

Il sogno della ricchezza: Surrealismo e mercato dell'arte nella Parigi tra le due guerre*

L'intransigenza ideologica del movimento nei confronti del mercato dell'arte tradizionale non trova sempre riscontro nella realtà e induce gli artisti ad adottare strategie alternative

Daniel-Henry Kahnweiler avrebbe affermato una volta che sono i grandi artisti a fare i grandi mercanti. O non sono forse piuttosto i mercanti d'arte a fare le avanguardie? «Que serions-nous devenus si Kahnweiler n'avait pas eu le sens des affaires?», si chiedeva Pablo Picasso, attribuendo così ai galleristi un ruolo fondamentale nel proprio successo. Non sembra tuttavia che si possa applicare tale considerazione al Surrealismo: nell'ambito di tale corrente si cercherebbe invano la galleria o il mercante d'arte di riferimento assoluto. A dominare il mercato dell'arte nella Parigi degli anni Venti è sostanzialmente ancora il modello introdotto e perfezionato già nel secolo XIX da galleristi quali Paul Durand-Ruel e Ambroise Vollard¹. Tale modello si basava sulla stretta collaborazione tra mercanti e artisti, una collaborazione che per questi ultimi aveva il vantaggio di garantire entrate mensili ed esposizioni periodiche; i contratti potevano essere esclusivi, ma ciò non era indispensabile. Diversi mercanti d'arte si dotano inoltre in quel periodo di riviste proprie, utilizzandole per aumentare la notorietà degli artisti che rappresentavano².

Il caso del Surrealismo appare al contrario ben più complesso e articolato. In linea generale, il mercato d'arte parigino riceve un forte impulso negli anni Venti, il che determina l'apertura di nuove gallerie, in particolar modo sulla *rive gauche*³: si consideri che Kahnweiler registrava, in un

suo rendiconto del 1907, un numero di gallerie inferiore alla decina, mentre nel 1930 il sociologo André Frage ne contava già centotrenta⁴. Tra le due guerre esisteva più di una dozzina di gallerie, su entrambe le rive della Senna, che proponevano artisti surrealisti. Non emerge tuttavia una figura predominante nel mercato del Surrealismo, come era invece avvenuto con la galleria Simon di Kahnweiler per il Cubismo, con quella di Herwarth Walden per gli artisti della Brücke, o infine con una figura come Alfred Flechtheim per l'arte moderna francese in Germania.

UN'AVANGUARDIA ALTRA

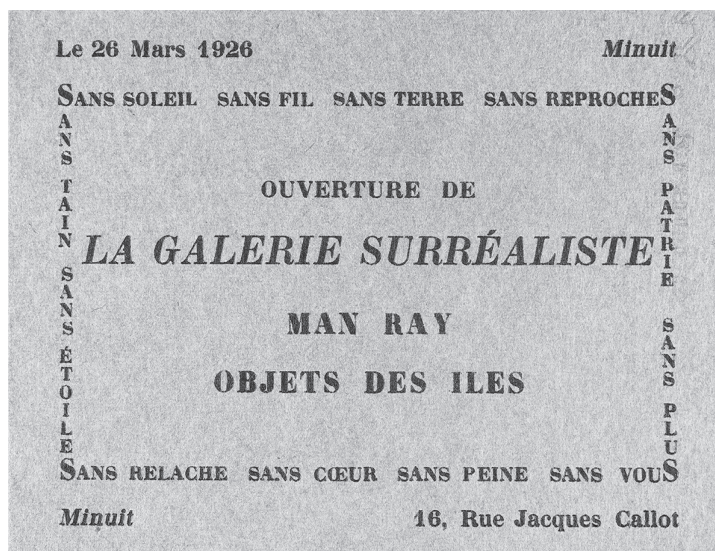
Le ragioni di tale situazione ben più complessa e articolata sono da ricercare all'interno del movimento stesso, che sotto l'egida di Breton si era caratterizzato in senso ideologico e fortemente critico del sistema e del capitalismo. Nel *Manifeste du surréalisme* (1924), egli dichiara letteralmente che occorre mettere sotto processo l'«attitude matérialiste» e rivendica appassionatamente il tempo in cui «elle décrète la fin de l'argent et rompe seule le pain du ciel pour la terre!»⁵. Saranno ben quaranta tra poeti e pittori (tra cui Breton, Louis Aragon, Paul Nougé, Camille Goemans, Philippe Soupault, Max Ernst e André Masson) a sottoscrivere, nel corso della crisi



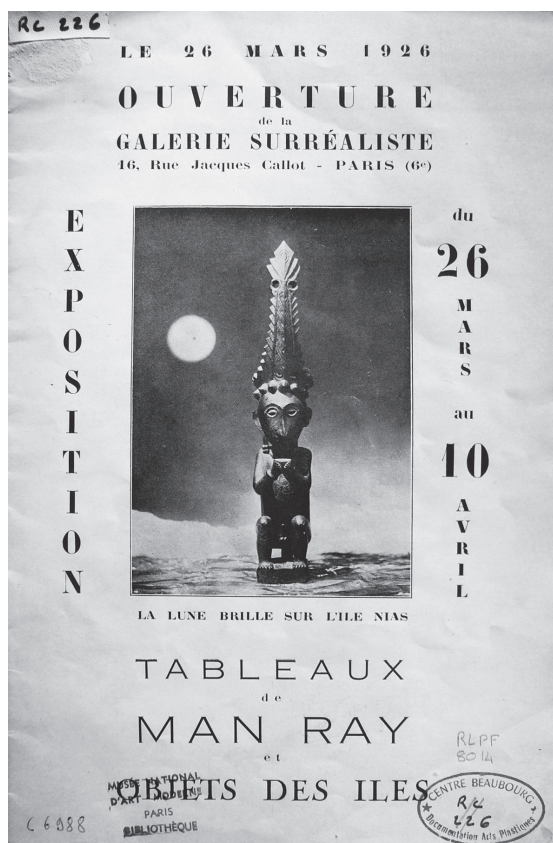
1. Volantino inaugurale della Galerie surréaliste, 1926 (foto: © BK Paris).

del Marocco francese del 1925, il pamphlet *La Révolution d'abord et toujours*, che recita: «Partout où règne la civilisation occidentale toutes attaches humaines ont cessé à l'exception de celles qui avaient pour raison d'être l'intérêt, le dur paiement au comptant. [...] Nous n'acceptons pas les lois de l'Économie ou de l'Échange [...]»⁶. Nell'ultimo numero della rivista «La Révolution surréaliste» (1929) appare, a firma del teorico comunista André Thirion, l'articolo *Note sur l'argent*, in cui l'autore cita *Il capitale* di Karl Marx e si prende gioco della fissazione borghese per il denaro⁷.

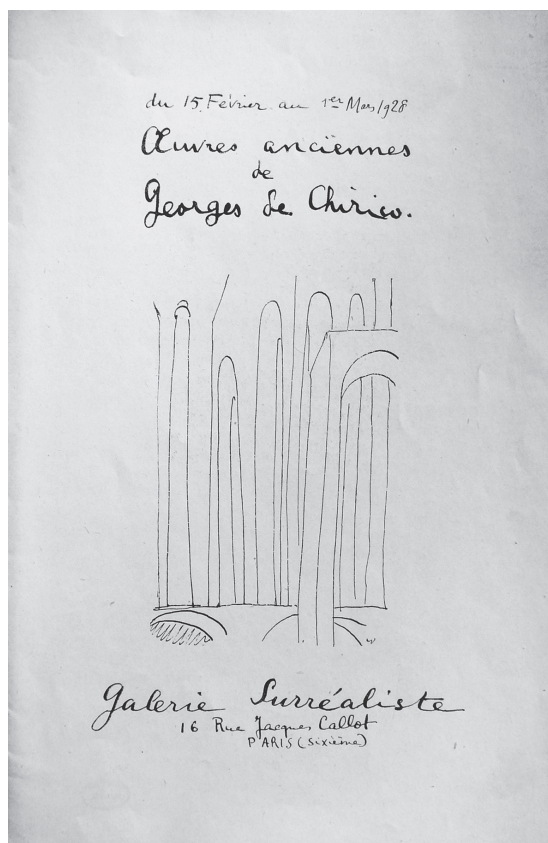
Fin dal principio il Surrealismo si mette in scena come avanguardia *altra* e poggia sul principio dell'autopromozione diretta tramite i propri rappresentanti. Nell'ottobre 1924 l'istituzione della Centrale surrealista in rue de Grenelle 15, con regolari orari d'apertura e ricevimento, evidenzia l'aspirazione degli esponenti del movimento a godere della massima autonomia possibile rispetto alla scena artistica ufficiale. Nel dicembre 1924 compare il primo numero del già citato periodico «La Révolution surréaliste», il cui titolo allude esplicitamente al nuovo orientamento ideologico del movimento.



2. Invito all'inaugurazione della Galerie surréaliste con la mostra *Man Ray - Objets des îles* (foto: © BK Paris).



3. Manifesto della prima mostra della Galerie surréaliste: dipinti di Man Ray e oggetti provenienti dalle isole dell'Oceania, 26 marzo-10 aprile 1926 (foto: © BK Paris).



4. Catalogo dell'ultima mostra della Galerie surréaliste: *Œuvres anciennes de Giorgio de Chirico*, 15 febbraio-1° marzo 1928 (foto: © BK Paris).

Nei primi mesi dopo la nascita del movimento nel 1924 si discute ancora sulla questione se possa esistere un'arte surrealista e se vi sia qualcosa di corrispondente, in ambito artistico, all'*écriture automatique*. Successivamente, nel marzo 1926, aprirà la Galerie surréaliste in rue Jacques Callot 16: Breton ne è l'animatore, mentre la direzione è affidata dapprima a Roland Tual, poi a Camille Goemans. La galleria e la casa editrice vengono pubblicizzate assiduamente sia mediante volantaggio, sia sulla rivista «La Révolution surréaliste» (fig. 1). La prima mostra è dedicata a Man Ray, i cui dipinti vengono esposti insieme ad oggetti provenienti dall'Oceania (figg. 2, 3); l'esposizione è accompagnata da un catalogo pubblicato dalle Éditions surréalistes⁸. Secondo un criterio cui ci si attiene fin dal principio e che rimarrà costante, sono i letterati del movimento a scrivere i testi (per lo più brevi commenti poetici) per i cataloghi degli artisti: nella fattispecie, André Breton, Paul Éluard, Robert Desnos e Tristan Tzara scrivono

contributi per le mostre di Joan Miró, Max Ernst, Hans Arp, Yves Tanguy e Salvador Dalí.

Le successive mostre della galleria presentano opere di Georges Malkine e Yves Tanguy, queste ultime unitamente ad oggetti di arte indiana nordamericana. Segue una mostra dei cosiddetti *cadavres exquis*, creati collettivamente dai surrealisti; sul retro del cartoncino d'invito si legge che l'esposizione è collegata ad un'altra di dipinti di André Derain, Picasso, Francis Picabia e dei surrealisti, oltre a manufatti originali principalmente dell'Oceania (e provenienti dalle collezioni personali dei surrealisti stessi). Si presenteranno poi opere di Hans Arp e di Giorgio de Chirico.

In linea con il programma del movimento, queste esposizioni, che si inaugurano a mezzanotte, sono ben lontane dal conseguire un successo di tipo commerciale. Scrive ad esempio Éluard a Gala, a proposito dell'inaugurazione della mostra di Tanguy e degli oggetti indiani: «Hier au vernissage Tanguy-Amérique, il n'y avait person-

ne»⁹. Se per Man Ray si pubblica ancora un catalogo dell'esposizione, per le mostre successive sembra vengano a mancare i fondi: verrà stampato solamente un altro cartoncino d'invito e per de Chirico si appronterà un catalogo che è di fatto un opuscolo di fogli manoscritti e pinzati (fig. 4). La Galerie surréaliste chiude nel dicembre 1928, dopo appena due anni di attività e con un bilancio di sei mostre: si può presumere che le motivazioni fossero la scarsa domanda di arte surrealista, oltre a una gestione non molto professionale.

La prima mostra collettiva, intitolata *La peinture surréaliste*, si tiene nel novembre 1925, non alla Galerie surréaliste bensì alla Galerie Pierre, diretta da Pierre Loeb: si trattava di una struttura giovane, ubicata sulla *rive gauche*, che aveva inaugurato l'attività nel 1924 con una mostra di Jules Pascin e che prima della collettiva surrealista aveva già esposto Miró nella primavera del 1925¹⁰. Anche se tra le due guerre Loeb espone regolarmente in galleria artisti surrealisti (in special modo Miró, ma anche Ernst, Victor Brauner, Alberto Giacometti e Wifredo Lam), non diventa il gallerista dei surrealisti; al contrario, sembra esserci stata una certa rivalità tra il gallerista/mercante e il capofila del Surrealismo, su cui Loeb avanzerà retrospettivamente forti riserve, criticandone le decisioni fortemente condizionate dal punto di vista ideologico ma non sempre valide dal punto di vista estetico¹¹.

Anche i critici d'arte del tempo reagiscono talvolta con sconcerto dinanzi al fronte unito della nuova avanguardia, come accade a Raynal che scrive della prima collettiva alla Galerie Pierre: «Une société vient de se fonder [...] une société à durée limitée et à statuts variables. [...] Il faut subir un examen pour être admis et l'on vous met dehors si l'on n'obtempère pas rigoureusement à la discipline du parti»¹². Breton non sembrava tuttavia disturbato più di tanto dal limitato interesse per il Surrealismo da parte della critica e del mercato, anche perché tale situazione gli permetteva di influenzare la ricezione del movimento con maggiore libertà. Il rifiuto del sistema dell'arte e delle regole di mercato vigenti indussero i surrealisti a cercare vie alternative, anche se non sempre in modo coerente rispetto alle loro posizioni ideologiche. Vale la pena analizzare tali contraddizioni.

Si può innanzitutto ricordare come fossero stati proprio Breton ed Éluard a fare del mercato dell'arte la loro prima fonte di guadagno: già dai primi anni Venti erano riusciti a creare un mercato redditizio per le opere in loro possesso e tali proventi permettevano loro di mantenersi economicamente¹³. Insieme alla moglie Simone Kahn, Breton collezionava dipinti di Gris, Derain, Picabia,

Picasso e molti altri; entrambi frequentavano regolarmente aste, acquistavano, vendevano e offrivano consulenze a collezionisti (è celebre l'attività di Breton per conto di Jacques Doucet, mecenate, collezionista d'arte e *courturier* bibliofilo).

Sia Breton che Éluard si interessavano inoltre alle arti primitive, collezionando manufatti provenienti dalla Nuova Guinea, dall'Oceania, dall'America del Nord e in parte anche dall'Africa: oltre ad essere apprezzati per l'aura 'magica' e il loro significato estetico, tali oggetti assumevano nella cerchia surrealista quasi un valore di mercato vero e proprio. Anche Roland Tual, di cui si è detto a proposito della Galerie surréaliste, era in contatto con Josef Nierendorf e Hildebrand Gurlitt, mercanti berlinesi di *arts premiers*, e trattava a Parigi manufatti provenienti dall'Oceania e dall'Africa. Paul Éluard era sempre alla ricerca di tali oggetti per poterli poi rivendere a mercanti parigini come Charles Ratton e tale intenzione era già ben presente al momento dell'acquisto, come si evince da diverse lettere (scrive ad esempio a Gala da Berlino: «L'os est vendable 3000 à Ratton, au moins»)¹⁴; nel mese di giugno 1929 acquista in Olanda un feticcio alto due metri e mezzo e proveniente dalla Nuova Guinea per 20.000 franchi, riportando orgoglioso alla moglie: «Une splendeur. Un jour, je le vendrai 200000. Sûrement»¹⁵.

È al contempo interessante e divertente osservare la competizione che poteva scatenarsi tra amici: Breton riferisce indignato alla moglie nel novembre 1923 che Max Ernst gli aveva soffiato un dipinto di de Chirico che si trovava presso la galleria di Paul Guillaume: «Ce matin j'étais chez Guillaume [...]; j'ai rencontré Max Ernst qui venait prendre un Chirico qu'il avait acheté. Je sors avant lui et je l'attends un peu. Il me dépasse, rue La Boétie, sans en avoir l'air, je le rejoins et je m'aperçois qu'il emporte *La Maladie du Général*. Tu te souviens que j'avais signalé ce tableau à Éluard et que je lui avais fait promettre de me le laisser. L'autre était assez confus de son hypocrisie, il s'excuse lourdement. Tu vois d'ici les gens...»; ma già due giorni dopo Breton può riferire soddisfatto alla moglie di aver acquistato due nuovi de Chirico, *L'étonnante matinée* e *Le mauvais génie d'un roi*¹⁶.

Appare chiaro che anche gli artisti non erano in grado di sottrarsi alle logiche di funzionamento del mercato quando era in gioco la propria sussistenza: erano dipendenti dalla collaborazione con i mercanti, dalle esposizioni e dalle vendite. Il mondo delle gallerie sembra considerare l'avanguardia surrealista più con cautela che con interesse; sono in particolar modo i grandi mercanti della *rive droite* ad esitare di correre rischi finanziari

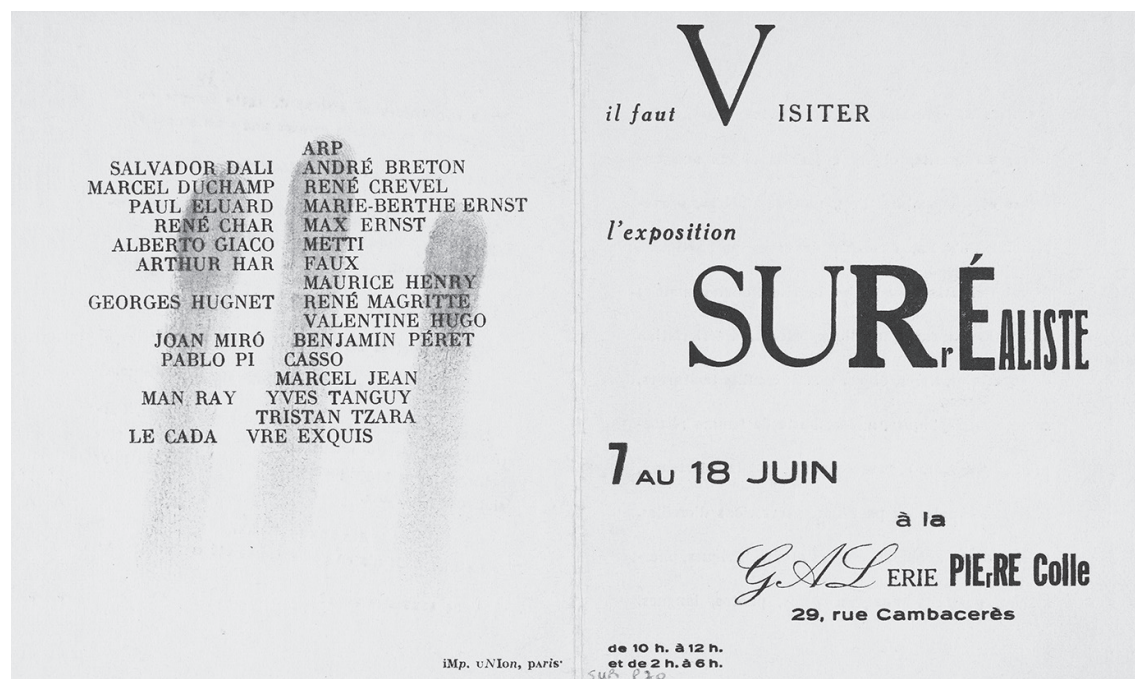
con loro. Al suo arrivo a Parigi, Ernst non riesce a convincere Léonce Rosenberg, fondatore della Galerie de l'Effort Moderne nel 1918, ad accoglierlo tra gli artisti della sua scuderia: proprio le opere di Ernst oggi annoverate tra i suoi capolavori (ad esempio, *Au rendezvous des amis*, *L'Éléphant de Célèbes* e *Œdipus Rex*), esposte nel 1923-1924 al Salon des Indépendants, erano state giudicate di dimensioni eccessive da Rosenberg e apparentemente non incontravano il gusto del pubblico della sua galleria; ma al tempo stesso egli era stato disponibile ad acquistare opere di Ernst di piccole dimensioni per la sua collezione privata, evitando così il rischio di esporle pubblicamente negli spazi di rue de la Beaume¹⁷.

Ma quali gallerie espongono allora opere surrealiste? Si trattava, per lo più, di gallerie giovani, spesso di effimera durata. Sulla riva destra della Senna si trovava ad esempio la Galerie Jacques Bonjean, ubicata nell'elegante quartiere artistico della rue de la Boétie, che nel 1928 espone occasionalmente anche arte surrealista, inizialmente in collaborazione con l'allora ventitreenne Christian Dior che finanzia l'impresa. Nelle sue memorie quest'ultimo annota a proposito degli anni in cui si era trovato a scegliere la propria professione: « Je me décidai pour le plus sage, c'est-à-dire pour celui qui dût apparaître le plus fou à mes

parents: directeur d'une galerie de tableaux! Après mille objections, on me confia quelques centaines de milliers de francs, à la condition expresse de ne voir jamais paraître mon nom dans la raison sociale. [...] Je m'associai avec un ami, Jacques Bonjean, pour ouvrir une petite galerie au fond d'une impasse assez sordide de la rue La Boétie »¹⁸. Dior e Bonjean avrebbero presto avuto un terzo socio, Pierre Colle, un mercante la cui attività resta in parte ancora inesplorata¹⁹. Alla galleria Bonjean i tre espongono Max Ernst nel 1929 e Giorgio de Chirico nel 1930, ma anche numerosi artisti dell'École de Paris, prima che Dior si ritiri dall'attività: « Je m'employai à liquider les tableaux de la galerie. Rien de plus difficile en cette période de panique. Certaines peintures qui valent aujourd'hui des millions se bazardaient péniblement quelques dizaines de milliers de francs »²⁰.

Colle fonda in seguito una galleria autonoma in rue des Cambacérés 29, raccogliendo intorno a sé molti artisti vicini al Surrealismo: Man Ray, Calder, Giacometti; diventa inoltre il gallerista del giovane Dalí e allestisce nel 1933 la mostra collettiva *Il faut visiter l'exposition surréaliste* (fig. 5). Sembra che Colle sia stato l'unico a riuscire a guadagnare con l'arte surrealista, come conferma indirettamente lo stesso Dior, che racconta come poco prima della Seconda guerra mondiale l'ami-

5. Invito alla mostra *Il faut visiter l'exposition surréaliste*, Galerie Pierre Colle, 7-18 giugno 1933, con un'impronta digitale di Max Ernst (foto: © BK Paris).



① Max Ernst

One day early in 1926 I got back to Paris from England & Van Leer casually said, after discussing routine business, "Aram would you go to the rue Tombequin & see ~~about~~ some paintings by Max Ernst who is a surrealist painter Jacques Viot thinks a lot of & has a contract. If his paintings makes an impression on you we can do an exhibition".

It is not in our time up to now but take into consideration that you have seen his work in a mixed show & that they did not displease you & in any case it will do us no harm as Viot has many influential friends who like his work & it will be a success from that point of view alone".

I went -

I saw strange works out of another world which would be rather than

6-7. Manoscritto autografo del mercante d'arte Aram Mouradian, risalente al 1964, pp. 1-2, in cui egli racconta del suo incontro con Max Ernst (foto: © Archivio Famiglia Mouradian, Madrid).

pleased me.

I stayed doubtful, perplexed & undecided. Then I saw Max bend over to take a picture to put before me -

I saw his profile, I saw the picture as I had not seen the others - Because I at once realised that He was his painting & inseparable from it.

He was part of his work & it could not be a sham.

I at once agreed to the exhibition & neither of us knew where it would end.

For once, for the first time I believe since I became a professional dealer no idea of a commercial or other success weighed with me.

I felt but did not, nor did I try to understand

co gallerista gli avesse offerto di finanziare la sua prima boutique in avenue de Montaigne con i proventi delle vendite delle opere; ma non se ne fece nulla a causa dello scoppio della guerra²¹.

Sulla rive gauche espongono arte surrealista, oltre alla già citata Galerie Pierre, anche le gallerie Jeanne Bucher, Van Leer e Goemans, ma di solito senza contratti di tipo esclusivo. La Galerie Van Leer ad esempio, coordinata dal direttore di una compagnia d'importazione olandese e da un immigrato di origine armena, presenta nel 1926 e nel 1927 le tanto agognate personali parigine di Max Ernst (figg. 6, 7). Au sacre du printemps organizza nel 1928 la seconda mostra collettiva surrealista parigina: Sliwinski, direttore della galleria, è un immigrato di origine viennese, scrittore, compositore, traduttore e mercante d'arte, nei cui locali espositivi si possono ammirare i primi lavori di Kiki de Montparnasse, André Kertész e Berenice Abbott (fig. 8). Questa piccola galleria chiude però già nel 1929 e le subentra, negli stessi spazi, la Galerie Jeanne Bucher, ancor oggi esistente e una delle poche su cui siano state fatte ricerche²², in cui vengono presentati nel 1926 i frottages della *Histoire naturelle* di Max Ernst. Infine, la Galerie Goemans, diretta dal poeta belga Camille Goemans, organizza le prime personali di René Magritte e Salvador Dalí. Tutte queste gallerie, tuttavia, consideravano il Surrealismo come un investimento a rischio e ciò avrebbe indotto gli artisti del movimento a lavorare contemporaneamente con diversi mercanti.

Ad esporre arte surrealista sono quindi *self-made men* o *women* quali Loeb, Van Leer e Bucher, o artisti e letterati quali Goemans e Sliwinski, ma le attività commerciali di questi ultimi due sono di assai breve respiro. Le gallerie che durano più a lungo, come Bucher, Pierre o Van Leer, includono nella loro programmazione, oltre ad alcuni artisti surrealisti, soprattutto esponenti dell'École de Paris. Nessuno di questi dinamici mercanti corre insomma il rischio di puntare tutto sull'arte surrealista. Miró è l'unico artista a essere preso a contratto da Loeb, da cui espone quasi annualmente tra il 1925 ed il 1937; Loeb gli fa inoltre da intermediario presso la Galerie Le Centaure a Bruxelles e presso Pierre Matisse a New York²³. Presso una grande galleria espone a lungo un solo artista surrealista, André Masson, il quale è a contratto dal 1922 con la Galerie Simon, diretta da Kahnweiler.

IL RUOLO DEI COURTIERS

Sono i privati, i cosiddetti *courtiers*, a giocare un ruolo centrale in tale contesto, stabilendo

8. Invito all'esposizione collettiva surrealista
La peinture surréaliste existe-t-elle, 2-15 aprile
1928 (foto: © BK Paris).

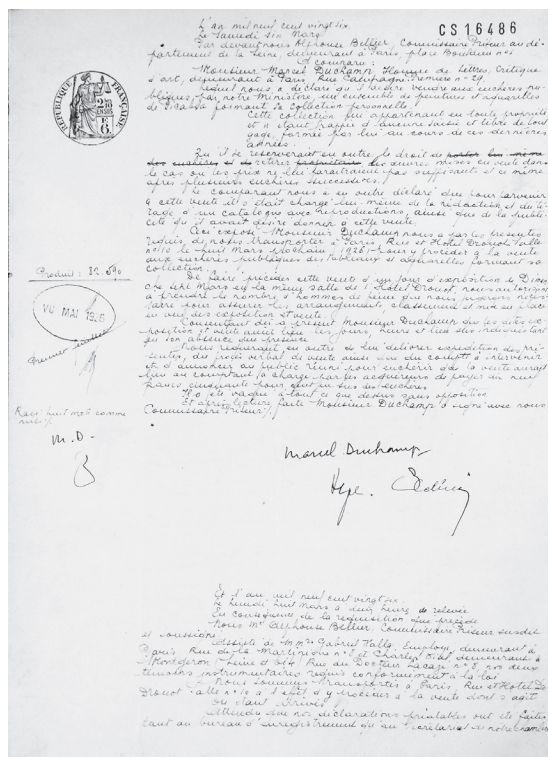


contatti ed effettuando vendite in forma privata, vale a dire senza galleria e quindi, purtroppo, senza aver lasciato tracce scritte. Tale tipologia di attività era talvolta avventurosa, spesso rischiosa: si pensi al caso di Jacques Viot, né artista né poeta, che si muove a partire dal 1916 nella cerchia dell'avanguardia parigina e lavora come segretario nella Galerie Pierre. In qualità di *courtier* riesce ad assicurare, nel 1925, un compenso mensile a Max Ernst, che dal suo arrivo a Parigi nel 1922 si era tenuto a galla per alcuni anni grazie ad attività occasionali e viveva a casa di Paul e Gala Éluard. Per tale ragione Viot è passato alla storia addirittura come «premier marchand de Max Ernst»²⁴. Ecco come lo ricorda l'artista nelle sue note autobiografiche: «De nouveau 'travailleur occasionnel', et des perspectives bien sombres. Éluard, à nouveau, lui vient en aide. Mais, soudain, c'est le contrat inespéré avec Jacques Viot, 'courtier en chambre' et aventurier. Viot a déjà 'traité' avec Miró, et, plus tard, sur les conseils de Max, passera un contrat avec Arp. [...] Max, à trente-quatre ans, peut enfin 'travailler', et dans le calme, pour la première fois de sa vie»²⁵. L'artista precisa inoltre di aver potuto affittare per la prima volta in vita sua un proprio atelier in rue de Tourlaque, a Montmartre²⁶.

Nella stessa via si trovava anche l'atelier di Miró. Ma il lavoro «tranquillo» descritto da Ernst non sarebbe stato di lunga durata; il 27 agosto 1926 scrive infatti al suo amico una lette-

ra concitata che getta luce sul carattere precario dell'attività dei *courtiers*: «Mon cher Miró, est-ce qu'on vous a annoncé la fuite précipitée et la disparition complète de notre cher confrère et ami Jacques Viot? Sinon, j'ai l'honneur de vous l'annoncer et de vous dire en même temps qu'il vous faut faire quelques choses pour éviter des embêtements. Il existe un mandat d'arrêt et un saisi contre lui. Comme votre atelier rue Tourlaque est loué sous le nom de Viot, il y a danger qu'on le mette sous scellée et qu'on saisisse tout ce qui se trouve dedans. Occupez-vous de toute urgence de louer cet atelier sous votre nom»²⁷.

Ma Ernst sembra preoccuparsi ancor più della propria sorte, come emerge da un'altra lettera inviata nello stesso periodo a Camille Goemans: «Viot est, depuis une huitaine de jours, disparu, après avoir escroqué un peu plus de 100.000 frs à divers endroits, entre autre 27.000 à Éluard et 3.000 à moi. Il en résulte que je suis joliment dans la purée. Comme vous aviez encore un petit compte avec Viot, je vous demanderais de régler directement avec moi»²⁸. Nel frattempo Viot si mette in salvo nei mari del Sud. Sembra avesse ottenuto su commissione un dipinto di Amedeo Modigliani dalla Galerie Bing, che lo avrebbe poi denunciato alla polizia per appropriamento indebito dell'opera²⁹. Le sue tracce portano a Tahiti, dove lavora sotto mentite spoglie e con un passaporto falso; al suo rientro in Francia porta con sé una delle collezioni più importan-



9. Accordo preliminare per l'asta Picabia, Hôtel Drouot, 8 marzo 1926 (foto: © Archives de Paris).

ti di arte oceanica. Curiosamente nessuno degli artisti danneggiati economicamente da Viot sembra volergli rinfacciare le sue colpe; Miró, ad esempio, osserva retrospettivamente: «Viot est un aventurier génial que j'admire énormément et que je tiens en grande estime»³⁰.

La collaborazione con i privati ha da sempre caratterizzato il mercato dell'arte; l'esempio di Viot dimostra come comportasse notevoli rischi, non essendo chiaro lo stato giuridico del *courtier* e non essendo prevista alcuna forma di protezione per l'artista. Ciononostante pare che tale sistema fosse diffuso e che l'assenza di tutela, in aggiunta all'atteggiamento ideologico del movimento surrealista (anticapitalista, antiborghese, anticonformista), abbia indotto molti artisti e letterati a svolgere attività di intermediari per lo più a partire dalle proprie collezioni.

VENDITA DIRETTA E VENDITE TRA ARTISTI

Per quanto concerne gli artisti, una delle più note figure di riferimento per la circolazione del-

le opere è Marcel Duchamp, che per tutto l'arco della sua vita aveva mediato tra artisti e collezionisti. La corrispondenza di Duchamp con il collega mercante d'arte Henri-Pierre Roché testimonia il suo impegno indefesso in questo ambito, sia presso collezionisti che artisti, in particolare modo negli Stati Uniti d'America, nazione in cui l'imprenditorialità e l'attività mercantile da parte di un artista non venivano giudicate immorali e disdicevoli come in Francia, ma erano al contrario considerate un valore sostanzialmente positivo³¹.

Sono pertanto gli artisti stessi ad organizzare il proprio mercato, come nel caso di Duchamp e Picabia. Un caso esemplare di vendite di questo tipo, che rimane per certi versi ancora da chiarire, è quello dell'asta presso l'Hôtel Drouot a Parigi in data 8 marzo 1926. Duchamp aveva acquistato ottanta opere, principalmente del periodo giovanile, direttamente dall'amico Picabia nel dicembre 1925, per metterle poi in vendita all'asta pochi mesi dopo presso l'Hôtel Drouot³². Contrariamente alle consuete procedure, nella corrispondente *déclaration préalable* viene stipulato, e in un secondo momento cancellato, quanto segue: «qu'il [Duchamp] se réserverait [...] le droit de porter lui-même des enchères» (fig. 9)³³. Di questo proposito non resta che una doppia pagina siglata con lo pseudonimo dell'autore, inserita nel catalogo della casa d'aste: Duchamp vi illustrava lo sviluppo artistico di Picabia dalle opere giovanili fino all'ultima fase, presentava una lista dei prezzi di aggiudicazione attesi e si riservava il consueto diritto di ritirare dalla vendita quelle opere per le quali non fosse stata fatta un'offerta adeguata. Nel momento in cui le ottanta opere vengono messe all'asta Duchamp annota in modo preciso il prezzo reale a fianco di quello previsto; dopo la vendita trattiene quindi una parte del ricavato e la quota restante va a Picabia. Tale transazione esemplifica l'ambivalenza dell'atteggiamento degli artisti nei confronti di un sistema che da un lato rifiutavano ma dall'altro erano in grado di sfruttare abilmente per i propri interessi. Al tempo stesso, tuttavia, la vendita all'asta orchestrata da Duchamp, oltre ad essere un abile gioco con il sistema, deve essere anche intesa come un atto surrealista, una sorta di *performance*: l'Hôtel Drouot diventa così il palcoscenico di una messa in scena della cui drammaturgia sono responsabili l'artista e il suo agente.

Anche il giovane Salvador Dalí e la compagna Gala aggirano i consueti circuiti di vendita. All'inizio degli anni Trenta, per sostenere il talentuoso anche se non ancora affermato Dalí,

Gala escogita un sistema che bene illustra la capacità d'innovazione e l'importanza del contributo degli artisti alla commercializzazione delle proprie opere. Come si è visto, Dalí lavora fin dal suo arrivo a Parigi con due gallerie parigine, la Camille Goemans e la Pierre Colle, che gli dedicano le prime mostre rispettivamente nel 1930 e nel 1931. Per garantire al proprio compagno una certa libertà che gli offrisse la possibilità di dedicarsi all'attività creativa, Gala organizza un gruppo di dodici sottoscrittori, il cosiddetto *Cercle du Zodiaque*, che avrebbe garantito all'artista un introito regolare tra il 1931 e il 1936³⁴. Il principio, illustrato in una lettera di Gala, è molto semplice: ognuno dei dodici collezionisti avrebbe versato una quota mensile di 200 franchi (300 il primo mese), per un totale parziale di 2.500 franchi annuali per collezionista e di 30.000 franchi annuali complessivi per l'artista. In cambio ogni collezionista riceveva annualmente un dipinto di sua scelta (oppure dipinti di piccole dimensioni e disegni). Una lettera di Dalí a Charles de Noailles contiene informazioni riguardanti la composizione di tale gruppo di mecenati; anche il suo mercante Colle sembrava appoggiare tale prassi. È inoltre opportuno osservare che 2.500 franchi erano certo una quotazione molto alta per un dipinto surrealista, anche se non sono state ancora fatte precise ricerche in questo ambito e non è pertanto possibile disporre di dati statistici affidabili.

Per concludere, non si può parlare di Surrealismo e mercato dell'arte tra le due guerre senza menzionare le collezioni private di poeti ed artisti, pur trattandosi di raccolte che non erano ancora consolidate e si modificavano di continuo mediante vendite, scambi e doni di opere. Se si considera il catalogo ragionato dell'opera di Ernst, risulta evidente come nei primi anni Venti fossero stati proprio Breton e Kahn, oltre a Tzara, Éluard e Aragon, ovvero i surrealisti stessi, ad essere stati i suoi collezionisti più importanti (Breton aveva acquistato cinque sue opere in occasione dell'asta Duchamp-Picabia)³⁵. Il ruolo delle gallerie parigine non risulta affatto fondamentale in quanto molti degli scambi e delle vendite avvenivano tra gli esponenti del movimento stesso. A tal proposito sono specialmente le corrispondenze private degli artisti a fornire informazioni preziose.

Il mercato dell'arte, della propria come di quella altrui, diviene così per i surrealisti una significativa fonte di guadagno. Il paradosso che

ne risulta è evidente, specie se si considerano le convinzioni anticapitalistiche che sottendevano i manifesti surrealisti. È una sorta di contraddizione in termini: da un lato si condannavano il mercato e i suoi metodi, dall'altro si contribuiva alla costruzione di un sistema *à part* (galleria e casa editrice, pubblicazioni, strategie speculative per la vendita e l'acquisto di opere) che si avvaleva degli stessi metodi. Per queste ragioni, la relazione tra la coscienza ideologica del Surrealismo e la realtà artistica del movimento risulta assolutamente problematica.

Per gli artisti del gruppo, com'è noto, il rapporto con Breton era piuttosto difficile, come dimostra la complicata ma ben documentata (diversamente da quanto accade per gli aspetti commerciali) cronaca di esclusioni e riconciliazioni. Abbandonati per lo più a se stessi, gli artisti cercavano individualmente un proprio percorso nell'ambito del sistema dell'arte degli anni Venti. Si evidenzia così il complesso sistema del mercato dell'arte surrealista, in cui le collaborazioni continuative tra mercanti e artisti erano di fatto, come si è visto, un'eccezione. La maggior parte delle piccole gallerie che hanno esposto per la prima volta artisti significativi non sono ancora state oggetto di indagini. Anche se verso la fine degli anni Trenta le esposizioni in galleria aumentano di numero, continuava ad esistere un sistema parallelo di compravendite: gli artisti si avvalevano specialmente di mercanti privati, come ad esempio nel caso di Viot, ma si organizzavano anche in modo indipendente, come illustrano gli esempi di Duchamp, Picabia o Dalí.

È evidente dunque che non è possibile generalizzare e che occorre attenersi ai singoli casi individuali: ogni artista cercava la sua strada. Una lettera del trentottenne Ernst, indirizzata ad un mercante d'arte non identificato, dimostra come la ricchezza conseguita con i proventi delle proprie opere restasse, in questi primi anni, solo un sogno: «Si même vous pouviez m'avancer 1.000 francs du mois de février, je ferais le portrait de mes 2 banquiers (Aram & Co) en anges charmants et dodus, battant des ailes et tenant en main des cornes d'abondance, desquelles s'envoleraient des flots kilométriques de billets de mille. Tentés?»³⁶.

Julia Drost
*Centre allemand d'histoire de l'art,
Paris*

NOTE

* Traduzione dal tedesco di Elena Zanichelli.

1. Cfr. S. Kelly, *Paul Durand-Ruel et «la Belle École de 1830»*, in *Paul Durand-Ruel. Le Paris de l'impressionnisme*, éd. par S. Patry, Paris, 2014, pp. 46-59; R. Moulin, *Le marché de l'art en France*, Paris, 1967, pp. 109-131.

2. Si pensi, ad esempio, alla Galerie de l'Effort moderne, fondata nel 1918 da Léonce Rosenberg, e al relativo «Bulletin».

3. Cfr. M. Gee, *Dealers, Critics and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930*, New York-London, 1981.

4. Cfr. F. Duret-Robert, *Marchands d'art et faiseurs d'or*, Paris, 1991, p. 279.

5. A. Breton, *Manifeste du Surréalisme* (1924), in Id., *Manifestes du Surréalisme*, Paris, 1963, p. 28.

6. *La Révolution d'abord et toujours* (1925), ora in *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, vol. I (1922-1939), éd. par J. Pierre, Paris, 1980, pp. 54-55.

7. A. Thirion, *Note sur l'argent*, in «La Révolution surréaliste», 12, 1929, pp. 24-28.

8. *Tableaux de Man Ray et objets des Îles*, catalogo della mostra, Galerie surréaliste, 26 marzo-10 aprile 1926.

9. P. Éluard, *Lettres à Gala, 1924-1948*, éd. par P. Dreyfus, Paris, 1984, p. 22.

10. Cfr. *L'Aventure de Pierre Loeb. La Galerie Pierre, 1925-1964*, catalogo della mostra, Paris-Bruxelles, 1979; *Il y a cent ans... Pierre et Edouard Loeb*, catalogo della mostra, Paris, 1987.

11. Cfr. *L'Aventure de Pierre Loeb...*, cit., p. 8.

12. M. Raynal, rubrica *Les Arts*, in «L'Intransigeant», 1° dicembre 1925.

13. Cfr. Éluard, *Lettres à Gala...*, cit.; S. Breton, *Lettres à Denise Lévy (1919-1929) et d'autres textes (1924-1975)*, éd. par G. Colville, Paris, 2005; A. Breton, *Lettres à Simone Kahn (1920-1960)*, Paris, 2016. Si veda inoltre J. Drost, *Die Sammlung Simone Collinet. Simone Breton als leidenschaftliche Sammlerin des Surrealismus*, in *Surrealismus in Paris*, catalogo della mostra, Ostfildern, 2011, pp. 135-139.

14. Cfr. Éluard, *Lettres à Gala...*, cit., p. 48.

15. Ivi, p. 76.

16. Breton, *Lettres à Simone Kahn...*, cit., pp. 190 e 192.

17. Lettera di L. Rosenberg a M. Ernst, 19 marzo 1924, Fonds L. Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

18. Christian Dior, *Christian Dior et moi*, Paris, 2011, p. 197.

19. «Ce fut à une exposition de Max Jacob que je rencontra un jeune poète, disciple de l'auteur du *Cornet à dés*, tout frais débarqué de sa province: Pierre Colle», *ibidem*.

20. Ivi, p. 201.

21. Cfr. *Monsieur Dior et nous, 1917-1957*, éd. par E. de Réthy, J.-L. Perreau, Paris, 1997, p. 15.

22. Cfr. Jeanne Bucher, *Une galerie d'avant-garde, 1925-1946. De Max Ernst à de Staël*, catalogo della mostra, Genève, 1994, p. 17.

23. Cfr. lettera di P. Matisse ad A. Loeb, 21 marzo 1988, cit. in *Il y a cent ans...*, cit., p. 22.

24. P. Allain, *Jacques Viot, dans les marges du surréalisme*, in J. Viot, *Poèmes de guerre*, Paris, 1994, p. 7.

25. M. Ernst, *Notes pour une biographie*, in *Max Ernst. Vie et œuvre*, éd. par W. Spies, Paris, 2007, p. 100.

26. Cfr. *ibidem*.

27. Lettera di M. Ernst à J. Miró, 27 agosto 1926, Fundació Pilar i Joan Miró in Mallorca. Non risulta tuttavia traccia del nominativo di Jacques Viot negli archivi della polizia parigina.

28. Lettera di M. Ernst à C. Goemans, s.d. [1926], Musée et Archives de la littérature, Bruxelles.

29. Cfr. Allain, *Jacques Viot...*, cit., pp. 11-12.

30. J. Miró, *Écrits et entretiens*, éd. par M. Rowell, Paris, 1995, p. 107.

31. Cfr. *Correspondance Marcel Duchamp-Henri-Pierre Roché (1918-1959)*, éd. par S. e Ph. Reliquet, Genève, 2012.

32. Cfr. *Francis Picabia, singulier idéal*, catalogo della mostra, Paris, 2002, p. 440.

33. Archives de Paris, C.V. 1926, MAR 8 (cancellato nell'originale).

34. Cfr. M. Peyser-Verhaar, *Salvador Dalí et le mécénat du Zodiaque*, in «Les Cahiers du MNAM», 121, 2012, pp. 59-71.

35. Cfr. *Francis Picabia...*, cit., p. 440.

36. Lettera di M. Ernst, 29 gennaio 1929, cit. in «Gazette de Drouot», vendita del 5 aprile 2005, lotto 205.