

TOMMASO RANFAGNI

La Section d'Histoire de l'Art dell'Institut Français di Firenze

Un'eco del nazionalismo francese nell'insegnamento storico-artistico durante la Grande Guerra

La recente acquisizione della diateca storica dell'*Institut Français* di Firenze, portando alla luce una cospicua messe di materiali del tutto inediti, ha contribuito a definire con maggior precisione il ruolo svolto da questa istituzione nel momento in cui, con la Grande Guerra, essa si trasformò in un efficace strumento di propaganda nazionalista.¹

Pensata essenzialmente come sussidio visivo ai corsi tenuti presso l'Istituto, la diateca accoglie un'ampia sezione dedicata alla storia dell'arte, un apparato iconografico complementare all'*ekphrasis* teorica e, per quel tempo, conforme alle più moderne metodologie didattiche di insegnamento.² Attualmente la sezione conta circa 1352 diapositive (1125 a carattere monografico, divise per autore in ordine alfabetico; 142 relative alle arti minori; 85 connesse invece alla storia della civiltà francese). Tuttavia, malgrado la vastità della raccolta, non è stato al momento possibile individuare nei faldoni dell'archivio resoconti dettagliati riguardanti gli acquisti, e salvo due ricordi isolati del 1911 relativi a ordini richiesti rispettivamente alla casa fotografica Bulloz di Parigi e all'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo, per un totale di 56 diapositive, risulta impossibile stabilire i tempi e i modi della sua costituzione.³ Né

¹ Il fondo è stato presentato per la prima volta pubblicamente l'11 e il 12 novembre 2014 in occasione delle giornate di studio dal titolo *La guerra per immagini: le diapositive su vetro dell'Institut Français Firenze (1908-1920)*, organizzate dall'AIFF (Amici dell'Istituto Francese Firenze) all'interno delle celebrazioni per il centenario della Prima Guerra mondiale. Questo contributo, arricchito e riformulato, riproduce in sostanza le osservazioni della comunicazione orale pronunciata in quella circostanza.

² Per ciò che concerne l'insegnamento storico artistico a partire dal 1910 alle lezioni tenute con supporto visivo si aggiunsero delle escursioni organizzate chiamate «voyages scientifiques d'étude» che permettevano agli studenti di unire alle loro conoscenze teoriche delle esperienze pratiche. Cfr. I. RENARD, *L'Institut français de Florence (1900-1920) – Un épisode des relations franco-italiennes au début du XX^e siècle*, Roma, Ecole française de Rome 2001, p. 170.

³ Firenze, AIFF, faldone IV, cartella 14. il 27 gennaio 1911.

giunge in aiuto la specificità del supporto, il vetro, il cui impiego nella fabbricazione di diapositive simili alle nostre (doppio strato, 10×8,5 cm) si colloca tra l'inizio del secolo e la fine della Seconda Guerra mondiale. La sola cosa certa è che la mancanza di adeguati finanziamenti patita dall'Istituto fin dalla sua nascita ebbe pesanti ricadute sulla *section d'histoire de l'art*, considerata dallo stesso Julien Luchaire, suo fondatore, la più costosa,⁴ tanto che ancora nel 1917 Jean Alazard, docente responsabile dell'insegnamento storico artistico durante il conflitto, lamentava nel suo rapporto annuale quanto «les achats qui ont été faits jusqu'ici sont en effet bien peu de choses!». ⁵ Per queste ragioni si può ipotizzare che almeno fino alla conclusione della Prima Guerra Mondiale, la diateca fosse stata dotata del materiale strettamente necessario all'insegnamento, adattandola alle esigenze imposte dai contenuti dei corsi, sia privati che pubblici, e che solo in seguito essa lentamente crebbe. Sicuramente attraverso degli acquisti scaglionati nel tempo, ma anche grazie a cessioni provenienti da istituzioni affini, come sembra suggerire un sistema di catalogazione spesso non omogeneo, oppure da offerte di soggetti privati, come dimostrerebbe invece la presenza di due immagini del pittore *fauve* Albert Marquet, imputabile solo all'interessamento di Alazard che recensì l'opera dell'artista in un articolo su *Dedalo* nel 1925.⁶

Nonostante i limiti imposti dall'archivio e le alterazioni che questo consistente ma fragile patrimonio ha subito nel corso del tempo a causa di danneggiamenti, spostamenti o sottrazioni, il computo ragionato della raccolta letto alla luce delle testimonianze pervenuteci offre ancora, ci sembra, specifici elementi per comprendere il carattere dell'insegnamento storico artistico impartito presso l'Istituto nel periodo a cavallo della Grande Guerra, e gli orientamenti ideologici che lo permearono.

⁴ Ivi, faldone I, cartella 6. J. LUCHAIRE, *Premier rapport de l'Institut Français de Florence au 1^o Février 1908*, Grenoble Allier.

⁵ Ivi, faldone XV, cartella 7.

⁶ J. ALAZARD, *Il pittore Albert Marquet*, «Dedalo», 1925, pp. 320-342. Nonostante il suo passaggio nel 1921 alla Facoltà di Lettere di Algeri, Alazard considerò sempre l'esperienza fiorentina come decisiva per la sua formazione intellettuale e spirituale tanto da autodefinirsi «florentin». Gli stretti rapporti che egli mantenne con la città gli valsero infatti nel 1956 il conferimento della Medaglia d'oro della città di Firenze.

L'analisi sinottica mostra in primo luogo che la sezione venne immaginata con l'ambizione di rendere conto dell'intera storia figurativa dell'uomo: dalla preistoria (di cui rimane però solo l'etichetta) fino al Novecento; dalla pittura e scultura, alla miniatura e alle arti decorative. Un profilo enciclopedico dunque, coerente con le finalità educative perseguite. Di medesimo segno anche la parte monografica per autore – la più rilevante della sezione – che abbraccia un intervallo di sette secoli, dal XIV fino all'inizio del XX, nella quale gli artisti italiani e francesi detengono un ruolo di primo piano. Qui lo spazio riservato al Rinascimento è assai esiguo mentre di gran lunga maggiore risulta quello concesso all'epoca moderna, tanto che a partire dal XVII secolo il numero degli autori raddoppia di volta in volta fino al suo apice in corrispondenza del XIX, con la schiacciante prevalenza della pittura francese. Una tendenza questa che ci viene confermata anche dal volume numerico di diapositive destinate a quei periodi.

Pur tenendo conto del mutamento subito, la fisionomia attuale della raccolta non sembra discostarsi in maniera significativa da quella di origine, almeno secondo ciò che si può indovinare dalle sparse informazioni recuperabili attraverso le testimonianze coeve. La cospicua presenza di pittura del XIX secolo è coerente con il programma dei corsi aperti al pubblico che l'Istituto promosse tra il 1909 e il 1916, tutti tesi a illustrare esempi della cultura figurativa francese dalla Rivoluzione all'Impero.⁷ Analogamente la mancanza di un adeguato apparato iconografico destinato al Rinascimento sembra aver contraddistinto la diateca fin dalla sua nascita se Jean Alazard ancora durante gli anni del conflitto nel suo rapporto annuale testimonia a proposito di quel periodo: «Ho dovuto far ricorso alle riproduzioni del libro di M. Hourticq sulla pittura per dare ai miei allievi un'idea di quello che fosse la pittura francese nel XV secolo».⁸ Questa selezione cronologica operata nella didat-

⁷ I. RENARD, *L'institut français de Florence*, cit., Annexe IV. I corsi che potevano contare sulla presenza media di un centinaio di persone si alternano fino all'inizio del conflitto in questo modo: Année 1909-10: «Histoire sommaire de l'art français»; Année 1910-11: «Evolution des arts et du goût en France au XIX siècle entre 1830 et 1870»; Année 1911-12: «L'art français au XIX siècle»; Année 1913-14: «L'art français pendant la seconde moitié du XVIII siècle»; Année 1914-15: «L'art français sous la Révolution et l'Empire»; Année 1915-16: «Histoire générale de l'art français» e «Histoire de l'art français moderne».

⁸ Firenze, AIFF, faldone XV, cartella 7. Il libro a cui fa riferimento Jean Alazard è probabilmente quello di L. HOURTICQ, *France: histoire générale de l'art*, Paris, Hachette 1911.

tica storico artistica non faceva altro che rispondere alla situazione imposta dalle altre istituzioni straniere che operavano nella realtà culturale fiorentina. Non potendo rivaleggiare con l'Istituto Germanico nel campo dell'arte rinascimentale, che, più dotato economicamente, aveva avviato la sua attività filologica ormai da un decennio, è lecito supporre che Luchaire cercasse di circoscrivere l'influenza francese in un ambito distinto e complementare.

Informazioni di maggior interesse per il proseguimento di questo scritto somministrano invece le statistiche relative ai picchi quantitativi individuali, cioè il numero di diapositive assegnate a ogni artista. Nel ribadire la prerogativa della raccolta verso le manifestazioni dell'arte ottocentesca, i dati rivelano la netta preferenza per la grande pittura d'accademia, conforme al rispetto della forma e della tradizione, in quegli anni percepita opposta alle tendenze disgregatrici dell'impressionismo, invise per lo scetticismo che esse sottintendevano, che non a caso nella raccolta è assai scarsamente rappresentato (4 diapositive per Pierre-Auguste Renoir, 2 per Berthe Morisot e 1 per Camille Pissarro; senza contare l'assenza di Claude Monet). Escludendo alcune presenze eccentriche, come quella del Sodoma legata a specifiche contingenze storiche,⁹ le 53 immagini dedicate a Auguste Rodin e le 38 a Michelangelo, unitamente alla presenza elevata di Pierre Puvis de Chavannes e di Maurice Denis, rivelano infatti l'intenzione di mettere in relazione i grandi maestri del passato con gli artisti moderni che al grande magistero formale del Rinascimento si richiamavano.

Anche questa circostanza trova le sue ragioni nella dinamiche politico culturali del tempo. Sebbene interessato e ben accolto sia negli ambienti conservatori della Firenze del tempo che in quelli dell'avanguardia, al momento di imprimere la linea culturale dell'istituto Julien Luchaire si adeguò alle direttive emanate da Parigi che imponevano di esaltare l'incontro culturale e artistico tra Francia e Italia.¹⁰ In confor-

⁹ Una lettera del 1910 scritta da Louis Gielly e diretta a Luchaire (Firenze, AIFF, faldone III, cartella 4) ci informa che di lì a poco tempo l'Istituto avrebbe ospitato una conferenza su questo autore, conferenza che infatti risulta registrata nelle attività dell'Istituto di quell'anno (Ivi, faldone III, cartella 5). Le foto scattate in quell'occasione forniranno nel 1911 il materiale per una pubblicazione apparsa nella collana *Les maîtres de l'art* finanziata dal Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, insieme a quelle di altri due insegnanti afferenti all'Istituto francese, Émile Bertaux e Marcel Raymond.

¹⁰ Vedi nota 26.

mità con un indirizzo politico decisamente conservatore si provvide così a privilegiare le tendenze figurative che andavano verso la ricerca di una visione moderna che non rinnegasse il passato ma che proprio in esso trovasse le radici e la forza per opporsi alle istanze disgregatrici della contemporaneità: una linea di elegante recupero della tradizione che a Firenze, a partire dall'ultimo decennio del XIX, per merito delle numerose personalità di primo piano che vi dimoravano, ebbe un largo seguito.¹¹ La testimonianza della politica culturale assunta dall'Istituto ben traspare nell'accoglienza data alla piccola mostra curata da Pietro Jahier sul giovane pittore Tullio Garbari nell'avanzata primavera del 1914, alla vigilia del conflitto. Una breve rassegna composta, secondo ciò che si può ricostruire dalle fonti, da quadri bozzetti e disegni di soggetto per lo più alpestre, trattati con uno stile assai prossimo all'esperienza nabis che, in linea con le altre testimonianze coeve della pittura di Garbari, risultano condotte con una disarmata semplicità e una spogliazione interiore capace di rispondere prima di tutto a un'intima esigenza estetica.¹² Viene così sostanzialmente a confermarsi, almeno in questo ambito strettamente istituzionale, il quadro delineato da Giovanna De Lorenzi in un recente saggio relativo ai rapporti culturali tra Firenze e la Francia tra Otto e Novecento.¹³

Pur all'interno del medesimo alveo estetico, una finalità diversa sembrano assumere i corsi pubblici organizzati durante gli anni del conflitto, tra il 1916 e il 1918, da Jean Alazard, che in deroga al programma degli precedenti si spingevano verso l'arte contemporanea di allora per presentare al pubblico fiorentino il *sintetismo* di Maurice

¹¹ Tra le grandi personalità della cultura figurativa europea che scelsero di stabilire la propria dimora a Firenze vi fu Arnold Böcklin, proprietario di una villa a Fiesole, e lo scultore Domenico Trentacoste. Per una disamina sulle tendenze tradizionaliste presenti a Firenze nel primo decennio del XX secolo si veda R. CAMPANA, *Il primo ventennio del secolo fra tradizione e rinnovamento*, e S. RAGIONIERI, *Motivi e figure del dibattito artistico fra le due guerre*, in *Motivi e figure nell'arte toscana del XX secolo*, a cura di C. Sisi, Pisa, Pacini 2000, pp. 13-53, 105-147. Le posizioni di politica culturale assunte dall'Istituto francese erano dunque in sintonia con il noto pamphlet di F. BRUNETIÈRE, *La renaissance de l'idéalisme*, Paris 1896, che prendendo le distanze dalle tendenze disgregatrici dell'impressionismo in nome di nuove aspirazioni etiche ebbe fin dalla sua pubblicazione immediata celebrità.

¹² G. DE LORENZI, *Firenze, la Francia e le arti figurative tra Otto e Novecento*, in *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo: l'Istituto francese di Firenze*, a cura di M. Bossi, M. Lombardi, R. Muller, Firenze, Olschki 2010, pp. 117-118, nota 46.

¹³ Ivi, pp. 107-121.

Denis e dei suoi discepoli.¹⁴ Le affinità teoriche che questa corrente aveva stabilito con la *Droïte révolutionnaire* portano a pensare infatti che i valori etici e estetici su cui erano state impostate in un primo momento le lezioni pubbliche assumano, con l'aprirsi delle attività belliche, quando l'Istituto per impulso di Luchaire si trasforma in una potente macchina di propaganda, delle precise connotazioni politiche tese a esaltare, secondo le linee guida date, le affinità tra i due popoli latini, Italia e Francia, contro l'imperialismo tedesco. Una strategia culturale sottile ma che sapeva di trovare nella città di Firenze un terreno ideale essendo il pubblico fiorentino di quegli anni assai informato su tutto ciò che concerneva le ultime tendenze francesi nel campo dell'arte e della politica, e pertanto in possesso degli strumenti culturali per cogliere quelle allusioni.

Lo scoppio della Prima Guerra mondiale modificò notevolmente la situazione e l'organizzazione dell'Istituto francese determinando una frattura rispetto agli anni precedenti. La situazione di emergenza diede avvio alla sospensione di alcuni insegnamenti e delle pubblicazioni in

¹⁴ Firenze, AIFF, faldone XV, 7. «aux élèves de 1^{ème}. et 2^{ème} année (Cours Supérieur) j'ai exposé les origines de l'architecture française, et le développement de l'art roman et gothique. J'ai pu leur traiter aussi l'évolution de la peinture française au XIV^{ème}. XV^{ème} et XVI^{ème}. siècle, et leur démontrer ce que cet art avait de profondément original avant ce qu'on appelle à tort la Renaissance artistique. Devant les élèves de 3^{ème} et de 4^{ème} année j'ai étudié la peinture française depuis l'époque de Watteau jusqu'à celle de Courbet et de Manet. Et dans les quatre conférences publiques que j'ai faites au mois de mars, je leur ai analysé les tendances de la peinture française contemporaine, en partant des impressionnistes de l'école de Monet, et allant jusqu'aux "synthétistes" disciples de M. Maurice Denis». Come è possibile capire dal brano riportato i corsi pubblici contemplavano l'insegnamento dell'impressionismo di Monet. Questa fatto, in apparente contrasto sia con la scarsa rappresentanza dell'impressionismo in diateca sia con la linea di politica culturale che emerge dalle altre fonti, va a indebolire la tesi proposta in questo contributo che propone di leggere il programma dei corsi pubblici come un terreno figurativo per veicolare messaggi di propaganda politica. Sussistono tuttavia alcuni elementi di cui si dovrà tenere conto che depongono invece a favore della nostra ricostruzione. In primo luogo non è dato sapere la natura delle lezioni relative all'impressionismo, né il giudizio che Jean Alazard avrebbe potuto esprimere durante le sue spiegazioni. In secondo luogo va tenuto presente che la critica storico artistica proveniente dall'area più conservatrice era incline ad applicare a Monet una lettura meno rigida, tendendo ad assottigliare le categorie stabilite dal pensiero coevo. È il caso ad esempio di Camille Mauclair, intellettuale poligrafo molto vicino alle posizioni della destra francese incarnate da Maurice Barrès, il quale ne *L'Impressionisme et son époque* pubblicato a Parigi nel 1904 attenua il termine impressionismo nei confronti di Monet definendolo piuttosto un esploratore, indagatore delle cose sconosciute, un visionario, coerentemente col principio simbolista di una verità profonda della quale la realtà contingente è solo apparenza. Su questo personaggio si veda L. LOMBARDI, *Camille Mauclair. L'art en silence*, «Annali di critica d'arte – Quaderni dei seminari», XI, 2015, pp. 247-248, nota 23.

corso, mentre la maggior parte delle risorse accessorie fu soppressa. Come se non bastasse un buon numero tra i giovani professori ospitati venne mobilitato sul fronte.¹⁵ Tutte le forze dell'Istituto francese erano ora concentrate nella propaganda nazionalista che Luchaire promosse attraverso una fitta serie di conferenze di guerra in tutta Italia, e che sostenne coadiuvato da una pattuglia di oratori scelti fra gli studiosi rimasti, fra i quali Jean Alazard.¹⁶ Storico di formazione ma avviato alla storia dell'arte da Émile Bertaux, suo maestro, Alazard era giunto all'Istituto francese nella primavera del 1912 dove, come borsista, inizierà una ricerca sul ritratto rinascimentale che sarebbe poi approdata nel 1924 alla pubblicazione del volume *Il ritratto fiorentino da Botticelli a Bronzino*.¹⁷ La sua operosità lo portò in quel frangente a ottenere ben presto la fiducia di Luchaire che lo incaricò di molteplici compiti. Alazard non solo ricoprì così il ruolo di segretario generale dell'Istituto in vece di Luchaire, ma portò avanti da solo la maggior parte della didattica, aggiungendo all'insegnamento della storia, che già esercitava, quello della geografia e della storia dell'arte. Mortificato per essere stato riformato, Alazard si consacrò con straordinario zelo alle funzioni assegnategli, tanto che in una lettera del 15 ottobre 1914 egli dichiarava a Luchaire: «Je ferai toute diligence, à seul fin de montrer aux Allemands résidants en Italie que votre œuvre vit aussi parfaitement que par le passé».¹⁸ Unendosi al coro delle voci già schierate, Alazard partecipò alle conferenze di guerra pronunciando almeno due volte, il 24 agosto e il 23 ottobre 1915, un'orazione dal titolo: *L'unione morale fra i popoli alleati*.¹⁹

Parallelamente, a Firenze, egli organizzò quei corsi pubblici con cui, come si è visto, mostrò ai fiorentini le tendenze tradizionaliste dell'arte contemporanea francese. Che provenisse da Jean Alazard l'idea di ampliare il programma dei corsi pubblici è assai verosimile. Quantunque studioso del Rinascimento, Alazard coltivava allo stesso tempo un profondo interesse per l'arte contemporanea. Ricordato infatti come un vero appassionato di «arte vivente» che presentava secondo i suoi valori

¹⁵ I. RENARD, *L'institut français de Florence*, cit., p. 288 e sgg.

¹⁶ Ivi, p. 289. Jean Alazard infatti non superò la visita di leva e venne riformato.

¹⁷ Ivi, pp. 152, 165 e sgg.

¹⁸ Ivi, p. 304. Tale zelo sembra derivare dal rimpianto per essere stato riformato, e tale che lo farà spesso anelare quel fronte dove, a suo dire, «la vie est merveilleuse». Cfr., ivi, n 79.

¹⁹ Ivi, annexe X.



Fig. 1. EUGÈNE CORNEAU, *Jean Alazard nel suo studio*, collezione privata.

autentici, «senza tener conto delle posizioni accademiche né della reputazione mondana»,²⁰ egli fu un accanito sostenitore della pittura figurativa tradizionale per la quale tenne sempre una posizione «di combattimento».²¹ Sarà infatti in rapporti di amicizia con numerosi artisti francesi appartenenti alla linea figurativa:²² Aristide Maillol e Charles Despiau, per citare i più famosi, dei quali recensì l'opera,²³ oppure Eugène Corneau e Paul Belmondo, che lo ritrassero, il primo nel suo studio (fig. 1), il secondo su una medaglia in bronzo (fig. 2). Intravedendo una sostan-

²⁰ *Jean Alazard – Souvenirs et Mélanges*, Paris, H. Laurens 1963, p. 16.

²¹ *Ivi*, p. 72.

²² *Ivi*, p. 61.

²³ J. ALAZARD, *Aristide Maillol*, «Dedalo», VIII, 1927-28, pp. 178-198; IDEM, *L'art de Charles Despiau*, «Gazette des beaux arts», 81, 1939, pp. 85-117.

ziale continuità che percorreva l'intera storia dell'arte – nel museo che più tardi allestì ad Algeri, innovativo per lo spazio concesso alla scultura, preferiva che la visita avvenisse al contrario, partendo dall'arte contemporanea fino all'arte antica –,²⁴ egli si poneva in sintonia con le idee predicate da Denis, ma anche con le istanze avanzate da un altro grande protagonista della storia dell'arte a Firenze: Bernard Berenson. L'ammirazione che nutrì per lo studioso americano lo portò infatti tra gli anni Quaranta e Cinquanta a voltare in francese due sue importanti opere: il volume sul Sassetta e *l'Estetica e la storia delle arti visive*.²⁵

Le lezioni riferite a Firenze avrebbero potuto muoversi su due piani paralleli: uno più esplicito e evidente con cui illustrare le affinità intellettuali delle due nazioni latine, l'italiana e la francese,²⁶ mostrando in che misura lo studio del Rinascimento fiorentino, così come quello della classicità antica, fossero stati significativi per la formulazione delle teorie denisiane. L'altro sottointeso, che a partire da quelle teorie avrebbe rimandato alle istanze del nazionalismo francese e quindi alla contrapposizione col mondo germanico. Il *Sintetismo idealista* o *Neotraduzionalismo* propugnato da Denis, sosteneva, in polemica con l'impressionismo, il recupero di valori di unità e di armonia formale, da raggiungersi attraverso un purificato ordine sintattico che superava ogni visione particolaristica e contingente a favore di una semplicità e sintesi, anche spiccata, della forma.²⁷ Le 22 diapositive ospitate in diateca illustrano esattamente



Fig. 2. PAUL BELMONDO, Ritratto di Jean Alazard, collezione privata.

²⁴ Jean Alazard – *Souvenirs et Mélanges* cit., p. 72. IDEM, *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les Galeries du Musée National des Beaux-Arts d'Alger*, Paris, Picard 1936.

²⁵ B. BERENSON, *Sassetta. Un peintre siennois de la légende franciscaine*, traduction et préface de Jean Alazard Paris, Albin Michel 1948; IDEM, *Esthétique et histoire des arts visuels*, traduction et préface de Jean Alazard, Paris, Albin Michel 1953. Per i rapporti tra Berenson e Alazard si veda J. ROTILY, *Bernard Berenson (1865-1959) et la France*, Nouvelle Thèse, Faculté de Lettres d'Aix-en-Provence, 1986, pp. 245-249, 265-266.

²⁶ Firenze, AIFF, faldone I, cartella 2. L'ispettore ministeriale sottolineava come lo scopo dell'Istituto debba essere quello di comparare l'Italia e la Francia a fine di rafforzare «les affinités intellectuelles de deux nations de culture latine».

²⁷ R. CAMPANA, *Classicismo di Romano Romanelli*, «Artista», 1991, pp. 190-191.



Fig. 3. MAURICE DENIS, *Vue de Fiesole*, diapositiva su vetro, fototeca storica IFF.

questo programma. Scelte senza dubbio da Alazard, esse vennero acquisite tutte nello stesso momento, come sembrano suggerire i numeri progressivi che le contrassegnano, dal 331 al 351, vergati su etichette stampate dallo stesso Istituto. A rievocare le basi di partenza della riflessione di Maurice Denis troviamo l'*Hommage à Cézanne*, testimonianza della devozione che il pittore tributava a colui che, avendo concepito una nuova maniera di operare nella sintesi, fece intravedere la possibilità di una «Renaissance classique». ²⁸ La dipendenza da Cézanne è richiamata da una *Vue de Fiesole*, che riprende per tipo di esecuzione e soggetto i celebri paesaggi eseguiti dal pittore, fungendo allo stesso tempo da testimonianza tangibile della permanenza di Denis in città ²⁹ (fig. 3). Alla

²⁸ M. DENIS, *Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Rouart et Watelin éditeurs 1915, p. 247.

²⁹ *Maurice Denis 1870-1943*, catalogo della mostra a cura di G. Cogeval, C. Denis, T. Barriuel, 1994, scheda 101, p. 251.

ricerca di una ricostruzione razionale dell'unità ideale della forma Denis soggiornò infatti lungamente a Firenze nel 1896 e nel 1907. Qui egli ebbe modo di riflettere sull'insegnamento che i grandi pittori del Rinascimento, da Giotto all'Angelico, a Piero della Francesca, potevano dare a chi cercava di recuperare quella nobiltà del sentimento e della forma che la contemporaneità aveva perduto, riconoscendo nell'ingenuità dei primitivi il modello di una purezza di cuore con cui recuperare l'autentica dimensione spirituale dell'arte.³⁰ A questi intenti di forma e sentimento corrispondono alcuni di soggetti come *Maternité* e *Mère et enfant* che mettendo in scena situazioni affettive derivate dalle madonne rinascimentali descrivono con profondità l'idea della felicità costruita attorno allo spazio ristretto della vita quotidiana e della cellula familiare. Conformi alla semplicità dello spirito francescano, che Denis esaltò con le sue illustrazioni per i *Fioretti*, corrispondono invece il *Christ aux enfants* del 1910, ma soprattutto l'*Annunciation à Perros* del 1913, che con la sua spoglia composizione rivela la meditazione sugli affreschi di Benozzo Gozzoli a Montefalco e di Giotto a Assisi. Nella prospettiva del nostro intervento assume però un valore emblematico la presenza della *Vièrge à l'école*, dipinta nel 1903. Rappresentando una Madonna seduta nel mezzo di una classe tenuta da suore, il dipinto propone il tema della rinnovata unione tra la religione e l'insegnamento, richiamata dalla scuola, simbolo della nazione francese, e dai bambini, immagine invece di una fonte di forza vitale e di una promessa del paese futuro (fig. 4). Tuttavia inserendo dietro la testa della Vergine la cartina geografica della Francia in cui sono messi in evidenza i confini dell'Alsazia-Lorena, l'opera rimandava direttamente al confronto tra Francia e Germania e al loro pesante contenzioso relativamente a quei territori.³¹ Infine, a un programma definito dallo stesso Denis *classico*, afferisce *L'Éternel Printemps* dipinta nel 1908 per la sala da pranzo dell'amico Gabriel Thomas, così come la serie di pannelli del 1912 per la grande decorazione del teatro degli Champs Elysées dove la novità del linguaggio Nabis è rivissuta alla luce dell'armonia pacata e grandiosa della tradizione classica, da Poussin a Puvis de Chavannes.³²

³⁰ G. DE LORENZI, *Firenze, la Francia e le arti figurative tra Otto e Novecento*, cit., pp. 109-110.

³¹ J.-P. BOUILLON, *Maurice Denis: six essais*, Paris, Somogy 2006, pp. 143-162.

³² *Maurice Denis 1870-1943*, cit., p. 311.



Fig. 4. MAURICE DENIS, *La Vierge à l'école*, Musée royal des beaux-arts de Belgique.

L'esigenza di ordine e rigore formale propugnata da Denis trovava un forte nesso in campo politico, letterario e religioso con le correnti del pensiero contemporaneo francese che facevano capo agli esponenti della *Droite révolutionnaire*. Un nesso ammesso anche dallo stesso Denis, che peraltro aveva chiarito nel 1905 la propria posizione nei confronti del nazionalismo francese, precisando come in effetti il movimento pittorico del quale era da molto tempo portavoce, rispecchiasse esigenze reali largamente diffuse che trovavano ampio riscontro in quell'ambito di pensiero.³³ Ecco quindi che l'ambizione a superare la frammentarietà dell'individualismo per giungere a costituire un'unità ideale attraverso

³³ R. CAMPANA, *Romano Romanelli. Un'espressione del classicismo nella scultura del Novecento*, Firenze, Olschki 1991 (Studi, 1), p. 34.

l'ordine e i valori tradizionali, dovevano costituire, per l'avvertito pubblico fiorentino, un potente richiamo alle dottrine di quella corrente politica che infatti rifiutava il relativismo e concepiva la nazione come un organismo vivente, dove i criteri di comportamento sono dettati dall'interesse generale, indipendentemente dalla volontà dell'individuo.³⁴ Le dottrine della *Droïte révolutionnaire* francese erano ben note agli intellettuali fiorentini che appunto a essa avevano fatto riferimento al momento di fondare la loro corrente nazionalista locale, il *Nazionalismo fiorentino*.³⁵ Nata in Francia nel 1885, la *Droïte révolutionnaire* iniziò a conoscere la sua diffusione sistematica in Italia a partire dal 1896, per opera in particolar modo degli intellettuali toscani,³⁶ fra i quali Carlo Placci.³⁷ Interessato in un primo momento soprattutto alle espressioni letterarie di questo nuovo stato d'animo, nel 1903 Placci pubblica un articolo dal titolo *Letteratura Nazionalista* dedicato alle teorie di Barrès, che non mancherà di suscitare pochi giorni dopo la gratitudine dello scrittore.³⁸ Proprio il desiderio di un saldo recupero delle tradi-

³⁴ Z. STERNHELL, *La Droïte révolutionnaire 1885-1914. Les origines françaises du fascisme*, Paris, éditions du Seuil 1978, p. 169 e sgg.

³⁵ Le istanze del Nazionalismo vennero portate alla ribalta della politica italiana per opera di Enrico Corradini, intellettuale fiorentino, che diede vita nel 1903 alla rivista «Regno» di cui furono attivissimi collaboratori Prezzolini e Papini ed un gruppo di letterati, molti dei quali avevano in precedenza collaborato al «Marzocco». Corradini rimase tuttavia il più accreditato e consapevole ispiratore del movimento. Nucleo della proposta politica corradiniana stava nel porre la «nazione» come valore fondamentale e supremo, oltre che come organismo protagonista della vita di relazioni internazionali. Gli ingredienti che egli adoperava per definire la nazione erano in parte mutuati dal nazionalismo francese di Barrès e di Maurras e in parte derivati da una tradizione che era stata ben presente nella storia del Risorgimento e del post-risorgimento italiano. Fu proprio per suo interessamento che nel 1910 si svolse a Firenze il primo convegno dell'Associazione nazionalista. Cfr. F. GAETA, *ad vocem* Corradini Enrico, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Treccani 1983, 29, pp. 342-349.

³⁶ G. BUSINO, *Il nazionalismo italiano e il nazionalismo europeo*, in *La cultura italiana tra '800 e '900 e le origini del nazionalismo*, Firenze, Olschki 1971 («Biblioteca dell'Archivio Storico Italiano», XXII), pp. 54-56.

³⁷ C. PIZZORUSSO, *Carlo Placci e l'arte francese del Primo Novecento*, in *Carlo Placci e l'arte francese del Primo Novecento. Incontri con un dilettante fiorentino*, catalogo della mostra a cura di C. Pizzorusso, 1977, pp. 27-72

³⁸ Ivi, p. 40. C. PLACCI, *Letteratura Nazionalista*, «La Rassegna Nazionale», anno XXIV, vol. CXXXI, 16 maggio 1903, p. 211 e sgg. MAR., Riv. i. 1; MAURICE BARRÈS, Lettera a Carlo Placci, Neuilly-sur-Seine, 21 giugno 1903. MAR., Carteggio Placci, ins. M. Barrès, lettera B1. «Cher Monsieur Placci,

comme je suis en retard pour vous remercier de la place que vous me donnez dans ce très important article. Il nous rend un grand service, car en Italie nous devons être peu connus ou

zioni nazionali e di un'arte classica spinsero Carlo Placci nel 1907 a incontrare Maurice Denis, in quel momento residente a Fiesole, che visitò accompagnato da Bernard Berenson. Sebbene l'opera e il pensiero di Maurice Denis fossero noti in città fin dai primi anni del secolo, quando intellettuali e artisti fiorentini usavano ritrovarsi in via di Montughi, nella casa di un suo seguace, il pittore Henri des Pruraux,³⁹ fu soprattutto Placci a dare un forte contributo alla diffusione del *Neotradizionalismo*. Infatti dopo un'iniziale perplessità, egli aveva apprezzato l'intento formale della pittura di Denis che rispondeva alle sue esigenze di ordine e armonia ideale, e dalle pagine del «Marzocco» invitò i lettori ad approfondire la conoscenza della contemporanea arte francese. Nel 1909, reduce da un viaggio a Parigi durante il quale aveva avuto modo di vedere l'opera di Denis, oltre che di René Piot, Aristide Maillol, Placci aveva rilevato, nell'articolo *Dipinti francesi e influssi italiani*, il riferimento di Denis alla tradizione quattrocentesca toscana e la ricerca di ordine e armonia che ne caratterizzava la pittura. Nel 1912 infine affermava di aver approfondito la conoscenza del pensiero sull'arte di Denis grazie alla pubblicazione, proprio nello stesso anno, delle *Théories*, e in un nuovo articolo sul «Marzocco» dal titolo *Il neotradizionalismo dei francesi moderni*, sottolineava il legame profondo dell'artista con l'arte della tradizione antica e il significato della reazione classica che, contro l'improvvisazione impressionista, aveva riportato l'ordine e la disciplina, ossia il metodo, nell'arte.⁴⁰

Laddove una futura campagna di studio degli archivi dell'istituto francese tesa a ricostruire con maggior precisione gli acquisti e lo stato della diateca fino alla fine del primo conflitto mondiale confermasse la ricostruzione appena proposta, questa andrebbe a illustrare un utilizzo altamente sottile della cultura figurativa come veicolo di concetti politici, attuabile solo grazie a strumenti come le diapositive.

méconnus. Je suis très touché de votre bienveillance à mon endroit et je vous prie de me croire cordialement votre dévoué,

Maurice Barrès]».

³⁹ G. DE LORENZI, *Le poetiche di fine secolo, verso il Novecento*, in *Storia delle arti in Toscana. L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Firenze, Edifir 1999, pp. 261-262.

⁴⁰ R. CAMPANA, *Romano Romanelli*, cit., pp. 32-33.