

Predella journal of visual arts, n°35, 2014 - Miscellanea / *Miscellany* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini,
Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Cura redazionale e impaginazione / *Editing & Layout:* Paolo di Simone

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

pubblicato nel mese di Ottobre 2015 / *published in the month of October 2015*

Annamaria Ducci

Vers une Europe Latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste

Recensione a *Vers une Europe Latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*.
C. Fraixe, L. Piccioni, C. Poupault (dir.), Brussels, P.I.E.
Peter Lang, 2014, 330 pp., ISBN-10: 2875740474,
ISBN-13: 978-2875740472

The volume explores the cultural and artistic relations between Fascist Italy and Republican France in light of the notion of *latinité*. Conceived as an ideological instrument of the diplomatic alliance between Italy and France, *latinité* became in the interwar period an artificial aesthetic category, functional to a conservative classicism. The book thus traces known and unknown cases of the artistic exchanges between the two countries during the 1920s and 1930s, focusing on their political implications.

Il volume che qui si presenta affronta vari aspetti delle relazioni culturali tra l'Italia di Mussolini e la Francia repubblicana, paese democratico per eccellenza che però non fu esente da un'agguerrita forma di fascismo, con movimenti e partiti più o meno simpatizzanti del regime italiano. In campo storico-artistico negli ultimi due decenni si sono intensificati gli studi dedicati alla presenza degli artisti italiani Oltralpe, alla ricezione francese dell'arte contemporanea italiana e viceversa, al ruolo svolto da mostre e riviste per la conoscenza dei reciproci panorami artistici, ma tali ricerche non sempre hanno approfondito le implicazioni ideologiche, politiche e diplomatiche sottese a quei fondamentali scambi culturali. È quanto si sono prefissi di affrontare i curatori di questo volume collettivo, Cathérine Fraixe e Christophe Poupault (specialisti l'uno della ricezione culturale del fascismo in Francia, l'altra della 'narrazione' dell'arte moderna francese), affiancati in quest'occasione da Lucia Piccioni, studiosa delle politiche artistiche del regime fascista. I curatori hanno scelto di organizzare il loro progetto attorno alla nozione di *latinità*, adottandola come comun denominatore dei vari saggi presenti in sommario. Questi affrontano infatti argomenti distinti, ma con un condiviso approccio transdisciplinare e transnazionale, utile a mettere in risalto le dinamiche delle traiettorie culturali in un contesto che tra anni Venti e Trenta fu progressivamente segnato da accesi nazionalismi e talvolta 'protezionismi' culturali e figurativi.

Quello della *latinité* è un concetto "flessibile" e "mitico", che designa

originariamente una cultura omogenea, mediterranea, storicamente legata all'impero romano, eppure più ampia dell'idea di romanità. Nozione ecumenica, la latinità ebbe il compito di unire più che di identificare; in questo senso essa fu utilizzata per motivare la parentela tra la cultura italiana e quella francese, nazioni considerate "sorelle latine" appunto. La dettagliata Introduzione del volume ripercorre la storia di una costruzione ideologica che assunse significati e funzioni variati nel corso del tempo. Se dopo la sconfitta di Sedan in Francia essa si colorò di una forte connotazione antigermanica (emblemizzata nell'*Ode à la race latine* di F. Mistral, 1878), all'indomani dell'*affaire* Dreyfus con l'argomento della latinità si iniziarono a giustificare posizioni politiche reazionarie, che si appellavano ai miti dell'impero romano e della romana Chiesa. Alla vigilia della Prima guerra mondiale prese vita l'idea di un "bloc latin" unito contro la minaccia germanica, asse cui si unì anche l'Italia che pure nel 1882 aveva firmato il patto della Triplice Alleanza. Finita la Grande Guerra la creazione di una *Union latine* ebbe lo scopo di preservare l'alleanza tra Francia e Italia, ma anche di garantire la stabilità del sistema sociale dell'Europa liberale; adesso infatti non era solo la grande Germania a far paura, ma si temeva soprattutto il dilagare del bolscevismo sovietico, spettro del sovvertimento dell'ordine borghese costituito col Congresso di Vienna. In tal modo la nozione di latinità diviene emblematica di una duplice contrapposizione nella geografia europea: tra Nord barbaro e Sud classico, ma anche tra blocco occidentale liberale e quella porzione orientale del continente che dopo il 1917 vien sempre più descritta come 'asiatica'.

Negli anni Venti da costruzione storiografica la latinità diventa strumento operativo della diplomazia franco-italiana, che per portare avanti le sue iniziative si affida ad un fitto dialogo culturale. Si moltiplicano così organi di stampa, riviste, eventi destinati a rinvigorire l'idea di una *parenté* tra i due Paesi, unione che viene suffragata da una presunta comune origine razziale. Già nel 1923 la rivista "Latinité" non fa mistero delle sue simpatie per il fascismo italiano, ideologia perfetta in cui un solo capo è garante dell'ordine e della vita di un intero Paese. Ma in questo connubio non mancano squilibri e contraddizioni: se la latinità diviene la parola d'ordine dell'*Action française*, che guarda al regime di Mussolini come modello di nazione fiera, pura e dominatrice, da parte sua il Duce non manca di proclamare che l'Italia fascista è esattamente l'antitesi della Francia democratica fondata sui principi immortali del 1789, della Francia pacifista ed europeista di Aristide Briand.

Con l'ascesa del nazionalsocialismo la nozione di latinità torna ad assumere una precipua funzione antigermanica, in particolare a partire dal 1932, quando, morto Briand, si stabilisce un clima di rinnovata amicizia tra il nuovo governo francese

guidato dai Radicali e quello di Mussolini; nel nome della latinità si suggella ora un'intesa geopolitica che intende arginare l'espansionismo tedesco, intesa che culmina con gli Accordi di Roma del 1935. Si creano così importanti comitati culturali franco-italiani, guidati da personalità dai percorsi politici distinti, ma tutte aderenti al credo della unione latina e ferventi sostenitori di un reazionario ideale classicista. Il *Manifeste des Intellectuels latins*, stilato già nel marzo 1931, annovera tra i firmatari critici e conservatori di museo come Ugo Ojetti, Camille Mauclair, Louis Hautecoeur, Raymond Escholier, personalità che giocheranno un ruolo di primo piano in molte iniziative artistiche della prima metà del decennio; queste culmineranno nell'imponente esposizione *L'art italien de Cimabue à Tiepolo*, organizzata da Ciano e Ojetti al Petit Palais nel 1935, la cui appendice moderna al Jeu de Paume - *L'art italien des XIXe et XXe siècles* - mette in scena l'arte promossa dal regime fascista. Queste due mostre sancirono in realtà l'eterna, assoluta grandezza della *romanitas*, considerata madre generosa di ogni latinità, anche di quella francese. È fondamentale tenere presente la distinzione tra la nozione di *latinità* e quella di *romanità*. Se ambedue rimandano ad una classicità intesa come civiltà mediterranea e più specificamente come impostazione linguistica delle arti visive, la loro adozione da parte italiana o francese rivela distinte valenze ideologiche, adattate di volta in volta ai diversi contesti storico-politici. Come bene spiega Maddalena Carli nel suo saggio, «la polisemia delle immagini e un costante richiamo alla meta-categoria di 'classicità' consentirono sovrapposizioni e interscambi tra la 'romanità' evocata dal regime fascista e la 'latinità' dei francesi, almeno fino a quando non si passò al confronto sul posto che ogni specifica tradizione nazionale avrebbe dovuto detenere all'interno del 'nuovo ordine' in costruzione».

L'intesa franco-latina si arrestò nel 1936 con l'ascesa al potere del Front Populaire di Léon Blum, che decise di rompere con l'Italia imperialista, sostenitrice dei nazionalisti spagnoli, e responsabile dell'assassinio dei fratelli Rosselli, compiuto proprio in terra francese il 9 giugno del '37. Spezzatasi l'effimera stagione del Front Populaire, il nuovo governo del radicale Chautemps farà ancora dei vani tentativi di riconciliazione con la dittatura fascista, ma senza risultati duraturi. Ormai l'Italia aveva cambiato fronte, e così anche le sue iniziative culturali. Nell'autunno 1937 l'arte moderna italiana andava di nuovo in mostra, sì, ma a Berlino alla Preußische Akademie der Künste (*Ausstellung Italienischer Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*), esposizione di cui un agguerrito Ojetti deplorava la poca audacia, poiché si era privilegiata la tradizione ottocentesca invece delle più gloriose espressioni artistiche di regime: «Confesso che, data l'importanza dell'occasione, se Maraini avesse potuto avere anche buone pitture nate dall'occasione dell'amicizia tra

Italia e Germania, o almeno della vita fascista che da quindici anni è una ragione e non un'occasione, saremmo stati più contenti tutti, tedeschi e italiani»¹. Infine, nel 1939 il Patto d'acciaio tra Mussolini e Hitler bloccherà definitivamente ogni tentativo di riapertura di accordi bilaterali Italia-Francia, seppellendo così il sogno antico delle due "sorelle latine".

Gli studi riuniti in questo volume analizzano il fenomeno della latinità artistica spaziando dunque su un periodo di almeno due decenni. Per prima Barbara Musetti ci presenta il caso emblematico del progetto – mai realizzato – di un monumento che attorno al 1925 lo scultore italiano residente a Parigi Alfredo Pina avrebbe dovuto innalzare a Dante; Pina era stato incoraggiato direttamente dal Duce e l'opera, nel suo "gigantismo", avrebbe dovuto esibire tutta la grandezza retorica della scultura italiana.

Il cosmopolitismo parigino fu ovviamente oggetto degli strali dei fautori della latinità. Ce ne parla Roberta Proserpio, che fa risaltare il ruolo svolto dalla rivista "Les Chroniques du jour", fondata nel 1925 dall'editore Gualtieri di San Lazzaro; questi, personaggio di fine sensibilità, era stato ammiratore della *École de Paris*, ma nel 1933 aveva virato verso le posizioni conservatrici del classicismo mediterraneo; nel saggio si analizza in particolare un'antologia delle punte artistiche di regime (*Dix années d'art en Italie: 1922-1932*), pubblicazione monumentale riccamente illustrata che fu direttamente commissionata a Gualtieri di San Lazzaro dalla Confederazione nazionale dei Sindacati fascisti professionisti e artisti. Massimo de Sabbata ripercorre l'azione portata avanti da Antonio Maraini alla Biennale di Venezia, a partire dal 1928: esponente della politica artistica del regime, lo scultore e critico italiano si sforzò progressivamente di discreditare l'arte dei maestri francesi (tra tutti il "decorativo" Matisse) e dell'*École de Paris*, che accoglieva "elementi allogeni" e in particolare semiti; il saggio ripercorre al contempo la nascita del gruppo degli *Italiens de Paris*, di cui alcuni esponenti erano presenti proprio alla Biennale del '28. Due anni dopo, nel 1930, proprio da Venezia venivano lanciati gli *Appels d'Italie* da una figura-chiave per la promozione della latinità artistica, il critico polacco naturalizzato francese Waldemar George. Nei primi anni Trenta questi si allineò apertamente al fascismo di Mussolini e fu fautore di una intensa campagna per il rinnovamento dell'arte francese su basi classiche e mediterranee. Il percorso complesso del critico è disegnato da Catherine Fraixe in un lungo saggio, in cui si analizza anche la funzione essenziale della sua rivista "Formes"².

Ancora al gruppo degli *Italiens de Paris* (che annoverava, ricordiamolo, Campigli, de Pisis, de Chirico, Severini, Savinio, Tozzi, Paresce) è dedicato il saggio di Lucia Piccioni, che con finezza ne mette in luce le componenti latine, ma anche quegli elementi che Waldemar George definì come "magici", e che infatti

furono capaci di suggestionare André Breton, ammiratore della Metafisica; spiega Piccioni che per Waldemar George «l'arte 'soprannaturale' [degli *Italiens de Paris*], generata da relazioni magiche, sarebbe stata espressione dell'immaginazione dominatrice dell'uomo occidentale, da opporre sia al naturalismo e al 'realismo ottico' degli impressionisti che avevano ridotto l'uomo ad un semplice elemento tra tanti, sia alla magia surrealista che, col suo interesse per l'inconscio, professava la rinuncia del controllo sulla natura da parte dell'uomo». Anche Beatrice Sica affronta le relazioni tra il movimento surrealista ed il Rinascimento italiano alla luce della "magia", ma sceglie di concentrarsi sulla fortuna di Piero di Cosimo, nella suggestione esercitata dal maestro fiorentino su Max Ernst, e nella lettura che del *peintre bizarre* fu offerta dallo storico dell'arte Georg Pudelko sulle pagine di "Minotaure" nel 1938.

Con l'affermazione piena del regime nei primi anni Trenta e la messa in campo di un'efficace propaganda basata anche e soprattutto sulle immagini, l'Italia di Mussolini diventa un vero modello culturale capace di affascinare le destre francesi. Emblematica è sotto questo aspetto la Mostra della rivoluzione fascista del '32, grande macchina scenografica montata al Palazzo delle Esposizioni, la cui ricezione in Francia è in questo volume presentata da Maddalena Carli attraverso le pagine di un lussuoso volume diffuso in Francia nel 1935, *Italiani e stranieri alla Mostra della Rivoluzione Fascista*, ove si ristamparono i testi inaugurati e le recensioni encomiastiche alla mostra di regime, pubblicazione con cui si rinvigorì la fraternità latina; come spiega Carli, «Se in patria la manifestazione aveva avuto il compito di *nazionalizzare* la 'rivoluzione fascista' *fascistizzando*, al contempo, la storia dell'Italia novecentesca, oltrefrontiera essa aveva tra l'altro consentito al paese di recuperare un ruolo di avanguardia a lungo esercitato nel campo delle arti e della cultura, mettendolo nelle condizioni di partecipare da protagonista a quel rinnovamento della politica espositiva che stava promuovendo le mostre e i musei tra i principali terreni di *nation building* dell'Europa intrabellica». Su un piano più generale il *rapprochement* italo-francese è ricostruito con precisione da Christophe Poupault, il quale si focalizza sulle attività del Comité France-Italie tra il 1933 ed il 1935, ovvero sulla delicata fase preparatoria degli Accordi di Roma; il saggio prende in esame anche il ruolo svolto da alcune riviste a carattere diplomatico-culturale (come "Etudes italiennes"), nonché da personalità-chiave quale il potente imprenditore milanese Senatore Borletti, contiguo al regime. Assieme a questo è opportuno leggere il contributo di Amotz Giladi, che presenta il caso della associazione Dante Alighieri e della sua rivista "Dante: revue de culture latine" (fondata nel 1932), animata dal poeta Lionello Fiumi e tesa a promuovere l'*amitié latine*, ma anche strumento di diffusione su suolo francese della nuova

cultura romana incarnata dal Duce.

All'avvicinamento con la Francia concorsero anche alcune donazioni di opere d'arte contemporanea italiana, attraverso cui i musei francesi accolsero i frutti della politica artistica del fascismo. In un secondo saggio Fraixe prende in esame la donazione della collezione milanese Frua de Angeli al Jeu de Paume (1932), quella del conte Emanuele Sarmiento alla Villa de Grenoble (1933) e, tra 1935 e '36, le ricchissime donazioni di dipinti delle collezioni di Senatore Borletti al Comité Italie-France ed una seconda donazione Sarmiento alla città di Parigi (un elenco completo delle opere donate è offerto in appendice al saggio). Di gran lunga meno nota di quelle del 1935, una *Exposition des peintres romains* (e si noti la precisazione "romani", pienamente fascista) era già stata organizzata nella galleria parigina di Jacques Bonjean alla fine del 1933 dal critico e gallerista milanese Pietro Maria Bardi. Marie Fréigny ce la presenta in tutte le sue implicazioni politico-diplomatiche, mettendo in evidenza il ruolo fondamentale che fu assolto anche in questo caso da Waldemar George, il quale definì il gruppo dell'*École romaine* (Cagli, Cavalli, Capogrossi, Sclavi) come l'incarnazione della nuova Italia da contrapporre come un baluardo agli artisti "barbari del nord", proclamando: «Nel momento in cui il Nord lancia un'offensiva contro la cultura mediterranea, questa matrice dell'Europa, abbiamo ritenuto opportuno proclamare la solidarietà e la vitalità delle forme artistiche latine». E vale la pena sottolineare che gli attacchi più violenti del critico (lui stesso un ebreo polacco) erano rivolti agli artisti ebrei, come il lituano-russo Chaim Soutine.

L'approccio interdisciplinare del volume si motiva anche col fatto che la promozione culturale sotto il regime fascista fu veramente 'totale'. Due interessanti saggi vanno così a costituire un utile complemento di quelli centrati sulle arti plastiche. Il primo, di Francesca Cavarocchi, è dedicato alla diffusione del cinema italiano in Francia, e passa in rassegna i protagonisti ed i generi più incoraggiati e richiesti. Il secondo, di Emmanuel Mattiato, si concentra sulla figura controversa e spregiudicata di Curzio Malaparte, il letterato che alla fine degli anni Trenta cercò di tracciare una via italiana e mediterranea al Surrealismo.

Il volume si chiude con la presentazione dell'opera critica ed assieme politica di Lionello Venturi, voce isolata di dissidente di cui Laura Iamurri, specialista dello storico dell'arte, ripercorre i momenti fondanti di un pensiero e di un'azione che si svolsero in gran parte a Parigi. Convinto che la Francia fosse la patria di quei diritti universali che Mussolini con ottusa superbia tentava di discreditarne, Venturi conservò uno sguardo aperto a tutte le diverse correnti dell'*art vivant*, senza lasciarsi influenzare da dogmi stilistici o, ancor peggio, da ideologie nazionaliste. L'opera di Lionello Venturi, cui ancor oggi ricorriamo con profitto per

la comprensione dell'Impressionismo, o della critica d'arte moderna, ci dimostra anche che alla fine la politica culturale del fascismo non ebbe ragione. Nella sua libertà intellettuale Venturi dimostrò come le categorie assolute – come la latinità – non fossero che artificiose invenzioni al servizio della *Realpolitik*, che niente avevano a che fare con la comprensione profonda delle opere d'arte e degli artisti.

Dell'ipocrisia e della vacuità delle alleanze strumentali allacciate nel nome delle "civiltà" dovremmo ricordarci oggi che l'Europa viene falsamente divisa tra spirito germanico e spirito ellenico, mentre in realtà la questione è tutta economico-sociale.

- 1 Ugo Ojetti, *Arte Nostra a Berlino*, «Corriere della sera», 2 Novembre 1937.
- 2 Sulla figura di Waldemar George si devono tuttavia consultare anche gli studi di Y. Chevrefils-Desbiolles, non ultimo il saggio dedicato al suo incontro col Duce, pubblicato su «Predella» nr. 31.

28 *Internationaux*

Enjeux



Catherine Fraixe,
Lucia Piccioni et
Christophe Poupault (dir.)

Vers une Europe latine
Acteurs et enjeux
des échanges culturels entre
la France et l'Italie fasciste

P.I.E. Peter Lang