

## Legami e relazioni artistiche a Grasse tra il 1940 e il 1942: Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Alberto Magnelli, Susi Magnelli, Sonia Delaunay, Ferdinand Springer

Alessandro Ferraro  
Università degli studi di Genova

Il paper è dedicato all'analisi delle vicende del Groupe de Grasse (1940-1942), variamente composto da perseguitati politici e artisti in esilio in attesa di un visto per emigrare negli Stati Uniti, trovatisi a condividere a stretto contatto un periodo storico estremamente travagliato e incerto.

Dopo una breve introduzione sulla storia e la struttura di vari gruppi artistici creatisi nel Sud della Francia durante la Repubblica di Vichy, si passa ad analizzare il contributo dei singoli artisti e la loro idea di "collettività artistica".

Si intende pertanto riflettere sui problemi storici posti da una tipologia di opere difficile da inquadrare all'interno del percorso di ogni singolo artista del gruppo. Dal punto vista metodologico si è scelto di operare un taglio eminentemente storico, sulla base di documenti inediti e testi rari provenienti dalla Stiftung Hans Arp di Berlino.

The paper is dedicated to the historical analysis of the so-called Groupe de Grasse (1940-1942), made up by political refugees and exiled artists waiting for a visa to emigrate in the United States, who eventually lived together in Grasse sharing each other anxieties, fears and hopes under the regime of Vichy.

After a short introduction concerning the history of various artistic groups born in Southern France between 1940 and 1943, special attention is dedicated to the contribution of each artist from the Groupe de Grasse and to his or her idea of "artistic collectivity". Therefore, the aim is to show the divergencies, or even the similarities, of their works regarding their own previous backgrounds.

From a methodological point of view, a strictly historical approach has been adopted by using unpublished letters, photographs and rare books from the Stiftung Hans Arp in Berlin.

Keywords: Groupe de Grasse, Modernism, Art in Exile, Dada, Artistic Collectivity

Periodicità semestrale  
DOI 10.48282/ladiana08  
ISSN 2784-9597

# Legami e relazioni artistiche a Grasse tra il 1940 e il 1942: Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Alberto Magnelli, Susi Magnelli, Sonia Delaunay, Ferdinand Springer

Alessandro Ferraro

## 1. Introduzione

In una zona circoscrivibile tra Avignone e Marsiglia, Aix-en-Provence e Nizza, verso la fine del 1940 e il 1942, sorsero sporadiche e spontanee comunità artistiche. Queste, operanti all'ombra della Repubblica di Vichy, erano variamente composte da artisti condannati all'esilio, in quanto autori di opere d'arte degenerata, ebrei o oppositori politici del regime.<sup>1</sup>

Per comprendere la fisionomia di tali comunità è necessario sottolineare la loro natura profondamente eterogenea e, in molti casi, non destinata esplicitamente alla produzione artistica. La Repubblica di Vichy ha mantenuto nel corso degli anni un atteggiamento spesso contraddittorio nei confronti degli artisti, in genere lasciandoli liberi di continuare a produrre arte per poi vilipendere le loro stesse opere;<sup>2</sup> in una situazione di apparente tolleranza queste comunità erano composte da artisti con differenti esperienze alle spalle, alcuni in attesa di ricevere un visto per gli Stati Uniti e imbarcarsi a Marsiglia, altri alla ricerca di un luogo sicuro, spesso nell'entroterra della costa francese.

Per ragioni di critica artistica e di sistematizzazione storica, alcune di queste comunità, a partire dagli anni Cinquanta, furono circoscritte e definite con vari nomi: *Groupe de Grasse*, *Air-Bel Groupe*, *Groupe d'Oppède-le-Vieux* le più rilevanti.

Le attività del gruppo di artisti che gravitavano attorno alla Villa Air-Bel, nei pressi di Marsiglia – tra cui figuravano Varian Fry, André Breton, Wifredo Lam, Victor Brauner, Óscar Domínguez – erano legate all'ottenimento di visti d'imbarco per gli Stati Uniti agli artisti<sup>3</sup> e, in parte minore, all'organizzazione di eventi mondani alla ricerca di una distrazione dagli orrori della guerra.<sup>4</sup>

Un sincero spirito di ricostruzione morale animava invece il *Groupe d'Oppède-le-Vieux*, tra cui figuravano Bernard Zehrfuss e Consuelo de Saint-Exupéry, e il *Groupe de Grasse*, composto da Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Alberto Magnelli, Susi Magnelli, Sonia Delaunay, Nelly Van Doesburg e Ferdinand Springer (fig. 1). La definizione critica *a posteriori* di questi gruppi è stata funzionale sia per mettere in luce alcuni lavori poco conosciuti che per comprendere la loro vocazione politica.<sup>5</sup>



1. Sophie Taeuber-Arp, Nelly Van Doesburg, Hans Arp, Sonia Delaunay a Grasse, 1941. Collection Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth.

L'aiuto dei collezionisti – sebbene fosse raro in quegli anni – permise di soddisfare le esigenze basilari degli artisti, oltre all'acquisto dei materiali di produzione. Peggy Guggenheim, tra gli altri, acquistò alcuni lavori di Hans Arp sul finire degli anni Trenta; fondamentale fu anche l'arrivo a Grasse del gallerista Louis Carré, di Henri-Pierre Roché, assiduo frequentatore dei surrealisti, o di critici come Gabrièle Buffet-Picabia, membro della resistenza a Parigi, la quale aiutò in varie occasioni i coniugi Arp promuovendo la loro arte e seguendo da vicino le vicende degli artisti di Grasse nell'immediato dopoguerra.

Gli artisti del gruppo, stando alle fonti, vivevano in una sorta di limbo spirituale, lontano dalla guerra, in attesa di un visto di imbarco per gli Stati Uniti, che mai arriverà per nessuno di loro. A differenza degli altri gruppi creatisi nel Sud della Francia, una delle caratteristiche emblematiche



2. Sophie Taeuber-Arp, Nelly Van Doesburg, Hans Arp a Grasse, 1940. RKD Archiv – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag.

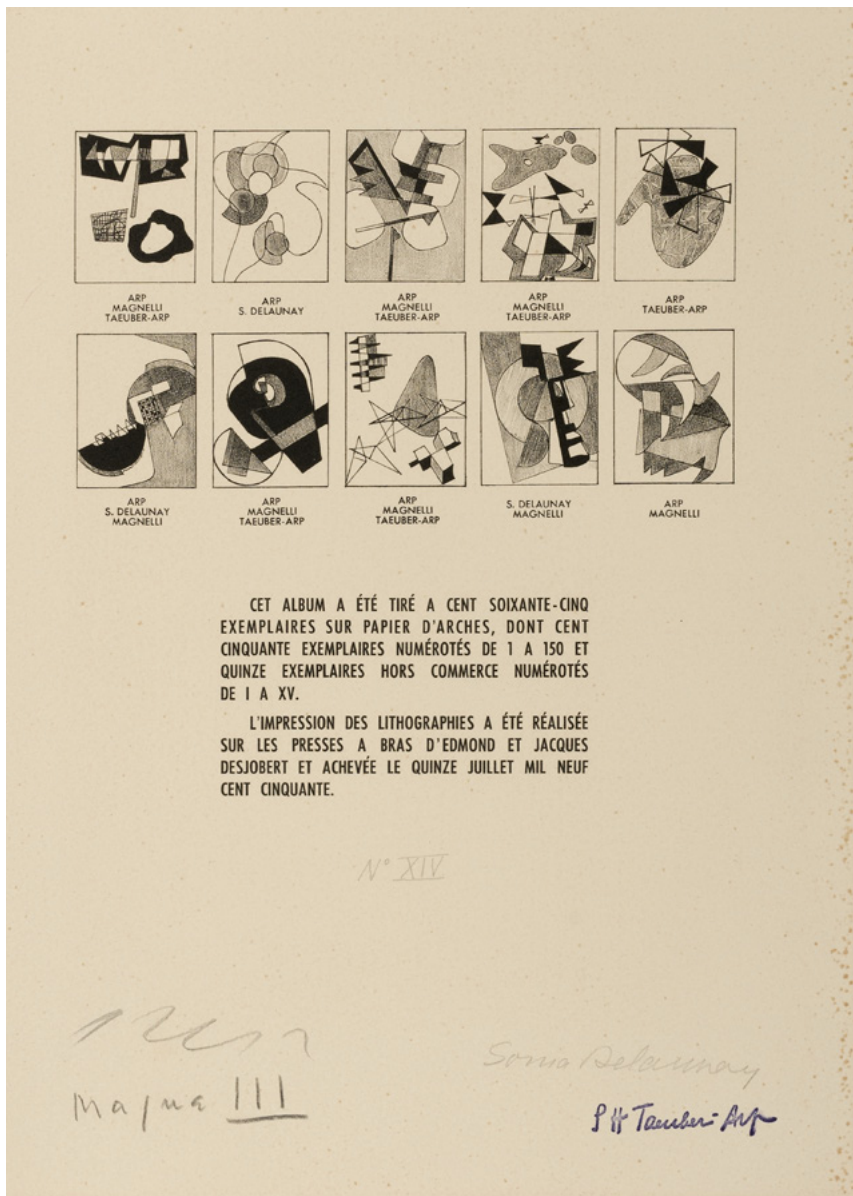
che del *Groupe de Grasse* consisteva nella realizzazione di opere collettive (fig. 2), create grazie a una forte consonanza di intenti e poetiche: gli artisti realizzarono assieme numerose litografie raccolte in *Album Grasse* (figg. 3-4), opera che mette in evidenza la loro peculiare esperienza umana vissuta nella cittadina francese e la personale ricerca artistica.<sup>6</sup>

È ipotizzabile che molti dei lavori creati in loco non avessero un prezzo di vendita elevato, sia a causa della povertà diffusa, sia per la bassa qualità dei materiali impiegati: il frequente uso di metodi di riproduzione in serie, soprattutto litografie, è indicativo della volontà di diffondere e far circolare le loro opere. In questo contesto le riproduzio-

ni a stampa costituirono un elemento fondamentale di dialogo anche con altri artisti: alcune delle litografie contenute in *Album Grasse* furono esposte presso la Kunsthaus di Zurigo nel 1942 durante la mostra dell'Allianz Gruppe.<sup>7</sup>

## 2. Hans Arp e Sophie Taeuber-Arp

Per comprendere la situazione in cui Arp si trovò tra il 1940 e il 1942 a Grasse, in esilio assieme alla moglie, è utile cominciare dall'analisi dei suoi scritti e delle sue poesie di quel periodo, poiché condividono con le opere eseguite in loco stilemi affini:<sup>8</sup> in primis la rottura del verso

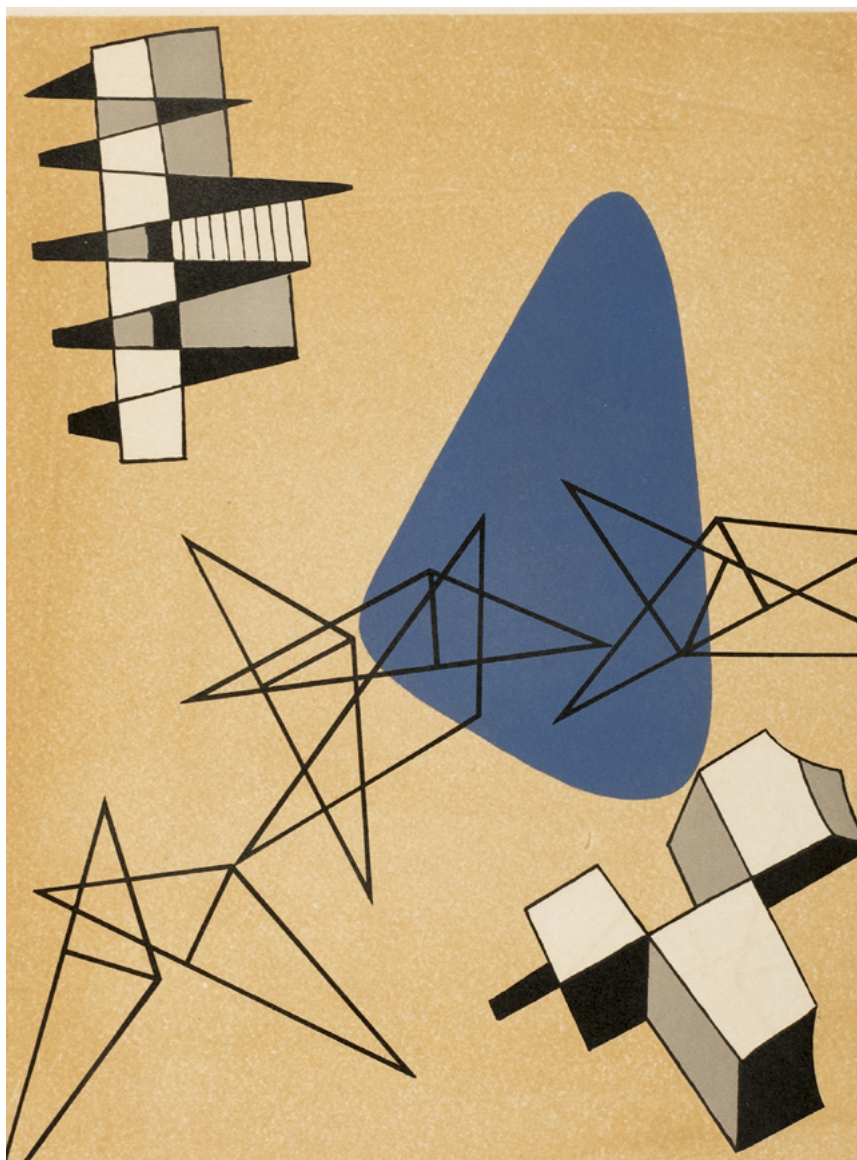


3. Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Sonia Delaunay, Alberto Magnelli, *Album Grasse (indice)*, 1941-42, litografia. Collection Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth.

poetico, secondariamente uno sperimentalismo intorno al concetto di scomposizione e ricomposizione arbitraria dei significati, aspetto che connota significativamente la sua produzione di collage.<sup>9</sup>

Se la rottura della frase poetica può far pensare a una messa in discussione del significato del fare artistico – inducendo a pensare a un certo pessimismo di fondo – occorre ribadire la posizione di Arp riguardo alla distruzione intesa come creazione di senso, oltre alla forte continuità con l'approccio dadaista, costante di tutta la sua carriera.<sup>10</sup>

In virtù di tali considerazioni, si può ragionevolmente pensare che l'approccio letterario di Arp testimoni una forte coerenza di intenti a dispetto della precaria e drammatica situazione vissuta a Grasse e che,



4. Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Sonia Delaunay, Alberto Magnelli, *Album Grasse I*, 1941-42, litografia. Collection Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth.

in altri termini, l'attività poetica possa aver rappresentato un efficace appiglio esistenziale a fronte della perdita della moglie nel 1943; a differenza della produzione artistica, che subito dopo la morte di Sophie subisce un momentaneo arresto, la scrittura di versi continua con la raccolta *Le siège de l'air* dedicata alla consorte da poco defunta.

Proprio a Grasse, l'artista alsaziano ebbe modo di ribadire più volte il suo interesse per le forme spontanee di associazionismo artistico.<sup>11</sup> In uno degli scritti inviati ad Alberto Magnelli relativi ad *Album Grasse*, Arp ha messo in luce gli ideali collettivi secondo i quali era stato realizzato e l'intento di prendere posizione contro l'individualità del fare artistico; in continuità con la pratica dadaista, tali posizioni sono peraltro ribadite in numerosi altri testi, tra cui *Art Concret*, redatto dopo il soggiorno a Grasse per la mostra alla Kunsthalle di Basilea del 1944.<sup>12</sup> Parallelamente alla poesia, a Grasse Arp continuò la sua produzione



5. Hans Arp, *Dessin sur papier froissé / Zeichnung auf zerknittertem Papier*, [1942?], fotodocumentazione. Sammlung Museum Ludwig, Köln © Rheinisches Bildarchiv Köln.

artistica, tornando a lavorare ad alcune serie iniziate negli anni Trenta, come le *Configurations* e le *Constellations*. Nonostante la situazione di indigenza, a differenza di molti colleghi, egli riuscì in quel periodo assieme alla moglie a procurarsi grazie a Max Bill materiale e supporti per continuare a lavorare.<sup>13</sup> Di grande interesse sono i *Dessins aux doigts* realizzati, come suggerisce il titolo, con le dita: una decisione certo legata alla difficoltà di reperire materiali, ma anche motivata dal suo interesse per il contatto diretto con la materia, come dimostra la serie dei *Papiers froissés* (fig. 5). La scelta radicale di utilizzare solo il bianco e il nero come colori costruttivi è altresì degna di nota, quasi l'artista, in tempo di guerra, presagisse un dialogo muto e sordo tra uomo e uomo, tra vittima e carnefice.<sup>14</sup>

Tra la produzione scultorea realizzata a Grasse tra il 1940 e il 1942, si possono isolare almeno due nuclei tematici: da un lato i “gruppi mediterranei”, dall'altro le trasposizioni scultoree di riflessioni sul concetto di silenzio e meditazione (fig. 6). *Objet de rêve à l'anse* (1941), *Rêve orphique* (1941), *Konkrete Form aus zwei Reichen* (1942) (fig. 7), realizzati in loco, evidenziano non soltanto la sua nuova modalità produttiva, ma anche un nuovo e spiccato interesse verso filosofie presocratiche.<sup>15</sup> È evidente, in questo senso, un legame netto tra forme scultoree riflessive e il nucleo dei “gruppi mediterranei”. Per quanto riguarda la produzione grafica e pittorica di Arp a Grasse – significativamente più rilevante rispetto a quella scultorea – si può osservare una continuazione diretta dei temi elaborati nei *Papiers déchirés*, qui evoluti in *Papiers froissés*. In quest'ultima serie l'artista lascia agire direttamente il tempo e le condizioni esterne su di essi, quasi volesse testarne la realtà ontologica di opere d'arte. Arp sceglie di far entrare anche il tempo nel processo creativo: il deterioramento degli stessi risulta essere un'innovazione sia dal punto di vista dei contenuti sia per quanto riguarda la riflessione esistenziale durante il periodo di Grasse.

È ormai un fatto assodato che Sophie Taeuber-Arp è stata in parte eclissata dall'importanza storica che ebbe il marito e dai vizi di forma della critica novecentista: dal periodo trascorso a Grasse e dalle loro collaborazioni dirette, si comprende non soltanto il grande legame umano che li univa, ma anche una vera compenetrazione e influenza stilistica reciproca.<sup>16</sup> La maggior peculiarità dei lavori dell'ultimo periodo di Sophie Taeuber-Arp consiste in un'attenzione verso la purezza della linea, intesa come sintesi del proprio repertorio formale.<sup>17</sup> Già nelle collaborazioni precedenti assieme al marito, si pensi ai *Duo-dessins* che corredano le opere poetiche di Arp, Sophie trova nella sinuosità della linea – e al contempo nella sua rigidità – un'efficace soluzione artistica (fig. 8).





6. Hans Arp, *Notre pain spirituel*, 1942, pietra. Kunstmuseum Basel - Schenkung Marguerite Arp-Hagenbach, Kunstmuseum Basel Martin P. Bühler.



7. Hans Arp, *Konkrete Form aus zwei Reichen*, 1942. Collection Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth.

Durante il periodo trascorso a Grasse e la breve parentesi svizzera presso la casa di Max Bill – poco prima della prematura morte – Sophie Taeuber-Arp lavorò ai *Carnets d'esquisse* (1940-1941) (fig. 9), momenti di studio sul significato compositivo della linea pura che permettono di comprendere il grande interesse verso le forme geometriche delle sue ultime opere. Accanto a questi lavori sperimentali, l'artista realizzò anche alcuni paesaggi eseguiti dal vero; degni di nota quelli che ritraggono lo Château-Folie, dimora in cui viveva assieme al marito, nei quali la forma provvisoria della linea si trova coniugata a un inedito interesse verso una resa realistica.

La sua produzione paesaggistica esprime un forte e sentito legame con il territorio, come a volerlo rendere su tela in tutta la sua oggettività, al fine di esprimere un lato estremamente umano, da porsi, per qualità dei risultati, al pari delle sue sperimentazioni coeve sulle linee. Le fonti testimoniano che Sophie intendesse i disegni come mezzo di sostentamento durante il periodo a Grasse: la Stiftung Hans Arp di Berlino conserva il carteggio intercorso tra Marguerite Hagenbach, seconda moglie di Hans Arp, e Georges Vindry, direttore del Musée Fragonard di Grasse; tra la loro corrispondenza si cita l'atto di vendita di un paesaggio di Sophie Taeuber-Arp e una copia di *Poèmes sans prénom* autografa ceduta per cento franchi francesi.<sup>18</sup>

### 3. Alberto Magnelli e Susi Magnelli

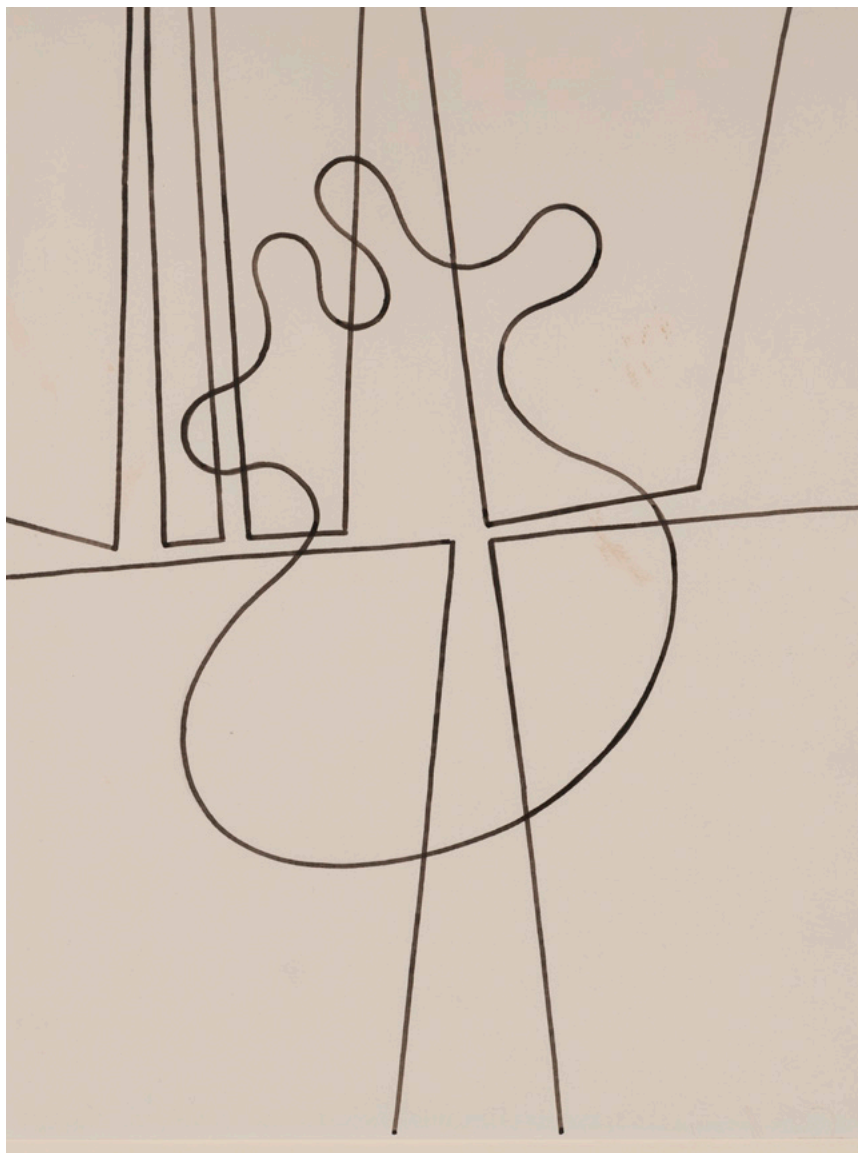
A partire dalla fine degli anni Trenta, i coniugi Magnelli si trasferirono in pianta stabile a Grasse, presso la Ferrage, una villa di proprietà della



8. Sophie Taeuber-Arp, *Géométrique et ondoyant, plans et lignes*, 1941, inchiostro su carta. Collection Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth.

moglie dell'artista italiano. Alberto Magnelli trovò in Grasse un rifugio sicuro e un luogo in cui poter vivere appartato e tranquillo, tanto che, una volta finita la guerra, tornò spesso nella cittadina francese per trascorrervi le estati.

A Grasse l'artista italiano proseguì alcune serie iniziate precedentemente, come le *Ardoises*, opere tra le più interessanti realizzate in questo periodo, con le quali l'artista aveva un rapporto molto stretto, tanto da custodirle preziosamente nella propria collezione: si tratta di semplici pitture su fondi di ardesia, in genere ricavati da lavagne scolastiche, che sfruttano la geometria del tipico reticolato a quadretti dei supporti.<sup>19</sup> La povertà di materiali ha trasformato profondamente



9. Sophie Taeuber-Arp e Hans Arp, *Ohne Titel*, 1939, grafite su carta. Collection Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth.

la metodologia dell'artista italiano: si pensi anche ai *Cartons ondulés* e ai *Collages sur papier à musique*, ricavati da pagine pentagrammate, in mancanza di supporti puliti e piani.<sup>20</sup> Divagazioni a tema musicale si trovano così coniugate alla ricerca di una pace interiore come testimonia l'olio *Calme fabuleux* (1941). A riprova della particolare situazione vissuta a Grasse, una delle litografie di Magnelli esposte durante la mostra di Zurigo è stata realizzata su una cartina geografica della città di Grasse in mancanza di supporti tradizionali.<sup>21</sup>

Condivisa da ogni membro del gruppo, la pratica del collage rappresentava un'efficace soluzione pragmatica e metodologica. Rilevante osservare come ogni esponente mantenga, nonostante una forte collegialità, uno stile personale sulla scia delle stagioni artistiche precedenti: laddove Arp sperimentava assieme alla moglie Sophie soluzioni innovative che univano disegno, collage e fotografia – *Collage de photos déchirés* (1941) – l'aspetto peculiare della produzione di collage di Magnelli consisteva nel tentativo di vincere il pessimismo derivante dal clima bellico.

È ipotizzabile che i *Cartons ondulés* siano un esplicito richiamo tecnico, non contenutistico, ai *Papiers froissés* realizzati da Arp nello stesso periodo; dove quest'ultimo sceglie di usare lo “stropicciamento” come elemento esistenziale, quasi fosse la sua vita la superficie dell'opera, stracciata e in bianco e nero, Magnelli invece evidenzia il contenuto metaforico della sua opera riflettendo sia sul contenuto sia sul referente testuale a cui allude.<sup>22</sup> Il collegamento tra i lavori di Magnelli e le sculture di Arp non è immediato, tuttavia, in considerazione del loro operare a stretto contatto in contesti comunitari e della grande stima reciproca, è plausibile ipotizzare uno spontaneo approdo a idee analoghe.

Nonostante l'interesse di Magnelli verso l'astrazione formale e l'attitudine speculativa che essa comporta, i suoi collage fanno da contraltare alla sua produzione pittorica poiché mantengono un forte legame con la realtà fisica e sensibile: infatti, a essere incollati sulla superficie del supporto – spesso improvvisato – sono materiali d'uso quotidiano o di recupero.<sup>23</sup> Sebbene ciò costituisse in primo luogo un espediente per aggirare la difficoltà nel reperire materiale artistico, la scelta di Magnelli rappresentava una soluzione in grado di valorizzare il significato dell'astrazione pittorica, collegandola a un'atavica aspirazione verso la creazione di forme nuove e originarie, anche a partire da materiali di recupero. Inoltre, i riferimenti agli uccelli e alle figure femminili nei collage si richiamano palesemente a una ricerca di tranquillità, a tratti anche ironica e bonaria.<sup>24</sup> Se tale interpretazione fosse provata, i

*Collages sur papier à musique* sarebbero da intendersi non soltanto come semplice ricerca formale ma come un nuovo momento nel percorso artistico di Magnelli, fino a oggi mai così evidente.

Benché non artista, la moglie di Alberto Magnelli, Susi Magnelli, ha avuto un ruolo di primordine nel *Groupe de Grasse*, grazie alle preziose testimonianze che sono state, nel corso degli anni, fonti dirette di grande importanza per la storicizzazione del gruppo artistico. Si deve a lei il racconto dell'arrivo dei coniugi Arp a Grasse, così come la descrizione del modo di procedere dell'artista alsaziano per realizzare i *Papiers froissés*.<sup>25</sup>

#### 4. Sonia Delaunay

I legami tra Sonia Delaunay e il *Groupe de Grasse* sono stati molteplici e frequenti, benché tra l'artista ucraina e Sophie Taeuber-Arp non corressero buoni rapporti. Arrivata nel Sud della Francia a seguito della morte del marito Robert, fu invitata per conoscenza diretta da Hans Arp a trascorrere un periodo nella cittadina francese nella quale erano rifugiati.<sup>26</sup> Alloggiata in un hotel del centro di Grasse, l'attività artistica di Sonia Delaunay proseguì a ritmi alterni, dovuti sia alla carenza di materiali e di supporti pittorici, che al dolore per la recente perdita del marito. Come molti altri artisti nella sua situazione, Sonia Delaunay realizzò alcuni disegni su carta, tra cui un inedito paesaggio di Grasse, probabilmente raffigurato da una finestra dell'hotel presso cui pernottava.<sup>27</sup> Come già evidenziato nel caso di Sophie Taeuber-Arp, la sua scelta di ritrarre scorci di Grasse si iscrive probabilmente in un'idea di evasione, come fosse un tentativo di svago, non connotato da rilevanti motivazioni artistiche. Rispetto ai lavori collettivi realizzati a Grasse, Sonia prese parte soltanto a una tavola di *Album Grasse*, nella quale si può osservare chiaramente il suo contributo. A seguito dei problemi editoriali legati all'arresto del loro stampatore di Grasse, grazie a Sonia *Album Grasse* fu portato a Parigi. Solo in seguito, nel 1950, lei stessa, di comune accordo con Magnelli e Arp, decise di stamparlo e pubblicarlo. La pubblicazione dell'*Album* chiude l'esperienza del lavoro collettivo a Grasse che proseguì idealmente attraverso le varie mostre realizzate nel dopoguerra nelle quali la raccolta fu mostrata al pubblico.

La storia espositiva del *Groupe de Grasse*, o dei *Quatres de Grasse*, è stata parzialmente documentata attraverso due mostre: la prima nel 1967, presso il Musée Fragonard di Grasse, curata da Georges Vindry, intitolata *Six artistes à Grasse 1940-1943*, che include, oltre al canonico gruppo, anche Ferdinand Springer e François Stahly, i quali gravitavano attorno

agli altri artisti in maniera discontinua; la seconda, nel 1997, voluta dal collezionista Gottfried Honegger, in occasione della mostra *Côte d'Azur et la modernité*.<sup>28</sup>

### 5. Ferdinand Springer

Come spesso accade con le figure artistiche minori, la critica ha parzialmente considerato l'apporto di Ferdinand Springer al *Groupe de Grasse*. Grazie alle testimonianze dirette raccolte da Emmanuelle Foster e dal figlio Mathias Springer, è possibile ricostruire il contributo dell'artista franco-tedesco al gruppo.

Nei primi anni Quaranta Ferdinand Springer si trovava nel Sud della Francia per circostanze tragiche: arrestato in quanto militante francese – di origini tedesche, poi rinnegate durante la guerra in quanto aperto oppositore del regime nazista – viene rinchiuso nel Camp des Milles, dove ha modo di conoscere, seppur per poco, Max Ernst. Prigioniero per un breve periodo presso il campo di Forcalquier, Springer giunge a Grasse nel 1940 assieme alla moglie Irène Mathias, di origini ebraiche, come la moglie di Magnelli, ma a differenza di quest'ultima non sconta periodi di prigionia. La testimonianza raccolta da Emmanuelle Foster è significativa perché si svolge sotto forma di intervista diretta: in questo modo l'artista cerca di rendere ancora più vivi i ricordi del tempo trascorso nel paesino francese, a sottolineare l'importanza del periodo e delle relazioni intrattenute con gli altri artisti.<sup>29</sup> L'influenza di Arp e Magnelli su Ferdinand Springer si trova esplicitata chiaramente nel suo *Journal de Grasse* (1942), una serie di disegni e composizioni astratte in parte inedite che testimoniano il periodo vissuto nella cittadina francese.

### Conclusioni

Per quanto queste note storiche permettano di comprendere il complicato clima vissuto dagli artisti in quegli anni nel Sud della Francia, molto deve essere ancora indagato e ricercato: non gioca a nostro favore la mancanza di documenti in loco e la sporadicità degli stessi, oltre al carattere spesso effimero delle opere realizzate dagli artisti.

Si possono intravedere percorsi storici ancora da percorrere: su tutti il contributo al gruppo di Nelly Van Doesburg, presente nelle fotografie d'archivio della Stiftung Hans Arp e del Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, assieme al partigiano combattente Sourou-Migan Apithy, organizzatore del movimento anticolonialista francese e futuro presidente del Benin (fig. 10).<sup>30</sup>

Degna di ulteriori approfondimenti anche la presenza, storicamente provata, di François Stahly nei pressi di Grasse a Saint-Jean de Mal-

bosc, che ebbe saltuari contatti con il gruppo di artisti di Oppède-le-Vieux e con quello di Grasse.<sup>31</sup> Manca, nello stato dell'arte attuale sul tema, un contributo che permetta di comprendere le relazioni interpersonali tra i gruppi di artisti sorti in quelle zone in grado di definire la forma eterogenea e sporadica di tali realtà; lo studio di questi aspetti permetterebbe inoltre di inaugurare percorsi storici interdisciplinari, di cui la presenza di Sourou-Migan Apithy rappresenta un simbolico punto di partenza.



10. Alberto Magnelli, Susi Magnelli, Sophie Taeuber-Arp, Sourou-Migan Apithy, Nelly Van Doesburg a Grasse, 1941-1942, fotografia in bianco e nero. RKD Archiv – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag.

<sup>1</sup> Julian Jackson, *Penser la guerre*, in *L'Art de la guerre. France 1938-1947*, a cura di Laurence Bertrand Dorléac e Jacqueline Munck, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 12 ottobre 2012-17 febbraio 2013), Paris Musées Editions, Parigi, 2013, pp. 19-23. Per quanto riguarda la situazione delle avanguardie surrealiste durante l'occupazione parigina è opportuno considerare lo studio di Béatrice Joyeux-Prunel, *Les Avant-gardes artistiques, 1918-1945*, Gallimard, Parigi, 2017, pp. 744-755.

<sup>2</sup> Daniel Drake, *Paris at War. 1939-1944*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 2015, p. 71. Sul tema si veda Michèle C. Cone, *Artists under Vichy. A Case of Prejudice and Persecution*, Princeton University Press, Princeton, 1992; Limore Yagil, *Au nom de l'art: 1933-1945. Exils, solidarités, et engagements*, Fayard, Parigi, 2015, pp. 111-131.

<sup>3</sup> Horace Brockington, *Creative Occupation: Collaborative Artistic Practices in Europe 1937-1943*, in *Artistic Bedfellows: Histories, Theories and Conversations in Collaborative Art Practices* a cura di Holly Crawford, University Press of America, Lanham, 2008, pp. 27-60. Per approfondimenti su Villa Air-Bel si veda Rosemary Sullivan, *Villa Air-Bel: World War II, Escape, and a House in Marseille*, Harper Collins, New York, 2006.

<sup>4</sup> La tragica condizione vissuta dagli artisti in esilio è ben espressa dalle lettere di André Breton a Simone Kahn: il 18 marzo 1940 l'artista francese scriveva: «Je dispose cependant d'assez longs loisirs que j'utilise mal, il n'y a qu'une seule chose que j'aime et qui m'inspire: la liberté, il n'est pas de jour où, à partir de trois heures je ne m'affole à l'idée qu'elle me manque, que les arbres sont vainement en fleurs, que je ne vis pas sur le plan où j'entends les oiseaux chanter». André Breton, *Lettres à Simone Kahn (1920-1960)*, Gallimard, Parigi, 2016, p. 373. Per ulteriori approfondi-

menti circa la condizione esistenziale di André Breton durante l'occupazione si veda Victoria Clouston, *André Breton in Exile: The Poetics of "Occupation", 1941-1947*, Routledge, New York, 2017.

<sup>5</sup> Per approfondimenti sull'argomento si veda Michèle C. Cone, *Perspective on Art Before, During and After Vichy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

<sup>6</sup> Brockington, *Creative Occupation*, cit., p. 28. Lo studioso sostiene inoltre che la parità autoriale ricercata nei lavori collettivi abbia costituito implicitamente un contraltare all'idea di produzione artistica avallata dal regime nazista. A discapito di quanto Brockington afferma, occorre osservare che l'attitudine collettiva al lavoro artistico in Arp fosse già emersa nella mostra presso la Galerie Tanner di Zurigo nel novembre 1915, durante la quale conobbe Sophie Taeuber. A proposito delle proprie opere esposte in quell'occasione Arp scriveva: «Elles cherchent à atteindre par delà l'humain, l'infini et l'éternel. Elles sont un reniement de l'égotisme des hommes». Jean Arp, *On My Way; Poetry and Essays, 1912-1947*, Wittenborn & Schultz, New York, 1948, p. 86. In questa sede si intende pertanto sottolineare la forte continuità operativa dell'artista anche a distanza di decenni.

<sup>7</sup> È importante evidenziare che l'Allianz Gruppe nacque in relazione alla particolare situazione politica svizzera di neutralità.

<sup>8</sup> Tra le raccolte poetiche relative al soggiorno a Grasse di Hans Arp si ricordano *Poèmes sans prénom*, alcuni testi sparsi come *Le grand sadique à tout casser*, un esperimento narrativo con parziali allusioni al periodo bellico e a Hitler, e alcune sillogi provenienti da *Le siège de l'air*, contenente poesie dal 1915 al 1946. Hans Arp, *Le siège de l'air*, Vrille, Parigi, 1946.

<sup>9</sup> Marcel Jean, *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs*, Gallimard, Parigi, 1966, pp. 19-20. Gli aspetti citati denotano

una forte continuità tra fasi artistiche solo apparentemente differenti: la situazione vissuta a Grasse dai coniugi Arp testimonia la coerenza produttiva di un percorso artistico spesso foriero di problemi di sistematizzazione critica a posteriori.

<sup>10</sup> Aimée Bleikasten, *Jean Hans Arp: poèmes des années 1930-1945*, in *Le temps des papiers déchirés*, a cura di Christian Derouet e Pierre Bruguière, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 26 gennaio-28 marzo 1983), Centre Pompidou Editions, Parigi, 1983, pp. 147-149.

<sup>11</sup> Significativi i riferimenti di Arp nelle sue poesie alla condizione dell'artista come artigiano: una delle sue sillogi di *Le siège de l'air* è interamente dedicata a Gislebert d'Autun.

<sup>12</sup> «Les constellations qui réunissent ces quatre artistes étaient spécialement favorables à la réalisation d'un travail en commun, car les heures tragiques pendant lesquelles ces lithographies furent conçues les obligèrent à la modestie, au sacrifice de toute vanité, à l'effacement des expressions trop individuelles». Daniel Abadie, *Magnelli, Les Estampes*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 2011, p. 47.

<sup>13</sup> *Sophie Taeuber-Arp. Zum 100 Geburtstag*, a cura di Stephan Kunz e Beat Wismer, catalogo della mostra (Aarau, Aargauer Kunsthau, 9 aprile-15 maggio 1989) Cosmopress, Genf, 1989, p. 70.

<sup>14</sup> Significative le parole di Arp su una crescente disaffezione rispetto al valore e al significato delle immagini. «Das Sterben des Bildes brachte mich nun nicht mehr zur Verzweiflung. Ich hatte mich mit dem Vergehen, mit seinem Tod abgefunden und ihn in das Bild miteinbezogen. Der Tod aber wuchs und frass das Bild und das Leben auf dieser Auflösung hätte die Verneinung jeder Handlung folgen müssen». Arp, *On My Way*, cit., p. 118. Velate forme di pessimismo esistenziale si possono osservare anche durante gli anni Trenta nei *Papiers déchirés*. Eric Robertson, *Arp:*



*Painter, Poet, Sculptor*, Yale University Press, Londra, 2006, pp. 87-90.

<sup>15</sup> Rudolf Suter, *Hans Arp: Weltbild und Kunstauffassung im Spätwerk*, Lang, Berna, 2006, pp. 223-234. Sullo stesso tema, si veda Robertson, *Arp: Painter*, cit., 62.

<sup>16</sup> *Sophie Tauber-Arp*, cit., pp. 87-105.

<sup>17</sup> Rahel Beyerle, *Sophie Tauber-Arp: Die Linie im Fokus. Ein Linienquartett im Theoretischen Kontext*, in *Sophie Tauber Arp. Heute Ist Morgen*, a cura di Thomas Schmutz e Rahel Beyerle, catalogo della mostra (Aarau, Aargauer Kunsthau, 23 agosto-16 novembre 2014), Scheidegger & Spiess, Zurigo, 2014, pp. 247-254.

<sup>18</sup> È inoltre appurato che Peggy Guggenheim abbia acquistato a prezzo agevolato alcuni lavori di Hans Arp nel 1940, durante la loro fuga verso Grasse, presso la casa della collezionista a Veyrer. *Sophie Tauber-Arp*, cit., p. 69. Si ringrazia la Stiftung Hans Arp per la grande collaborazione durante la ricerca, in particolare le dottoresse Maike Steinkamp, Jana Teuscher ed Elisa Tamaschke e la curatrice della Fondazione Marguerite Arp di Locarno Simona Martinoli.

<sup>19</sup> Germaine Viatte, *Talismans du voyage*, in Abadie, *Magnelli*, cit., pp. 147-155.

<sup>20</sup> Precedenti nell'utilizzo del collage su carta ondulata sono attestati nella personale di Magritte presso la Galerie Goemans del 1930.

<sup>21</sup> L'opera in questione, senza titolo, è

reperibile nel catalogo generale delle stampe di Magnelli. Abadie, *Magnelli*, cit., p. 22.

<sup>22</sup> Daniel Abadie, *Les moments de Grasse*, Actes Sud, Arles, 1998, pp. 6-13.

<sup>23</sup> Tale aspetto, oltre a creare una evidente dialogo tra arte e quotidianità, reca con sé una componente ironica e spensierata, quasi Magnelli fosse costantemente impegnato nella ricerca di un motivo di evasione dalla situazione bellica. Abadie, *Magnelli*, cit., p. 22.

<sup>24</sup> Anne Maisonnier, *Magnelli: collages. Catalogue raisonné*, Biro, Parigi, 1990, pp. 68-69.

<sup>25</sup> *Les temps*, cit., p. 76-77.

<sup>26</sup> Axel Madsen, *Artists of the Lost Generation: Sonia Delaunay*, McGraw-Hill, New York, 1989, pp. 269-289. Per ulteriori approfondimenti sul tema si veda Stanley Baron, *Sonia Delaunay. Sa vie, son œuvre 1885-1979*, Jacques Damase, Parigi, 1995, pp. 119-128.

<sup>27</sup> *Six artistes à Grasse 1940-1943*, a cura di Georges Vindry, catalogo della mostra (Grasse, Musée Fragonard de Grasse, 1 luglio-30 settembre 1967), Société du Musée Fragonard, Musée Régional d'art et d'histoire, Grasse, 1967, p. 7.

<sup>28</sup> Fonti certificano la presenza espositiva del *Groupe de Grasse* in una mostra dal titolo *Un Quator* realizzata presso la Galerie des Deux-Îles di Parigi nell'autunno del 1948. Florence Houston-Brown diresse la galleria fino alla fine degli anni Quaranta, organizzando alcune mostre dedicate soprattutto alla grafica e, in

misura minore, all'informale; a fini contestuali si segnala anche la personale del 1949 presso la citata galleria di Camille Bryen – ideatore del Manifesto Dimensionista assieme ai coniugi Arp e ai Delaunay, Kandinsky, Duchamp, Picabia, Domela e Prampolini – e il ruolo di Michel Seuphor come consigliere delle attività espositive per il biennio 1948-1949. Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Publications de la Sorbonne, Parigi, 2012, p. 141-70. Secondo Daniel Abadie la mostra *Un Quator* sarebbe stata l'occasione per decidere di pubblicare i lavori realizzati a più mani tra il 1941 e il 1942. Abadie, *Magnelli*, cit., pp. 46-47.

<sup>29</sup> Si ringrazia la collaborazione degli eredi di Ferdinand Springer per le preziose testimonianze storiche, in particolare Mathias Springer. Per un approfondimento generale dell'opera di Ferdinand Springer si veda Emmanuelle Foster, *Ferdinand Springer*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1995.

<sup>30</sup> Sulla relazione amorosa tra Souroumigan Apithy e Nelly Van Doesburg si veda Doris Wintgens, *Peggy Guggenheim and Nelly Van Doesburg: Advocates of De Stijl*, Nai Uitgevers, Rotterdam, 2017, p. 43.

<sup>31</sup> Per quanto riguarda la presenza e i contatti di Stahly nel Sud della Francia si rimanda a Pierre Cabanne, *François Stahly*, Hartmann, Paris, 1997, pp. 13-24.