

Maillol e l'Italia: diffusione dell'opera e fortuna critica dal Salon d'Automne al 1930

FABIANA SALVADOR

Aristide Maillol¹, nato nel 1861 a Banyuls-sur-Mer, piccolo porto francese del Mediterraneo sul confine spagnolo, si stabilisce a Parigi nel 1882, mantenendo i contatti con il suo paese natale dove trascorre i mesi invernali². I suoi interessi iniziali sono rivolti alla pittura; verso il 1890 stringe amicizia con Emile-Antoine Bourdelle e intorno al 1895 inizia a scolpire il legno e a modellare la terracotta. Nel 1902 tiene la prima mostra personale alla galleria del mercante d'arte Ambroise Vollard presentando una varietà eterogenea di opere: tappeti, manufatti in cuoio dorato, rilievi, statue di piccolo formato in gesso, legno o bronzo; solo nel 1903 al Salon de la Société nationale des beaux arts, Maillol figura per la prima volta come scultore e non più come artista di arti decorative. Nel 1904 inizia a esporre al Salon d'Automne, fondato l'anno precedente, e negli anni seguenti vi invierà le sue opere fondamentali: nel 1905 una grande *Femme* in seguito conosciuta come *Méditerranée* (fig. 1); nel 1907 il rilievo *Désir* (fig. 2); nel 1909 *Le Cycliste* (fig. 9) e *La Nuit*; nel 1910 *Pomone* (fig. 3). Al 1905 risalgono i più importanti scritti dedicati a Maillol e alla sua opera, ritenuta innovativa, che determineranno la fortuna dell'artista.

Octave Mirbeau pubblica un lungo articolo nell'aprile del 1905 su "La Revue"³, diffusa anche in Italia ma priva di immagini. Il critico riconosce in Maillol "un maître incomparable de la sculpture moderne" e cerca di dimostrare come nessuno meglio di lui sia in grado di esprimere "la majesté de la matière et la splendeur de la forme", recuperando la forma umana equilibrata e armoniosa dagli "splendeurs primitives de la nature" ripetuti all'infinito; identifica l'ideale di Maillol nella donna del popolo, una donna "en pleine santé de la race", che ritiene aver conservato la purezza della forma etnica⁴. La *Femme* in gesso di Maillol esposta nel 1905 al Salon d'Automne, risulta singolare per la sua assenza di soggetto in un contesto abituato alle allegorie e ai temi simbolisti e letterari. André Gide ne percepisce la novità e sulla "Gazette des Beaux Arts"⁵, dove viene riprodotta una fotografia dell'opera, si sofferma a elogiarla. Il resoconto della passeggiata dello scrittore attraverso le sale dell'esposizione diventa il pretesto per visualizzare un cambiamento sostanziale nella scultura moderna e nell'arte in generale; Gide scrive di lasciare la sala del pianoterra dedicata alle opere di Rodin "pantelante, inquiète, signifiante, pleine de pathéti-



1 - ARISTIDE MAILLOL, *Méditerranée*
(da W. GEORGE, *Aristide Maillol*, 1924)



2 - ARISTIDE MAILLOL, *Désir*
(da M. DENIS, *Aristide Maillol*, 1909)

que clameur” e di giungere al primo piano dove, in contrasto con le visioni tumultuose precedenti, in una sala non molto grande, al centro è collocata la grande donna di Maillol, seduta, che riposa⁶. “Elle est belle; elle ne signifie rien; c’est une oeuvre silencieuse”, scrive Gide e, alludendo alla classicità greca, sostiene che solo risalendo molto indietro nel tempo si può ritrovare un così completo disinteresse dell’artista verso un soggetto che non sia la semplice manifestazione della bellezza⁷. Segue poi quella che è considerata la migliore definizione dell’arte di Maillol⁸: lo scrittore oppone in modo emblematico a Beethoven, Michelangelo e Rodin, “haletants dans l’effort d’asservir une forme rebelle”, gli artisti “silencieux”, tranquilli, Bach, Fidia, Raffaello e Maillol, che “ne veulent rien précisément traduire et ne cherchent point à leur oeuvre d’autre nécessité que sa beauté”; la loro opera, ri-

spetto ai primi, risulta più impenetrabile, più solida, di maggior peso⁹.

Contemporaneamente a Gide, su “L’Occident” Maurice Denis, legato allo scultore da una profonda e duratura amicizia, pubblica il suo primo fondamentale contributo all’opera di Maillol qualificandola, con una fortunata intuizione, “un art de synthèse”¹⁰. Una traduzione in tedesco dello scritto, corredata di foto di opere scultoree e di disegni, viene pubblicata in due parti sull’autorevole rivista berlinese “Kunst und Künstler” nel 1906¹¹. Nel gennaio del 1909 Denis in forma più divulgativa presenta poi lo scultore sulle pagine di “L’Art et les artistes”¹², rimandando il lettore al suo precedente saggio e a quello di Mirbeau. Denis riconosce a Maillol di esser stato il primo a compiere un’opera scultorea conforme alle ambizioni di una rinascita classica e lo indica come l’autentico manifesto di un’arte, caratterizzata

dalla forma piena, che continua la pura tradizione della statuaria greca. Il critico insiste molto sul vero classicismo dell'artista: da un lato, come i Greci e i grandi classici, è capace di sintetizzare ovvero semplificare la natura complessa riconducendo gli elementi a un'idea di bellezza intellegibile ed architettonica del corpo umano che contempla tuttavia la vita e l'emozione della realtà; dall'altro lato, l'artista è classico per il rispetto che ha del suo mestiere: rifugge il lavoro frettoloso, rifinisce pazientemente le opere, dona l'esempio di una volontà che si regge sull'ordine, prendendo le distanze da un atteggiamento dell'epoca ritenuto irrazionale e basato sul non finito.

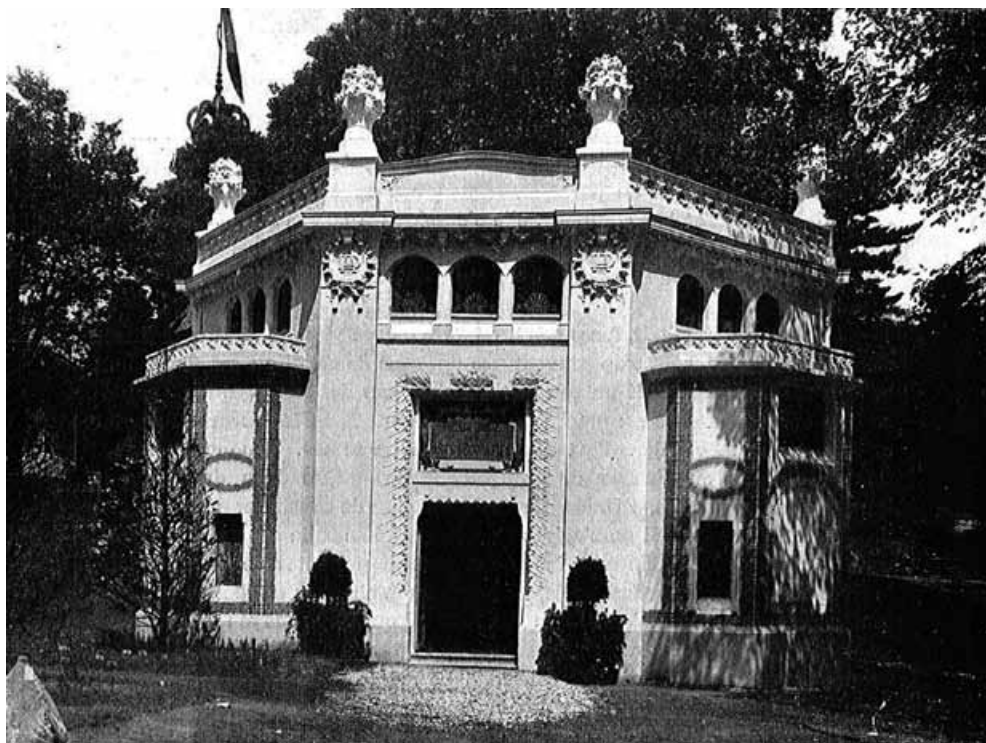
Negli anni Venti i saggi di Mirbeau e Denis, completati e riccamente illustrati, sono riediti sotto forma di libri rispettivamente nel 1921 e nel 1925¹³. In questo periodo si registra sulla stampa francese una notevole concentrazione di articoli dedicati a Maillol: fra i maggiori si ricordano quello di Marc Lafargue pubblicato su "L'Amour de l'Art" nel 1920; nel 1923 compare sulla stessa rivista l'articolo di Waldemar George che scrive anche nel 1924 su "Les Arts"; e ancora nel 1924, l'articolo di Robert Rey pubblicato da "Art et décoration"; di particolare rilevanza nel 1925 la rivista "L'Art d'aujourd'hui" consacra all'artista un numero speciale a cura di Christian Zervos, riportando in coda numerosi omaggi letterari di critici e storici di tutta Europa¹⁴. Inoltre, negli stessi anni, a favorire maggiormente la diffusione e la conoscenza dello scultore, Marc Lafargue (1925), Alfred Kuhn (1925), Pierre Camo (1926) e nuovamente Waldemar George (1927) pubblicano libri su Maillol¹⁵.

L'artista, molto più che Bernard e Bourdelle, viene celebrato dagli storici dell'ar-



3 - ARISTIDE MAILLOL, *Pomone*
(da W. GEORGE, *Aristide Maillol*, 1924)

te del periodo come lo scultore che incarna l'ideale di classicismo francese¹⁶. La connotazione politica di carattere nazionalistico dell'opera, che viene identificata con i valori del ritorno all'ordine, si afferma soprattutto con George. Il critico nel 1925 presenta Maillol come l'unione della bellezza antica mediterranea e dello spirito francese: "Ce latin qui affirme son attachement à la latinité reste dans la ligne d'une tradi-



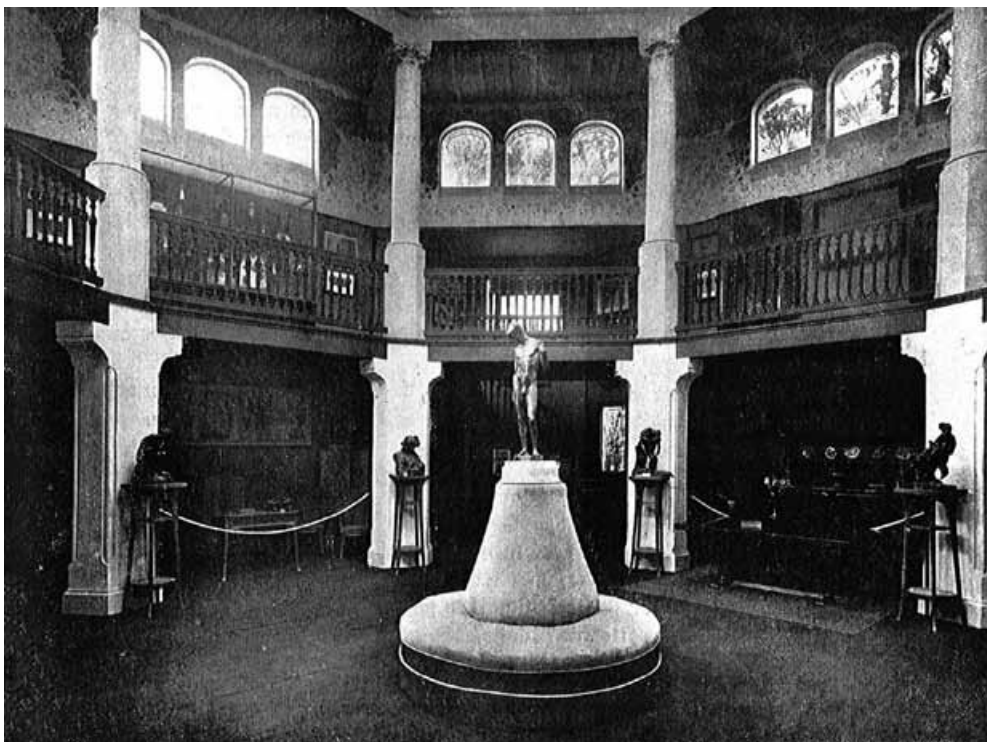
4 - Il padiglione dell'arte decorativa francese all'Esposizione di Torino
(da R. KOEHLIN, *Exposition Internationale*, 1911)

tion française”¹⁷; due anni più tardi, insistendo sul carattere nazionale dell'artista, aggiunge: “[Il] est un sculpteur français, il n'y a aucune trace de italianisme dans son oeuvre”¹⁸. Nel 1938, Jean Girou, per valorizzare un'idea esclusivamente francese dell'arte classica, eliminerà anche il riferimento al modello greco-romano presente in Maillol¹⁹.

Scomparsi Bourdelle nel 1929 e Bernard nel 1931 (ma questi aveva smesso di lavorare già nel 1925), Maillol negli anni Trenta sarebbe stato considerato lo scultore francese vivente più importante.

La sua fortuna iniziale deve molto ai critici e ai collezionisti tedeschi che sostennero economicamente la sua opera e contribuirono a farla conoscere e a valorizzarla in ambito internazionale²⁰.

Nel 1904 Julius Meier-Graefe, quando Maillol non aveva ancora raggiunto la celebrità in Francia (al Salon d'Automne nello stesso anno ottenne rifiuti e rimproveri), dedica all'artista un'attenzione eccezionale; nell'opera al tempo più importante consacrata all'arte contemporanea, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (tre volumi sulla storia e l'evoluzione dell'arte



5 - Il padiglione dell'arte decorativa francese all'Esposizione di Torino
(da R. KOEHLIN, *Exposition Internationale*, 1911)

moderna), trattando dell'arte moderna in Francia, scrive un intero capitolo su Maillol²¹. La sua pubblicazione, tradotta in inglese nel 1908, è più volte riedita in Germania negli anni Venti. Meier-Graefe, che a Parigi dal 1895 aveva scoperto le opere di Maillol esposte allora nella sezione 'arti decorative' dei Salons, lo indica assieme a Bourdelle, Brancusi e Modigliani come l'artista della reazione a Rodin. È lui a definirlo per primo lo scultore delle rotondità, ed ai suoi scritti si deve l'immagine che associa le origini meridionali dell'artista alla Grecia antica²².

Fra i principali sostenitori di Maillol è il conte Harry Kessler: prima ancora di venire in contatto con l'artista, seguendo le segnalazioni di Rodin, forse di Meier-Graefe, ma soprattutto di Maurice Denis, nel 1903 aveva già acquistato alcuni lavori del francese presso la galleria Vollard. A Kessler va il merito di aver commissionato le maggiori opere di Maillol, a partire dalla *Méditerranée*; di aver introdotto nell'atelier dello scultore nuovi visitatori, tedeschi ma anche di altre nazionalità, fra i quali Gabriele D'Annunzio²³; e di aver incoraggiato l'acquisto delle sculture di Maillol fra amici e

conoscitori, avendo in comune con loro lo stesso decoratore di appartamenti, Henry van de Velde.

Fra il 1905 e il 1913, molti musei privati e pubblici in Germania comprano opere dell'artista francese²⁴. Nell'inverno del 1905-1906, la galleria Cassirer propone al pubblico berlinese sette bronzi, molto probabilmente messi a disposizione da Vollard. Nel 1906 Kessler riesce poi a convincere Maillol, accollandosi le spese, a partecipare con sei opere alla Secessione di Berlino che, in contemporanea all'uscita dell'articolo già citato di Denis su "Kunst und Künstler", rappresenta un momento fondamentale per la diffusione delle opere e dell'arte di Maillol.

La carriera espositiva dello scultore conosce momenti rilevanti nel 1907, quando all'esposizione internazionale d'arte di Mannheim un'accoglienza particolare viene dedicata ai modelli in gesso della *Méditerranée* e della *Baigneuse aux bras levés*; e soprattutto nel 1913 al Kunstkring di Rotterdam, dove viene organizzata la prima esposizione personale di Maillol all'estero con la presentazione di otto sculture in formato grande, di modelli in gesso, i due bronzi *Pomone* e *Flora*, cinque disegni e più di sessanta fotografie che Eugène Druet aveva realizzato delle opere di Maillol²⁵. Infine, risulta indicativo che la più grande mostra consacrata all'opera scultorea, con l'artista ancora vivente, è organizzata a Basilea nel 1933, dove vengono esposte opere mai uscite prima dal suo studio.

In Italia l'attenzione della critica nei confronti di Maillol non denota enfasi e avviene con un certo ritardo. Nel 1911, in occasione del cinquantenario della proclamazione del Regno d'Italia, il governo

organizza una cruciale esposizione internazionale, decidendo di separare i prodotti dell'industria da quelli considerati opere d'arte e di destinarli alle sedi distinte rispettivamente di Torino e di Roma. A causa di un'interpretazione erronea, contrastata dagli artisti francesi che tuttavia non riescono a modificare il regolamento ufficiale, gli artisti decoratori vengono classificati come industriali e le loro opere sono destinate a Torino²⁶. Fra questi è Maillol, che nel padiglione francese dedicato all'arte decorativa, all'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro di Torino, riceve tuttavia un posto d'onore.

Un articolo sul quotidiano "Excelsior" di Parigi illustra con due fotografie scattate da Luca Comerio l'esterno e l'interno dell'edificio (figg. 4-5); progettato dall'architetto Charles Plumet come una sorta di "cabinet d'amateur", offre al pubblico la produzione più rappresentativa di quello che viene definito il "jeune et vaillant modern-style" francese²⁷. Al centro della struttura ottagonale, su i cui lati sono disposte delle piccole logge che raccolgono i lavori degli artisti, è visibile il *Coureur* di Maillol, meglio noto come *Le Cycliste* (fig. 9); attorno a lui, sopra a degli sgabelli la *Maternité* e la *Pastoure en prière* di Bourdelle, la *Grande Soeur (Frère et soeur)* di Rodin, la *Valse* di Camille Claudel e la *Fuite des Heures* di Alexandre Charpentier. Nel rapporto sull'esposizione, l'organizzatore Raymond Koechlin, pubblicando le medesime immagini, rivela che avrebbe preferito che il centro della sala fosse occupato da Rodin, definito "le prince des sculpteurs" o da Bartholomé, considerato l'autore delle più belle decorazioni in pietra del tempo; ma entrambi (selezionati pure per la più prestigiosa esposizione scultorea

di Roma) avevano aderito solo con dei lavori di dimensioni limitate²⁸. Maillol viene presentato da Koecklin come un artista che non gode presso il pubblico francese della gloria che meriterebbe. Il suo *Coureur* è definito l'opera di un classico, generalmente affezionato alle forme ampie "d'une manière d'idéalisme étrangement puissant" e, in questo caso, "exact interprète de la nature"²⁹. Si tratta effettivamente, come era solito definirlo Maillol, di un ritratto d'atleta e non di una statua ideale; realizzato su commissione di Kessler nel 1907, e grazie a lui destinato nello stesso anno dell'esposizione torinese al Museo del Luxembourg³⁰, sarebbe tuttavia stato il primo lavoro dell'artista a far parte di una collezione pubblica in Francia.

In generale il padiglione francese a Torino non riceve la dovuta attenzione sulla stampa italiana (anche il catalogo non risulta essere mai stato stampato), e comunque l'opera inviata da Maillol non è rappresentativa del suo stile più innovativo³¹.

Vittorio Pica è fra i primi, in Italia, a fare il nome di Maillol: commentando la sezione delle opere d'arte presente all'esposizione mondiale di Roma, e forse ignorando quella decorativa contemporanea a Torino, scrive che l'assenza dello scultore, come pure quella di Bourdelle, "non può non rincrescere ad ogni intelligente conoscitore e sincero estimatore dell'arte francese contemporanea"³². Ugo Ojetti, fervido sostenitore delle idee neotradizionaliste e sintetiste di Denis e sicuramente aggiornato sugli scritti entusiastici di quest'ultimo su Maillol, nel 1912, in occasione della Biennale veneziana, ragionando sulla storia della scultura, afferma che "da Rodin e dalla sua passione per la grandiosità e il 'terribile' di Michelangelo si

venne alle sculture più quadre e più sintetiche di Bourdelle e Maillol"³³. A entrambi, da lui avvicinati anche per aver in comune lo studio della scultura greca arcaica, attribuisce un ruolo fondamentale; tuttavia nel 1913, recensendo la Secessione romana, in un ulteriore elogio agli scultori francesi, a cui riconosce di aver ristabilito l'obbedienza della scultura all'architettura, pone Maillol e Bernard al secondo posto dopo Rodin e Bourdelle³⁴. È evidente che Ojetti nel 1913, già impegnato a organizzare la mostra personale di Bourdelle per la Biennale, è interessato a dare massimo rilievo alla sua opera, ancora da valorizzare nel contesto internazionale e completamente svincolata da ogni legame con l'ambiente tedesco e con la Secessione di Berlino.

Gli artisti italiani, che per primi e in modo considerevole vengono suggestionati dai lavori di Maillol sono quelli che soggiornano a Parigi prima del 1914: principalmente Libero Andreotti e Romano Romanelli; a quel periodo risalgono le loro opere che risentono dell'esperienza francese vissuta direttamente, ma che vengono proposte al pubblico italiano solo negli anni Venti. È nell'ambiente cosmopolita romano di Villa Strohl-Fern, sulla scia del successo di Mestrovic e in un contesto strettamente legato al movimento della Secessione e alla cultura tedesca, che gli scultori, a partire da Attilio Selva, iniziano a misurarsi specialmente nelle arti decorative e nel nudo femminile con la ricerca di forme sintetiche e architettoniche collegabili all'artista francese (fig. 7) e tuttavia non riscontrate dalla critica del tempo.

Sono Margherita Sarfatti e Carlo Carrà i primi ad avvicinare in modo esplicito il nome dell'artista francese alle opere di Ar-



7 - ARISTIDE MAILLOL, *Action*
(da W. GEORGE, *Aristide Maillol*, 1924.)

turo Martini esposte nel 1920. Sulle pagine de “Il Convegno” la Sarfatti, recensendo la collettiva inaugurale della Galleria Arte in via Dante a Milano, scrive: “L’artista aspira ad un sintetismo della forma, senza deviazioni aneddotiche, interpretando il corpo umano alla guisa di un tronco d’albero, tutto rotondo e compatto nel suo getto essenziale. E il gesto umano non è che la direzione e l’anima visibilmente espressa di questa linea profonda: uno sforzo e un tentativo non dissimili da quello robusto e nobilissimo

che compie in Francia Aristide Maillol”³⁵. Alcuni mesi più tardi, Carrà, nel presentare in catalogo la personale di Martini sempre alla Galleria Arte, mette in rilievo nell’artista la ricerca di “forme prime” sull’esempio di Barlach e Maillol³⁶. Lo stesso Martini nei *Colloqui* scrive che le opere di questo periodo rappresentano l’esperienza della teoria del “sasso” che implica la sempre maggiore semplificazione dei volumi fino a giungere a figure primarie³⁷; nella conferenza che tiene nel dicembre del 1920, intitolata *Il mondo visto plasticamente*, teorizza una scultura come “grembo plastico”, inteso come pienezza di forme naturali e primordiali. Se da un lato il corpo umano inteso attraverso il volume di un tronco “tutto rotondo e compatto”, la forma ancestrale della colonna, spesso ritorna negli scritti su Maillol³⁸, non mancano pure, a partire da Mirbeau, i riferimenti al “sasso” e al “grembo”³⁹. È dunque evidente che ci si muove in un ambito di produzione artistica e critica aggiornata sul lavoro svolto dallo scultore francese e sul suo riscontro letterario, in un anno, il 1920, in cui la sua fondamentale opera, il bozzetto per il *Monument à Cézanne* (fig. 8), viene esposta alla Biennale⁴⁰, senza tuttavia ricevere un rilievo adeguato. Francesco Saporì sembrerebbe l’unico ad accorgersi dell’evento: su “Emporium” lamenta che la scultura nel padiglione della Francia sia assente ritenendo polemicamente che il bronzo di Maillol, definito bozzetto, non abbia altro che “un valore episodico e commemorativo”, legato alla importante retrospettiva su Cézanne; pubblica l’immagine dell’opera e la descrive come “una donna ignuda e adagiata, in attitudine semplice, naturale, che è simbolo riassuntivo delle opere del maestro”⁴¹.



8 - ARISTIDE MAILLOL, *Progetto per il Monumento a Cézanne* (da F. SAPORI, *La XII Mostra*, 1920)

Nel 1924 Maillol figura alla Biennale con due sanguigne raffiguranti nudi femminili⁴². La sua completa assenza all'edizione veneziana successiva, in cui mancò anche Bourdelle, viene denunciata da Antonio Maraini che identifica Maillol con il classicismo e l'altro scultore con il goticismo, definendoli insieme "i due sommi caposcuola"⁴³.

Il Museo del Luxembourg invia a Venezia nel 1928 il *Corridore ciclista* (fig. 9)⁴⁴, di cui Ugo Nebbia sottolinea in modo semplicistico "l'agile realismo"⁴⁵, mentre più banalmente Raffaele Calzini su "Emporium", lo recensisce "ottimo", senza aggiungere altro commento⁴⁶. Calzini mette poi in evidenza "la mostra originale di scultura" costituita dai disegni di artisti francesi che, a suo parere, rivelano il segreto della loro visione plastica e della loro scultura. Fra gli altri sono presenti i disegni di Carpeaux e di Rude (entrambi provenienti dal Museo

del Louvre), sette studi di Rodin (appartenenti al Museo Rodin), quattro acquerelli di Bernard, e otto studi di nudo di Maillol⁴⁷. Calzini ritiene che niente sia più istruttivo e interessante di vedere l'interpretazione dei volumi nei "semplici disegni a matita o acquerellati"; ma la sua attenzione si pone su quelli di Rodin, "tipico e famoso", e si compiace di terminare la rassegna dell'arte europea contemporanea con il suo nome, definendo la sua opera ancora esemplare "perché pur appoggiandosi alla tradizione suprema di Fidia e di Michelangelo se ne sa liberare. Massima utile per gli artisti di tutti i paesi e per l'arte di tutti i tempi"⁴⁸.

Su un piano completamente diverso si pone Carrà che, su "L'Ambrosiano" nel settembre del 1928, colloca nuovamente Maillol "per importanza e nome europeo" dopo Bourdelle, ritenendo tuttavia che sia stimato più di quest'ultimo "un tipico rappresentante dell'arte plastica francese"⁴⁹.



9 - ARISTIDE MAILLOL, *Le Cycliste*
(da M. DENIS, *Aristide Maillol*, 1909)

Carrà si scaglia aspramente contro coloro che si rivolgono all'arte di Maillol come a un esempio di classicismo. Pur considerando la produzione dell'artista francese "meno intellettualistica e meno decadente di quella di Bourdelle", si interroga sulla novità da lui apportata alla scultura post-rodiniana, richiamando l'attenzione su quella che venne definita la "gaucherie de Maillol" (il periodo primitivista), che a suo avviso persiste e viene chiamata ancora negli anni Venti, "cette bienheureuse naïvité"⁵⁰. Carrà ritiene che per l'arte del francese non si possa parlare di "bellezza di linee, di perfezione geometrica dei volumi, di sintesi perfetta, di plenitudine della forma, di grande classicità"; questi termini sottintendono un superamento effettivo del "concetto del caratteristico-gotico a cui ogni idea di gaucheries può legittimamente appartenere"⁵¹. Per il critico realizzare la "grande classicità" significa "toccare la grazia suprema", mentre nello scultore egli riscontra una grazia più comunemente sensibile, e la bellezza e l'armonia sue gli appaiono relative⁵².

Un possibile riferimento al polemico articolo di Carrà è visto in quello uscito solo un mese prima sulla rivista "Dedalo" di Ogetti, ampiamente illustrato e da considerarsi fondamentale per la divulgazione dell'opera del francese in Italia⁵³. L'autore, Jean Alazard, storico dell'Istituto francese di Firenze⁵⁴, che a distanza di poco avrebbe scritto anche su Bourdelle, è uno studioso dell'arte del Rinascimento italiano e della modernità, in cui ricerca il rispetto per la natura e per la tradizione, secondo gli stessi principi alla base del classicismo denisiano. Nell'articolo presenta l'opera di Maillol facendo riferimento agli scritti di Mir-

beau e di Denis nelle edizioni degli anni Venti; vengono così sottolineate nello scultore francese la predilezione per una composizione equilibrata e tranquilla e la perfezione di un'arte che esprime nella sua ampiezza le forme dell'ideale classico. Nel 1930 lo scultore invia a Venezia un bronzo intitolato *Torso*⁵⁵, che nuovamente passa inosservato dalla critica e che è documentato solo dalla citazione in catalogo⁵⁶.

Quale fosse dei vari torsi realizzati da Maillol quello esposto alla Biennale, a fronte di un disinteresse così palese della critica, appare quasi irrilevante. Fulcro per Maillol delle ricerche sulla forma, vincolata a leggi estetiche e architettoniche, il torso rappresenta la strada che dal frammento conduce all'oggetto autonomo, isolato dal mondo esterno. Un torso realizzato dall'artista e intitolato *Nu* era stato pubblicato da André Levinson su "L'Amour de l'Art" nel 1924 in un articolo dedicato agli scultori francesi del momento⁵⁷; la stessa opera aveva poi illustrato in modo emblematico la prima pagina dell'articolo di George nel 1925 sotto il titolo di *Maillol. Un sculpteur classique français*⁵⁸. È probabile che rispetto a uno scultore così politicamente connotato, proposto come espressione di una nazione e di cui, tra l'altro, pochissimi lavori erano transitati in Italia, la critica preferisse porre l'attenzione sull'espressione italiana di classicismo e ritorno all'ordine, nella ricerca di un proprio modello di arte patria. Nelle recensioni alle opere degli scultori italiani non mancano le allusioni al lavoro dell'artista francese che si colgono prevalentemente nell'utilizzo di una terminologia descrittiva che lo ha reso celebre. La ricezione o un confronto con Maillol, a questa data, inte-

ressa, o comunque ha diversamente interessato, la maggioranza degli scultori italiani, affermati o meno.

Nel 1930, anno in Italia di importanti bilanci e aperture sulla scultura, è evidente che i maggiori critici riconoscono a Maillol un ruolo fondamentale nel rinnovamento dell'arte moderna, non necessariamente legato all'affermazione del classicismo. Lionello Venturi, in un compendio su "L'Arte", può in tal senso affermare: "Difficile immaginare uno scultore d'oggi senza riferirlo a Maillol", e ancora "Il senso del volume quasi scomparso nell'arte di Medardo Rosso e di Rodin, fu restaurato dal Maillol"⁵⁹. Antonio Maraini in *Scultori d'oggi* sottolinea "il valore architettonico" nell'opera del francese "insito nel tondeggiare stesso della membratura umana isolata e spoglia d'ogni pensiero", e soprattutto "la forma soltanto fine a sé stessa"⁶⁰.

Michele Guerrisi, nei *Discorsi su la scultura*, suggerisce invece un modo diverso di guardare a Maillol, nel quale ravvisa un rappresentante di un rinnovamento nell'arte plastica, che va oltre il classicismo e oltre l'impressionismo. Il critico scrive che negli ultimi anni "si ritorna a guardare la forma con occhio puro da qualunque appiccatura stilistica e si va cercando nell'aspetto sempre nuovo e sempre vivo della realtà la nuova emozione plastica e la nuova possibilità di una costruzione di stile, che non sia formalismo ma adesione alla vita e al sentimento"⁶¹. Maillol, in tal senso, è per Guerrisi, l'esempio di uno scultore che "ritorna alla forma chiusa e salda, ma non per sigillare e forzare entro schemi prestabiliti aspetti della vita, ma unicamente perché ispirato dalla plasticità della carne, soda, piena"⁶².

- ¹ Su Maillol (1861-1944) lo studio più aggiornato a cui si fa riferimento è U. BERGER-J. ZUTTER, *Aristide Maillol*, Paris 1996. Presso la fondazione Dina Vierny-Musée Maillol di Parigi è conservata una parte molto importante della documentazione archivistica relativa all'artista; il materiale, non usufruibile al pubblico, è in stato di riordino e inventariazione; attualmente non sono stati rinvenuti documenti che riguardano i rapporti di Maillol con l'Italia, corrispondenza ed esposizioni comprese.
- ² La vita di Maillol è ricostruita da U. BERGER, *Maillol. Sa vie, son oeuvre* in U. BERGER-J. ZUTTER, *Aristide...*, cit., pp. 9-16.
- ³ O. MIRBEAU, *Aristide Maillol*, "La Revue des revues", 1 aprile 1905, pp. 421-344.
- ⁴ IDEM, p. 327.
- ⁵ A. GIDE, *Promenade au Salon d'Automne*, "Gazette des Beaux-Arts", dicembre 1905, pp. 475-485; in seguito in A. GIDE, *Oeuvres complètes*, Paris 1933, IV, pp. 421-431.
- ⁶ *Ivi*, p. 476.
- ⁷ *Ivi*.
- ⁸ Cfr A. LE NORMAND-ROMAIN, *Maillol et Rodin*, in U. BERGER-J. ZUTTER, *Aristide...*, cit., pp. 119-125.
- ⁹ A. GIDE, *Promenade au Salon...*, cit., p. 478.
- ¹⁰ M. DENIS, *Aristide Maillol*, "L'Occident", novembre 1905, pp. 241-249. "L'Occident" è una rivista di impianto restauratore fondata da Andrien Mithouard.
- ¹¹ M. DENIS, *Aristide Maillol*, "Kunst und Künstler", luglio 1906, pp. 469-477; agosto 1906, pp. 519-523.
- ¹² M. DENIS, *Aristide Maillol*, "L'Art et les artistes", 1909, pp. 156-160.
- ¹³ O. MIRBEAU, *Aristide Maillol*, Paris 1921; M. DENIS, *Aristide Maillol*, Parigi 1925.
- ¹⁴ Si vedano dunque: M. LAFARGUE, *Aristide Maillol*, "L'Amour de l'Art", 1920, pp. 186-191; W. GEORGE, *Les terres-cuites de Maillol*, "L'Amour de l'Art", 1923, pp. 695-700; W. GEORGE, *Aristide Maillol*, "Les Arts", febbraio 1924, pp. 84-109; R. REY, *Maillol*, "Art et décoration", 2, 1924, pp. 129-136; C. ZERVOS, *Aristide Maillol*, "L'Art d'aujourd'hui", 1925, pp. 33-48.
- ¹⁵ M. LAFARGUE, *Aristide Maillol. Sculpteur et lithographe*, Paris 1925; A. KUHN, *Aristide Maillol*, Leipzig 1925; P. CAMO, *Aristide Maillol*, Paris 1926; W. GEORGE, *Maillol, Album d'Art Druet II*, Paris 1927.
- ¹⁶ La fortuna di Maillol nella scultura francese fra le due guerre è stata studiata da P. L. RINUY, *Maillol dans la sculpture française de l'entre-deux-guerres*, in U. BERGER-J. ZUTTER, *Aristide...*, cit., pp. 167-173.
- ¹⁷ W. GEORGE, *Un sculpteur classique français. Maillol*, "L'Art vivant", 3, 1 febbraio 1925, pp. 1-2.
- ¹⁸ W. GEORGE, *Un sculpteur classique...*, cit., p. 4. La citazione è tratta da P. L. RINUY, *Maillol dans la sculpture...*, cit., p. 170.
- ¹⁹ Cfr J. GIROU, *Sculpteurs du midi: Bourdelle, Maillol, Despiau, Darde, Mailacan, Costa, Pa-rayre, Iche*, Paris 1938, p. 71.
- ²⁰ La carriera internazionale di Maillol e il ruolo dei collezionisti e dei mecenati stranieri è ricostruito da U. BERGER, *La carrière internationale de Maillol* in U. BERGER-J. ZUTTER, *Aristide...*, cit., pp. 151-165.
- ²¹ J. MEIER-GRAEFE, *Maillol in Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart 1904, III, pp. 395-400.
- ²² Cfr U. BERGER-J. ZUTTER, *Aristide...*, cit., p. 151.
- ²³ *Ivi*.
- ²⁴ Fra il 1903 e il 1904 Karl Ernst Osthaus acquistò alcune statue di piccolo formato per la sua collezione destinata al Museum Folkwang, allora a Hagen; Hugo von Tschudi, tra il 1905 e il 1906 per la Nationalgalerie di Berlino sei bronzi; nel 1906 la Kunsthalle di Brema riceve un primo bronzo e altri due nel 1910 e la Städtische Galerie di Francoforte acquista un bronzo; tra il 1912 e il 1913 la Kunsthalle di Mannheim ne compra due (cfr. U. BERGER-J. ZUTTER, *Aristide...*, cit.).

- ²⁵ È interessante notare che Druet, il fotografo delle opere di Rodin e di Bourdelle, sembra avere in questo periodo il monopolio anche delle immagini relative alle opere di Maillol. Una nota nell'articolo di Denis del 1909 specifica la proprietà Druet delle fotografie riprodotte in quell'occasione come anche nei suoi articoli precedenti. Un importante lavoro di spoglio delle lastre di vetro presenti nella collezione Druet-Vizzanova, condotto dalla documentazione della scultura del Museo d'Orsay, permette di supporre quali immagini delle opere di Maillol fossero in commercio e disponibili alla pubblicazione.
- ²⁶ R. KOECHLIN, *Exposition Internationale des Industrie et du Travail de Turin 1911*, Groupe XIII, classe 71.b, Paris 1911, p. 1.
- ²⁷ *Le Pavillon de l'Art décoratif français à l'Exposition de Turin*, "Excelsior", 11 settembre 1911.
- ²⁸ Cfr R. KOECHLIN, *Exposition Internationale...*, cit., p. 50.
- ²⁹ R. KOECHLIN, *Exposition Internationale...*, cit., p. 51.
- ³⁰ *Ivi*.
- ³¹ La vicinanza stilista nella prima produzione di Maillol con l'opera di Rodin e il rapporto fra i due artisti sono stati studiati da A. LE NORMAND-ROMAIN, *Maillol et...*, cit., pp. 119-125.
- ³² V. PICA, *L'arte mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo 1912, p. 90.
- ³³ U. OJETTI, *La decima Esposizione d'Arte a Venezia 1912*, Bergamo 1912, p. 13.
- ³⁴ U. OJETTI, *Le Esposizioni di Roma, ovvero i Capuleti e i Montecchi*, "Corriere della Sera", 18 aprile 1913.
- ³⁵ M. G. SARFATTI, *Considerazioni sulla pittura a proposito dell'Esposizione "Arte"*, "Il convegno", 3, aprile 1920. Martini in quell'occasione espone tre gessi: *Busto, Fanciulla serena e Gli amanti*.
- ³⁶ C. CARRÀ, *Martini*, catalogo della mostra di Milano, Galleria Arte, Milano 1920. In quest'occasione Martini espone: *Mia madre, Pulzella, Le stelle, Maternità disperata, Fanciulla melanconica, Testa di fanciulla, Gli amanti*. Rispetto a Martini e a un collegamento della critica coeva con Maillol, nel 1930 Lionello Venturi con un'attenzione retrospettiva, ne legge gli esordi attraverso l'opera del francese, affermando senza remore che "Arturo Martini ha risentito l'influsso del Maillol" (cfr. L. VENTURI, *Arturo Martini, "L'Arte"*, XXXIII, IV, Torino, novembre 1930, p. 562).
- ³⁷ G. SCARPA, *Colloqui con Arturo Martini*, a cura di M. MAZZOLÀ, N. MAZZOLÀ, Milano 1968; *Arturo Martini. Colloqui sulla scultura. 1944-1945*, a cura di N. STRINGA, Treviso 1997, *passim*.
- ³⁸ Lafargue, per esempio, scrive di Maillol: "Il a voulu faire ces statues et belles comme des colonnes" e facendo poi riferimento a "son incomparable sens décoratif", aggiunge: "On sent, devant un Maillol, qu'une statue à son sens ne devrait pas être faite pour l'expression unique d'un seulement, mais pour compléter une architecture d'arbres, de pierres, de briques". (Cfr. M. LAFARGUE, *Aristide...*, cit., pp. 188-189).
- ³⁹ Scrive Mirbeau, insistendo sulla rotondità della donna in Maillol e, in modo implicito, sulla sua fecondità: "Tout en elle est puissant, plein, ferme et rond, comme sont ronds les bourgeons e les bulbes, comme sont ronds les oeufs, comme est rond tout qui contient une force et un germe" (cfr O. MIRBEAU, *Aristide...*, cit., p. 328).
- ⁴⁰ *XII Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1920*, catalogo, seconda edizione, Venezia 1920, p. 126, "n. 81 Progetto per il monumento a Cézanne - bronzo".
- ⁴¹ F. SAPORI, *La XII Mostra d'Arte a Venezia. II. La scultura straniera*, "Emporium", LII, 307-308, luglio-agosto 1920, pp. 3-14; la citazione è di p. 4, la fotografia è riprodotta a p. 6. Non si conoscono le dimensioni dell'opera esposta.
- ⁴² *XIV Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1924*, Venezia 1924, p. 189, "n. 215a Nudo di donna - sanguigna e n. 216b Nudo giacente - sanguigna". Le opere non sono identificate.

- ⁴³ A. MARAINI, *Alla XV Esposizione di Venezia. La scoltura straniera*, "La Fiera Letteraria", 18 luglio 1926.
- ⁴⁴ *XVI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1928*, Venezia 1928, p. 208, "n. 173 Corridore ciclista – bronzo".
- ⁴⁵ U. NEBBIA, *La XVI esposizione internazionale d'arte di Venezia*, Roma 1928, p. 91.
- ⁴⁶ R. CALZINI, *La XVI biennale di Venezia. II - Gli stranieri*, "Emporium", LXIII, 403, luglio 1928, pp. 3-23; la citazione è di p. 23.
- ⁴⁷ *XVI Esposizione internazionale d'arte...*, cit., p. 210: "Maillol Aristide, n. 213a-g *Otto studi di nudo-disegni*". Le opere non sono identificate.
- ⁴⁸ R. CALZINI, *La XVI biennale di Venezia...*, cit., p. 23.
- ⁴⁹ C. CARRÀ, *XVI Biennale di Venezia. La scoltura straniera*, "L'Ambrosiano", 14 settembre 1928.
- ⁵⁰ *Ivi*. Le citazioni in francese sono tratte da Denis e precisamente dal settimo capitolo relativo alla *Gaucherie de Maillol*.
- ⁵¹ *Ivi*.
- ⁵² *Ivi*.
- ⁵³ J. ALAZARD, *Aristide Maillol*, "Dedalo", 1927-1928, agosto, pp. 178-198.
- ⁵⁴ L'Istituto era stato fondato nel 1907 da Julien Luchaire, amico di Ogetti che a sua volta risulta fra i sostenitori dell'iniziativa; sull'argomento e sulla figura di Alazard si veda G. DE LORENZI, *Firenze, la Francia e le arti figurative fra Otto e Novecento*, "Artista", 2007, pp. 58-73.
- ⁵⁵ *XVII Esposizione Biennale internazionale d'arte 1930*, catalogo, prima edizione, Venezia 1930, p. 199, "n. 187 *Torso* – bronzo".
- ⁵⁶ Nessuna notizia e nessun commento sull'opera emerge dallo spoglio della ricchissima documentazione conservata all'ASAC, basata sugli articoli dei quotidiani pubblicati in seguito all'evento.
- ⁵⁷ A. LEVINSON, *Sculpteurs de ce temps*, "L'Amour de l'Art", 1924, pp. 377-391.
- ⁵⁸ W. GEORGE, *Un sculpteur classique...*, cit., p. 1.
- ⁵⁹ L. VENTURI, *Arturo Martini*, "L'Arte", XXXIII, IV, novembre 1930, p. 561.
- ⁶⁰ A. MARAINI, *Scultori d'oggi*, Firenze 1986, pp. 6-7.
- ⁶¹ M. GUERRISI, *Discorsi su la scultura*, Torino 1930, p. 185.
- ⁶² *Ivi*.

The success of Aristide Maillol originates at the Salon d'Automne in 1905. He owes much to the German critics and collectors who value his work internationally. The French artist is almost absent from the Italian exhibitions and does not receive any particular attention from the critics and the press. However, he is well-known by the Italian sculptors thanks to the diffusion of illustrated art magazines and to personal experiences of some in the French capital. At the end of the Twenties, a fundamental role is recognized to Maillol in the classicist renovation of the arts in Italy.

fabiana.salvador@alice.it