paris;
- MARINETTI, F. T., 1932b, in “La Biennale di Venezia”, XVIII, p. 172;
- MARINGER, H., 1934, *Les Artistes des Gobelins*, in “La Nouvelle Revue”, LVI, n. 131, mai-juin, pp. 231-32;
- MARTINI, A., 1935, *Lettera di Arturo Martini ad Antonio Maraini [sine loco, sine data], 35]*, Archivio Maraini, Deposito Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, serie 1 (*Mostre italiane all'estero, 1929-1943*), UA 5 (*Mostra d'arte italiana a Parigi. Petit Palais e Jeu de Paume, 16 mai-22 lug 1935*), Sotto-cartella 9 (*Corrispondenza Comitato di Parigi*), Sotto-cartella 16 (*Lettere di artisti invitati*);
- MARTIAL-PIÉCHAUD, 1935, *Chroniques. Les Livres. Souvenirs d'un temps disparu par Mme Marie Scheikévitch*, in “La Revue hebdomadaire”, XLIV, n. 7, juillet, pp. 236-39;
- MARTEL, J. & J., 1929a, *Martel, Sculpture*, Paris;
- MARTEL, J. & J., 1929b, *Introduction*, in MARTEL, J. & J., 1929, *Sculpture*, Paris;
- MARTINIE, H., 1925, *La section italienne*, in “Art et décoration”, juillet-décembre, pp. 181-

87;

MARTINIE, H. 1926, *Louis Dejean*, in “Art et Décoration”, tome II, janvier-juin, pp. 18-19;

MARX, R., 1902, *L'Exposition Internationale d'Art Décoratifs à Turin*, in “Gazette des Beaux-Arts”, III pér. juillet-décembre, pp. 506-510;

MARX, G., 1932, *Artisti italiani a Parigi*, in “La Nuova Italia”, VIII, n. 427, 21 gennaio;

MASELLI, E., 1935, *La scultura alla Seconda Quadriennale d'Arte*, in “L'Italia letteraria”, 20 aprile;

MASCILLI MIGLIORINI, L., 1990, *Stranieri a Firenze*, in MORI, G., ROGGI, P., 1990, *Firenze 1815-1945. Un bilancio storiografico*, Firenze;

MATTEI, L., MICELI, L., 1970, Mattei, L. Miceli, *Luciano Mercante scultore medaglista*, Padova;

MAUCLAIR, C., 1908, *Les Expositions. Galerie Hébrard – l'Art de Louis Dejean*, in “La Grande Revue”, pp. 606-08;

MAUCLAIR, C., 1929, *Peintres italiens modernes*, in “L'Éclaireur de Nice”, XLVIII, n. 339, 5 décembre, p. 1;

MAUCLAIR, C., 1935, *Les Beaux-Arts. L'art italien au Petit Palais*, in “Revue bleue”, mai, pp. 431-32;

MAUCLAIR, C., 1933, *Lettres, théâtre, et arts. Expositions*, in “Le Figaro”, n. 165, 14 juin, p. 5;

MAUCLAIR, C., 1935-1936, *L'Art Italien des XIXe et XXe siècles au Jeu de Paume*, in “L'art et les artistes”, octobre-février, pp. 51-58;

MAUS, O., 1905, *Giovanni Segantini. Exposition rétrospective à Milan*, in “L'Art Moderne”, XXXV, p. 335;

MAYOR, J., 1920, *Petites Expositions*, in “La Chronique des arts et de la curiosité”, n. 12, 30 juin, p. 105;

MAZZA, G., 2001, *La Gipsoteca Leonardo Bistolfi*, a cura di G. Mazza, Casale Monferrato;

MELANI, A., 1923a, *Lettre d'Italie. Un artiste qui a ses idées*, in “La Construction Moderne”, XXXVIII, n. 1, 25 février, pp. 256-58;

MELANI, A., 1923b, *Lettre d'Italie. Ire Exposition Internationale Biennale d'Art Décoratif en 1923. Milan-Monza. L'Adesion de la France*, in “La Construction Moderne”, XXXVI, 10 décembre, pp. 125-26;

- MELANI, A., 1924, *1er Exposition...* cit., p. 126; *Notes d'art. L'Exposition internationale de 1925*, in "L'œuvre", n. 3042, 29 janvier, p. 5;
- MELANI, A., 1927, *Lettre d'Italie. Un cimetière monumental*, in "La Construction Moderne", XL, 27 mars, pp. 297-300;
- MELLI, R., 1935, *La scultura di Marini alla Quadriennale*, in "Il Tevere", 23 aprile;
- MÉRIEM, J., 1906, *Paul Troubetzkoy*, in "L'Art et les artistes", avril-septembre, pp. 8-12;
- MESSINA, R., 2011, *La riscoperta di Francesco La Monaca. Anche il Presidente americano Roosevelt chiese di essere ritratto dall'artista catanese*, in "Gazzetta del Sud on-line", 24 aprile;
- MICHEL, A., 1926a, *La Renaissance des arts décoratifs à la fin du XIXe et au début du XXe siècle*, in *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, tome VIII, III, Paris;
- MICHEL, A., 1926a, *L'architecture et la sculpture en Italie de 1870 à nos jours*, in *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, tome VIII, II, p. 633, Paris;
- MIMITA-LAMBERTI, M., 1982, *Mimita Lamberti, 1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in ZERI, F., 1982, *Storia dell'arte italiana. II. 3. Il Novecento*, Torino, pp. 5-172;
- MISCIATELLI, P., 1910, *Un giovane scultore italiano*, in "Vita d'Arte", V, 25, gennaio, pp. 18-24;
- MISCIATELLI, P., 1911, *L'altare della patria, e il fregio di Angiolo Zanelli*, in "Vita d'Arte", VIII, 43, luglio, pp. 1-13;
- MISTCHENKO, A., 1933, *Soyons juste pour l'Italie*, in "Lectures pour tous", n. 2, février, pp. 25-31;
- MÖLLER, T., 1904, *Maître et Élève. Rosso e Troubetzkoy*, in "L'Art pour tous", II, n. 16, novembre, pp. 336-39;
- MOISAN, H., 1999, *Sentinelles de pierre. Les monuments aux morts de la guerre de 1914-1918 dans la Nièvre*, Saint-Pourçain-sur-Sioule;
- MONARCHI, F., 1932, *L'esposizione degli artisti aeropittori futuristi alla galerie de la Renaissance*, in "La Nuova Italia", VIII, n. 433, 03 marzo, p. 3;
- MONNIER, H., 1903, *La Haute Montagne*, in "Foi et Vie", a. VI, n. 10, octobre, in pp. 245-49;
- MONOD, W., 1904, *Giovanni Segantini. Le Peintre des Alpes Grisonnes (1858-1899)*, "Foi et Vie", a. VII, n. 8, août, pp. 195-99, 223-27, -254-57;
- MONOD, F., 1905, *Le Salon d'Automne (Fin) (I)*, in "Art et Décoration", janvier-juin, p. 3;
- MONOD, F., 1913, *Sociétés Artistiques. Fondation d'une Société des Artistes Animaliers*, in

“Art et Décoration”, XXXIII, janvier-juin, p. 4;

MONTADON, M., 1903, *Les œuvres religieuses et philosophiques de Giovanni Segantini*, in “Mercure de France”, XLVIII, n. 168, décembre, pp. 625-45;

MONTANARI, G., 2003, *Tra Sacro e Moderno. La committenza della Chiesa nel periodo delle avanguardie*, in FRANCHETTI PARDO, V., 2003, *L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Ascoli Piceno, pp. 418-24;

MONTI, R., 1977, *Andreotti*, Roma;

MONTU, C., 1913, *Pensieri dell'On. MONTU al France-Italia*, in “France-Italia”, I, n. 1, 08 juin;

MORAND, E., 1905, *Les salons de 1905 (Deuxième article)*, in “Gazette des Beaux-Arts”, XXXIII, III pér., juin, p. 486;

MORELLI, E., 1990, *Musei, archivi e biblioteche. I fondi archivistici del Museo centrale del Risorgimento*, in “Rassegna Storica del Risorgimento”, LXXVII, pp. 53-54;

MORELLI, F. R., 2000a, *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, Roma;

MORELLI, F. R., 2000b, *Oppo «grande arbitro degli artisti d'Italia»?*, in MORELLI, F. R., 2000 *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, Roma, pp. 1-6;

MORELLI, F. R., 2000c, *Interventi di politica artistica*, in MORELLI, F. R., 2000, *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, Roma;

MOREAU-VAUTHIER, C., 1901, Moreau-Vauthier, *Les Portraits de l'enfant*, Paris;

MORICE, C., 1908, *L'exposition de M. Troubetzkoy*, in “Mercure de France”, 16 juin, p. 734;

MORRO, C., 1921, *Beaux-Arts. Femmes Artistes. Renée Assa*, in “La Revue des arts et de la vie”, XXI, n. 17, 15 septembre, p. 6;

MORRO, C., 1922a *Les Sculpteurs. Alfredo Pina*, in “Revue Moderne de l'Art et de la Vie”, XXII, n. 1, 15 janvier, pp. 15-18;

- MORRO, C., 1922b, *Les Sculpteurs. Alberto Mazzei*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXII, n. 1, 15 janvier, pp. 18-19;
- MORRO, C., 1922c, *Les sculpteurs. Aldo Bartelletti*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, 30 luglio, p. 17;
- MORRO, C., 1923a, *Les artistes vus aux récentes expositions. François La Monaca*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, , XXIII, n. 13 bis, 25 juillet, p. 18;
- MORRO, C., 1923b, *Les artistes vus aux récentes expositions. Les Sculpteurs. Aldo Bartelletti*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, , XXIII, n. 13 bis, 25 juillet, pp. 114-15;
- MORRO, C., 1924, *Expositions diverses. Giuseppe Romagnoli*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXIV, n. 4, 29 février, p. 26;
- MORRO, C., 1924, *Les Artistes vus aux récentes Expositions (Suite). Le Salon de 1924. Aldo Bartelletti*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXIV, n. 12, 30 juin, pp. 26-27;
- MORRO, C., 1925a, *Expositions diverses. Les Sculpteurs. Orlando Italo Griselli*, in “La Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXV, n. 7, 15 avril, p. 29;
- MORRO, C., 1925b, *Expositions diverses. Les Sculpteurs. Antonio Maraini*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXV, n. 9, 15 mai, pp. 25-27;
- MORRO, C., 1926a, *Expositions diverses. Les Sculpteurs. Aldo Bartelletti*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXV, I n. 15, 15 août, p. 20;
- MORRO, C., 1926b, *Exposition internationale de Venise. Les Sculpteurs. Francesco Messina*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, n. 15, 15 août, p. 20;
- MORRO, C., 1926c, *Expositions diverses. Les Sculpteurs. Vito Vaccaro*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, , n. 16, 30 août, p. 22;
- MORRO, C., 1926d, *Les Sculpteurs. Aldo Bartelletti*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, , XXVI, n. 17, 15 septembre, pp. 19-21;
- MORRO, C., 1926e, *Eugenio Baroni*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXV, 30 octobre, p. 23;
- MORRO, C., 1929, *Les Sculpteurs. Ezio Roscitano*, in “La Revue moderne de l'art et de la vie”, 30 août, p. 15;

MORRO, C., 1930a, *Les artistes vue aux dernières expositions. Salon 1930. Bruno Calvani* in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXX, 15 juin, p. 6;

MORRO, C., 1930b, *Eugenio Baroni*, in “Revue moderne des arts et de la vie”, XXX, 30 juillet, p. 16;

MORRO, C., 1930c, *Les artistes vus aux récents Salons. Salon international de la Médaille*, in “Revue moderne des arts et de la vie”, XXX, 15 septembre, pp. 5-7;

MORRO, C., 1930d, *Les artistes vus aux recentes expositions. Salon Toscan de florence. Cesare Augusto Poggi*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXX, 15 octobre, pp. 8-9;

MORRO, C., 1931a, *Expositions diverses. Arrigo Minerbi*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXXI, n. 7, 15 avril, pp. 25-26;

MORRO, C., 1931b, *Salon des Artistes du Syndicat fasciste de Ligurie à Gènes*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXXI, n. 16, 30 août, pp. 5-6;

MORRO, C., 1931c, *Les sculpteurs. Ezio Roscitano*, in “La Revue moderne des Arts et de la Vie”, XXXI, n. 13, 15 juillet, p. 21;

MORRO, C., 1931d, *Expositions Diverses. Luciano Mercante*, ibidem, XXXI, n. 20, 30 octobre, p. 7;

MORRO, C., 1931e, *Exposition de Syndicat fasciste des Beaux-Arts de Naples*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, 15 octobre, XXXI, n. 6, pp. 14-15;

MORRO, C., 1932a, *Les Sculpteurs. Ezio Roscitano*, in “La Revue des Art et des la Vie”, XXXII, n. 13, 15 juillet, p. 18;

MORRO, C., 1932b, *Expositions diverses. Ezio Roscitano*, in “La Revue des Art et des la Vie”, XXXII, n. 21, 15 novembre, pp. 14-15;

MORRO, C., 1934a, *Visite d'atelier: Francis La Monaca, statuaire*, in “Revue des Arts et de la Vie”, XXXIV, n. 4, 28 février, p. 3;

MORRO, C., 1934b, *Exposition d'Art religieux moderne*, in “Revue des Arts et de la Vie”, XXXIV, n. 14, 30 juillet, p. 11;

MOUREY, G., 1903, *Les Salons de 1903. I. Société Nationale des Beaux-Arts. Art Décoratif*,

in “La Renaissance latine”, II, 2, n. 5, mai, pp. 435-36;

MOUREY, G., 1907-1908, *Alexandre Charpentier*, in “L’Art et les artistes”, VI, octobre-mars, pp. 337-44;

MOUREY, G., 1907, *Exposition d’art italien moderne à Paris*, in “Les Arts”, n. 69, septembre, pp. 26-29;

MOUREY, G., 1908, *Le sculpteur Canonica*, in “Les modes”, VIII, 87, mars, pp. 1-5;

MOUREY, G., 1909, *La 8e Exposition internationale de Venise*, in “L’Art et les artistes”, avril-septembre, pp. 161-83;

MOUREY, G., 1910-1911, *Un sculpteur florentin moderne Libero Andreotti*, in “L’Art et les artistes” octobre-mars, pp. 212-17;

MOUREY, G., 1912, *VIIe Salon de la Société des Artistes Décorateurs au Pavillon de Marsan*, in “Art et décoration”, janv.-juin, pp. 101-22;

MOUREY, G., 1922, *La XIIIe Exposition de Venise*, in “L’Amour de l’Art”, III, n. 1, janvier, pp. 179-84;

MOUSSET, J., 1935, *Variétés. L’Exposition d’Art Italien au Petit Palais*, in “Affaires Étrangères. Revue mensuelle de la documentation international et diplomatique”, V, mai, pp. 378-84;

MULÉ, F. P., 1933, *La mostra della rivoluzione*, in “Capitolium”, gennaio, pp. 1-8;

MUNARI, C., *Francesco La Monaca scultore*, Belluno;

MUÑOZ, A., 1930, Muñoz, *Catalogo della Galleria d’Arte Moderna «Benito Mussolini»*, Roma;

MUÑOZ, A., 1931, *La Galleria d’Arte Moderna Italiana in Campidoglio*, in “Capitolium”, VI, n. 11, novembre, pp. 541-49;

MUÑOZ, A., 1935, *Esposizioni*, in “Nuova Antologia”, LXX, n. 1517, 01 giugno, pp. 477-80;

MUSETTI, B., 2005 (2006), *Les épigons italiens d’Auguste Rodin et la question du monument public à travers un exemple. Le «Monument à Dante Alighieri» d’Alfredo Pina*, in “Bulletin de l’Association des Historiens de l’Art Italiens”, novembre, pp. 121-28;

MUSETTI, B., 2007-2008, *La réception critique d’Auguste Rodin en Italie de la fin du XIXème au début du XXème siècle*, tesi di dottorato in cotutela in Storia dell’Arte (direttori di ricerca: B. Foucart e B. Cinelli), Université Paris IV-Sorbonne (cotutela con l’Università Roma Tre);

- MUSETTI, B., 2007-2008, *L'héritage du langage de Rodin et la question du «gigantisme» en Italie*, in MUSETTI, B., 2007-2008, *La réception critique d'Auguste Rodin en Italie de la fin du XIXème au début du XXème siècle*, tesi di dottorato in cotutela in Storia dell'Arte (direttori di ricerca: B. Foucart e B. Cinelli), Université Paris IV-Sorbonne (cotutela con l'Università Roma Tre), pp. 460-62;
- MUSTILLI, D., 1939, Mustilli, *Il Museo Mussolini*, Roma;
- NATALE, V., 1988, *Verbania, la gipsotoca di Troubetzkoy, scultore europeo*, in “Il giornale dell’arte”, VI, n. 52, p. 15;
- NATHAN, R., 1934, *Homme d'Etat ou chef du fascisme?*, ibidem, XVII, n. 841, 24 mars, pp. 296-98;
- NEAL, K., 1996, *A wise extravagance: the founding of the Carnegie International exhibition, 1895-1901*, Pittsburgh;
- NEBBIA, U., 1925, *L'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi di arti decorative ed industriali moderne*, in “Emporium”, LXII, n. 367, pp. 17-36;
- NEBBIA, U., 1928, *La XVI Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia 1928*, Roma;
- NEBBIA, U., 1929, *Cronache d'arte italiana all'estero. Il “Novecento” a Nizza*, in “Emporium”, LXIX, n. 413, maggio, pp. 296-300;
- NEBBIA, U., 1930a, *La XVII Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia*;
- NEBBIA, U., 1930b, *La XVIIIa Biennale di Venezia II*, in “Emporium”, LXXI, n. 426, pp. 267-90;
- NEBBIA, U., 1932, *La Diciottesima Biennale. Gli italiani*, in “Emporium”, LXXV, n. 450, giugno, pp. 338-94;
- NEBBIA, U., 1934, *La Diciannovesima Biennale. Il ritratto ottocentesco e l'arte nostra contemporanea*, in “Emporium”, LXXIX, n. 474, giugno, pp. 323-29;
- NEBBIA, U., 1935, *La seconda Quadriennale*, in “Emporium”, XIII, febbraio, pp. 67-119;
- NEGRI, L., 1998, *Vita e arte di Paolo Troubetzkoy lo scultore principe*, in “Tracce”, XVIII, n. 23, pp. 5-12;
- NELIS, J., 2007, *Un mythe contemporain entre religion et idéologie: la romanité fasciste*, in “Euphrosyne. Revista de Filologia Clàssica”, XXXV, pp. 437-50;
- NEMI, 1902, *Tra libri e riviste. Edoardo Rod*, in “Nuova Antologia”, XXXVII, n. 727, 01 aprile, pp. 528-29;

- NEMI, 1907a, *L'arte italiana all'estero*, in "Nuova Antologia", XLII, 859, 1 ottobre, pp. 518-20;
- NEMI, 1907b, *L'arte italiana a Parigi*, in "Nuova Antologia", XLII, 860, 16 ottobre, pp. 711-12.
- NEMI, 1910, *Libri e Riviste. I busti di Rodin*, in *Nuova Antologia*, CXLVIII, serie V, giugno-agosto, pp. 730-32;
- NEPPI, A., 1929, *Alla Mostra del Sindacato laziale. Orientamenti e sviluppi della pittura giovane*, in "Il Lavoro fascista", 26 maggio;
- NEPPI, A., 1935, *Le conquiste della giovane arte italiana nella II Quadriennale che si inaugura domani*, in "Il lavoro fascista", 05 febbraio, p. 3;
- NICODEMI, G., 1924, Nicodemi, *L'opera religiosa di Antonio Maraini*, in "Arte cristiana", XII;
- NICODEMI, G., 1926, *La Via Crucis di Antonio Maraini*, in "Arte cristiana", XIV, pp. 82-89;
- NICODEMI, G., 1931, *Artisti scomparsi: Adolfo Wildt*, in "Emporium", LXXIII, n. 436, aprile, pp. 195-213;
- NICOL, A., 2003, *Le cimetière urbain de Pau: à travers ses célébrités et ses personnages notoires*, Oloron-Sainte-Mairie;
- NICOLLIER, A., DALHEM, H.-C., 1994, *Dictionnaire des écrivains suisses d'expression française*, vol. II, Genève, pp. 755-60;
- NITTI, F. S., 1933, *La démocratie*, Paris, pp. 12-13;
- OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES, 1934, *Exposition Internationale d'art sacré à Rome*, in "Mouseion. Supplément mensuel", mars 1934, p. 15;
- OJETTI, U., *L'arte moderna a Venezia. Esposizione mondiale del 1897*, Roma 1897;
- OJETTI, U., 1900, *I creatori. Lo scultore Rodin*, in "Corriere della Sera", 20-21 agosto;
- OJETTI, U., 1901, *Per il rinnovamento della moneta italiana nazionale*, in "Corriere della Sera", 09-10 gennaio;
- OJETTI, U., 1906, *L'arte nell'esposizione di Milano: note e impressioni*, Milano 1906;
- OJETTI, U., 1907a, *Articolo*, in "Corriere della Sera", 31 maggio;
- OJETTI, U., 1907b, *Il Monumento a Vittorio Emanuele in Roma e le sue avventure narrate*

da Ugo Ojetti, Milano;

OJETTI, U., 1909, *Ritratti d'artisti. Bistolfi*, in “Corriere della Sera”, 6 aprile;

OJETTI, U., 1911, *Domenico Trentacoste*, in idem, *Ritratti d'artisti italiani*, Milano;

OJETTI, U., 1919, *Quattro medaglie di guerra*, in “L'Illustrazione italiana”, XLVI, n. 20, 18 maggio, pp. 502-03;

OJETTI, U., 1920, *Lo scultore Libero Andreotti*, in «Dedalo», I, 6, novembre, pp. 395-417;

OJETTI, U., 1922-1923a, *Lo scultore Ermenegildo Luppi*, in “Dedalo”, III, 1, pp. 109-15;

OJETTI, U., 1922-1923b, *Il monumento di Libero Andreotti ai caduti di Roncade*, in “Dedalo”, III, p. 793;

OJETTI, U., 1923a, *L'Arco di Trionfo di Genova*, in “Corriere della Sera”, 9 febbraio;

OJETTI, U., 1923b, *Alla vigilia della I Biennale di Monza*, in “Corriere della Sera”, 16 maggio;

OJETTI, U., 1923c, *Piccola guida della mostra di Monza*, in “Corriere della Sera”, 18 maggio;

OJETTI, U., 1923d, *Due medaglie di Romano Romanelli*, in “Dedalo”, IV, n. 1, giugno, p. 62-65;

OJETTI, U., 1923e, *Il colle del castello di Gorizia e il monumento al fante*, in “Dedalo”, IV, n. 2, pp. 327-30;

OJETTI, U. 1925, *Medaglie italiane*, in “Dedalo”, V, n. 8, gennaio, pp. 512-30;

OJETTI, U., 1927, *Il monumento ai Caduti milanesi*, in “Dedalo”, III, febbraio, pp. 597-98;

OJETTI, U., MARANGONI, M., 1930, *La gratuité d'entrée dans les musées italiens*, in “Museum”, IV, n. 1, vol. 10, pp. 51-59;

OJETTI, U., 1935a, *Il Duce alla «vernice» della II Quadriennale d'arte*, in “Corriere della Sera”, 05 febbraio, pp. 3-4;

OJETTI, U., 1935b, *L'arte italiana a Parigi. La Mostra al Petit Palais*, in “Corriere della Sera”, LX, n. 117, 16 maggio, p. 3;

OJETTI, U., 1935c, *La mostra al Jeu de Paume. L'arte italiana nell'Ottocento*, in “Corriere della Sera”, LX, n. 136, 07 giugno, p. 3;

OJETTI, U., 1935d, *La mostra al jeu de Paume. L'Arte italiana d'oggi*, in “Corriere della Sera”, LX, n. 168, 14 luglio p. 3;

OLLIVIER, B., 1934, *Le fascisme et la jeunesse*, in “Revue hebdomadaire”, LXLIII, n. 14, 4

juillet, pp. 89-106;

OSTENC, M., 1980, *L'éducation en Italie pendant le fascisme*, Paris;

OPPO C. E., 1921a, *Note d'Arte. La mostra di Antonio Maraini*, in “L'Idea Nazionale”, 30 aprile p. 3;

OPPO, C. E., 1921b, *I bozzetti per il monumento al Fante*, in “L'Idea Nazionale”, 02 giugno, p. 3;

OPPO, C. E., 1921c, *Note d'Arte. Due parole sul monumento al Fante*, ibidem, 10 giugno, p. 3;

OPPO, C. E., 1921d, *Note d'Arte. Ancora sul monumento al Fante*, ibidem, 23 giugno, p. 3;

OPPO, C. E., 1922a, *La gloria del bersagliere Toti eternata nel bronzo. L'opera d'arte di Arturo Dazzi*, in “L'Idea Nazionale”, 06 giugno, p. 3;

OPPO, C. E., 1922b, *Alla mostra personale di A. Wildt. Con le finestre chiuse*, in “L'Idea Nazionale”, 02 settembre, p. 3;

OPPO, C. E., 1923a, *Mussolini amico dell'arte*, in “L'Idea Nazionale”, 04 aprile, p. 3;

OPPO, C. E., 1923b, *Dopo la donazione Grubicy. L'avventura divisionista italiana*, in “L'Idea Nazionale”, 17 aprile, p. 3;

OPPO, C. E., 1923c, *L'arte e l'ignoranza dei burocrati*, 06 ottobre, p. 3;

OPPO, C. E., 1923d, *Non più di cento voci*, in “La Tribuna”, 23 dicembre, p. 3;

OPPO, C. E., 1924a, *Note d'Arte. Tornare alla nostra tradizione*, in “Lo spettatore italiano”, 01 maggio, pp. 37-41;

OPPO, C. E., 1924b, *Note d'Arte. La XIV Esposizione di Venezia*, in “Lo spettatore italiano”, 15 maggio, pp. 121-27;

OPPO, C. E., 1924c, *La XIV Esposizione di Venezia. Pitture e sculture italiane*, in “Galleria”, maggio, pp. 19-26;

OPPO, C. E., 1924d, *Alla Biennale Internazionale di Venezia. Portastendardi del nuovo «pompiersmo»*, in “L'Idea Nazionale”, 29 luglio, p. 3;

OPPO, C. E., 1924e, *Note d'Arte. Situazione d'anteguerra. Le esposizioni veneziane*, in “Lo spettatore italiano”, 15 settembre-01 ottobre, pp. 277-80;

OPPO, C. E., 1926a, *La polemica intorno all nuova Roma. Roma imperiale o Roma da cinematografo*, in “La Fiera Letteraria”, 07 febbraio, p. 1;

OPPO, C. E., 1926b, *Il «vernissage» dell'Esposizione del '900 a Milano. Sguardo d'assieme*, in “La Tribuna”, 12 febbraio, p. 3;

- OPPO, C. E., 1926c, «*I riverberi di questa Italia che ha fatto due guerre*». *Benito Mussolini parla a Milano dell'arte del Novecento*, in “La Tribuna”, 16 febbraio, p. 3;
- OPPO, C. E., 1926d, *Alla Mostra del '900 Italiano. Smarrimento*, in “La Tribuna”, 25 febbraio, p. 3;
- OPPO, C. E., 1926e, *La XV Esposizione Biennale di Venezia. La mostra di Arturo Dazzi*, in “La Tribuna”, 18 maggio, p. 3;
- OPPO, C. E., 1927a, *Arte fascista/Arte italiana*, in “Critica fascista”, 01 febbraio, p. 44;
- OPPO, C. E., 1927b, *Arte decorativa a Monza, macchine a Como*, in “La Tribuna”, 16 giugno, p. 3;
- OPPO C. E., 1927c, *Note d'Arte. Il monumento di Dazzi ai Caduti di Santa Croce sull'Arno*, in “La Tribuna”, 28 settembre, p. 3;
- OPPO, C. E., 1927d, *I Sindacati artistici e lo Stato./Oggi gran confusione*, in “La Tribuna”, 23 novembre , p. 3;
- OPPO, C. E., 1927e, *I Sindacati artistici e lo Stato./Una linea di condotta*, in “La Tribuna” 25 novembre, p. 3;
- OPPO, C. E., 1927f, *Fuoriuscittismo artistico*, in “La Tribuna”, 20 dicembre, p. 3;
- OPPO, C. E., 1928a, *Sedicesima Biennale*, in “900”, 01 luglio, pp. 23-24;
- OPPO, C. E., 1928b, *Il monumento della Vittoria di Bolzano*, in “La Tribuna”, 11 luglio, p. 3;
- OPPO, C. E., 1928c, *Alla Esposizione Internazionale di Venezia. Scultori italiani*, in “La Tribuna”, 21 luglio, p. 3;
- OPPO, C. E., 1928d, *Alla Biennale di Venezia*, in “La Tribuna”, 05 agosto, p. 3;
- OPPO, C. E., 1928e, *Variazioni sulla Biennale Veneziana. Parigi o cara...*, in “La Tribuna” 18 settembre, p. 3;
- OPPO, C. E., 1928f, *L'architettura e le opere d'arte alla Casa Madre dei Mutilati*, in “La Tribuna”, 06 novembre 1928, p. 3;
- OPPO, C. E., 1928g, *La Pietà di Attilio Selva*, in “La Tribuna”, 23 novembre, p. 3;
- OPPO, C. E., 1929a, *La seconda Mostra del «Novecento» a Milano*, in “La Tribuna”, 03 marzo, p. 3;
- OPPO, C. E., 1929b, *Alla prima mostra del Sindacato Laziale. Un vecchio artista: Pazzini*, in “La Tribuna”, 15 maggio, p. 5;
- OPPO, C. E., 1929c, *Lo Stato e gli artisti*, in “La Tribuna”, 30 novembre p. 3;

- OPPO, C. E., 1930, *La Mostra d'arte sacra*, in “La Tribuna”, 11 novembre, p. 3;
- OPPO, C. E., 1931a, *L'Arte e il Regime. Discorso inaugurale della Prima Quadriennale d'Arte Nazionale*, in “La Tribuna”, 04 gennaio, p. 3;
- OPPO, C. E., 1931b, *I premi alla Quadriennale. Arturo Martini primo premio di scultura*, in “La Tribuna”, 17 marzo p. 3;
- OPPO, C. E., 1931c, *I premi alla Quadriennale. Arturo Dazzi, secondo premio di scultura*, in “La Tribuna”, 20 marzo, p. 3;
- OPPO, C. E., 1931d, *Passaggi a livello. Le statue del Foro Mussolini*, in “La Tribuna”, 01 maggio, p. 3;
- OPPO, C. E., 1931e, *Uno dei premiati della Quadriennale: lo scultore Quirino Ruggeri*, in “La Tribuna”, 19 maggio, p. 3;
- OPPO, C. E., 1931f, *L'Arco di Trionfo di Genova e il grande fregio di Arturo Dazzi*, in “La Tribuna”, 31 maggio, p. 41;
- OPPO, C. E., 1931fg *Arte Sacra d'oggi a Padova*, in “La Tribuna”, 20 giugno, p. 3;
- OPPO, C. E., 1931h, *La nuova porta di bronzo di San Paolo*, “La Tribuna”, 27 giugno, p. 3;
- OPPO, C. E., 1932a, *Domani s'inaugura la III Mostra del Sindacato Laziale. Situazione dei giovani artisti di Roma*, in “La Tribuna”, 05 marzo, p. 3;
- OPPO, C. E. 1932b, *Giovani artisti alla Mostra laziale*, “La Tribuna”, 24 aprile, p. 3;
- OPPO, C. E., 1932c, *La XVIII Biennale Internazionale d'Arte a Venezia. Del pericolo dello chic*, in “La Tribuna”, 25 giugno, p. 3;
- OPPO, C. E., 1932d, *La XVIII Biennale Internazionale di Venezia. Prime impressioni e catalogo*, in “La Tribuna”, 28 aprile, p. 3;
- OPPO, C. E., 1932e, *Sculture e pitture di Marino Marini*, in “La Tribuna”, 16 novembre, p. 3;
- OPPO, C. E., 1933a, *Roma fascino e forza spirituale. Oggi*, in “La Tribuna”, 26 gennaio, p. 3;
- OPPO, C. E., 1933b, *Roma centro spirituale di arte. Il risveglio*, ibidem, 03 febbraio, p. 3;
- OPPO, C. E., 1934a, *In margine a una mostra parigina. Neoumanesimo e tradizione*, in “La Tribuna”, 19 gennaio, p. 3;
- OPPO, C. E. 1934b, *L'arte sacra a Roma. La prima delle regolari Mostre internazionali. Sintomi di rinascita*, in “La Tribuna”, 10 febbraio, p. 3;
- OPPO, C. E., 1934c, *L'inaugurazione della Mostra Internazionale d'Arte Sacra*, ibidem, 13 febbraio p. 3;

- OPPO, C. E., 1934d, *La «vernice della XIX Biennale Internazionale di Venezia. Uno sguardo generale di catalogo*, in “La Tribuna”, 12 maggio, p. 3;
- OPPO, C. E., 1934e, *Alla XIX Biennale veneziana. Troppi maestri dell'Ottocento*, in “La Tribuna”, 01 agosto, p. 3;
- OPPO, C. E., 1934f, *Tra i migliori progetti della Mostra per il Concorso del Palazzo del Littorio*, ibidem, 02 ottobre, p. 3;
- OPPO, C. E., 1935a, *La Seconda Quadriennale*, in “Espansione”, febbraio, p. 6;
- OPPO, C. E., 1935b, *Primo contatto con la gloriosa arte italiana a Parigi*, in “La Tribuna”, 01 giugno, p. 3;
- OPPO, C. E., 1935c, *Alla Mostra d'Arte Antica di Parigi. Belle opere italiane, lontane dall'Italia*, ibidem, 18 giugno, p. 3;
- OPPO, C. E., 1935d, *Quadri celebri e mal celati (al «Petit Palais» di Parigi)*, in “Circoli”, giugno, pp. 450-66;
- OPPO, C. E., 1935e, *Mussolini alla Quadriennale*, in “La Tribuna”, 04 agosto, p. 3;
- OPPO, C. E., 1935f, *Architetture della Città Universitaria*, in “La Tribuna”, 09 novembre, p. 3;
- OPPO, C. E., 1935g, *La Città Universitaria di Roma. Altri edifici di altri architetti*, in “La Tribuna”, 27 novembre, p. 3;
- ORLANDO, R., 1929, *La mostra del Sindacato laziale artisti*, in “Roma fascista”, 28 aprile;
- ORLANDO, R., 1931, *Alla Quadriennale. Martini*, in “Roma Fascista”, 25 gennaio;
- ORLANDO, R., 1935, Orlando, *Alla II Quadriennale. Quirino Ruggeri*, in “Ottobre”, 07 marzo;
- ORSINI, O., 1976, *Mussolini rencontre la numismatique. Les monnais impériaux fascistes*, in “Le club français de la médaille. Bulletin”, 51-52, IIe trim., pp. 34-43;
- ORTONA, U., 1922, *La seconda mostra calabrese d'arte moderna*, in “Emporium”, LVI, n. 333, pp. 188-90;
- OTLET, P., 1934, *Traité de Documentation. Le livre sur le livre*, Bruxelles, p. 359;
- P. B., 1929, *L'Art, émotion harmonieuse (Dario Viterbo)*, in “Le Point”, I, n. 5, pp. 86-87;
- P. L., 1924, *L'actualité et la curiosité. A travers les Salons*, in “L'Art et les artistes”, tome IX, mars-juillet, pp. 356-7;
- P. L., 1929-1930, *L'actualité et la curiosité. A travers le Salon d'Automne*, in “L'Art et les

artistes”, XIX, octobre-fevrier, p. 64.

P. L., 1926, *L'actualité et la curiosité. Le Salon de 1926*, in “L'Art et les artistes”, tome XIII, mars-juillet, pp. 278-79;

P. L., 1927, *L'actualité et la curiosité. Le Salon de 1927*, in “L'Art et les artistes”, tome XV, mars-juillet, pp. 280-84;

P. L., 1928, *L'actualité et la curiosité. A travers le Salon des Tuileries*, in “L'Art et les artistes”, XVI, nn. 85-89, mars-juillet, pp. 318-20;

P. L., 1929-1930, *L'actualité et la curiosité. A travers le Salon d'Automne*, in “L'Art et les artistes”, XIX, octobre-fevrier, pp. 64-66;

P. R., 1904, *Les Marbres et les cires perdues de la Galerie A.-A. Hébrard*, in “Le Gaulois”, n. 9930, 21 décembre, p. 2;

P. S., 1931, *Calendrier des Expositions. Une exposition italienne et des sculptures de Dario Viterbo*, in “La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, XIV, n. 5, mai, p. 190;

P. V., 1935, *Documents et Nouvelles. Séance du 5 décembre*, in “Bulletin des Musées de France”, VII, n. 10, décembre, p. 160;

PACINI, R., 1934, *La II Mostra Internazionale d'Arte Sacra*, in “Emporium”, LXXIX, n. 473, maggio, pp. 286-94;

PAGANI, A. 1926, *Arte, fascismo e popolo*, 1 dicembre;

PAILLARD, L., 1935a, *Au Petit Palais et au Jeu de Paume. Quand les madones, les anges et les saints président à la «Naissance de Vénus...»*, in “Le Petit Journal”, n. 26418, 16 mai 1935, p. 1;

PAILLARD, L., 1935b, *L'exposition des chefs-d'œuvre de l'Art italien est inaugurée aujourd'hui*, in “Le Petit Journal”, n. 26418, 16 mai 1935, p. 5;

PÁNFILO, 1935, *L'arte moderna italiana a Parigi. Otto-Novecento al «Pallamaglio»*, in “Corriere della Sera”, LX, n. 116, 15 maggio, p. 3;

PANZETTA, A., 2003, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del Primo Novecento*, I, Torino, pp. 94-95;

PANZETTA, A., 2005, *Eterni atleti. L'immagine dello sport nella scultura italiana tra 1896 e 1960*, Ferrara;

PAOLIERI, F., 1905, *La Mostra d'Arte Toscana*, in “Il Bruscolo”, V, 8, 19 febbraio;

PAPINI, R., 1915, *Fiorentinità*, in “Lacerba”, III, 8, 21 febbraio, pp. 57-58;

PAPINI, R., 1920, *Concorso per il monumento al Fante*, in “Emporium”, LII, nn 307-08, luglio-agosto 1920, pp. 89-96;

PAPINI, R., 1923, *La mostra delle arti decorative a Monza – Le arti dei metalli e delle pietre*,

in "Emporium", LVIII, n. 344, agosto, pp. 80-93;

PAPINI, R., 1923, *Premi e distinzioni assegnati alle sezioni e agli espositori della Prima Biennale delle arti decorative*, in R. Papini, *La mostra delle arti decorative a Monza – Le arti dei metalli e delle pietre*, in "Emporium", LVIII, n. 344, agosto, , pp. 129-32;

PAPINI, R., 1923, *Le arti dei metalli e delle pietre*, in PAPINI, R., 1923, *Le arti a Monza nel MCMXXIII*, Bergamo, pp. 81, 83;

PAPINI, R., 1925, *Le arti a Monza – Dagli architetti ai pastori*, in "Emporium", n. 369, settembre, pp. 139-60;

PAPINI, R., 1925, *Le arti a Monza nel 1925 – Dalle ceramiche ai cartelloni*, "Emporium", n. 370, ottobre, pp. 223-43;

PAPINI, R., 1931, *Prima mostra internazionale d'arte coloniale*, in "Emporium", LXXIV, n. 443, novembre, pp. 264-84;

PAPINI, G., 1931, *Alla vittoria riconsacrata*, in "L'Illustrazione italiana", 22 luglio, pp. 56-61;

PARCEVAL, P. 1925, *Arts Décoratifs. La participation de l'Italie à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs*, in "Revue Moderne des Arts et de la Vie", XXV, n. 23, 15 décembre, pp. 10-11.

PARCEVAL, P., 1933, *Le pavillon du Jeu de paume. Musée de l'art étranger et contemporain*, in "Affaires étrangères. Revue mensuelle de documentation internationale et diplomatique", pp. 123-24;

PAPINI, G., 1929, in PAPINI, R., 1929, *Romano Romanelli*, in *Gli Operai della Vigna*, Firenze, pp. 357-70;

PAPINI, R., 1931a, *Prima Quadriennale. Arte nazionale esposta a Roma I.*, in "Emporium", IX, LXXIII, n. 433, gennaio, pp. 154-63;

PAPINI, G, 1931b, *Prima Quadriennale. Arte nazionale esposta a Roma II.*, in "Emporium", IX, LXXIII, n. 438, maggio, pp. 325-47;

PARISET, L., 1932, *Dodici quadri del Novecento in una sala speciale del «Jeu de Paume»*, in "La Nuova Italia", VIII, n. 436, 24 marzo, p. 3;

ALFIERI, D., FREDDI, L., 1933, *Partito Nazionale Fascista. Mostra della Rivoluzione Fascista*, 1933, Roma;

PASSEGGIA, L., 2005, *Carrara e la Francia*, in *Carrara e il mercato della scultura. Arte, gusto e cultura materiale in Italia, Europa e Stati Uniti tra XVIII e XIX secolo*, vol. I, Milano, pp. 232-301;

PAOLUCCI, A., FIZ, A., PRINCI, E., 1997, *Ritratti*, Milano;

- PAVOLINI, C., 1929, *La Mostra del Sindacato artistico laziale*, in “Il Tevere”, 11 aprile;
- PÉLADAN, 1911, *Le salon d'Automne*, in “La Revue hebdomadaire”, XX, n. 10, octobre, pp. 405-416;
- PÉLADAN, 1913, *Le Platonisme au Salon de la Société Nationale*, in “La Revue hebdomadaire”, XXII, V, n. 20, 17 mai, pp. 353-78;
- PENSABENE, G., 1930, *Alcune considerazioni intorno all'Arte Italiana nella XVII Biennale Internazionale di Venezia*, in “Poligono”, maggio;
- PENSABENE, G., 1935, *Prime considerazioni sulla Quadrtennale*, in “Quadrivio”, III, n. 15, 10 febbraio, p. 1;
- PERROCHON, H., 1957, *Edouard Rod*, Paris;
- PIACENTINI, M., 1930, *Architettura d'oggi*, Roma;
- PIACENTINI, M., 1933, *Il Foro Mussolini in Roma*, in “Architettura”, XII, n. 2, febbraio, pp. 65-74;
- PICA, V., 1899a, *L'Art en Italie (1895-1899)*, in “Revue Encyclopédique”, IX, n. 315, 16 septembre, pp. 785-92;
- PICA, V., 1899b, *L'arte della medaglia in Francia*, in “La Vita internazionale”, pp. 197-99;
- PICA, V., 1900, *Artisti contemporanei. Paolo Troubetzkoy*, in “Emporium”, 67, luglio, pp. 2-19;
- PICA, V., 1901, *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia. Medaglie e targhette*, pp. 208-12;
- PICA, V., 1902, *Paul Troubetzkoy*, in “Die Kunst”, 5, pp. 49-53;
- PICA, V., 1903a, *L'arte mondiale alla V Esposizione di Venezia, Bergamo 1903*;
- PICA, V., 1903b, *III. Marmi, bronzi e gessi*, in idem, *L'Arte Mondiale alla V. Esposizione di Venezia*, Venezia, p. 49;
- PICA, V., 1904a, *Esposizione di Previati e d'altri artisti*, in “Emporium”, XX, 115, luglio, pp. 74-76;
- PICA, V., 1904b, *Le targhette di Trentacoste al Museo del Lussemburgo*, in “Emporium”, XX, pp. 158-60;
- PICA, V., 1905, *L'Arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia, Bergamo*, p. 6;
- PICA, V., 1907, *L'Arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia, Bergamo*;
- PICA, V., 1911, *Lettera di Vittorio Pica a Libero Andreotti [Roma, 02 novembre 1911]*,

- trascritta in PIZZORUSSO, C., LUCCHESI, S., 1997, *Liberò Andreotti. Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, Verona, pp. 63-66;
- PICA, V., 1912, *Un medaglista svedese*, in "Emporium", XXXV, 1912, pp. 140-44;
- PICCOLI, E., 1928, *Artisti contemporanei. Alfredo Pina scultore*, in "Emporium", LXVIII, n. 406, pp. 199-210;
- PIÉRARD, L., 1909, *Un sculpteur impressionniste, Medardo Rosso*, Paris;
- PILO, M., 1897, *L'estetica naturalista francese. La dottrina del bello di Giovanni Maria Guyau*, Roma;
- PILO, M., 1898, *L'estetica naturalistica francese: la dottrina dell'arte in Giov. Maria Guyau*, s. l.;
- PILO, M., 1899, *La IIIe Exposition Internationale d'Art à Venise*, in "L'Humanité nouvelle", III, tome 2 5, pp. 491-97;
- PIMAR, 1931, *La Scultura alla Prima Quadriennale*, in "Marmi. Pietre. Granito", gennaio, pp. 5-13;
- PINGEOT, A., LE NORMAND-ROMAIN, N., LEMAISTRE, I., 1982, *Sculpture française, XIX siècle*, Paris;
- PINGUISON, G. H., 1934, *L'art religieux et les techniques modernes*, in "L'Architecture d'aujourd'hui", V, n. 6, juillet, p. 66;
- PISA, B., 1995, *Nazione e politica nella Società «Dante Alighieri»*, Roma;
- PISCHEL, G., 1982, *Storia Universale della scultura*, Milano;
- PITTSBURGH POST-GAZETTE, CARNEGIE LIBRARY OF PITTSBURGH, 2008, *The gilded age of industry 1880-1899*, in *Pittsburgh: 1758-2008*, Chicago/San Francisco 2008, p. 50;
- PIZZORUSSO, C., 1984, *Un affresco per villa I Tatti*, in "Paragone", XXXV, n. 411, maggio, pp. 41-73;
- PIZZORUSSO, C., 1997, *Sigilli di bronzo*, in PIZZORUSSO, C., LUCCHESI, 1997, S., *Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, Verona;
- PLATONE, D., 1973, *Luciano Mercante*, in "Le Club français de la médaille. Bulletin", XXXVIII, pp. 118-21;
- PLÉE, L., 1913, *La Vie Artistique. Le Salon de l'Union Artistique; les Animaliers*, in "Les Annales Politiques et littéraires", XXXI, n. 1551, 16 mars, pp. 226-27;
- PODESTA, F., 1919, *Di un crocifisso di Leonardo Bistolfi*, Milano;

- PODESTÀ, A., 1933, *Cinque artisti loderni a Milano, Borra, Messina, Carrà, Romanelli, Soffici*, in “Il Secolo XIX”, 25 gennaio;
- PONCETTON, F., 1922, *Le Tour du Salon de la Société des Artistes français. La sculpture*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 121, 02 mai, p. 3;
- Arch. PONTI, G., 1925, *Le ceramiche*, in ROSSI, T., Sen. 1925, *Relazione generale*, in *L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne*, Parigi, pp. 69-90;
- PONTIFICIA COMMISSIONE CENTRALE PER L'ARTE SACRA, 1934, *Atti della prima settimana d'Arte Sacra per il clero*, (08-14 ottobre 1933), Città del Vaticano;
- PONTIGGIA, E., 1979, «Novecento» milanese, *Novecento Italiano*, in *Il «Novecento italiano». Storia, documenti, iconografia*, Milano, pp. 27-28;
- PONTIGGIA, E., 2003, *Novecento Italiano. Regesto 1919-1931*, in PONTIGGIA, E., COLOMBO, N., GIAN FERRARI, C., 2003, *Il “Novecento” milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, Milano, pp. 271-73;
- PORCELLI, A., 1929, *La Prima Mostra del Sindacato laziale Fascista*, in “Osservatore Romano”, 8-9 aprile;
- PORCHER, J., 1931, *Chronique d'architecture moderne*, in “Gazette des Beaux-Arts”, LXXI, tome 2, juillet, pp. 45-60;
- PRADES, H., 1920, *Lettres italiennes. M. Ardengo Soffici*, in “Mercure de France”, CXXXVIII, n. 521, 01 mars, pp. 532-33;
- PRAMPOLINI, E., 1932, *La XVIII Biennale d'arte di Venezia*, ibidem, VIII, n. 439, 14 aprile, p. 3;
- PREZZOLINI, G., 1978, *Diario 1900-1941*, Milano;
- PRUDENT, H., 1912, *La Décoration et le Mobilier d'une Villa moderne*, in “Art et décoration”, juillet-décembre, pp. 121-28;
- PULAIN, G., 1935, *L'art italien contemporain se dégage et s'oriente vers un sommet d'humanisme*, in “Comoedia”, XXIX, n. 8132, 16 mai, p. 3;
- QUASIMODO, 1938, S., *Francesco Messina*, Milano;
- QUINSAC, A.-P., 2002, *Trente cinq ans d'études sur le divisionnisme italien: état de la question*, in “Studiolo”, 1, pp. 242-72;
- QUINSAC, A.-P., 2005, *Londra 1888. The Italian Exhibition*, in *Vittore Grubicy e l'Europa: alle radici del divisionismo*, Milano;
- R. M., 1930, *La deuxième exposition du Salon internationale de la Médaille en l'Hôtel de la Monnaie*, in “Paris-Presse”, II, n. 468, 01 mai, p. 1;

- RAGAZZI, F., 2008, *Giorgio de Chirico nelle mostre di «Novecento Italiano»*, in “Metafisica”, nn. 7-8, pp. 201-32;
- RAGON, M., 1981, *L'Espace de la mort: essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraire*, Paris;
- RAMBELLI, D., 1935, *Lettera di Domenico Rambelli [15 aprile 1935]*, Archivio Maraini, Deposito Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna UA 5 (*Mostra d'arte italiana a Parigi. Petit Palais e Jeu de Paume, 16 mai-22 lug 1935*), Sotto-cartella 9 (*Corrispondenza Comitato di Parigi*), Sotto-cartella 16 (*Lettere di artisti invitati*);
- RAMBOSSON, I., 1925a, *L'Exposition des arts décoratifs. La participation étrangère: II. - Japon, Belgique, Angleterre, Italie, Russie, Yougoslavie, Espagne, Luxembourg, Suisse, Grèce, Danemark, Turquie*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, XLVIII, juin-décembre, pp. 156-78;
- RAMBOSSON, I., 1925b, *Les ensembles mobiliers à l'Exposition des arts décoratifs. Section française et sections étrangères*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, XLVIII, juin-décembre, pp. 223-42;
- RAYMOND, M., 1900, *La sculpture florentine: le XVIe siècle et les successeurs de l'école florentine*, Firenze;
- REBORA, S., 2005, *Impressionismo. Libero Andreotti a Milano*, in LUCCHESI, S., PIZZORUSSO, C., 2005, *La cultura europea di Libero Andreotti da Rodin a Martini*, Milano, pp. 60-62;
- REBOUX, P., 1925, *La Monaca*, in “Paris-Soir”, III, n. 784, 28 novembre, p. 1;
- RED, 1933, *Il Foro Mussolini in Roma*, in “Rassegna d'Architettura”, nn. 7-8, luglio-agosto;
- REGNI, B., 2004, *Regni, Ventisei scultori per sessantotto atleti: le statue dello Stadio dei Marmi a Roma*, in “Lancillotto e Nausica. Critica e storia dello sport”, XXI, n. 3, pp. 8-31;
- RENARD, I., 2001, *L'Institut français de Florence 1900-1920. Un épisode des relations franco-italiennes au début du XXe siècle*, Roma;
- RENÉ-JEAN, 1913, *Petites Expositions. 8e Salon de la Société des Artistes Décorateurs (Pavillon de Marsan). Exposition d'art décoratif (Galerie Manzi-Joyant)*, in “Chronique des arts et de la curiosité”, n. 9, 01 mars, 66-67;
- RENÉ-JEAN, 1925, *La sculpture à l'exposition des arts décoratifs*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, juin-décembre, pp. 243-57;
- RENÉ-JEAN, 1933a, *Les Salons. Aux Indépendants la Sculpture montre un bel effort vers le beau métier*, in “Comœdia”, XXVII, n. 7292, 26 janvier, p. 3;
- RENÉ-JEAN, 1933b, *Des artistes italiens résidant à Paris exposent faubourg Saint-Honoré*, in “Comœdia”, XXVII, n. 7528, 19 septembre, p. 1;

- RENÉ-JEAN, 1936, *Art et Curiosité. Des dons diverses sont exposés au Petit-Palais en même temps que la belle donation Sarmiento*, in “Le Temps”, n. 27214, 08 mars, p. 4;
- RÉQUIN, H., 1901, *Documents inédits sur le sculpteur François Laurana*, Paris;
- REY, R., 1924, *Le Trente-cinquième Salon des Indépendants*, in “Art et décoration”, XLV, janvier-juin, p. 73-80;
- REVENAL, P., 1926, *Architecture. L'Architecture en Italie*, in “Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXVI, n. 29, 30 octobre, pp. 26-27;
- REVENAL, P., 1931a, *Architecture. L'architecture en Italie*, in “Revue Moderne illustré des Art et de la Vie”, XXXI, n. 1, 31 janvier, pp. 11-12;
- REVENAL, P., 1931b, *Architecture. L'architecture en Italie*, in “Revue Moderne illustré des Art et de la Vie”, XXXI, n. 9, 15 mai 1931, pp. 25-26;
- REVENAL, P., 1931c, *Architecture. L'architecture en Italie*, in “Revue Moderne illustré des Art et de la Vie”, XXXI, n. 10, 30 mai, pp. 22-25;
- REVENAL, P., 1931d, *Architecture. L'architecture en Italie*, “Revue Moderne illustré des Art et de la Vie”, XXXI, n. 13, 15 juillet, p. 25;
- REVENAL, P., 1931e, *Architecture. L'architecture en Italie*, “Revue Moderne illustré des Art et de la Vie”, XXXI, n. 18, p. 22;
- REVENAL, P., 1931f, *Architecture. L'architecture religieuse*, in “Revue des Arts et de la Vie”, XXXI, n. 22, 30 novembre, pp. 25-27;
- RICCI, C., 1922, *La R. Scuola della Medaglia*, in “Rassegna d'arte antica e moderna”, IX, n. 2, febbraio, pp. 51-7;
- RICHARD, J., 1935, *La statue de saint Jean Bosco à Saint-Pierre de Rome*, in “La Croix”, n. 16151, 12 octobre, p. 3;
- RICHTER, M., 1969, *La formazione francese di Ardengo Soffici 1900-1914*, Milano;
- RITTER, W., 1898, *Giovanni Segantini*, in “Gazette des Beaux-Arts”, XIX, pér. III, 1 avril, pp. 301-14;
- RITTER, W., 1912-1913a, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Allemagne*, in “L'Art et les artistes”, VIII, 16, octobre-mars, p. 236;
- RITTER, W., 1912-1913b, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Autriche-Hongrie*, in “L'Art et les artistes”, VIII, 16, octobre-mars, p. 238;
- RIVIER, G., 1907, *Le Salon des Peintres divisionnistes italiens*, in “Les Arts”, 29, n. 64, octobre;

- RUTTER, F., 1912-1913, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Angleterre*, in “L'Art et les artistes”, VIII, 16, octobre-mars, p. 237;
- ROD, E., 1886, *Romanciers italiens: l'école vériste; MM. Capuana, Verga, César Tronconi, Carlo Dossi*, in “Nouvelle Revue”, VIII, 1 mars, pp. 135-53;
- ROD, E., 1887, *Dante Gabriele Rossetti*, in “Emporium”, 10, 5 marzo;
- ROD, E., 1889, *Le mouvement littéraire en Italie*, in “Bibliothèque Universelle et revue suisse”, XCIV, tome 41, 123, mars, pp. 593-609;
- ROD, E., 1898, *L'Atelier de M. Rodin*, in “Gazette des Beaux-Arts”, 19, janvier-juin, pp. 419-30;
- ROD, E., 1902, *La «Fille Sauvage». Un nuovo dramma di Francesco de Curel*, in “Nuova Antologia”, XXXVII, n. 727, 01 aprile, pp. 457-64;
- ANON., 1903, *Letterati contemporanei: Edouard Rod*, in “Emporium”, XVIII, n. 107, novembre 1903, pp. 355-65;
- ROD, E., 1904, *Un poète de la mort. Lo sculpeur Bistolfi*, in “Gazette des Beaux-Arts”, XXXI, juin, pp. 495-507;
- ROD, E., 1909, *L'art des tombeaux*, in “Le Figaro”, LV, 306, 2 novembre, p. 1;
- ROD, E., 1980, *Lettera di Cena a Rod, (Montanaro, 26 marzo 1901)* riprodotta in MARCHAND, J.-J., *Edouard Rod et les écrivains italiens. Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro, et G. Verga*, Genève, p. 186;
- RODRIGUEZ, J.-F., 1994, *La réception de l'Impressionisme à Florence en 1910. Prezzolini et Soffici maîtres d'œuvre de la “Prima Esposizione italiana dell'Impressionismo francese e delle sculture di Medardo Rosso*, Venezia;
- RODIN, A., 1987, *Lettera di Auguste Rodin a Charles Morice, [Paris ou Meudon, 01 janvier 1912]*, trascritta in BEAUSIRE, A., CADOUOT, F., *Correspondance de Rodin III 1908-1912*, Paris, p. 180;
- ROGER-MARX, 1901a, *Les Médailleurs modernes à l'Exposition Universelle de 1900*, Paris;
- ROGER-MARX, 1901b, *La décoration et les industries d'art à l'Exposition universelle de 1900*, Paris;
- ROGER-MARX, 1902, *L'Exposition Internationale d'art décoratif à Turin*, in “Gazette des Beaux-Arts”, XXVIII, tome III, 01 décembre, pp. 506-10;
- ROGER-MARX, 1904a, *Habitués des Indépendants et nouveaux venus des deux mondes*, in “Revue Universelle”;
- ROGER-MARX, 1904b, *Salon des indépendants et nouveaux venus des deux mondes*, in “Revue Universelle”, pp. 645-46;

ROGER-MARX, 1906, *Notes sur l'exposition de Milan*, in "Gazette des Beaux-Arts", XLVIII, tome XXXVI, juillet-décembre, pp. 417-427;

ROGER-MARX, C., 1934a, Roger-Marx, *Le Courrier de Paris*, in "L'Europe Nouvelle", XVII, n. 849, 19 mai, p. 520;

C.

ROGER-MARX, C., 1934b, *Les Arts. La Biennale de Venise*, in "Europe Nouvelle", XVII, n. 567, 22 septembre, p. 948;

ROGER-MARX, 1935, *La vie artistique. L'art italien des XIXe et XXe siècles au Jeu de Paume. Grandeur? Décadence et résurrection*, in "Le Jour", III, n. 145, 25 mai, p. 4;

ROMANELLI, R., 1935a, *Lettera di Romano Romanelli [15 aprile 1935]*, , 1935; *Lettera di Romano Romanelli [06 marzo 1935]*, Archivio Maraini, Deposito Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, serie 1 (*Mostre italiane all'estero, 1929-1943*), UA 5 (*Mostra d'arte italiana a Parigi. Petit Palais e Jeu de Paume, 16 mai-22 lug 1935*), Sotto-cartella 9 (*Corrispondenza Comitato di Parigi*), Sotto-cartella 16 (*Lettere di artisti invitati*), 1935;

ROMANELLI, R., 1935b, *Lettera di Romano Romanelli [20 aprile 1935]*, Archivio Maraini, Deposito Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, serie 1 (*Mostre italiane all'estero, 1929-1943*), UA 5 (*Mostra d'arte italiana a Parigi. Petit Palais e Jeu de Paume, 16 mai-22 lug 1935*), Sotto-cartella 9 (*Corrispondenza Comitato di Parigi*), Sotto-cartella 16 (*Lettere di artisti invitati*), 1935;

ROSAZZA FERRARIS, P., 1994, «*Nemo propheta in patria*». *Fortuna di Campigli nelle collezioni pubbliche e private in Italia e all'estero*, in Massimo Campigli, a cura di B. Mantura, P. Rosazza Ferraris, Milano, pp. 65-71;

ROSENTHAL, L., 1912, *Les Salons de 1912*, in "Gazette de Beaux-Arts", LIV, 8, p. 411;

ROSSI, E., 1934, *Lettres d'Italie. De la collaboration des Lettres et de la Politique*, in "Sud Magazine", VII, n. 119, 15 septembre, p. 15;

ROSSI, T., Sen. 1925, *Relazione generale*, in *L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne*, Parigi, pp. 9-52;

ROSSI SACCHETTI, V., 1907a, *Les peintres divisionnistes Italiens*, in "L'Art Décoratif", IX, n. 109, octobre, p. 154;

ROSSI SACCHETTI, V., 1907b, Rossi Sacchetti, *I Pittori Divisionisti Italiani a Parigi*, Puteaux;

ROSSI SACCHETTI, V., 1907c, *Rembrandt Bugatti Sculpteur monographie. Carlo Bugatti et son art*, Paris;

ROTA, A., 1933, *Il vecchio e il nuovo nell'arte. L'Ottocento... novecentista*, in "La Nuova Italia", IX, n. 528, 28 dicembre, p. XV;

RUBINSTEIN, A., 1938, *Revue des Revues. Sud-Magazine*, in "Gazette des Beaux-Arts", p.

64;

RUSCUS, 1905, *Giuseppe Sacconi e il Monumento a Vittorio Emanuele*, in “Emporium”, XXII, 131, novembre, pp. 393-99;

RUSSO DE CARO, E., 1998, *Pietro Canonica scultore: il ritratto della regina Margherita e altri volti femminili*, in RUSSO DE CARO, E., *La regina Margherita e Roma*, Roma;

S. A. 1922, *La «Pietà» di Ermenegildo Luppi*, in “Emporium”, LVI, n. 333, settembre, pp. 190-92;

SABATOU, J. P., 1933, *L'architecture intérieure en Italie*, in “L'architecture d'aujourd'hui”, IV, n. 8, octobre-novembre, pp. 17-19;

SABATOU, J. P., 1934, *La décoration de l'église*, in “L'architecture d'aujourd'hui”, V, n. 6, juillet, pp. 67-77;

SACCHINI, P., 2010, *L'immagine del potere fascista nella scultura futurista degli anni Trenta*, in “Ricerche di S/Confine”, I, n. 1, pp. 95-117;

SAIMPRÉ, 1932, *Dans le monde. Arts*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 39, 09 février, p. 2;

SALARIS, C., 2004a, *1931, la prima Quadriennale*, in SALARIS, C., 2004., *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Venezia, pp. 18-24;

SALARIS, C., 2004b, *La più bella mostra d'arte italiana degli anni Trenta*, in SALARIS, C., 2004., *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Venezia;

SALMON, A., 1936, *Francesco Messina*, Parigi-Milano;

SALOMON, A., 1935, *Meditazioni parigine sull'arte italiana contemporanea*, in “Circoli”, giugno;

SALVAGNINI, L., 1997, *Cataldi Amleto*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. XVII, München, p. 280;

SALVAGNINI, S., 2000, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna;

SANCHEZ, P., 2007, *Dictionnaire du Salon d'Automne. Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées 1923-1962, II, H-Z*, Dijon, pp. 739-40;

SANVOISIN, G., 1938, *Au jour le jour. Pourquoi le buste de Chautebriand ira à l'Ambrosienne*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 2, 04 janvier, p. 1;

SAPORI, F., 1912, *La prima mostra Biennale d'arte in Roma. II. Architettura, scultura, decorazione, bianco e nero*, in “Emporium”, LIII, n. 318;

SAPORI, F., 1920a, *La XII Esposizione internazionale d'Arte in Venezia*, in “Emporium”, LI,

n. 306, giugno, p. 270;

SAPORI, F., 1920b, *La XII Mostra d'Arte a Venezia*, in "Emporium", LI, n. 306, giugno, pp. 267-77;

SAPORI, F. 1920c, *Pagine introduttive*, in *L'arte mondiale alla XII Esposizione di Venezia*, Bergamo, pp. 13-16;

SAPORI, F., 1920d, *La scultura italiana*, in *L'arte mondiale alla XII Esposizione di Venezia*, Bergamo, pp. 17-22;

SAPORI, F., 1921, *La prima mostra Biennale d'arte in Roma. II. Architettura, scultura, decorazione, bianco e nero*, in "Emporium", LIII, n. 318, p. 313-19;

SAPORI, F., 1922, *La XIII Esposizione internazionale d'Arte a Venezia*, in "Emporium", LVI, n. 331, luglio, pp. 3-20;

SAPORI, F., 1922, *Gli Italiani. III. - Nelle altre sale. La scultura*, in *La tredicesima Esposizione d'Arte a Venezia*, Bergamo pp. 40-44;

SAPORI, F., 1923, *Il gruppo romano alla I mostra Internazionale delle Arti Decorative a Monza*, in "Roma", I, n. 5, maggio, pp. 191-93;

SAPORI, F., 1925, *La Seconda Esposizione Internazionale delle Arti Decorative a Monza*, in "Nuova Antologia", CCXLIII, n. 1284, 16 settembre, pp. 105-26;

SAPORI, F., 1932a, *Nel primo decennale dell'Era Fascista. Ritratti del Duce*, in "Emporium", LXXVI, n. 455, novembre 1932, pp. 259-77;

SAPORI, F., 1932b, *L'amico degli artisti*, Roma;

SAPORI, F., 1932c, *L'Arte e il duce*, Milano;

SARFATTI, M., 1921, *Il successo di uno scultore genovese alla Biennale di Napoli*, in "Il Piccolo", 24 giugno;

SARFATTI, M. G., 1925, *Le arti decorative italiane a Parigi*, in *L'Italia alla Esposizione Internazioanle di Arti Decorative e Industriali Moderne*, Parigi, pp. 55-60;

SARFATTI, M. G., 1928, *Scultori e pittori d'oggi a Venezia* in "Nuova Antologia", CCLXI, n. 1358, 16 ottobre, pp. 465-69;

SARFATTI, M., 1930, *Lettre d'Italie. Ottocento et Novecento*, in "Formes", janvier, p. 27;

SARFATTI, M., 1930a, *Lettre d'Italie. Ottocento et Novecento*, in "Formes", janvier 1930, pp. 26-28;

SARFATTI, M., 1930b, *Storia della Pittura Moderna*, Roma 1930;

SARFATTI, M., 1931, *Gli scultori italiani al convegno di Roma*, in "Nuova Antologia", LXVI (IX), n. 1412, 16 gennaio, pp. 224-31;

SARFATTI, M. G., 1933a, *Architettura, arte e simbolo alla mostra del fascismo*, in "Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti", gennaio, pp. 1-17;

SARFATTI, M., 1933b, *Les Beaux-Arts en Italie pendant les dix années du régime fasciste*, in “Beaux-Arts”, LXXII, n. 13, 31 mars, pp. 1, 6;

SARFATTI, M. 1933c, *Lettre d'Italie. L'Exposition du Fascisme à Rome*, in “Formes”, n. 31, p. 355;

SARFATTI, M., 1935, *L'Ottocento e il Novecento*, in “L'Amour de l'art”, VI, n. 5, mai, p. 190;

SARMIENTO, E., 1933, *Lettera del conte Emanuele Sarmiento ad Antonio Maraini [Parigi, 11 marzo 1933]*, Archivio Maraini, Deposito Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, serie 1 (*Mostre italiane all'estero, 1929-1943*), UA 5 (*Mostra d'arte italiana a Parigi. Petit Palais e Jeu de Paume, 16 mai-22 lug 1935*), Sotto-cartella 9 (*Corrispondenza Comitato di Parigi*);

SARRADIN, E., 1911, *Le Tour du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. La Sculpture*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 108, 19 avril, p. 3;

SARRADIN, R., 1935, *L'art italien au Jeu de Paume. Dix-neuvième et vingtième siècles*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, n. 141, 17 mai, p. 6;

SAUNIER, C., 1929, *La Médaille française. Œuvres recentes*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, LV, n. 302, janv.-mai, pp. 123-34;

SAUNIER, C., 1930, *La médaille aux Salons de 1930 et le Second Salon international de la médaille*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, LVIII, juin-décembre, pp. 195-204;

SAUNIER, C., 1931, *Le troisième Salon internationale de la médaille*, in “Le Bulletin de l'art ancien et moderne”, n. 782, novembre, pp. 421-22;

SAVORRA, M., 2002, *Il monumento a Vittorio Emanuele II: effigi e disegni per una giovane nazione*, in SCALVINI, M. L., MANGONE, F., SAVORRA, M., *Verso il Vittoriano. L'Italia unita e i concorsi di architettura. I disegni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma 1881*, pp. 42-67;

SAVREUX, M., 1925, *La céramique à l'exposition des arts décoratifs*, in “Revue de l'art ancien et moderne”, juin-décembre, pp. 303-13;

SCALVINI, M. L., 2002, *L'identità unitaria: un'idea, e il suo “primo ritratto”*, in SCALVINI, M. L., MANGONE, F., SAVORRA, M., *Verso il Vittoriano. Verso il Vittoriano. L'Italia unita e i concorsi di architettura. I disegni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma 1881*, pp. 10-12;

SCALVINI, M. L., MANGONE, F., SAVORRA, M., 2002, *Verso il Vittoriano. L'Italia unita e i concorsi di architettura. I disegni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma 1881*, Napoli 2002;

SCARPA, P., 1923a, *Il gruppo artistico romano alla Biennale di Monza*, in “Il Messaggero”, 02 maggio;

- SCARPA, P., 1923b, *Giovanni Prini*, in “Il Messaggero”, p. 5;
- SCARPA, P., 1929, *La Mostra del Sindacato laziale Fascista degli artisti*, in “Il Messaggero”, 27 aprile;
- F. SCARLETT, 1975, M. Townley, *Arts décoratifs 1925: a personal recollection of the Paris exhibition*, London;
- SCHEIWILLER, G., 1930, *Amedeo Modigliani*, Paris 1928; idem, *Art Italien Moderne*, Paris;
- SCHNAPP, J. T., 2003, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932*, Pisa-Roma;
- SCHNERB, J.-F., 1914, *Les Salons de 1914 (troisième article). Le Salon ds Artistes Français*, in “Gazette des Beaux-Arts”, 11, pér. IV, janvier-juin, pp. 495-500;
- SCHOFIELD, A., 1933, H. Schofield, *De la tendance à s'écarter du système d'agglomération dans le plans de la ville future*, in “L'architecture d'aujourd'hui”, IV, n. 8, octobre-novembre, pp. 31-32;
- SCHREIBER, É., 1932, Schreiber, *Rome après Moscou*, Paris;
- SENTENAC, P., 1931, *Des peintures de La Monaca*, in “La Renaissance de l'art et des industries de luxe”, XIV, n. 1, janvier, pp. 34-35;
- SENTENAC, P., 1932a, Sentenac, *Pour la Rénovation de l'Art Religieux*, in “Sud Magazine”, V, n. 78, 16 avril, pp. 16-18;
- SENTENAC, P., 1932b, *Le monument à Claude Debussy par Jan et Joël Martel*, in “Sud-Magazine”, V, n. 87, 16 octobre, pp. 16-18;
- SENTENAC, P., 1934, Sentenac, *La Sculpture Religieuse Moderne*, in “Sud Magazine”, VII, n. 115, 15 mai, pp. 21-25;
- SERRA, L., 1931, *La nuova porta in bronzo della Basilica di San Paolo in Roma*, in “Bollettino d'Arte”, XXV, n. 2, agosto, pp. 83-88;
- SEVERINI, G., 1937, Severini, *L'artista moderno e l'arte religiosa*, in “Novecento Sacro”, pp. 98-100;
- SILLANI, T., 1931, *L'État mussolinien et les réalisations du fascisme en Italie*, Paris;
- SIMMEL, G., 1999, *Michel-Ange et Rodin*, Marseille;
- SINOPOLI, G., 1982, *Nel centenario della nascita: Francesco La Monaca (1882-1937). I suoi e i nostri tempi*, in “Brutium”, LXI, n. 1, gennaio, pp. 13-15;
- SMART., 1936, *Deux manifestations artistiques. La salle Sarmiento au Petit Palais*, in “Le Figaro”, n. 64, 04 mars, p. 2;

- SOCIETÀ GIROLAMO ROMANINO, 1925, *I disegni di Leonardo Bistolfi*, Brescia;
- SOFFICI, A., 1908, *Paul Cézanne*, in “Vita d'Arte”, I, 6, giugno, pp. 320-33;
- SOFFICI, A., 1909a, *I tre*, in “La Voce”, 14 ottobre;
- SOFFICI, A., 1909b, *Il caso Medardo Rosso, preceduto da l'Impressionismo e la pittura italiana*, Firenze;
- SOFFICI, A., 1913, *Arte francese moderna*, in “La Voce”, 30 gennaio;
- SOFFICI, A., 1926, *Arte Fascista*, in “Critica Fascista”, 15 ottobre;
- SOFFICI, A., 1954, *Il salto vitale: autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, Firenze, pp. 153-43;
- SOFFICI, A., 1959, *Paul Cézanne*, in A. Soffici, *Opere I*, Firenze;
- SOLLAR, F., 1932, *Les Echos d'art. Expositions ouvertes. Galerie Charpentier*, in “Art et Décoration”, LXII, septembre, p. VIII;
- SOUBEYRE, E., 1926, *Le Salon de 1926. II*, in “La Nouvelle Revue”, XLVIII, mai-juin, pp. 371-77;
- SOUBEYRE, E., 1928, *Les Beaux-Arts. Le Salon d'Automne*, in LI, novembre-décembre, pp. 312-15;
- SPADA, G. 1935, *La Seconda «Quadriennale» di Roma*, in “Perseo”, 01 marzo 1935;
- SPADINI, P., *Antonio Maraini. La gestione della Biennale di Venezia e del Sindacato fascista di Belle Arti. Primi risultati di una ricerca d'archivio*, in CALVESI, M., GUIDONI, E., LUX, S., 1987, *E42. Utopia e scenario del regime. Vol. 2. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, pp. 261-65;
- SPAINI, A., 1935, *La Quadriennale. Dello stato presente dell'Arte italiana*, in “L'eco del Mondo”, 09 febbraio;
- SPAY, A., 1993, *La Biennale de Venise. Histoire d'une institution centenaire*, in “Les cahiers du Musée National d'Art Moderne”, LIV, été, pp. 81-97;
- STARACE, A., 1933, *Starace, Dopo la riuscita Esposizione degli Artisti Italiani di Parigi*, in “La Nuova Italia”, IX, n. 516, 05 ottobre, p. 3;
- STEINGRABER, E., 1983, *Francesco Messina. Terrecotte e gessi policromi*, Torino;
- STERN, C., 1912, *Lettera di Charles Stern a Libero Andreotti* [06 settembre 1912], corrispondenza (Spicciati-Stuard), 81-30, n. 4400, ALA;
- STERN, C., [s. d.]a, *Lettera di Charles Stern a Libero Andreotti*, corrispondenza (Spicciati-Stuard), 81-31, 4401, ALA;

STERN, C.,[s. d.]b, *Lettera di Charles Stern a Libero Andreotti*, corrispondenza (Spicciani-Stuard), 81-32, 4402, ALA;

STERN, C., [s. d.]c, *Lettera di Ernesta Stern a Libero Andreotti*, [10 –s-m.-s.a], corrispondenza (Spicciani-Stuard), 81-33, 4403, ALA;

STRINATI, R., 1923, *Artisti contemporanei: Amleto Cataldi*, in “Emporium”, LVIII, n. 343, luglio, pp. 22-36;

SZYMANSKI, A., PAUTRAT, J., 2004, *Le canton de Pouilly-sur-Loire*, Saint-Cyr-sur-Loire , p. 70;

T. R., 1913, *Petites Expositions. Exposition d'art contemporain (Galerie Manzi-Joyant)*, in “Chronique des arts et de la curiosité”, n. 36, 06 décembre, p. 283;

TALBI, A., MERGEY, G., 2011, *11 Novembre. Parcours du combattant*, in *Ivry ma ville*, n. 426, novembre, p. 33;

TARCHIANI, N., 1931, *Lettre d'Italie. Antonio Maraini*, in “L'Amour de l'Art”, juin, pp. 258-60;

TAVERNA, D., 1983, *Leonardo Bistolfi dalla formazione a Brera alla grande esposizione di Torino del 1902*, in “Studi piemontesi”, XII, pp. 339-351;

TEMPESTI, F., 1976, *Milano 1923*, in TEMPESTI, F., 1976, *Arte dell'Italia fascista*, Milano, pp. 59-71;

THÉODORE, E., 1920, *L'art français à Venise*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, I, n. 11, 01 mai, pp. 294-96;

THIÉBAULT-SISSON, 1899a, *Choses d'art. Une histoire de l'Impressionnisme*, in “Le Temps”, n. 13829, 17 avril, p. 6;

THIÉBAULT-SISSON, 1899b, *Un Millet italien (G. Segantini)*, in “Le Temps”, 6 octobre;

THIÉBAULT-SISSON, 1900, *Claude Monet. Les années d'épreuves*, in “Le Temps”, n. 14414, 26 novembre, p. 3

THIÉBAULT-SISSON, 1904, *Un sculpteur impressionniste: Bugatti*, in “Le Temps”, 20 juin, p. 4;

THIÉBAULT-SISSON, 1907a, *Le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. La Sculpture*, in “Le Temps. Supplément”, n. 16730, 13 avril, p. 2;

THIÉBAULT-SISSON, 1907b, *Choses d'art. Les expositions Bugatti, Jarraud, Fraiponi, Meifren et Nardus*, in “Le Temps”, 09 juin , p. 2;

THIÉBAULT-SISSON, 1907c, *Les néo-impressionnistes italiens*, in “Le Temps”, n. 16871, 02 septembre, pp. 2-3;

- THIÉBAULT-SISSON, 1911, *Choses d'art. L'animalier Bugatti*, in “Le Temps”, n. 18213, 13 m, p. 5;
- THIÉBAULT-SISSON, 1926, *Art et curiosité. Dario Viterbo – Joan Colom*, “Le Temps”, n. 23629, 24 avril, p. 4;
- THIÉBAULT-SISSON, F., 1934, *Art et curiosité. Dario Viterbo*, in “Le Temps”, n. 26532, 22 avril, p. 5;
- THOMAS, V., 1904a, *L'œuvre du prince Troubetzkoy. L'Homme et l'artiste*, Paris;
- THOMAS, V., 1904b, *L'œuvre de Troubetzkoy. L'homme et l'artiste*, avec la collaboration de A. Dayot, L. Riotor, in “L'Epreuve”, a. VI, 21, novembre, pp. 136-152;
- THOVEZ, E., 1905, *La scultura a Venezia. Leonardo Bistolfi*, in “La Stampa”, 11 luglio;
- TINTO, M., 1924, *Romano Romanelli*, Firenze;
- TINTO, M., 1929, *Dario Viterbo-Monuments religieux*, in “La Renaissance de l'art et des industries de luxe”, n. 3, mars, pp. 137-41;
- TONEFF, L., 1933, *Les résultats de la réunion internationale d'architectes*, in “L'architecture d'aujourd'hui”, IV, n. 8, octobre-novembre, p. 32;
- TORRIANO, P., 1926, *L'arte decorativa contemporanea e l'Esposizione di Parigi*, in “Emporium”, LXIII, n. 373, gennaio, pp. 38-50;
- TORRIANO, P., 1926, *La prima mostra del Novecento italiano*, in “L'Illustrazione Italiana”, LIII, n. 13, 28 marzo, pp. 345-50;
- TORRIANO, P., 1927, *Antonio Maraini e la XVI Esposizione di Venezia*, in “L'Illustrazione Italiana”, LIV, n. 29, 17 luglio, pp. 46-7;
- TORRIANO, P., 1930a, *L'inaugurazione della XVII Biennale veneziana*, in “L'Illustrazione Italiana”, LVII, n. 19, 11 maggio, pp. 811-13;
- TORRIANO, P., 1930b, *La XVII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, in “L'Ora”, 12-13 maggio;
- TORRIANO, P., 1930c, *Note alla Biennale veneziana*, in “La Casa Bella”, giugno, pp. 45-49;
- TOSCHI, P., 1933, *Lettera di Paolo Toschi ad Antonio Maraini [22 marzo 1933]*, Archivio Maraini, Deposito Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna serie 2: *Mostre estere in Italia*, UA 58 (*Artisti italiani all'estero*);
- TOSI, M. T., CARADENTE, G., 1998, *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*, Milano;
- TOSTI, A., 1931, *I soldati italiani in Francia*, Milano;

- TOUT-PARIS, 1912, *Le Salon d'Automne. Une rétrospective du Portrait Impressionnistes et Cubistes*, in “Le Gaulois”, n. 12770, 30 septembre, p. 1;
- TOZZI, M., 1924, *Per un'esposizione d'Arte Italiana*, in “L'Italie Nouvelle”, II, n. 20, 03 février, p. 3;
- TOZZI, M., 1928, *Chroniques. Le pavillon français à l'Exposition de Venise*, in “L'Amour de l'Art”, IX, n. 6, juin, p. 235;
- TOZZI, M., 1929a, *Chroniques. La deuxième exposition du Novecento italiano*, in “L'Amour de l'Art”, mars, pp. 157-58;
- TOZZI, M., *Milan. L'Exposition du Novecento Italiano*, in “Cahiers d'Art”, IV, nn. 2-3, mars-avril, p. 123;
- TOZZI, M., 1929b, *La peinture en Italie. La deuxième exposition du Novecento italiano*, in “La Presse”, XCIV, n. 33884, 14 avril, pp. 1-2;
- TOZZI, M., 1929c, *Cose parigine*, in “Le Arti Plastiche”, VI, n. 9, 01 maggio, p. 3;
- TOZZI, M., 1929d, *Notizie parigine*, ibidem, VI, n. 10, 16 maggio, p. 3.
- TOZZI, M., 1934, *Lettera di Mario Tozzi ad Antonio Maraini [Roma 13 gennaio 1934]*, Archivio Maraini, Deposito Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, serie 1 (*Mostre italiane all'estero, 1929-1943*), UA 5 (*Mostra d'arte italiana a Parigi. Petit Palais e Jeu de Paume, 16 mai-22 lug 1935*), Sotto-cartella 9 (*Corrispondenza Comitato di Parigi*);
- TRAGLIA, G., 1933, *Gli Artisti Italiani di Parigi al «Salone d'Autunno» ed ai «Surindipendenti»*, in “La Nuova Italia”, X, n. 523, 23 novembre, p. 3;
- TRAVAINI, L., 2005, *Storia di una passione. Vittorio Emanuele III e le monete*, Roma;
- TRIDENTI, C., 1928, *Un dono dei Conti Conti: la Pietà di Attilio Selva*, in “Il Giornale d'Italia”, 27 novembre;
- TRIDENTI, C., 1934, *La prossima Quadriennale romana nelle idee e nei propositi del suo ordinatore*, in “Il Giornale d'Italia”, 29 luglio;
- TRIONE, V., 2001, *Dentro le cose, Ardengo Soffici critico d'arte*, Torino;
- TROMBADORI, F., 1931, *Arturo Martini alla Quadriennale*, in “Gente Nostra”, 22 febbraio;
- UZIELLI, G., 1896, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, Torino;
- UZIELLI, G., 1899, *Artisti contemporanei. Domenico Trentacoste*, in “Emporium”, IX, 52, aprile, pp. 243-61;
- V. P., 1923, *Le esposizioni artistiche. La prima mostra romagnola d'arte a Faenza*, in “Emporium”, XVIII, 165, pp. 225-36;

- VALLAND, R., 1936, *Dario Viterbo*, in “L'Art et les artistes”, mars, pp. 137-41;
- VALMAR, C., 1927, *En souvenir d'Eugène Cornuché*, in “La Rampe”, XIII, n. 462, 01 août, p. 66;
- VARDIN, N., 1934, *Les Expositions*, in “Amour de l'art”, n. 4, avril 1934, p. 11; “Minotaure”, I, n. 5, p. s. n.;
- VARENNE, G., 1926, *Les Expositions*, in “La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, IX, n. 1, janvier, p. 121;
- VELARDITA, F., 2005, *Vittore Grubicy e il suo archivio*, in *Fondo Vittore Grubicy. Inventario*, (a cura di F. Velardita), Trento, pp. 16;
- VERNEUIL, M.-P., 1902, *L'Exposition d'Art décoratif moderne à Turin*, in “Art et décoration”, juillet-décembre, pp. 65-113;
- VERNEUIL, M.-P., 1913, *Un intérieur moderne*, in “Art et décoration”, janvier-juin, pp. 53-62;
- VERONESI, G., 1963, *Milano:Dario Viterbo*, in “Emporium”, CXXXVII, n. 821, pp. 222-23;
- VIAN, N. & P., 1989, *D. Giuliotti – G. Papini. Carteggio II 1928-1939*, Roma;
- VIANELLO, G., STRINGA, N., GIAN FERRARI, N., 1998 *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza;
- VILLANI, R. M., 2007, *La scuola dell'arte della medaglia, formazione e contesto storico*, in BALBI DE CARO, S., CRETARA, L., VILLANI, R. M., 2007, *Ars Metallica: monete e medaglie, arte e tecnica e storie 1907-2007. Cento anni della Scuola dell'arte della Medaglia nella Zecca di Stato*, Roma, pp. 133-54;
- VITERBO, D., 1959, *La funzione dell'arte*, in “Luci toscane”, agosto-settembre;
- VITERBO, D., 1962, *Meditazioni sull'arte*, Firenze;
- VITRY, P., 1902, *La petite sculpture aux Salons*, in “Art et décoration”, XII, pp. 40-48;
- VITRY, P., 1905, *Un Animalier: Georges Gardet*, in “Art et Décoration”, janvier-juin, pp. 69-76;
- VITRY, P., 1906, *La Sculpture aux Salons*, in “Art et Décoration”, juillet-décembre, pp. 20-32;
- VITRY, P. 1909, *Alexandre Charpentier*, in “Art et Décoration” XXVI, juillet-décembre, pp. 114-20;
- VITRY, P., 1911, *La Sculpture aux Salons*, in “Art et Décoration”, janvier-juin, pp. 185-96;

- WARNOD, A., 1935, *L'art italien moderne au Jeu de Paume*, in "Le Figaro", n. 176, 25 juin, p. 7;
- WILDENSTEIN, G., 1932, *La leçon de Venise*, in "Beaux-Arts", X, 25 mai, pp. 15-16;
- UN DOMINO, 1911, *Échos de partout*, in "Le Galois", 12 mai, p. 1;
- UZIELLI, G., 1899, *Artisti contemporanei. Domenico Trentacoste*, in "Emporium", IX, 52, aprile 1899, pp. 250, 255
- VAGNETTI, F., 1926, *Giovanni Prini scultore*, in "Giovinezza", IV, n. 1, 27 gennaio, pp. 16-19;
- VAILLANT-CAMINOLA, E., *Au galop à travers l'Italie: notes à bâtons rompus et impressions*, Paris s. d., p. 88;
- VALERIANI, M., 1972, *Arte della medaglia in Italia*, Roma, pp. 209-14;
- VALJEAN, P., 1908, Valjean, *Leonardo Bistolfi*, in "La Semaine littéraire", XVI, 755, 20 giugno, pp. 383;
- VALOTTI, M., 2007, *Angelo Zanelli (1879-1942): contributo per un catalogo*, Brescia;
- VAUDOYER, J.-L., 1909, *Petites Expositions. Art Moderne Italien (Galerie Grubicy)*, in "Chronique des arts et de la curiosité", 1, 02 janvier, p. 3;
- VAUTEL, C., 1904, *Un fondateur artiste*, in "La vie illustrée", 1904, in DES CORDES, J.-C., FROMANGER, V., 1987, *Rembrandt Bugatti catalogue raisonné*, Paris, pp. 24-25;
- VAUXCELLES, L., 1906, *Les Salons de 1906. Coup d'œil d'ensemble*, in "Les Arts", n. 53, mai, p. 10;
- VENTURI, L., 1920, *Courrier d'Italie*, in "Renaissance de l'art français et des industries de luxe", IX, avril;
- VENTURI, L., 1930, *Venezia XVII*, in "Belvedere", nn. 5-6, maggio-giugno;
- VIAL, È., 2003, *I Fasci in Francia*, in FRANZINA, E., SANFILIPPO, M., 2003, *Il fascismo e gli emigrati. La parabola dei Fasci italiani all'estero (1920-1943)*, Roma-Bari; pp. 27-42;
- VICE-LAGO, 1913, *Alla "Secessione". La Sala di Troubetzkoy*, in "La Tribuna", XXXI, n. 150, 31 maggio, p. 3;
- VILLE DE NANTES, 1933, *Exposition d'art religieux ancien et moderne à la psalette, catalogue d'exposition (Nantes, psalette, juin-octobre 1933)*, Nantes;
- VILLE DE PARIS, 1936, *Donation Emanuele Sarmiento*, Paris;
- VLARDITA, F., 2005, *Vittore Grubicy e il suo archivio*, in *Fondo Vittore Grubicy. Inventario*, (a cura di F. Velardita), Trento, pp. 15-27;

VOLFRAMO, 1902, *Teatri ed arte*, in “Nuova Antologia”, XXXVII, n. 725, 01 marzo, pp. 350-58;

VOLPE, G., 1991, *L'Italia in cammino*, a cura di G. Belardelli, Roma-Bari, pp. 178-80;

WADSWORTH, J. R., 1937, *Edouard Rod and André Gladès*, in “Modern Language Association”, 52, n. 4, december, pp. 1170-82;

WALDBERG, P., DI SAN LAZZARO, G., 1970, *Marino Marini – l'opera completa*, Milano;

X., 1908, *Salon de la Société Nationale*, in *L'Art et les artistes*”, avril-septembre, p. 73;

Z., 1922, *Les Expositions internationales des Arts Décoratifs en Italie dans la Ville Royale de Monza* in “La Nouvelle Revue”, XLV, tome LXII, novembre pp. 92-3;

ZAPPIA, C., 2001, *Maurice Denis e l'Italia. Journal, carteggi, carnets*, Fabriano;

ZERI, F., 1982, *Storia dell'arte italiana. II. 3. Il Novecento*, Torino;

ZILCHEN, Ph., 1912-1913, *Les Artistes Animaliers à l'Étranger. Hollande*, in “L'Art et les artistes”, VIII, 16, octobre-mars, p. 241;

ZORZI, E., 1930, *Come si organizza la prima Quadriennale d'arte a Roma*, in “La Gazzetta di Venezia”, 06 luglio;

ZORZI, E., 1932, *L'organismo delle Biennali e i suoi sviluppi*, in MARAINI, A., BAZZONI, R., ZORZI, E., VARAGNOLO, D., 1932, *La Biennale di Venezia. Storia e Statistiche*., Venezia, pp. 36-7.

CATALOGHI DI MOSTRE

ACCADEMIA D'ARTE DINO SCALABRINO, 2000, *Omaggio a Marino Marini*, catalogo della mostra (Pescia, Cassa di Rismarmio di Pescia, 09-30 aprile 2000; Pietrasanta, Chiostro di S. Agostino, 20 maggio-06 giugno 2000; Montecatini Terme, Accademia d'Arte Moderna «Dino Scalabrino», 09 settembre-07 ottobre 2000), Pistoia;

AMERICAN WOMEN'S CLUB, 1932, *Exhibition of American art in France: painting and sculpture, at the American women's club*, catalogue of exhibition, (Paris, American women's club, may-june 1932), Paris;

ANON., 1930, *I Mostra Internazionale d'Arte Sacra*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre-dicembre 1930), Roma;

ANON., 1931, *Esposizione internazionale d'arte sacra cristiana moderna, 1931-1932: VII centenario della morte di S. Antonio*, catalogo della mostra (Padova, Fiera Campionaria, giugno 1931-luglio 1932), Roma 1931;

ANON., 1934, *La Passion du Christ dans l'art français*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de sculpture comparée du Trocadero, Sainte Chapelle 03 mai-01 août 1934), Grenoble;

ANON., 1963, *Mostra di Dario Viterbo*, catalogo della mostra (Milano, Villa Comunale, padiglione arte contemporanea, gennaio-febbraio 1963), Firenze 1963;

ANTONACCI, F., DE FEO, C., 2008, *Attilio Selva (1888-1970)*, catalogo della mostra (Roma, 08 maggio-20 giugno 2008), Roma;

ARCHER-STRAW, P., 2000, *Negrophilia: Avant-garde Paris and black culture in the 1920s*, London;

ASSESSORATO ALLA CULTURA DI PESCIA, 1976, *Mostra di Libero Andreotti*, catalogo della mostra (Valchiusa, Villa Sigismondi, 02 settembre-03 ottobre 1976), Firenze;

BADELLINO, E., 1909, *Roma Anni Venti. Pittura, scultura, arti applicate*, a cura di E. Badellino, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Rondanini alla Rotonda, 07-20 giugno 1990), Roma;

BATTARA, G., 2009a, *Il Ventennio e l'estetizzazione del potere*, in *Mussolini ritrovato. Storia di una collezione proibita*, catalogo della mostra (Pieve di Cento (Bo), M.A.G.I., Museo d'arte delle generazioni italiane del '900, mostra permanente), Bologna;

BATTARA, G., 2009b, *Mussolini e l'arte*, in BATTARA, G., 2009, *Il Ventennio e l'estetizzazione del potere*, in *Mussolini ritrovato. Storia di una collezione proibita*, catalogo della mostra (Pieve di Cento (Bo), M.A.G.I., Museo d'arte delle generazioni italiane del '900, mostra permanente), Bologna, pp. 24-29;

BELLI, G., 1990, *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 21 aprile-15 luglio 1990), Milano;

BERRESFORD, S., 1984, *Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, chiostro di S. Croce, Palazzo Langosco, 05 maggio-17 giugno 1984), Villanova Monferrato;

BERRESFORD, S., 1984, *Scheda Targa Funeraria per André Gladès*, in BERRESFORD, S., 1984, *Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Palazzo Langosco, Chiostro di Santa Croce, 05 maggio-17 giugno 1984), Villanova Monferrato, p. 236;

BIENNALE DI VENEZIA, 1928, *XVIa Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1928*, catalogo della mostra, Venezia;

BIENNALE DI VENEZIA, 1934, *XIXa Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Catalogo*, catalogo della mostra (Venezia, maggio-ottobre 1934),

BOSSAGLIA, R., PASSAMANI, B., TERRAROLI, V., 1984, *Angelo Zanelli*, catalogo della mostra (Brescia, Associazione Artisti bresciani, aprile-maggio 1984), Brescia;

BOSSAGLIA, R., 1984, *Bistolfi Scultore Simbolista*, in *Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Palazzo Langosco, Chiostro di Santa Croce, 05 maggio-17 giugno 1984), Villanova Monferrato;

BOSSAGLIA, A., 1999, *Da Wildt a Martini. I grandi scultori italiani del Novecento*,

- catalogo della mostra (Milano Museo Minguzzi, 14 ottobre 1999-07 febbraio 2000), Milano;
- BOSSAGLIA, R., 2002 *Ritratto di un'idea. Arte a Architettura nel Fascismo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Valentini – Piccole Terme Traianee, 11 maggio-21 luglio 2002), Bologna;
- BOUDON, D., LAFRANÇOIS, M., *Paul Landowski, le Temple de l'Homme*, catalogue d'exposition (Paris, Petit-Palais, Musée de Beaux-Arts de la Ville de Paris, 07 décembre 1999-05 mars 2000), Paris 1999;
- CAGIANELLI, F., CAMPANA, R., 2001, *La Toscana e il Novecento*, catalogo della mostra (Crespina, Pisa, Villa il Poggio, 06 ottobre-18 novembre 2001), Pisa;
- CAIN, J., 1960, *Enrichissements de la Bibliothèque nationale de 1945 à 1960*, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale, 05 avril-05 juin 1960), Paris 1960;
- CANGIOLI, S., BARDAZZI, F., 1989, *Antonio Berti. L'assillo della forma*, catalogo della mostra (San Piero a Sieve, Convento del Bosco ai Frati, Salone Mediceo della Pieve, 27 maggio-16 luglio 1989), Firenze;
- CAPUZZO, G., SAPIO VITRANO, F., 1984, *Filippo Sgarlata e le sue opere : antologica 1924 – 1979*, Palermo;
- CARAMEL, L., 2004, *Medardo Rosso. Le origini della scultura moderna*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 28 maggio-22 agosto 2004; Torino, Galleria Civica d'arte Moderna e Contemporanea di Torino, 09 settembre-28 novembre 2004), Milano;
- CARAMEL, L. 2004, *Medardo Rosso. Un precursore o un contemporaneo*, in CARAMEL, L., 2004, *Medardo Rosso. Le origini della scultura moderna*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 28 maggio-22 agosto 2004; Torino, Galleria Civica d'arte Moderna e Contemporanea di Torino, 09 settembre-28 novembre 2004), Milano;
- CASAZZA, O., MONTI, R., SGARBI, V., 1993, *Liberio Andreotti (Pescia 1875-Firenze 1933)*, catalogo della mostra (Mesola, Castello Estense, 05 settembre-31 ottobre 1993), Casalecchio di Reno;
- CHEVILLOT, C., 2009, *Oublier Rodin? La sculpture à Paris, 1905-1914*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 10 mars-31 mai 2009; Madrid, Fundación Mapfre, 23 juin – 04 octobre 2009), Paris-Madrid;
- CLAIR, J., ROMANELLI, G., 1995, *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo d'esposizione, (Venezia, Palazzo Ducale; Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, 10 giugno-15 ottobre 1995), Milano;
- CLOUZOT, H., 1930, *L'Art religieux moderne: mobilier, décoration, orfèvrerie*, catalogue d'exposition (Paris, Musée Galliera, 1930), Paris;
- COLOMBO, N., 2011, “Novecento”: un sostantivo declinabile. Presenze pittoriche e scultoree corali nella Milano del “Novecento” (anni venti-trenta), in CRIBIORI, G.,

COLOMBO, N., 2011, *L'arte itinerante del Novecento italiano*, catalogo della mostra (Modena, Modena Antiquaria, 12-20 febbraio 2011; Milano, Galleria Studiolo, 12 marzo – 02 aprile 2011), a cura di G. Cribiori, N. Colombo, Modena/Milano, pp.

COMITÉ FRANCE-ITALIE, 1930, *Exposition de la gravure et de la médaille italienne à la Bibliothèque Nationale*, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque Nationale, novembre 1930), Milano 1930;

CORET, N., 2003, *L'art en effervescence: 100 ans de Salon d'Automne 1903-2003*, sous la direction de N. Coret, Paris;

CRIBIORI, G., COLOMBO, N., 2011, *L'arte itinerante del Novecento italiano*, catalogo della mostra (Modena, Modena Antiquaria, 12 - 20 febbraio 2011; Milano, Galleria Studiolo, 12 marzo-02 aprile 2011), a cura di G. Cribiori, N. Colombo, Modena/Milano;

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE, 1901, *IV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo illustrato*, Venezia;

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE, 1905, *Sesta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1905*, catalogo d'esposizione, Venezia;

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE, 1907, *Settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1907*, catalogo d'esposizione, Venezia;

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE, 1909, *Ottava Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 22 aprile-31 ottobre 1909), Venezia;

FERRARI, L., 1978, *Duecento anni alla scala*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio-10 settembre 1978), Milano;

FIERENS, P., 1928, Fierens, *Préface*, in *Dario Viterbo*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Bernheim Jeune, 05-19 mai 1928), Paris;

FIERENS, P., 1955, *Lettera [23 gennaio 1955]*, in 1963, ANON., 1963, *Mostra di Dario Viterbo*, catalogo della mostra (Milano, Villa Comunale, Padiglione arte contemporanea, gennaio-febbraio 1963), Firenze, p. 19;

FONDAZIONE IL VITTORIALE DEGLI ITALIANI, 1979, *Renato Brozzi animaliere e orafo di d'Annunzio*, catalogo d'esposizione (Gardone, Villa La Mirabella, 10-18 luglio 1979), s. l.;

GALERIE BERHNEIM JEUNE, 1911, *Statues, bas-reliefs & médailles de Libero Andreotti*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Berhneim Jeune, 15 rue Richepance, 18 avril-01 mai 1911), Paris;

GALERIE DES AMIS DE L'ART CONTEMPORAIN, 1934, *Œuvre de Vuillard, Bonnard, Dunoyer, de Segonzac, A. Masson, Cagli, sculptures et dessins de Despiau et Fazzini*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie des Amis de l'Art contemporain, 04-20 mai 1934), Paris;

GALERIE HÉBRARD, 1909, *Exposition des œuvres du sculpteur O' Connor*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Hébrard, 03-19 mai 1909), Paris;

GALERIE HÉBRARD, 1910, *Exposition des sculptures de Boris Froedman-Cluzel*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Hébrard, 27 mai-25 juin 1910), Paris;

GALERIE HÉBRARD, 1911, *Exposition Rembrandt Bugatti*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie A. A. Hébrard, 8, rue Royale, 10-24 mai 1911), Paris;

GALERIE HÉBRARD, 1904, *Exposition des sculptures de Rembrandt Bugatti*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie A. A. Hébrard, rue Royale, 15 juin-01 juillet 1904), Paris;

GALERIE HÉBRARD, 1907, *Exposition Rembrandt Bugatti*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie A. A. Hébrard, rue Royale, 15 mai-15 juin 1907), Paris 1907;

GALERIE BERNHEIME JEUNE, 1928, *Dario Viterbo*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Bernheim Jeune, 05-19 mai 1928), Paris;

GALERIE BONJEAN, 1933, *Exposition des peintres Romains, Capogrossi, Cavalli, Cagli, Sclavi*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Bonjean, 09-31 décembre 1933), Paris;

GALERIE CHARPENTIER, 1929, *Exposition Francis La Monaca*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Jean Charpentier, 76, Faubourg, Saint-Honoré, 26 mars-11 avril 1929), Paris;

GALERIE DE LA RENAISSANCE, 1932, *Enrico Prampolini et les aéropaintres futuristes italiens*, catalogue d'expositions (Paris, Galerie de la Renaissance, 02-16 mars 1932), Torino;

GALERIE DES ÉDITIONS BONAPARTE, 1929, *Exposition art polonais moderne*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie des Éditions Bonaparte, 1929), Paris;

GALERIE HÉBRARD, 1905, *Exposition des Sculptures, Peintures, Pastels, etc. par Emile Bourdelle*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie A.-A. Hébrard, mai 1905), Paris;

GALERIE HÉBRARD, 1934, *Catalogue de l'exposition de Dario Viterbo*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Hébrard, 11-28 avril 1934), Paris;

GALERIE LÉON MARSEILLE, 1933, *Six artistes italiens: Felice Carena, De Grada, Antonio Maraini, Giuseppe Montanari, Alberto Saliotti e Gianni Vagnetti*, avec une préface de M. Denis, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Léon Marseille, 12 mai-01 juin 1933), Paris;

GALLERIA PESARO, 1920, *Mostra individuale di Domenico Trentacoste*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, marzo 1920), Milano;

GALERIE GEORGES PETIT, 1889, *Claude Monet, A. Rodin*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Georges Petit, 21 juin- août), Paris;

GALERIE GEORGES PETIT, 1921, *Exposition des œuvres de Paul Troubetzkoy*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze, 03-15 mai 1921), Paris;

GALLERIA GRUBICY, 1903, *Catalogo delle esposizioni collettive di G. Previati – E. Gola – L. Conconi . A. Tominetti – C. Fornara – F. Minozzi – C. Maggi – C. Ravasco (scultore) Gottardo e Mario Segantini*, (Milano, Palazzo della Società di Belle Arti, dicembre 1902 – gennaio 1903), Milano;

GALERIE GRUBICY, 1908, *Catalogue du Salon pro-Musée Segantini à Saint-Moritz. Organisé dans la Galerie d'Art Italiens A. Grubicy 14, Rue de Richelieu, Paris*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Grubicy, décembre 1908), Paris;

GALERIE ZAK, 1929, *Un groupe d'Italiens de Paris*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Zak, 05-19 avril 1929), Paris;

GEOFFROY, G., 1889, *Auguste Rodin*, in *Claude Monet. A. Rodin*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Georges Petit, 21 juin-août), Paris;

GIUBILEI, M. F., OLCESE SPINGARDI, C., 2007, *Garibaldi Il mito. Da Rodin a D'Annunzio: un Monumento ai Mille per Quarto*, catalogo della mostra (Genova, Galleria d'Arte Moderna, 17 novembre 2007-02 marzo 2008), Firenze;

GIUBILEI, M. F., OLCESE SPINGARDI, C., 2007, *Da Rodin a D'Annunzio. Un Monumento ai Mille per Quarto*, in *Garibaldi Il mito. Da Rodin a D'Annunzio: un Monumento ai Mille per Quarto*, catalogo della mostra (Genova, Galleria d'Arte Moderna, 17 novembre 2007-02 marzo 2008), Firenze, pp. 134-64;

GOLDSCHIEDER, C., 1957, *Rodin: ses collaborateurs et ses amis*, catalogue d'exposition (Paris, Musée Rodin), Paris;

HERAN, E., 1999, *Le monument public en France au début du XXème siècle: traditions et innovations*, in BOUDON, D., LAFRANÇOIS, M., *Paul Landowski, le Temple de l'Homme*, catalogue d'exposition (Paris, Petit-Palais, Musée de Beaux-Arts de la Ville de Paris, 07 décembre 1999-05 mars 2000), Paris 1999;

LE NORMAND-ROMAIN, A., 2001, *Rodin e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia, 05 aprile-09 luglio 2001), Roma;

LE NORMAND-ROMAIN, A., GRANDAZZI, J., 2001, *Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Luxembourg, 14 mars-15 juil. 2001), Paris;

LICHT, F., LUCCHESI, R., 1991, *Pericle Fazzini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Isola), maggio-giugno 1991, Roma;

LISTA, G., 2004, *Medardo Rosso; Destin d'un sculpteur 1858-1928, Notizie biografiche*, in CAMEL, L., 2004, G., *Medardo Rosso. Le origini della scultura moderna*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 28 maggio-22 agosto 2004; Torino, Galleria Civica d'arte Moderna e Contemporanea di Torino, 09 settembre-28 novembre 2004), Milano;

LUCCHESI, S., 1994, *Libero Andreotti. Sculture e Disegni*, catalogo d'esposizione (Firenze, Galleria Damiano Lapicciarella, 02-22 dicembre 1994), Firenze-Siena;

MARAINI, A., 1929, *Exposition du Novecento Italiano. Peinture Sculpture Décoration*, catalogue d'exposition (Nice, Société Nationale des Beaux-Arts, 04 novembre 1928-05 avril 1929), Nice;

MARAINI, A., 1934, *Introduzione alla XIXa Biennale. Il ritratto dell'800*, in BIENNALE DI VENEZIA, 1934, *XIXa Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, luglio-ottobre 1934), Venezia, p. 1

MARINETTI, F. T., s. d. [1929], *80e Exposition*, catalogue d'exposition (Paris, Casa del Fascio, 15-30 juin 1929), Paris s. d.;

MAZZA, A., NICOLETTI, G., 2009, *Leonardo Bistolfi: i monumenti per Giovanni Segantini*, catalogo della mostra (Arco, Palazzo dei Panni, 29 novembre 2009-28 febbraio 2010), Arco;

MAZZOCCA, F., 1999, *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, Milano;

MESSINA, F., SCHEIWILLER, F., 1989, *Francesco Messina*, catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello), Firenze;

MIMITA LAMBERTI, M., 1995, *Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini*, in CLAIR, J., ROMANELLI, G., *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo d'esposizione, (Venezia, Palazzo Ducale; Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, 10 giugno-15 ottobre 1995), Milano;

MOLA, P.; SCHEIWILLER, V., 1989, *Adolfo Wildt 1868-1931*, catalogo della mostra (Venezia, Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, 08 dic. 1989-04 marzo 1990), Milano;

MOLINARD, S., 1995, *Les collectionneurs-donateurs du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. 1- Amboise Vollard, Emanuele Sarmiento, Mathilde Amos, Germaine Henry et Robert Thomas*, in *Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, décembre 1995-mars 1996), Paris, pp. 695-98;

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, 1996, *Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, décembre 1995-mars 1996), Paris;

MUSÉE D'ORSAY, 1991, *René Piot 1866-1934*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 26 février-27 mai 1991), pp. 26-31;

MUSÉES DES ÉCOLES ÉTRANGÈRES CONTEMPORAINES, *L'Art des XIX et XX siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet 1935), Paris;

MUSÉE DE PEINTURE DE GRENOBLE, 1982, *Andry-Farcy, un conservateur novateur*, catalogue d'exposition (Grenoble, Musée de Peinture, 28 juin-11 octobre 1982), Dijon-Quetigny;

MUSÉE DE PEINTURE DE GRENOBLE, 1982, *Crédits d'acquisitions de 1912 à 1941*, in *Andry-Farcy, un conservateur novateur*, catalogue d'exposition (Grenoble, Musée de Peinture, 28 juin-11 octobre 1982), Dijon-Quetigny, p. 107;

MUSÉE DU LUXEMBOURG, 2001, *Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de Luxembourg, 12 mars – 15 juillet 2001), Paris;

MUSÉE GALLIERA, 1926, *Salon du Franc organisé par «Paris-Midi»*, catalogue d'exposition (Paris, Musée Galliera, 22-31 octobre 1926), Paris;

MUSÉE GUIMET, 1988, *Japon, la tentation de l'Occident (1868-1912)*, catalogue d'exposition (Paris, Musée Guimet, 21 avr.-25 juil. 1988), Paris;

MUSÉE INGRES, 2000, *Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929). Sculptures*, catalogue d'exposition (Montauban, Musée Ingres, 13 juillet-15 oct. 2000), Montauban;

MUSÉE MASSENA, 1932, *Exposition d'art religieux ancien*, catalogue d'exposition (Nice, Musée Massena, février-avril 1932), Nice;

MUSÉE RODIN, 1979, *Rodin et l'extrême Orient*, catalogue d'exposition (Paris, Musée Rodin, 04 avril-02 juillet 1979), Paris;

MUSÉE RODIN, 1982, *Rodin et la sculpture contemporaine*, compte-rendu du colloque (Musée Rodin, 11-15 octobre 1982), Paris;

MUSÉE RODIN, 1983, *Les mains, les chirurgiens*, catalogue d'exposition (Paris, Musée Rodin, 30 novembre 1983-09 janvier 1984), Paris;

MUSÉE RODIN, 2007, *Rodin-Le rêve japonais*, 2007, catalogue d'exposition (Paris, Musée Rodin, 16 mai-09 septembre 2007), Paris;

MUSÉE RODIN, 2009, *Rodin et la fabrique du portrait*, catalogue d'exposition (Paris, Musée Rodin, 10 avril-23 août 2009), Paris;

OFFICE GENERAL D'ART RELIGIEUX, 1934, *Exposition de l'art religieux d'aujourd'hui à l'hôtel des Ducs de Rohan*, catalogue d'exposition (Rohan, Hôtel des Ducs, 03 mai-11 juin 1934), Paris;

- OJETTI, U., 1900, *Mostra dello scultore Augusto Rodin*, in *IV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo illustrato*, Venezia;
- OJETTI, U., 1934, *Mostra individuale retrospettiva di Libero Andreotti (1877-1933)*, in *XIXa Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, luglio-ottobre 1934), Bergamo, p. 163-65;
- PANSERA, A., CHIRICO, M., 2004, *1923-1930 Monza. Verso l'unità delle arti. Oggetto d'eccezione dalle Esposizioni internazionali di arti decorative*, catalogo della mostra (Monza, Arengario, 14 marzo - 09 maggio 2004), Milano;
- PARDINI, N., 2005, *Archivio "Libero Andreotti"*, Buggiano;
- PAWLEWSKY, G., UNGARETTI, G., 1962, *Hommage à «Commerce»*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Primoli, dicembre 1962), Roma;
- PERLS GALLERIES, 1970, *Aristide Maillol (1861-1944)*, exhibition catalogue, (New-York, Perls Galleries, march 18-april 18 1970), New York;
- PIANTONI, G., P. VENTUROLI, 1990, *Paolo Troubetzkoy: 1866-1938*, catalogo della mostra (Verbiana Pallanza, Museo del Paesaggio, Palazzo Viani Dugnani, 29 aprile-29 luglio 1990), Milano;
- PIANTONI, G., 1990, *Alberto Grubicy, mecenate e mercante*, in BELLI, G., 1990, *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 21 aprile-15 luglio 1990), Milano, pp. 254-57;
- PIANTONI, G., 1990, *Troubetzkoy "scultore della vita moderna"*, in PIANTONI, G., VENTUROLI, P., 1990, *Paolo Troubetzkoy 1866-1938*, catalogo della mostra (Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio, Palazzo Viani Dugnani, 29 aprile-29 luglio 1990), Milano, pp. 17-25;
- PIANTONI, G., VENTUROLI, P., 1990, *Paolo Troubetzkoy 1866-1938*, catalogo della mostra (Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio, Palazzo Viani Dugnani, 29 aprile-29 luglio 1990), Milano;
- PIANTONI, G., PINGEOT, A., 2000a, *Italie 1880-1910, arte alla prova della modernità*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 dicembre 2000-11 marzo 2001; Paris, Musée d'Orsay, 9 aprile-15 luglio 2001), Torino;
- PIANTONI, G., PINGEOT, A., 2000b, *Italie 1880-1910: l'Art italien à l'épreuve de la modernité*, catalogue d'exposition (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 décembre - 11 mars 2001; Paris, Musée d'Orsay, 09 avril-15 juillet 2001), Paris;
- PICA, A., 1933, *V Triennale di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, maggio-settembre 1933), Milano;
- PINET, H., 1990, *Rodin et ses modèles, le portrait photographié*, catalogue d'exposition (Paris, Musée Rodin, Cabinet des photographies, 24 avril-03 juin 1990), Paris;

PITTSBURGH POST-GAZETTE; CARNEGIE LIBRARY OF PITTSBURGH, 2008, *The gilded age of industry 1880-1899*, in *Pittsburgh: 1758-2008*, Chicago/San Francisco, pp. 43-50;

PIZZORUSSO, C., 1977, *Carlo Placci e l'arte francese del Primo Novecento : incontri di un dilettante fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Marucelliana, maggio-luglio 1977), Firenze;

PIZZORUSSO, C., 1997, *Tra Firenze e Milano (1904-1908)*, in PIZZORUSSO, C., LUCCHESI, 1997, *Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, Verona, pp. 110-18;

PONTIGGIA, E., COLOMBO, N., GIAN FERRARI, C., 2003, *Il «Novecento milanese». Da Sironi ad Arturo Martini*, (catalogo della mostra, Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio-04 maggio 2003), Milano;

PONTIGGIA, E., 2003, *«Novecento» milanese, Novecento Italiano*, in PONTIGGIA, E., COLOMBO, N., GIAN FERRARI, C., 2003, *Il «Novecento milanese». Da Sironi ad Arturo Martini*, catalogo della mostra, (Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio-04 maggio 2003), Milano, pp. 9-30;

PONTIGGIA, E., 2003, *Scheda Vergine*, in PONTIGGIA, E., COLOMBO, N., GIAN FERRARI, C., 2003, *Il «Novecento» milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio-04 maggio 2003), Milano, pp. 174-75;

QUADRIENNALE D'ARTE NAZIONALE, 1935, *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 05 feb – 31 lug.1935), Roma;
Les artistes italiens de Paris, catalogue d'exposition (Paris, Théâtre Louis Jouvet, 03 fevrier-02 mars 1928), Paris 1928;

QUESADA, M., 1986, *Quirino Ruggeri*, in APPELLA, G., D'AMICO, F., *Roma 1934*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Civica, Palazzo dei Musei, 19 aprile-18 maggio 1986), Modena;

QUINSAC, A.-P., 2005, *Vittore Grubicy e l'Europa: alle radici del divisionismo*, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, 22 lug.- 09 ott.; Rovereto, Museo d'Arte Moderna di Trento e Rovereto, 28 ottobre 2005-15 gennaio 2006), Milano;

QUINSAC, A.-P., 2005, *Grubicy. Dicotomia di un viaggio: dal sogno di un mercato internazionale per l'arte italiana alla pittura come autobiografia*, in QUINSAC, A.-P., 2005, *Vittore Grubicy e l'Europa: alle radici del divisionismo*, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, 22 luglio-09 ottobre; Rovereto, Museo d'Arte Moderna di Trento e Rovereto, 28 ottobre 2005-15 gennaio 2006), Milano 2005, pp. 13-31;

R. L., 1926, *Première exposition à Paris d'un Groupe de Peintres du Novecento Italiano*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Carminati, 17 mai-12 juin 1926), Paris;

REALE GALLERIA D'ARTE MODERNA, 1934, *II Mostra internazionale d'arte sacra*, catalogo d'esposizione (Roma, Reale Galleria d'Arte Moderna), Roma 1934;

REBORA, S., 1998, *Paolo Troubetzkoy. I ritratti*, catalogo della mostra (Chiesa di Santa Maria Maddalena, Vira Gambarogno, 07 giugno-02 agosto 1998), Milano;

REBORA, S., 1999, *Arte come impresa. Il caso Previati-Grubicy*, in MAZZOCCA, F., 1999, *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, Milano, pp. 46-53;

REWALD, J., 1970, *Préface*, in *Aristide Maillol (1861-1944)*, exhibition catalogue, (New-York, Perls Galleries, march 18-april 18 1970), New York, pp. s. n.;

ROMANELLI, G., 1995, *Biennale 1895: nascita, infanzia e prime imprese di una creatura di genio*, in CLAIR, J., ROMANELLI, G., 1995, *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusti*, catalogo d'esposizione, (Venezia, Palazzo Ducale; Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, 10 giu.-15 ott. 1995), Milano., pp. 31-32;

ROSSI SACCHETTI, V., 1907, *I Pittori Divisionisti Italiani a Parigi*, catalogo della mostra (Parigi, Serre de l'Alma, septembre-octobre 1907), Paris;

ROSSI-SACCHETTI, V., 1909, *Préface*, in SOCIÉTÉ DU SALON D'AUTOMNE, 1909, *Section d'Art Moderne italien au Salon d'Automne 1909. Catalogue des ouvrages de Peinture, sculpture, dessin, gravure, eaux-fortes, art industriel*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 01 oct.-08 nov. 1909), Paris-Puteaux, 1909, pp. 3-6;

SGARBI, V., 1992, *Scultura italiana del primo novecento*, catalogo della mostra (Mesola, Castello Estense, 02 maggio-30 luglio 1992), Bologna;

SGARBI, V., 2000, *Wildt a Forlì: la scultura dell'anima*, catalogo della mostra (Forlì, Palazzo Albertini, 29 aprile-25 giugno 2000), Venezia;

SINDACATO LAZIALE FASCISTA DEGLI ARTISTI, 1929, *Prima Mostra del Sindacato Laziale Fascista degli Artisti*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, aprile-luglio 1929), Roma;

SOCIÉTÉ DES ARTISTES DÉCORATEURS, 1909, *IVe Salon de la Société des Artistes Décorateurs*, catalogue d'exposition (Paris, Pavillon de Marsan, Musée de l'Union centrale des arts décoratifs, novembre-décembre 1909), Paris;

SOCIÉTÉ DES ARTISTES DÉCORATEURS, 1912, *VIIe Salon de la Société des artistes décorateurs*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de l'Union centrale des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, 27 février-01 avril 1912), Paris;

SOCIÉTÉ DES ARTISTES DÉCORATEURS, 1913, *VIIIe Salon de la Société des artistes décorateurs*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de l'Union centrale des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, 22 février-31 mars), Paris;

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS, 1924, *CXXXVIIe Salon de la Société des Artistes Français* (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril), Paris;

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS, 1894, *Catalogue illustré de Peinture et Sculpture. Salon de 1896.*, catalogue d'exposition, (Paris, Palais des Champs-Élysées, du 1er mai 1894),

Paris;

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS, 1896, *Catalogue illustré de Peinture et Sculpture. Salon de 1896.*, catalogue d'exposition, (Paris, Palais des Champs-Élysées, du 1er mai 1896), Paris;

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS, 1900, *Catalogue illustré du Salon. Peinture et Sculpture* (Paris, Grand-Palais, du 01 mai 1900), Paris;

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS, 1901, *Catalogue illustré du Salon. Peinture et Sculpture* (Paris, Grand-Palais, du 01 mai 1901), Paris;

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS, *Catalogue illustré du Salon. Peinture et Sculpture* (Paris, Grand-Palais, du 01 mai 1905), Paris 1905;

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS, 1907, *Catalogue illustré du Salon de 1907*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 01 mai), Paris;

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS, 1909, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie* exposés au Grand Palais des Beaux-Arts le 1er mai 1909, Paris;

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS, 1930, *CXLIIIe Salon de la Société des Artistes Français*, catalogue d'exposition (Paris, Grand-Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril 1930), Paris;

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS, 1931, *Salon de la Société des Artistes Français*, catalogue d'exposition (Paris Grand-Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril 1931), Paris;

SOCIÉTÉ DES ARTISTES ITALIENS, 1911, *Catalogue de l'Exposition à l'Ambassade d'Italie*, catalogue d'exposition (Paris, Ambassade d'Italie, 51, rue de Varenne, décembre 1911), Paris;

SOCIÉTÉ DU SALON D'AUTOMNE, 1904, *Catalogue de Peinture, Sculpture. Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 15 octobre-15 novembre 1904), Paris;

SOCIÉTÉ DU SALON D'AUTOMNE, 1905, *Catalogue de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Arts Décoratifs*, catalogue d'exposition (Paris, Palais des Champs-Élysées, 18 octobre-5 novembre 1905), Paris;

SOCIÉTÉ DU SALON D'AUTOMNE, 1906, *Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art Décoratif*, catalogue d'exposition (Paris, Palais des Champs-Élysées, 06 octobre-15 novembre 1906), Paris;

SOCIÉTÉ DU SALON D'AUTOMNE, 1907, *Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art Décoratif*, catalogue d'exposition (Paris, Palais des Champs-Élysées, 01-22 octobre 1907), Paris;

SOCIÉTÉ DU SALON D'AUTOMNE, 1908, *Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art Décoratif*, catalogue d'exposition (Paris, Palais des Champs-Élysées, 01 octobre-08 novembre 1908), Paris;

SOCIÉTÉ DU SALON D'AUTOMNE, 1909, *Section d'Art Moderne italien au Salon d'Automne 1909. Catalogue des ouvrages de Peinture, sculpture, dessin, gravure, eaux-fortes, art industriel*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 01 octobre-08 novembre 1909), Paris-Puteaux;

SOCIÉTÉ DU SALON D'AUTOMNE, 1910, *Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture. Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 07 octobre-08 novembre 1910), Paris;

SOCIÉTÉ DU SALON D'AUTOMNE, 1911, *Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture. Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 01 octobre-08 novembre 1911), Paris;

SOCIÉTÉ DU SALON D'AUTOMNE, 1912, *Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture. Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 01 octobre-08 novembre. 1912), Paris;

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS, 1904, *Catalogue illustré du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, catalogue d'exposition (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 17 avril 1904), Paris;

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS, 1904, *Catalogue de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Arts Décoratifs*, catalogue d'exposition (Paris, Palais des Champs-Élysées, 15 octobre-15 novembre 1904), Paris;

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS, 1904, *Catalogue du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, catalogue d'expositions (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 17 avril), Paris;

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS, 1905, *Catalogue illustré du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, catalogue d'exposition (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 15 avril), Paris;

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS, 1906, *Catalogue illustré du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* catalogue d'exposition (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 15 avril-30 juin), Paris;

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS, 1907, *Catalogue illustré du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, catalogue d'exposition, (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 14 avril-30 juin), Paris;

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS, 1908, *Catalogue illustré du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, catalogue d'exposition (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 15 avril-30 juin), Paris;

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS, 1909, *Catalogue illustré du Salon de 1909*,

catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, du 1er mai), Paris;

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS, 1922, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, art décoratif et arts appliqués exposés au Grand palais*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 13 avril-22 juin 1922), Paris;

THIÉBAULT, P., 2008, *La France regarde le Japon. L'influence des peintres japonais sur les arts décoratifs français dans la seconde moitié du XIX siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Musée National de Tokio, 01 juillet-03 août 2008), Paris;

TOZZI, M., 1929, *Exposition Art italien moderne*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie des Éditions Bonaparte, 30 novembre-20 décembre 1929), Paris;

TROISI, S., 2004, *René Paresce e les Italiens de Paris*, catalogo della mostra (Marsala, Convento del Carmine, 10 luglio-17 ottobre 2004), Palermo;

ATTI DI CONVEGNO:

CENTRE D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTATION SUR L'IMMIGRATION ITALIENNE, 1988, *L'immigration italienne en France dans les années vingt*, actes du colloque (Paris, 15-17 octobre 1988), Paris;

CONGRÈS NATIONAL DES SOCIÉTÉS SAVANTES, SECTION DES SCIENCES ET SECTION D'HISTOIRE DES SCIENCES ET DES TECHNIQUES, 1991, *Carrières et constructions en France et dans les pays limitrophes*, actes du 115e Congrès national des sociétés savantes, Section des sciences et Section d'histoire des sciences et des techniques (Avignon 09-12 avril 1990), Paris;

CONGRESSO INTERNAZIONALE SU RUCCIOTTO CANUDO NEL CENTENARIO DELLA NASCITA, 1978 *Ricciotto Canudo 1877-1977*, atti del convegno di studi, (Bari, Gioia del Colle, 24-27 novembre 1977), Fasano;

CONTINI, A., 1996, *Un percorso nell'estetica otto-novecentesca*, in VENTURI FERRIOLO, M., 1995, *La polifonia estetica: specificità e raccordi: atti del II Convegno internazionale dell'Associazione italiana per gli studi di estetica*, (Salerno, 1-2 giugno 1995), Milano, pp. 144-45;

CRETARA, L., 2001, *La medaglia italiana della scuola dell'arte della medaglia*, in GORINI, G., 2011, *Le stagioni della medaglia italiana*, atti del sesto Convegno internazionale di studio sulla storia della medaglia (Salone della Fondazione CRUP; Sala consigliare del Municipio di Buia, 17-19 dicembre 1998), Padova, pp. 223-27;

GORI SAVELLINI, BAGNOLI, P., 1993, *Firenze nella cultura italiana del Novecento*, atti del convegno (Firenze, 05-07 dicembre 1990), Firenze;

GORINI, G., 2011, *Le stagioni della medaglia italiana*, atti del sesto Convegno internazionale di studio sulla storia della medaglia (Salone della Fondazione CRUP; Sala consiliare del Municipio di Buia, 17-19 dicembre 1998), Padova;

MASCILLI MIGLIORINI, L., 1993,, *La presenza degli stranieri*, in GORI SAVELLINI, BAGNOLI, P., 1993, *Firenze nella cultura italiana del Novecento*, atti del convegno (Firenze, 05-07 dicembre 1990), Firenze, p. 183;

ROWELL, M., 1982, *Fragments, assemblages, bricolages*, in *Rodin et la sculpture contemporaine*, compte-rendu du colloque (Musée Rodin, 11-15 octobre 1982), Paris, pp. 119-20;

SEMERARI, L., Semerari, *Ricciotto Canudo e la cultura figurativa del primo Novecento*, in CONGRESSO INTERNAZIONALE SU RUCCIOTTO CANUDO NEL CENTENARIO DELLA NASCITA, 1978 *Ricciotto Canudo 1877-1977*, atti del convegno di studi, (Bari, Gioia del Colle, 24-27 novembre 1977), Fasano; p. 165-75;

VENTURI FERRIOLO, M., 1995, *La polifonia estetica: specificità e raccordi: atti del II Convegno internazionale dell'Associazione italiana per gli studi di estetica*, (Salerno, 1-2 giugno 1995), Milano.

DIZIONARI ED ENCICLOPEDIA

BÉNÉZIT, E., 1966, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers, II*, Paris, p. 505;

HACHET, J.-C., 1986, *Joël et Jan Martel (1896-1966)*, in HACHET, J.-C., 1986, *Les bronzes animaliers: de l'antiquité à nos jours*, Paris, p. 245.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

XXIV CICLO DEL DOTTORATO DI RICERCA IN COTUTELA CON

L'UNIVERSITÉ PARIS X NANTERRE

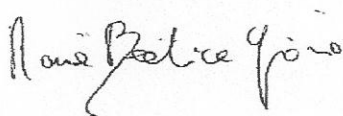
IN
STORIA DELL'ARTE

TITOLO DELLA TESI

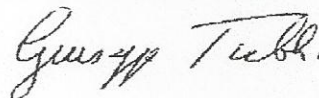
GLI SCULTORI ITALIANI E LA FRANCIA.
INFLUENZE E MODELLI FRANCESI
NELLA PRIMA METÀ DEL NOVECENTO

Settore scientifico-disciplinare:
L-ART/03 Storia dell'Arte Contemporanea

DOTTORANDA
MARIA BEATRICE GIORIO

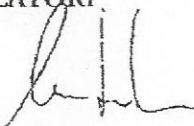


COORDINATORE
PROF. GIUSEPPE TREBBI

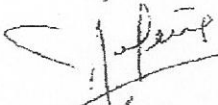


RELATORI

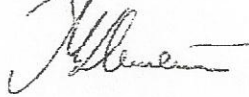
PROF. MASSIMO DEGRASSI



PROF. THIERRY DUFRÈNE



PROF. MATEJ KLEMENCIC



ANNO ACCADEMICO 2010/2011

APPENDICI

RIASSUNTO

E

**TRADUZIONE FRANCESE
DEL RIASSUNTO**

PREMESSA

Con il presente studio ho deciso di prendere in considerazione la presenza degli scultori italiani a Parigi nel periodo compreso tra il primo decennio e la fine degli anni Trenta.

In passato sono state condotte diverse ricerche a questo proposito che si sono interessate a rilevare la presenza italiana nella capitale d'oltralpe in un arco cronologico diverso che ha abbracciato perlopiù la fine del XIX secolo e i primissimi anni del XX. La tesi di dottorato del dott. Gardonio si è soffermata, in particolare, sulla partecipazione degli scultori alle Esposizioni Universali organizzate nella prima metà del XIX secolo. In questa occasione è stato evidenziato soprattutto il gran numero di italiani in cerca di fortuna e di riconoscimenti internazionali in una città che all'epoca poteva davvero offrire a un artista la consacrazione a livello mondiale.

La nostra ricerca è voluta partire proprio da qui, analizzando la maggior parte degli eventi espositivi e delle mostre artistiche organizzate nella capitale tra gli anni 10 e gli anni 30. L'analisi non si è soffermata soltanto sulla partecipazione degli scultori italiani alle *Expositions Universelles*, ma ha preso ugualmente in considerazione gli appuntamenti annuali organizzati dalle associazioni artistiche francesi quali la *Société Nationale des Beaux-Arts* e la *Société des Artistes Français*. Accanto a tali eventi ufficiali è risultato estremamente importante far luce sul sistema delle mostre private e delle esposizioni tenute nelle gallerie d'arte parigine. L'ambiente culturale che si è analizzato è risultato, in tal senso, particolarmente complesso; isolare la presenza della scultura italiana a Parigi ha significato comprendere nello specifico l'intero *milieu* artistico in cui si fosse venuto a trovare ogni artista, francese e straniero che fosse.

Un spoglio preliminare dei cataloghi d'esposizione ha restituito la prima immagine generale della permanenza degli scultori italiani a Parigi: si tratta di una presenza più ridotta se confrontata con quella relativa al secolo precedente o soltanto ai primissimi anni del 1900. La ricerca ha dovuto chiarire, innanzitutto, lo stato generale della scultura nell'arco cronologico considerato, sottolineare la continuità con il secolo precedente e rimarcare soprattutto le evoluzioni e i cambiamenti a livello artistico e culturale. Solo successivamente è stato possibile inserire l'esperienza dei singoli protagonisti all'interno di una storia globale ed estremamente ramificata. Per poter procedere al meglio nella nostra analisi, è stato opportuno adottare una metodologia ben precisa e procedere in modo sistematico. Lo studio è stato condotto per blocchi cronologici, si sono isolate delle *tranches* temporali per meglio

sottolineare e spiegare le evoluzioni e i cambiamenti riscontrati.

La storia della presenza straniera in un dato paese è innanzitutto una storia di relazioni, contatti e concordanza di intenti a livello dello spirito. L'arte, come la letteratura e la cultura in generale, ha da sempre consentito questo avvicinamento di anime permettendo gli scambi e i processi di arricchimento spirituale. Per comprendere come anche nel corso del XX secolo il numero di artisti italiani presenti in Francia risulti considerevole occorre soffermarsi sui motivi che facevano prediligere questa destinazione tra le molte altre alternative.

Per la maggior parte degli scultori italiani presenti nella capitale d'oltralpe nel corso del Novecento, infatti, il soggiorno nasceva non più come un "viaggio della speranza" alla ricerca di una fortuna, impossibile o difficile da ottenere in territorio nazionale, ma, al contrario, come una scelta voluta e ponderata, nata sulla scorta di una vicinanza culturale o di suggestioni recepite già in madrepatria.

PRIMO E SECONDO DECENNIO

LA SCULTURA IN ITALIA ATTRAVERSO LA LETTURA CRITICA DEI SUOI PROTAGONISTI

All'inizio del Novecento la scultura in Italia appariva ancora legata ai nomi dei grandi protagonisti della stagione artistica del secolo precedente. In quel momento storico l'opzione realista risultava ancora ben presente accanto a quella simbolista, entrambe, infatti, avevano assunto da tempo in Italia un'identità peculiare. Nello stesso tempo, gli esempi dei massimi maestri della scultura internazionale si diffondevano anche e soprattutto per il tramite delle riviste e della stampa d'arte. Nell'analizzare gli interventi dei critici in occasione dei principali avvenimenti artistici della penisola è risultato evidente come iniziasse a profilarsi una nuova stagione per la scultura italiana, lasciandone presagire una possibile rinascita. Scorrendo la letteratura artistica la nostra ricerca si è soffermata a rilevare gli esempi dei "campioni della scultura nostra" ovvero Domenico Trentacoste, Pietro Canonica e Leonardo Bistolfi. Il presente paragrafo rappresenta un preambolo necessario per chiarire come la lezione di questi scultori, forti del successo ottenuto in patria, potesse essere stata accolta successivamente in terra francese.

La lettura di Trentacoste da parte della critica italiana appare complessivamente coerente: tutti vi vedevano, infatti, un possibile modello per la futura generazione di scultori alla ricerca di un'ispirazione nuova e sincera. Da questo punto di vista l'esempio dell'italiano si accordava

perfettamente alle attese generali in quanto costui basava le proprie ricerche sulla base di un recupero corretto dei grandi modelli del Rinascimento; anche la Francia, da parte sua, aveva iniziato già da tempo a rivalutare tale fonti e, soprattutto in un momento critico come quello presente, le identificava come le possibili sorgenti per una rinascita. Una simile interpretazione dell'opera trentacostiana veniva sostenuta con forza da voci italiane autorevoli sulla stampa della Penisola, prime tra tutte quelle di Diego Angeli e Gustavo Uzielli che non esitavano a leggere le soluzioni proposte dal maestro in accordo con le ricerche stilistiche e contenutistiche proposte dalla scultura francese contemporanea.

È risultato altrettanto interessante indagare il giudizio espresso da Ugo Ojetti, utile per rilevare la modernità della sua posizione in riferimento all'attardamento generale dell'ambiente artistico italiano, ancora favorevole alle sorpassate istanze veriste e a commisioni monumentali prive di ispirazione.

Anche la personalità di Leonardo Bistolfi veniva presentata dalla critica italiana come uno dei possibili rappresentanti della rinascita della plastica contemporanea; anche se in misura minore rispetto all'esempio del connazionale appena citato, allo stesso modo questo scultore era letto in relazione ai modelli più celebri del panorama francese più recente, Rodin *in primis*, nel tentativo di inserire la sua esperienza all'interno di un indirizzo di ricerca di sapore internazionale.

LA RICEZIONE DELLA SCULTURA ITALIANA IN FRANCIA

I protagonisti attivi in Italia all'inizio Novecento erano quelli di cui arrivava più facilmente notizia anche a Parigi. Alcuni di essi partecipavano attivamente alla vita espositiva della capitale e pertanto i loro nomi erano noti al pubblico e alla critica.

Un ruolo importante veniva svolto, in ogni caso, dalle personalità italiane direttamente presenti a Parigi, critici, inviati di giornali e riviste, intellettuali, artisti, che rappresentavano i canali preferenziali attraverso i quali informarsi su ciò che accadeva in Italia nell'ambito della vita culturale, artistica ed espositiva. Costoro si esprimevano per lo più per mezzo di brevi interventi, spesso sotto forma di concisi *commentaires*, sulle pagine delle riviste d'arte specializzate in cui era riservato mensilmente un certo spazio agli avvenimenti artistici più considerevoli di ogni paese.

Nel caso dell'Italia, la preferenza andava generalmente alle esposizioni artistiche organizzate nella penisola, *in primis* la Biennale di Venezia, di recente istituzione, e l'Esposizione annuale

romana. Scorrendo i brevi commentari risulta evidente come il più delle volte la conoscenza dell'arte italiana passasse attraverso una moltitudine di nomi e di opere, elencati gli uni dopo le altre, o accompagnati, nei casi più fortunati, da una breve nota o commento personale; alcuna lettura critica consapevole risultava ancora a questa data.

Per quanto riguarda la scultura, e nella fattispecie quella italiana, lo spazio riservatole era piuttosto ridotto, soprattutto in rapporto alla pittura e, nella maggior parte dei casi, essa veniva relegata in chiusura d'articolo; nel caso della Biennale di Venezia, trattandosi di un'esposizione di carattere internazionale, le notizie sulla produzione plastica della penisola risultavano ancora più ridotte a favore degli esempi, spesso maggiormente degni di nota, delle scuole straniere. Ne derivava pertanto una conoscenza, da parte francese, estremamente frammentaria della scultura italiana, di frequente rappresentata da nomi già noti nella Parigi di inizio secolo e affidata a critici spesso incapaci di dare un giudizio aggiornato e maturo sulla situazione plastica italiana contemporanea.

All'inizio del secolo il favore della critica andava piuttosto a quegli scultori in grado di esprimere l'*"antiquité sereine et forte que l'Italie a passionnément interrogée aux heures les plus fécondes de sa vie esthétique"*. Leonardo Bistolfi e Pietro Canonica, in questo senso, avrebbero dominato per tutto il corso del primo e secondo decennio la stampa d'arte francese; il loro esempio avvalorava la tanto attesa *"renaissance de la statuaire"*, di cui ormai si parlava anche in Francia. La necessità di tale rinnovamento si faceva sempre più urgente, anche per la critica francese che si rifiutava di credere che la grande tradizione italiana si fosse ridotta a una produzione vuota e senza avvenire. I due scultori italiani venivano investiti, così, di un ruolo salvifico, quali iniziatori di una stagione scultorea nuova dove *"l'héritage symbolique d'un peuple pour lequel le mot «Beauté» ne fut jamais vide de sens"* si conciliasse perfettamente con le esigenze della società moderna.

Tra tutti i cronisti interessati a parlare dell'esempio della plastica italiana in Francia Ricciotto Canudo ha rappresentato senza dubbio la voce più forte innanzitutto per la diffusione che i suoi *commentaires* potevano avere grazie alla loro pubblicazione sulla celebre rivista parigina "Les Art et les artistes". Tali interventi trattavano di soggetti e di protagonisti tra loro molto diversi ma per quel che concerne la scultura contemporanea è stato possibile ritrovare una linea critica coerente. Il critico di origine barese vedeva in Auguste Rodin l'esempio cardine attorno a cui anche le generazioni future avrebbero dovuto gravitare, in ragione della forza della sua ispirazione e delle sue straordinarie capacità di lavorare la materia. Anche la lettura dei protagonisti del panorama italiano pertanto risentiva dell'influenza di questa passione personale per il francese; le opere di Leonardo Bistolfi, ad esempio, venivano celebrate sulla

stampa francofona in virtù della loro vicinanza stilistica ai lavori rodiniani, a svantaggio delle componenti originali e assolutamente italiane altrettanto presenti.

La scultura monumentale italiana, praticata con successo in Italia, risultava interpretata allo stesso modo, sempre facendo riferimento al grande Rodin. Il caso del Monumento a Vittorio Emanuele aveva occupato lungamente le colonne della rivista francese; Canudo aveva sostenuto con entusiasmo il progetto nelle sue fasi iniziali, speranzoso di veder realizzata un'impresa di destinazione collettiva quale quella proposta dal maestro di Meudon con la *maquette de La Tour de travail*. Sfortunatamente il critico aveva dovuto ricredersi di lì a poco, dal momento che il complesso romano non condivideva con l'esempio appena citato i valori di comunione universale; esso rappresentava ai suoi occhi soltanto un ulteriore caso di gigantismo di cattivo gusto di cui in Italia esistevano fin troppi rappresentanti.

Accanto alla voce del fuoriuscito italiano sono state analizzate anche alcune appartenenti a grandi nomi del panorama parigino. Quelle di Fierens-Gevaert ed Eduard Rod, in particolare, sono risultate interessanti per studiare la ricezione dell'opera di Bistolfi nell'ambiente artistico francese; a questo proposito il suo esempio veniva inserito all'interno di un campo di ricerca piuttosto fortunato in tale periodo, ovvero quello della scultura monumentale di destinazione funeraria, praticata eccellentemente da Bartholomé, primo termine di confronto irrinunciabile in riferimento alle creazioni dell'artista italiano.

Per quel che concerne lo scultore Pietro Canonica, il suo nome è risultato presente in misura minore sulle riviste d'arte francofone; l'articolo monografico dedicatogli dall'autorevole Gabriel Mourey ha costituito in ogni caso un elemento di studio importante per comprendere come la critica d'oltralpe si avvicinasse ai protagonisti della stagione plastica italiana. In quest'ultimo artista più che in Bistolfi, i francesi riconoscevano la forza esercitata dalla tradizione italiana del Rinascimento, visibile in particolare nelle ricerche espressive dei suoi ritratti dell'infanzia.

GLI SCULTORI ITALIANI A PARIGI NEL PRIMO E SECONDO DECENNIO

Analizzare la presenza degli scultori italiani a Parigi nei primi anni Dieci significa innanzitutto soffermarsi sulle vicende artistiche parigine e i suoi protagonisti, per contestualizzare le singole esperienze e tentare di ricostruire, nel modo più completo possibile, un capitolo non ancora chiarito della storia della plastica italiana.

All'inizio del decennio la scultura a Parigi doveva fare i conti con la situazione artistica preesistente, quella dettata, in particolare, dai modelli scultorei presenti, *in primis*, Rodin. Il

principio del secolo è caratterizzato, in Francia, dalla presenza pressoché incontrastata del maestro di Meudon, presenza che aveva profondamente modificato il corso della storia dell'arte plastica francese. Si era trattato di una vera e propria rivoluzione in campo scultoreo: le creazioni tardo-ottocentesche languivano ormai all'interno di schemi obsoleti, derivanti ancora dalle sorpassate regole accademiche e da una tendenza al realismo vuota e senza possibilità di sviluppo.

In quel periodo storico, la scultura era divenuta espressione della borghesia e strumento di educazione nazionale compromettendone la reale ispirazione artistica. La critica riconosceva come l'arte plastica francese fosse affetta da esagerazione, cattivo gusto e da tematiche eccessivamente astratte. Le soluzioni proposte da Rodin rappresentavano pertanto l'alternativa per una vera e propria rinascita della scultura in Francia, non soltanto dal punto di vista dei temi e dei contenuti, ma ugualmente da quello della forma e dell'espressione. Gli apporti dell'esperienza rodiniana dovevano modificare drasticamente la percezione della scultura. Nel corso degli anni Dieci del Novecento il modello rodiniano finiva quindi per imporsi, non soltanto in terra francese, ma ugualmente all'estero, come testimoniano le numerose mostre ed esposizioni personali organizzate in diversi paesi europei, *in primis* quelli germanici e il Belgio.

Quello da noi trattato è un periodo in cui tradizione e nuove proposte artistiche si incontravano. Le sperimentazioni e le realizzazioni degli scultori più “audaci”, in ragione del loro carattere di modernità, non potevano comparire agli appuntamenti artistici di prim'ordine dove figurava obbligatoriamente la produzione artistica francese tradizionale. Ne derivava di conseguenza una notevole discordanza tra lo stato delle ricerche proposte agli appuntamenti ufficiali della capitale e quello portato avanti dai protagonisti della giovane generazione.

All'aprirsi del nuovo secolo la scultura italiana era rappresentata, in Francia, da alcune importanti personalità italiane, la cui notorietà era ormai attestata anche agli occhi della critica della capitale. Si tratta per lo più di scultori che si erano imposti sulla scena internazionale alla fine del secolo precedente e che all'inizio del Novecento vedevano il loro successo immutato. Per costoro si può parlare di un vero e proprio processo di naturalizzazione che ne aveva fatto, agli occhi del pubblico francese, quasi degli artisti parigini d'adozione. Bugatti, Troubetzkoy e Andreotti sono stati per il nostro studio l'esempio perfetto di scultori capaci di inserirsi sul mercato internazionale secondo un sistema di eredità ottocentesca.

L'attività del mercante milanese Alberto Grubicy nella capitale francese ha rappresentato per noi, a questo proposito, un capitolo fondamentale per la storia della presenza degli scultori italiani a Parigi ed è per questo che la sua politica di promozione artistica è stata analizzata

con cura accanto a quella del più celebre Hébrard.

Grazie alla loro intercessione non pochi scultori italiani poterono raggiungere un buon successo di pubblico e di mercato anche nella capitale. Tra tutti, si è scelto di analizzare l'attività artistica di Paolo Troubetzkoy, di Rembrandt Bugatti e di Libero Andreotti in cui si sono riscontrati alcuni caratteri comuni.

Il primo riscuoteva un ottimo successo di pubblico e di critica in ragione innanzitutto di scelte stilistiche e contenutistiche in linea con quelle più alla moda nella capitale. Ci è sembrato particolarmente interessante soffermarci sul dibattito artistico sulla diversa lettura del suo fare scultoreo corsivo e approssimativo: quest'ultimo veniva tranquillamente accostato dalle voci francofone ai modi impressionisti, equiparando la sua esperienza a quella fortunatissima del milanese Medardo Rosso. I critici italiani, da parte loro, non condividevano assolutamente tale interpretazione dal momento che conoscevano la reale ispirazione dell'italo russo, formatosi a contatto con il clima della scapigliatura; il fatto che Troubetzkoy avesse potuto trovare dei buoni riscontri nell'ambiente parigino non doveva necessariamente venir letto come una sua naturale quanto improbabile appartenenza alla tradizione della scultura francese.

L'esempio di Rembrandt Bugatti ci è sembrato utile per spiegare innanzitutto il sistema di mercato promosso dai mercanti d'arte, Hébrard tra tutti. Grazie all'intercessione di quest'ultimo lo scultore milanese ottenne una vera e propria consacrazione nella capitale, che trovava dei confronti possibili soltanto nel secolo precedente in riferimento ai nomi di Giovanni Boldini o di Giuseppe De Nittis. Lo studio di questo profilo artistico è tornato utile per ricostruire correttamente il genere della scultura animalista, che godeva di buona fortuna in quel momento storico. Per questo motivo si sono proposti diversi confronti tra le soluzioni di Bugatti e quelle offerte da altri nomi suoi contemporanei, in particolare francesi. L'analisi del periodo parigino dell'artista è stato completato con una breve panoramica degli altri generi, sia pur affrontati in misura minore ma ugualmente importanti per ribadire il valore della sua ispirazione.

Il caso di Libero Andreotti si inserisce solo parzialmente nel quadro tratteggiato per i primi due scultori; ad una fase iniziale prossima alle logiche del mercato e delle frivolezze allora di moda, l'artista toscano avrebbe preferito una via meno fortunata ma fondamentale per l'evoluzione dell'intera plastica italiana contemporanea. Sviluppando delle capacità innate di semplificazione formale, egli sarebbe giunto a soluzioni originali di genio, ammirate anche da alcuni tra i più validi critici francofoni, come Gabriel Mourey. Il periodo finale del soggiorno parigino del pesciatino è risultato ai nostri occhi quello più ricco di spunti per spiegare come

la lezione offerta dagli esempi francesi potesse venir rielaborata in termini personali e assolutamente originali dagli artisti italiani; la scultura italiana iniziava a recuperare finalmente un rapporto privilegiato con l'architettura e le arti decorative, in linea con un indirizzo percorso anche nell'ambiente francese.

VERSO UNA RINASCITA DELLA PLASTICA ITALIANA

Numerosi sono a tutt'oggi gli studi che si sono soffermati sugli scambi tra Francia e Italia tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, e che hanno analizzato, in particolare, il ruolo degli intellettuali e degli scrittori italiani, fondamentale per comprendere la vicinanza culturale tra i due paesi e le ragioni dei viaggi di studio e di aggiornamento degli scultori italiani a Parigi.

L'aspetto più interessante riguarda la ricezione del pensiero idealista nell'ambiente artistico fiorentino, fondamentale per la maturazione di un linguaggio plastico nuovo e originale.

La nuova scultura italiana si faceva strada dopo una stagione di accademismo e di stanca imitazione di modelli tardo-ottocenteschi; l'idea di una sua possibile rinascita si inseriva all'interno di un clima generale di attesa. Gli intellettuali fiorentini riconoscevano, in particolare, nella nazione francese una possibile terra di *renaissance* e contribuivano al diramarsi del cosiddetto “mito della Francia” e del “mito di Parigi”. Si tratta di un sentimento diffuso che si può leggere nelle testimonianze di diversi autori toscani, sentimento che, però, non risulta avere una ragione storica o ideologica univoca; nella maggior parte dei casi esso derivava dalla curiosità suscitata dalle notizie sull'attualità e sulle sperimentazioni presenti sul suolo francese.

Già alla fine del secolo precedente, Maurice Denis si faceva portavoce di una rinascita non solo nel campo della pittura ma dell'intera concezione dell'arte francese, teorizzando una nuova stagione, quella del “*classicisme*”. Si trattava di una nuova teoria artistica che egli aveva elaborato nel corso di due decenni e che trova la sua definizione finale nel 1912 nello scritto *Théories 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. All'alba del nuovo secolo il simbolismo, di cui lo stesso Denis è uno dei teorizzatori, veniva messo in dubbio da istanze neo-tradizionaliste, che recuperavano le fonti italiane del Rinascimento, additandole come possibili modelli per la rinascita dell'arte francese contemporanea.

Le teorie neo-tradizionaliste dovevano la loro diffusione all'inizio del Novecento per lo più a

riflessioni teoriche che venivano ad innestarsi in un ambiente, quello toscano, per sua stessa vocazione improntato al classicismo. Le idee denisiane trovavano grande fortuna in Italia per una serie di fattori ma uno di essi era, di certo, la predisposizione del clima culturale fiorentino, che negli stessi anni andava recependo un'altra teoria di stampo ugualmente classicista, veicolata questa volta, dalle opere e dalle idee di uno scultore tedesco Adolf Hildebrand.

Recenti studi si sono interessati a chiarire, nello specifico, quanto e come la presenza di quest'ultimo abbia influenzato l'ambiente culturale fiorentino. Rispetto all'incontro con il messaggio denisiano, quello con lo scultore d'oltralpe era stato, per di più, preparato da un'altra personalità, quella di Bernard Berenson, studioso del Rinascimento italiano e sostenitore della teoria della pura-visibilità.

IL TERZO DECENNIO

L'immediato Dopoguerra rappresenta un momento storico importante per l'Europa, ma ugualmente per l'Italia, alla ricerca di una ricostruzione morale e identitaria; nel campo dell'arte i valori della tradizione italiana del Rinascimento venivano proposti come gli elementi guida per la rinascita e l'affermazione della Penisola in tanto che nazione moderna. In questo senso, l'avvicinamento diplomatico ai paesi potenzialmente più influenti poteva garantire nuove possibilità sul fronte dello sviluppo politico.

All'indomani della marcia su Roma iniziavano a farsi evidenti gli obiettivi della giovane Italia fascista, desiderosa di trovare uno spazio di manovra all'interno dello scacchiere europeo. I rapporti, da subito ricercati e instaurati, con il governo francese venivano favoriti dalla classe dirigente italiana e trovavano, anche in campo culturale, le loro ragioni più profonde. In occasione della creazione dei fasci di New York Mussolini aveva chiarito, con forza, l'obiettivo di tali organizzazioni, finalizzate a “tenere alto, sempre e dovunque, il nome della Patria italiana”, naturalmente anche nel campo dell'arte. A questo proposito, “L'Italie Nouvelle”, l'organo a stampa ufficiale dei fascisti residenti in Francia, risulta un ottimo esempio per comprendere come le forze italiane nella loro interezza fossero unite con l'obiettivo di divulgare la nuova immagine del paese; il settimanale proponeva sistematicamente alcuni articoli di penna di intellettuali italiani, chiamati ad esprimersi sull'identità nazionale per farla conoscere più approfonditamente anche nella capitale d'oltralpe. L'arte italiana prodotta in Francia risultava però ancora legata a dei modelli

sorpassati e non sembrava farsi portavoce del clima di rinnovamento della madrepatria.

La critica francese, per prima, deplorava la mediocrità di questa produzione; ciò avveniva per diverse ragioni: all'indomani della rivoluzione fascista era naturale che la nuova classe dirigente dovesse procedere innanzitutto alla riorganizzazione degli organi di potere e di cultura presenti sul territorio nazionale; di conseguenza, la linea politica di propaganda estera, nel suo carattere estremo, si sarebbe imposta in maniera progressiva, soltanto nella seconda metà del decennio, quando, a partire dal 1926, anche anche i consoli italiani in Francia sarebbero diventati i rappresentanti del fascismo.

Coloro che contestavano l'insufficiente rappresentazione italiana agli eventi espositivi d'oltralpe lo facevano nella consapevolezza che, all'indomani della rivoluzione fascista, l'Italia fosse in grado, attraverso le iniziative autonome del Fascio e la cooperazione della stampa di propaganda, di mostrare un volto nuovo. Il proselitismo artistico a livello internazionale rappresentava uno degli obiettivi di più urgente realizzazione agli occhi della classe dirigente italiana; per questo motivo la Penisola cercava ad ogni occasione di prendere parte a manifestazioni ed eventi di carattere extra-nazionale, al fine di far conoscere la nuova scintilla creativa delle menti italiche.

Il collegamento diretto con la Francia rendeva più facile il raggiungimento di risultati validi e duraturi, dal momento che le forze politiche e culturali d'oltralpe iniziavano ad accogliere favorevolmente, in quegli anni, le iniziative di parte italiana. A questo proposito, un punto di forza era rappresentato dalla colonia residente a Parigi, artisti e intellettuali che condividevano quell'“appello da noi lanciato agli italiani di Francia perchè cooperino al nostro sforzo diretto a far conoscere ed a valorizzare in ogni suo campo l'attività del pensiero e del lavoro dei connazionali in questa terra ospitale”.

Per il momento soltanto l'arte effettivamente prodotta nel paese d'origine costituiva una garanzia dell'autenticità del messaggio da veicolare, epurato dalle influenze esterne e da qualsiasi forma di sterile eclettismo. Dopo un'opportuna maturazione, essa avrebbe potuto costituire, secondo le parole di Carlo Carrà, “*un élément documentaire de premier ordre, non moins précieux pour l'amateur que pour le public*”.

LA SCULTURA ALLE ESPOSIZIONI DI ARTE DECORATIVA

Sulla stampa francese del Dopoguerra la maggior parte delle notizie sull'arte italiana erano legate all'arte decorativa che, grazie alla recente istituzione della Biennale di Monza, faceva parlare di sé a livello mondiale. Se nel decennio precedente la critica francofona si era

espressa direttamente sugli artisti d'oltralpe, nel momento storico considerato le voci che vi si riferivano, in francese, erano, per la maggior parte, anch'esse italiane. Tale differenza è risultata estremamente significativa dal momento che essa indica come a poco a poco l'ambiente artistico italiano si stesse risvegliando, non solo dal punto di vista della creazione, ma ugualmente da quello delle istituzioni organizzative e politiche. La partecipazione ai principali avvenimenti artistici della capitale era, infatti, accompagnata da una viva consapevolezza nei riguardi delle finalità e dei valori da veicolare, fondamento per la nascita e la diffusione di un'arte veramente internazionale.

Fino ai primi anni Venti, in Italia, soltanto l'Esposizione internazionale d'arte veneziana aveva rappresentato una vera e propria vetrina per gli artisti italiani e stranieri allo stesso tempo. La neonata Mostra di arti decorative di Monza, organizzata a partire dal 1923, iniziava a mostrare una nuova espressione della produzione italiana, quella dell'arte applicata all'architettura e alla decorazione, dove si esprimeva al meglio una *«reprise de la tradition nationale adaptée à la vie moderne»*.

Le arti applicate si confrontavano, mai come allora, con un sistema e un mercato internazionali, e potevano, in tal modo, promuovere l'immagine della rinascita dell'arte italiana anche all'estero, come aveva modo di rilevare la critica d'oltralpe, apprezzando il tentativo da parte italiana di *“aider la renaissance de l'Art Décoratifs trop négligé dans notre siècle et d'améliorer les conditions économiques de son pays”*. La produzione plastica, per prima, poteva profittare di questa rinascita delle arti decorative, recuperando, piano piano, quel legame indissolubile con l'architettura, tanto sperato da Ogetti che anche i francesi sembravano attendere con consapevolezza: *“les sculpteurs semblent devoir prendre, à leur tour, une influence, et cette influence, c'est l'architecture surtout qui en bénéficiera”*.

Nella primavera del 1925, a un mese di distanza dalla futura II Biennale di Monza, l'Italia aveva partecipato, a Parigi, all'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs* con un padiglione appositamente allestito per l'occasione. I più importanti nomi della scultura italiana erano stati invitati nella consapevolezza di come essi fossero *“alla testa delle schiere d'artisti verso un rinnovamento dell'arte [...] riportando la scultura alla sua funzione decorativa, richiamandola al senso dei plastici valori”*.

Sono state approfondite, in particolare, le presenze di Amleto Catadi e di Dario Viterbo, la cui partecipazione all'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs* doveva porsi come prima tappa di un successo personale non trascurabile nella capitale d'oltralpe: il primo avrebbe contribuito alla decorazione della regione parigina con diversi suoi lavori oltre ad arricchire le collezioni francesi su diretto interessamento dello Stato. Il toscano, da parte sua, era destinato

a vivere una stagione espositiva fortunatissima nella capitale che gli avrebbe valso, come per Cataldi, un posto d'onore nella grande rete museale francese.

L'esempio di Adolfo Wildt è risultato altrettanto interessante per capire per quale motivo la critica e il pubblico non riuscissero a comprendere veramente la sua scultura, troppo densa di significati nascosti e ben lontana dalle mode correnti; Un artista come Antonio Maraini, al contrario, otteneva un consenso unanime anche in ragione del suo ruolo di organizzatore della sezione toscana.

In occasione della mostra parigina, la partecipazione italiana, inclusa quella degli scultori, era stata definita “un segno nuovo del suo intuito meraviglioso [... una] pietra alla ricostruzione faticosa dei valori morali e intellettuali d'Italia”. Il progetto di rinascita nazionale basato sull'appartenenza ad una stirpe unica e fiera iniziava, pertanto, ad imporsi con sempre maggiore forza, andando ad annichilire quel bisogno di esterofilia fino ad allora dimostrato dagli artisti italiani. Come aveva ribadito l'architetto Gio Ponti nella presentazione alla mostra, questi ultimi non aveva come obiettivo quello di “imparare da stranieri (e Dio sa quanto facili assimilatori sieno gli italiani) una ultimissima «cifra» decorativa”. Il neonato stile nazionale abbisognava, al contrario, di un confronto con i grandi sistemi espositivi internazionali per evolvere “attraverso [...] una coscienza adeguata e più chiara delle manifestazioni d'arte industriale moderna presso un grande mercato”.

ANTONIO MARAINI NEGLI ANNI VENTI

L'intellettuale e artista romano si era fatto conoscere nell'ambiente parigino innanzitutto in virtù delle sue doti di organizzatore culturale e di critico in difesa dell'identità dell'arte e della cultura italiane. Il suo ruolo di promotore della ritrovata tradizione italica si inseriva perfettamente all'interno della citata politica di pubblicistica imposta dall'alto.

Nella capitale Maraini pubblicava numerosi articoli in cui faceva conoscere l'organizzazione artistica della penisola ma soprattutto il nuovo linguaggio plastico; nella produzione degli scultori italiani si poteva riconoscere meglio che altrove quel ritorno ai modelli della tradizione italiana.

Già Ugo Ojetti aveva rimarcato questo aspetto all'inizio del secolo presagendo le future ricerche degli scultori italiani. L'accordo tra la visione di quest'ultimo e quella di Maraini non era, comunque, per nulla casuale: a partire dai primi anni '20, infatti, il primo dei due critici aveva promosso un'iniziativa di divulgazione della nuova arte italiana attraverso la neonata rivista “Dedalo”. Per mezzo di articoli, spesso di sapore monografico, gli artisti del nuovo

linguaggio nazionale venivano presentati al pubblico italiano. Lo stesso Maraini era stato scelto e proprio Ogetti ne aveva scritto nel 1921, mettendone in rilievo i fondamenti della sana scultura, “il mestiere [...] di scolpire”, e “la ricerca, quasi la nostalgia dell'architettura”. L'operazione di pubblicistica, iniziata dal romano sulla stampa francofona, non si differenziava di molto da quella che stava già portando avanti il giornalista milanese in Italia. Non a caso i nomi promossi nel citato articolo francese coincidevano con quelli presentati periodicamente sulla rivista italiana di nuova fondazione. Il critico-scultore avrebbe continuato a sostenere tale posizione, approfondendo la questione nell'ambiente artistico italiano attraverso i suoi interventi su una rivista come “La Tribuna”.

La difesa della scultura delle nuove generazioni, pertanto, trovava un terreno fertile, nella mente e nelle intenzioni dei due uomini di cultura, come testimonia il loro ruolo di organizzatori e promotori alle più importanti esposizioni italiane ed internazionali di quegli anni.

Il primo vero intervento di Maraini sulla stampa d'arte francese dal titolo di “*La sculpture italienne d'aujourd'hui*”, pubblicato sulla rivista “*Renaissance de l'art français et des industries de luxe*”, ribadiva i principali caratteri del nuovo linguaggio scultoreo e proseguiva con un'analisi approfondita dei principali rappresentanti di questa generazione rimarcando come la scultura si stesse riavvicinando progressivamente all'architettura. Nell'articolo venivano passati in rassegna i nomi più in vista della nuova generazione con l'obiettivo di renderli familiari anche al pubblico d'oltralpe; le ricerche di questi ultimi, infatti, in ragione di un valore non comune, erano finalmente degne di varcare i confini nazionali e di essere apprezzate anche all'estero. Nonostante la diversità delle soluzioni stilistiche proposte rendesse complicato l'argomento, Maraini risultava dotato di uno spirito critico eccellente per ricondurre ogni singola esperienza all'interno di una storia generale in cui si potevano rintracciare dei caratteri comuni: la semplificazione formale, la volumetria e l'attenzione alle fonti della tradizione italica risultavano, infatti, gli elementi più forti con i quali la scultura italiana contemporanea si presentava nell'ambiente artistico internazionale.

L'interesse di Maraini proprio nei confronti del linguaggio dell'architettura e delle arti applicate, entrambe in ascesa, veniva espresso direttamente anche nell'ambiente artistico francese, sempre grazie al tramite della rivista “*Renaissance de l'art français et des industries de luxe*”. Alla fine del 1923 il critico romano approfondiva la questione dell'arte decorativa dedicandole ben due articoli; il primo faceva conoscere l'importanza e le reali finalità della prima edizione dell'Esposizione di arte decorativa di Monza, il cui carattere internazionale ne faceva una vetrina imperdibile per conoscere le più recenti ricerche europee nel campo della

decorazione. Il secondo articolo presentava, invece, una personalità di punta nel panorama architettonico italiano, quella di Marcello Piacentini che Parigi avrebbe apprezzato soprattutto nel corso del decennio successivo, in riferimento alle commissioni monumentali nazionali promosse dal Fascismo.

LA BIENNALE DI VENEZIA VISTA DA PARIGI

Antonio Maraini avrebbe legato il proprio nome, a partire dalla seconda metà degli anni Venti, alla storia della Biennale veneziana, in veste di organizzatore e promotore culturale. L'appuntamento lagunare, in ogni caso, aveva trovato, anche in precedenza, un certo spazio sulla stampa d'arte francofona ma a partire dalle edizioni organizzate sotto l'egida dello scultore romano esso avrebbe iniziato ad avere sempre maggiore prestigio e rinomanza internazionale.

Le ricerche da parte del Comitato organizzatore e del Comune di Venezia di una linea espositiva più chiara e rappresentativa per un ritratto, completo ed esaustivo, della produzione nazionale procedevano progressivamente e con più di qualche dubbio, soprattutto sotto il direttorio di Vittorio Pica. Questi risultava aperto all'ambiente internazionale e favoriva soprattutto le ricerche contemporanee condotte in Francia, senza però selezionare correttamente gli esempi che le rappresentassero davvero.

La scultura italiana sembrava essere, all'apertura del decennio, la più vulnerabile e risentire maggiormente di tale ristagno culturale; da sempre relegata in occasione delle rassegne artistiche di ampio respiro, essa doveva risentire per prima di una condizione di chiusura e di isolamento che caratterizzava le edizioni del terzo decennio; alla Biennale del 1920, in particolare la critica faceva “notare la povertà della plastica” cui spettava “la parte di cenerentola”. Non sorprende, quindi, che in quell'anno le cronache d'arte d'oltralpe accennassero solo brevemente alla rassegna senza soffermarsi su alcuna presenza specifica.

Solamente verso la fine del decennio, contemporaneamente alla riorganizzazione artistica della Penisola e dello stesso appuntamento veneziano, la Biennale avrebbe scommesso sulla propria dimensione internazionale diventando uno degli eventi più attesi dal mondo artistico.

Sulla stampa italiana di propaganda essa veniva presentata come un'occasione di incontro e di scambio, in termini altisonanti e piuttosto retorici. Margherita Sarfatti su “L'Italie Nouvelle” in occasione dell'inaugurazione della XIV edizione, chiariva la duplice finalità degli organizzatori. L'esposizione costituiva, prima di tutto, una vetrina per la più recente arte

italiana; quest'ultima rappresentava la chiave per legare il passato glorioso della Penisola al futuro più prossimo, atteso come altrettanto brillante. L'Italia si richiamava all'Italia per presentarsi fuori d'Italia: una delle principali preoccupazioni era infatti quella di riconfermarsi in quanto potenza e di “*montrer aux étrangers qu'elle est toujours la grande Italie qu'il admireraient*”. Nonostante a quest'altezza cronologica la grandezza della produzione nazionale rappresentasse ancora una scommessa, era chiaro come la rinascita fosse ormai vicina. Soltanto con le ultime edizioni del terzo decennio, infatti, si sarebbe iniziato a profilarsi un indirizzo più preciso, in concomitanza con un nuovo interesse anche da parte dei francesi che iniziavano ad esprimersi sull'appuntamento lagunare con una ritrovata consapevolezza.

A partire dal 1926 la stessa critica d'oltralpe sembrava iniziare, infatti, ad accorgersi, consapevolmente, della reale portata della Mostra veneziana, dedicandole dei periodici *commentaires* che negli anni successivi sarebbero divenuti dei veri e propri studi di carattere monografico di penna dei nomi più in vista nell'ambiente d'oltralpe.

In quello stesso arco cronologico in Italia le ricerche artistiche procedevano di pari passo alla riorganizzazione delle istituzioni e degli organi di cultura su iniziativa del governo fascista; oltre alla creazione di un nuovo appuntamento espositivo a cadenza periodica, la Quadriennale romana, la Biennale stessa avrebbe subito una serie di modifiche al suo statuto interno, passando da manifestazione cittadina a evento di diretta derivazione statale. La XVI esposizione del 1928 assumeva, in questo senso, un significato simbolico piuttosto forte dal momento che rappresentava la prima edizione sotto il patronato di Antonio Maraini, subentrato in qualità di segretario generale proprio l'anno precedente.

Le modificazioni apportate durante quest'esposizione e quella seguente sarebbe state notate immediatamente dalla critica italiana ed internazionale grazie, anche e soprattutto, ad un'opera di pubblicistica e di propaganda sulle ragioni e le finalità della Mostra, portate avanti dallo stesso Maraini e da quegli intellettuali della Penisola convinti che la produzione artistica italiana potesse reggere un confronto valido e vincente con l'estero. Se, infatti, l'appuntamento del 1926 si era chiuso nella consapevolezza che “*tout ce qu'y découvre d'essentiellement beau appartient à des artistes disparus*”, quello successivo faceva dire con fierezza a Mario Tozzi: “*Je n'hésiterai pas à affirmer qu'il n'existe actuellement aucune exposition qui puisse rivaliser avec celle de Venise, tant au point de vue de l'organisation qu'au regard de la splendeur des salles et du nombre des pays représentés*”.

Nell'ambito della vita e dell'organizzazione culturale di quegli anni erano partite in tutta Europa, sotto l'egida dell'*Institut international de coopération intellectuelle*, diverse iniziative finalizzate prima di tutto a fare il punto sul patrimonio artistico sopravvissuto al Primo

Conflitto Mondiale. Sulla stessa linea agiva Antonio Maraini, attraverso però l'organo ufficiale della Biennale, destinata a diventare, nel 1930, ente autonomo di diretta emanazione statale. Contemporaneamente egli iniziava un'azione di pubblicistica a favore di tale esposizione di peso ed azione internazionali, collaborando congiuntamente con l'organo ufficiale dell'“Istituto di Cooperazione intellettuale” e con la stampa d'arte francese che riconosceva oramai il peso internazionale della rassegna.

PRESENZE A PARIGI NEL TERZO DECENNIO

Accanto alla presenza preponderante degli interventi critici di Antonio Maraini, la voce dei protagonisti dell'arte italiana a Parigi si affievoliva sempre di più; la capitale non contava, soprattutto nel corso della prima metà del decennio, nuovi arrivi. Nell'immediato dopoguerra, infatti, la maggior parte degli artisti italiani aveva fatto ritorno in patria, richiamata alla vigilia del conflitto per dovere di arruolamento. I pochi nomi effettivamente operanti nella capitale a quest'altezza cronologica appartenevano, perlopiù, a quella minoranza naturalizzata francese di cui, tra gli scultori, Alfredo Pina, Francesco La Monaca e Aldo Barteletti. Le loro esperienze nella capitale rientravano, pertanto, all'interno di una storia diversa da quella della vera e propria rinascita del linguaggio artistico italiano dove la loro attività restava legata ad un *milieu* artistico passato, disinteressandosi quasi completamente a quanto stava avvenendo, negli stessi anni, nella Penisola.

A causa di questa mancanza di nuovi protagonisti, portatori di espressioni e messaggi artistici inediti, non deve sorprendere come le colonne della stampa d'arte di quegli anni fossero occupate principalmente da cronache riguardanti gli artisti italiani del passato più glorioso, il cui nome non poteva essere ignorato nella capitale francese. Paolo Troubetzkoy e Rembrandt Bugatti, per primi, per ragioni che potremmo definire quasi nostalgiche, non uscivano dalla memoria della critica dei primi anni Venti.

Mancavano in ogni caso degli apporti nuovi e originali che facessero progredire la storia della produzione italiana all'estero. Se infatti, nello stesso momento, nella Penisola i protagonisti della plastica tentavano nuove strade, alla ricerca di un linguaggio epurato dai debiti di matrice estera, le personalità rimaste in Francia, forti di un successo di pubblico e di mercato ormai ben consolidato anche per la mancanza di un'eccessiva concorrenza, non avevano ragione di operare un mutamento radicale. Gli ammonimenti dei critici italiani sulla necessità di recuperare le fonti dei primitivi e dei modelli del Quattrocento infatti trovava difficilmente

seguito in questa generazione di artisti che aveva perduto a poco a poco ogni contatto con la madrepatria e, di conseguenza, il sentimento di appartenere ancora a una nazione come l'Italia alla ricerca di una nuova identità. Di conseguenza, per costoro doveva risultare molto più facile trovare un proprio senso d'appartenenza all'interno dell'ambiente francese dove il linguaggio artistico cosmopolita poteva conciliare indifferentemente artisti francesi e stranieri. Per tali motivi non deve sorprendere se le ricerche portate avanti da tali personalità risultino, nella maggior parte dei casi, in linea con gli indirizzi più in voga e alla moda nella Parigi dell'immediato dopoguerra.

Per meglio esemplificare quanto detto, si è scelto di analizzare l'attività parigina di Alfredo Pina, prestando particolare attenzione al significato assunto dalle realizzazioni artistiche di quegli anni. L'approfondimento delle commissioni per i monumenti celebrativi alla memoria dei soldati morti per la Francia ci ha aiutato a comprendere, nello specifico, come l'artista si fosse perfettamente inserito all'interno dell'ambiente artistico d'oltralpe, partecipando addirittura alla sua stagione commemorativa. L'esempio del Monumento a Dante ha permesso di far luce su un tema complesso come quello delle relazioni culturali tra La Francia e l'Italia. In questo momento storico le due potenze tentavano un avvicinamento; Pina cercava di contribuirvi puntando su scelte tematiche che potessero accomunare i due paesi dal punto di vista spirituale, senza accorgersi però di come l'Italia fascista iniziasse a elaborare una politica culturale destinata a lasciare meno spazio al progetto utopistico di una comunione d'intenti.

L'esperienza di questo scultore è stata utile, pertanto, per chiarire una fase di transizione in cui gli artisti italiani partecipavano ancora attivamente alla vita artistica francese, esponendo agli appuntamenti annuali della capitale o dei piccoli centri in cui si era trasferiti dalla fine del primo conflitto mondiale. La loro notorietà nell'ambiente internazionale dipendeva esclusivamente dalle iniziative di parte francese, non essendocene ancora nessuna organizzata dalle istituzioni culturali italiane; si tratta di un aspetto fondamentale per comprendere perché il numero di artisti italiani, effettivamente presenti ed operanti a Parigi, si riducesse progressivamente fino a scomparire. Nel corso del quarto decennio, la capitale avrebbe accolto delle presenze artistiche “pilotate”, all'interno di esposizioni di diversa natura, finalizzate a promuovere la produzione della penisola all'estero e a sostenerne esplicitamente la superiorità.

IL QUARTO DECENNIO

LA SCULTURA ITALIANA TRA TERZO E QUARTO DECENNIO

All'indomani della firma dei trattati di pace urgeva una ricostruzione innanzitutto morale e delle coscienze nazionali; a questo fine nel 1922 la giovane Società delle Nazioni organizzava la "Commissione internazionale per la Cooperazione intellettuale", divisa, appena l'anno seguente, in sotto-commissioni, ciascuna curante gli interessi dei paesi membri. A partire dal giugno 1928 la "Commissione nazionale italiana di cooperazione intellettuale" avrebbe iniziato la sua attività, all'interno di un quadro generale tendente alla mutua collaborazione tra i diversi paesi. Grazie a questa politica culturale mirata anche la scultura avrebbe potuto giovare di una stagione espositiva vantaggiosa, sviluppata soprattutto nella capitale francese. Negli anni precedenti, gli accenni agli scultori italiani nel mondo artistico d'oltralpe erano avvenuti per via, potremmo dire, indiretta ovvero attraverso le cronache dedicate alle esposizioni italiane di pittura. La seconda metà degli anni Venti aveva visto, com'è noto, il trionfo de *Les Italiens de Paris*, la cui notorietà si sarebbe imposta prepotentemente nel giro di qualche anno; si era trattato però di un fenomeno perlopiù pittorico, da cui la scultura ne avrebbe tratto un giovamento secondario. Nella capitale francese soltanto l'*Exposition art italien moderne*, organizzata nella galleria delle *Editions Bonaparte* alla fine del 1929, rappresentò un'eccezione significativa in quanto il suo organizzatore, il pittore Mario Tozzi, sembrava aver patrocinato "la più viva e la più completa manifestazione d'arte italiana moderna che Parigi abbia conosciuto a tutt'oggi" con l'intenzione di mostrare "il volto più combattivo dell'Italia odierna ed il carattere delle sue aspirazioni".

Nel 1929 veniva organizzata dalla Biennale una mostra d'arte italiana a Nizza, interamente dedicata a far conoscere le ricerche più recenti portate avanti dal gruppo Novecento; la scultura vi trovava un certo spazio, anche se più sacrificato rispetto a quello accordato alla pittura. Questo esempio è tornato utile per comprendere innanzitutto quali indirizzi scultorei venissero presentati quali degni rappresentanti del linguaggio nazionale all'estero; in secondo luogo, i giudizi critici espressi da parte francese hanno permesso di ricostruire il volto della produzione plastica recepito nell'ambiente artistico d'oltralpe. Si trattava di una visione ancora generica e incompleta: alla manifestazione erano state privilegiate infatti le ricerche artistiche della toscana e quelle milanese, senza tener conto della varietà di una scuola nazionale ben più complesse. Era naturale, pertanto, che la sua ricezione all'estero risultasse ancora frammentaria.

Anche in Italia l'interesse nei confronti della scultura contemporanea non era, in ogni caso, all'ordine del giorno. Ben più numerosi erano infatti gli scritti dedicati al movimento pittorico nazionale di Novecento perché come esso risultava, rispetto alla plastica, di più ampio impatto critico e di maggiore diffusione internazionale. Anche le iniziative editoriali, in particolare quella promossa da Scheiwiller sembravano seguire questo andamento: la collana "Arte Moderna Italiana", iniziata nel 1925, dedicava più spazio ai protagonisti della pittura, relegando a qualche numero limitato gli apporti, sia pur originalissimi, degli scultori.

Nell'ambiente artistico italiano la critica, per prima, non disponeva ancora dei giusti mezzi per una corretta comprensione della scultura contemporanea; in Francia, al contrario, si stava elaborando una visione consapevole e aggiornata della produzione plastica più recente: il volume edito nel 1929 dai fratelli Martel ha rappresentato un ottimo esempio. La metodologia a cui ricorrevano lo scritto nell'approcciarsi allo studio dell'arte dei suoi tempi era senza dubbio modernissimo, dal momento che proponeva un approccio esclusivamente visivo, dove le riproduzioni dei capolavori scultorei internazionali potevano parlare senza bisogno di un ulteriore supporto scritto. L'Italia però non era ancora pronta a una simile esperienza. Margherita Sarfatti accennava a tale problematica, giustificandola con la maggiore difficoltà d'approccio rappresentata dall'arte scultorea: a suo dire i limiti di quest'ultima derivavano innanzitutto dalla necessità di un "confronto immediato con il visibile e il verosimile"; soltanto "pochi grandi artisti e pochissime grandi scuole seppero affrancarsi da tale schiavitù, creando una loro verità stilistica di glorioso equilibrio fra convenzione e realtà" e tali esempi dovevano ancora essere scoperti in Italia.

Una simile consapevolezza non bastava, in ogni caso, a restituire una panoramica attenta e minuziosa dello stato della scultura nazionale ed europea; c'era quindi bisogno di una personalità realmente al corrente della produzione italiana e internazionale, specialmente nelle sue declinazioni plastiche, ben inserita nel sistema artistico della Penisola. Antonio Maraini poteva essere sicuramente il candidato ideale per un progetto così ambizioso e complesso, in ragione del suo aggiornamento su tutti i più importanti protagonisti della scultura europea delle ultime generazioni.

Il suo scritto *Scultori italiani d'oggi* rappresenta un *unicum* nel panorama italiano, per quel che concerne il metodo sia per i contenuti; nonostante la sua pubblicazione non sia avvenuta in quel torno d'anni, i caratteri di modernità sono immediatamente evidenti. L'autore tentava innanzitutto una storia della plastica mondiale, non limitata solamente al panorama italiano. In secondo luogo, egli aveva costruito la struttura del libro al fine di presentare le ricerche italiane contemporanee come il risultato, ultimo e riuscito, di un processo di elaborazione e di

crescita partito dall'Impressionismo plastico e nutritosi delle esperienze dei più grandi maestri europei, da Rodin, a Mestrovic, passando per Maillol e Boudelle.

Il punto di vista italo-centrico prediletto da questa pubblicazione non si conciliava assolutamente con quelle di altri scritti contemporanei, ad esempio quelli di Waldemar George. Il critico francese condivideva il ritorno da parte dell'arte italiana alle fonti delle sue origini, ma lo leggeva all'interno di un fenomeno di più ampio respiro, il *retour à l'ordre*, di cui la Francia rappresentava l'iniziatrice. Secondo questa lettura, il protagonismo dell'Italia in questo senso veniva per così dire ridotto e ricondotto in una storia più generale in cui essa svolgeva un ruolo per nulla superiore a quello della Francia e di altre potenze europee, tutte ugualmente chiamate a realizzare una comunione spirituale di carattere universale.

PARIGI E LA NUOVA SCULTURA ITALIANA ALLE PRINCIPALI ESPOSIZIONI DELL'ITALIA FASCISTA

Nel corso degli anni Venti, soltanto la Biennale veneziana, in nome del suo carattere internazionale, aveva varcato le frontiere trovando un certo spazio sulla stampa d'arte d'oltralpe; nel decennio seguente anche altre manifestazioni artistiche sarebbero state recensite con particolare interesse. La critica francese iniziava a percepire tutta la portata delle ricerche condotte dalla nuova generazione di scultori italiani ma tale conoscenza si sarebbe ampliata soprattutto all'indomani della riorganizzazione del sistema artistico italiano e grazie alle molteplici possibilità espositive, favorevoli alla più recente produzione plastica della Penisola. Accanto all'imperdibile appuntamento lagunare anche la Quadriennale di Roma avrebbe rappresentato un tramite importante per la ricezione del nuovo linguaggio scultoreo. In questa occasione d'altra parte la plastica vi occupava un posto non trascurabile soprattutto in virtù del suo ritrovato rapporto con l'architettura moderna italiana.

Nei primi anni Trenta quindi nell'ambiente artistico francese le cronache legate alla scultura si concentravano su una selezione piuttosto limitata di nomi peraltro in parte già noti. Se al recente ente della Quadriennale spettava il compito di rappresentare l'arte italiana nelle loro forme regionali, sul modello di quanto era avvenuto a Venezia in passato, la Biennale poteva finalmente dedicarsi a rafforzare il suo profilo internazionale e a far risaltare il volto del nuovo linguaggio nazionale all'estero. La critica francofona però era ancora piuttosto lontana dal comprendere una così netta virata in linea con i propositi propagandistici della nuova Italia mussoliniana ma vi rilevava, in ogni caso, dei cambiamenti importanti e positivi visibili

soprattutto nell'“*ordre, l'homogénéité, la clarté [...qui] permettent l'étude facile et le repos*”. Il carattere tutto italiano di questo ritorno ai principi della tradizione, più volte ribadito da Maraini anche nell'ambiente artistico d'oltralpe, rischiava di venire ancora frainteso, o meglio ricondotto all'interno di quel fenomeno di *retour à l'ordre*, visibile anche in Francia e già da tempo teorizzato e spiegato nei suoi caratteri generali.

L'eco delle molteplici iniziative organizzate sotto l'egida del governo fascista arrivava pertanto naturalmente sulla stampa d'arte francofona. Nel 1932 veniva organizzata la mastodontica Esposizione del Decennale della Rivoluzione Fascista dove la scultura occupava un posto di primo piano per la celebrazione della potenza dell'Italia mussoliniana e che si poneva “come un monumento [...] ad offrire al Mondo tormentato un monito inequivocabile”. Grazie a questa mostra la comunità internazionale riceveva l'impressione di un'organizzazione statale accentrata dove anche l'arte veniva concepita quale strumento di propaganda e di forza della ritrovata identità italiana.

L'analisi di questo evento è risultato estremamente interessante: esso ha permesso innanzitutto di comprendere in che modo l'Italia stesse progredendo nella sua politica di propaganda internazionale. L'approfondimento della sua ricezione nell'ambiente artistico d'oltralpe ha consentito, in secondo luogo, di studiare il giudizio della critica francofona sulla produzione più recente presente in Italia.

In questo senso, anche la II Mostra Internazionale d'Arte Sacra di Roma, ospitata nella Galleria Nazionale d'arte moderna nel 1934 ha svolto un ruolo per noi fondamentale. Quest'ultima ha chiarito il ruolo importantissimo svolto dalla plastica di ispirazione religiosa nell'ambito dell'elaborazione di un linguaggio nazionale originale e moderno. L'esposizione aveva accolto opere provenienti anche dall'estero e aveva rappresentato il secondo appuntamento di questo genere organizzato in Italia con l'obiettivo di far conoscere un filone artistico ancora poco praticato dagli artisti e scarsamente conosciuto dal pubblico malgrado l'elevato livello artistico dei più recenti lavori sia italiani che stranieri. Nella Penisola la promozione della produzione artistica di tema religioso nei suoi caratteri generali costituiva un tema d'interesse assolutamente attuale soprattutto a partire dalla metà degli anni Trenta dal momento che all'indomani dei Patti Lateranensi Mussolini aveva visto nella ritrovata alleanza con la Chiesa un tramite perfetto per permettere una maggiore penetrazione del potere fascista. In questo senso l'arte sacra diventava un ulteriore strumento nelle mani del governo mussoliniano e gli artisti che vi si dedicavano risultavano, non a caso, gli stessi già operanti in seno all'arte di Regime.

Nella nuova arte religiosa era l'architettura a fare da protagonista ma, come accennato, la

scultura da parte sua poteva trovare altrettante occasioni per dar mostra di sé, in linea con il suo ritrovato ruolo di *ancilla dell'ars aedificandi*. Ancora alla fine degli anni Venti i vecchi maestri avevano un certo spazio nelle commissioni pubbliche; a differenza di quanto era avvenuto nei decenni precedenti, però, si iniziava a percepire come esse dovessero rappresentare l'intera comunità italiana e non soltanto quella del destinatario del complesso celebrativo. Il fatto che gli artisti lavorassero per un progetto a cui “*toutes les communes d'Italie y ont participé*” lasciava trapelare la nuova politica artistica seguita dal Regime.

Un linguaggio artistico quale diretta emanazione del potere dittatoriale trovava difficilmente consensi unanimi al di fuori dei confini nazionali, soprattutto nel mondo francese, dove il contestato rapporto di Mussolini con le arti era apparso di particolare interesse e attualità già nella prima metà degli anni Trenta. Waldemar George in particolare aveva cercato di instaurare una mutua collaborazione con il capo di Stato italiano senza comprendere però che le mire espansionistiche del Fascismo auspicavano una supremazia che avrebbe ben presto negato qualsiasi forma di collaborazionismo.

Il vero volto della nuova scultura italiana sarebbe apparso sulle riviste francofone a partire dal 1934 quando improvvisamente, quasi a raccogliere gli insegnamenti offerti dai *commentaires* da parte dei cronisti d'oltralpe, a questa altezza cronologica la critica francese cominciava a rendersi conto della reale portata del suo valore. Gli interventi nascevano sempre in riferimento agli appuntamenti espositivi peninsulari limitatamente però alla Biennale e alla Quadriennale, divenuti ormai gli eventi più seguiti a livello internazionale e quelli maggiormente incentivati dal Regime a discapito di un numero sempre più ridotto di “*petites expositions fragmentaires*”. La nuova organizzazione culturale fascista poteva dirsi ormai rafforzata e chiaramente recepita anche all'estero.

La scultura italiana iniziava, pertanto, a interessare realmente la critica d'oltralpe non tanto nei suoi aspetti generali sufficienti a informare rapidamente, con fare cronachistico, su quanto avveniva in quel momento in Italia; l'ambiente artistico francese sembrava infatti voler approfondire il movimento italiano di rinascita dal momento che la sua portata stava varcando i confini nazionali per assumere il carattere di un fenomeno storico senza precedenti. Nel 1935 veniva organizzata a Roma la seconda edizione della Quadriennale che tanto successo aveva avuto in occasione della sua apertura quattro anni prima. Lo spazio riservato agli scultori italiani era questa volta ancora più ampio dal momento che questi ultimi non presenziavano soltanto come espositori ma ugualmente in qualità di membri del comitato organizzatore e della giuria a riprova di come ormai il movimento di rinnovamento della plastica italiana fosse favorito e sostenuto dalle stesse istituzioni espositive di Regime. Il volto

della nuova scultura si presentava sotto diversi aspetti visto che il pubblico poteva aggirarsi tra un *corpus* di opere variegato appartenente a più artisti che restituiva una visione generale e completa del panorama italiano più recente.

L'analisi delle presenze scultoree presenti alla Quadriennale è risultata particolarmente significativa perchè ha permesso di capire quali nomi del panorama plastico nazionale costituissero ormai i protagonisti incontrastati di questa stagione artistica. Le stesse presenze avrebbero rappresentato la scultura italiana contemporanea anche all'estero come è stato chiarito nell'ultima parte del nostro studio.

Gli appuntamenti italiani risultavano pertanto dei punti di riferimento imprescindibili anche perché la produzione artistica presentata veniva indicata con il termine di “*art officiel*” senza avere “*point un sens vieillot, mais un sens d'avant-garde*” evidenziando ancora di più la distanza con quanto avveniva da sempre nella capitale francese, dove il medesimo termine veniva impiegato per definire un'arte aristocratica e per nulla al passo con i tempi. La vetrina della Quadriennale offriva, al contrario, le creazioni artistiche di una generazione specchio della società del tempo e a rappresentanza dello stesso potere politico; quest'ultimo inoltre, proprio per interessamento del Duce, diventava il primo acquirente delle opere esposte che entravano a far parte direttamente della collezione della sezione contemporanea del Museo Mussolini.

Il nostro approfondimento sulla Quadriennale è proseguito con la consueta lettura dei giudizi proposti dalla critica d'oltralpe. Ciò che più sembrava sorprendere i francesi era il fatto che nonostante gli artisti italiani agissero in accordo con gli intenti di un governo di regime la loro attività risultasse libera non essendo richiesto loro “*que d'être eux-mêmes, c'est-à-dire italiens, et d'exprimer les caractères essentiels de la race*”. La scultura sembrava quindi rispondere in questo momento storico più di tutti gli altri linguaggi creativi alle esigenze di un'arte alla ricerca di un'identità perduta e di una fierezza calpestata; per il suo essere naturalmente obbligata a confrontarsi con la realtà della materia, “*dans ce contact avec le solide, avec le visible*” essa ritrovava con naturalezza un “*équilibre neuf*” che l'avrebbe portata direttamente, secondo George, “*vers l'humanisme par étapes progressives*”.

Tali discussioni di carattere eminentemente estetico non costituivano però dei puri esercizi di retorica o degli inutili tentativi di definire un movimento artistico utopistico; i contributi critici citati, al contrario, erano accompagnati da un'analisi estremamente dettagliata degli esponenti più rappresentativi della nuova generazione. Per la prima volta, pertanto, nell'ambiente artistico francese i nomi della nuova plastica non si riducevano a semplici accenni destinati all'oblio ma potevano finalmente contare su una presentazione degna del

loro nuovo *status* internazionale, arricchita niente meno che da un rapido accenno ai titoli, spesso riprodotti in italiano, dei loro lavori.

IL NUOVO VOLTO DELLA SCULTURA ITALIANA A PARIGI

Alla fine degli anni Venti la partecipazione degli scultori italiani alle rassegne artistiche della capitale risultava episodica e profittava delle manifestazioni e degli appuntamenti organizzati dalle numerose associazioni artistiche italiane operanti all'estero. Ancora nel 1927, però, ci si accorgeva di come, “considerato che fuori del nostro paese la nostra arte è poco nota, è molto facile che le cattive o buone opere che provocano il giudizio dello straniero, facciano ricadere su tutta la collettività artistica italiana giudizi lusinghieri o spiacevoli”. Affinchè alla futura gloria della produzione italiana corrispondesse un'immagine altrettanto positiva anche al di fuori dal territorio nazionale, si percepiva la necessità di istituire “un apposito ufficio a cui sia esclusivamente affidata la cura dell'arte moderna”. Quasi a rispondere a tale appello, nel 1928 nasceva a Roma la “Commissione nazionale di cooperazione intellettuale”, promettendosi di svolgere “*une tâche de coordination et de synthèse*” da cui si sarebbe potuta affermare “la presenza di un indirizzo, di una tipica fisionomia, infine, di una personalità autentica ed inconfondibile propria alla nostra razza”. Soltanto a partire dal quarto decennio, in ogni caso, si sarebbero visti i primi frutti di quella politica. Una delle primissime iniziative organizzate dalla suddetta Commissione e dal *Comité France-Italie* fu l'*Exposition de la Gravure et de la médaille italienne contemporaine*, ospitata nella *salle Montreuil* della parigina *Bibliothèque Nationale*. Come chiarito dal titolo della manifestazione, si era scelto di presentare un genere minore, lontano dall'abituale successo di pubblico e di critica riscosso dalla produzione pittorica e plastica di grandi dimensioni. Eppure la maggioranza dei protagonisti della nuova scultura italiana vi prendeva parte, a testimonianza di come la medagliistica rappresentasse ormai nell'Italia fascista un termine di confronto imprescindibile.

L'esposizione alla *Bibliothèque Nationale* risultava quindi una sorta di approfondimento delle selezioni di numismatica italiana presentate ad altri eventi di questo genere come il *Salon international de la Médaille*, ma assumeva, per la Penisola, un carattere ufficiale e un prestigio senza eguali dal momento che la sua organizzazione spettava a istituzioni e organi cardine del sistema artistico nazionale. Tale mostra, in ogni caso, era destinata a restare esemplare agli occhi di quanti, nei primi anni Trenta, in occasione degli appuntamenti artistici dedicati agli artisti della Penisola, speravano di vedere anche all'estero una rappresentazione

veritiera delle ultimissime ricerche nel campo della pittura e della scultura.

L'analisi della rassegna ha permesso, come d'abitudine, d'approfondire le presenze scultoree per capire quali orientamenti e quali soggetti venissero prediletti. In secondo luogo lo studio si è concentrato sulla posizione critica espressa da parte francese. I contributi dovevano essere in questa occasione particolarmente numerosi e avevano scelto di passare in rassegna buona parte delle opere dei partecipanti restituendo una visione completa della rassegna d'italiana. L'attenzione per la numismatica era tornata in auge anche in Francia; come accennato proprio Parigi ospitava una delle vetrine più importanti per questo tipo di produzione; non deve sorprendere, pertanto, se l'esposizione organizzata alla *Bibliothèque nationale* avesse ottenuto un ottimo successo di pubblico e di critica.

LA CARRIERA PARIGINA DI UNO SCULTORE ITALIANO TRA TERZO E QUARTO DECENNIO. ALCUNI ESEMPI

L'attività espositiva degli italiani a Parigi analizzata fino ad ora non sarebbe completa se non ci si soffermasse brevemente sulla loro presenza agli annuali appuntamenti ufficiali dei *Salons* parigini che proseguivano anche nel corso degli anni Trenta la loro attività. È evidente come tali eventi dovessero ormai rappresentare una delle tante occasioni espositive per gli artisti presenti nella capitale; ben più allettanti erano infatti le opportunità offerte dalle gallerie d'arte o altre iniziative ben più significative per l'evoluzione e la diffusione della produzione artistica più recente. Per quel che concerne il panorama offerto dai *Salons* infatti la stessa critica si era accorta da tempo come l'arte lì esposta risultasse di difficile fruizione a causa innanzitutto di un'organizzazione museografica carente che nulla aveva a che vedere con la strutturazione di un organismo esemplare come quello della Biennale veneziana. La critica italiana, per prima, attribuiva loro minor importanza: in precedenza la partecipazione nazionale alle rassegne delle due *Sociétés* francesi e al *Salon d'Automne e des Indépendants* era stata di certo importante al fine di pubblicizzare l'arte della penisola o quella dei cosiddetti “fuoriusciti” visto che in Italia mancava un sistema artistico strutturato capace di diffondere autonomamente la propria produzione all'estero. In seguito alla riorganizzazione fascista della Biennale e alla creazione di una rete sindacale tentacolare di carattere non soltanto nazionale ma anche regionale, è chiaro come gli appuntamenti stranieri e francofoni nella fattispecie avessero iniziato a rappresentare delle iniziative concorrenti nelle quali l'arte italiana non sempre riusciva a far parlare di sé. I rappresentanti del potere politico e artistico peninsulare

non nascondevano pertanto la loro preferenza nei confronti di eventi espositivi di diretta emanazione fascista e sembravano invitare fortemente gli artisti connazionali a esporvi; il gran numero di mostre di sapore e soggetto italiani organizzate nella capitale all'inizio del quarto decennio non era altro che una non troppo velata propaganda di tale politica culturale. In ogni caso la partecipazione italiana ai *Salons* proseguiva anche nel periodo fascista ma contava un notevole divario tra la quantità di opere presenti e la qualità non sempre eccelsa delle stesse.

Anche nel corso del regime alcuni artisti non esitavano a scegliere come meta di permanenza la capitale d'oltralpe; tale soggiorno doveva però avere un significato molto diverso per un artista cresciuto in un ambiente, come quello italiano, ormai ricostituito nella sua identità politica e culturale. L'opzione della permanenza parigina non era più una tappa forzata necessaria allo sviluppo di una carriera artistica bloccata in madrepatria; in seguito al riordinamento sindacale e delle principali organizzazioni artistiche ed espositive la Penisola disponeva infatti di mezzi di prim'ordine per assicurare la maturazione delle doti creative di ciascuno all'interno di un piano culturale ben preciso di chiara ispirazione fascista e italo-centrica. Il viaggio a Parigi non corrispondeva pertanto a una fuga da parte di artisti non troppo allineati nel solco di questa politica; al contrario la loro attività e il conseguente successo personale, dovevano rappresentare agli occhi del pubblico internazionale un'ennesima prova della qualità delle ricerche che si svolgevano contemporaneamente in Italia per effetto delle decisioni illuminate impartite dal Duce. Per tali motivi i percorsi dei “fuoriusciti” ci appaiono abbastanza simili, accomunati da alcuni elementi ed esperienze ricorrenti. Al fine di esemplificare quanto detto, si è scelto di analizzare la fase parigina di Dario Viterbo ed Ezio Roscitano, due scultori presenti nella capitale nel medesimo turno d'anni, tra la fine del terzo decennio e il chiudersi di quello successivo nel momento più favorevole alla promozione dell'arte italiana fuori dai confini nazionali.

LA SCULTURA ALL'EXPOSITION D'ART ITALIEN AL *JEU DE PAUME*

La doppia esposizione d'arte italiana del 1935 doveva rappresentare innanzitutto la celebrazione più riuscita nonché la consacrazione di quella strategia di avvicinamento politico e diplomatico iniziata già alla fine del decennio precedente. Il Comitato Italia-Francia era stato il primo organo a occuparsene e agiva attivamente organizzando tutta una serie di eventi

in nome di un'intesa tra le due nazioni che potesse essere duratura.

Nel 1932 venivano organizzate delle iniziative a favore dei garibaldini morti per la Francia, di cui il citato comitato si faceva diretto portavoce. L'inaugurazione del monumento eretto al cimitero parigino del Père Lachaise ha rappresentato un buon esempio per comprendere la politica di avvicinamento tra i due paesi; la scelta di celebrare con un complesso scultoreo innalzato sul suolo francese ma realizzato da e alla memoria dell'Italia costituiva un simbolo molto forte di una volontà di conciliazione che aveva delle motivazioni politiche ma che poteva essere allo stesso modo culturale e spirituale.

L'esposizione di arte italiana programmata per la primavera del 1935 avrebbe rappresentato, da parte sua, l'evento più importante per consacrare definitivamente l'amicizia franco-italiana; da entrambe le parti una mutua collaborazione avrebbe consentito non soltanto di veder arrivare in terra francese opere mai prima prestate dai musei italiani ma ugualmente di far conoscere, con maggiore consapevolezza, l'arte contemporanea prodotta nella Penisola. Accanto alla titanica mostra di capolavori dal Rinascimento al Settecento allestita al *Petit Palais* si era deciso di riservare i locali del *Jeu de Paume des Tuileries* a un ulteriore evento tutto dedicato alla produzione più recente, del XIX e del XX secolo. La commissione organizzatrice risultava composta dai nomi più adatti a dar vita a un avvenimento che non trovava precedenti nella capitale d'oltralpe: André Dézarrois, conservatore del *Musée des Écoles Étrangères contemporaines* risultava il responsabile, da parte francese, della buona riuscita dell'esposizione e vedeva finalmente realizzarsi un sogno da tempo rincorso e sostenuto, con la medesima forza, dal Duce in persona. Proprio la genesi della mostra avrebbe rappresentato una questione di massima importanza soprattutto per la critica e sarebbe stata ampiamente ripercorsa nei suoi momenti più salienti.

Dinanzi alla moltitudine di protagonisti della stagione plastica contemporanea accolti nella capitale d'oltralpe, il mondo artistico francese poteva dirsi finalmente pronto per esprimervi un giudizio definitivo e sufficientemente maturo. Se infatti in precedenza le molte rassegne di carattere monografico, focalizzate su pochi artisti italiani e su un periodo o una scuola geograficamente isolata, potevano aver causato un certo disorientamento in chi non fosse dovutamente aggiornato su quanto avveniva al di là delle Alpi, la collettiva della primavera del 1935 riusciva a rendere infine giustizia, in nome di un allestimento intelligente che teneva conto dell'evoluzione storica delle ricerche artistiche peninsulari nel corso degli ultimi due secoli.

Gli scultori invitati erano gli stessi che l'Italia aveva sostenuto negli ultimi anni in occasione di rassegne nazionale ed estere. L'approccio alle nuove ricerche plastiche doveva risultare

meno ostico, soprattutto perchè esso era stato precedentemente preparato, come si è visto, soprattutto da Maraini, con l'aiuto del tramite della stampa d'arte francofona. In questo senso la sezione d'arte contemporanea racchiudeva un duplice insegnamento di cui anche la Francia prendeva coscienza: in primo luogo, essa presentava degli artisti mossi “*par un désaveu, violent, excessif jusqu'au scandale, du passé qui les étouffait*” in nome di un recupero della sincerità e della purezza di stile. Le carriere di questi ultimi avevano potuto inoltre svilupparsi grazie a quelle “*conditions spéciales imposées à l'Italie contemporaine par le destin*”: il regime fascista, di conseguenza, ne usciva positivamente dal momento che non aveva imposto “*un art nationaliste restreignant la liberté dans la poursuite de buts esthétiques divergents*”, ma agiva, al contrario, da protettore istituendo commissioni e premi per favorire il progresso artistico. Il pubblico e la critica parigini potevano quindi notare, con una certa sorpresa, come l'origine degli espositori, quasi tutti decentrati rispetto a Roma, non compromettesse assolutamente l'uniformità delle ricerche artistiche, visto che “*l'unité se refait par consentement de la race*” e non dell'individualismo. In ragione di una rassegna così ricca, le voci critiche francesi si erano espresse ampiamente sullo stato della nuova plastica italiana dimostrando capacità d'osservazione e di giudizio non trascurabili, a riprova di come la promozione dell'arte peninsulare in terra francese trovasse finalmente la sua definitiva consacrazione, a maggior ragione per un genere come quello scultoreo troppo spesso fatto passare in secondo piano. In tale occasione la straordinaria fioritura di quest'ultimo risultava la prova inconfutabile della rinascita della produzione artistica della penisola, portavoce di valori-cardine comuni alla civiltà fascista e al ritrovato umanesimo italico. Per la prima volta, pertanto, i francesi risultavano capaci di giudicare la produzione scultorea italiana nei suoi caratteri peculiari: partendo dai singoli protagonisti e procedendo per induzione, la critica la definiva come l'espressione più evidente della rinascita delle arti restituendole un primato per troppo tempo negato a vantaggio del genere pittorico, ambasciatore per due decenni delle ricerche nazionali nell'ambiente parigino. Gli scultori che esponevano al *Jeu de Paume* assumevano finalmente agli occhi della critica una familiarità in nome della quale anche le singole opere risultavano oggetto di un giudizio particolare; se infatti, in precedenza, i *commentaires* ne avevano citato soltanto di rado i titoli preferendo riferirsi ai modi generali dell'artista considerato, questa volta l'analisi della personalità creatrice partiva proprio da uno studio approfondito dei lavori esposti, nella consapevolezza di come questi ultimi rappresentassero i migliori esempi per comprendere, in maniera definitiva, il profilo degli scultori italiani del Novecento.

LE PRIME ACQUISIZIONI DELLA GIOVANE SCULTURA ITALIANA DA PARTE DEI MUSEI FRANCESI

Nel corso degli anni Trenta il nuovo linguaggio artistico italiano presentato nella capitale ormai da diverso tempo finire per incarnare agli occhi della critica e delle istituzioni francesi un'eredità da conservare e da proteggere; tra il 1932 e il 1936 pertanto andavano a buon fine una serie di donazioni promosse congiuntamente da parte francese e italiana. Come è stato recentemente chiarito nella piccola mostra *Les artistes italiens au service de la propagande fasciste* alla galleria *La box* di Bruges una congiuntura così fortunata trovava le proprie motivazioni in una volontà politica da parte di entrambi i paesi decisi a un avvicinamento e a un'azione diplomatica e di governo congiunta contro l'ascesa irrefrenabile della Germania hitleriana che avrebbe trovato la sua naturale riuscita negli accordi Mussolini-Laval nel 1935. La prima personalità a cui si è interessato il nostro studio è stata quella del commendatore Frua de Angeli che fece dono di un *corpus* di pitture al *Jeu de Paume* nel 1932. La scultura come d'abitudine doveva giovare in misura minore di questo atto benefico, ma, cosa più importante, risultava comunque considerata a differenza di quanto era avvenuto nel passato più recente, quando essa risultava davvero ai margini di qualsiasi iniziativa di carattere ufficiale.

Il conte Emanuele Sarmiento, in particolare, si sarebbe interessato a far confluire nelle collezioni francesi i protagonisti della nuova scultura italiana, sia quella prodotta a Parigi che quella realizzata direttamente sul territorio nazionale. Questi offriva alla città di Grenoble nel biennio 1933-34 alcune sculture realizzate da Antonio Maraini e da Alfredo Pina, due artisti diversissimi ma ben rappresentativi delle ricerche multiforme della scuola italiana.

Nel 1936 la benevolenza di questa personalità franco-italiana si esprimeva con ancora maggiore forza come comprovato dal lascito di ben 80 pezzi di pittura e di scultura. La presenza di ben una ventina di opere di scultura simboleggiava l'importanza accordatale dal collezionista; la scuola italiana risultava la più numerosa e contava dei nomi ben noti nell'ambiente artistico parigino, come quello di Maraini, Rosso Rossi, Calvani, Viterbo e Pina. Il gesto generoso del conte era innanzitutto consapevole della sua portata: consentire l'accesso di opere moderne nelle collezioni statali di Francia significava attribuir loro uno statuto di classici, favorendone la conoscenza a un pubblico ben più ampio.

Tale politica a favore dell'arte italiana proseguiva negli stessi anni: nel 1935 il senatore Borletti, presidente del comitato Italia-Francia, si faceva promotore di un'altra importantissima donazione grazie alla quale potevano confluire nei musei francesi altri protagonisti della

stagione plastica contemporanea come Marino Marini, Francesco Messina e, una volta di più, Antonio Maraini. Per concludere degnamente l'atto, vi si aggiungeva il citato comitato concedendo a titolo gratuito un lavoro, sempre di scultura, di Francesco La Monaca.

PRÉFACE

Avec cet étude nous avons décidé de considérer la présence des sculpteurs italiens à Paris dans la période comprise entre la première décennie et la fin des années Trente.

Auparavant, diverses recherches ont été menés, afin de relever la présence italienne dans la capitale française dans un arc chronologique à travers la période comprise entre la fin du XIX siècle et le début du XX siècle. La thèse du doctorat du D. Gardonio s'est concentrée, en particulier, sur la participation des sculpteurs aux Expositions Universelles organisées pendant la première moitié du XIX siècle. À ce propos, il a été particulièrement constaté le grand nombre d'italiens en quête de succès et d'une reconnaissance internationale dans une ville comme Paris qui à cet époque-là pouvait offrir aux artistes une consécration au niveau mondial.

Notre enquête a commencé exactement de ce point-ci, avec l'analyse de la plus part des événements artistiques organisés à Paris entre les années Dix et les années Trente. L'étude s'est étendue aux manifestations artistiques promues par les associations françaises comme la *Société Nationale des Beaux-Arts* et la *Société des Artistes Français*.

D'autre part il a été important de faire la lumière sur le système des expositions d'initiative privée accueillies dans les galeries d'art parisiennes. Nous avons remarqué la complexité de ce milieu: pour pouvoir reconnaître la réelle identité de la sculpture italienne à Paris, il a été nécessaire d'éclaircir les conditions dans lesquelles chaque artistes, de n'importe quelle origine, travaillait.

À travers un dépouillement préliminaire des catalogues d'exposition, nous avons obtenu une première image au niveau général de la permanence des sculpteurs italiens à Paris: il s'agit d'une présence plus réduite si nous la comparons avec celle concernant le siècle précédent ou bien le début du XX. Notre recherche a dû clarifier, d'abord, l'état général de la sculpture dans l'arc chronologique considéré, tout en remarquant les évolutions et les changements au niveau de l'art et de la culture. En dernière instance seulement, il a été possible d'insérer l'expérience de chaque protagonistes dans une histoire de nature globale et particulièrement composite. Pour mieux pouvoir avancer dans notre enquête, il a été opportun d'utiliser une méthodologie bien précise pour pouvoir procéder d'une façon systématique. L'étude a été menée par tranches chronologiques; nous avons considéré des périodes isolées afin de mieux souligner et expliquer les évolutions et les changements aperçus.

L'histoire de la présence étrangère dans un pays est d'abord une histoire des relations et d'entente au niveau de l'esprit. L'art comme la littérature et la culture en général a toujours

permis ce rapprochement spirituel en favorisant les échanges et les processus d'enrichissement. A fin de mieux comprendre pourquoi pendant le déroulement du XX siècle le nombre d'artistes italiens présents en France était considerable, il a été nécessaire de considérer les raisons qui étaient à la base d'un choix pareil.

Pour la plus part des sculpteurs italiens actifs dans la capitale pendant le XX siècle, leur séjour ne représentait plus un “voyage de l'espoir”, en quête d'une condition favorable difficile à obtenir dans le propre pays d'origine; au contraire il reflétait une volonté bien réfléchie, engendrée de concert avec un rapprochement culturel développé déjà dans leur patrie.

PREMIÈRE ET DEUXIÈME DÉCENNIE

LA SCULPTURE EN ITALIE VUE À TRAVERS LA LECTURE CRITIQUE DE SES PROTAGONISTES

Au début du XX siècle la sculpture en Italie dépendait encore des noms des grands protagonistes de la saison artistique du siècle précédent. En cet époque-là l'orientation réaliste résistait aussi bien que celle symboliste; toutes les deux avaient obtenu depuis longtemps une identité propre et spécifique. En même temps, les exemples des maîtres internationaux les plus célèbres se répandaient surtout grâce aux revues et à la presse artistique. En analysant les interventions des critiques à l'occasion des principaux événements artistiques italiens, nous avons relevé les caractères principaux de la nouvelle saison sculpturale italienne qui laissait enfin deviner une possible renaissance. Notre recherche a choisi d'approfondir les exemples représentés par les “champions de notre sculpture”, c'est-à-dire, Domenico Trentacoste, Pietro Canonica et Leonardo Bistolfi. Ce paragraphe s'est présenté comme un préambule nécessaire pour éclairer de quelle façon la leçon de ces sculpteurs, forts du succès obtenu dans leur patrie, pouvaient être accueillie successivement sur le sol français.

L'interprétation de Trentacoste de la part des critiques français apparaît plutôt cohérent dans son complexe: tous y reconnaissent un modèle pour la future génération de sculpteurs en quête d'une inspiration nouvelle et sincère. De ce point de vue, l'exemple de l'italien se conciliait parfaitement avec les attentes générales parce que ce dernier fondait ses propres recherches sur la base d'une récupération correcte des grands modèles de la Renaissance. Même la France, de sa part, avait commencé depuis quelques temps à revaloriser ces sources et, surtout à l'égard d'une période historique difficile comme celle présente, elle les identifiait en tant que possibles bases pour une renaissance. Cette interprétation de l'œuvre de

Trentacoste était soutenue avec intérêt des écrivains d'art italiens dans la presse nationale, de celle de Diego Angeli et de Gustavo Uzielli en premier. Ces derniers n'hésitaient pas à interpréter les choix stylistiques proposés par le maître en accord avec le style de la sculpture française contemporaine.

Il a été intéressant aussi d'analyser l'opinion critique d'Ugo Ojetti, utile à confirmer la modernité de sa position à propos de la désuétude générale concernant le milieu artistique italien, qui se montrait encore favorable au langage vériste et aux commissions monumentales insignifiantes.

La personnalité de Leonardo Bistolfi était présentée de la même manière comme un des possibles représentants de la renaissance de la plastique contemporaine; même si d'une façon moins éloquente, ce sculpteur était interprété en relation avec les exemples les plus connus du panorama français le plus récent, Rodin en premier, afin d'insérer sa propre expérience dans le cadre d'une orientation de recherche de niveau international.

LA RÉCEPTION DE LA SCULPTURE ITALIENNE EN FRANCE

Certains des protagonistes opérant en Italie au début du XX siècle arrivaient à se faire connaître à Paris aussi; ils participaient énergiquement à l'activité expositive de la capitale et de conséquent leurs noms étaient connus par le public et par les critiques d'art.

Des personnalités italiennes présentes en personne à Paris jouaient un rôle important: il s'agissait de critiques, envoyés spéciaux de journaux et revues, d'intellectuels, d'artistes, qui constituaient les canaux préférentiels pour tenir au courant de ce qui se passait en Italie dans le milieu de la vie culturelle et artistique. Ces figures proposaient, pour la plus part des breves interventions, souvent sous forme de commentaires très concis, parus dans des revues d'art spécialisées qui réservaient tous les mois un certain espace aux événements artistiques les plus considérables de chaque pays.

Pour ce qui concerne l'Italie, ils préféraient en général se concentrer sur les expositions artistiques organisées dans la péninsule italienne, la Biennale de Venise en première, qui venait d'être instituée, et l'Exposition annuelle de Rome.

Si nous parcourons ces commentaires, il est évident de quelle façon la connaissance de l'art italien passait par une multitude de noms et d'œuvres d'art, tous énumérés les uns après les autres, rarement complétés par une note critique ou un commentaire de nature personnel. Aucune lecture critique consciente et lucide existait encore .

L'attention réservée à la sculpture, l'italienne en particulier, était plutôt réduite, surtout si nous la comparons avec celle accordée à la peinture; dans la plus part de cas, elle occupait les dernières lignes à la fin de l'article. Concernant la Biennale de Venise, comme il s'agissait d'une exposition de niveau international, les chroniques sur la production plastique en Italie étaient encore inférieures au bénéfice des exemples des écoles étrangères, souvent plus dignes d'attention. La connaissance de la sculpture italienne de la part des français était, de conséquence, extrêmement fragmentaire; elle se nourrissait des exemples déjà connus à Paris au début du siècle dont la divulgation était accordée aux critiques, souvent incapable de donner un avis actuel et réfléchi à propos de l'état de la plastique italienne contemporaine.

Au début du siècle, les critiques accordaient leurs faveurs de préférence aux sculpteurs capables de témoigner l'*“antiquité sereine et forte que l'Italie a passionnément interrogée aux heures les plus fécondes de sa vie esthétique”*. Leonardo Bistolfi et Pietro Canonica, de leur part, étaient destinés à dominer les colonnes de la presse artistique pendant la première et la deuxième décennie; leur exemple confirmait la si attendue *“renaissance de la statuaire”* dont la France commençait à s'intéresser.

Un renouvellement authentique était donc nécessaire et urgent même aux yeux des critiques français qui refusaient de croire que la grande tradition italienne s'était réduite à une production vide et sans avenir. Bistolfi et Canonica étaient investis d'un rôle de sauveurs, de néophytes d'une saison plastique nouvelle où *“l'héritage symbolique d'un peuple pour lequel le mot «Beauté» ne fut jamais vide de sens”* pouvait se concilier parfaitement avec les exigences de la société moderne.

Parmi tous, les chroniqueurs qui s'intéressaient au sujet de la plastique italienne en France, Ricciotto Canudo a représenté, sans doute, la voix critique la plus forte, premièrement parce que ses commentaires avaient une grande diffusion grâce à leur publication dans la célèbre revue parisienne *“L'Art et les artistes”*. Ces interventions traitaient de questions et de protagonistes différents, mais pour ce qui concerne la sculpture contemporaine il a été possible d'identifier une orientation critique cohérente. Le critique italien trouvait dans l'artiste Rodin l'exemple central autour duquel les générations de l'avenir, en premier, auraient dû graviter, en raison de la puissance de son inspiration et de ses capacités extraordinaires de travailler la matière plastique. Par conséquent, même l'interprétation des protagonistes du milieu artistique italien subissait l'influence de cette passion personnelle de Canudo pour le maître français. Les œuvres de Leonardo Bistoldi, par exemple, étaient appréciées dans la presse francophone eu égard de leur proximité stylistique avec celles de Rodin, au détriment des éléments originaux propre au langage artistique italien.

La sculpture monumentale italienne, qui avait tant de succès en Italie, était interprétée de la même manière, toujours en référence à Rodin le grand. L'exemple du Monument à Victor-Emmanuel avait occupé amplement les colonnes de la revue française; Canudo avait soutenu avec enthousiasme le projet dans sa première conception, avec l'espoir de voir se réaliser un exploit à destination collective, sur l'exemple de celui proposé par l'artiste de Meudon avec la maquette de *La Tour de Travail*. Malheureusement le critique était revenu sur son opinion, vu que le complexe monumental romain ne partageait pas avec l'œuvre français sus-citée les valeurs rappelant une communion universel. Celui ne représentait aux ses yeux qu'un ultérieur cas de gigantisme de mauvais goût dont en Italie il y avait déjà trop d'exemples.

À côté du témoignage de l'émigré italien, nous en avons analysé d'autres, appartenants aux grands noms du milieu parisien. Celle de Fierens-Gevaert et d'Edouard Rod, en particulier, ont revêtu de l'importance afin d'étudier la réception de l'œuvre de Bistolfi dans le milieu artistique français. À ce propos, son exemple était considéré dans un cadre de recherche plutôt propice à cette période, cet-à-dire celui de la sculpture monumentale à destination funèbre, pratiquée d'une façon excellente par Bartholomé, qui était le premier terme de comparaison pour cet artiste italien.

Pour ce qui concerne le sculpteur Pietro Canonica, son nom était présent de manière inférieure dans les revues d'art francophones. L'article monographique que Gabriel Mourey lui avaient dédié en 1907 a représenté, en tous cas, un sujet d'étude significatif afin de comprendre comment les critiques français s'intéressaient aux protagonistes de la sculpture italienne; à ce propos, ces derniers reconnaissaient dans l'œuvre de Canonica plus que dans celle de Bistolfi la force exercée par la tradition italienne de la Renaissance, reconnaissable particulièrement dans les recherches de l'expression de ses portraits de l'enfance.

LES SCULPTEURS ITALIENS À PARIS PENDANT LA PREMIÈRE ET LA DEUXIÈME DÉCENNIE

Analyser la présence des sculpteurs italiens à Paris dans les années Dix signifie d'abord se concentrer sur les faits artistiques parisiens et sur ses protagonistes, afin de contextualiser les expériences de chacun et de reconstituer de la manière la plus complète possible un chapitre encore peu connu de l'histoire de la plastique italienne.

Au début de la première décennie, la sculpture à Paris était obligée à se mesurer avec la situation artistique précédente où certains modèles plastiques dominaient, celui de Rodin en

premier. Ce siècle à son début était caractérisé, en France, par la présence presque incontestée du maître du Meudon, qui avait profondément influencé le déroulement de l'histoire de l'art plastique française et internationale. Il s'était agi d'une véritable révolution dans le domaine de la sculpture: les créations de la fin du XIX siècle stagnaient à l'intérieur d'un système obsolète qui venait directement des strictes lois académiques et d'une tendance au vérisme en dehors d'une possible évolution. Par conséquent, la sculpture était devenue l'expression de la bourgeoisie et un outil d'éducation nationale au détriment de la réelle inspiration artistique. Les critiques constataient comment l'art plastique français était affecté par l'exagération, le mauvais goût, et par des thématiques excessivement abstraites. Les solutions proposées par Rodin représentaient alors l'alternative pour une véritable renaissance de la sculpture en France, au niveau non seulement des contenus mais aussi de la forme et de l'expression. La leçon rodinienne était destinée à modifier considérablement la perception de la sculpture. Pendant les années Dix du XX siècle, le modèle de Rodin s'imposait définitivement, non seulement sur le sol français mais aussi à l'étranger, comme témoignent les nombreuses expositions organisées dans plusieurs pays de l'Europe, parmi lesquels l'Allemagne et la Belgique.

Celle que nous avons traitée est une période où la tradition et des nouvelles propositions artistiques se rencontrent. Les expérimentations et les réalisations des sculpteurs les plus audacieux, en raison de leur caractère excessivement moderne, ne pouvaient pas comparaître aux événements artistiques de premier degré, à l'occasion desquels ne figurait que la production artistique française plus traditionnelle. Il en sortait, de conséquence une dissonance significative entre l'état des recherches figurant aux expositions officielles de la capitale et celui promu par les protagonistes de la jeune génération.

Au début du siècle la sculpture était représentée en France par certaines personnalités italiennes plutôt importantes, que les critiques de la capitale connaissaient depuis longtemps. Il s'agit pour la plus part de sculpteurs qui étaient émergés sur la scène artistique internationale à la fin du XIX siècle et qui profitaient à cet époque d'un succès inchangé. Pour ces derniers nous pouvons parler d'un véritable processus de naturalisation, grâce auquel ils étaient devenus, aux yeux du public français, des artistes parisiens d'adoption. Bugatti, Troubetzkoy et Andreotti représentent pour notre étude l'exemple parfait de sculpteurs capables de s'insérer sur le marché international sur la base d'un système déjà en place pendant le siècle précédent.

L'activité du marchand milanais Alberto Grubicy dans la capitale française a représenté à nos yeux un chapitre fondamental pour l'histoire de la présence des sculpteurs italiens à Paris;

pour cette raison sa politique de promotion artistique a été analysée dans les détails aussi que celle du plus célèbre Hébrard. Grâce à leur médiation, plusieurs sculpteurs italiens purent obtenir un bon succès chez le public et sur le marché. Parmi tous, nous avons choisi d'analyser l'activité artistique de Paolo Troubetzkoy, de Rembrandt Bugatti et de Libero Andreotti dans l'œuvre desquels nous avons trouvé quelques éléments communs.

Le premier artiste obtenait un bon succès critique et commercial en raison avant tout de ses choix stylistiques et de sujets, de concert avec ceux qui étaient à cette époque les plus à la mode dans la capitale. Il nous est semblé fort intéressant de nous concentrer sur le débat artistique concernant la différente interprétation de sa technique sculpturale rapide et approximative. Cette dernière était accoutumée par les voix francophones à la manière impressionniste, en assimilant l'expérience de Troubetzkoy à celle très heureuse du milanais Medardo Rosso. Les critiques italiens, de leur part, ne partageaient guère cette interprétation vu qu'ils étaient au courant de la vraie inspiration de l'italo-russe, qui s'était formé au contact avec le milieu artistique de la Scapigliatura. Le fait qu'il avait pu trouver un bon accueil dans le monde parisien ne signifiait pas forcément qu'il faisait partie de la tradition sculpturale française.

L'exemple de Rembrandt Bugatti a été pour nous fort utile afin d'expliquer premièrement le système de marché promu par les marchands d'art, parmi tous celui d'Hébrard. Grâce à l'interception de ce dernier, le sculpteur milanais obtint une véritable consécration personnelle dans la capitale, comparable seulement à celle obtenue par le noms de Giovanni Boldini et de Giuseppe De Nittis dans le siècle passé. L'analyse de ce profil artistique a été utile afin de reconstituer correctement le genre de la sculpture animalier, qui profitait d'un bon succès en cette période. Pour cette raison, nous avons proposé plusieurs comparaisons entre les solutions stylistiques de Bugatti et celles proposées par d'autres noms à lui contemporains, français en particulier. L'étude de la période parisienne de l'artiste a été précisée à l'aide d'une analyse des autres genres artistiques qui avaient été pratiqués par l'artiste en mesure mineure, mais qui avaient été également importants pour son inspiration.

Le cas de Libero Andreotti ne s'insère que partiellement dans le cadre tracé pour les deux premiers sculpteurs; après une phase proche aux lois du marché et aux caprices à la mode, l'artiste toscane aurait préféré une voie moins parcourue mais fondamentale pour l'évolution de toute la plastique italienne contemporaine. En développant des capacités innées de simplification formelle, il aurait atteint à des solutions originales, admirées aussi de la part de certains parmi les plus éminents critiques francophones, comme Gabriel Mourey. La période terminale du séjour parisien de l'artiste nous est semblé le plus riche en suggestion afin

d'expliquer comment la leçon des exemples français pouvait être élaborer d'une façon personnelle et très originale par les sculpteurs italiens. La plastique italienne commençait à récupérer une relation privilégiée avec l'architecture et les arts décoratifs, en accord avec une orientation promue même dans le milieu artistique français.

VERS UNE RENAISSANCE DE LA PLASTIQUE ITALIENNE

Plusieurs études se sont dédiées à éclairer les relations entre la France et l'Italie entre la fin du XIX siècle et les premières décennies du XX; elle ont analysé, en particulier, le rôle fondamental exercé par les intellectuels et les écrivains italiens, afin de comprendre le rapprochement culturel entre les deux pays et les raisons des voyages d'étude à Paris des sculpteurs italiens.

L'aspect le plus intéressant concerne la réception de la pensée idéaliste dans le milieu artistique florentin, capital pour la constitution d'un langage plastique inédit et original.

La nouvelle sculpture italienne se dessinait après une saison académique caractérisée par l'imitation de modèles dérivés du siècle précédent; c'est pour cela que le pressentiment d'une possible renaissance s'accompagnait à un sens général d'attente. Les intellectuels florentins trouvaient, en particulier, dans la nation française un possible candidat apte à être le détenteur de cette renouvellement. Cela contribuait à la diffusion d'un phénomène connu sous les noms de "mythe de la France" et "mythe de Paris". Il s'agissait d'un sentiment diffus, identifiable dans plusieurs témoignages écrites d'autours de la Toscane qui semblait tirer son origine de la curiosité vers l'actualité et les recherches artistiques sur le sol français.

Déjà à la fin du siècle précédent, Maurice Denis grâce à ses théories sur le classicisme figurait parmi les porte-parole d'une renaissance, non seulement dans le domaine de la peinture mais aussi dans la conception même de l'art français en général. Il s'agissait d'une nouvelle doctrine artistique qu'il avait élaborée au cours de deux décennies, en la complétant en 1912 à la suite de la publication des *Théories 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. À l'aube du nouveau siècle le Symbolisme, dont Denis même avait été un des initiateurs, commençait à être mis en doute à cause de l'avancée d'instances néo-traditionnelles, récupérant les sources italiennes de la Renaissance en tant que modèle pour la régénération de l'art français contemporain.

Les théories néo-traditionnelles s'étaient répandues au début du siècle à la suite des réflexions

de nature théorique, aptes à se diffuser dans le milieu toscan naturellement enclin au classicisme. Les idées de Denis pouvaient se répandre, de conséquence, en Italie grâce surtout à la prédisposition de la ville de Florence, ouverte en même temps à une autre pensée d'inspiration classiciste proposée par le sculpteur allemand Adolf Hildebrand.

Récemment plusieurs études se sont intéressées à faire la lumière sur l'influence exercée par ce dernier dans le milieu culturel florentin et à réléver une autre importante présence étrangère, celle de l'américain Bernard Berenson, savant de la Renaissance italienne et promoteur de la théorie esthétique de la pure visibilité.

LA TROISIÈME DÉCENNIE

À LA RECHERCHE D'UN ART NATIONAL

L'après-guerre représente un moment historique important pour l'Europe et, en particulier, pour l'Italie à la recherche d'une reconstitution morale et identitaire; dans le domaine de l'art les valeurs de la tradition italienne de la Renaissance étaient proposés comme les éléments-guide pour le renouvellement et l'affirmation de la péninsule italienne en tant que nation moderne. En ce sens-là, le rapprochement diplomatique vers les pays potentiellement plus influents pouvait assurer de nouvelles possibilités pour ce qui concerne le développement politique.

Après la marche sur Rome la jeune Italie était impatiente de trouver sa propre place à l'intérieur de l'échiquier européen; les relations avec le gouvernement français avaient été soutenus depuis toujours par la classe dirigeante italienne, consciente que la culture en première aurait pu en tirer des avantages. À l'occasion de la fondation des Fasces de New York, Mussolini même avait défini l'objectif de ces organisations créées pour “tenir en haute estime, toujours et partout, le nom de la Patrie italienne” même dans le domaine artistique. À ce propos, “L'Italie Nouvelle”, périodique officiel des fascistes résidants en France, a représentait un bon exemple pour comprendre comment les autorités italiennes collaboraient afin de propager la nouvelle image du pays. L'hebdomadaire proposait régulièrement des articles écrits par des intellectuels italiens choisis pour faire connaître plus approfondissement l'identité nationale dans la capitale. L'art italien produit en France dépendait malheureusement encore des modèles obsolètes, sans se faire encore porte-parole du renouvellement de la mère Patrie.

Les critiques français en premiers déploraient la médiocrité de cette production; cela arrivait

pour plusieurs raisons: d'abord, au lendemain de la révolution fasciste la classe dirigeante pensait principalement à réorganiser les organes détenant le pouvoir et les organisations culturelles; par conséquent, une véritable politique de propagande à l'étranger ne se serait répandu que successivement. Seulement au cours de la deuxième moitié des années Vingt les consuls italiens en France devenaient représentants directs du Fascisme sur le sol national, inaugurant la saison de la promotion culturelle italienne à l'étranger.

Ceux qui contestaient une représentation italienne insuffisante aux expositions artistiques de la capitale étaient conscients que, après la révolution fasciste, l'Italie pouvait finalement montrer un nouveau profil grâce surtout aux initiatives autonomes du Fascio et à la coopération de la presse de propagande. Le prosélytisme artistique de niveau international constituait un des objectifs les plus urgents aux yeux de la classe dirigeante italienne; pour cette raison, la péninsule italienne cherchait de participer à des manifestations et des événements internationaux afin de promulguer la nouvelle étincelle créative produite par les esprits italiens.

Le lien directe avec la France facilitait l'obtention de résultats efficaces et durables, vu que les autorités politiques et culturelles de la capitale commençait à accueillir avec faveur les initiatives de la part de l'Italie. À ce propos, un point de force était représenté par la colonie italienne résident à Paris, des artistes et des intellectuels qui partageaient cet "appel lancé par nous aux italiens de France afin qu'il coopèrent à notre effort direct à faire connaître et à valoriser dans tous ses domaines l'activité de ma pensée et du travail des concitoyens dans cette terre accueillante".

Pour l'instant, seulement l'art produit dans son pays d'origine, l'Italie, constituait une garantie de l'authenticité du message à transmettre, purgé des influences étrangères et de toutes formes d'éclectisme stérile. À la suite d'une maturation nécessaire, il aurait pu représenter, selon Carlo Carrà, "*un élément documentaire de premier ordre, non moins précieux pour l'amateur que pour le public*".

LA SCULPTURE AUX EXPOSITIONS DES ARTS DÉCORATIFS

Dans la presse française d'après-guerre, la plus part de nouvelles sur l'art italien se liaient aux arts décoratifs qui grâce à la récente ouverture de la Biennale de Monza commençait à être connus au niveau mondial. Pendant la décennie précédente des critiques francophones s'étaient intéressés directement aux artistes italiens; en ce moment, en revanche, c'était plutôt

des personnalités italiens à le faire avec des commentaires en français. Il s'agit d'un fait significatif qui témoigne le réveil progressif du monde artistique italien, non seulement du point de vue de la création mais aussi de celui des institutions organisatives et politiques. La participation aux principaux événements artistiques de la capitale s'accompagnait, en effet, d'un vif pressentiment à l'égard des objectifs et des valeurs à communiquer, fondamentaux pour la naissance et la diffusion d'un art tout à fait international.

Jusqu'au début des années Vingt, en Italie, seulement l'Exposition internationale d'art de Venise avait représenté une véritable vitrine pour les artistes italiens et étrangers. La nouvelle exposition des arts décoratifs de Monza, débutant en 1923, commençait à promouvoir l'expression moderne de la production italienne, celle de l'art appliqué à l'architecture et à la décoration, où une «*reprise de la tradition nationale adaptée à la vie moderne*» pouvait s'exprimer à son meilleur niveau.

Les arts appliqués se mesuraient avec un système et un marché internationaux; elle pouvaient de cette façon promouvoir l'image du renouvellement de l'art italien même à l'étranger, comme les critiques en personne avaient remarqué félicitant l'effort de la part de l'Italie d'«*aider la renaissance de l'Art Décoratifs trop négligé dans notre siècle et d'améliorer les conditions économiques de son pays*». Au printemps 1925, un mois à l'avance par rapport à l'ouverture de la IIème Biennale de Monza; l'Italie avait participé à Paris à l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs* avec un pavillon aménagé expressément pour cette occasion.

La production plastique en premier pouvait ainsi profiter de cette renaissance des arts décoratifs, reconquérant petit à petit cette affinité avec l'architecture déjà souhaitée par Ojetti et que les français semblaient attendre avec conscience: «*les sculpteurs semblent devoir prendre, à leur tour, une influence, et cette influence, c'est l'architecture surtout qui en bénéficiera*».

À l'*Exposition des arts décoratifs* de 1925 les noms les plus importants de la sculpture italienne avaient été invités, en sachant qu'ils étaient réellement «à la tête des troupes d'artistes en direction d'un renouvellement de l'art [...] récupérant le rôle décoratif de la sculpture, en la rappelant au sens des valeurs plastiques».

Nous avons approfondi en particulier les expériences d'Amleto Cataldi et de Dario Viterbo dont la participation à l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs* constituait la première étape d'une carrière personnelle significative dans la capitale française. Le premier aurait contribué à la décoration de la région parisienne grâce à plusieurs commissions ainsi que à l'enrichissement des collections françaises à la suite d'une campagne d'achat promue par

l'État. L'artiste toscan, de sa part, était destiné à vivre une expérience très favorable dans la capitale du point de vue de l'activité expositive qui lui aurait permis, comparablement à Cataldi, de trouver une place d'honneur dans le grand réseau des musées français.

L'exemple d'Adolfo Wildt nous est semblé également intéressant pour comprendre pour quelle raison les critiques et le public avaient des difficultés à comprendre réellement sa sculpture, excessivement pleine de significations cachées et bien éloignée des modes contemporaines. Un artiste comme Antonio Maraini, au contraire arrivait à obtenir, l'unanimité en raison aussi de son rôle d'organisateur de la section toscane.

À l'occasion de l'exposition parisienne, la participation des italiens, sculpteurs inclus, avait été définie “un signe nouveau de sa merveilleuse intuition [...] une pierre pour la reconstitution laborieuse des valeurs moraux et intellectuels d'Italie”. Le projet de régénération nationale basé sur l'appartenance à une race unique et fière commençait donc à s'imposer de plus en plus, tout en affaiblissant ce besoin d'esterophilie que les artistes italiens avaient montré jusqu'à ce moment-là. De même l'architecte Gio Ponti avaient souligné à l'occasion de la présentation de l'événement que ces derniers n'avaient pas comme objectif d'“apprendre des étrangers (et Dieu sait combien les italiens soient des imitateurs faciles) une dernière «marque» décorative. Le nouveau style national avait besoin, au contraire, d'une comparaison avec des grands systèmes expositifs de niveau international pour pouvoir évoluer “à travers [...] une conscience adéquate et plus éclaircie des manifestations d'art industriel moderne à proximité d'un grand marché”.

ANTONIO MARAINI PENDANT LES ANNÉES VINGTS

Antonio Maraini s'était fait connaître dans le milieu parisien grâce à son rôle d'organisateur culturel et de critique, à tutelle de l'identité de l'art et de la sculpture italienne. Sa promotion de la tradition italienne s'insérait parfaitement dans le cadre de la politique de propagande imposée d'en haut par l'État fasciste.

Dans la capitale Maraini publiait plusieurs articles afin de propager l'organisation artistique de la péninsule italienne mais surtout le nouveau langage plastique où il reconnaissait un retour aux sources de la tradition nationale. Sa première intervention dans la presse artistique française, sous le titre de “*La sculpture italienne d'aujourd'hui*”, avait été publiée dans la revue “Renaissance de l'art français et des industries de luxe”; elle mettait en évidence cet important concept et menait une analyse approfondie des principaux représentants de cette

génération, tout en soulignant comment la sculpture s'approchait de plus en plus à l'architecture.

Déjà Ugo Ojetti avait remarqué ce point au début du siècle en présentant les recherches futures des sculpteurs italiens. L'entente entre la vision de ce dernier et celle de Maraini n'était absolument pas due au hasard: du début des années Vingt, le premier des deux critiques avait promu une initiative de divulgation du nouveau art italien à travers la revue de récente fondation "Dedalo". Grâce à des articles de nature monographique tous les artistes représentant le nouveau langage national étaient présentés au public italien. Même Maraini avait été choisi et Ojetti en personne avait parlé de lui en 1921, tout en remarquant les principes de la vraie sculpture, "le métier [...] du sculpter" et "la recherche quasiment nostalgique de l'architecture". Cette campagne publicitaire qui avait été commencée par le romain dans la presse francophone ne s'éloignait pas beaucoup de celle promue en Italie par le journaliste milanais. Les noms affichés dans l'article français mentionné correspondaient en effet à ceux présentés régulièrement dans la nouvelle revue italienne. Le critique-sculpteur, de sa part, aurait soutenu même dans l'avenir cette position, en réfléchissant sur la question dans le milieu artistique italien à travers des interventions dans la revue "La Tribuna".

L'apologie de la sculpture des générations nouvelles trouvait donc un bon accueil chez les deux hommes de culture, comme témoignait leur rôle d'organiseurs et de promoteurs des expositions italiennes et internationales les plus importantes pendant cette période-là.

La première véritable intervention de Maraini dans la presse artistique française portant le titre de "*La sculpture italienne d'aujourd'hui*" avait été publiée dans la revue "Renaissance de l'art français et des industries de luxe"; elle soulignait les éléments principaux du nouveau langage sculptural et poursuivait, avec une analyse approfondie, des principaux représentants de cette génération tout en remarquant comment la sculpture allait se rapprocher progressivement de l'architecture. L'article considérait les noms les plus connus avec le but de les rendre familiers même au public français; les recherches artistiques de ces derniers en effet étaient enfin dignes de franchir les frontières nationales en raison de leur authenticité pas commune, et d'être appréciées à l'étranger aussi. La diversité des solutions stylistiques proposées par chaque artiste rendait difficile le traitement du sujet; Maraini, en revanche, disposait d'un esprit critique sans égal, parfait pour reconduire toutes ces expériences dans le cadre d'une histoire générale où pouvoir retrouver des caractères communs. La simplification formale, la volumétrie et l'attention aux sources de la tradition italienne des origines étaient effectivement les éléments les plus forts avec lesquels la sculpture italienne contemporaine se présentait dans le milieu artistique international.

L'intérêt de Maraini à l'égard du langage de l'architecture et des arts appliqués, tous les deux en ascension, était directement partagé même dans le milieu artistique français, toujours grâce à l'intercession de la revue "Renaissance de l'art français et des industries de luxe". À la fin de 1923, en effet, le critique romain approfondissait la question de l'art décoratif en le dédiant deux articles. Le premier divulgeait l'importance et les véritables finalités de la première édition de l'Exposition des arts décoratifs de Monza, dont le caractère international lui donnait le rôle de vitrine imperdable pour la connaissance des recherches européennes les plus récentes dans le domaine de la décoration. Le second article présentait, au contraire, une personnalité remarquable du panorama artistique italien, celle de Marcello Piacentini que Paris aurait beaucoup apprécié surtout au cours de la décennie suivante, pour ce qui concerne les commissions monumentales nationales promues par le Fascisme.

LA BIENNALE DE VENISE VUE DE PARIS

À partir de la deuxième moitié des années Vingt, Antonio Maraini était destinée à jouer un rôle central pour l'histoire de la Biennale de Venise en tant qu'organisateur et promoteur cultural. Cet événement avait trouvé une certaine place dans la presse artistique francophone même précédemment, mais à partir des éditions organisées sur initiative du sculpteur romain il aurait gagné de plus en plus en prestige et en popularité internationaux.

Les recherches de la part du comité organisateur et de la ville de Venise d'une politique expositive plus lucide et emblématique, afin d'obtenir un portrait plus complet et exhaustif de la production nationale, avançaient progressivement mais avec des incertitudes, surtout sous la direction de Vittorio Pica. Ce dernier était bien disposé à l'égard du milieu international et soutenait particulièrement les recherches contemporaines menées en France; sa seule erreur malheureusement était celle d'être incapable de choisir correctement les exemples les plus adaptés à représenter les artistes français. La sculpture italienne semblait être, au début du siècle, extrêmement vulnérable et souffrir de plus en plus d'une stagnation au niveau culturel; elle avait été toujours reléguée à l'occasion des événements artistiques les plus remarquables et, par conséquent, devait ressentir sur elle-même les effets d'un état de fermeture et d'isolement qui marquait les éditions de la troisième décennie. À l'occasion de la Biennale de 1920, en effet, le public pouvait reconnaître de lui-même "la faiblesse de la plastique" qui jouait "le rôle de cinderelle". Il n'est pas étonnant donc de voir que les chroniques artistiques

de la capitale parlaient brièvement de l'édition de cette année-là sans s'arrêter sur aucun nom précis.

Seulement à la fin de la décennie, parallèlement à la riorganisation artistique de la péninsule italienne et de l'exposition de Venise, la Biennale allait parier sur sa propre dimension internationale, tout en devenant un des événements les plus attendus par le monde artistique.

Dans la presse de propagande italienne elle venait présentée comme une occasion de rencontre et d'échange avec une composante d'emphase et de rhétorique. Margherita Sarfatti dans la revue "L'Italie Nouvelle", à l'occasion de l'inauguration de la XIV^{ème} édition, expliquait la double finalité voulue par les organisateurs. L'exposition représentait avant tout une vitrine pour l'art italien le plus récent; ce dernier était la clef pour lier le passé légendaire de la péninsule à l'avenir le plus proche, attendue comme autant brillant.

L'Italie se rappelait à l'Italie pour se présenter en dehors de l'Italie même: une des principales anxiétés était, en effet, celle de se réaffirmer en tant que puissance et de "*montrer aux étrangers qu'elle est toujours la grande Italie qu'il admiraient*". Bien que à cette date la grandeur de la production nationale pariait encore sur elle-même, la renaissance était évidemment très proche. Seulement avec les dernières éditions de la troisième décennie en effet une nouvelle orientation se serait dessinée plus précisément, parallèlement à un nouvel intérêt de la part des français aussi, qui commençait à parler de l'événement de Venise avec une attention inhabituelle.

À partir de 1926 même les critiques francophones semblaient effectivement se rendre compte de la portée réelle de l'exposition vénitienne, en lui dédiant des brefs commentaires, destinés à prendre la forme de véritables études monographiques, dûs aux noms les plus connus du panorama parisien.

En Italie les recherches artistiques évoluaient parallèlement à la riorganisation des institutions de culture par intervention du gouvernement fasciste; à côté du nouvel événement périodique représenté par la Quadriennale de Rome, la Biennale était destinée à subir des modifications à son statut, tout en passant d'une manifestation locale à un événement émané par l'état. La XVI^{ème} édition de 1928 symbolisait une nouvelle saison, ouverte sous le patronage de Antonio Maraini, succédé en tant que commissaire générale juste l'année précédente.

Les améliorations présentées à l'occasion de cette édition et de la suivante avaient été remarquées par les critiques italiens et internationaux grâce surtout à une activité de propagande concernant les raisons et les finalités de l'exposition, promue par Maraini en personne et par ces intellectuels de la péninsule qui étaient convaincus que la production artistique italienne pouvait se mesurer efficacement avec l'étranger. La Biennale de 1926 avait

affiché une orientation où *“tout ce qu’y découvre d’essentiellement beau appartient à des artistes disparus”*; la suivante au contraire avait obtenu le soutien de Mario Tozzi qui s’était exprimé ainsi: *“Je n’hésiterai pas à affirmer qu’il n’existe actuellement aucune exposition qui puisse rivaliser avec celle de Venise, tant au point de vue de l’organisation qu’au regard de la splendeur des salles et du nombre des pays représentés”*.

Dans le cadre de la vie et de l’organisation culturelle de ces années-là, plusieurs initiatives avaient été promues dans l’Europe entière sous le patronage de l’*Institut international de coopération intellectuelle* afin de faire le point sur le patrimoine artistique survécu au Premier conflit mondial. Antonio Maraini agissait le long de la même ligne à travers l’institution officielle de la Biennale, appelée à devenir, en 1930, une organisation autonome émané directement de l’état. Parallèlement, il promouvait une action publicitaire soutenant cette exposition de niveau international, tout en collaborant avec l’organe officiel de l’*“Istituto di Cooperazione intellettuale”* et avec la presse artistique française qui accusait finalement la portée internationale de l’exposition.

LES PRÉSENCES À PARIS PENDANT LA TROISIÈME DÉCENNIE

Après de leur activité de plus en plus influente, les protagonistes de l’art italien à Paris devenaient moins nombreux sans compter, au cours de la première moitié de la décennie, des nouvelles apparitions. Dans l’immédiat après-guerre, en effet, la plus part des artistes italiens étaient rentrés au pays, rappelée à la veille du conflit pour pouvoir s’engager. Les seuls noms réellement actifs dans la capitale faisaient partie d’une minorité naturalisée française, comme Alfredo Pina, Francesco La Monaca et Aldo Bartelletti. Leur expérience racontait une histoire différente de celle des artistes qui parcouraient la voie de la renaissance du langage artistique italien; leur activité s’insérait d’un milieu obsolète complètement désintéressé à ce qui se passait parallèlement en Italie.

Pour manque de nouveaux protagonistes, possibles ambassadeurs de messages artistiques inédits, il est pas étonnant de voir que les colonnes de la presse artistique étaient remplies essentiellement de chroniques concernant les artistes italiens connus dans la capitale et appartenants au passé le plus splendide. Paolo Troubetzkoy et Rembrandt Bugatti, en premiers, restaient dans la mémoire des critiques du début des années Vingt pour des raisons quasiment nostalgiques.

En tous cas, il manquait des contributions nouvelles et originales qui permettaient à la

production italienne à l'étranger de progresser. En Italie, en revanche, les protagonistes de la nouvelle sculpture empruntaient de nouveaux chemins en quête d'un langage épuré des dettes artistique d'origine étrangère; en France, au contraire, les concitoyens qui avaient décidé de rester pouvaient profiter d'un succès bien affirmé chez le public et sur le marché; l'absence, presque totale, de concurrence les décourage par conséquent à opérer un changement radical pour ce qui concernait leur style. Les exhortations de la part des critiques sur la nécessité de retrouver les sources des Primitivi et du Quattrocento avaient difficilement suite chez cette génération d'artistes; ces derniers avaient perdu de plus en plus toute sorte de contact avec leur patrie et conséquemment la perception de faire parti d'une nation comme l'Italie en quête d'une nouvelle identité. Pour ces derniers il était très difficile de trouver un propre sentiment d'appartenance dans le milieu français, où le langage artistique cosmopolite unissait encore sous le même nom français et étrangères. Pour cela il faut pas s'étonner si les recherches promues par ces personnalités dans l'immédiat après-guerre s'inséraient dans le cadre d'une orientation à la mode à Paris.

Pour mieux exemplifier ce que nous venons d'affirmer, nous avons décidé d'analyser l'activité parisienne d'Alfredo Pina, en focalisant notre attention sur la signification obtenue par les réalisations artistiques de ces années. L'analyse des commissions pour les monuments commémoratifs à la mémoire des soldats morts pour la France nous a aidé à comprendre, en particulier, comment l'artiste s'était parfaitement inséré dans le milieu artistique français, grâce à une participation engagée à son histoire de l'après guerre. L'exemple du Monument à Dante nous a permis de faire la lumière sur une thématique complexe comme celle des relations culturelles entre la France et l'Italie. Pendant cette période historique les deux nations essayaient de se rapprocher mutuellement; Pina y contribuait en proposant des sujets qui pouvaient accommuner les deux pays de point de vue spirituel, sans s'apercevoir pourtant que l'Italie fasciste commençait à élaborer une politique culturelle destinée à accorder toujours moins de place à la possibilité d'une entente réciproque.

L'expérience de ce sculpteur a été donc utile pour clarifier une phase de passage pendant laquelle les artistes italiens participaient encore activement à la vie artistique française en prenant partie aux événements annuels organisés dans la capitale ou dans des centres plus petits où ils s'avaient décidé de s'installer à la fin du conflit. Leur célébrité dans le milieu international dépendait de manière exclusive des initiatives françaises, vu qu'aucune avait encore été organisée par les institutions culturelles italiennes; il s'agit d'une question fondamentale pour comprendre pourquoi le nombre d'artistes italiens présent effectivement à Paris se réduisait progressivement jusqu'à la disparition. Au cours de la quatrième décennie,

la capitale aurait accueilli des présences artistiques “guidées”, dans le cadre d'expositions de nature différente, finalisées à promouvoir la production de la péninsule à l'étranger et à en soutenir d'une façon explicite sa supériorité.

Au cours des années Vingt, en tous cas, le Fascio de la section de Paris apparaît bien inséré dans l'activité artistique de la capitale et il commençait à organiser plusieurs événements au niveau de nature culturel.

LA QUATRIÈME DÉCENNIE

LA SCULPTURE ITALIENNE ENTRE LA TROISIÈME ET LA QUATRIÈME DÉCENNIE

Au lendemain de traités de paix il était urgent de reconstituer moralement les pays touchés par la guerre; pour cela en 1922 se constituait la “Commission internationale pour la Coopération intellectuelle”, divisée l'année suivante en plusieurs sous-commissions, afin de gérer les intérêts des pays membres. À partir du juin 1928 la “Commission nationale italienne de Coopération intellectuelle” commençait son activité dans le cadre d'une collaboration mutuelle entre les différents pays. Grâce à cette politique culturelle particulière même la sculpture aurait pu profiter d'une saison espositive importante, développée surtout dans la capitale française.

Pendant les années précédentes les allusions aux sculpteurs italiens actifs dans le monde artistique parisien passaient à travers des canaux indirects, cet-à-dire grâce aux chroniques dédiées aux expositions italiennes de peinture. La deuxième moitié des années Vingt avait consacré le groupe de *Les Italiens de Paris*, qui était destiné à obtenir un succès considérable; il s'agissait, pourtant, d'un phénomène de nature plutôt picturale vu que la sculpture n'en avait obtenu qu'un avantage secondaire. Dans la capitale française seulement l'*Exposition art italien moderne* organisé dans la *Galerie des Editions Bonaparte* à la fin de 1929 représentait une exception significative vu que son promoteur, le peintre Mario Tozzi, semblait avoir promu “la plus vive et la plus complète manifestation d'art italien moderne jamais vu à Paris” afin de montrer “le visage le plus combatif de l'Italie contemporaine et la nature de ses aspirations”.

En 1929 la Biennale organisait une exposition artistique à Nice, entièrement dédiée à faire connaître les recherches les plus récentes menées par le groupe “Novecento”; la sculpture y trouvait une certaine place même si celle accordée à la peinture était beaucoup plus

significatif. Cet exemple nous a été utile pour comprendre, avant tout, quelles orientations sculpturales avaient été choisies pour mieux représenter le langage national à l'étranger. En dernière instance, les opinions critiques de la part des français nous ont permis de reconstituer le visage de la production plastique, dans sa réception sur le sol français. Il s'agissait d'une vision encore générale et incomplète: à l'occasion de l'exposition, en effet, les organisateurs avaient privilégié les recherches stylistiques de la Toscane et de la Lombardie, sans considérer la variété d'une école nationale beaucoup plus complexe. Il était compréhensible, par conséquent, que sa réception à l'étranger était encore fragmentaire.

Même en Italie l'intérêt à l'égard de la sculpture contemporaine résultait bien plus marginal: bien plus nombreux étaient les écrits dédiés au mouvement pictural national de Novecento vu que ce dernier s'avérait, par rapport, à la plastique plus intéressants aux yeux des critiques et plus facilement promouvable à l'étranger. Même les initiatives éditoriales, en particulier celle promue par Scheiwiller, semblaient aller dans cette direction: la collection "Arte Moderna Italiana", qui avait débuté en 1925, dédiait une place majeure aux protagonistes de la peinture, en ne consacrant que quelques numéros aux contributions très originales des sculpteurs.

Dans le milieu artistique italien malheureusement les critiques en premiers ne disposaient encore de bons moyens pour une compréhension efficace de la sculpture contemporaine; en France, en revanche, une vision consciente et mise au jour sur la production plastique la plus récente commençait à être élaborée. La publication éditée en 1929 par les frères Martel a représenté pour nous un exemple important. La méthode suivie par cet écrit en se rapprochant de l'art de ses temps était sans doute aucune très moderne, vu qu'il proposé une approche exclusivement visuelle, où les reproductions des chefs-d'œuvre de la sculpture internationale arrivaient à s'exprimer sans besoin d'un ultérieur support écrit. L'Italie, pourtant, n'était pas encore prête à une expérience équivalente. Margherita Sarfatti se référait à cette problématique en la justifiant avec la difficulté d'approchement demandé par l'art sculptural. À son avis, les limites de ces dernier venaient, avant tout de la nécessité d'une "comparaison immédiate avec le visible et la vérisimilarité"; l'écrivain affirmait avec certitude que seulement "très peu d'artistes et autant de grandes orientations artistiques avaient su s'affranchir de tel esclavage, tout en créant une leur propre vérité de style d'équilibre glorieux entre la convention et la réalité". Des exemples de cette nature devaient être encore découverts en Italie.

Un tel pressentiment, de toute façon, ne suffisait pas à rendre une vision attentive et minutieuse de l'état de la sculpture nationale et européenne. Il fallait, de conséquent, la présence d'une personnalité réellement au courant de la production italienne et internationale,

surtout dans ses expressions plastiques, et bien insérée dans le système des arts de la péninsule. Antonio Maraini pouvait incarner le candidat idéal pour un projet si ambitieux et complexe, en raison de sa connaissance de tous les protagonistes de la sculpture européenne des dernières générations.

Son écrit *Scultori italiani d'oggi* représente même aujourd'hui un cas unique dans le panorama italien, et pour ce qui concerne la méthode et pour les contenus. Bien que sa publication n'avait jamais été promue en cette époque-là, les éléments de sa modernité apparaissent évident. Son auteur proposait avant tout une histoire de la plastique mondiale, non seulement limitée au panorama italien. Deuxièmement, il avait tracé la structure générale de l'œuvre afin de présenter les recherches italiennes contemporaines en tant que le résultat ultime d'un procès d'élaboration et de développement commencé par l'Impressionnisme plastique et nourri par les expériences des sculpteurs européens les plus connus, de Rodin, à Mestrovic, tout en passant pour Maillol et Bourdelle.

La préférence pour un point de vue "italo-centrique" ne s'accordait guère avec ceux des autres publications contemporaines, par exemples celui de Waldemar George. Le critique français partageait le retour de la part des italiens aux sources de ses propres origines, mais l'interprétait dans le cadre d'un phénomène plus ample, celui du «Retour à l'Ordre», dont la France en personne était l'initiatrice. Selon cette lecture, le protagonisme de l'Italie venait donc réduit à faveur d'une histoire plus générale où ce pays jouait un rôle égal à celui de la France et d'autres puissances européennes, toutes appelées de la même façon à réaliser une communion spirituelle au niveau universel.

PARIS ET LA NOUVELLE SCULPTURE ITALIENNE AUX PRINCIPALES EXPOSITIONS DE L'ITALIE FASCISTE

Au cours des années Vingt seulement la Biennale de Venise grâce à son caractère international avait franchi les frontières en trouvant une certaine place dans la presse artistique française; dans la décennie suivante d'autres manifestations artistiques commençaient à être recensées avec intérêt. Les critiques français ressentaient, en effet, la réelle portée des recherches menées par la nouvelle génération de sculpteurs italiens même si la connaissance de ces derniers était destinée à se perfectionner à la suite de la réorganisation du système artistique italiens et grâce aux multiples expériences expositives favorables à la plus récente production plastique de la péninsule. Même en Italie la Quadriennale de Rome commençait à

représenter un canal préférentiel pour la réception du nouveau langage de la sculpture. À cette occasion, d'autre part, la plastique y occupait une place importante surtout en raison de son rapport récupéré avec l'architecture moderne italienne.

Au début des années Trente, en conséquent, dans le milieu artistique français les chroniques concernant la sculpture se concentraient sur une sélection modeste de noms, déjà connus d'ailleurs. L'institution récente de la Quadriennale gardait la tâche de représenter l'art italien dans ses expressions régionales, sur l'exemple de ce qui se passait à Venise auparavant; la Biennale pouvait finalement se dédier à affirmer son propre profil international et à faire ressortir le visage du nouveau langage national. Les critiques francophones cependant étaient encore loin de comprendre réellement ce changement de l'orientation générale en direction des objectifs prévus par la propagande de la nouvelle Italie de Mussolini; ils remarquaient, de toute façon, des modifications importantes et positives, appréciables surtout dans l'«*ordre, l'homogénéité, la clarté [...qui] permettent l'étude facile et le repos*». Le caractère italien de ce retour aux principes de la tradition, confirmés plusieurs fois par Maraini même dans le milieu artistique parisien, courait encore le risque d'être équivoqué ou plutôt lu comme l'expression du phénomène absolument français du *retour à l'ordre*, reconnaissable même en France et déjà théorisé et approfondi depuis longtemps.

L'écho des multiples initiatives culturelles organisées sous le patronage du gouvernement fasciste laissait naturellement des traces dans la presse artistique française. En 1932 l'exposition du Décennale Fasciste était organisée; la sculpture y trouvait une place considérable afin de célébrer la puissance de l'Italie mussolinienne tout en représentant «un monument [...] pour offrir au Monde bouleversé une leçon incomparable». Grâce à cette exposition la communauté internationale pouvait connaître une organisation statale centralisée où l'art même servait d'instrument de propagande et de puissance de l'identité italienne.

L'analyse de cet événement a été particulièrement intéressante: cela nous a permis avant tout de comprendre de quelle manière l'Italie promouvait sa politique de propagande au niveau international. L'étude de sa réception dans le milieu artistique français nous a consenti également d'analyser l'opinion critique française à propos de la production italienne la plus récente.

À ce propos la IIème Exposition Internationale d'Art Sacré de Rome, organisée dans la Galerie Nationale d'art moderne en 1934 a représenté pour nous un exemple fort significatif. Cette dernière a nous a aidé à clarifier le rôle centrale joué par la plastique d'inspiration sacré dans le cadre de l'élaboration d'un langage national original et moderne. L'exposition accueillait des œuvres venant de aussi l'étranger et elle représentait le deuxième rendez-vous

dans ce genre qui avait lieu en Italie, afin de faire connaître un genre artistique encore peu pratiqué par les artistes et pas suffisamment connu par le public, malgré l'haute niveau des créations italiennes et étrangères les plus récentes. En Italie la promotion de la production artistique à sujet religieux dans ses caractères généraux représentait un thème absolument actuel depuis quand, au lendemain des Pactes Lateranenses, Mussolini avait rétabli une bonne entente avec l'Église profitant d'une diffusion plus facile du pouvoir fasciste. Dans ce sens-là l'art religieux devenait un moyen de plus au bénéfice du gouvernement fasciste; les artistes le pratiquant appartenaient eux-aussi à la communauté artistique soutenue par le Régime.

Un langage artistique en tant que directe émanation du pouvoir dictatorial faisait difficilement l'unanimité au-delà des frontières nationale, surtout dans le monde français, où plusieurs avaient contesté, déjà dans la première moitié des années Trente, la relation controversée que Mussolini entretenait avec les Beaux-Arts. Waldemar George, en particulier, avait essayé de réaliser une collaboration réciproque avec le Chef de l'État italien sans comprendre pourtant que les ambitions du Fascisme visaient à une suprématie qui ne laissait plus place à aucune forme de collaboration mutuelle.

Dans le cadre du nouveau art religieux c'était l'architecture à jouer le rôle de protagoniste mais, comme nous avons déjà affirmé, même la sculpture pouvait trouver de la place afin de se montrer dans son status d'*ancilla* de l'*ars aedificandi*. À la fin des années Vingt les vieux maîtres participaient encore aux commissions publiques; diversement des décennies précédentes cependant ils représentaient la communauté artistique entière et non seulement la petite réalité du centre artistique qui recevait le monument commémoratif. Les artistes travaillaient à un projet où "*toutes les communes d'Italie y ont participé*", en accord avec la nouvelle politique artistique du Régime.

Le visage le plus récent de la sculpture italienne serait apparu dans les revues francophones à partir de 1934; en cette période-là, en effet, les critiques commençaient à considérer son vrai potentiel comme s'ils prenaient finalement conscience de la leçon donnée par les multiples *commentaires* à ce sujet offerts par les chroniqueurs italiens. Ces interventions s'intéressaient aux expositions de la péninsule de préférence pour ce qui concerne la Biennale et la Quadriennale, devenus désormais les manifestations les plus suivies au niveau international et les plus promues par le Régime au détriment des "*petites expositions fragmentaires*". À cette époque la nouvelle organisation culturelle fasciste apparaissait forte et capable de rejoindre l'étranger.

La sculpture italienne commençait, par conséquence, à gagner l'attention des critiques francophones au delà de ses aspects généraux de nature concise et rapide. Le milieu artistique

français se montrait bien disposé à approfondir le phénomène italien de renaissance vu que sa portée s'étendait avec des proportions sans précédents. En 1935 la IIème Exposition de la Quadriennale était organisée toujours à Rome où la première édition avait eu autant de succès 4 ans auparavant. La place réservée aux sculpteurs résultait encore plus considérable vu que ces derniers participaient et en tant qu'expositeurs et que membres du comité organisateur et du jury à témoigner comment la nouvelle plastique italienne était soutenue directement par les institutions du Régime. Le visage de la sculpture se présentait dans différents aspects; le public pouvait de conséquence faire la connaissance avec des œuvres de nature hétérogène donnant une vision générale et complète du panorama artistique italien.

L'analyse de la présence des sculpteurs exposant à la Quadriennale a été pour nous particulièrement significative parce qu'elle nous a permis de comprendre quels noms du panorama plastique national étaient désormais les protagonistes indiscutés de cette saison créative. Les mêmes personnalités allait représenter la sculpture italienne contemporaine même à l'étranger, comme nous avons bien clarifié dans la conclusion de notre étude.

Les événement italiens constituaient des point de repères incomparables: pour la première fois la production artistique italienne était indiquée comme "*art officiel*"; elle n'exprimait "*point un sens vieillot, mais un sens d'avant-garde*" où ce dernier terme récupérerait finalement sa véritable signification qui rien avait à voir avec son utilisation obsolète dans le milieu parisien relativement à des recherches démodées. La vitrine offerte par la Quadriennale exposait, au contraire, des créations artistiques d'une génération qui reflétait la société contemporaine aussi bien que le pouvoir politique; ce dernier représentait d'ailleurs, grâce à l'intercession de Mussolini, le premier acheteur des œuvres exposées afin de les faire entrer dans la collection de la section contemporaine du Musée Mussolini.

Notre étude de la Quadriennale a poursuivi avec l'analyse des opinions critiques françaises. Ce qu'il semblait étonner plus les français était le fait que les artistes italiens apparaissent libre dans leur activité artistique bien que ils travaillent aux dépendances directe du Régime; le gouvernement italien ne leur demandait "*que d'être eux-mêmes, c'est-à-dire italiens, et d'exprimer les caractères essentiels de la race*". La sculpture semblait donc répondre plus que tous les autres langages artistiques aux besoins d'un art en quête d'une identité perdue et d'une fierté humiliée. Grâce à sa relation privilégié avec la matière, "*dans ce contact avec le solide, avec le visible*" elle retrouvait naturellement un "*équilibre neuf*" dirigé selon Waldemar George "*vers l'humanisme par étapes progressives*".

Ces réflexion de nature esthétique ne représentaient pas des exercices de rhétorique ou bien des commentaires sur un mouvement artistique utopiste; les contributions critiques offraient; au

contraire, une analyse détaillée des protagonistes de la nouvelles génération. Pour la première fois donc dans le monde artistique français le noms de la plastique italienne ne constituaient pas des simples des allusions mais ils pouvaient enfin compter sur une digne reconnaissance de leurs status international; à la preuve de cela les titres des œuvres commençait à comparaître, parfois en italien, dans les revues artistiques francophones.

LE NOUVEAU VISAGE DE LA SCULPTURE ITALIENNE À PARIS

À la fin des années Vingt la participation des sculpteurs italiens aux expositions artistiques de la capitale était épisodique et elle essayait de profiter des manifestations et des événements organisés par les nombreuses associations artistiques italiennes actives à l'étranger. Encore en 1927, pourtant, les voix italiennes se rendaient compte que “vu que en dehors de notre pays notre art est peu connu, il est très facile que les mauvaise ou les bonnes œuvres exposées au jugement étranger provoquent des appréciations flatteurs ou désagréables concernat toute la communauté artistique italienne”. Afin de restituer même à l'étranger une image positive de la célébrité de la production italienne, il était nécessaire d'instituer “un bureau adapté auquel confier exclusivement à l'organisation de l'art moderne”. Comme à répondre à cette exhortation en 1928 était constitué à Rome la “Commission nationale de coopération intellectuelle” avec la détermination d'accomplir “*une tâche de coordination et de synthèse*” d'où “la présence d'une orientation, d'une physionomie typique, finalement d'une personnalité authentique et unique caractéristique de notre propre race”

Seulement à partir du quatrième décennie, en tous cas, les premiers profits de cette politique auraient commencer à se montrer.

Une des première initiatives organisées par la sus-cité Commission et par le *Comité France-Italie* fut l'*Exposition de la Gravure et de la médaille italienne contemporaine*, accueillie à Paris dans la *salle Montreuil* de la *Bibliothèque Nationale*. En accord avec le titre de la manifestation, les organisateurs avaient décidé de présenter un genre mineur, loin de l'habituel succès accordé du public et des critiques à la production picturale et plastique de grand format. Pourtant la plus part des protagonistes de la nouvelle sculpture italienne y participait, à témoigner comment l'art de la médaille représentait désormais dans l'Italie fasciste un terme de comparaison sans précédent. L'exposition à la *Bibliothèque Nationale* était donc une sorte de développement des sections de numismatique présentées à l'occasion d'autres événements parisiens du même allure comme le *Salon international de la Médaille*; elle constituait, donc,

pour la péninsule italienne un événement de niveau officiel et très prestigieux vu que son organisation avait été confiée aux institutions cardinales du système artistique national. Cette exposition pouvait représenter en cas exemplaire aux yeux de ce qui au début des années Trente avaient espéré de voir même à l'étranger une manifestation réelle des dernières recherches dans le domaine artistique italien.

L'analyse de cet événement nous a permis, comme d'habitude, d'approfondir la présence des sculpteurs afin de comprendre quelles orientations et quels sujets avaient été privilégiés. Deuxièmement, l'étude s'est intéressée à l'opinion critique de la part des français. Les contributions à cette occasion avaient été particulièrement nombreuses et elle avait décidé d'examiner la plus part des œuvres des artistes exposants, en rendant une vision complète de l'exposition italienne.

L'attention à l'art de la médaille revenait sur le devant de la scène en France aussi; comme nous avons déjà affirmé, Paris en premier accueillait une des vitrines les plus importantes pour ce type de production. Il n'est pas surprenant donc de voir que l'exposition organisée à la Bibliothèque Nationale avait obtenu un considérable succès commercial et critique.

LA CARRIÈRE PARISIENNE D'UN SCULPTEUR ITALIEN ENTRE LA TROISIÈME ET LA QUATRIÈME DÉCENNIE. DES EXEMPLES

Pour pouvoir compléter l'analyse de l'activité expositive des italiens à Paris il a été nécessaire de considérer brièvement la présence de ces derniers aux événements annuels officiels représentés par les *Salons* parisiens qui continuaient à exister au cours des années Trente. Il est évident que ces manifestations représentaient désormais une des plusieurs occasions expositives pour les artistes actifs dans la capitale; les opportunités offertes par les galeries d'art étaient sans doute bien plus convenables à l'évolution et à la diffusion de la production artistique la plus récente. Pour ce qui concerne la vue d'ensemble donnée par les *Salons* les critiques eux-même s'étaient aperçu depuis longtemps que l'art ici présent résultait difficile à comprendre à cause surtout de critères muséographiques insuffisants tout à fait aux antipodes de l'organisation structurée de la Biennale de Venise. Les critiques italiens, en premiers, les regardaient avec mineur intérêt: précédemment la participation nationale aux expositions des deux Sociétés françaises, aux *Salon d'Automne* et à celui *des Indépendants* avait servi à promouvoir l'art de la péninsule ou celle des artistes émigrés, vu qu'en Italie il manquait un système artistique structuré capable de diffuser, de façon autonome, sa propre production à

l'étranger. À la suite de la réorganisation fasciste de la Biennale et de la création d'un réseau de syndicats de niveau non seulement international mais aussi régional, il est évident que les événements étrangers et francophones représentaient des initiatives concurrentes; l'art italien n'arrivaient pas toujours à se faire remarquer dans ces expositions. En Italie les représentants politiques et ceux appartenant au monde de l'art, par conséquent, favorisaient ouvertement les événements expositifs organisés directement du Régime, en encourageant les artistes concitoyens à y exposer. La grande quantité d'expositions dédiées à l'art italien dans la capitale au début de la quatrième décennie n'étaient qu'une propagande plutôt flagrante de cette politique culturelle. En tous cas la participation italienne aux *Salons* poursuivait également dans la période fasciste même s'il apparaissait une dissonance entre la quantité des œuvres présentées et la qualité médiocre de ces dernières.

Au cours de l'histoire fasciste quelques artistes choisissaient encore la capitale française comme destination; le séjour revêtait pourtant une signification différente aux yeux d'un artiste mûri dans le milieu italien, enfin reconstitué dans sa propre identité politique et culturelle. De cette façon-là la permanence à Paris ne représentait plus une étape obligée et nécessaire au bon développement d'une carrière artistique coïncée dans son propre pays; à la suite de la réorganisation des syndicats et des principales organisations artistiques, la péninsule offrait des moyens de qualité supérieure afin d'assurer le développement de la créativité de chacun dans le cadre d'un plan culturel préétabli. Le voyage à Paris n'était plus une échappée de la part d'artistes pas alignés avec le Régime; au contraire leur activité à l'étranger et le possible succès personnel représentaient aux yeux du public international une preuve de plus de la qualité des recherches artistiques promues dans l'Italie fasciste. Pour cette raison les parcours des émigrés nous sont semblés plutôt assimilables l'un à l'autre et caractérisés par les mêmes éléments et les mêmes expériences. Afin d'exemplifier tout cela, nous avons choisi d'analyser spécifiquement l'étape parisienne de Dario Viterbo et d'Ezio Roscitano, deux sculpteurs présents dans la capitale en même temps, entre la fin de la troisième décennie et le déclin de la suivante, au moment le plus favorable à la promotion de l'art italien en dehors des frontières nationales.

LA SCULPTURE À L'EXPOSITION D'ART ITALIEN AU JEU DE PAUME

La double exposition d'art italien de 1935 voulait représenter d'abord la célébration la plus réussie et la consécration d'une stratégie de rapprochement politique et diplomatique commencée déjà à la fin de la décennie précédente. Le comité Italia-Francia avait été le

premier organe à s'en occuper; il agissait activement en organisant des événements dans le nom d'une entente durable entre les deux nations.

En 1932 il avaient été organisé des expositions à faveur des garibaldiens morts pour la France, dont le sus-nommé Comitatus se proposait en tant que directe porte-parole. L'inauguration du monument érigé au cimetière parisien du Père-Lachaise a représenté un exemple significatif pour comprendre la politique de rapprochement entre le deux pays. Ces dernier avaient décidé à cette occasion de célébrer l'histoire tragique de la guerre avec un complexe sculptural bâti sur le sol français mais réalisé par et à la mémoire de l'Italie. L'œuvre devait représenter, donc, un symbole très fort d'une volonté d'entente qui se basait sur des fondaments politique aussi bien que culturels et spirituels.

L'exposition d'art italien prévue pour le printemps de 1935 aurait représentée donc l'événement le plus important afin de consacrer définitivement l'amitié franco-italienne. De deux parts une collaboration mutuelle pouvait faire arriver sur le sol français des œuvres jamais prêtées par des musées italiens mais également de faire connaître plus sérieusement l'art contemporain produit dans la péninsule. Parallèlement à la titanesque exposition des chefs-d'œuvre de la Renaissance au XVIIIème siècle, aménagé au *Petit Palais*, il avait été décidé de réserver les locaux du *Jeu de Paume des Tuileries* à un autre événement, tout dédié à la production la plus récente, celle du XIXème et du XXème siècles. Le comité d'organisation était composé par les noms les plus adapté à créer une manifestation sans précédent dans la capitale française: André Dézarrois, conservateur du *Musée des Écoles Étrangères contemporaines* était le responsable, de la part de la France, de la bonne réussite de l'exposition et il constatait q'un rêve allait enfin se réalisé grâce au soutien du Dux en personne

L'élaboration de l'événement constituait un sujet central surtout pour les critiques qui l'avait analysée dans les détails. Vis-à-vis d'une quantité si considérable de protagonistes de la saison plastique contemporaine accueillis dans la capitale le monde artistique français était pêt à émettre un jugement définitif et plutôt lucide. Précédemment plusieurs expositions de nature monographique, dédiées à un nombre limité d'artistes italiens et à une période ou à une orientation spécifiques, avait déterminé un certain désorientation en ceux qui s'intéressaient à l'état des recherches en Italie; l'exposition collective de 1935 rendait enfin justice au nom d'un aménagement intelligent qui tenait compte de l'évolution historique des recherches artistiques de la peninsule au cours de deux derniers siècles.

Les sculpteurs invités étaient les mêmes que l'Italie avaient promus au cours des dernières années à l'occasion des événements nationaux et internationaux. L'approche aux nouvelles

recherches plastiques était par conséquent moins difficile, surtout parce qu'il avait été préparé à l'avance, de la part de Maraini et grâce à l'interception de la presse d'art francophone.

Dans ce sens, La section d'art contemporain proposait un double enseignement dont la France même prenait conscience: d'abord elle révélait des artistes animés *“par un désaveu, violent, excessif jusqu'au scandale, du passé qui les étouffait”* au nom d'une récupération de l'authenticité et de la pureté du style. Les carrières de ces derniers avaient pu se développer grâce à ces *“conditions spéciales imposées à l'Italie contemporaine par le destin”*: le régime fasciste, par conséquent, s'en sortait d'une façon positive vu qu'il avait jamais imposé *“un art nationaliste restreignant la liberté dans la poursuite de buts esthétiques divergents”*, mais il jouait au contraire le rôle du protecteur en instituant des commissions et de prix afin de favoriser le progrès artistique. Le public et les critiques parisiens constataient avec une certaine surprise comment les artistes exposants venaient presque tous de centres autres que Rome; cela ne compromettait absolument, à leurs yeux, l'homogénéité des recherches artistiques, vu que *“l'unité se refait par consentement de la race”* et pas de l'individualisme. En raison d'une manifestation si riche, les voix critiques françaises s'étaient exprimé longuement sur l'état de la nouvelle plastique italienne, révélant des capacités d'observation et de jugement considérables, à confirmation du fait que la promotion de l'art de la péninsule sur le sol français trouvait enfin sa consécration définitive, même pour le genre sculptural trop souvent relégué au second plan. À cette occasion l'exceptionnelle poussée de ce dernier était la preuve évidente de la renaissance de la production artistique de la péninsule, porte-parole de valeurs cardinales communes à la civilisation fasciste et à l'humanisme italien. Pour la première fois en conséquence les français étaient capables de juger la production sculpture italienne en commençant par ses protagonistes et en avançant par induction; ils l'indiquée comme l'expression la plus frappante de la renaissance des arts en lui rendant une excellence qui lui manquait depuis longtemps au bénéfice de la peinture, véritable intermédiaire pendant deux décennies des recherches nationales sur le sol français. Les sculpteurs exposants au *Jeu de Paume* devenaient finalement familiers aux yeux des critiques; leurs œuvres constituaient donc un objet d'étude de qualité. Précédemment en effet les commentaires avaient cité rarement leurs titres tout en préférant parler des caractères généraux de l'artiste considéré; cette fois, néanmoins, l'analyse des personnalités des artistes commençait propre par un examen approfondi des œuvres exposées, en étant conscient que ces dernières étaient exemplaires pour une compréhension définitive du profil des sculpteurs italiens du XX siècle.

LES PREMIÈRES ACQUISITIONS DE LA JEUNE SCULPTURE ITALIENNE DE LA PART DES MUSÉES FRANÇAIS

Au cours des années Trente le nouveau langage artistique italien présenté dans la capitale depuis quelques temps constituait aux yeux des critiques et des institutions français un héritage à garder et à protéger. Entre 1932 et 1936 toute une série de donations étaient menées à bonne fin grâce au soutien de la France et de l'Italie. Comme la petite exposition *Les artistes italiens au service de la propagande fasciste* organisée en 2010 à la galerie *La box* de Bruges a éclairci, ces décisions trouvaient leur raison dans une volonté politique de la part de deux pays motivés à un rapprochement et à une action diplomatique et gouvernementale partagée contre la montée en puissance de l'Allemagne d'Hitler, bien terminée dans les accords: Mussolini Laval en 1935.

La première personnalité à laquelle nous nous sommes intéressés a été celle du commandateur Frua de Angeli qui accordait en 1932 un don d'un groupe de peintures au *Musée du Jeu de Paume*. La sculpture, comme d'habitude, pouvait profiter en mesure inférieure de cette acte bénéfique; de toute façon elle aussi avait été considéré diversement de ce qui avait été fait dans le passé le plus récent, quand elle restait en marge de toute initiative de caractère officiel. Le comte Emauele Sarmiento, en particulier, s'était intéressé à faire entrer dans les collections françaises les œuvres de protagonistes de la nouvelle sculpture italienne, et celle produites à Paris, et celles réalisées directement sur le sol italien. Celui offrait à la ville de Grenoble aux cours des années 1933-34 des sculptures réalisées par Antonio Maraini et par Alfredo Pina, deux artistes très différents mais qui représentaient parfaitement les recherches multiples menées par l'école italienne.

En 1936 la bénévolence de ce personnage d'origine italienne se concrétisait encore plus énergiquement, comme tésifie par le legs de 80 réalisations de peinture et de sculpture. La présence d'environ une vingtaine d'œuvres symbolisait l'importance accordée par le collectionniste. L'École italienne était la plus nombreuse: elle comptait des noms bien connus dans le milieu artistique parisien, comme celui de Maraini, Rosso Rossi, Calvani, Viterbo et Pina. L'acte généreux du comte était, sans doute, conscient de sa propre envergure. Permettre l'accès d'œuvres modernes dans les collections d'État françaises signifiait leur attribuer un statut en tant que chefs-d'œuvre classiques, tout en favorisant leur connaissance près d'un public fort nombreux.

Cette politique à faveur de l'art italien poursuivait dans les années suivantes: en 1935, le

senateur Borletti, président du Comité Italia-Francia, promouvait une autre importante donation, grâce à laquelle d'autres protagonistes de la plastique italienne contemporaine pussèrent entrer dans les musées français, parmi eux Marino Marini, Francesco Messina et, encore une fois, Antonio Maraini. À fin de mieux conclure cet acte, le sous-cité Comité participait en première personne avec la cession d'un bronze d'un des sculpteurs italiens les plus connus en France, Francesco Messina.

PRESENZE SCULTOREE A PARIGI

LIBERO ANDREOTTI

-1907

Salon des Peintres Divisionnistes italiens, (Paris, Serre du Cours-la-Reine, 1-23 octobre)

Le Connube, n. 58; *Pur Sang*, n. 59; *La Lumière*, n. 60; *Petit éléphant*, n. 61; *Madame Tarquinia est couchée*, bronze, n. 62; *Le soir*, n. 63; *Vulcain*, n. 64; “*Donna Adalgise en gants*”, n. 65; *Le lévrier*, n. 66; *Le travail*, n. 67; *Le secret*, n. 68; *L'éducation*, n. 69; *La main à embrasser*, n. 70; *Pucelle*, n. 71; *Bios*, n. 72; *Artémise*, n. 73; *Portrait du Peintre Fornara*, n. 74; *Portrait du Peintre Previati*, n. 75; *La «cocotte»*, n. 76; *Amour et Psyché*, n. 77; *Kristhmann (evêque)*, n. 78; *La dame à la sourire*, n. 79; *Confession*, n. 80; *La Danseuse (Mimi Mignon)*, n. 82; *La coiffeuse*, n. 83; *Réveil*, targe en bronze, n. 84; *La matrice*, maquette en cire, n.85; *Education de prince*, bronze, n. 86; *L'aiguiseur*, targe en bronze, n. 87; *La toilette de vénus*, n. 88; *Le bourgeon*, bronze, n. 89; *Amazone*, bronze, n. 90; *Médaille en bronze en l'honneur du peintre Previati*, n. 91; *La Gorgone*, bronze, n. 92.

-1908

Exposition pro Musée Segantini à Saint-Moritz, sous le patronat de la Société Dante Alighieri (Paris, Galerie Grubicy, 14, rue Richelieu, décembre)

Circa 18 opere.

IVe Salon de la Société des Artistes Décorateurs, (Paris, Pavillon de Marsan, 06 nov.-10 déc.)

La Petite Maman..

-1909

XIXe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 15 avr.-30 juin)

Donna Grazia, bronze à cire perdue, n. 1653; *Sorelle*, bronze à cire perdue, n. 1654; *Sfinge*, bronze à cire perdue, n. 1655.

Section d'art moderne italien, Exposition de la Société du Salon d'Automne (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, du 1e octobre au 8 novembre)

Narcisse, n. 11; *Peché de la Chair*, n. 12; *Petite Maman*, n. 13; *Les Parques*, n. 14; *Nouveau-né*, n. 15.

-1910

VIIIe Exposition de la Société du Salon d'Automne (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 oct.-08 nov.)

Lutteur, groupe bronze cire perdue, n. 26; *La Vigne*, statuette bronze cire perdue, n. 27.

I Salon de la Société Parisienne (Galerie Allard, 21 rue des Capucines)

Donna che cammina, Vicomtesse de Janzé.

-1911

XXIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 16 avr.-30 juin)

Le miracle, plâtre, n. 1744.

IXe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 oct.-08 nov.)

La Madeleine, bronze, cire perdue, n. 30; *Gorgone*, bronze, cire perdue, n. 31; *Jeune Femme*, marbre «Rosa del Duomo», n. 32.

Statues, bas-reliefs & médailles de Libero Andreotti, (Paris, Galerie Berhneim Jeune, boulevard de la Madeleine, 15, rue Richepanse, 36, avenue de l'Opéra, 18 av.-15 mai)

Le baise-main, 1901, bronze, n. 1; *Narcisse*, 1907, bronze à cire perdue n. 2; *L'ainée*, pietra serena, n. 3; *Le nouveau-né*, bronze à cire perdue Valsuani, n. 4; *Adolescent*, bronze à cire perdue A. A. Hébrard, n. 5; *Les Parques*, 1910, n. 6; *Donna Grazia*, n. 7; *Une femme*, n. 8; *Lutteur*, n. 9; *Portrait de miss D...*, n. 10; *Portrait de Mme de J...*, n. 11; *Jeune femme*, Marbre «rosa del duomo», n. 12; *Cariatide*, bronze cire perdue Valsuani, n. 13; *Cariatide*, n. 14; *Génie musicien*, n. 15; *Génie musicien*, n. 16; *La vigne*, n. 17; *La chevauchée de Bacchus*, 1908, bronze cire perdue A. A. Hébrard, n. 18; *Tentation*, n. 19; *La vetta (La cime)*, 1909, n. 20; *La femme qui marche*, n. 21; *Enfant à l'escargot*, n. 22; *La femme au violon*, n. 23; *La femme au chat*, 1907, n. 24; *Fillette au lézard*, n. 25; *Portrait de fillette*, bas-relief en marbre «rosa del duomo», n. 26; *Femme drapée*, 1907, bronze cire perdue, n. 27; *Le chêne*, 1911, bas-relief, bronze cire perdue Valsuani, n. 28; *L'olivier*, 1911, n. 29; *Marie-Madeleine*, 1911, n. 30; *Gorgone*, 1911, n. 31; *La femme au paon*, 1911, n. 32; *Bas-relief*, marbre «rosa del duomo», n. 33; *Bas-relief*, n. 34; *Bas-relief*, n. 35; *Bas-relief*, n. 36; *Bas-relief*, n. 37; *Bas-relief*, n. 38; *Médailles*, bronze cire perdue Valsuani: M. De Lucchi, n. 39; *Mme Valentine de Saint-Point*, n. 40; *M. Ray*, n. 41; *Mme Georgina Ray*, n. 42; *M. Emile Verhaeren*, n. 43; *Mme Brunelleschi*, n. 44; *M. Gabriel Mourey*, n. 45; *Mme A. Gabriel Mourey*, n. 46; *M. Vanderpyl*, n. 47; *M. Georges Guéneau*, n. 48; *M. Boggiano*, n. 49; *M. Felix Fénéon*, n. 50; *Mme X...*, plaquette, n. 51.

Salon de l'Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres, (Paris, Champs-Élysées-Alcazar d'été, 01 oct.-03 nov.)

Cariatide, bronze à cire perdue, n. 1119; *Cariatide*, bronze à cire perdue, n. 1120.

Exposition de la Société des artistes italiens résidant à Paris, (Paris, Ambassade d'Italie, 51, rue de Varenne, décembre 1911)

Les Parques.

-1912

XXIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 14 avr.-30 juin)

Frise nuptiale, haut relief, plâtre, n. 1761.

Exposition d'artistes divisionnistes italiens, (Paris, Galerie Grubicy, 14 rue de Richelieu, 15 janv.-15 fév.)

Statuettes.

VIIe Salon de la Société des artistes décorateurs, (Paris, Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre, 107, rue de Rivoli, 27 fév.-01 avr.)

Fontaine; Vasque et figure.

Xe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 oct.-08 nov.)

Statuette (Femme aux cymbales), n. 43.

Exposition de tableaux de peintres divisionnistes italiens, (Galerie Grubicy)

Exposition des Amis des Arts, (Galerie Préaubert)

La Vigne.

-1913

XIème Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-

Elysées, avenue Nicolas II, 15 nov. 1913-05 janv.)

Portrait de M. X., plâtre, n. 32; *Groupe marbre rose*, n. 33.

XXIIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 14 avr.-30 juin)

Statues des Jardins, plâtre, n. 1792; *Danseuse aux raisins*, n. 1793; *Danseuse au masque*, n. 1794.

VIIIe Salon de la Société des artistes décorateurs, (Paris, Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre, 107, rue de Rivoli, 22 fév.-31 mars)

Statuettes décoratives, bronze et cire perdue: *Printemps*.

IIIe Exposition des Peintres et Sculpteurs du nu, (Paris, Galerie Devambez, 43, boulevard Malesherbes, 31 mars-15 avril)

Salon des Humoristes, (Palais de Glace, 15 avril - 05 juin)

Interno di una Villa,

Femme aux cymbales, 1911; *Danzatrice*.

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

La chaste Juliette, bronze, n. 165; *La Justice*, bronze, n. 166; *Mlle Chiappelli*, bronze, n. 167; *Mlle Passigli*, bronze, n. 168; *Mlle Paolo Ojetti*, bronze, n. 169; *Mlle Tealdi*, bronze, n. 170.

ANDREA BARATTINI

Collaborazione con Rodin alla realizzazione delle opere *Creation de la Femme*, *Printemps* e *Les Benedictions*.

-1904

IIe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Nicolas II, 15 oct.-15 nov.)

Groupe de chats, marbre, n. 1708.

-1906

IVe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Nicolas II, 18 oct.-25 nov.)

Dans les nuages, marbre, n. 85; *Idylle*, marbre, n. 86; *L'Escargot*, groupe terre de Sienne, n. 87; *l'Epi*, groupe terre de Sienne, n. 88.

-1907

CXXVe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Nicolas II, 01 mai)

Poussins, groupe marbre, n. 2499; *Souris et fromage*, groupe marbre, n. 2500.

V Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Nicolas II, 01-22 octobre)

Groupe de petits chats, marbre, n. 78; *Tortorella*, plâtre, n. 79.

-1908

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand-Palais des Champs-Elysées, avenue Nicolas II, 01 oct.-08 nov.)

Maternité. Groupe de chats, marbre, n. 81.

-1909

CXXVIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 01 mai)

Aigle, groupe plâtre, n. 2972.

Section d'art moderne italien, Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Nicolas II, 01 oct.-08 nov.)

Groupe de chats, n. 31; *Groupe de pigeons*, n. 32; *Groupe de poussins*, n. 33.

-1911

CXXIXe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Nicolas II, 01 mai)

Maternité; - *chats*, n. 3082; *Petits chats*, n. 3063.

Salon de l'Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres, (Paris, Champs-Elysées-Alcazar d'été, 01 oct.-03 nov. 1911)

Souris au fromage, marbre, 600 fr., n. 3; *L'escargot*, marbre, 400 fr., n. 36; *Dans les nuages*, marbre, 800 fr., n. 37; *Maternité, chats*, marbre, 1.000 fr., n. 38; *La grenade*, marbre, 500 fr., n. 39.

-1912

CXXXe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 01 mai)

«*Le baiser*», n. 3221; *Canards*, n. 3222. *Mention honorable*.

-1913

CXXXIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Canetons, n. 3140; *Aigle*, n. 3141.

-1914

CXXXIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Dans les blés, petits poussins, groupe marbre, n. 3430; *Canetons*, groupe marbre, n. 3431.

-1919

Exposition organisé au profit des œuvres de guerre de la Société des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue d'Antin, 01 mai-30 juin): exposants de la Société des Artistes Français

Dans la forme, groupe marbre, n. 860.

-1920

CXXXIIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Les deux pigeons, groupe marbre, n. 2827; *Le printemps*, groupe marbre, n. 2828.

-1921

CXXXIVe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Petit lièvre, marbre, n. 3276; *Groupe de poussins*, marbre, n. 3277.

-1930

CXLIIIe Salon de la Société des artistes français, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Petits tigres, marbre de Sienne, n. 3250.

-1932

CXLVe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Groupe de lapins, plâtre, n. 3545.

EUGENIO BARONI

-1909

Section d'art moderne italien, Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, oct.-8 nov.)

Adoléscent, n. 34; *L'homme qui pense*, n. 35; *Fiançailles*, n. 36; *La Femme au serpent*, n. 37.

BARTELLETTI ALDO

-1922

CXXXVe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 30 avril)

Chien-chat, réconciliation (Pax), groupe terre cuite, n. 3018.

-1923

CXXXVIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Chien surprenant un Loup, groupe plâtre bronze, n. 2915; *Chatte et son petit*, groupe marbre jaune de Sienne, n. 2916.

-1924

CXXXVIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 30 avril)

Chiots, groupe de jeunes chiens, marbre, n. 3206; *Chien regardant boire de petits chats*, groupe terre cuite, bronzée, n. 3207; *Frater, Bull anglais et jeune fox*, groupe terre cuite, bronzée, n. 3208.

Mention honorable.

-1925

CXXXVIIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Jardins des Tuileries, Terrasse du bord de l'eau, 30 avril)

La Punition, groupe, chien, chat, terre cuite original, bronze, n. 1569.

-1926

XXXIXe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, 30 avril)

La Soif, maquette plâtre, n. 3310.

-1927

CXXXIXe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Frater, marbre jaune de Sienne, n. 2951; *Le petit effronté*, marbre jaune de Sienne, n. 2952. Médaille bronze.

-1928

Salon des artistes français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 27 avril)

Un groupe; petits chats, marbre jaune de Sienne, n. 3113; *Buste du Comte G. Manzoni, ambassadeur d'Italie*, marbre, n. 3114.

Monument en marbre blanc à Marie Louise Matillon, Tombeau des familles Balve, Lesport, Matillon, cimetière ancien de Neuilly-sur-Seine, VIIIe division

-1929

CXLIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Deux amis, groupe chien et singe, marbre jaune, n. 3471; *Diane chasserresse*, maquette, plâtre, n. 3472.

-1930

CXLIIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand-Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Le singe, le miroir et le chien, groupe marbre jeune, n. 3256; *Maternité, chienne et ses petits*, groupe marbre bleu, n. 3257.

-1932

CXLVe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Dévouement sincère (chien retirant enfant tombé à l'eau), groupe marbre jaune, n. 3552; *Une vitrine contenant petits groupes d'animaux*, marbre et bronze), n. 3553.

-1933

CXLVIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 29 avril)

Légende de la fondation de Rome: Rémus et Romulus, groupe marbre, n. 3772; *Buste de M. Bachollet-Léopold, éditeur d'Art*, marbre, n. 3773.

-1937

CLe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Pavillon des Salons, Esplanade des Invalides, 30 avril)

Une vitrine contenant différents groupes d'animaux, groupe marbre, n. 1702.

ANTONIO BERTI

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)
Buste de A. Locatelli, médaille d'Or de la Grande Guerre, bronze, n. 171; *La Princesse Marina Ruspoli-Volpi*, bronze, n. 172.

ALFREDO BIAGINI

-1929

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 03 novembre-22 décembre)

Singe, sculpture en taille directe, n. 139.

VIIIe Salon des Tuileries, (Paris, Palais des Expositions, 13 mai-30 juin)

Singe, n. 139.

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

Jeune Femme étendue, bronze, n. 173.

RENATO BROZZI

-1911

Salon de l'Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres, (Paris, Champs-Élysées-Alcazar d'été, 01 oct.-03 nov. 1911)

Targhe in metallo cesello a sbalzo, 500 fr., n. 115.

-1925

Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, (Paris, Pavillon National, Grand Palais, Esplanade des Invalides, Cours-la-Reine, avril-oct.)

Panneaux et médaillons, Portes du Pavillon National; *Orfèvrerie (vaisselle, plate d'argent doré, coupes dorées)*, Grand Palais, stand V.

-1930

Exposition de la gravure et de la médaille italienne contemporaine, (Paris, Bibliothèque nationale, novembre)

Troupeau dans la campagne romaine, n. 29.

REMBRANDT BUGATTI

-1904

XIIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 17 avril)

Les cerfs, plâtre, n. 1869; *Les cicognes*, plâtre, n. 1870; *Lion et lionne*, plâtre, n. 1871;

Zébus de Madagascar, plâtre, n. 1872.

Exposition des sculptures de Rembrandt Bugatti, (Paris, Galerie Hébrard, 8, rue Royale, 15 juin – 01 juillet)

Lion jouant avec une boule, plâtre, n. 1; *Les Cerfs*, n. 2; *Zébus de Madagascar*, bronze, n. 3; *Lion et Lionne*, bronze, n. 4; *Cheval*, plâtre, n. 5; *Chienne et ses petits*, plâtre, n. 6; *Groupe de Cerfs blancs*, plâtre, n. 7; *Chameaux buvant*, plâtre, n. 8; *Panthère*, plâtre, n. 9; *Jeunes Eléphants*, plâtre, n. 10; *Le grand Eléphant du Muséum*, n. 11; *Hémiones*, plâtre, n. 12; *Singe*, plâtre, n. 13; *Loups d’Egypte*, plâtre, n. 14; *Pélicans*, plâtre, n. 15; *L’entrée du Marché aux chevaux*, bronze, n. 20; *Portrait de M.lle N.*, n. 21; *Portrait de la Baronne de D.*, n. 22; *Portrait de M. de D.*, plâtre, n. 23; *Portrait de M. C.*, n. 24; *Portrait de M. V.*, n. 25; *Portrait de M. Le Professeur L.*, n. 26; *Groupe de Fillettes*, n. 28; *Mon Père*, n. 29; *Mon Portrait*, n. 30; *Chien couché*, bronze, n. 31.

-1905

IIIe Exposition de la Société du Salon d’Automne, (Paris, Grand-Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 18 oct.-25 nov.)

Combat de Coqs, bronze à cire perdue, n. 258; *Les Panthères*, bronze à cire perdue, n. 259; *Loup couché*, bronze à cire perdue, n. 260; *Les Antilopes*, bronze à cire perdue, n. 261; *Petits Cerfs chinois*, bronze à cire perdue, n. 262; *Cerf et Biche*, bronze à cire perdue, n. 263; *Biche allaitant ses Faons*, bronze à cire perdue, n. 264.

XVe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue d’Antin, 15 avril 1905)

«*Dix minutes de repos*», cire préparée pour la fonte, n. 1710; *Portrait de M. G. R.*, plâtre, n. 1711; *Une bonne branche*, bronze et cire perdue, n. 1712; *Éléphant et chameau*, n. 1713.

-1906

XVIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue d’Antin, 15 avril-30 juin 1906)

Deux panthères, bronze, cire perdue, n. 1720; *Bons amis*, bronze, cire perdue, n. 1721; *Montreurs d’ours*, bronze, cire perdue, n. 1722; *Panthère dévorant*, bronze, cire perdue, n. 1723.

IVe Exposition de la Société du Salon d’Automne, (Paris, Grand-Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 15 oct.-15 nov.)

Pélican, bronze à cire perdue, n. 262; *Groupe Daims crinus*, bronze à cire perdue, n. 263; *Boucs et Bouquetins*, bronze à cire perdue, n. 264; *Singe*, bronze à cire perdue, n. 265; *Chat*, bronze à cire perdue, n. 266; *Lion*, marbre, n. 267.

Galerie Hébrard, (Paris, Galerie Hébrard, 8, rue Royale)

Grand cerf bramant, bronze.

-1907

Exposition Rembrandt Bugatti, Galerie Hébrard, (8, rue Royale, 15 mai - 15 juin)

Loup d’Egypte, n. 1; *Flamants*, bronze, n. 2; *Cigogne*, bronze, n. 3; *Panthères se léchant*, bronze, n. 4; *Hippopotame*, n. 5; *Père et Fils*, n. 3 (Epreuves, 6); *Cerf se grattant*, n. 7, (5 Epreuves); *Chien basset*, bronze, n. 8, (5 Epreuves); *Serpent*, bronze, n. 9, (10 Epreuves); *Les Bisons*, bronze, n. 10, 3 Epreuves); *Les Girafes*, bronze, n. 11; *Chevaux Boulonnais*, n. 12; *Etalon Boulonnais seul*, bronze, n. 13, (3 Epreuves); *Les Cigognes*, n. 14; *Cerf et Biches chinois*, bronze, n. 15; *Groupe de deux grands Pélicans*, plâtre, n. 16, (3 Epreuves); *Jeune Zébu et Oies*, n. 17, (5 Epreuves); *Chacals*, bronze, n. 18, (3 Epreuves); *Panthère grognant*, bronze, n. 19, (3 Epreuves); *Eléphant blanc*, bronze, n. 20; *Lion*, n. 21, (3 Epreuves); *Panthère à la boule*, bronze, n. 22, (3 Epreuves); *Vautours*, n. 23; *Petit garçon*, bronze, n.

24, (3 Epreuves); *Petite fille*, bronze, n. 25, (3 Epreuves); *Femme au chat*, bronze, n. 26, (3 Epreuves); *Diane*, bronze, n. 27; *Athlète*, bronze, n. 28, (5 Epreuves); *Etude de nu*, bronze, n. 29, (3 Epreuves); *Etude de nu*, n. 30, (10 Epreuves); *Etude de nu*, bronze, n. 31, (3 Epreuves); *Jeunesse*, bronze, n. 32; *Statuette drapée*, bronze, n. 33 (5 Epreuves); *Athlète couché*, bronze, n. 34, (3 Epreuves).

XVIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 14 avr.-30 juin)

«*Dix minutes de repos*», bronze à cire perdue, n. 1826.

Salon des Divisionnistes italiens, (Paris, Serre du Cours-la-Reine, 1-23 octobre 1907)

La Brute (colosse nu assis), gesso.

-1908

XVIII Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 15 avril-30 juin)

Groupe «Girafes», bronze à cire perdue, n. 1878; *Groupe «Flamands»*, bronze à cire perdue, n. 1879; *Groupe «Bisons»*, n. 1880; *Jeune femme assise tournant son visage vers la gauche* (hors catalogue).

VIe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand-Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, oct.- nov.)

Eléphant: «il y arrivera», n. 304; *Eléphant*, n. 305; *Lion*, n. 306; *Jaguar accroupi*, n. 307; *Jaguar assis*, n. 308; *Girafe*, n. 309; *Autruche*, n. 310; *Tigre baillant*, n. 311; *Tigre dévorant*, n. 312; *Léopard*, n. 313; *Auroch*, n. 314; *Groupe de Yacks*, n. 315; *Les Marabouts*, n. 316; *Kangaroo*, n. 317; *Gnou*, n. 318; *Groupe d'Antilopes onctueuses*, n. 319; *Jaguar et son petit*, n. 320.

Galerie Hébrard, (Paris, Galerie Hébrard, 8, rue Royale)

Eléphant blanc («il y arrivera»), plâtre; *Jaguar accroupi*, plâtre; *Jaguar assis*, plâtre.

-1909

Section d'art moderne italien, Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, du 1e octobre au 8 novembre)

Eléphant, n. 86; *Antilope onctueuses*, n. 87; *tigre dévorant*, n. 88; *serpent*, n. 89; *basset*, n. 90; *cigogne*, n. 91.

XIXe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 15 avril-30 juin)

Deux riches, bronze à cire perdue, n. 1712; *Statuette portrait d'homme*, bronze à cire perdue, n. 1713.

-1910

VIIIe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand-Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 oct.-08 nov.)

Rhinocéros, fonte en bronze à cire perdue, n. 167; *Hippopotame*, fonte en bronze à cire perdue, n. 168.

XXe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 15 avril-30 juin)

Grue, plâtre, n. 1742; *Fourmillier*, bronze à cire perdue, n. 1743.

-1911

XXIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 16 avril-30 juin)

Lutteur, plâtre, n. 1796; *Bison*, n. 1979. plâtre.

IXe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 oct.-08 nov.)

Un Groupe de Lion et Lionne de Nubie, n. 220.

Exposition Rembrandt Bugatti, (Paris, Galerie Hébrard, 8, rue Royale, 10 – 24 mai)

Eléphant en marche, plâtre, n. 1; *Hippopotame*, n. 2, (5 Epreuves); *Lion et lionne de Nubie (groupe)*, n. 3; *Singe cynocéphale*, n. 4, (5 Epreuves); *Antilope anoa*, n. 5, (5 Epreuves); *Antilope et Zébu nain (groupe)*, n. 6, (5 Epreuve); *Antilope canna*, n. 7, (5 Epreuves); *Yachs (groupe)*, n. 8; *Yach*, plâtre, n. 9; *Tapirs (groupe)*, n. 10, (3 Epreuves); *Autruche*, plâtre, n. 11; *Alpaca*, plâtre, n. 12; *Tigre*, plâtre, n. 13; *Renne et ses petits*, plâtre, n. 14; *Chevaux d'abattoir (groupe)*, plâtre, n. 15; *Grand groupe de Cerfs*, plâtre, n. 16; *Eléphant au repos*, bronze, n. 17; *Eléphant jouant*, bronze, n. 18; *Hippopotame*, bronze, n. 19, (5 Epreuves); *Buffle Gayal*, bronze, n. 20, (3 Epreuves); *Rhinocéros*, bronze, n. 21, (5 Epreuves); *Léopard*, bronze, n. 22, (3 Epreuves); *Casoars*, bronze, n. 23; *Lion*, bronze, n. 24; *Zèbre et Antilopes (groupe)*, bronze, n. 25; *Puma*, n. 26, (3 Epreuves); *Faon*, bronze, n. 27, (10 Epreuves); *Petite Panthère*, bronze, n. 28, (10 Epreuves); *Petit Léopard*, bronze, n. 29, (10 Epreuves); *Dix minutes de repos (grand groupe)*, n. 30; *Deux Biches (grand groupe)*, bronze, n. 31; *Fourmillier*, bronze, n. 32, (2 Epreuves); *Gnou*, bronze, n. 33, (5 Epreuves); *Deux Chèvres (groupe)*, bronze, n. 34, (5 Epreuves); *Serpent*, bronze, n. 35, (10 Epreuves); *Lion*, bronze, n. 36, (3 Epreuves); *Montreur d'Ours*, bronze, n. 37; *Zébus de Madagascar (groupe)*, bronze, n. 38; *Pélicans (groupe)*, bronze, n. 39, (5 Epreuves); *Deux Pélicans*, bronze, n. 40, (3 Epreuves); *Vache*, bronze, n. 41, (5 Epreuves); *Panthère dévorant*, bronze, n. 42, (3 Epreuves); *Jaguars, père et fils (groupe)*, bronze, n. 43, (3 Epreuves); *Chien annamite*, bronze, n. 44, (3 Epreuves); *Grand Saint-Germain*, bronze, n. 45, (5 Epreuves); *Daim et son Faon*, bronze, n. 46, (3 Epreuves); *Loups d'Égypte (groupe)*, bronze, n. 47, (5 Epreuves); *Singe*, bronze, n. 48, (3 Epreuves); *Deux Cigingnes*, bronze, n. 49; *Grand levrier debout*, bronze, n. 50, (5 Epreuves); *Kangouroo*, bronze, n. 51, (esquisse); *Cigogne seule*, bronze, n. 52, (3 Epreuves); *Cerf bramant*, bronze, n. 53, (dernière Epreuve); *Bouquetin (groupe)*, bronze, n. 54, (Dernière Epreuve); *Eléphant blanc*, bronze, n. 55, (dernière Epreuve); *Lionceau et Levrette*, n. 56, (Dernière Epreuve); *Jeune Zébu et Oies (groupe)*, bronze, n. 57, (5 Epreuves); *Hémione et Casoar*, bronze, n. 58, (3 Epreuves); *Chameaux buvant*, bronze, n. 59, (3 Epreuves); *Chameuax*, bronze, n. 60, (3 Epreuves); *Biche et ses Faons (groupe)*, bronze, n. 61, (3 Epreuves); *Yachs (groupe)*, bronze, n. 62, (3 Epreuves); *Antilopes onctueuse (groupe)*, bronze, n. 63, (3 Epreuves); *Chevaux Ardennais (groupe)*, n. 64; *Etalon Ardennais (groupe)*, n. 65; *Tigre baillant*, bronze, n. 66, (5 Epreuves); *Deux Bisons*, bronze, n. 67, (3 Epreuves); *Ibis*, bronze, n. 68; *Eléphant (il y arrivera)*, bronze, n. 69, (Dernière Epreuve); *Eléphant*, bronze, n. 70, (Dernière Epreuve); *Pélicans (conversation)*, bronze, n. 71, (3 Epreuves); *Pélicains ailes déployées*, bronze, n. 72, (5 epreuves); *Pélican se grattant*, bronze, n. 73, (5 Epreuves); *Pélican au repos*, bronze, n. 74, (5 epreuves); *Poule*, bronze, n. 75; *Rhinocéros*, bronze, n. 76, (20 epreuve); *Autruche*, bronze, n. 77, (320 epreuves); *Girafe*, bronze, n. 78, (20 epreuves); *Eléphant*, bronze, n. 79, (20 epreuves); *Eléphant*, bronze, n. 80, (20 epreuves); *Jaguar assis*, bronze, n. 81, (20 epreuves); *Jaguar accroupi*, bronze, n. 82, (50 Epreuves); *Sangliers (groupe)*, bronze, n. 83, (5 Epreuves); *Buche et Faons*, bronze, n. 84, (3 epreuves); *Jeunesse*, bronze, n. 85; *Diane*, bronze, n. 86; *Femme au Chat*, bronze, n. 87, (dernière epreuve); *Femme se coiffant*, bronze, n. 88, (3 epreuves); *Femme les bras croisés*, bronze, n. 89, (3 epreuves); *Etude de Nu*, bronze, n. 90, (10 epreuves); *Nu, fillette*, bronze, n. 91, (3 epreuves); *Athlète debout*, bronze, n. 92, (5 epreuves); *Athlète couché*, bronze, n. 93, (3 Epreuves); *Nu, statuette*, plastiline pour être exécutée en bronze à cire perdue, n. 94, (10 epreuves); *Etude de Nu*, marbre, n. 95; *Etude de Nu*, marbre, n. 96; *Panthère dévorant*, pierre, n. 97.

Exposition de la Société des artistes italiens résidant à Paris, (Paris, Ambassade d'Italie, 51, rue de Varenne, décembre 1911)

Antilope; Statuettes.

-1912

Exposition d'artistes divisionnistes italiens, (Paris, Galerie Grubicy, 14 rue de Richelieu, 15 janv.-15 fév.)

XXIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 14 avr.-30 juin)

La mère malade, pièce unique, n. 1813; *Eléphant jouant*, pièce unique, n. 1814; *Portrait du comte B. de C...*, n. 1815; *Portrait de Mlle D. B...*, plâtre, n. 1816.

Xe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Nicolas II, 01 oct.-08 nov.)

Groupe de yaks, n. 255; *Oie*, n. 256; *Mérinos*, n. 257; *Sécretaire*, n. 258; *Sécretaire*, n. 259; *Groupe de biches*, n. 260; *Groupe de biches*, n. 261; *Petit léopard*, n. 262; *Jabirou*, bronze à cire perdue, n. 263.

-1913

XIème Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Nicolas II, 15 nov. 1913-05 janv.)

Groupe: Deux Anes, bronze à cire perdue, n. 286.

Ier Salon des Artistes Animalier, (Paris, Galerie La Boétie, 64 bis, rue La Boétie, 28 fév.-17 mars)

Galerie Hébrard, (Paris, 8, rue Royale)

Jaguar prenant son élan; Groupe de cerfs; Biche malade; Tigre dévorant; Jaguar portant la nourriture à son petit; l'Ours; Deux Bisons Biche allattant ses deux faons, bronze; *Léoprad qui marche; Dix minutes de repos*, bronzo; *Les grands Marabouts*, bronzo; *Gnou*, bronzo; *La grande autruche*, grande modello; *Les deux ânes*, bronzo; *Grand Lion couché*, bronzo; *Les haridelles sur le Quai d'Anvers*, bronzo; *La mère blessée; Les trois antilopes*, bronzo; *Puma*, bronzo; *Deux Léopards*, bronzo.

XXIIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 14 avril-30 juin)

Marchande de pommes (Anvers), bronze à cire perdue, n. 1851.

Exposition de tableaux et sculptures, galerie Manzi-Joyant, (jusqu'à 29 novembre)

Hippopotame baillant; Kangourou; Pélicans; Fourmilier; Volute.

-1914

XXIVe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 13 avr.-30 juin)

Élan, plâtre, n. 1738; *Groupe: deux éléphants*, bronze à cire perdue, n. 1739.

Ile Salon de la Société des Artistes Animaliers, (Paris, Galerie La Boétie, 64 bis, rue La Boétie)

-1919

Exposition organisé au profit des œuvres de guerre de la Société des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue d'Antin, 01 mai-30 juin): exposant de la Société Nationale des Beaux-Arts

Chevaux, bronzo à cire perdue, n. 2258; *Panthère dévorant*, bronzo à cire perdue, n. 2259.

-1922

Exposition des dernières œuvres de Rembrandt Bugatti, Galerie Hébrard (Paris, 8, rue Royale, 10-30 novembre)

-1925

Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, (Paris, Grand Palais, avril-oct.)

Bronzes (Chevaux, bronze cire perdue d'un seul jet).

BRUNO CALVANI

1930

CXLIIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Tête muliebre, n. 3333.

-1932

Peintres et Sculpteurs italiens, (Paris, Camaraderie Française, Montparnasse, 15 jan-15 fev)

Xe Salon des Tuileries, (Paris, Néo-Parnasse, 235, boulevard Raspail)

Tête virile, n. 278; *Tête muliebre*, n. 278a.

-1933,

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand-Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-10 déc.)

Artistes italiens résidant à Paris, (Paris, Galerie Charpentier, 76, faubourg Saint-Honoré)

Portrait de ma sœur (premio della Federazione nazionale dei Sindacati fascisti).

XIe Salon des Tuileries, (Paris, Néo-Parnasse, 235, boulevard Raspail,

Tête mulâtre, plâtre, n. 395; *Portrait du poète G. Traglior*, plâtre, n. 396.

-1935

con Spazzapan e Levi, (Paris, Galerie La Jeune Europe, décembre)

-1936

Personale, Académie Hollandaise

Sculpture et dessins.

Donation Emanuele Sarmiento, (Paris, Petit Palais, 04 janvier)

Ada, masque bronze, n. 62; *Tête de Femme*, terre cuite, n. 63.

XIVe Salon des Tuileries, (Paris, Néo-Parnasse, 235, boulevard Raspail, 21 mai-05 juil.)

Baigneuse, n. 270.

-1939

Salon des Tuileries

Tête de jeune fille, n. 2308.

PIETRO CANONICA

-1900

Exposition décennale des Beaux-Arts, Exposition Universelle, section italienne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 15 avr.-12 nov.)

Surprise, n. 7; *Silence*, n. 8.

-1906

XXVe Exposition de la Société Internationale de peinture et de sculpture, (Paris, Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze, décembre)

Enfant qui rit, marbre.

-1908

Canonica, Boldini, Gandara, La Touche, (Paris, Hôtel des Modes, 15, rue de la Ville-l'Évêque, mars)

Princesse Caroline Murat; Mlle Pellenaro, marbre polychrome; *Prince Amédée de Savoie; Prince Adalbert de Gênes; Jeune Guillaume de Cologne*.

XVIII Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 15 avr.-30 juin)

Donna Franca Florio, portrait en marbre, n. 1883.

-1909

Section d'art moderne italien, Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 octobre-08 novembre)

Torse, n. 101.

RENATO CARVILLANI

-1926

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 05 nov.-19 déc.)

Femme au chien, bronze cire perdue, n. 556.

XXXIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 mai-30 juin)

Femme au chien, bronze cire perdue, n. 1689.

-1927

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 05 nov.-18 déc.)

Chien, plâtre, n. 347.

-1930

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-14 déc.)

Vierge des tropiques pour fontaine, pierre, n. 424.

-1931

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées,

avenue Nicolas II, 01 nov.-13 déc.)
Portrait de M. Ubaldo Triaca, n. 317.

AMLETO CATALDI

-1909

Section d'art moderne italien, Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées avenue Nicolas II, du 1^{er} octobre au 8 novembre)
Labeur, n. 115; *Fatigue*, n. 116; *Premiers points*, n. 117; *Empire*, n. 118.

-1923

Personnelle, (Paris, Galerie Dévambez, 43, boulevard Malesherbes, septembre)
30 opere circa (marmo e bronzo): *Porteuse d'eau*; *Méduse*; *Danseuse*; *la Femme à sa toilette (Jeune fille se coiffant)*; *l'Archer*; *Putti*, *Bustes*; *Nus*.

Acquisition de *La Femme à sa toilette (Jeune fille se coiffant)* pour le *Musée du Luxembourg*.

Acquisition de *Archer* pour le *Petit Palais*.

Acquisition de *Méduse (Danseuse)* par un groupe d'Italien (don à la Ville de Paris)

Acquisition de *Putti* par l'ambassadeur d'Italie

-1924

CXXXVIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 30 avril)
La Course, statue plâtre, n. 3316.

-1925

Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, (Paris, Pavillon National, Grand Palais, Esplanade des Invalides, Cours-la-Reine, avril-oct.)
Sculptures en bronze, hall du Pavillon Nationale.

-1929

Salon des Tuileries, (Paris, Palais des Expositions, 13 mai au 30 juin)
Galatée, statuette bronze, n. 226.

-1930

VIIIème Salon des Tuileries, (Paris, Cours-la-Reine, Place de l'Alma, 15 juin-début juillet)
Enfant, bronze, n. 509.

-post 1933

Danseuse (Méduse), Vanves, Parc Frédéric Pic

-1935

Leonardo da Vinci, bronze, Don di M. Garda, chargé d'Affaires de Saint Marin en France (per la square Viviani, destinato ai Jardins des Tuileries)

FERNANDO CIAN (CIANCIANAINI)

-1907

CXXVe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 01 mai)

Pureté, buste, marbre, n. 2684.

-1909

CXXVIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 01 mai)

Rêve, buste, marbre, n. 3160.

-1911

CXXIXe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 01 mai)

Jeanne d'Arc, statue, plâtre, n. 3226; *Paysanne*, buste, marbre, n. 3227.

-1914

CXXXIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Vierge, tête, marbre, n. 3628; *Jeune paysanne*, tête, bronze, n. 3629.

-1920

CXXXIIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Buste de jeune fille, (foi en Dieu), marbre, n. 2952.

-1921

CXXXIVe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Trois âmes, groupe bronze à cire perdue, n. 3414; *Virgo Pacis*, fragment, étude, marbre, n. 3415; *Amour*, fragment, buste, marbre, n. 3416. *Mention honorable*.

-1922

CXXXVe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Portrait du colonel C. G., bronze cire perdue, n. 3152; *Jeanne d'Arc*, fragment bronze cire perdue, n. 3153.

-1924

CXXXVIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Beata Teresia, terre-cuite originale, n. 3339; *Terre-cuite originale*, n. 3340.

-1926

CXXXIXe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Portrait de M. A. Picot, buste, bronze, n. 3219; *Etude de vieux paysan*, buste, terre-cuite, n. 3220.

-1927

CXLLe Salon de la Société des Artistes Français, (Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Tête de vierge, originale, terre-cuite, n. 3074; *Jeune fille au raisin*, bronze à cire perdue, n. 3075.

-1928

CXLLe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 28 avril)

Portrait du professeur A. Bonzanelli, n. 3214.

VINCENZO COCHI

-Post 1907

Monument à Giuseppe Garibaldi, marbre (Paris, square Cambronne, Xème)

-1909

Section d'art moderne italien, Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, du 1^e octobre au 8 novembre)

-1917

Médailles de Bruno et Costante Garibaldi, bronze, (Paris, Monument à Giuseppe Garibaldi, square Cambronne, Xème)

VENANZIO CROCETTI

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

Garçonnet assis, bronze, n. 174.

ARTURO DAZZI

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

Petit cheval, marbre de couleur, n. 175.

ANDREA DEL DEBBIO

-1928

Cartouche, Monument aux morts de la guerre de 1914-1918, Villers-Bretonneux

-1932

Statua del Maréchal Exelmans, piana di Verdun.

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des champs-Élysées, avenue Nicolas II,, 01 nov.-14 déc.)

Buste de femme, n. 387; *Buste de femme*, n. 388.

-1935

XIII Salon des Tuileries, (Paris, Néo-Parnasse, 235, boulevard Raspail, 25 mai-30 juin)

Portrait d'un jeune peintre, n. 37.

-1939

XVIe Salon des Tuileries, (Paris, Palais de Chaillot, 02 juin-09 juil.)

Torse de jeune fille, n. 2342.

PERICLE FAZZINI

-1934

Exposition des Amis de l'art contemporain, (Paris, Galerie des Amis de l'Art Contemporain, 20, avenue George-V, 04-20 mai)

Bustes en bois (Femme de l'artiste).

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

Femme qui marche, bois, n. 176.

-1936

Exposition, (Musée des Ecoles étrangères, Jeu de Paume des Tuileries, 23 décembre)

Femme de l'artiste.

LIDIA FRANCHETTI

1933

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, du 1e novembre au 10 décembre)

Buste de M. Rubinschtein, n. 593.

Esposizione degli artisti italiani di Parigi

Portrait d'homme

AGOSTINO GIOVANNINI

-1909

CXXVIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 01 mai)

Mlle M..., buste plâtre patiné, n. 3357; *Buste de femme*, plâtre patiné, n. 3358.

-1910

XXe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 15 avril-30 juin)

Buste de femme, marbre, n. 1824.

-1911

XXIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 16 avr.-30 juin)

Tête de gladiateur, bronze, n. 1875; *Le philosophe*, plâtre, n. 1876.

Exposition de la Société des artistes italiens résidant à Paris, (Paris, Ambassade d'Italie, 51, rue de Varenne, décembre 1911)

Gladiateur.

-1912

XXIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 14 avr.-30 juin)

L'Enigme, buste, n. 1883; *Portraits*, buste, n. 1884; *Tête d'enfant*, n. 1885.

-1913

XXIIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 14 avr.-30 juin)

Tête de philosophe, pierre, n. 1927.

-1914

XXIVe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 13 avr.-30 juin)

Pascal, buste, n. 1806; *Séverine*, buste, n. 1807; *H. Reibel*, buste, n. 1808; *Portrait de M. Ervochon*, n. 1809.

ROMEO GREGORI

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

Portrait de Femme, bronze, n. 177.

ITALO GRISELLI

-1929

Exposition Art italien moderne, (Paris, Galerie des Editions Bonaparte, 30 nov – 20 déc.)

Nu, n. 30.

Exposition du Novecento Italiano, (Nice, Société des Beaux-Arts, mars-avril)

Gaia, n. 56; *Nudo*, bronzo, n. 57; *Ritratto dello scultore Caroni*, bronzo, n. 58.

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)
Jeune italien, cire, n. 178; *Portrait de femme*, cire, n. 179; *Portrait d'homme*, cire, n. 180.

GUERRISI MICHELE

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)
Jeune fille nue, bronze, n. 181.

BRUNO INNOCENTI

-1929

Exposition du Novecento Italiano, (Nice, Société des Beaux-Arts, mars-avril)
Busto di fanciulla, n. 59; *Ritratto del pittore Romiti*, n. 60.

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)
Lilia nue, bronze, n. 182; *Portrait*, bronze, n. 183; *Tête*, bronze, n. 184.

CARLO JELMONI

-1904

XIVe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 17 avril 1904)
Portrait médaillon de Mme Jelmoni, n. 1965.

-1905

XVe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 15 avril)
Étude de femme, plâtre, n. 1794.

-1906

XVIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 15 avr.-30 juin)
Portrait de ma mère, buste plâtre, n. 1813; *Portrait de Mlle J... M.*, statuette plâtre, n. 1814.

-1907

XVIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 14 avr.-30 juin)
Etude, torse plâtre, n. 1948; *Portrait de ma mère*, buste bronze, n. 1949.

-1908

XVIIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 15 avr.-30 juin)
Imploration, statue plâtre, n. 1968; *Portrait de Mme A. M...*, buste plâtre, n. 1969.

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand-Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 oct.-08 nov.)

Femme nue, plâtre, n. 977; *Tête de jeune homme*, plâtre, n. 978.

-1909

XIXe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 15 avr.-30 juin)

Adolescent, plâtre, n. 1862.

Section d'art moderne italien, Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, du 1^{er} octobre au 8 novembre)

Adolescent, n. 242; *Portrait de ma mère*, n. 243; *portrait de Mlle F. C.*, n. 244; *l'esclave*, n. 245; *Saint-Pierre de Montmartre*, n. 246; *Versailles*, n. 247.

-1910

XXe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 15 avr.-30 juin)

Portrait, tête plâtre, n. 1842.

-1911

XXIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 16 avr.-30 juin)

La Vigne, plâtre, n. 1895.

Exposition de la Société des artistes italiens résidant à Paris, (Paris, Ambassade d'Italie, 51, rue de Varenne, décembre 1911)

-1912

XXIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 14 avr.-30 juin)

Silène et Bacchante, masque bronze, à cire perdue, n. 1910; *Silène riant*, masque bronze à cire perdue, n. 1911; *Statuette*, plâtre, n. 1912.

-1913

XXIIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 14 avril-30 juin)

Statue, plâtre, n. 1947; *Automne*, pierre, n. 1948; *Ignara Malis*, tête, bronze, cire perdue, n. 1949. *Récompence en tant qu'associé*

Acquisto di una delle opere esposte al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts del 1913.

-1914

XXIVe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue d'Antin, 13 avr.-30 juin)

Fontaine, marbre, n. 1819; *Le peintre Lorenzo di Giacomo da Viterbo*, statue plâtre, n. 1820; *Porteuse d'eau*, statuette bronze, n. 1821.

-1920

XVe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue Victor-Emmanuel III, 14 avril-30 juin)

Charmeuse de serpents, bronze à cire perdue, n. 1466; *Silène et Bacchantes*, groupe en bronze cire perdue, n. 1467.

-1921

XVIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais, avenue Victor-Emmanuel III, 13 avril-30 juin)

Semele et Bacchus, terre-cuite originale, n. 1678.

-1923

Décoration préfecture de Laon, bronze

Consulat général de France, Batavia, India

FRANCESCO LA MONACA

-1909

CXXVIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 01 mai)

Rêve juvénile, groupe plâtre, n. 3485.

-1911

CXXIXe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 01 mai)

Pauvreté, n. 3494.

-1912

CXXXe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 01 mai)

Victoire de David, n. 3702 (Mention honorable); *Napoléon équestre*, n. 3703.

-1913

CXXXIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Les héros de la mer, médaille de bronze, n. 3675.

-1914

CXXXIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand-Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

«*Suprême effort*», groupe plâtre, n. 3981; *Pauvreté*, figure bronze, n. 3982.

-1919

Exposition organisé au profit des œuvres de guerre de la Société des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 01 mai-30 juin): exposants de la Société des artistes français

La poursuite, groupe équestre terre cuite, n. 1131; *Ricciotti Garibaldi*, statuette plâtre patiné, n. 1132.

Galerie Margny, (jusqu'au 16 février)

-1920

CXXXIIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Solitude, statue bronze à cire perdue, n. 3199; *Portrait de M. Dufour*, buste plâtre, n. 3200;

Amour désarmé, groupe plâtre, n. 3201; *La douleur*, statue en plâtre, n. 3202.

-1921

Buste en bronze pour le Monument de Désiré Le Hoc (Deauville, rue Désire Le Hoc)

-1923

CXXXVIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Portrait de M. Garda, buste bronze, n. 3354; *Portrait du docteur V. P...*, buste bronze, n. 3355; *Portrait du docteur sir Saint-Clair Thompson*, n. 3356.

-1924

CXXXVIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Portrait du Dr. Dartigues, buste bronze cire perdue, n. 3618.

personnelle, galerie Lambert

-1926

CXXXIXe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Buste de Bernard-Shaw, marbre, n. 3457; *Busto de tragedien Ruggero Ruggeri*, bronze, n. 3458.

Salon du Franc, (Paris, Musée Galliera)

Femme dansant, bronze.

***Tombe d'Eugène Léon Cornuché*, buste, bronze, cimetière Saint-Vincent de Montmartre, IV division**

-1927

CXLe Salon de la Société des Artistes Français (Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Faunesse enivrée, statue plâtre, n. 3294.

Buste en hermès en bronze pour le monument d'Eugène Cornuché (Deauville, boulevard Eugène Cornuché)

-1929

Exposition Art italien moderne, (Paris, Galerie des Editions Bonaparte, 30 nov.–20 déc. 1929)

Exposition Francis La Monaca (Paris, Galerie Jean Charpentier, 76, Faubourg, Saint-Honoré, 26 Mars – 11 Avril)

Tableaux

Un groupe d'artistes italiens de Paris au Cercle de l'Union artistique, (Paris,, rue Boissy-d'Anglas, Paris, du 25 mai)

Petites figures.

-1930

CXLIIIe Salon de la Société des Artistes français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

La danse aux roses, statue plâtre, n. 3592; *Buste du Dr Dartigues*, bronze, n. 3593.

-1931

Paris, Galerie Bernheim-jeune, Faubourg Saint-Honoré finire

-1932

CXLVe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Le jouer d'accordéon, statue, n. 3841; *Portrait de Mgr Merio*, statuette à cire perdue, n. 3842.

-1933

Realizzazione del Monument à l'écrivain Blasco Ibanez.

Exposition personnelle, (Paris, Galerie Charpentier, 76, rue du Faubourg-Saint-Honoré, 27 mai- 01 juin)

Cinque études du Saint-Père (masque de Pie XI; Buste de Pie XI en geste de bénédiction; Pontifex debout et femme aggenouillée; Statuette du Saint-Père debout bénissant; Petit masque de Sa Sainteté), plâtre; *Dr Pauchet*, tête; *M. Paul Paintevé*, terre-cuite; *Isaye jouant du violon*, petite statuette; *Buste de l'acteur Victor Boucher*; *M. Alfred Cortot*, masque; *Mlle Suzy Prim*, bronze vert; *M. Bernard Shaw*; *Portrait de Lucien Boyer*; *Portrait de Mlle de Commaille*; *Jockey à cheval*; *Masque d'apôtre*; *Maschera di Cristo*; *Pauvreté*; *Danseuse aux roses*; *Jeunes filles sur la plage*; *Abandon*; *Baccante*; *bimbo che si morde un piede*; *Buste S. E. Nonce du Pape*;

Les Italiens de Paris, (Paris, Galerie Charpentier, 76, rue du Faubourg-Saint-Honoré, 19 septembre)

Exposition Nativité, (Paris, Galerie Lucy Krohg, 10 bis, place Saint-Augustin 15 décembre 1933-11 janvier)

L'Anno Santo.

-1934

Exposition la Passion du Christ, (Paris, Musée de sculpture comparée du Trocadero, Sainte Chapelle, 03 mai-01 août 1934)

Sainte Jeanne d'Arc, bronze à cire perdue; *buste de S. E. le cardinal Verdier.*

Exposition de l'art religieux d'aujourd'hui, (Rohan, Hôtel des Duces, 03 mai-11 juin 1934)

S. E. le Cardinal Archevêque de Paris, buste, bronze, n. 591; *S. E. Monseigneur Chaptal*, buste, bronze, n. 592; *Sainte-Bernadette*, statue, plâtre original, n. 593; *Masque du Christ*, bronze à cire perdue, n. 594; *l'Année Sainte*, groupe bronze à cire perdue, n. 595; *Jeanne d'Arc équestre*, bronze à cire perdue, n. 596; *Vierge à l'Enfant*, plâtre original, n. 597.

-1935

Don du bronze Buste du Sénateur Borletti au Musée des Écoles étrangères du Jeu de Paume par le Comité Francia-Italia

Exposition, (Musée des Ecoles étrangères, Jeu de Paume des Tuileries, 23 décembre)

Buste du Sénateur Borletti, bronze à cire perdue.

-1936

I mostra sindacato di Parigi

Realizzazione del Monument à Leonardo da Vinci, Amboise, château Royal de Cloux, bronzo.

ANTONIO MARAINI

-1925

Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, (Paris, Pavillon National, Grand Palais, Esplanade des Invalides, Cours-la-Reine, avril-oct.)

Sculpture, externe stand Gallenga, Grand Palais.

-1929

Exposition du Novecento Italiano, (Nice, Société des Beaux-Arts, mars-avril)

Il bacio, n. 61; *Bronzo*, n. 62.

-1930

Exposition de la gravure et de la médaille italienne contemporaine, (Paris, Bibliothèque Nationale, novembre)

Marie Louise, recto et verso, n. 35.

-1931

Exposition de médailles anglaises et italiennes, (Musée de la Monnaie, février-30 avril)

-1933

Six artistes italiens, (Paris, Galerie Léon Marseille, 12 mai- 01 juin 1933)

Saint-George, bronze; *Dorica*.

Donation du *Ordine Dorico* par le comte Sarmiento au *Musée de Grenoble*

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

Saint-Georges, reproduction en bronze à cire perdue, n. 185; *Stendhal*, reproduction en bronze à cire perdue, n. 186.

-1936

Donation Emanuele Sarmiento, (Paris, Petit Palais, 04 janvier)

Les quatre Evangélistes, bronze: *Marc*, n. 66; *Matthieu*, n. 67; *Jean*, n. 68; *Luc*, n. 69.

Exposition, (Musée des Ecoles étrangères, Jeu de Paume des Tuileries, 23 décembre)

Saint-Georges, bronze.

MARINO MARINI

-1929

Exposition Art italien moderne, (Paris, Galerie des Editions Bonaparte, 30 nov – 20 déc.)

Peuple, n. 31.

Exposition du Novecento Italiano, (Nice, Société des Beaux-Arts, mars-avril)

L'uomo dormient, n. 63; *La rivenditrice*, bronzo, n. 64.

-1930

II Salon internationale de la médaille, (Hôtel des Monnaies, 28 avril-12 juillet)

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)
Portrait, terre-cuite, n. 187; *Portrait*, bronze, n. 188; *Le Jongleur*, terre-cuite, n. 189.
Don de la terre-cuite *Portrait de Gaby* par le Senatore Borletti au Musées des Écoles étrangères du Jeu de Paume
Exposition, (Musée des Ecoles étrangères, Jeu de Paume des Tuileries, du 23 décembre)

ARTURO MARTINI

-1912

Xème Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 oct.-08 nov.)

Un cadre contenant quatre eaux-fortes, n. 1157; *Le Retour au petit village*, n. 1158.

-1929

Exposition Art italien moderne, (Paris, Galerie des Editions Bonaparte, 30 nov – 20 déc.)

Courtisane, n. 32.

Exposition du Novecento Italiano, (Nice, Société des Beaux-Arts, mars-avril)

Centaure, *Rêve*, *Orphée*, *Diane*, *Le Cauchemars du Château*, *Suicide de la Femme romantique*, *Les Amoureux*, *L'Attente*, *Judith*, *La Naissance de Vénus*, *Crèche*, ceramiche.

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

La Louve, bronze, n. 190; *Femme au soleil*, terre-cuite, n. 191; *Tobiolo*, bronze, n. 192; *La Victoire fasciste*, bronze, n. 193.

ALBERTO MAZZEI

-1909

Section d'art moderne italien, Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, du 1er octobre au 8 novembre)

Portrait de M. F. G..., n. 300; *Rafraîchissement d'été*, n. 301; *Villas génoises sur la neige*, n. 302.

-1920

XIIIe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-10 déc.)

Recuillement, plâtre, n. 1563; *Le Sourd (Beethoven)*, plâtre, n. 1564.

-1921

XIVe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-10 déc.)

Saint Sebastien, bronze, n. 1669; *Tête d'Enfant: Le Sourire*, bronze, n. 1670.

-1922

XVe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-17 déc.)

Le Baiser, groupe en bronze, n. 1734; *Le Sourd (Beethoven)*, bronze n. 1735.

-1925

Dessins de C. A. Mazzei, (Paris, Galerie Le Vermillon, 36, rue de Bac, 12 décembre-1925-02 janvier 1926)

Dessins.

-1927

XXXIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais des Champs-Élysées, avenue d'Antin, 01 mai-30 juin)

Faunesse, marbre, n. 1786.

-1928

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 04 nov.-16 déc.)

Méditation, buste, plâtre patiné, n. 1375; *Portrait de Mlle Marquitta*, plâtre, n. 1376; *Le Chant*, bois doré, n. 1377.

-1929

Un groupe d'artistes italiens de Paris au Cercle de l'Union artistique, (Paris, rue Boissy-d'Anglas, 25 mai)

Beethoven.

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 03 nov.-22 déc.)

«*Le Prélude*», *Lion et Lionne*, faïence, n. 1039; «*Vautour*», faïence, n. 1040.

-1930

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-14 déc.)

Buste, plâtre M. Galanti n. 1267.

-1933,

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand-Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-10 déc.)

Buste de femme, bronze n. 1081, appartenant à Mme Basbous; *Tête de femme*, plâtre patiné, n. 1082.

Esposizione degli artisti italiani di Parigi

Testa di fanciulla.

-1936

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Pavillon des Salons, Esplanade des Invalides, 10 octobre-11 novembre)

Marinette, cire, n. 988; *Mademoiselle B.*, buste plâtre, n. 989.

LUCIANO MERCANTE

-1931

Salon International de la Médaille, (Paris, 11, quai de Conti, a organisé du 8 mai au 31

juillet)

médaille commémorative de la Victoire (Deuxième anniversaire de la Victoire); *Portrait du W. Sacchetto Mercante*, médaille.

FRANCESCO MESSINA

-1925

Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, (Paris, Pavillon National, Grand Palais, Esplanade des Invalides, Cours-la-Reine, avril-oct.)

Cheminée, Salle de la Ligurie, Grand Palais; *Bas relief de la cheminée «La Flambée»*, Grand Palais; *céramiques*, Grand Palais; *Victoire*, Stand Rosa Giolli-Menni.

-1929

Exposition Art italien moderne, (Paris, Galerie des Editions Bonaparte, 30 nov – 20 déc.)

Les Amoureux, n. 33.

Exposition du Novecento Italiano, (Nice, Société des Beaux-Arts, mars-avril)

Diana, bronzo, n. 124; *Orione*, bronzo, n. 125.

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

Garçonnet à la mer, bronze, n. 194; *Portrait du peintre Piero Marussig*, bronze, n. 195; *Portrait d'un poète*, bronze, n. 196; *Buste de S. E. Luigi Federzoni*, bronze, n. 197; *Buste de S. E. Gina Federzoni*, bronze, n. 198.

Don du bronze *Buste de S. E. Luigi Federzoni* par le Senatore Borletti au Musées des Écoles étrangères du Jeu de Paume

Exposition, (Musée des Ecoles étrangères, Jeu de Paume des Tuileries, du 23 décembre)

ARRIGO MINERBI

-1930

Exposition de la gravure et de la médaille italienne contemporaine, (Paris, Bibliothèque Nationale, novembre)

Le Sénateur Natale Prampolini, recto et verso, n. 36.

-1931

Exposition de médailles anglaises et italiennes, (Musée de la Monnaie, février-30 avril)

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

Torse féminin, pierre, n. 199.

AURELIO MISTRUZZI

-1929

Exposition des Médailles étrangères, (Hôtel de Monnaies, 11, quai de Conti, septembre)

Médaille du Mussolini.

-1930

Exposition de la gravure et de la médaille italienne contemporaine, (Paris, Bibliothèque nationale, novembre)

S. Exc. Vittorio Scialoja, Sic vos non vobis, n. 37.

PUBLIO MORBIDUCCI

-1930

II Salon internationale de la médaille, (Hôtel des Monnaies, 28 avril-12 juillet)

Exposition de la gravure et de la médaille italienne contemporaine, (Paris, Bibliothèque Nationale, novembre)

Ex terra praemium, Exposition bovine, n. 38.

-1931

Exposition de médailles anglaises et italiennes, (Musée de la Monnaie, février-30 avril)

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

Médaille de la IIe Exposition Coloniale (recto et verso), bronze, n. 200; *Médaille de la Croisière aérienne du Xe anniversaire du Fascisme (recto et verso)*, bronze, n. 201; *Médaille «Voici la guerre que nous préférons» (recto)*, n. 202; *Médaille «Sagittaire» (recto)*, n. 203; *Médaille «Artisanat» (recto et verso)*, bronze, n. 204; *Médaille «J'ai travaillé avec confiance» (recto)*, bronze, n. 205; *Médaille «Enotria» (recto)*, bronze, n. 206; *Médaille «Héron» (recto)*, bronze, n. 207; *Médaille «Concours d'hygiène» (recto)*, bronze, n. 208.

MARIO MOSCHI

-1929

Exposition du Novecento Italiano, (Nice, Société des Beaux-Arts, mars-avril)

Foot-balleur, n. 65; *Testa di bimba*, n. 66.

-1930

Exposition de la gravure et de la médaille italienne contemporaine, (Paris, Bibliothèque Nationale, novembre)

Construire, n. 31.

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

Médaille «Caritas», bronze, n. 209; *Médaille «Hockey»*, bronze, n. 210; *Médaille «Ecole Supérieure d'architecture de Florence»*, bronze, n. 211; *Médaille du Comité Olympique italien*, bronze, n. 212; *Médaille «Victoire»*, bronze, n. 213; *Médaille du Xe anniversaire de la Révolution*, (recto et verso), bronze, n. 214.

ALFREDO PINA

-1912

CXXXe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 01 mai)

Vieux Romain, buste bronze à cire perdue, n. 3947.

-1914

CXXXIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

La Douleur, statuette bronze à cire perdue, n. 4256; *Victor Hugo*, buste bronze à cire perdue, n. 4257.

-1919

Exposition organisé au profit des œuvres de guerre de la Société des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 01 mai-30 juin 1919): **Exposant Société des artistes français**

M. le bâtonnier Henri-Robert, cire perdue, n. 1200; *Me Hubert Raimond*, bronze, n. 1201.

-1920

Exposition de Bronzes, Marbres, Cires et Gravures sur bois du statuaire Alfredo Pina, (Paris, Galerie J. Allard, 20, rue des Capucines, 03-31 décembre 1920)

Beethoven (Musées de Montpellier et de Venise), bronze à cire perdue, n. 1; *Wagner* (Musée de Berlin), bronze à cire perdue, n. 2; *Buste du député L...* (Musée national de Rome), bronze à cire perdue, n. 3; *Tête de Christ, fragment de statue* (Musée du Vatican), bronze à cire perdue, n. 4; *Femme accroupie* (Musée de Venise), bronze à cire perdue, n. 5; *Paganini*, bronze à cire perdue, n. 6; *Etrême douleur*, bronze à cire perdue, n. 7; *Femme à genoux*, bronze à cire perdue, n. 8; *Princesse de T...*, bronze à cire perdue, n. 9; *Prince de T...*, bronze à cire perdue, n. 10; *Portrait de Monsieur T...*, bronze à cire perdue, n. 11; *Batteur de faulx*, bronze à cire perdue, n. 12; *Madame la Baronne de R...*, bronze à cire perdue, n. 13; *Pisanella*, bronze à cire perdue, n. 14; *Auguiseur de faulx*, bronze à cire perdue, n. 15; *Cheval avec selle*, bronze à cire perdue, n. 16; *Cheval à l'étable*, bronze à cire perdue, n. 17; *Vache*, bronze à cire perdue, n. 18; *Petit Veau*, bronze à cire perdue, n. 19; *L'homme à la cruche*, bronze à cire perdue, n. 20; *Femme assise*, bronze à cire perdue, n. 21; *Groupe de Chevaux*, bronze à cire perdue, n. 22; *Tête de Bébé*, bronze à cire perdue, n. 23; *Tolstoï*, bronze à cire perdue, n. 24; *Réduction de Beethoven*, bronze à cire perdue, n. 25; *Réduction de Wagner*, bronze à cire perdue, n. 26; *Victor Hugo*, bronze à cire perdue, n. 27; *Monument à Dante*, (maquette), bronze à cire perdue, n. 28; *Portrait de l'artiste*, bronze à cire perdue, n. 29; *Portrait du peintre G...*, bronze à cire perdue, n. 30; *Buste de Monsieur C...*, bronze à cire perdue, n. 31; *Buste de Monsieur V...*, bronze à cire perdue, n. 32; *Silhouette de Monsieur P...*, bronze à cire perdue, n. 33; *Bûcheron*, bronze à cire perdue, n. 34; *Femme assise*, (réduction), bronze à cire perdue, n. 35; *Femme accroupie*, (réduction),

bronze à cire perdue, n. 36; *La Douleur*, bronze à cire perdue, n. 37; *Maître Henri-Robert*, bronze à cire perdue, n. 38; *Portrait du Peintre X...*, bronze à cire perdue, n. 39; *Fragment de statue*, bronze à cire perdue, n. 40; *Comte Ugolin*, bronze à cire perdue, n. 41; *Portrait appartenant à M. Pigeat*, bronze à cire perdue, n. 42; *Extrême Douleur*, (réduction), bronze à cire perdue, n. 43; *Tête de Vielillard*, bronze à cire perdue, n. 44; *Rentrée à l'Étable (chevaux)*, bronze à cire perdue, n. 45; *La Dame*, (statue), bronze à cire perdue, n. 46; *Le Vanneur*, bronze à cire perdue, n. 47; *Comte Ugolin*, (maquette), bronze à cire perdue, n. 48; *Toilette de l'Enfant*, bronze à cire perdue, n. 49; *Maternité*, bronze à cire perdue, n. 50; *Mont des Oliviers*, marbre, n. 1; *Fragment de statue*, (étude), marbre, n. 2; *Énigme*, marbre, n. 3; *Extrême Douleur*, marbre, n. 4; *Femme assise*, marbre, n. 5; *Beethoven*, marbre, n. 6; *Buste de Monsieur P... fils*, marbre, n. 7; *Buste du Sénateur et Maire X...*, marbre, n. 8; *Portrait de Monsieur V... fils*, marbre, n. 9; *Femme à genoux*, marbre, n. 10; *Age heureux*, marbre, n. 11; *Pisanella*, marbre, n. 12; *Comte Ugolin et l'Archevêque Rougieri*, marbre, n. 13; *Tête de Bébé*, marbre, n. 14; *Buste de Jeune Fille*, marbre, n. 15; *Danaïdes*, marbre, n. 16; *Femme accroupie (nu)*, marbre, n. 17; *Croix humaine*, (groupe, statue), cire, n. 1; *Le Prélude*, (groupe), cire, n. 2; *Tête de ma baronne de R...*, cire, n. 3; *Femme accroupie*, cire, n. 4; *Chevaux*, cire, n. 5; *Fragment de statue*, cire, n. 6; *Torse d'homme*, cire, n. 7; *Torse de femme*, cire, n. 8; *Torse d'enfant*, cire, n. 9; *Comte Ugolin et l'Archevêque Rougieri*, cire, n. 10; *Beethoven*, gravure sur bois, n. 1; *Victor Hugo*, gravure sur bois, n. 2; *Paganini*, gravure sur bois, n. 3; *Femme à genoux*, gravure sur bois, n. 4; *Groupe de quatre chevaux*, gravure sur bois, n. 5; *Groupe de trois chevaux*, gravure sur bois, n. 6; *Groupe de deux chevaux*, gravure sur bois, n. 7; *Croix humaine*, gravure sur bois, n. 8; *Portrait de Monsieur G...*, gravure sur bois, n. 9; *Femme assise*, gravure sur bois, n. 10; *Dessin (nu)*, gravure sur bois, n. 11; *Dessin (nu)*, gravure sur bois, n. 12; *Dessin (nu)*, gravure sur bois, n. 13; *Wagner*, gravure sur bois, n. 14; *Dessin*, gravure sur bois, nn. 15-40.

CXXXIIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

M. Herriot, maire de Lyon, sénateur du Rhône, buste marbre, n. 3368; *M. Prunier fils*, buste marbre, n. 3369; *M. Cassabel*, buste bronze, n. 3370; *M. Capet, adjoint au maire de Sceaux*, buste bronze, n. 3371.

-1921

XXXII Salon des indépendants, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Victor-Emmanuel III, 23 janv.-28 fév.)

Episode de «l'Enfer du Dante» (comte Ugolin, archevêque Ruggieri), cire, n. 2785 bis; *Extrême effort*, bronze, n. 2785 bis; *Nu de femme accroupie*, marbre, n. 2786 bis.

CXXXIVe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Etude d'enfant, cire, n. 3865; *Comte Ugolino, archevêque Ruggerie*, marbre, n. 3866; *Buste de M. Lazareff*, plâtre, n. 3867; *Buste de M. Paul-Yacinthe Loyson*, plâtre, n. 3868. *Mention honorable*

XIVe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Grand-Palais des Champs-Elysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-20 déc.)

Amour et Douleur, cire, n. 1898; *Buste de M. Menut*, bronze, n. 1899; *La Pisanella*, bronze, n. 1900; *Buste du professeur Romanelli*, cire, n. 1901; *Buste de Jeune Fille (Mlle Mérigard)*, marbre, n. 1902.

Acquisto del bronzo *Buste de jeune homme*, per la somma di 1000 fr.

-1922

CXXXVe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand-Palais des Champs-

Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Tête de faune, bronze cire perdue, n. 3614; *Statue: l'extrême effort*, bronze cire perdue, n. 3615; *Paolo et Francesca di Rimini*, plâtre, n. 3616; *Buste, portrait*, bronze cire perdue, n. 3617; *Buste, portrait de M. Wladimiroff*, bronze, n. 3618.

Collection d'œuvres de «jeunes», (Paris, Galeries de A. Goldscheider, 45, rue de Paradis, décembre)

Bronzes; Marbres.

Monuments aux morts, Mesves-sur-Loire

-1923

CXXXVIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Buste, bronze cire perdue, n. 1581; *Buste*, bronze cire perdue, n. 1582; *Buste*, marbre, n. 1583; *Batteur de faux*, bronze cire perdue, n. 1584; *Hamlet: être ou ne pas être*, bronze cire perdue, n. 1585.

-1924

Monuments aux morts, Commune di Bulcy

CXXXVIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Amour et Douleur (fragment d'une statue d'un monument au Dante), n. 3819; *Tireur d'arc*, statue bronze, n. 3820.

XVIIe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand-Palais des Champs-Elysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-14 déc.)

Frère et Soeur, bronze, cire perdue, n. 1548; *Buste du Professeur Brindeau*, n. 1549; *Hérétique, Nu, fragment d'un monument destiné au Dante*, n. 1550; *Groupe d'animaux*, n. 1551.

-1925

XXXVI Exposition de la Société des Indépendants, (Paris, Palais de Bois, 93, avenue de la Grande Armée, Porte Maillot, 21 mars-03 mai)

Victor Hugo, buste bronze, n. 2711 bis; *Etude de veillard*, buste bronze, n. 2711 ter.

CXXXVIIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Jardins des Tuileries, Terrasse du bord de l'eau, 30 avril)

Le Dante, maquette groupe central, n. 1846.

-1926

CXXXIXe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Son Excellence Benito Mussolini, buste marbre exécuté à Rome en août 1925, n. 3623.

-1928

Salon d'Automne

Buste.

-1929

CXLIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Taïs et Alexandre, n. 3924; *Martyr de saint Jean*, n. 3925.

Un groupe d'artistes italiens de Paris au Cercle de l'Union artistique, (Paris, rue Boissy-

d'Anglas, Paris, 25 mai)

Tempête, bronze; *Saint-Jean*, tête, bronze.

-1933

CXLVIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 29 avril)

Adolescent à la cruche, statue plâtre, n. 4227.

-1936

Donation Emanuele Sarmiento, (Paris, Petit Palais, 04 janvier)

Femme au réveil, bronze, n. 70; *Le Sénégalais*, cire perdue, n. 71.

GIUSEPPE ROMAGNOLI

-1900

Exposition décennale des Beaux-Arts, Exposition Universelle, section italienne, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Nicolas II, 15 avr.-12 nov.)

«*Ex natura ars*», n. 69.

-1930

Exposition de la gravure et de la médaille italienne contemporaine, (Paris, Bibliothèque nationale, novembre)

Adolfo Venturi; *Livia*, n. 41.

ROMANO ROMANELLI

-1909

Section d'art moderne italien, Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Nicolas II, du 1^{er} octobre au 8 novembre)

Sur le sentier de la guerre, n. 355; *Sur la mer (rêve de jeunesse)*, n. 356.

-1913

XIe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, avenue Nicolas II, 15 nov. 1913-05 janv.)

Opus II (Homme nu), n. 1802.

-1925

Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, (Paris, Pavillon National, Grand Palais, Esplanade des Invalides, Cours-la-Reine, avril-oct.)

Sculptures, Stand Gallenga, Grand Palais; *Médailles*, Esplanade des Invalides, stand XI.

-1929

Exposition Art italien moderne, (Paris, Galerie des Editions Bonaparte, 30 nov – 20 déc 1929)

Portrait, n. 34.

Exposition du Novecento Italiano, (Nice, Société des Beaux-Arts, mars-avril)
Sorriso di Egina, bronzo, n. 67; *Busto di Giovanni Papini*, terracotta, n. 68.

EZIO ROSCITANO

-1929

Salon de Printemps

Il Campione, Mention honorable.

CXLIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Une vitrine contenant une tête et cinq statuettes, n. 3963; *Le champion*, plâtre, n. 3964.

-1930

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-14 déc.)

Lionello Zimmi, tête en terre cuite, n. 1783.

CXLIIIe Salon de la Société des Artistes français, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril-30 juin)

Homo, buste bronze, n. 3818; *Vitrine contenant un tête et cinq statuettes*, n. 3819.

-1931

CXLIVe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Tête de femme, terre cuite, n. 3934.

Une exposition italienne et des sculptures de Dario Viterbo, (Paris, American Women's Club, 61, rue Boissière, mai-juin)

-1932

Exposition des sculptures et faïences de M. Ezio Roscitano, (Paris, Galerie du Journal, 100 rue de Richelieu, 08- février)

Femme à la biche, stagno; *Vénus*, marmo; *Ritratto della signora Anna Brun*, terracotta; *Ritratto di Lionello Fiumi*, terracotta; *Testa dell signora Suzanne Capiello*, gesso; *Pierrot*; *Accordéon*; *Madonnina*, cristallo.

CXLVe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Joséphine Baker, buste marbre, n. 4033.

XXIIe Salon de la Société des Artistes Décorateurs, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, rue Jean-Goujon)

Madone en cristal; *Plat, vase*, boîte décorés en craquelé; *Coupe: costume de Calabre*.

-1933

XLIVe Exposition de la Société des Artistes indépendants, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 20 janv.-26 fév.)

Colette, tête en marbre de Saint-Bhéat. - 6.000 fr., n. 4445; *Le Dr Miquel*, terre cuite, n. 4446; *Vitrine contenant*: a) *Une terre cuite polychrome*. - 5.000 fr.; b) *Un vase en craquelé*. - 1.5000 fr.; c) *Un plat en craquelé*. - 1.000 fr.; d) *Un cendrier en craquelé*. - 150 fr.; e) *Rythme agreste*, étain. - 2.000 fr., n. 4447.

CXLVIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 29 avril)

Buste, marbre, n. 4280.

Esposizione degli artisti italiani di Parigi, (Paris, Galerie Charpentier, 76, faubourg Saint-Honoré, du 19 au 29 septembre)

Offerta; Vetrina arte applicata.

Galerie du "Journal", (Paris, Galerie du Journal, 100, rue Richelieu)

Galerie Berhneim

XIV exposition Nouveau Salon

-1934

Salon de la Société des artistes des Gobelins, (Paris, Mairie du XIIIe, mai-juin)

Emailleries.

Galerie du "Journal", (Paris, Galerie du Journal, 100, rue Richelieu, du 16 au 28 février)

XLVe Exposition du Cinquantenaire de la Société des Artistes Indépendants, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 02 fév.-11 mars)

Buste de jeune fille, pierre, n. 3880; *Tête de dame*, chêne, n. 3881.

Galerie Carmine, (Paris, 51, rue de Seine)

Exposition Claire

-1935

Trois artistes italiens, (Paris, Galerie Carmine, 51, rue de Seine, jusqu'au 15 juin)

Waltha Torrigiani.

American Women's club, (Paris, 61, rue Boissière, mai-juin)

Figurine stilizzate; Testa, legno.

-1936

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Pavillon des Salons, Esplanade des Invalides, 10 octobre-11 novembre)

Fulvic, tête de bronze, n. 1231.

-1937

XLVIIIe Exposition de la Société des artistes indépendants, (Paris, Pavillon des Salons, Esplanade des Invalides, 05 mars-04 avril)

La cantatrice Lily Jessua, terre cuite, n. 2733; *Maître Davico*, terre cuite, n. 2734.

Galleria Carmin

Vittoria alata.

Exposition internationale des Arts et techniques dans la Vie moderne, (Paris, Pavillon de l'Italie, 25 mai.-25 nov.)

-1938

XLIXe Exposition de la Société des artistes indépendants, (Paris, Pavillon des Salons, Esplanade des Invalides, 04 mars-03 avril)

Lily Jessua, terre cuite, n. 2732; *Vierge à l'enfant*, cristal, n. 2733.

XV Salon des Tuileries, (Paris, Pavillon des arts graphiques et plastiques, 04 juin-02 juil.)

Sculpture, n. 1707.

ROSSO ROSSI

-1919

XIIe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-10 déc.)

Tête d'enfant, marbre, n. 1686.

-1920

CXXXIIIe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Demeter, torse marbre, n. 3407. *Mention honorable*

-1921

CXXXIVe Salon de la Société des Artistes Français, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, 30 avril)

Nu de femme «accroupie», statue marbre, n. 3921; *Tête d'enfant*, bronze, n. 3922.

XIVe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-10 déc.)

Statuette accroupie, marbre, n. 2045; *Statuette de Dos*, marbre, n. 2046.

-1923

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-16 déc.)

Statuette plâtre Femme à la victoire, marbre ou bronze, 4000 fr, n. 1772; *Tête en plâtre Misteriosa*, marbre ou bronze, 2500 fr, n. 1773.

-1925

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II)

Tête en bronze, n. 1175.

-1926

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 05 nov.-19 déc.)

Tunisina, n. 1934.

-1927

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 05 nov.-18 déc.)

Tête d'enfant arabe, plâtre patiné, n. 1861; *Tête d'enfant arabe*, plâtre, n. 1862.

-1929

Un groupe d'artistes italiens de Paris au Cercle de l'Union artistique, (Paris, rue Boissy-d'Anglas, Paris, 25 mai)

Nu accroupie.

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 03 nov.-22 déc.)

Jeune fille aux gazelle, bronze, n. 1364; *Statuette*, bronze, n. 1365.

-1930

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-14 déc.)

Gazelle, bronze, n. 1784; *Nu de femme*, plâtre, n. 1785.

-1931

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-13 déc.)

Portrait de Mme F..., plâtre, n. 1691.

1932

Peintres et Sculpteurs italiens, (Paris, Camaraderie Française, Montparnasse, 15 jan-15 fev)

Testa di donna, terracotta .

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-11 déc.)

Tête de jeune fille arabe, bronze, n. 1496; *Colonne en bois sculpté*, n. 1497.

-1933

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-10 déc.)

l'Offrande, statue plâtre, n. 1364; *Sérénité*, tête marbre n. 1365; *Gazelle*, plâtre, n. 1366; *Tête de femme*, plâtre n. 1367.

Artistes italiens résidant à Paris, (Paris, Galerie Charpentier, 76, faubourg Saint-Honoré, du 19 au 29 septembre)

Tête de femme, marbre blanc.

-1934

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand-Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 nov.-02 déc.)

Statue. Nu, plâtre, n. 1184; *Groupe. Due Armonie*, terre cuite, n. 1185.

Buste d'André Questel.

-1935

XIIIe Salon des Tuileries, (Paris, Néo-Parnasse, 235, boulevard Raspail, 25 mai-30 juin)

Torse de femme, n. 1732.

-1936

Donation Emanuele Sarmiento, (Paris, Petit Palais, 04 janvier)

Les deux Sœurs, terre cuite, n. 72.

-1939

XVIIe Salon des Tuileries, 235, boulevard Raspail,

Marbre, n. 1803.

EDOARDO RUBINO

-1930

Exposition de la gravure et de la médaille italienne contemporaine, (Paris, Bibliothèque

Nationale, novembre)

S. A. le Prince Humbert, n. 32.

-1931

Exposition de médailles anglaises et italiennes, (Musée de la Monnaie, février-30 avril)

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

Buste de Mme X, bronze.

QUIRINO RUGGERI

-1929

Exposition du Novecento Italiano, (Nice, Société des Beaux-Arts, mars-avril)

Maestro Casella, bronzo, n. 128.

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

Portrait d'Altea, pierre, n. 215; *Buste de femme*, bronze, n. 216.

SECCHI LUIGI

-1909

Section d'art moderne italien, Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, du 1^e octobre au 8 novembre 1909)

Mac-Mahon, maquette du monument, inauguré à Magenta le 4 juin 1895, n. 376; *L'âge heureuse*, n. 377; *Adieu!*, n. 378; *Ma modèle*, n. 379.

ATTILIO SELVA

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

Lucile, bronze et marbre, n. 217; *Portrait de Mme Carena*, bronze argenté et marbre, n. 218; *Le Dr Pastega*, bronze, n. 219.

DOMENICO TRENTACOSTE

-1900

Exposition décennale des Beaux-Arts, Exposition Universelle, section italienne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 15 avr.-12 nov.)

Fille de Niobé, n. 78; *A la Fontaine*, n. 79.

-1903

IIIe Expositions de la Société des Arts réunis, (Paris, Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze, février)

Le Semeur.

-1930

Exposition de la gravure et de la médaille italienne contemporaine, (Paris, Bibliothèque Nationale, novembre)

Colonel Herbillon.; *Comte De Frotté*, n. 42.

PAOLO TROUBETZKOY

-1900

Exposition décennale des Beaux-Arts, Exposition , section russe, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 15 avr.-12 nov.)

Portrait de la Principessa Tenicheff, n. 103; *Portrait de M. N. N.*, n. 104; *Portrait du comte Tolstoï*, n. 105; *Portrait du Comte Tolstoï à cheval*, n. 106; *Portrait du Prince Galitzine*, n. 107; *La Mère et l'enfant*, n. 108; *Une Fiacre à Moscou*, n. 109; *Un Esquimau en traîneau*, n. 110; *Une Vache*, n. 111; *Etude d'après nature* n. 112; *Un Cheval*, n. 113; *Portrait de M. N. N.*, n. 114; *La Fille et les chiens*, n. 115; *Douleur*, n. 116; *Bénitier en pierre*, n. 117; *Groupe d'enfants*, n. 118.

Exposition décennale des Beaux-Arts, Exposition Universelle, section italienne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 15 avr.-12 nov.)

Soldat de cavalerie italienne, n. 81; *Portrait de dame*, n. 82; *Buste de peintre Segantini*, n. 83.

Acquisto del bronzo *Portrait du comte Tolstoï*.

-1904

Ile Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand-Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 15 oct.-15 nov.)

Tolstoï, buste bronze, n. 1830; *Une collection de sculpture*, matières diverse, n. 1831 (nn. 1-6, 8, 12-14, 17-18, 21-24, 26-29, 32-33, 35, 37-42, 44-45, 48-49, 51-52, 54-56, 59-64: *Après le bal*, *Jeune femme assise*, bronze; *Contre la loi de la nature*).

Acquisto del bronzo *Jeune femme assise* per il Musée du Luxembourg per la cifra di 1500 fr e del bronzo *Madame Geltrude Anernheimer (Le bal)* per il Musée du Luxembourg.

-1906

IVe Exposition de la Société du Salon d'Automne: Exposition de l'Art Russe, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 06 oct.-15 nov.)

Le chien, bronze, n. 637; *L'éléphant*, bronze, n. 638; *Portrait d'homme*, bronze, n. 639;

Portrait d'homme, n. 640; Portrait d'homme à cheval, bronze, n. 641; Portrait de femme, bronze, n. 642; Portrait de femme, n. 643; Vache, n. 644; Portrait d'Anatole France, n. 645; Portrait de Rodin, n. 646; Projet d'un monument du Dante, n. 647; Modèle du monument de l'Empereur Alexandre III à Saint-Pétersbourg, n. 648; Un chien, plâtre, n. 649; Portrait d'Armand Dayot, n. 650; Portrait de femme, bronze, n. 651; Dessins, n. 652.

-1907

Expositions de Peintres et de Sculpteurs (ancienne "Société nouvelle"), (Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze, 16-31 mars)

Statuettes-portraits.

XVIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 14 avr.-30 juin 1907)

Jeune femme et chien, n. 2121.

Salon des Artistes Divisionnistes Italiens, (Paris, Serre du Cours-la-Reine, 1-23 octobre)
Buste de Giovanni Segantini, bronze, hors catalogue.

-1908

XVIIIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 15 avr.-30 juin)

Portrait du professeur Pozzi, n. 2113 bis; Portrait de Mme Hunter, n. 2113 ter; Portrait de M. Helleu, n. 2113 quater; Etude de femme, n. 2113 quinter; Mère et enfants, n. 2113 sexter.

Œuvres du prince Paul Troubetzkoy, (Paris, Galerie Hébrard, 8, rue Royale, 26 mai – 16 juin)

Circa 50 opere: Le jeune homme au lévrier; Portrait de M. D.; Etude de nu, marbre; bronzes.

Acquisto per il Musée du Luxembourg del bronze *Alexandre III à cheval* per 2000 fr.

Exposition de peintres et de sculpteurs, (IX exposition de l'ex-Société Nouvelle), (Paris, Galerie George Petit, 8, rue de Sèze, mars)

Mère et Enfant;

-1909

XIXe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue d'Antin, 15 avr.-30 juin 1909)

Portrait de la marquise de Casa-Fuerte, n. 2027; Portrait du baron Henri de Rothschild; n. 2028.

VIIe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 oct.-08 nov. 1909)

Jeune femme debout, n. 1668; Tamara, n. 1669.

-1910

VIIIe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 oct.-08 nov.)

Un Portrait de Mme Nikiforoff, n. 1153; Jeune loup, n. 1154

-1911

IXe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 oct.-08 nov.)

Portrait de ma femme, plâtre, n. 1587; Jeune femme debout et chien, n. 1588; Danseuse espagnole (statuette plâtre), n. 1589; Portrait de Mme Zadoks, n. 1590; Portrait de la

princesse Borghèse (Statuette plâtre), n. 1591; *Indien debout près de son cheval*, n. 1592; *Gabriele d'Annunzio* (statuette bronze), n. 1593; *Baronne R. R.* (statuette), n. 1594; *M. Errazuriz et sa fille* (plâtre), n. 1595; *M. Maguine* (statuette plâtre), n. 1596; *Cheval* (statuette bronze), n. 1597; *Indien debout* (bronze), n. 1598.

-1912

Exposition d'artistes divisionnistes italiens, (Paris, Galerie Grubicy, 14 rue de Richelieu, 15 janv.-15 fév.)

Xe Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 01 oct.-08 nov.)

Portrait de peintre Rietti, n. 1647; *Portrait de d'Annunzio*, n. 1648; *Jeune Mouton*, n. 1649; *Portrait de la princesse Galitzin*, n. 1650; *Portrait de Mme Harte*, n. 1651.

-1913

Ier Salon de la Société des Artistes Animaliers français, (Paris, Galerie la Boétie, 64 bis, rue La Boétie, 28 fév.-17 mars)

Louvetauu (Jeune loup), plâtre; *Levrette couchée, vieux chien se chauffant, Cheval*

-1921

Exposition des œuvres de Paul Troubetzkoy, (Paris, Galerie George Petit, 8, rue de Sèze, 03-15 janvier)

Tolstoj, buste, n. 1; *Tolstoj à cheval*, n. 2; *Anatole France*, n. 3; *Carpentier*, n. 4; *Gabriele d'Annunzio*, n. 5; *Portrait de la Princesse O...*, n. 6; *Monsieur Z...*, n. 7; *Madame Z...*, n. 8; *Lady Constance Richardson*, n. 9; *Femme couchée*, n. 10; *Danseur*, n. 11; *Un Lutteur*, n. 12; *Jeune Femme et chien*, n. 13; *Danseuse espagnole*, n. 14; *Chef indien*, n. 15; *Portrait d'une petite fille*, n. 16; *Un Boxeur*, n. 17; *Jeune Femme nue*, n. 18; *Les Amis (Cow-boys)*, n. 19; *Femme se couvrant*, n. 20; *Jeune Fille allongée*, n. 21; *Chien samoyède couché*, n. 22; *Chien samoyède couché*, n. 23; *Chien samoyède couché*, n. 24; *Cow-boy et indien en vedette*, n. 25; *Traineau russe*, n. 26; *Jeune Louve*, n. 27; *Chien lévrier couché*, n. 28.

XXVIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue Alexandre III, 13 avr.-30 juin)

Torse de lutteur, n. 1853; *Le peintre Helleu*, n. 1854; *Rodin*, n. 1855; *Levrier couché*, n. 1856; *Petite fille (Torir)*, n. 1857; *Mary Pickford*, n. 1858; *Danseuse espagnole*, n. 1859; *Laboureur russe*, n. 1860; *M. Savarese*, n. 1861; *Tania*, n. 1862; *Modèle se couvrant*, n. 1863; *Jeune fille couchée*, n. 1864; *Modèle au repos*, n. 1865; *Jeune femme (grandeur nature)*, n. 1866; *Jeune femme et chien berger*, n. 1867; *Yvonne de Bray*, n. 1868; *Mouton*, n. 1869; *Vache*, n. 1870; *Portrait de la Mère de l'Auteur*, n. 1871; *Princesse Odescalchi*, n. 1872; *Carpentier*, n. 1873; *Lady Constance Richardson*, n. 1874; *Danseur*, n. 1875; *Bowboy. Buching horse*, n. 1876; *Bowboy. Kiching horse*, n. 1877; *Les deux amis bowboys*, n. 1878; *Chef indien*, n. 1879; *Bowboy and Indian "en vedette"*, n. 1880; *Femme tricotant*, n. 1881; *Femme et chien (Samoyede)*, n. 1882; *Femme et chien debout (Samoyede)*, n. 1883; *Indien à cheval*, n. 1884; *Chien chouché "ours"*, n. 1885; *Chien Samoyede (couché de côté)*, n. 1886; *Chien Samoyede couché (bicoul)*, n. 1887; *Ma chienne*, n. 1888; *Jeune louve*, n. 1889; *Ischwotchic*, n. 1890; *Cheval pur sang*, n. 1891; *Tolstoy à cheval*, n. 1892; *Tolstoy, buste*, n. 1893; *Anatole France*, n. 1894; *Gabriel d'Annunzio*, n. 1895; *La Baronne Robert de Rothschild*, n. 1896; *Princesse Buoncompagni*, n. 1897; *Les mangeurs de cadavres (2 groupes)*, n. 1898; *M. Levi de Benzoïn*, n. 1899; *Ma femme*, n. 1900; *Fille et ours*, n. 1901; *M. Gill*, n. 1902; *Fille couchée*, n. 1903; *Professeur Potzi (buste)*, n. 1904; *Garros*, n. 1905;

Danseuse (Tamarasvirsky), n. 1906; *Fille et chien Samoyede*, n. 1907; *Fille et chien (grand groupe)*, n. 1908; *L'amour maternel (Givia et Julie)*, n. 1909; *Cte Robt de Montesquiou-Fezensac*, n. 1910; *Sabit Bey*, n. 1911.

Exposition de sculpture du prince Paul Troubetzkoy, (Paris, Galerie Trotti, 8, plâze Vendôme, jusqu'au 28 décembre)

Acquisto dei bronzi *Danseuse* e *Danseur* per il Musée du Luxembourg per la cifra di 5000 fr.

-1924

XXIXe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue Alexandre III, 01 mai-30 juin)

Pawlova, danseuse, n. 1771; *Portrait de jeune fille*, n. 1772; *Mme T.*, n. 1773; *La Victoire*, n. 1774; *Cow-boy excentrique*, n. 1775; *Eléphant*, n. 1776; *Buffle*, n. 1777.

L'Exposition Anatole France, (Paris, Bibliothèque Nationale, octobre)

Anatole France, bronze à cire perdue.

-1926

XXXIe Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais des Champs-Elysées, avenue Alexandre III, 01 mai-30 juin)

Mme Federico Alvear, n. 1774; *Georges Clemenceau*, n. 1775; *M. Octave Homberg*, n. 1776; *M. Federico Alvear*, n. 1777; *Modèle en repos*, n. 1778.

-1929

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand-Palais des Champs-Elysées, avenue Nicolas II, 03 nov.-22 déc.)

Cow-boy rodeo, n. 1263; *Monsieur Ettore Bugatti*, n. 1264; *Mademoiselle Bugatti*, n. 1265; *Cow-boy rodeo*, n. 1266.

-1932

XXXVII Exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts, (Paris, Grand-Palais, avenue Alexandre III, 30 avril-19 juin)

Arnaldo Mussolini, n. 1934; *Memoire de ma femme*, n. 1935; *Pavlova marbre*, n. 1936; *Beethoven*, n. 1937; *Les deux amis*, n. 1938; *Jeune fille américaine*, n. 1939; *Sorolla de Bastida (peintre)*, n. 1940; *Cow-Boy Rodeo*, n. 1941; *Cow-Boy saut de mouton*, n. 1942; *Cow-Boy à cheval qui rue*, n. 1943; *Argentina*, plâtre, n. 1944; *Les deux bébés*, bronze, n. 1945.

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

Buste de Segantini, bronze, n. 220.

DARIO VITERBO

-1925

Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, (Paris, Pavillon National, Grand Palais, Esplanade des Invalides, Cours-la-Reine, avril-oct.)

Statuettes; Sculptures, bronze, Stand Brunelleschi; *Joyaux artistiques*, Grand Palais, Stand des Ateliers des Industries Artistiques Italiennes; Esplanade des Invalides, stand X (*Main de violiniste, Sourire intérieur*, tête en marbre blanc; *Finale de Danse*, sculpture en bois.

-1926

“Marbres et bronzes de Dario Viterbo. Tableaux de Joan Colom”, (Galerie Durand-Ruel, Paris, 37, avenue de Friedland, 10-24 avril)

Portrait de femme, marbre 1912 n. 1; *Fleur de serre*, marbre, 1912, n. 2; *L'aveugle*, bronze, 1912, n. 3; *La main du violoniste*, bronze, 1912, n. 4; *Le sourire intérieur*, marbre, 1913, n. 5; *Aspiration*, bronze, bronze, n. 6; *La chûte*, bronze, 1914, n. 7; *L'homme qui ets avec lui-même*, marnre, 1914, n. 8; *Le masque ironique*, marbre, 1914, n. 9; *La danse moderne*, bronze, 1916, n. 10; *Le masque indulgent*, bronze, 1917, n. 11; *L'esprit de bataille*, bronze, 1918, n. 12; *Le collier*, bronze, 1919, n. 13; *Danse indienne*, bronze, 1919, n. 14; *Le repos tragique*, marbre, 1920, n. 15; *Final de danse*, bois, 1920, n. 16; *L'âm entre les doigts*, marbre, 1921, n. 17; *Grotesque pour une fontaine*, marbre, 1921, n. 18; *Portrait mélancolique*, marbre, 1921, n. 19; *Le prisonnier aux abois*, bois, 1921, n. 20; *La reine*, bronze, 1921, n. 21; *Chant*, marbre, 1922, n. 22; *Portrait de bébé*, cire, 1923, n. 23; *Vieille et abandon*, marbre, 1923, n. 24; *Le rêve*, marbre, 1923-24, n. 25; *Final d'une danse tragique*, marbre, 1926, n. 26; *Le bracelet au pied*, marbre, 1926, n. 27; *Bijoux d'art*, n. 28.

Exposition de la Société du Salon d'Automne, (Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Nicolas II, 05 nov.-19 déc.)

Aspiration, n. 2184.

-1927

Ve Salon des Tuileries, (Paris, Palais du Bois, 93, avenue de la Grande Armée, Porte Maillot)

Le sourire intérieur, marbre n. 2417; *Le rêve*, marbre , n. 2418.

-1928

VIe Salon des Tuileries, (Paris, Palais du Bois, 93, avenue de la Grande Armée, Porte Maillot)

Danse moderne, bronze, cire perdue, n. 2884; *le masque indulgent*, bronze, cire perdue, n. 2885.

Dario Viterbo sculptures et dessins, (Paris, Galerie Bernheim-Jeune, 83, faubourg Saint-Honoré, 07-18 mai)

Sculptures et dessins.

Nouveau Salon, (Paris, Palais de Marbre, 77, Champs-Élysées, mai)

Deux sculptures (Fleur de serre).

-1929

VIIe Salon des Tuileries, (Paris, Palais du Bois, 93, avenue de la Grande Armée, Porte Maillot)

Final d'une danse tragique, marbre, n. 1302.

-1930

VIIIe Salon des Tuileries, (Paris, Cours-la-Reine, Place de l'Alma, 15 juin-début juillet)

La Vénus pure, marbre statuaire, n. 2833; *l'Ineffable*, marbre rouge ancien, n. 2834.

-1931

“Une exposition italienne et des sculptures de Dario Viterbo”, (Paris, American Women's Club, 61, rue Boissière, mai-juin)

L'ineffable, marbre rouge ancien; *La main du violoniste*, bronze; *Portrait d'une dame*

américaine, marbre blanc.

IXe Salon des Tuileries, (Paris, rue Paul Cézanne)

Le portrait mélancolique, n. 1570; *l'aveugle*, n. 1571.

-1933

Esposizione degli artisti italiani di Parigi

Tre sculture (*Danzatrice*)

XIe Salon des Tuileries, (Paris, Néo-Parnasse, 235, boulevard Raspail, 25 mai-30 juin)

La jeune fille aux cheveux, n. 2521; *l'enfant*, n. 2522.

-1934

"Dario Viterbo", (Paris Galerie Hébrard, 8, rue Royale, -28 avril)

Tête d'aveugle

-1935

XIIIe Salon des Tuileries, (Paris, Néo-Parnasse, 235, boulevard Raspail, 25 mai-30 juin)

L'enigmatique, n. 1993.

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

La Chinoise, tête, pierre, n. 221.

Mostra di arte classica di ogni tempo, Galerie Sambon?? suo ritratto fatto da Viterbo al Met

Acquisition du marbre *La Chinoise* pour le Musée des Écoles étrangères du Jeu de Paume

Exposition (Musée des Ecoles étrangères, Jeu de Paume des Tuileries, du 23 décembre)

Portrait de Chinoise.

-1936

Donation Emanuele Sarmiento, (Paris, Petit Palais, 04 janvier)

Indulgence, masque bronze, n. 73.

-1937

Exposition universelle, Pavillon intalien de l'Exposition d'Art et Technique

Le scrutateur.

-1938

XVe Salon des Tuileries, (Paris, Pavillon des arts graphiques et plastiques, 04 juin-03 juill.)

Buste de l'écrivain et critique d'art italien: Mario Tinti, n. 1999.

-1939

XVIe Salon des Tuileries, (Paris, Palais de Chaillot, 02 juin-09 juil.)

Buste de peintre Giovanni Costetti, n. 2153.

ADOLFO WILDT

-1925

Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, (Paris, Pavillon National, Grand Palais, Esplanade des Invalides, Cours-la-Reine, avril-oct.)

Sculptures, marbre de Carrara patiné, Grand Palais, stand Rosa Giolli-Menni: *Ave Maria*, *Victoire*, *tête de femme voilée* (Vergine), *l'Ame aux deux masques* (carattere???) , *tête d'enfant*, *L'Ame des Ancêtres*. *Sculptures*, bronze, Grand Palais, entrée principale. *Buste de Mr B. Mussolini*, bronze, Pavillon Nationale.

-1929

Exposition du Novecento Italiano, (Nice, Société des Beaux-Arts, mars-avril)

Dina Wildt, marmo, n. 126; *Un bimbo*, marmo, n. 127.

-1935

L'Art italien des XIXe et XXe siècles, (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet)

Douce folie, n. 222; *Portrait de l'auteur*, n. 223; *Sainte-Lucie*, n. 224; *S. M. le Roi d'Italie*, bronze, n. 225; *S. E. Benito Mussolini*, bronze, n. 226.

TAVOLE

**DELLE OPERE DI SCULTURA ITALIANA
RIPRODOTTE SULLA STAMPA
D'ARTE FRANCESE**

1899-1939

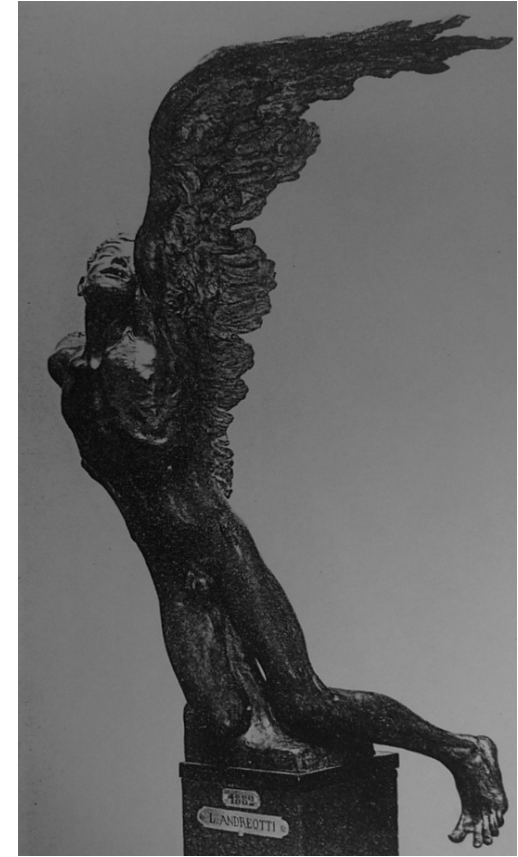
LIBERO ANDREOTTI



TAV. I: *Les Trois Parques*
“L'Art et les artistes”, avril-septembre 1909



TAV. II: *Femme au violon*
“Les Tendances Nouvelles”, 49, 1910



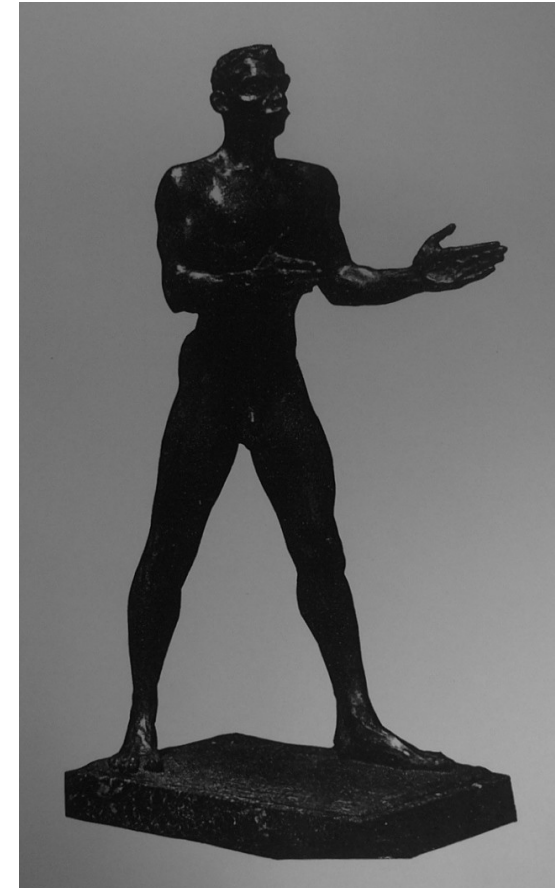
TAV. III: *La Vetta*
“Les Tendances Nouvelles”, 49, 1910



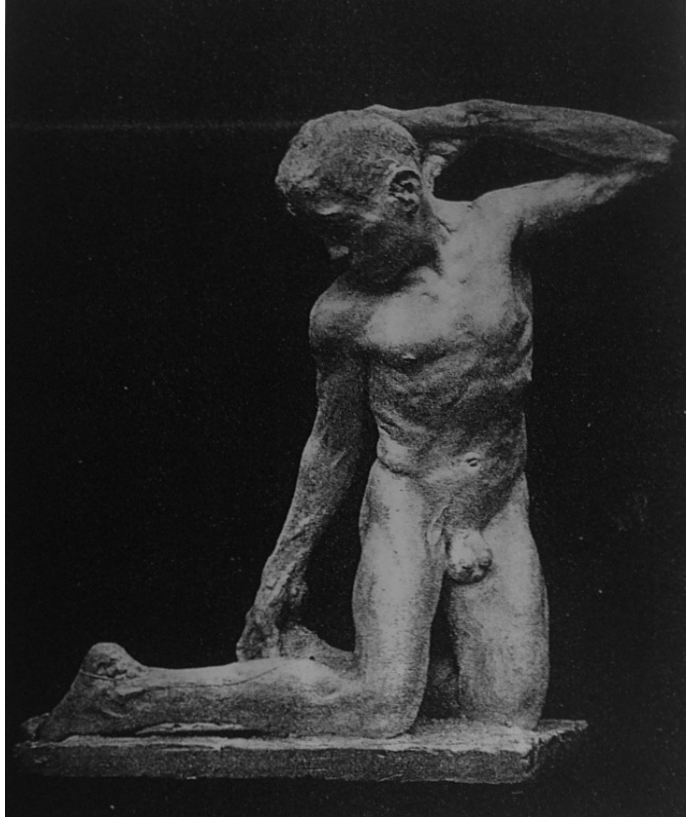
TAV. IV: *La chevauchée de Bacchus*,
“Les Tendances Nouvelles”, 49, 1910



TAV. V: *Narcisse*
“Les Tendances Nouvelles”, 49, 1910



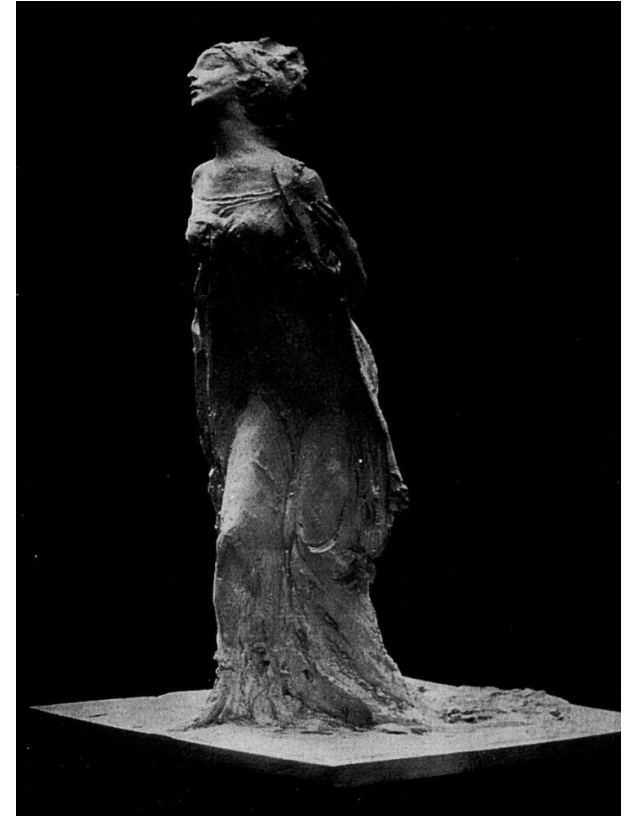
TAV. VI: *Lutteur*
“Les Tendances Nouvelles”, 49, 1910



TAV. VII: *Adolescent*
"Les Tendances Nouvelles", 49, 1910
Salon de l'Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres, octobre-novembre 1911



TAV. VIII: *La Vigne*
"Les Tendances Nouvelles", 49, 1910



TAV. IX: *Donna Grazia*
"L'Art et les artistes", octobre 1910-mars 1911

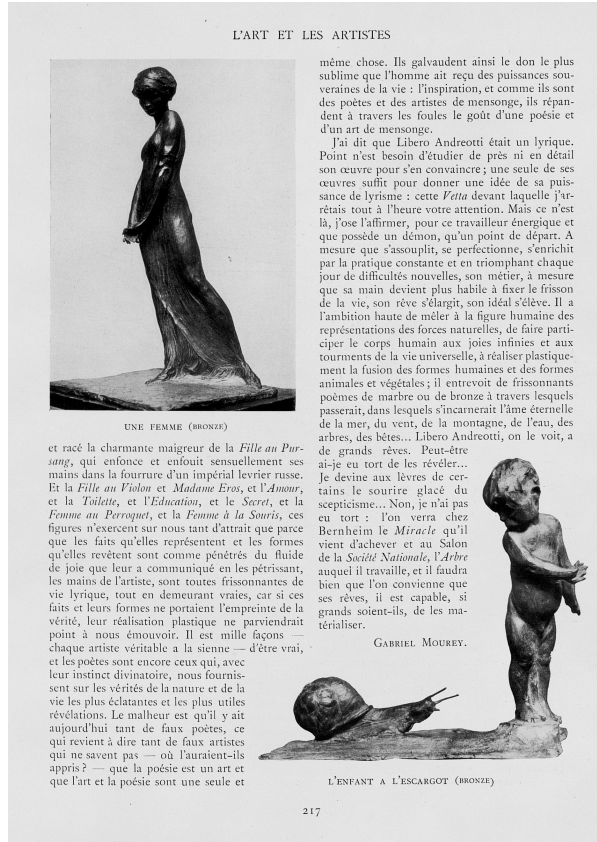


B IEN qu'il ne soit pas né à l'ombre lumineuse du campanile de Giotto, mais dans cette charmante petite ville de Pescia, qui voisine avec Lucques et avec Pistoie sur la route de Pise à Bologne; bien qu'il n'ait pas joué enfant sous les arceaux de la Loggia dei Lanzi, je doute qu'aucun des grands sculpteurs florentins du XIV^e et du XV^e siècle me reprocherait de lui donner Libero Andreotti pour compatriote, car florentin il est, de tempérament et d'instinct, d'éducation et de goût, d'intelligence et de sensibilité. C'est dans l'intimité de Michelozzo et de Mino da Fiesole, de Desiderio da Settignano et d'Agostino di Duccio, de Rossellino et de Sansovino qu'il a appris son métier et il a respiré, au moment de sa formation, le souffle du « réalisme épique » du grand Donatello (le mot est de M. E. Bertaux). Du « bel San Giovanni » à Santa Croce, du cloître de San Marco au cheur de Santa Maria Novella, d'or San Michele aux tombeaux des Médicis, à travers le jardin aux fleurs miraculeuses qui, durant trois siècles, ont fleuri là pour embaumer le monde, dans le verger enchanté qui s'étend sur les rives de l'Arno depuis les pentes de San Miniato jusqu'aux hauteurs de Fiesole, Libero Andreotti a respiré le parfum de toutes les corolles, goûté la chair savoureuse de tous les fruits, s'est empli les yeux de toutes ces images de joie, de volupté, de recueillement, de beauté... et l'on sent qu'il en demeure enivré et enfiévré pour toute sa vie.

Andreotti a à peine dépassé la trentaine : il est donc, dans toute l'acception du terme, un jeune et un vrai jeune. Ayant quitté à dix-huit ans sa ville natale pour gagner son pain quotidien, il se rendit à Palerme où, pendant trois ans, grâce

LA VETTA (BRONZE)

TAV. X: *La Vetta*
"L'Art et les artistes", octobre 1910- mars 1911



L'ART ET LES ARTISTES



UNE FEMME (BRONZE)

et racé la charmante maigreur de la *Fille au Parasol*, qui enfonce et enfouit sensuellement ses mains dans la fourrure d'un impérial levrier russe. Et la *Fille au Violon* et *Madame Eros*, et *l'Amour*, et la *Touillette*, et *l'Éducation*, et le *Secret*, et la *Femme au Perroquet*, et la *Femme à la Souris*, ces figures n'exercent sur nous tant d'attrait que parce que les faits qu'elles représentent et les formes qu'elles revêtent sont comme pénétrés du fluide de joie que leur a communiqué en les pétrissant, les mains de l'artiste, sont toutes frissonnantes de vie lyrique, tout en demeurant vraies, car si ses faits et leurs formes ne portaient l'empreinte de la vérité, leur réalisation plastique ne parviendrait point à nous émouvoir. Il est mille façons — chaque artiste véritable a la sienne — d'être vrai, et les poètes sont encore ceux qui, avec leur instinct divinatoire, nous fournissent sur les vérités de la nature et de la vie les plus éclatantes et les plus utiles révélations. Le malheur est qu'il y ait aujourd'hui tant de faux poètes, ce qui revient à dire tant de faux artistes qui ne savent pas — où l'auraient-ils appris? — que la poésie est un art et que l'art et la poésie sont une seule et

même chose. Ils galvaudent ainsi le don le plus sublime que l'homme ait reçu des puissances souveraines de la vie : l'inspiration, et comme ils sont des poètes et des artistes de mensonge, ils répandent à travers les foules le goût d'une poésie et d'un art de mensonge.

J'ai dit que Libero Andreotti était un lyrique. Point n'est besoin d'étudier de près ni en détail son œuvre pour s'en convaincre; une seule de ses œuvres suffit pour donner une idée de sa puissance de lyrisme : cette *Femme* devant laquelle j'arrêtais tout à l'heure votre attention. Mais ce n'est là, j'ose l'affirmer, pour ce travailleur énergique et que possède un démon, qu'un point de départ. A mesure que s'assouplit, se perfectionne, s'enrichit par la pratique constante et en triomphant chaque jour de difficultés nouvelles, son métier, à mesure que sa main devient plus habile à fixer le frisson de la vie, son rêve s'élargit, son idéal s'élève. Il a l'ambition haute de mêler à la figure humaine des représentations des forces naturelles, de faire participer le corps humain aux joies infinies et aux tourments de la vie universelle, à réaliser plastiquement la fusion des formes humaines et des formes animales et végétales; il entrevoit de frissonnants poèmes de marbre ou de bronze à travers lesquels passerait, dans lesquels s'incarnerait l'âme éternelle de la mer, du vent, de la montagne, de l'eau, des arbres, des bêtes... Libero Andreotti, on le voit, a de grands rêves. Peut-être

ajûe eu tort de les révéler... Je devine aux lèvres de certains le sourire glacé du scepticisme... Non, je n'ai pas eu tort : l'on verra chez Bernheim le *Miracle* qu'il vient d'achever et au Salon de la Société Nationale, *l'Arbre* auquel il travaille, et il faudra bien que l'on convienne que ses rêves, il est capable, si grands soient-ils, de les matérialiser.

GABRIEL MOUREY.



L'ENFANT A L'ESCARGOT (BRONZE)

TAV. XI: *Une Femme; L'enfant à l'escargot*
"L'Art et les artistes", octobre 1910-mars 1911



L'ART ET LES ARTISTES

à la protection du prince Tasca di Cutò, député, il put consacrer les loisirs que lui laissait son emploi dans une librairie à dessiner des caricatures pour le fameux journal socialiste sicilien, *La Battaglia...* quand, soudain, une maladie grave le força à réintégrer le foyer familial. Sitôt guéri, il se fixa à Florence et entre dans une typographie dirigée par un cousin du peintre Galileo Chini. Entre temps, il fait un peu de peinture, beaucoup de dessin et des illustrations de romans populaires, paraissant en livraisons, et il se lie d'étroite amitié avec deux hommes à qui, me disait-il, il doit d'être devenu un artiste, le caricaturiste Enrico Sacchetti et le futur auteur de la *Cona delle Boffe*, Sem Benelli; tous deux l'encouragent, lui communiquent l'enthousiasme dont ils étaient eux-mêmes possédés et le poussent à se consacrer uniquement et définitivement à l'Art. Ils parcourent ensemble les musées et les églises, s'exaltent ensemble à tous les spectacles d'élégance, de raffinement, qui font de la rue florentine un incomparable décor... et Andreotti devient sculpteur.

Chini organise une exposition d'art toscan : c'est là qu'il affrontera pour la première fois le jugement du public avec des plâtres patinés et des terres cuites; puis, l'année suivante (1905), il expose à Venise. Il a trouvé sa voie et il s'y lance avec la décision et l'énergie passionnées qui le caractérisent; l'on dirait qu'une force extérieure à lui-même l'entraîne; il travaille avec acharnement, avec rage. Tant et si bien que lorsqu'au mois de septembre 1907, sous le patronage de la Société Dante Alighieri, la galerie Grubicy de Milan organise dans la serre de l'Alma, au Cours-la-Reine, la première exposition d'art italien moderne qui ait eu lieu à Paris, on l'y voit représenté par une quarantaine de morceaux : statues et statuettes, plaquettes et médailles.

Quelques amateurs éclairés — il en est donc encore qui ont l'audace et le bon goût d'aimer autre chose que l'incohérent, l'informe et le barbare! — des écrivains d'art, parmi lesquels je m'honore grandement de n'avoir pas été le dernier, remarquant les envois du jeune artiste et lui font fête. En 1909 et en 1910, aux Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts et aux Salons d'Automne où il est admis, son succès s'affirme, son talent s'impose : les maîtres de la statuaria française lui tendent la main; Rodin, Desbois, Bourdelle, Dampy lui témoignent de la sympathie.

Il s'est fixé à Paris : travailler infatigable, chercheur intrépide et enthousiaste, son tempérament bouillonnant, sa nature fiévreuse apprennent peu à peu à se dominer; sans rien perdre de ses qualités natives, il se modère et se discipline; l'atmosphère française agit sur lui. L'on verra bientôt, à l'exposition de ses œuvres qui doit avoir lieu chez Bernheim pendant la seconde quinzaine d'avril, les progrès accomplis par Libero Andreotti dans le sens que je viens d'indiquer et comment il a tenu déjà toutes les promesses de ses débuts et l'on aura plaisir à constater qu'il ne doit pas seulement sa réussite, relativement rapide, à la seule séduction, au seul charme de sa sensibilité

d'artiste — ce dont, d'ailleurs, il n'aurait point à rougir, — mais à la fermeté, à la solidité, à la profondeur de son talent, et que ses dons d'imagination, ses facultés inventives, l'espèce de fièvre créatrice dont il est agité, son lyrisme, en un mot, ne réussissent à tant nous captiver que parce qu'il possède les moyens d'expressions les plus souples, les plus nerveux, les plus hardis, les plus frémissants et pénétrés de vie, les plus adéquats aux idées et aux sensations plastiques qu'il veut leur faire traduire.

Jamais, même dans les œuvres de ses débuts,

VICOMTESSE HENNESSY JANZÉ (BRONZE)

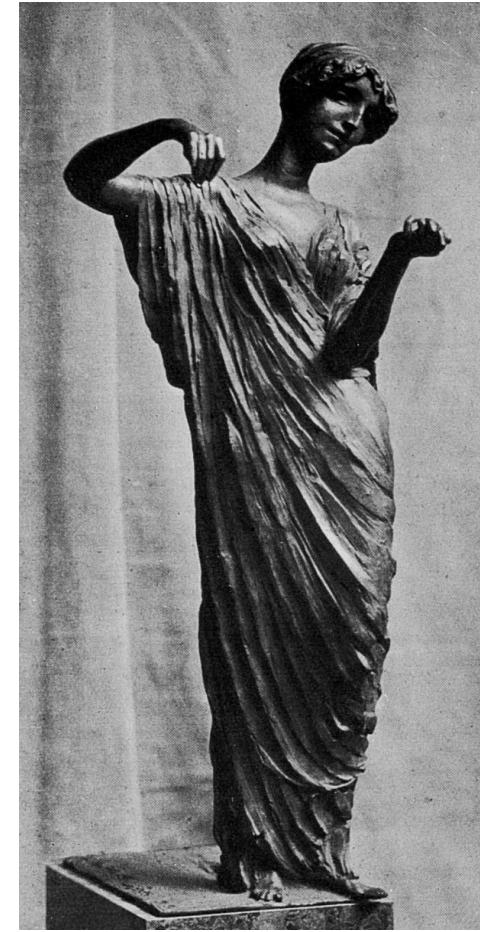
TAV. XII: *Vicomtesse Hennesy Janzé*
"L'Art et les artistes", octobre 1910-mars 1911



TAV. XIII: *L'Âinée*
"L'Art et les artistes", octobre 1910-mars 1911



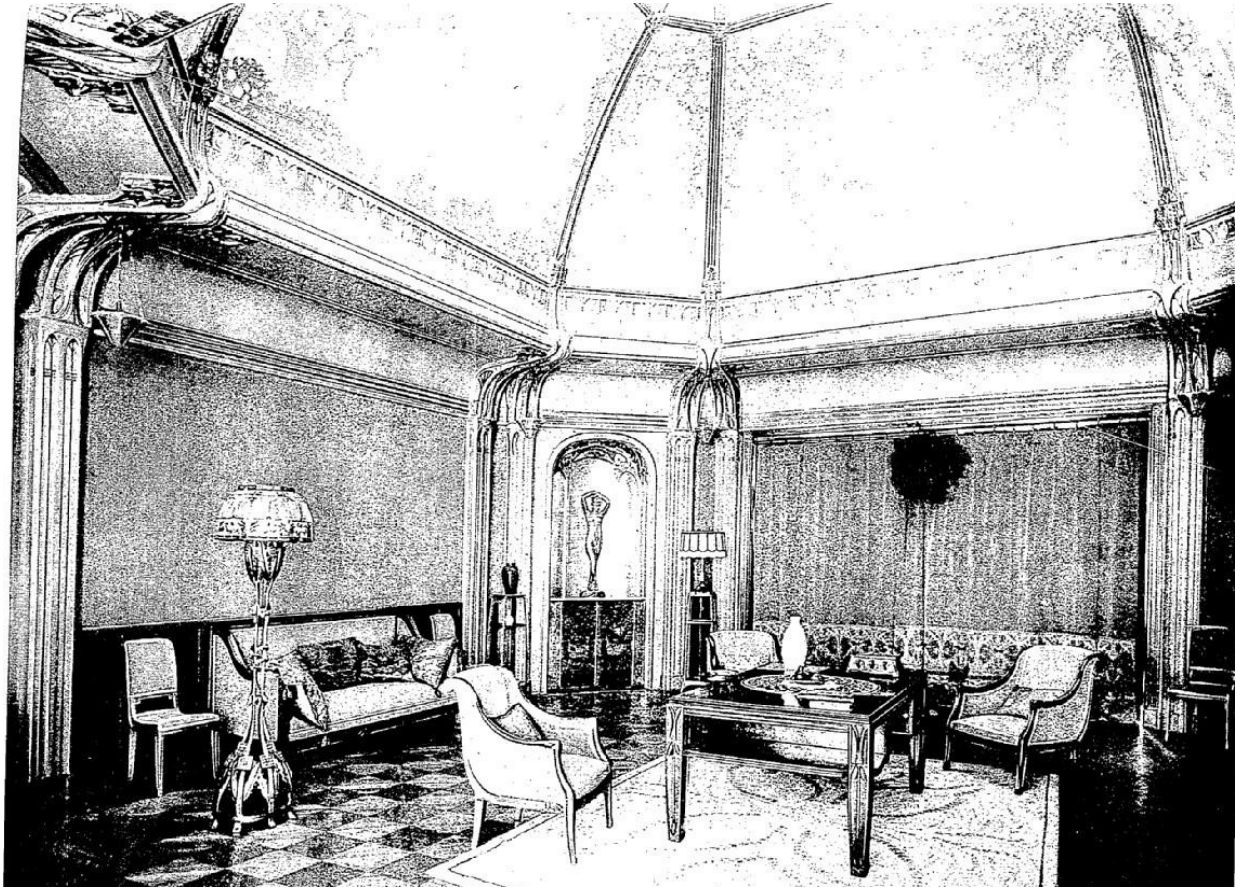
TAV. XIV: *Les Trois Parques*
"L'Art et les artistes", octobre 1910-mars 1911



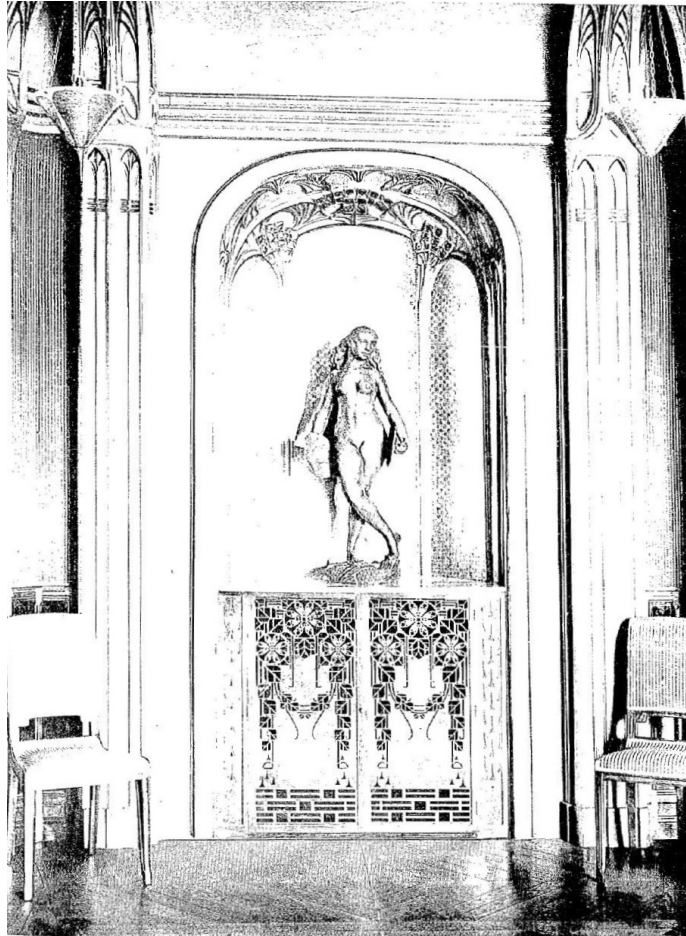
TAV. XV: *Femme au violon*
"L'Art et les artistes", octobre 1910-mars 1911



TAV. XVI: *Lucertolina*
"L'Art et les artistes", octobre 1910-mars 1911



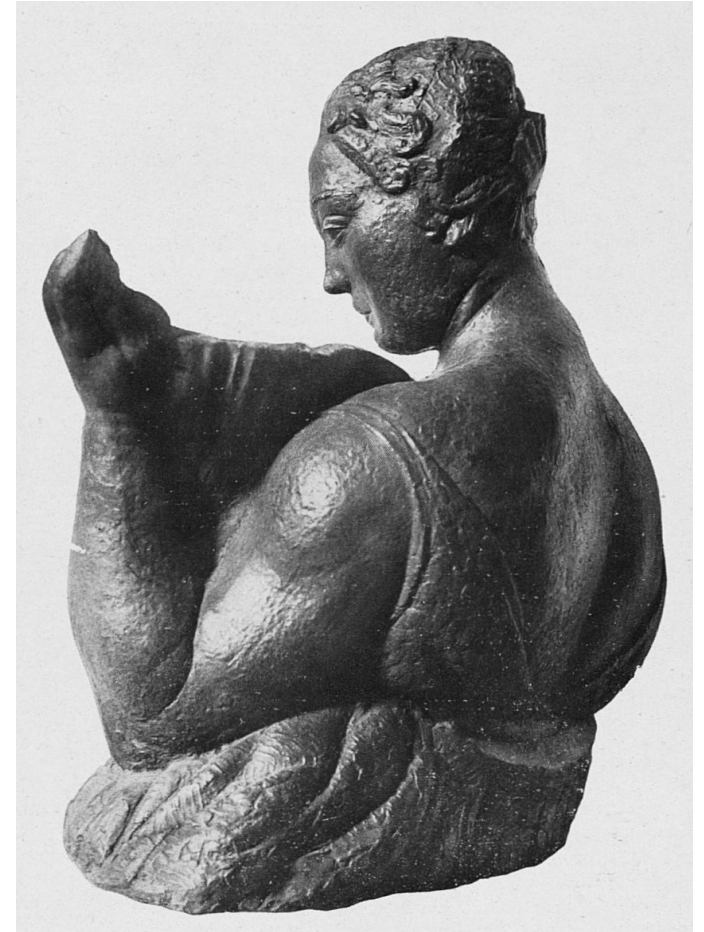
TAV. XVII: *Danseuse*
"L'Art et décoration", janvier -juin 1913



TAV. XVIII: *Femme aux cymbales*
“Art et décoration”, janvier-juin 1913



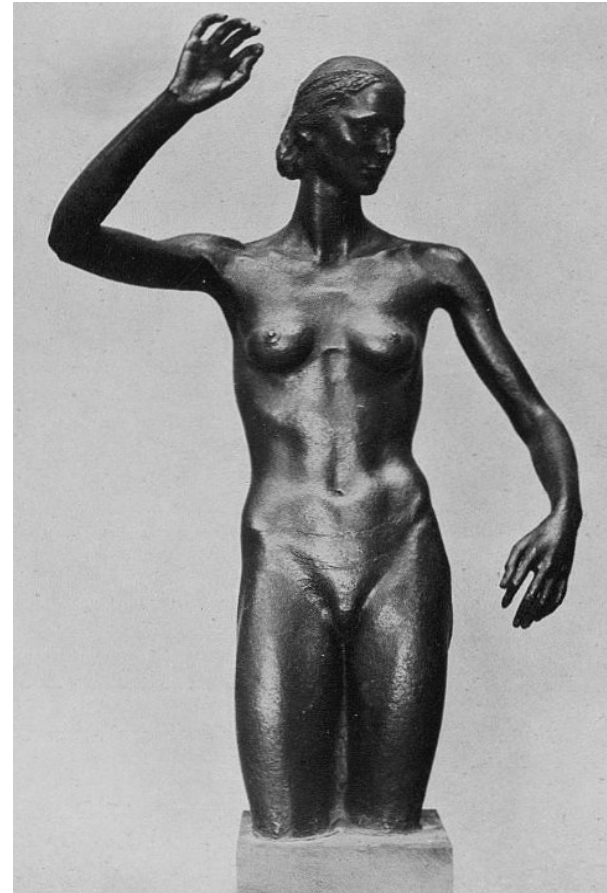
TAV. XIX: *Saint François*
“La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, janvier 1922



TAV. XX: *Buste*
“La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, janvier 1922



TAV. XXI: *La Chaste Juliette*
E. Bodrero, *Dix années d'art en Italie*,
Paris 1933



TAV. XXII: *La Chaste Juliette*
"Beaux-Arts", 24 mai 1935
"L'art et les artistes", novembre 1935
L'Art des XIX et XX siècle, catalogue, Paris 1935

EUGENIO BARONI



TAV. XXIII: *La Victoire, fragment, Monument au Fantassin*
"Revue moderne des arts et de la vie", XXV, 30 octobre 1926

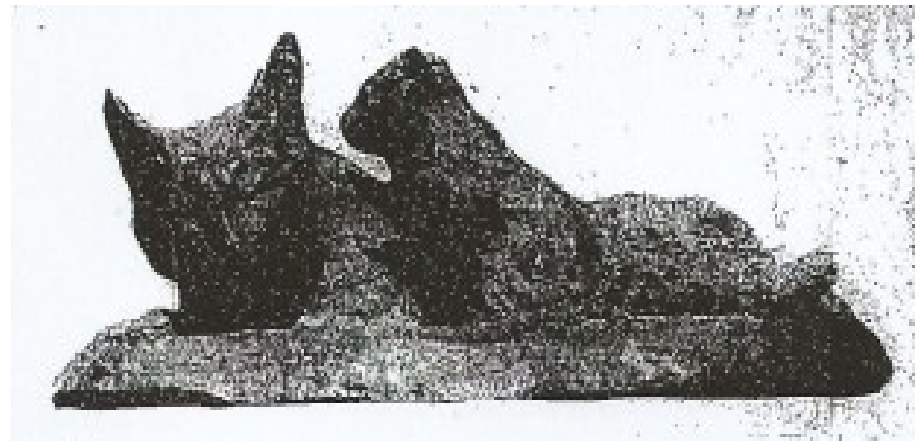


TAV. XXIV: *Monument au Fantassin,*
"Revue moderne des arts et de la vie", XXX, 30 juillet 1930

ALDO BARTELLETTI



TAV. XXV: *Pax*
"Revue Moderne des Arts et de la Vie", 30 luglio 1922



TAV. XXVI: *Chatte et son petit*
"Revue Moderne des Arts et de la Vie", XXIII n. 13 bis, 25 juillet 1923



TAV. XXVII: *Groupe de jeunes Chiens*
"Revue Moderne des Arts et de la Vie", XXIV, n. 12, 30 juin
1924

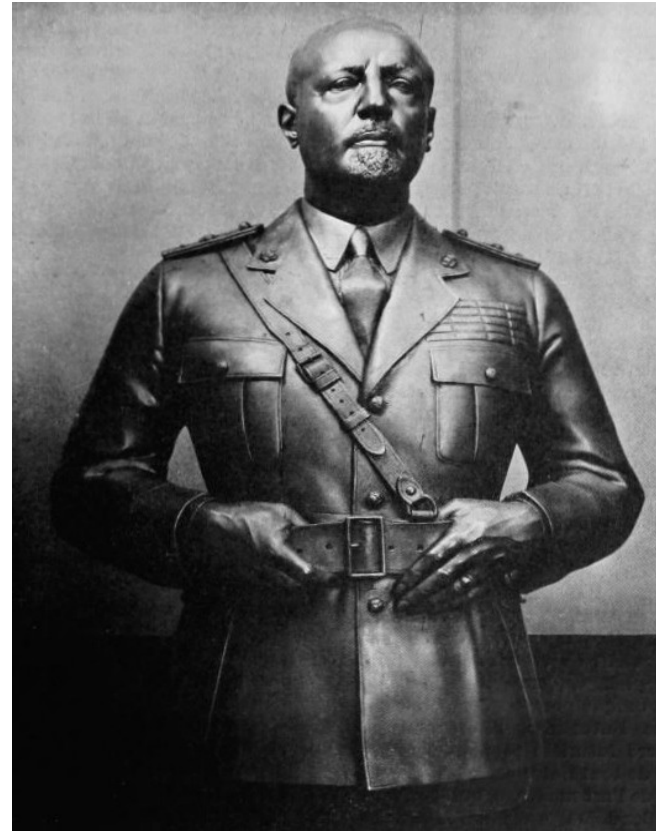


TAV. XXVIII: *Chien regardant boire des petits Chats*
"Revue Moderne des Arts et de la Vie", XXIV, n. 12, 30 juin 1924

ANTONIO BERTI



TAV. XXIX: *La Princesse Marina Ruspoli Volpi*
L'Art des XIX et XX siècle, catalogue, Paris 1935
"L'Écho de Paris", 20 mai 1935



TAV. XXX: *S. E. Le Comte Volpi di Misurata*
"La Revue de l'art ancien et moderne", juillet-décembre
1936

LEONARDO BISTOLFI



TAV. XXXI: *La Douleur réconfortée par les Souvenirs*
“Revue Encyclopédique”, IX, n. 315, 16 septembre 1899
Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport du jury international,
tome 2, III, Paris 1904
“Gazette des Beaux-Arts”, XXXI, juin 1904



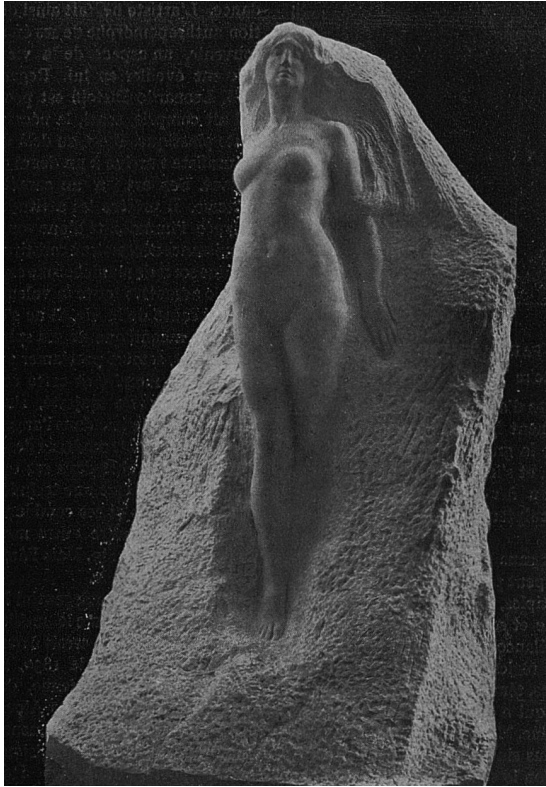
TAV. XXXII: “Gazette des Beaux-Arts”, XXXI, juin 1904



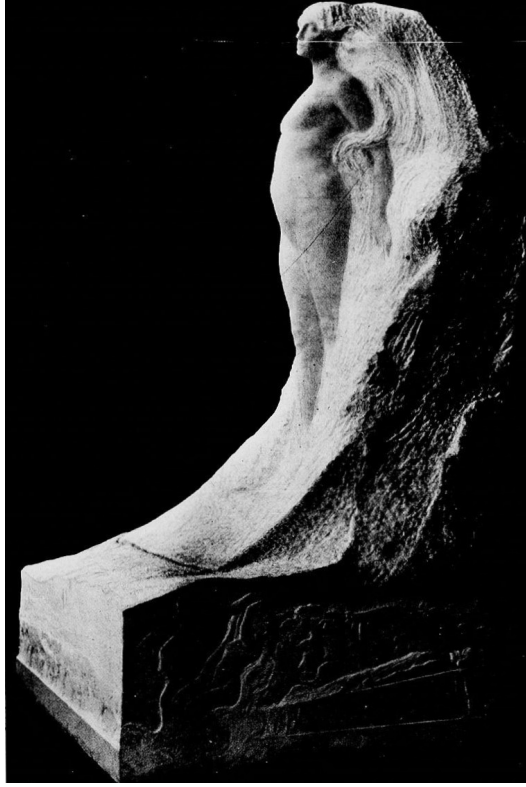
TAV. XXXIII: *Les Épousées
de la Mort*
“Gazette des Beaux-Arts”,
XXXI, juin 1904



TAV. XXXIV: *L'Holocauste, Monument funéraire (fragment)*
“Gazette des Beaux-Arts”, XXXI, juin 1904



TAV. XXXV: *Monument à Segantini*
“L'Art et les artistes”, avril-septembre 1906

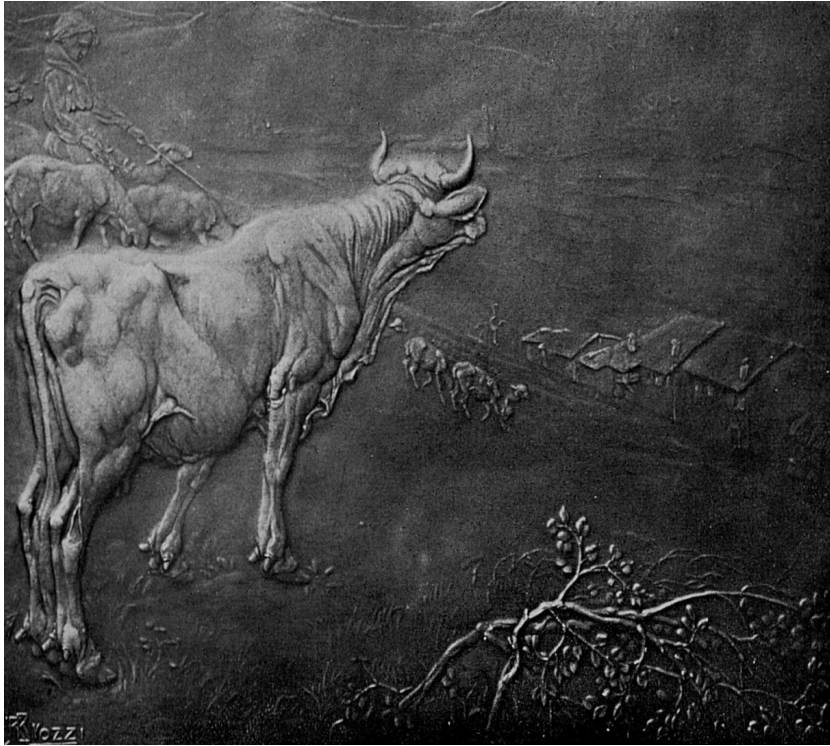


TAV. XXXVI: *Le Monument à Segantini*
“Art et décoration”, juillet-décembre 1906

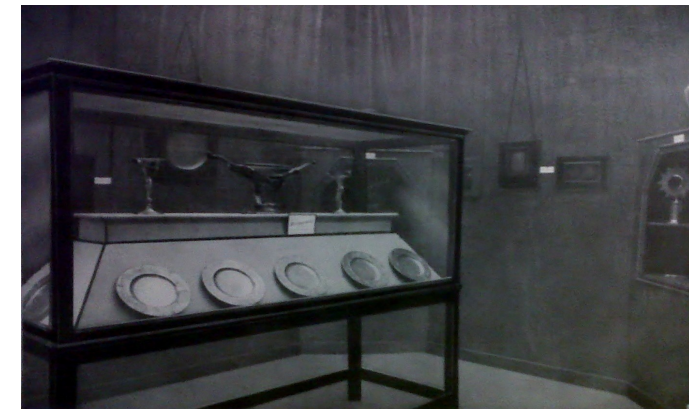


TAV. XXXVII: *Le Christ*
Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, tome VIII, III, Paris 1926

RENATO BROZZI

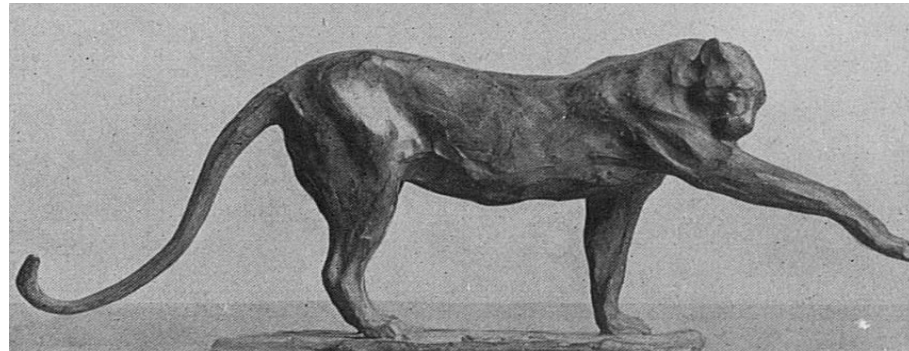
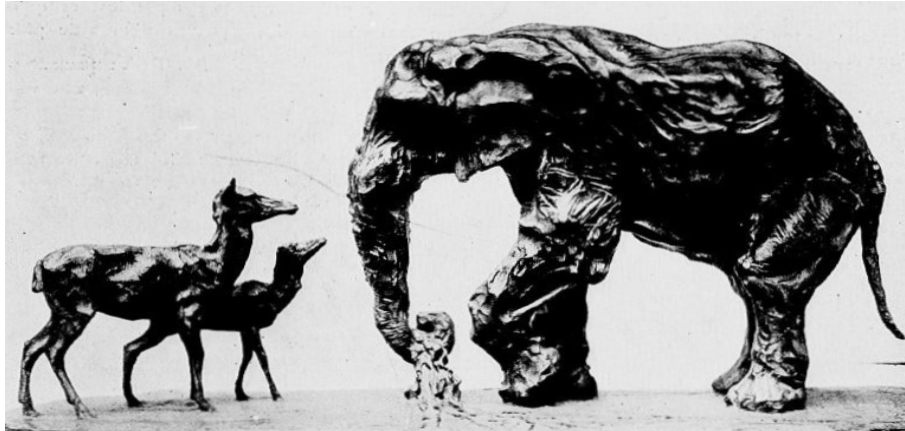


TAV. XXXVIII: *Aux Écoutes*
"L'Art et les artistes", VIII, 16, octobre 1912-mars 1913



TAVV. XXXIX-XL: *Orfèverie*
*L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative
e Industriali Moderne, Parigi 1925*

REMBRANDT BUGATTI



TAV. XLI: *Bugatti*

“Art et décoration”, juillet-décembre 1905

TAV. XLII: *Panthère se léchant*

“L'Art et les artistes”, avril-septembre 1907

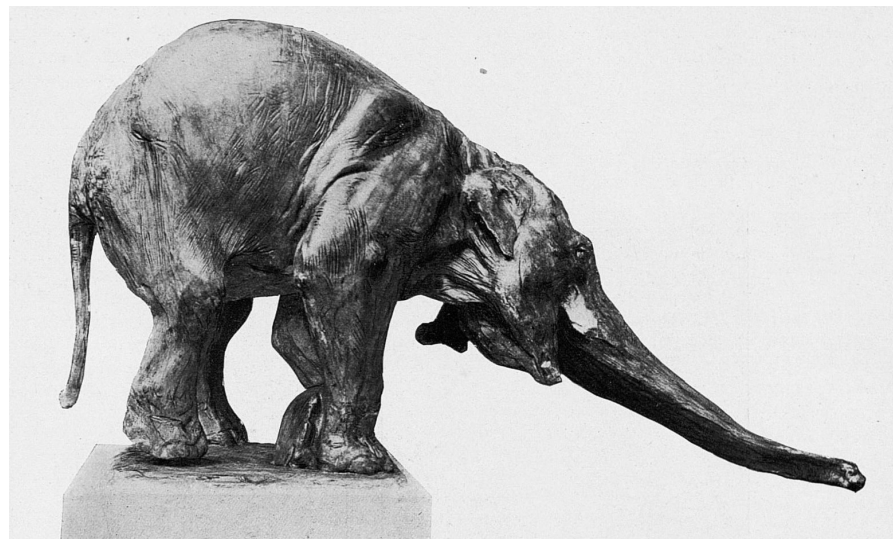


TAV. XLIII *Jaguar au repos*

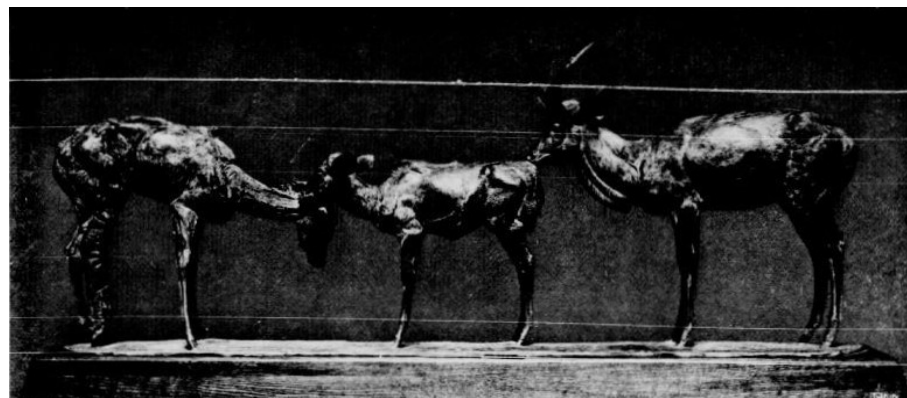
“L'Art et les artistes”, avril-septembre 1908



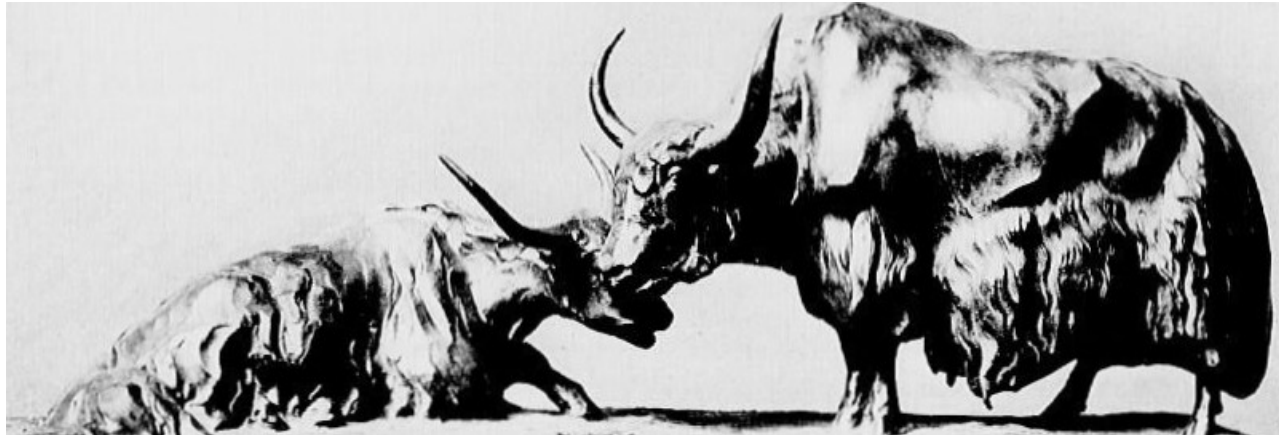
TAV. XLIV: *Jaguar accroupi*
“L'Art et les artistes”, avril-septembre 1908



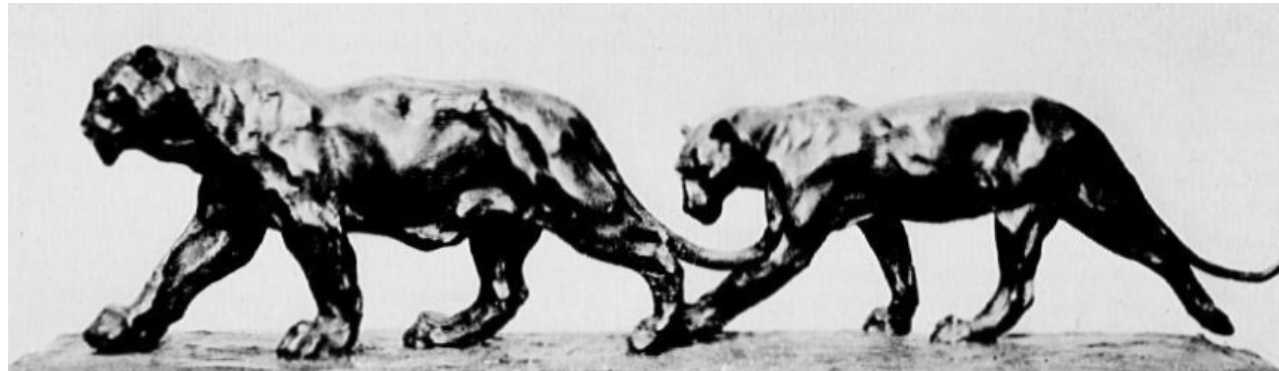
TAV. XLV: *Éléphant*
“L'Art et les artistes”, avril-septembre 1908



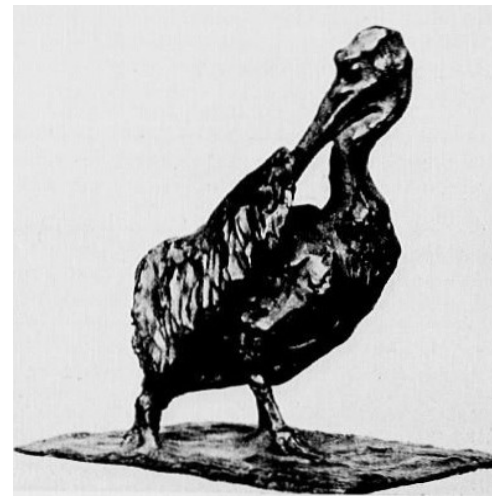
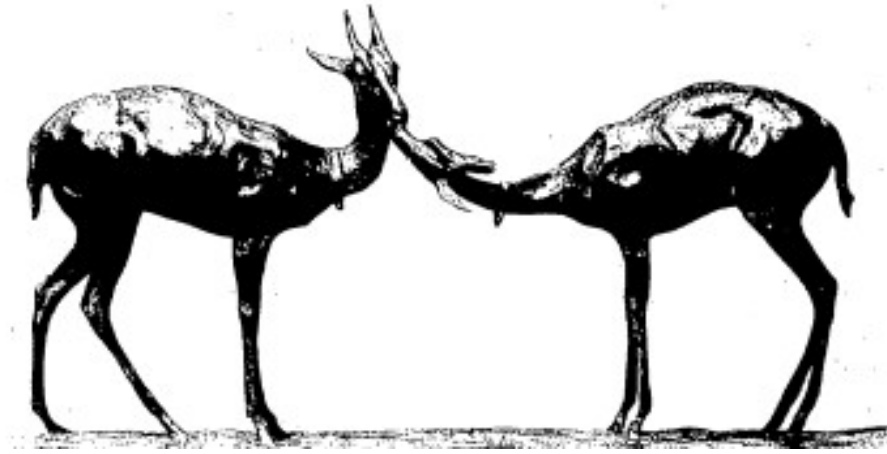
TAV. XLVI: *La mère malade*
“Art et décoration”, janvier-juin 1912



TAV. XLVII: *Yacks*
“Art et décoration”, juillet-décembre 1913



TAV. XLVIII: *Panthères en marche*
“Art et décoration”, juillet-décembre 1913



TAV. L: *Pélican au repos*

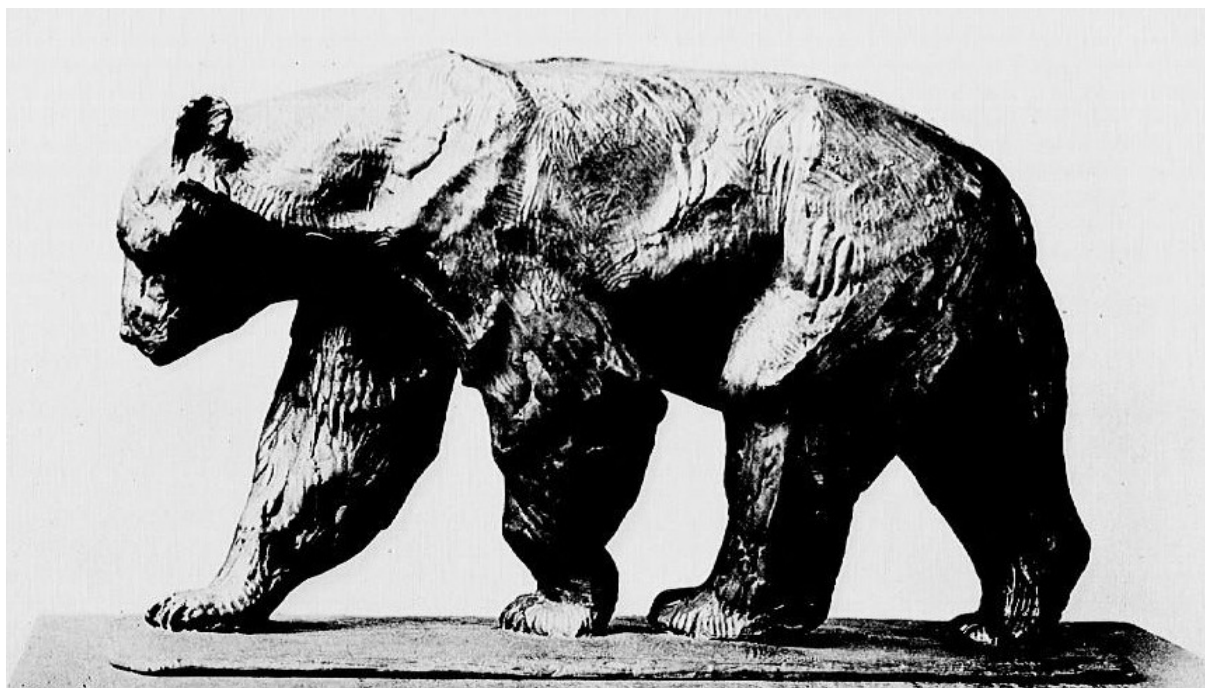
TAV. XLIX: *La Cresse*

TAV. LI: *Pélican se grattant*

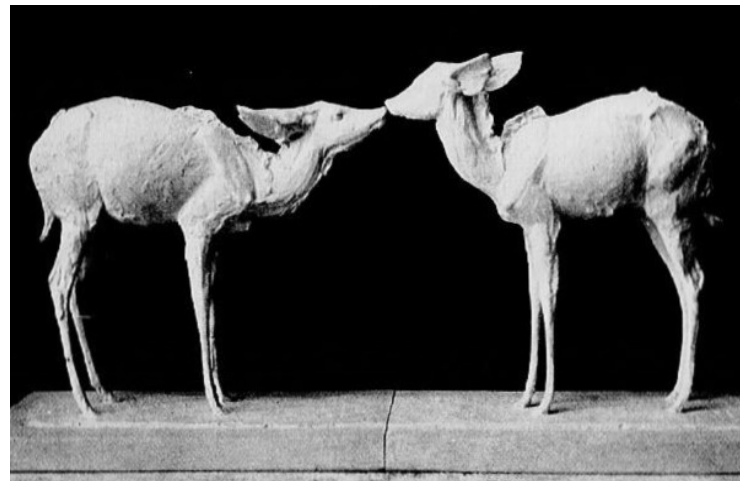
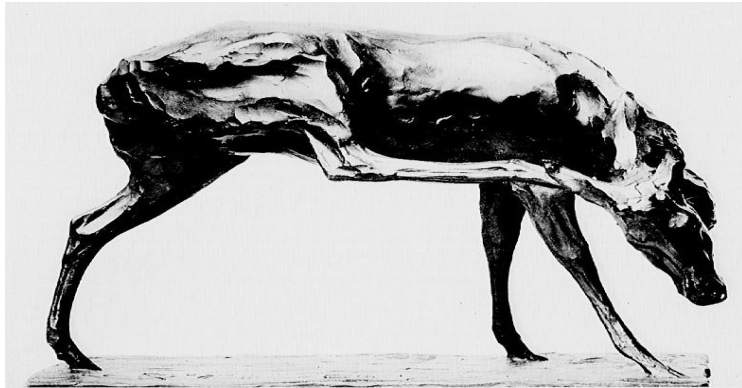
“Art et décoration”, juillet-décembre 1913



TAV. LII: *Étude de jeune garçon*
"Art et décoration", juillet-décembre
1913



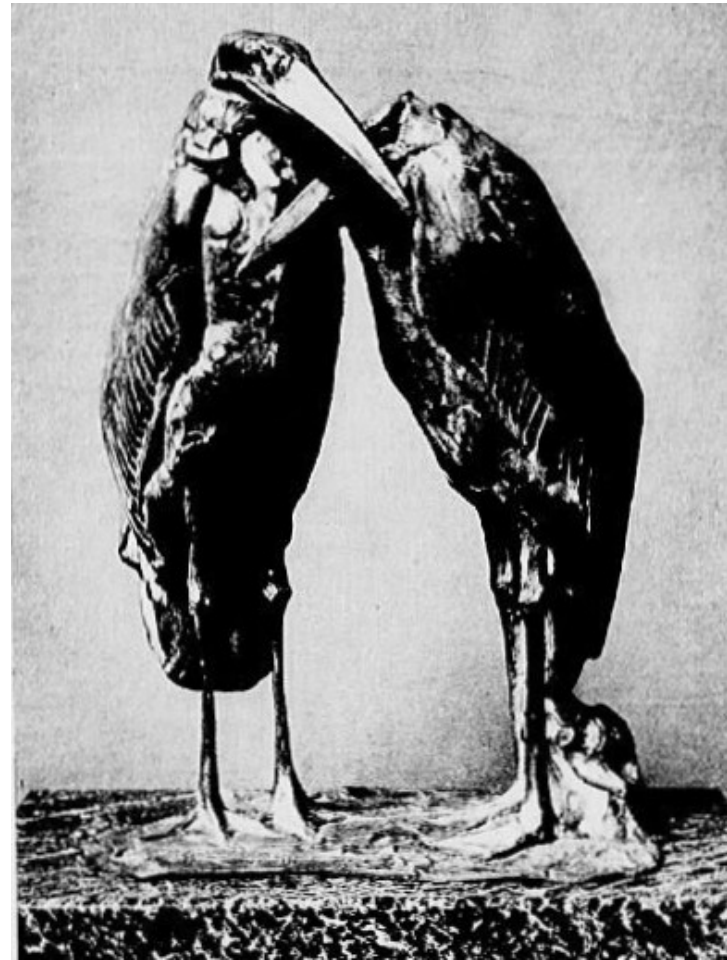
TAV. LIII: *Ours en marche*
"Art et décoration", juillet-décembre 1913



TAV. LIV: *Cerf se grattant*

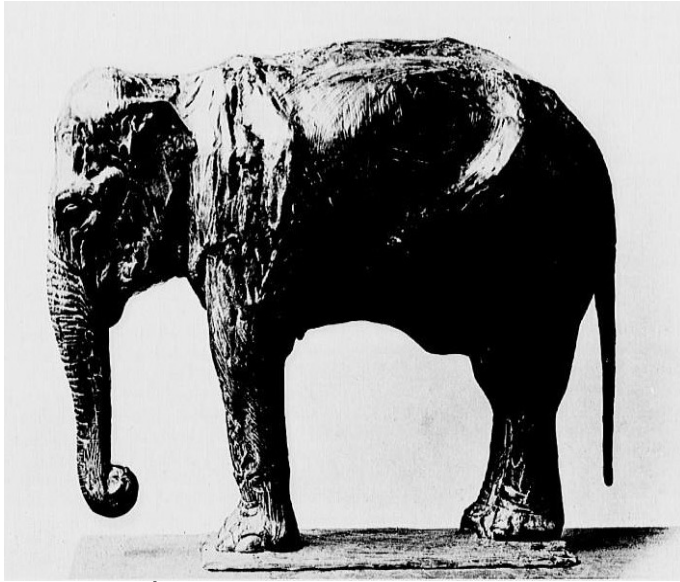
TAV. LV: *Deux amis*

“Art et décoration”, juillet-décembre 1913

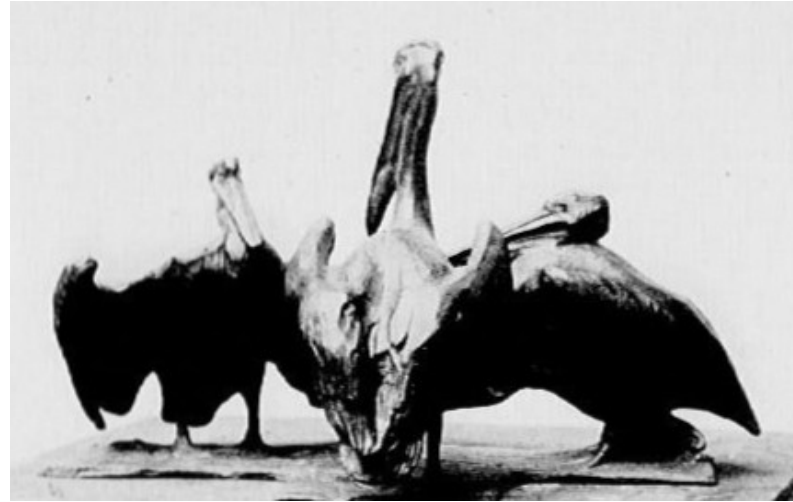


TAV. LVI: *Marabouts*

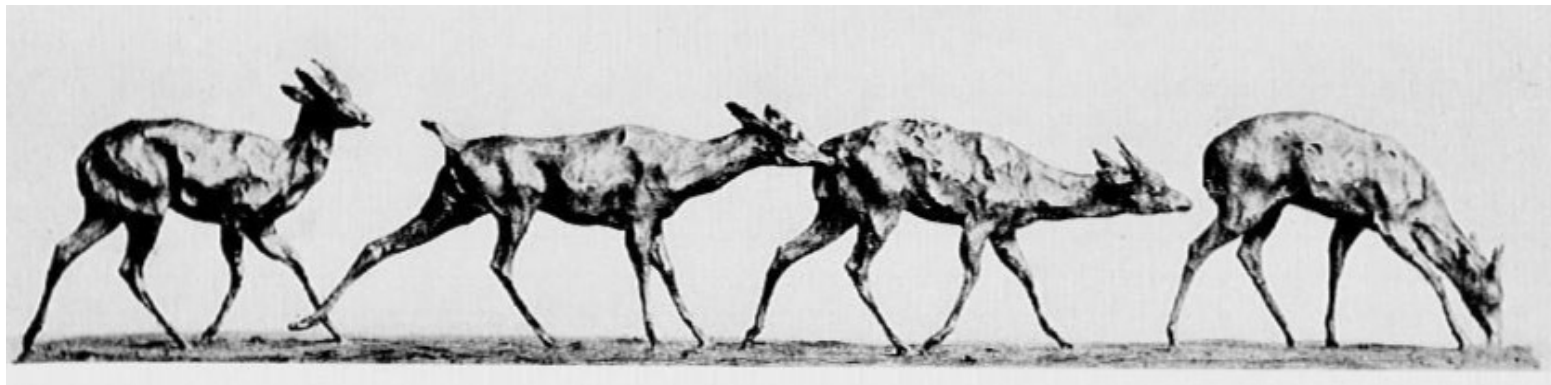
“Art et décoration”, juillet-décembre 1913



TAV. LVII: *Éléphant au repos*
"Art et décoration", juillet-décembre 1913

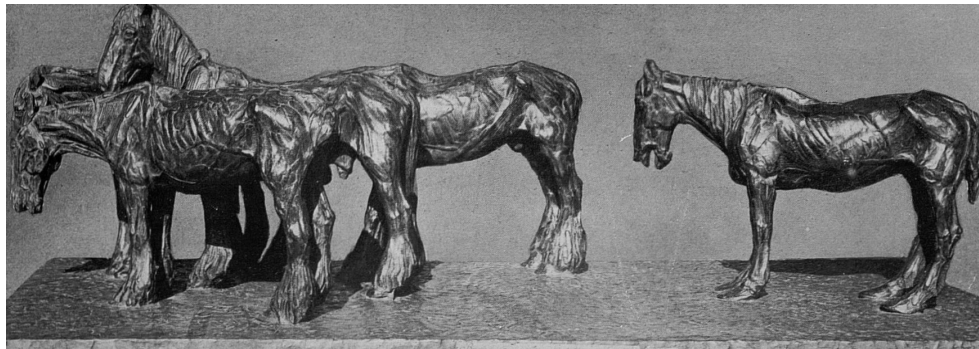


TAV. LVIII: *Conversation de pélicans*
"Art et décoration", juillet-décembre 1913



TAV. LIX: *Jeunes Daims*
"Art et décoration", juillet-décembre 1913

BRUNO CALVANI



TAV. LX: *Éléphant*

Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, tome VIII, II,
Paris, 1926

TAV. LXI: *Chevaux*

"La Renaissance de l'art et des industries de luxe", octobre 1925



TAV. LXII: *Tête*

"Revue Moderne des Arts et de la Vie", XXX,
15 juin 1930

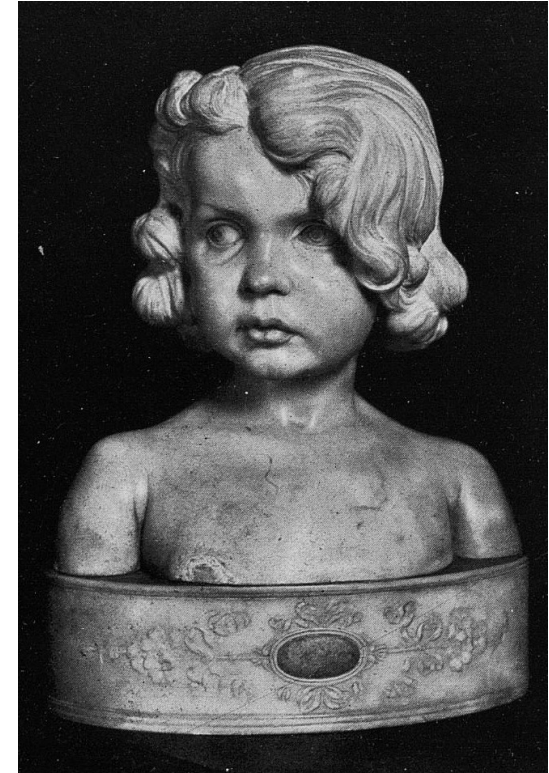
PIETRO CANONICA



TAV. LXIII: *Monument funéraire*
“l'Art et les artistes”, oct 1906-mars 1907



TAV. LXIV: *Un enfant*
“Les modes”, VIII, 87, mars 1908



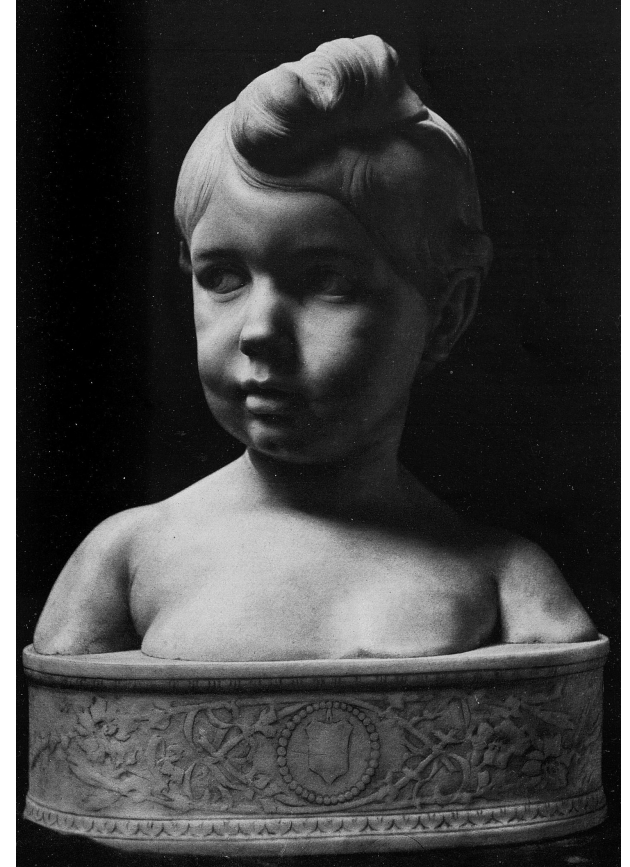
TAV. LXV: *Le Jeune Von Guillaume*
“Les modes”, VIII, 87, mars 1908



TAV. LXVI: *Principe Adalberto di Genova*
“Les modes”, VIII, 87, mars 1908



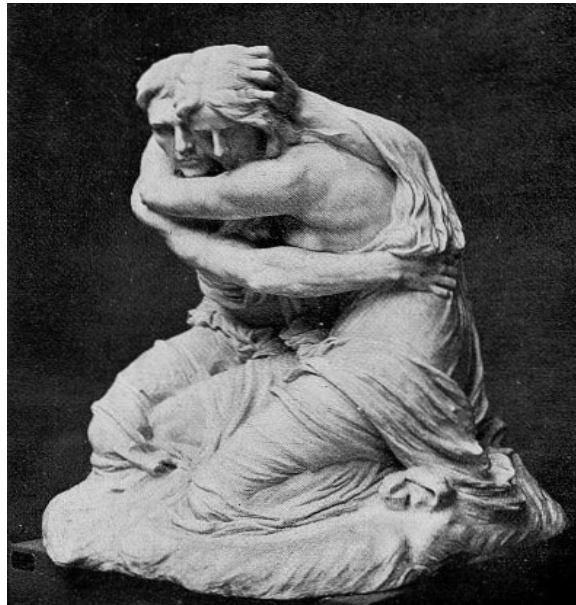
TAV. LXVII: *Princesse Caroline Murat*
“Les modes”, VIII, 87, mars 1908



TAV. LXVIII: *Principe Amedeo di Savoia*
“Les modes”, VIII, 87, mars 1908



TAV. LXIX: *M.lle Pellenaro de Turin*
“Les modes”, VIII, 87, mars 1908

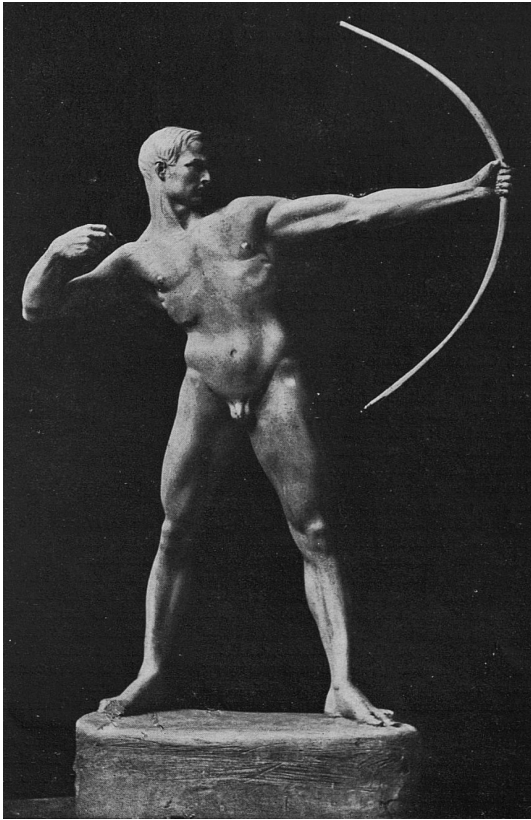


TAV. LXX: *L'Abime*
“L'Art et les artistes”, XII, octobre 1910-mars 1911

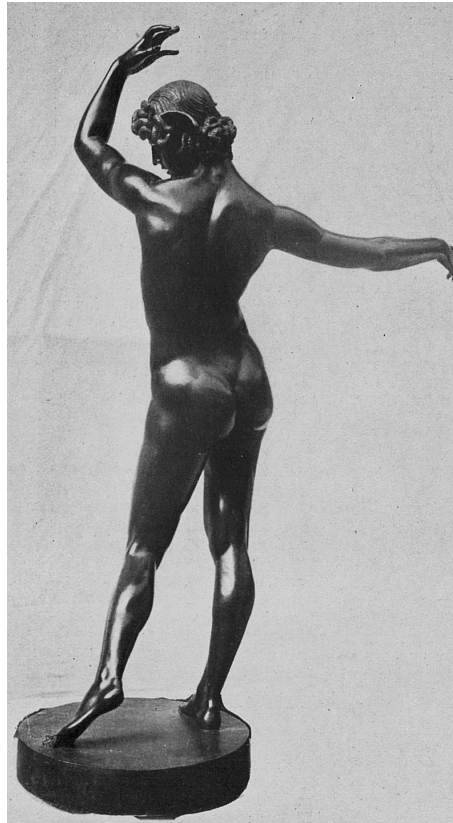


TAV. LXXI: *Monument à la cavalerie italienne*
Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, VIII, III, Paris 1926

AMLETO CATALDI



TAV. LXXII: *L'Archer*
“La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, septembre 1923

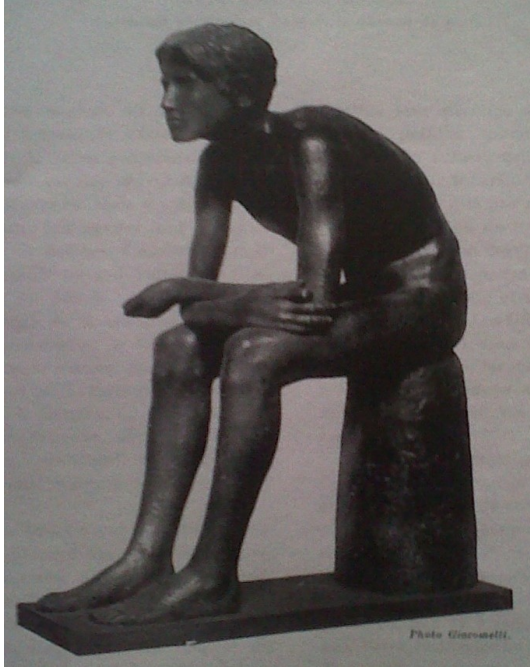


TAV. LXXIII: *La Méduse*



TAV. LXXIV: *Monument à Léonard de Vinci*
“La Nouvelle République”, 1935

VENANZIO CROCETTI



TAV. LXXV: *Jeune homme assis*
“La Renaissance de l'art et des industries
de luxe”, XVIII, nn. 1-2, janvier-février 1935

ARTURO DAZZI



TAVV. LXXVI-LXXVII: *L'arc de triomphe de Gênes*
“Beaux-Arts”, VIII, 25 octobre 1931



PERICLE FAZZINI



LXXVIII: *Danza*
"Sud Magazine", VIII, n. 126, 15 avril 1935

ITALO GRISELLI



TAV. LXXIX: *Ritmo della vita*



TAV. LXXX: *Luci e Ombre*
"La Revue Moderne des Arts et de la Vie", XXV, n. 7, 15 avril 1925

FRANCESCO LA MONACA



TAV. LXXXI: *S. S. Pie XI*
"Revue des Arts et de la Vie", XXXIV, n. 4, 28 février 1934



TAV. LXXXII: *Bacchante*



TAV. LXXXIII: *Madame la Générale Spiridovitch*
"Revue des Arts et de la Vie", XXXIV, n. 4, 28 février 1934



TAV. LXXXIV: *L'inauguration de la statue de M. Cornuché*
"L'Ouest-Éclair, n. 9351, 31 mai 1927



TAV. LXXXV: *Jouer d'accordéon*
"La Revue de l'art ancien et moderne",
LXII, nn. 6-12, juin-décembre 1932



TAV. LXXXVI: *Buste de S. E. le Cardinal Verdier*
Exposition de l'art religieux d'aujourd'hui à l'hôtel
des Ducs de Rohan, catalogue, Paris 1934



TAV. LXXXVII: *Jeanne d'Arc*
“La Renaissance de l'art et des industries de luxe”, XVII, 4-5,
avril-mai 1934
“Sud Magazine”, VII, n. 115, 15 mai 1934

ERMENEGILDO LUPPI



TAV. LXXXVIII: *Groupe de la Piété, fragment*
“La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, janvier 1922

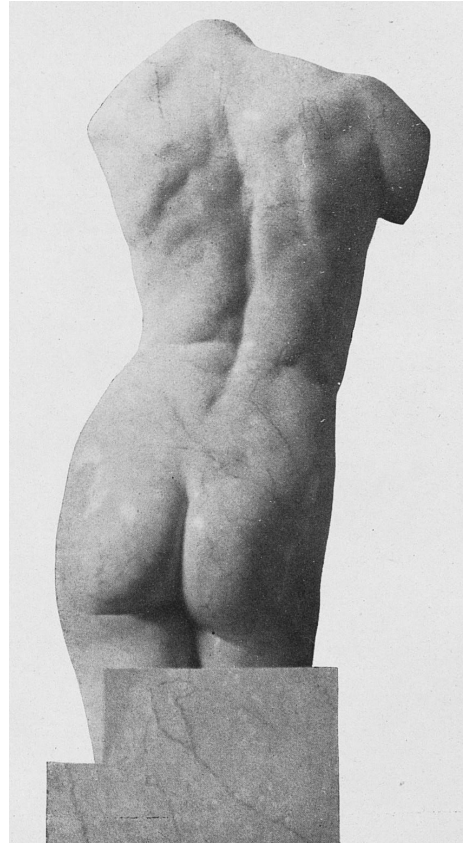


TAV. LXXXIX: *Pietà*
Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, tome VIII, III, Paris 1926

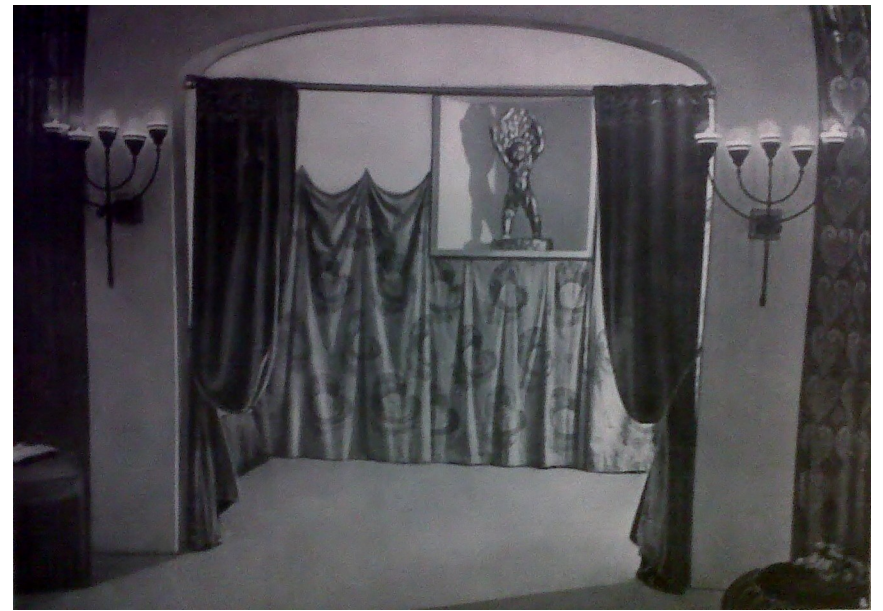
ANTONIO MARAINI



TAV. XC: *Nu*
“La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, janvier 1922



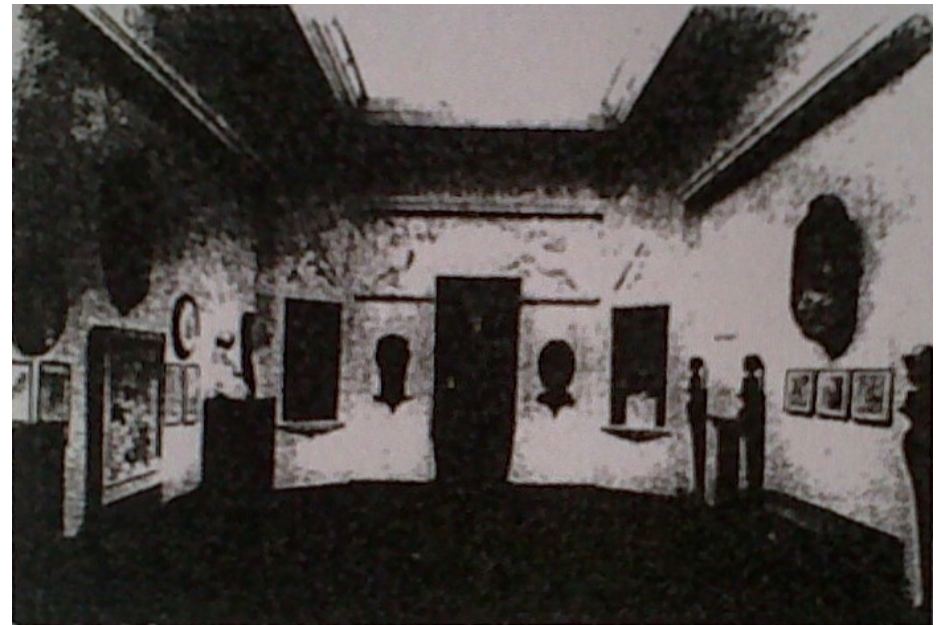
TAV. XCI: *Nu*



TAV. XCII: *Stand Gallenga, Grand Palais*
L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne, Parigi 1925



TAV. XCIII: *Portrait des Enfants Franchetti*



TAV. XCIV: *Exposition particulière d'Antonio Maraini au Salon International de Venise*

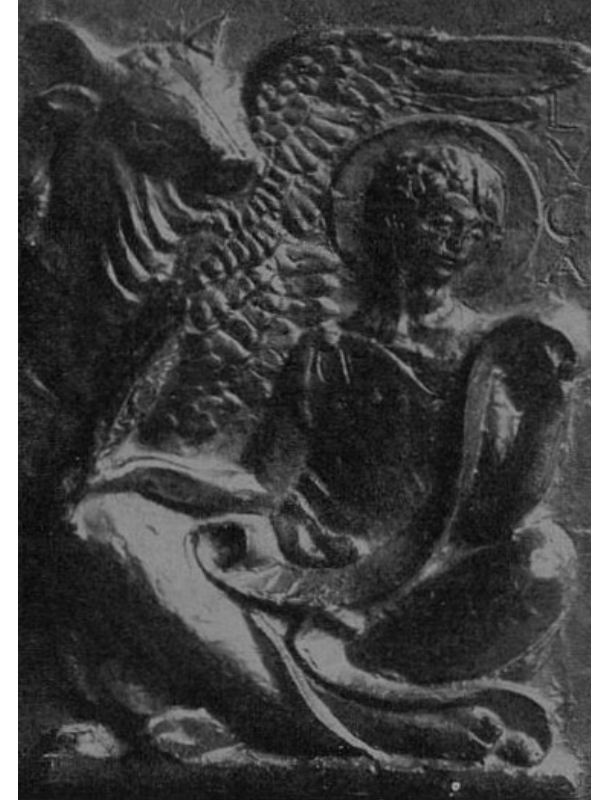
“Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXV, n. 9, 15 mai 1925



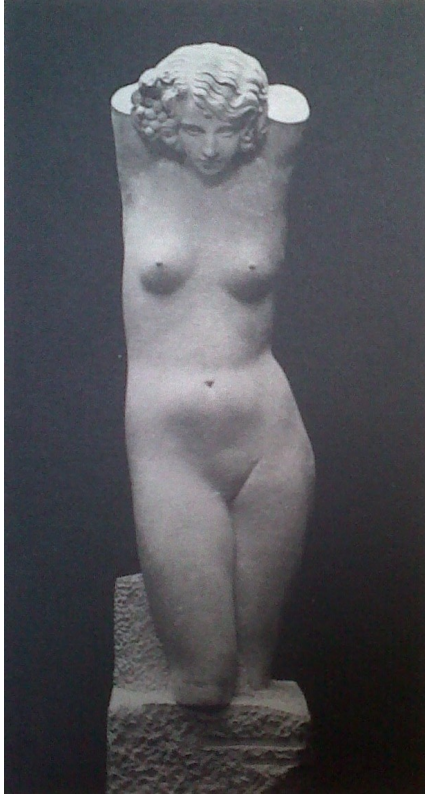
TAV. XCV: *La Pietà*
"Revue Moderne des Arts et de la Vie", XXV, n. 9,
15 mai 1925



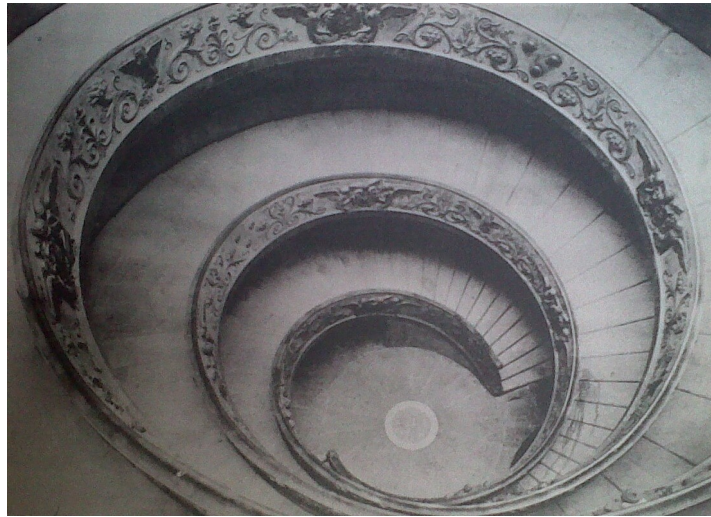
TAV. XCVI: *Marie Louise*
Exposition de la gravure et de la médaille
italienne contemporaine, catalogue, dé-
cembre 1930



TAV. XCVII: *L'Évangéliste Saint Luc*
"La Revue de l'art ancien et moderne", juin-dé-
cembre 1936



TAV. XCVIII: *Étude de nu*
Rodin, *Dix années d'art en Italie*,
Paris 1933

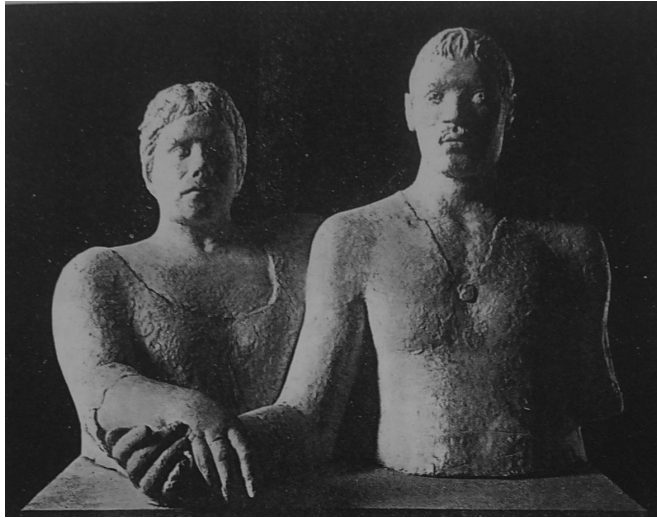


TAV. XCIX: *Escalier du Vatican*
Rodin, *Dix années d'art en Italie*, Paris 1933



TAV. C: *Saint-Georges*
"Le Crapouillot", juin 1933
"La Renaissance de l'art français...", janvier-février 1934
"L'Écho de Paris", 20 mai 1935
"Le Figaro", n. 176, 25 juin 1935
"L'Art et les artistes", novembre 1935

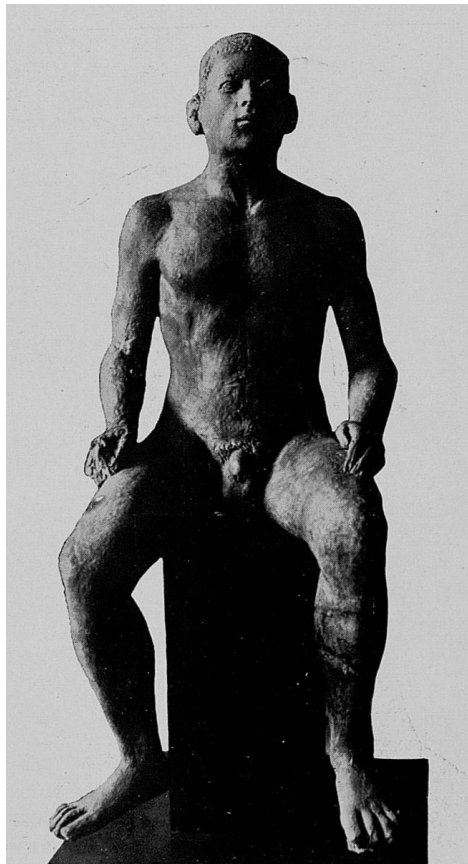
MARINO MARINI



TAV. CI: *Gens du peuple*
"Art et Décoration", LVII, février 1930



TAV. CII: *Femme dormant*
"L'Amour de l'Art", a. XI, août 1930



TAV. CIII: *Le Jongleur*
“La renaissance de l'art et des industries
de luxe”, janvier-février 1935



TAV. CIV: *Le pugiliste au repos*
“La revue de l'art ancien et moderne”, juillet-décembre 1936

ARTURO MARTINI



TAV. CV: *Orfée*
J. & J. Martel, *Sculpture*, Paris 1929



TAV. CVI: *Gare invernali*
Bodrero, *Dix années d'art en Italie*, Paris 1933



TAV. CVII: *La Femme au soleil*;
TAV. CVIII: *Tombe d'une jeune fille*
"Le Figaro", n. 176, 25 juin 1935;
"L'Art et les artistes", novembre 1935
"L'Amour de l'art", avril 1939



TAV. CIX: *Bronze*
"Art Vivant", mars 1937

LUCIANO MERCANTE

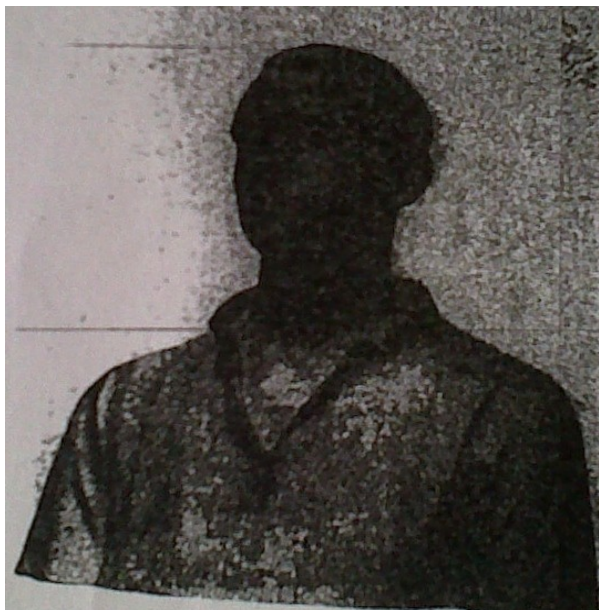


TAV. CX: *Médaille commémorative de la Victoire*
"Revue moderne des arts et de la vie", XXXI, n. 20,
30 octobre 1931

FRANCESCO MESSINA



TAV. CXI: *Salle de la Ligurie, Grand Palais*
L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative
e Industriali Moderne, Parigi 1925



TAV. CXII: *Autoportrait*



TAV. CXIII: *Détail du monument de Caduti*

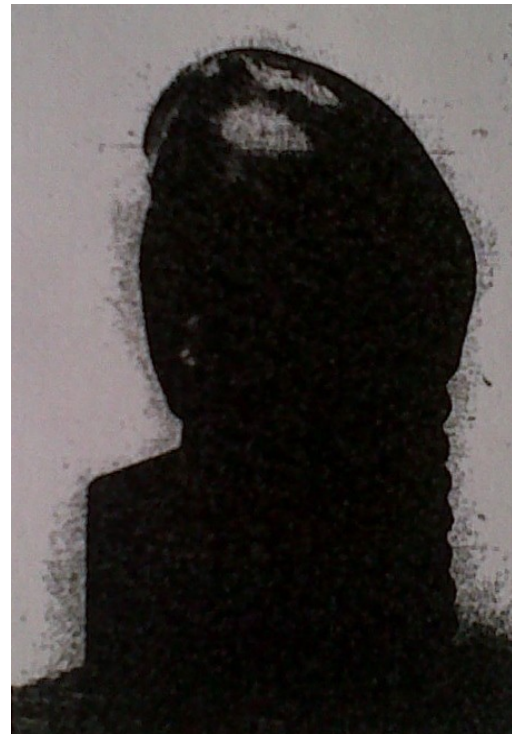


TAV. CXIV: *Victoire*

“Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXVI, n. 17, 15 septembre 1926



TAV. CXV: *Pietà*

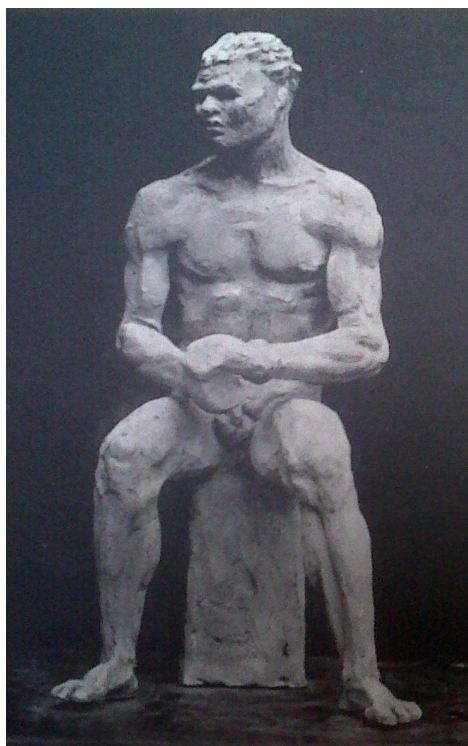


TAV. CXVI: *Virgine*

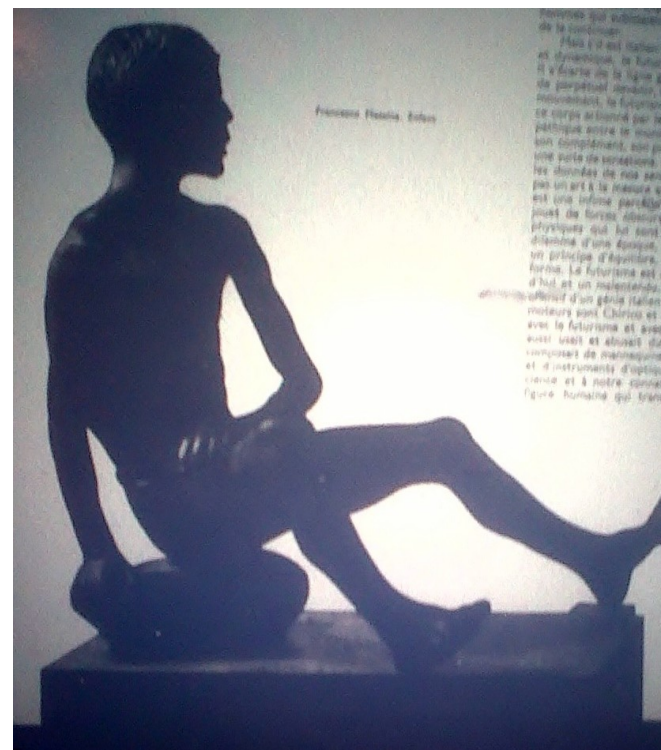
“Revue Moderne des Arts et de la Vie”, XXVI, n. 17, 15 septembre 1926



TAV. CXVII: *Les amoureux*
“L'Amour de l'Art”, a. XI, août 1930



TAV. CXVIII: *Boxeur assis*
E. Bodrero, *Dix années d'art en Italie*, Paris 1933



TAV. CXIX: *Enfant*
“L'Art vivant”, avril 1935

ARRIGO MINERBI



TAV. CXX: *Senateur Natale Prampolini*
Exposition de la gravure et de la médaille
italienne contemporaine, catalogue



TAV. CXXI: *Autoportrait*
"Revue moderne des arts et de la vie", XXXI, n. 7, 15 avril 1931

PUBLIO MORBIDUCCI



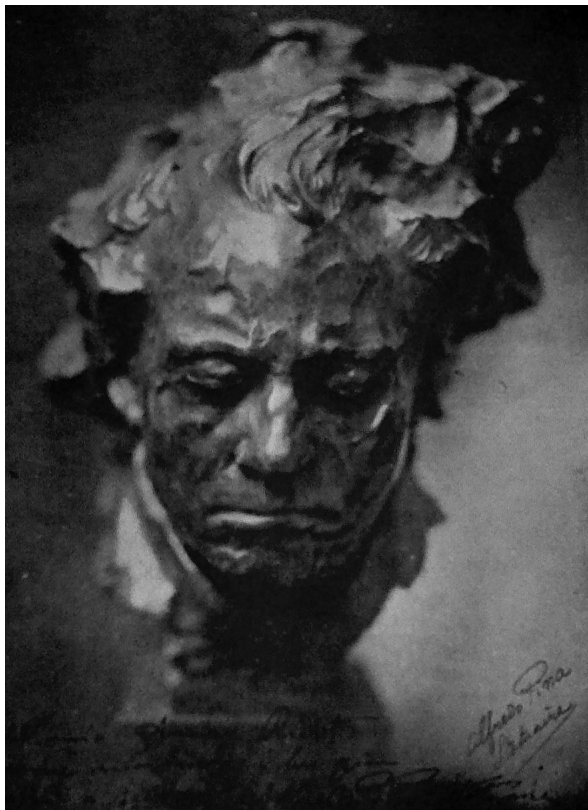
TAV. CXXII: *Ex terra premium*
TAV. CXXIII: *Exposition bovine*
Exposition de la gravure et de la médaille
italienne contemporaine, catalogue

MARIO MOSCHI



TAV. CXXIV: *Médaille Charité*
Exposition de la gravure et de la médaille
italienne contemporaine, catalogue

ALFREDO PINA



TAV. CXXV: *Beethoven*
Achelle, *L'Art. La sculpture contemporaine et l'œuvre d'Alfredo Pina*, Paris 1921



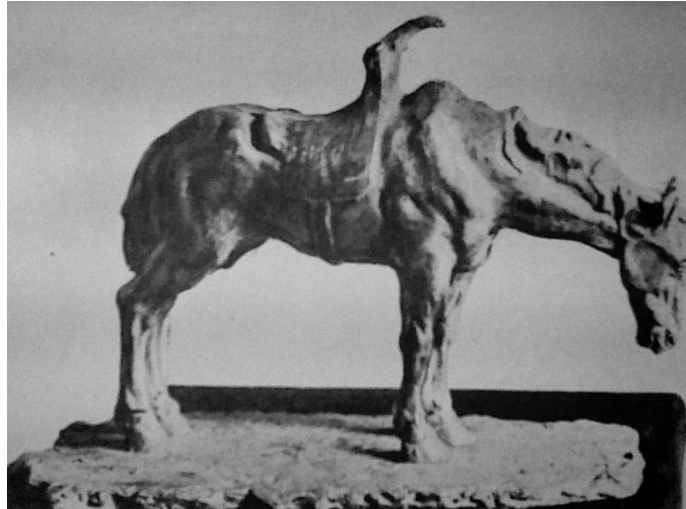
TAV. CXXVI: *Buste de M. Herriot*
Achelle, *L'Art. La sculpture contemporaine et l'œuvre d'Alfredo Pina*, Paris 1921



TAV. CXXVII: *Buste de M. Capet*
Achelle, *L'Art. La sculpture contemporaine et l'œuvre d'Alfredo Pina*, Paris 1921



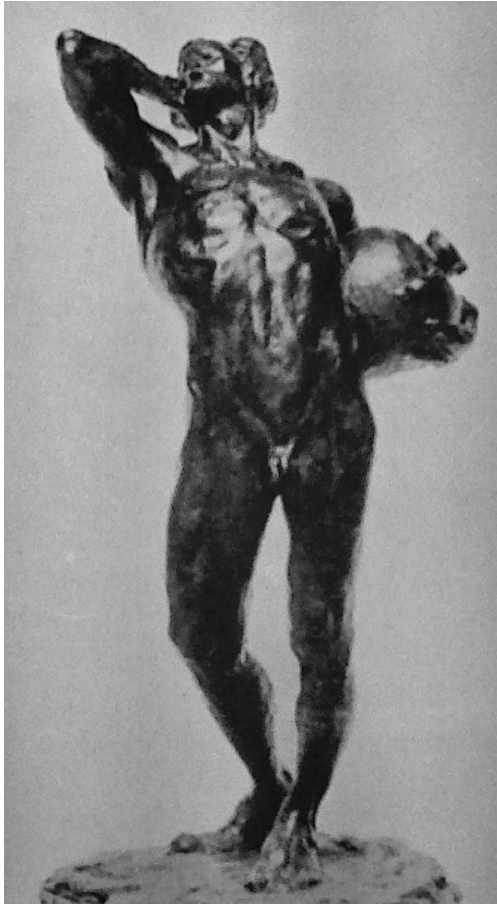
TAV. CXXVIII: *Batteur de faux*
Achelle, *L'Art. La sculpture contemporaine et l'œuvre d'Alfredo Pina*



TAV. CXXIX: *Cheval*
Achelle, *L'Art. La sculpture contemporaine et l'œuvre d'Alfredo Pina*, Paris 1921



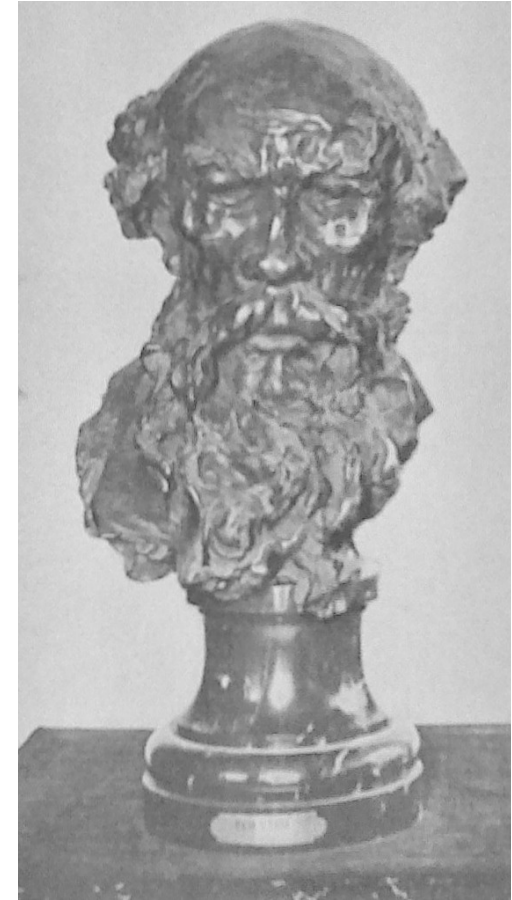
TAV. CXXX: *La Danse*
Achelle, *L'Art. La sculpture contemporaine et l'œuvre d'Alfredo Pina*, Paris 1921



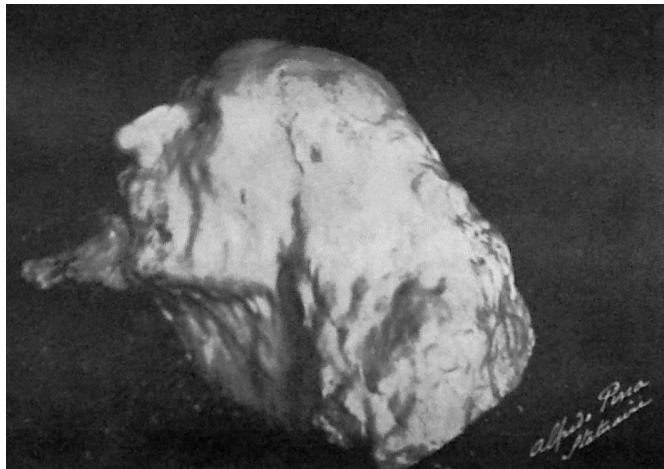
TAV. CXXXI: *Porteur d'eau*
Achelle, *L'Art. La sculpture contemporaine*
et l'œuvre d'Alfredo Pina, Paris 1921



TAV. CXXXII: *Silhouette du prince T.*
Achelle, *L'Art. La sculpture contemporaine*
et l'œuvre d'Alfredo Pina, Paris 1921



TAV. CXXXIII: *Tolstoï*
Achelle, *L'Art. La sculpture contemporaine*
et l'œuvre d'Alfredo Pina, Paris 1921



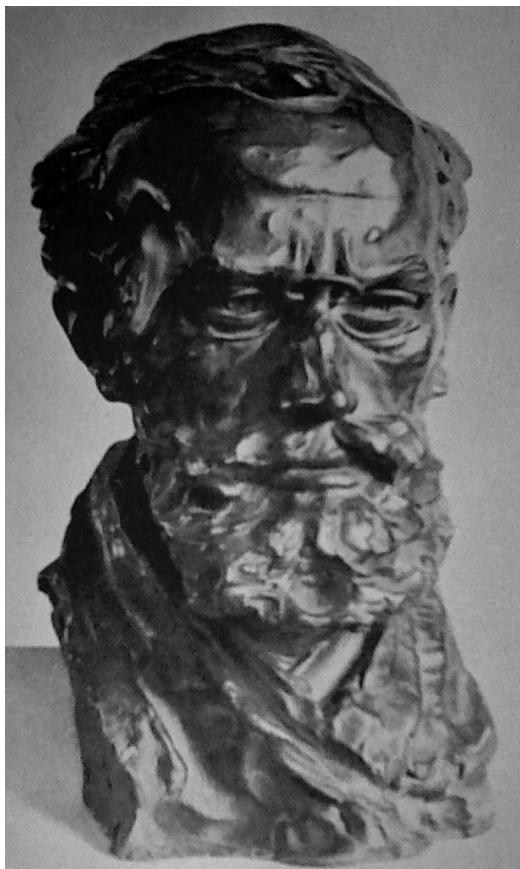
TAV. CXXXIV: *Le Christ*
Achelle, *L'Art. La sculpture contemporaine et l'œuvre d'Alfredo Pina*, Paris 1921



TAV. CXXXV: *Le baiser*
Achelle, *L'Art. La sculpture contemporaine et l'œuvre d'Alfredo Pina*, Paris 1921



TAV. CXXXVI: *Paul et Françoise de Rimini*
Achelle, *L'Art. La sculpture contemporaine et l'œuvre d'Alfredo Pina*, Paris 1921
"Revue Moderne de l'Art et de la Vie", XXII, n. 1,
15 janvier 1922
"Le Figaro Artistique", X, n. 79, 18 juin 1925



TAV. CXXXVII: *Buste de M. C.*
Achelle, *L'Art. La sculpture contemporaine et l'œuvre d'Alfredo Pina*, Paris 1921



TAV. CXXXVIII: *La Pisanella*
Achelle, *L'Art. La sculpture contemporaine et l'œuvre d'Alfredo Pina*, Paris 1921



TAV. CXXXIX: *L'Étreme Douleur*
Achelle, *L'Art. La sculpture contemporaine et l'œuvre d'Alfredo Pina*, Paris 1921
"Le Figaro Artistique", X, 80, 25 juin 1925



TAV. CXL: *L'Âge heureux*
"Revue Moderne de l'Art et de la Vie", XXII, n. 1,
15 janvier 1922



TAV. CXLI: *Le député J. L.*
"Revue Moderne de l'Art et de la Vie",
XXII, n. 1, 15 janvier 1922



TAV. CXLII: *M. R.*
"Revue Moderne de l'Art et de la Vie",
XXII, n. 1, 15 janvier 1922



TAV. CXLIII: *Ugolin et l'Archevêque Ruggieri*
"Revue Moderne de l'Art et de la Vie", XXII, n. 1, 15 janvier 1922
"Le Figaro Artistique", X, 80, 25 juin 1925



TAV. CXLIV: *L'Humanité portant la dépouille du Dante Alighieri*
"Le Figaro Artistique", X, n. 79, 18 juin 1925



TAV. CXLV: *Thaïs et Alexandre*
"Le Figaro Artistique", X, n. 79, 18 juin 1925



TAV. CXLVI : *Sénégalaise*
"La vie alpine", juillet 1933

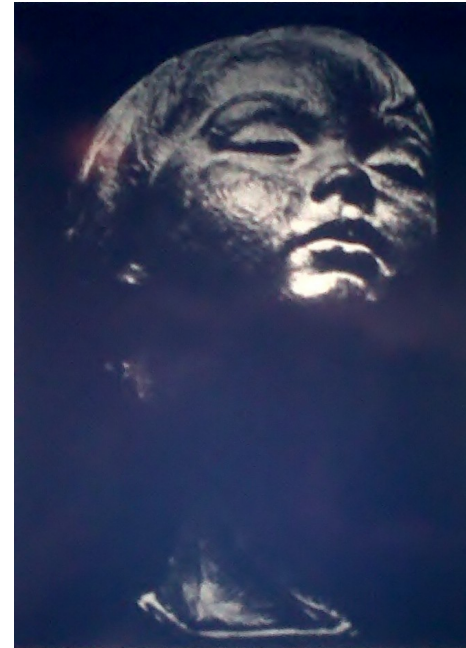


TAV. CXLVII: *Adolescent à la cruche*
"Le Figaro Artistique", 1933

GIOVANNI PRINI



TAV. CXLVIII: *Les pleureuses*
“La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”,
janvier 1922

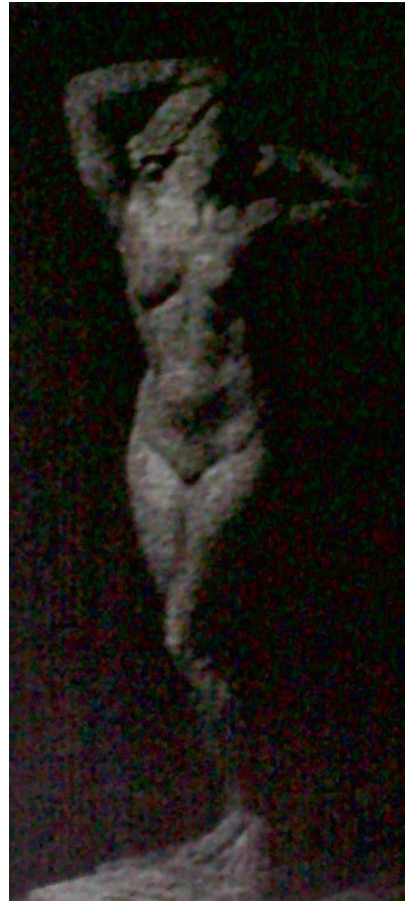


TAV. CXLXIX: *Bocciolino*
“La Chronique des arts et de la curiosité”,
VIII, mars 1931

GIUSEPPE ROMAGNOLI



TAV. CL: *Terra Mater*
“La Revue de l'art ancien et moderne”,
janvier-juin 1903



TAV. CLI: *La Femme de Loth*
“Revue Moderne des Arts et de la
Vie”, XXIV, n. 4, 29 février 1924

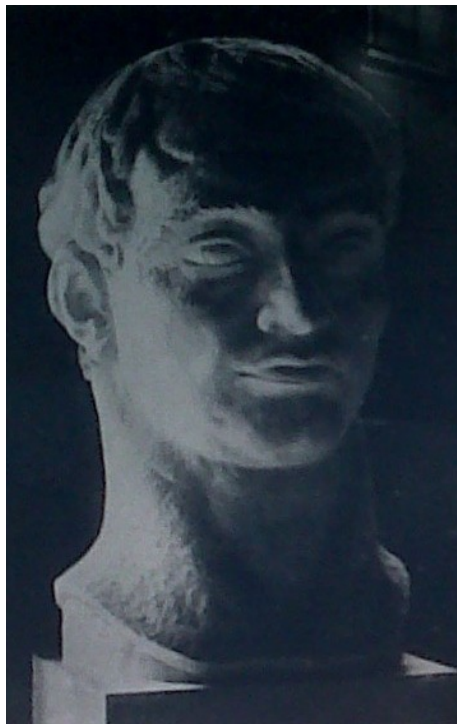


TAV. CLII: *Adolfo Venturi, Livia*
*Exposition de la gravure et de la mé-
daille italienne contemporaine, catalogue*

ROMANO ROMANELLI



TAV. CLIII: *Figure de jeune fille*
“L'Art et les artistes”, VII, mars-juillet
1923



TAV. CLIV: *Portrait de l'artiste par*
Lui-même, 1923
“L'Art et les artistes”, VII, mars-juillet
1923



TAV. CLV: *Médaille de guerre du dreadnought italien*
“L'Art et les artistes”, VII, mars-juillet 1923



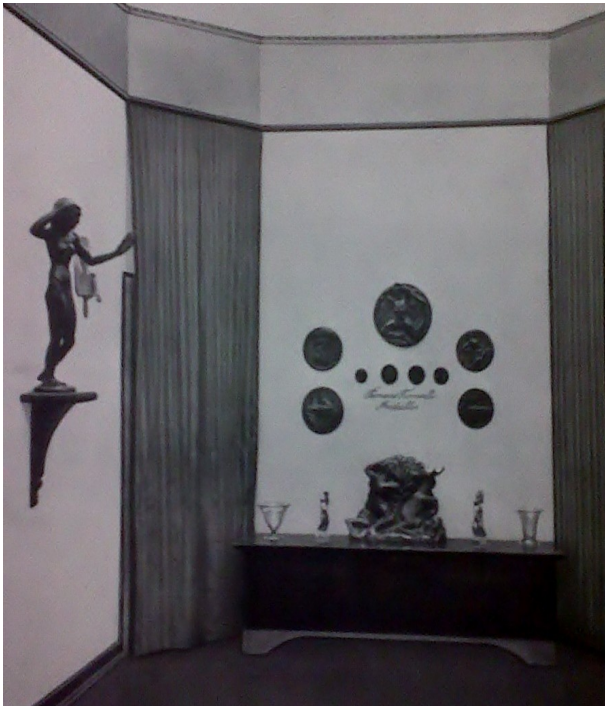
TAV. CLVI: *Figure de femme assise*
"L'Art et les artistes", VII, mars-juillet 1923



TAV. CLVII: *Tête de jeune femme*, 1914
"L'Art et les artistes", VII, mars-juillet 1923



TAV. CLVIII: *Portrait de Mme Lucien
Henraux*
"L'Art et les artistes", VII, mars-juillet 1923



CLVIX: *Stand Gallenga, Grand Palais*
L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne, Parigi 1925



CLX: *Stand Gallenga, Grand Palais*



CLXI: *Portrait de l'écrivain D. Giuliotti Bodrero, Dix années d'art en Italie, Paris 1933*

ROSSO ROSSI



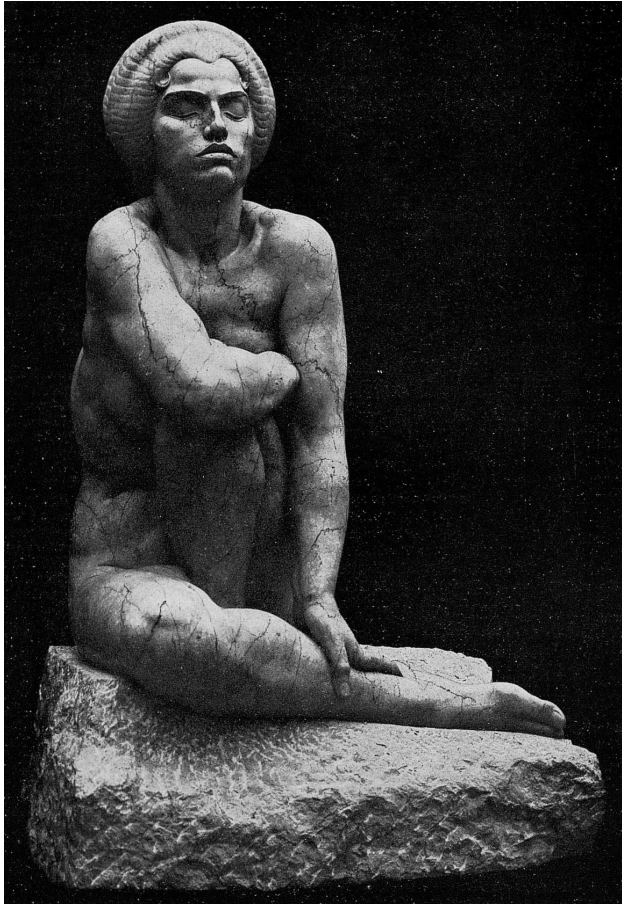
TAV. CLXII: *Les Deux Sœurs*
“L'Art et les artistes”, mars-juillet 1936

QUIRINO RUGGERI



TAV. CLXIII: *Portrait d'enfant*
Bodrero, *Dix années d'art en Italie*, Paris 1933

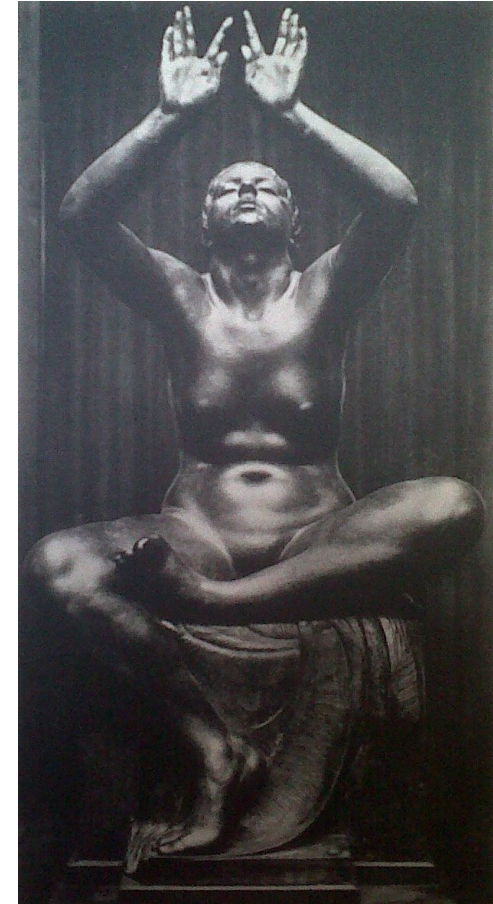
ATTILIO SELVA



TAV. CLXIV: *Énigme*
"Renaissance de l'art français et des industries de luxe", VIII, août 1921



TAV. CLXV: *Primula*
Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, tome VIII, III, Paris 1926



TAV. CLXVI: *Rythmes*
Bodrero, *Dix années d'art en Italie*, Paris 1933

SILVIO SILVA

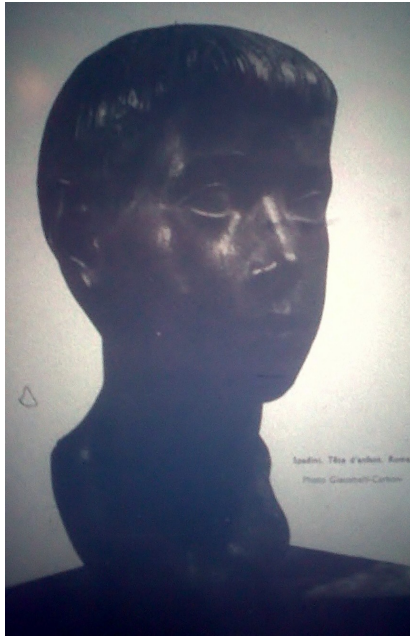


TAV. CLXVII: *Médailles*
"Revue moderne des arts et de la vie", XXX, 15 septembre 1930



TAV. CLXVIII: *Médailles*
"Revue moderne des arts et de la vie", XXX, 15 septembre 1930

ARMANDO SPADINI



TAV. CLXIX: *Tête d'enfant*
"L'Art vivant", avril 1935

DOMENICO TRENTACOSTE



TAV. CLXX: *À la fontaine*
"Revue Encyclopédique", IX, n. 315, 16,
septembre 1899



TAV. CLXXI: *Nu féminin*
Michel, *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, tome VIII, II, Paris, 1926

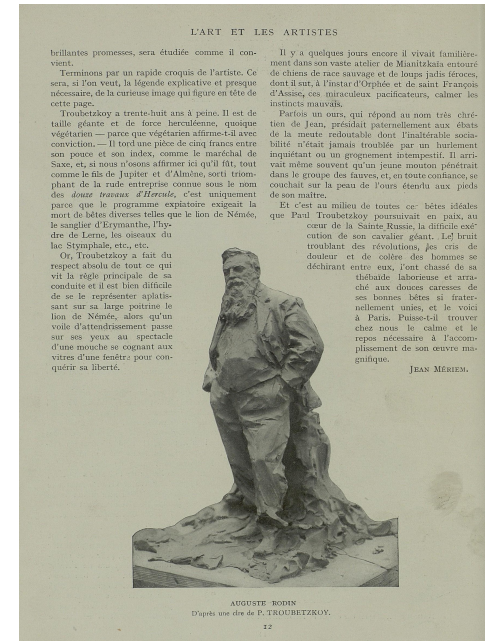
PAOLO TROUBETZKOY



TAV. CLXXII: *Fillette avec un chien*
 “Revue Encyclopédique”, IX, n. 315, 16 septembre 1899



TAV. CLXXIII: *Madame La Princesse G.*
Madame P.
 “L'Art et les artistes”, avril-septembre 1906



TAV. CLXXIV: *Auguste Rodin*
 “L'Art et les artistes”, avril-septembre 1906

L'ART ET LES ARTISTES

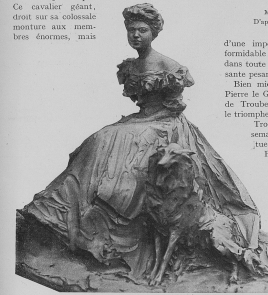
d'œuvres définitives, grâce à l'habile établissement des plans, largement mais sagement traités, à la vibrante harmonie des masses et à la force de ses lignes qui les anime.

Ses plus petites figures n'ont rien de minuscule et de mièvre, et difficilement on se les imaginerait traduits en biscuit de Saxe ou en bronze. Son magnifique buste à cheval, sorte de Colonne de la pensée, pourait, développé à l'échelle nécessaire, se dresser sur une de nos places publiques, aux applaudissements plus froids fémissantes, sans subir la moindre modification dans son exécution primitive.

C'est aussi de la maquette, ici reproduite, et représentant la statue équestre du tsar Alexandre III, qu'est né le colossal monument de huit mètres de hauteur, qui, un jour sans doute, sera inauguré sur une place publique de Saint-Petersbourg, dans un cadre de balustrades et de canons.

Monument d'une beauté souveraine, où l'artiste, dédaigneux de la recherche minutieuse des ressemblances et de l'analyse minutieuse de la vie et de l'âge, est parvenu, du même coup, à la plus parfaite expression de la vérité physiologique et historique en se tenant, loin des modèles, dans le domaine de la représentation symbolique.

Ce cavalier géant, dont sur sa colossalité montent aux membres énormes, mais



MADAME P., d'après une ébauche de P. TROUBETZKOY



MADAME LA PRINCESSE G., d'après une ébauche de P. TROUBETZKOY.

d'une impeccable harmonie de rapports, est la formidable image du tsarisme, encore incertain, dans toute son orgueilleuse puissance et son écrasante pesanteur.

Bien mieux que tous les portraits officiels de Pierre le Grand et de Catherine II, l'Alexandre III de Troubetzkoy personnifié à travers l'histoire le triomphe de l'autocratie russe.

Troubetzkoy est à Paris depuis quelques semaines à peine, et déjà d'élegantest statues féminines d'inspiration son atelier de Rodin et l'image de Rodin, la plus définitive image de l'illustre sculpteur, apparaît grave et vivante dans une familiarité attirée, au milieu de ce groupe frère et charmant de gracieuses contemporaines dessinées.

Ces quelques lignes n'ont d'autre objet que de présenter Troubetzkoy, prince et sculpteur, aux lecteurs de *L'Art et les Artistes*, dont beaucoup, sans doute, connaissent déjà une partie de son œuvre. Un jour, ici, cette œuvre déjà si considérable et si remplie de

L'ART ET LES ARTISTES

brillantes promesses, sera étudiée comme il convient.

Terminons par un rapide croquis de l'artiste. Ce sera, si l'on veut, la légende explicative et presque nécessaire, de la carieuse image qui figure en tête de cette page.

Troubetzkoy a trente-huit ans à peine. Il est de taille géante et de force herculéenne, quoique végétarien — parce que végétarien affirmé-il avec conviction. — Il tend une jambe de chat francs entre son poignet et son index, comme le maréchal de Saxe, et, si nous osons affirmer ici qu'il fut, tout comme le fils de Jupiter et d'Almène, sorti triomphant de la nuit entreprise connue sous le nom des *douteux travaux d'Hercule*, c'est uniquement parce que le programme expiatoire exigeait la mort de bêtes diverses telles que le lion de Némée, le sanglier d'Erymanthe, l'hydre de Lerne, les oiseaux du lac Stympale, etc., etc.

Or, Troubetzkoy a fait du respect absolu de tout ce qui vit la règle principale de sa conduite et il est bien difficile de se le représenter s'aplatissant sur sa large poitrine le lion de Némée, alors qu'un voile d'effroi se reflète sur ses yeux au spectacle d'une mouche se cognant aux vitres d'une fenêtre pour conquérir sa liberté.

Il y a quelques jours encore il vivait familièrement dans son vaste atelier de Mianitzka entouré de chiens de race sauvage et de longues jattes d'écrevisses, dont il sut, à l'instar d'Orphée et de saint François d'Assise, ces miraculeux pacificateurs, calmer les instincts sauvages.

Parfois un ours, qui répond au nom très chrétien de Jean, présidait paternellement aux chahuts de la meute redoutable dont l'indéfinissable sociabilité n'était jamais troublée par un hurlement inquiétant ou un grognement intempestif. Il arrivait même souvent qu'un jeune mouton pénétrât dans le groupe des farves, et, en toute confiance, se couchât sur la peau de l'ours étendu aux pieds de son maître.

Et c'est au milieu de toutes ces bêtes affabes que Paul Troubetzkoy poursuivait en paix au cœur de la Sainte Russie, la difficile exécution de son cavalier géant. Le bruit troublant des révolutions, les cris de douleur et de colère des hommes se déchirant entre eux, l'ont chassé de sa tribu, laborieuse et attachée aux douces caresses de ses hommes, bêtes si fraternellement unies, et le voici à Paris. Puisse-t-il trouver chez nous le calme et le repos nécessaire à l'accomplissement de son œuvre magistrale.

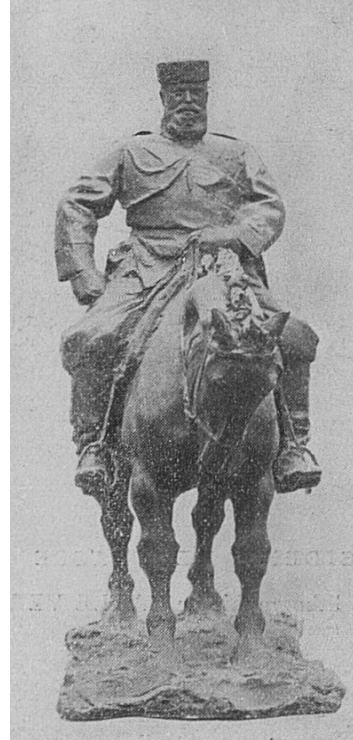
JEAN MERHEM.



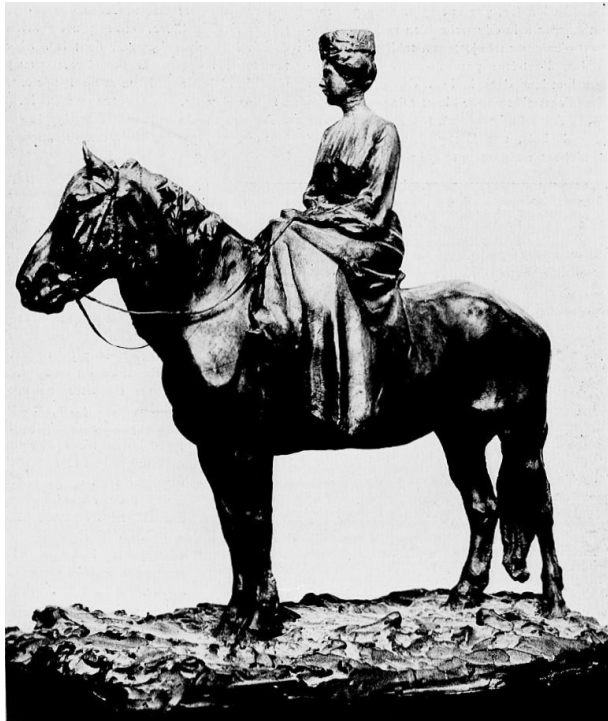
AUGUSTE RODIN, d'après une ébauche de P. TROUBETZKOY.



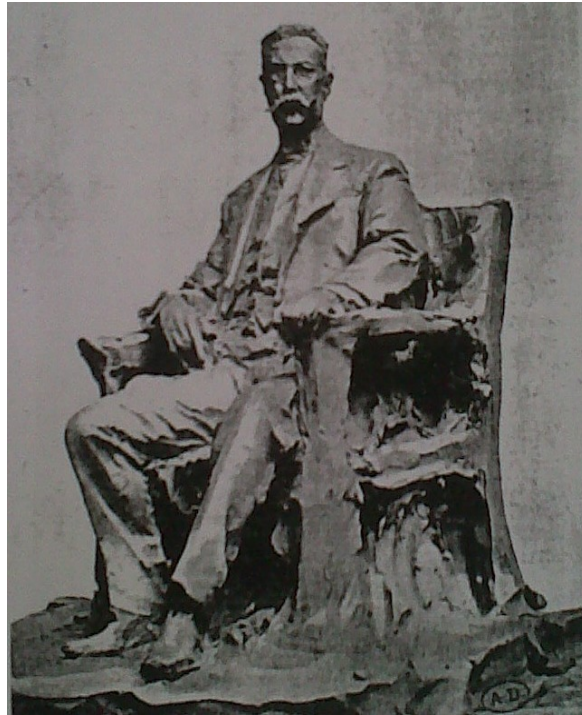
TAVV. CLXXV-CLXXVI: *Maquette de la statue équestre du tsar Alexandre III*
“L'Art et les artistes”, avril-septembre 1906



TAV. CLXXVII: *Fillette et chien*
“L'Art et les artistes”, avril-septembre 1907



TAV. CLXXVIII: *Amazone*
“Art et décoration”, janvier-juin 1907



TAV. CLXXIX: *Portrait de M. Gil*
“Art décoratif”, septembre 1908



TAV. CLXXX: *Étude de nu*
“Art décoratif”, septembre 1908



TAV. CLXXXI: *Ma mère*
"Art décoratif", septembre 1908



TAV. CLXXXII: *Ma femme et mon enfant*
"Art décoratif", septembre 1908



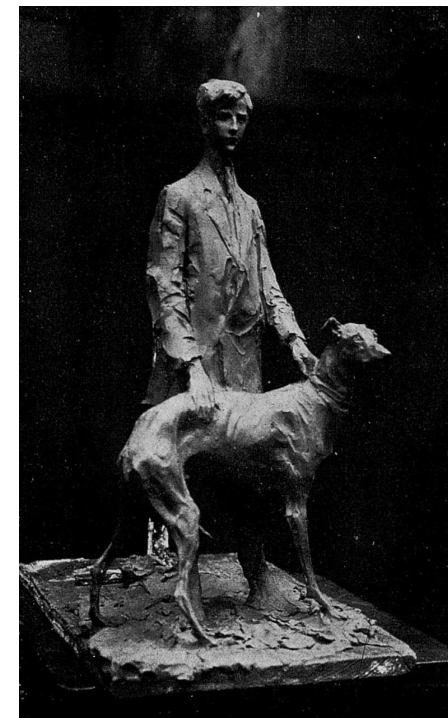
TAV. CLXXXIII: *Jeune homme et lévrier*
"Art décoratif", septembre 1908



TAV. CLXXXIV: *Portrait de M. Sorolla*
“Art décoratif”, septembre 1908



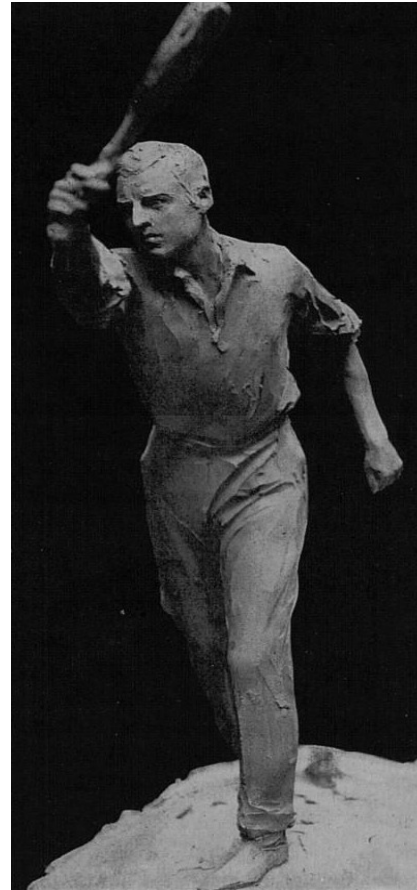
TAV. CLXXXV: *Jeune femme et chien*
“Art décoratif”, septembre 1908



TAV. CLXXXVI: *Le jeune homme au
lévrier*
“L'art et les artistes”, avril-septembre
1908



TAV. CLXXXVII: *Portrait de Mme D...*
“L'art et les artistes”, avril-septembre 1908



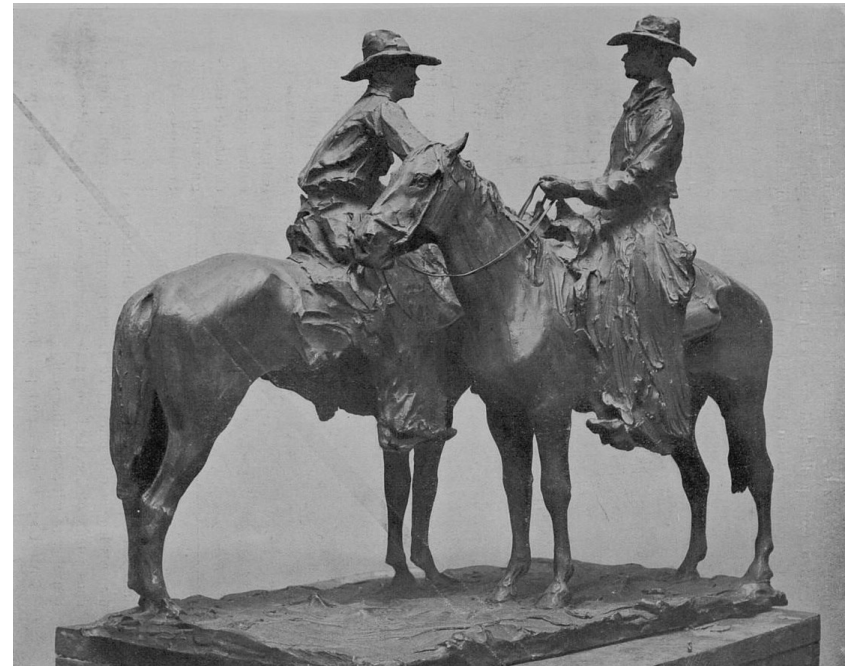
TAV. CLXXXVIII: *Le champion de tennis Anthony Wilding*
“L'Art et les artistes”, avril-septembre 1921



TAV. CLXXXIX: *La Danseuse Anna Pavlowa*
“L'Art et les artistes”, avril-septembre 1921



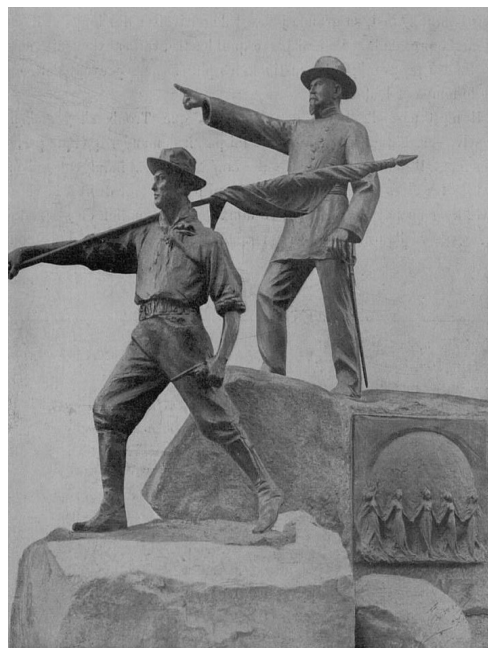
TAV. CXC: *Les enfants de Mme Rutherford Stuyvesant*
TAV. CXCI: *Mme Ralph Booth et ses enfants*
“L'Art et les artistes”, avril-septembre 1921



TAV. CXCII: *Cowboys au repos*
“L'Art et les artistes”, avril-septembre 1921



TAV. CXCIII: *Danseuse*
“L'Art et les artistes”, avril-septembre 1921



TAV. CXCIV: *Monument au Général Otis*
“L'Art et les artistes”, avril-septembre 1921



CXCV: *Anatole France*
“Le Figaro Artistique”, 1924



TAV. CXCVI: *La victoire*
Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts
catalogue, Paris 1924



TAV. CXCVII: *Georges Clemenceau*
Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, catalogue, Paris
1926



TAV. CXCVIII: *M. Octave Homberg*
Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, catalogue, Paris 1926

DARIO VITERBO



TAV. CXCIX: *L'Explanade des Invalides*
L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne,
Parigi 1925



TAV. CC: *Aspiration*
“La Renaissance de l'art français et des industries de
luxe”, XI, n. 4, avril 1928



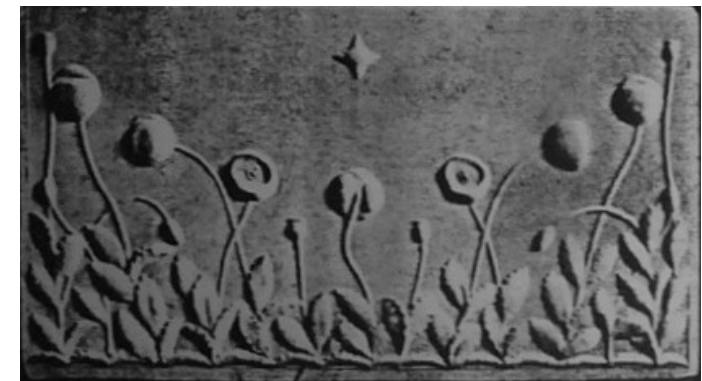
TAV. CCI: *Le sourire intérieur*
“La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, XI, n. 4, avril 1928



TAV. CCII: *Portrait de Mme Margherita Sarfatti*
“La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, XI, n. 4, avril 1928



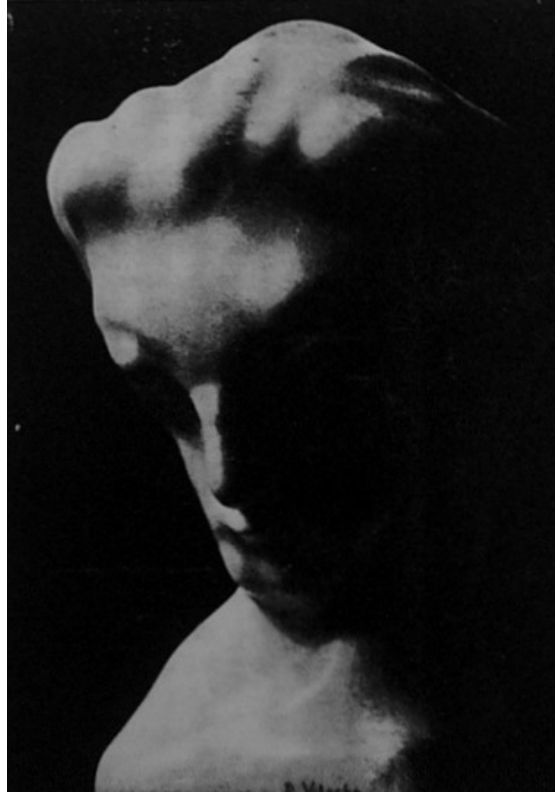
TAV. CCIII: *Le Rêve*
“La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, XI, n. 4, avril 1928
“Le Point”, I, n. 5, 1929



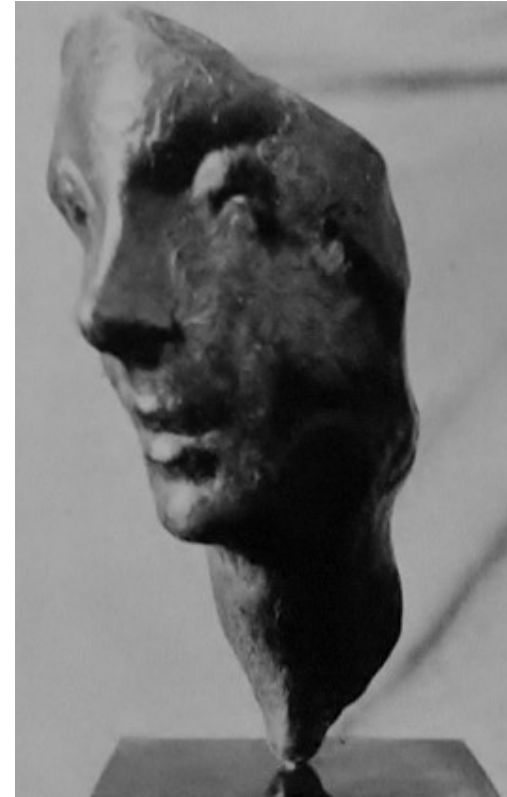
TAV. CCIV: *Décoration de pavots*
“La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, XI, n. 4, avril 1928



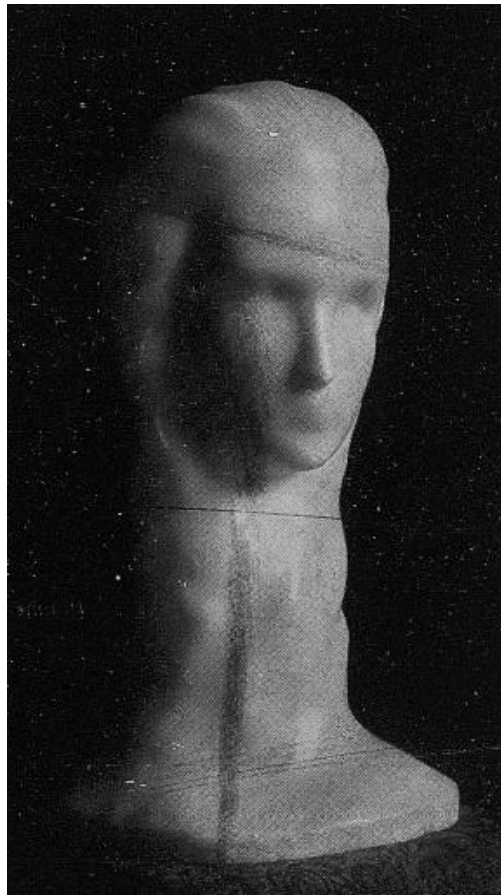
TAV. CCV: *l'Aveugle*
“La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, XI, n. 4, avril 1928



TAV. CCVI *L'homme qui est avec lui-même*
“La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, XI, mai 1928



TAV. CCVII: *Le masque indulgent*
“La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, XI, mai 1928



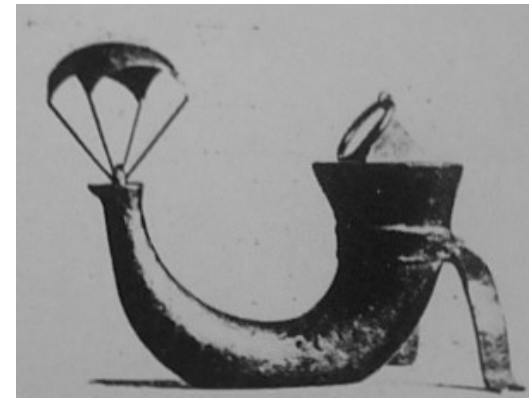
TAV. CCVIII: *La Fleur de serre*
“La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, XI, mai 1928
“L'Art et les artistes”, mars 1936



TAV CCIX: *La Vénus pure*
“La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, XI, n. 4, avril 1928
“Le Point”, I, n. 5, 1929

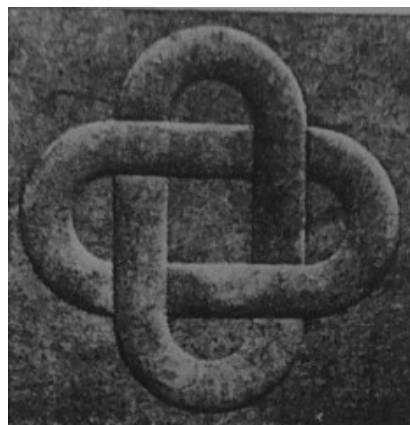


TAV. CCX: *bas-relief funéraire*
Lucerne votive
“La Renaissance de l'art et des industries de luxe”, n. 3, mars 1929





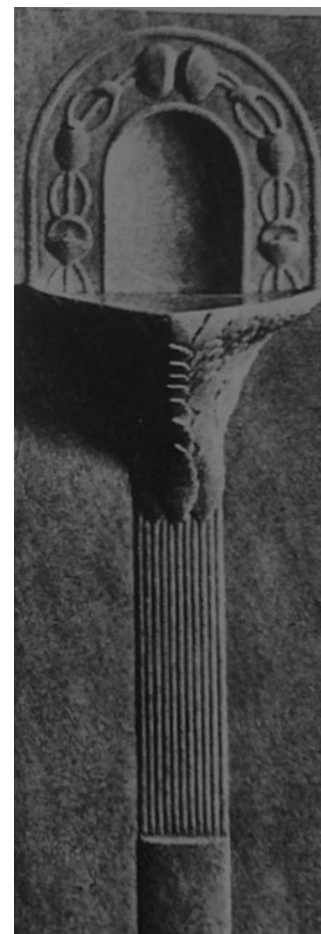
TAV. CCX1: *Vase à fleur*



TAV. CCXII: *Nœud de Salomon*

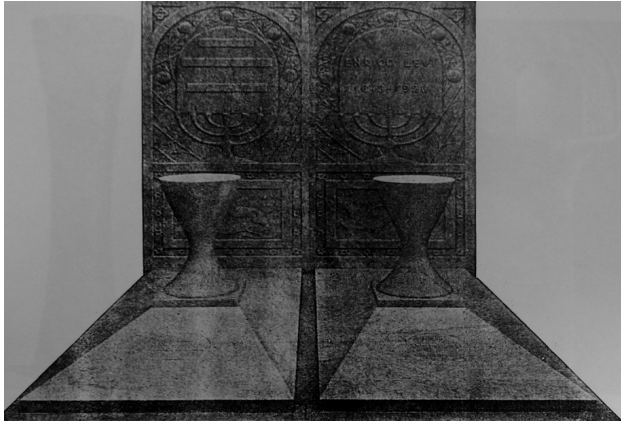


TAV. CCXIII: *Candélabre*



TAV. CCXIV: *Support décoratif*

“La Renaissance de l'art et des industries de luxe”, n. 3, mars 1929



TAV. CCXV: *Chapelle funéraire*

TAV. CCXVI: *Monument funéraire*

“La Renaissance de l'art et des industries de luxe”, n. 3,
mars 1929



TAV. CCXVII: *Le masque ironique*

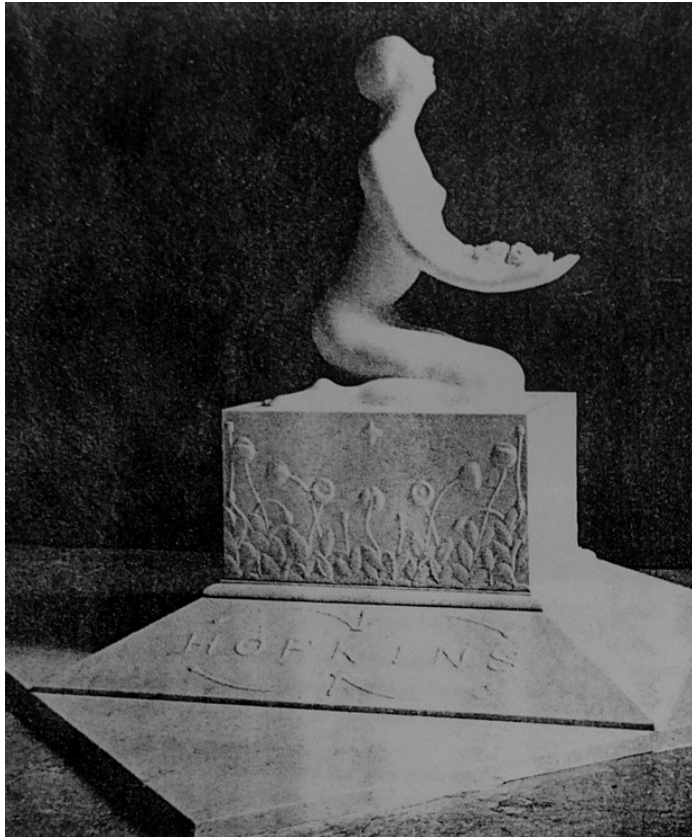
“Le Point”, I, n. 5, 1929



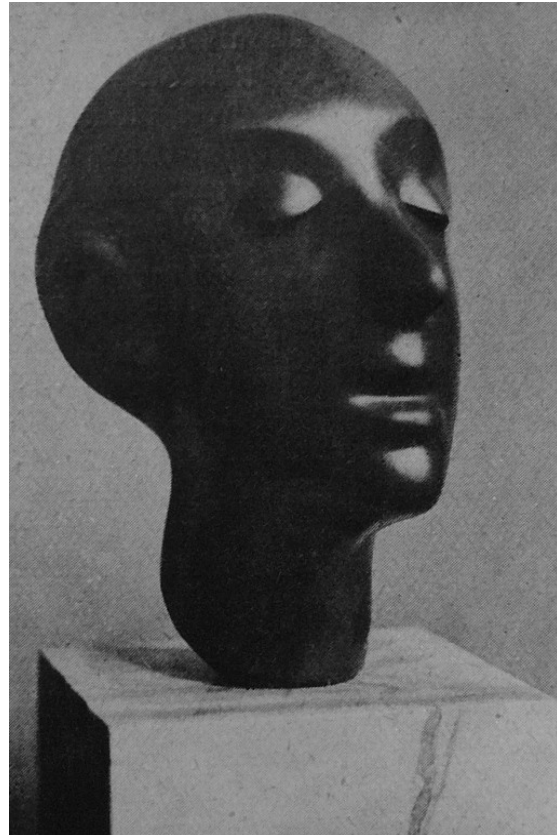
TAV. CCXVIII: *Le sourire intérieur*
"Le Point", I, n. 5, 1929



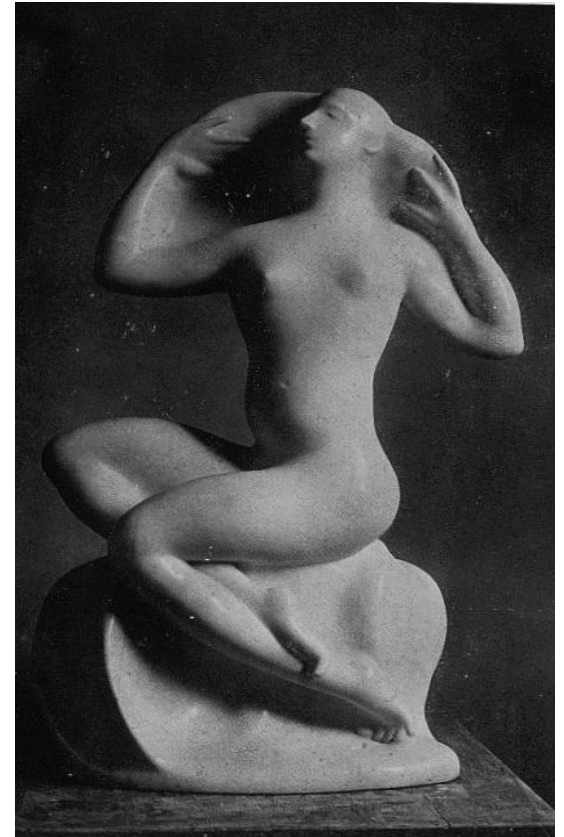
TAV. CCXIX: *L'aspiration*
"Le Point", I, n. 5, 1929



TAV. CCXX: *Monument funéraire famille Hopkins*
“La Renaissance de l'art et des industries de luxe”, n. 3,
mars 1929



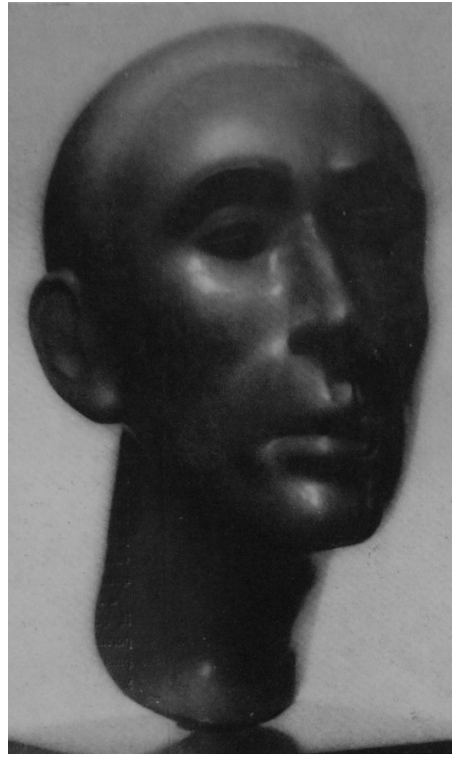
TAV. CCXXI: *L'ineffable*
“La Renaissance de l'art et des industries de luxe”,
XIV, n. 5, mai 1931



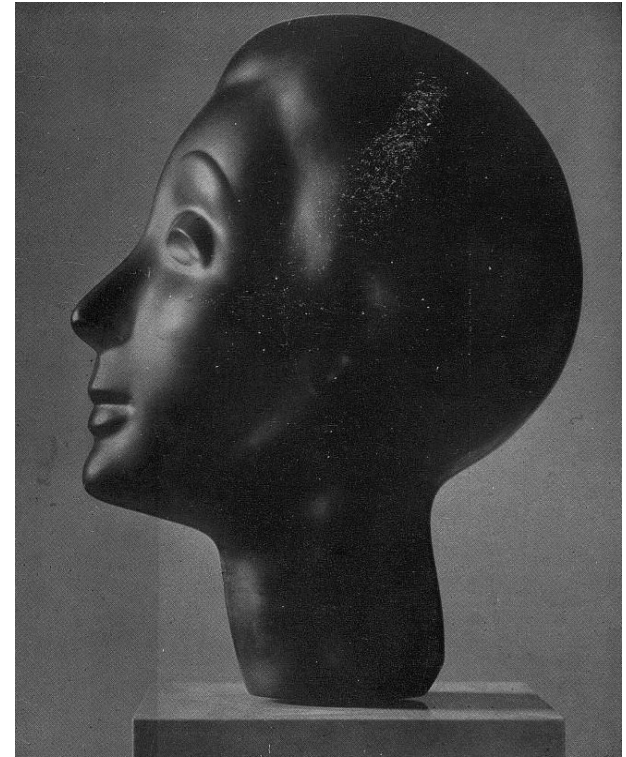
TAV. CCXXII: *La jeune fille aux cheveux*
“L'Art et les artistes”, mars 1936



TAV. CCXXIII: *La Chinoise*
"L'Art et les artistes", mars 1936
"Sud Magazine", XI, n. 158, décembre 1938

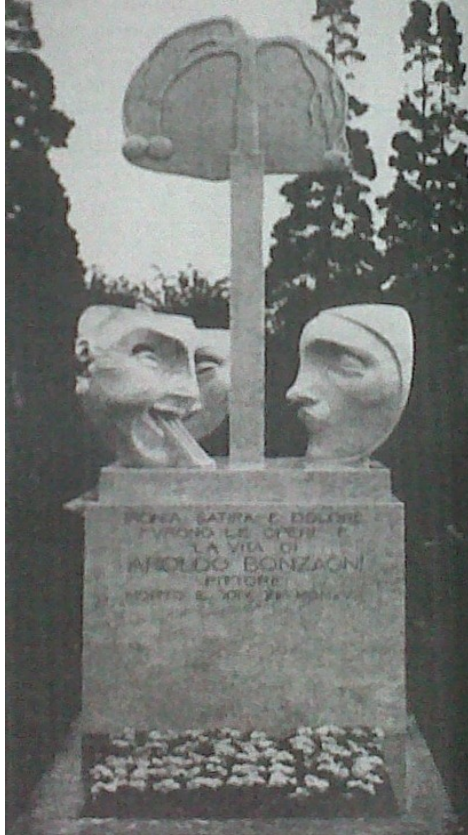


TAV. CCXXIV: *Le Scrutateur*
"Sud Magazine", XI, n. 158,
décembre 1938



TAV. CCXXV: *La Reine*
"L'Art et les artistes", mars 1936
"Sud Magazine", XI, n. 158, décembre 1938

ADOLFO WILDT



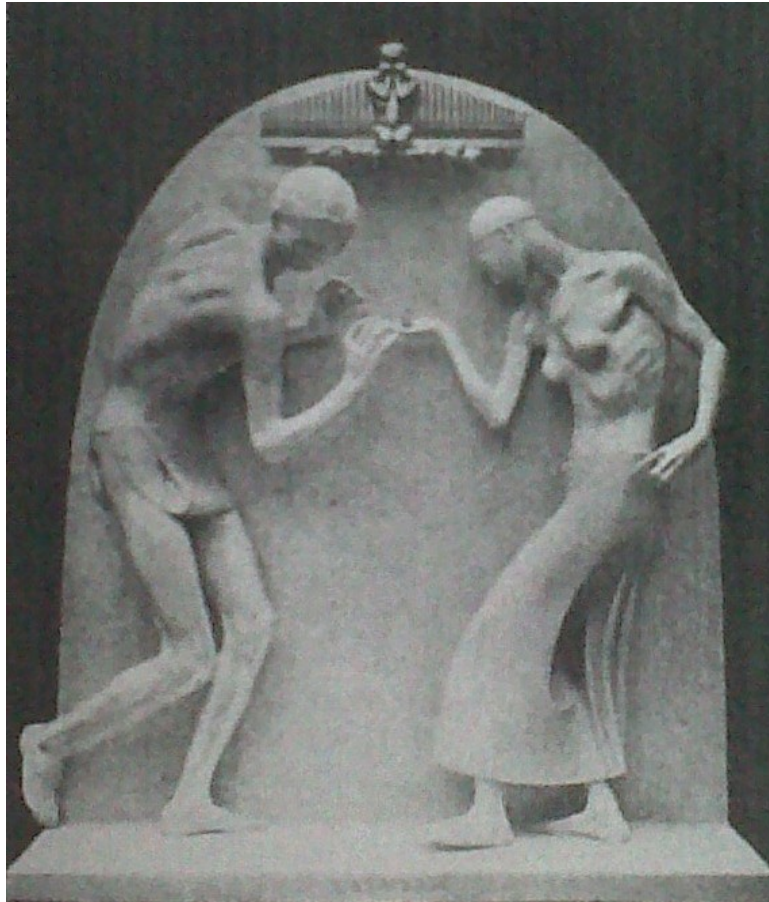
TAV. CCXXVI Monument funéraire à
Milan
“La Construction Moderne”, XXXVII
n. 1, 25 février 1923



TAV. CXXVII: *Le chêne des âmes*
“La Construction Moderne”, XXXVIII, n. 1, 25
février 1923



TAV. CXXVIII: *Le puits des larmes*
“La Construction Moderne”, XXXVIII, n. 1,
25 février 1923



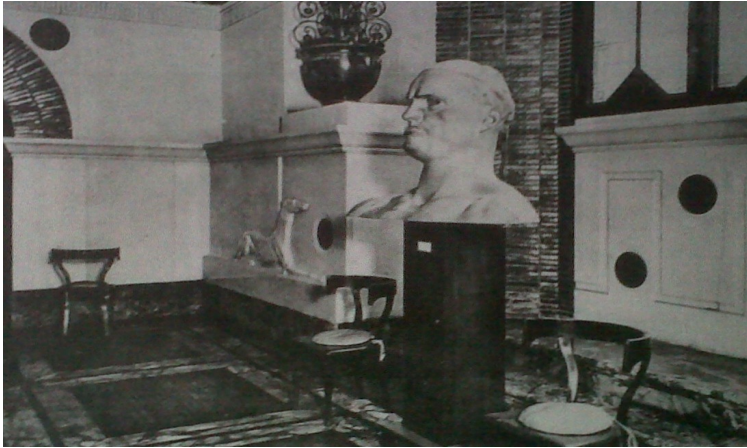
TAV. CCXXIX: *La famille*
“La Construction Moderne”, XXXVIII, n. 1, 25 février 1923



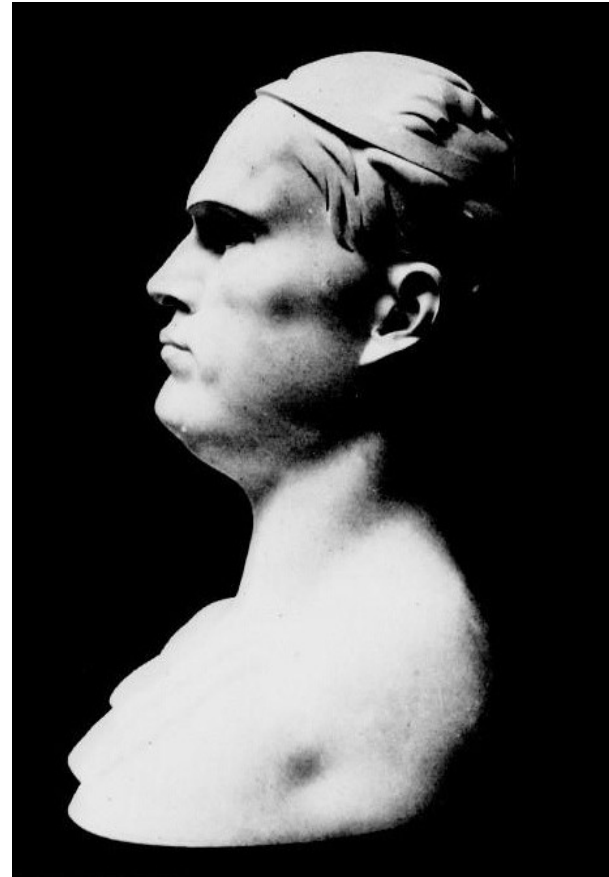
TAV. CCXXX: *Grand Palais, Giolli Menni Milano*
L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali
Moderne, Parigi 1925



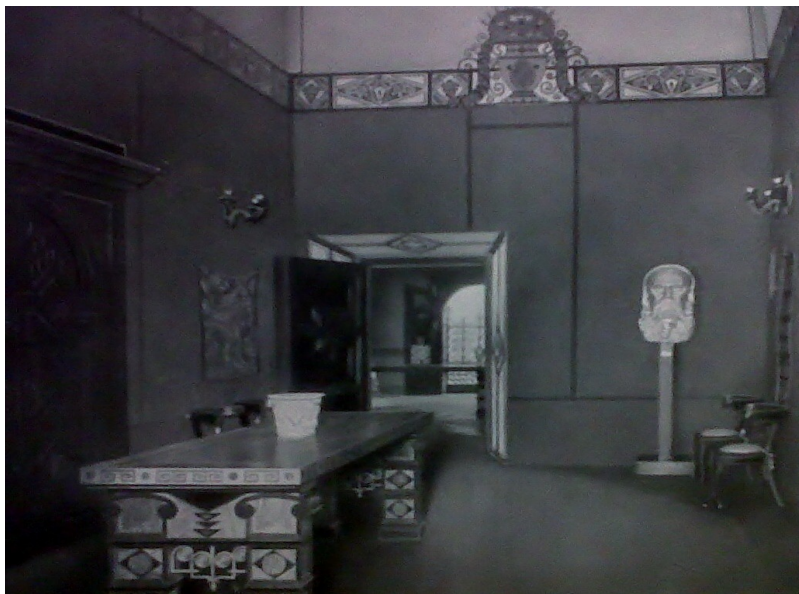
TAV. CCXXXI: *Grand Palais, Stand Rosa Giolli-Menni*
L'Italie à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels
modernes. Catalogue illustré, Paris 1925



TAV: CCXXXII: *Buste de Mr B. Mussolini*
L'Italie à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Catalogue illustré, Paris 1925
TAV: CCXXXIII: *Grand Palais Stand Rosa Giolli-Menni,*
L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne, Parigi 1925



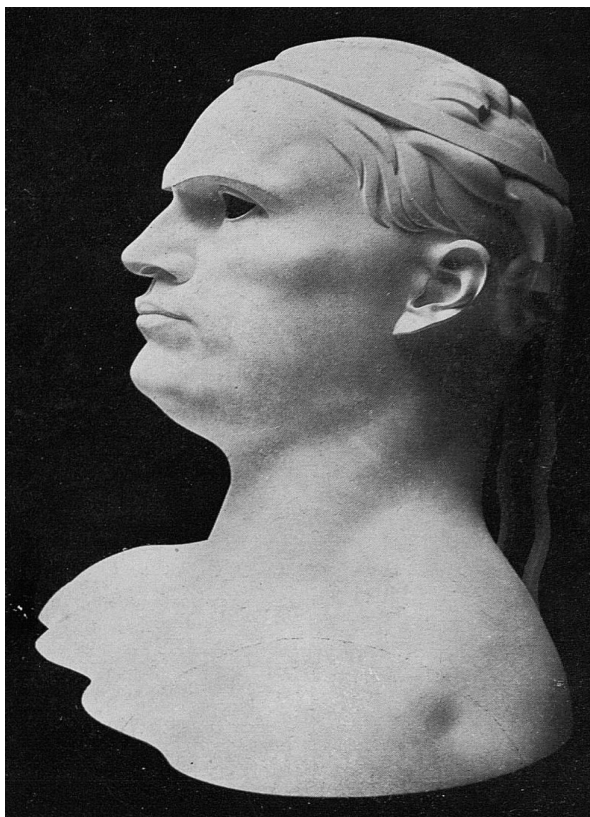
TAV. CCXXXIV: *Buste de M. Mussolini*
"Art et décoration", juillet-décembre 1925



TAV. CCXXXV: *Sala d'aspetto, Marmo*
L'Italia all'Esposizione Internationale di Arti Decorative e Industriali Moderne. Parigi 1925



TAV. CCXXXVI: *La Victoire*
"La Renaissance de l'art français et des industries de luxe", n. 10, octobre 1925



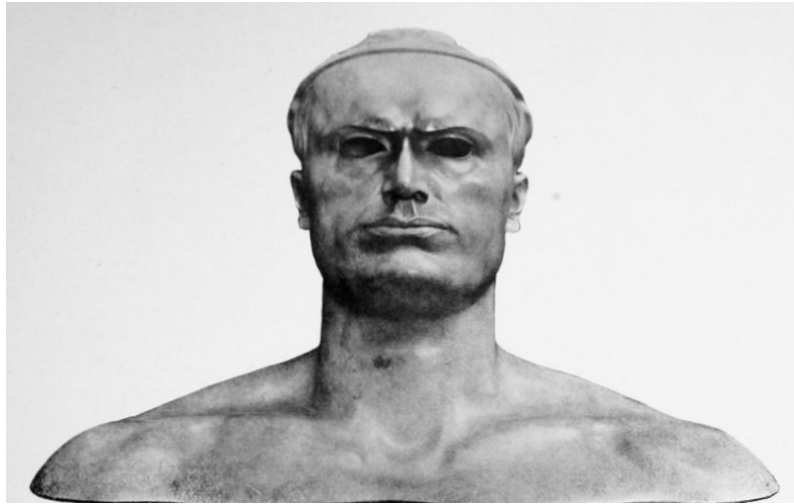
TAV. CCXXXVII: *Mussolini*
“La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, n. 10, octobre 1925
Bodrero, *Dix années d'art en Italie*, Paris 1933



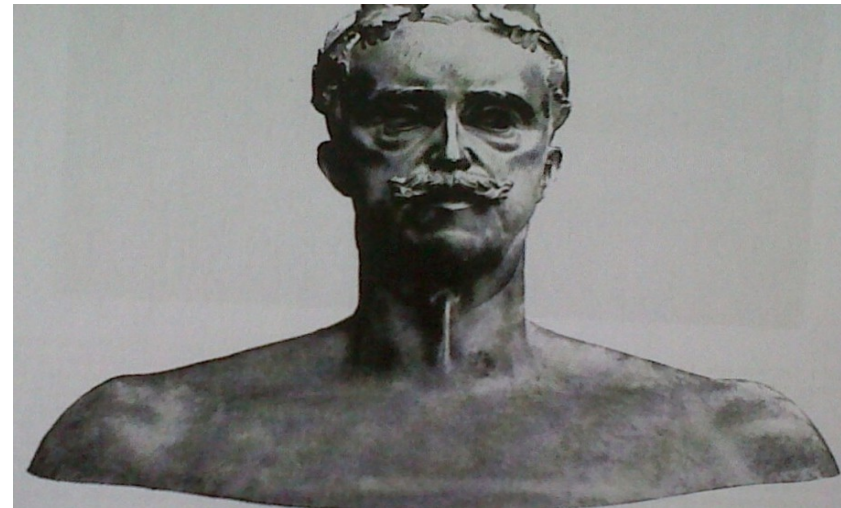
TAV. CCXXXVIII: *S. S. Pie XI*
“La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, L, juin-déc. 1926



TAV. CCXXXIX: *Marie donne le jour aux enfants chrétiens*
“Le Bulletin de l'art ancien et moderne”, n. 809, novembre 1934



TAV. CCXL: *S. E. Benito Mussolini*
"Beaux-Arts", VII, n. 9, 15 septembre 1929
L'Art des XIX et XX siècle, catalogue d'exposition, Paris 1935
"L'Echo de Paris", 20 mai 1935
"Revue de l'art ancien et moderne", n. 816, juin 1935



TAV. CCXLI: *S. M. le Roi d'Italie Victor-Emmanuel III*
L'Art des XIX et XX siècle, catalogue d'exposition, Paris 1935

RINGRAZIAMENTI

Si ringraziano tutti coloro che hanno collaborato al progetto, alla realizzazione e alla stesura di questo lavoro di tesi e in particolare: Dott. Chappey, Dott.sa Cigali, Dott. Gardonio, Dott.sa Musetti, Dott. Nuovo; Prof. Abbattista, Prof. Degrassi, Prof. Dufrêne, Prof. Klemenčič, Prof.sa Sturmar, Brice Desjardins, Marie Huteaux, Nicolas Laurent, Claire Martin.