

Contrastes

Katherine S. Dreier e la *Société Anonyme*: un'altra storia del modernismo¹

Carla Subrizi

Università degli Studi di Roma La Sapienza

Carla.subrizi@uniroma1.it

ABSTRACT: Prima che il Museum of Modern Art (MoMA) inaugurasse la sua apertura nel 1929, un altro Museum of Modern Art era già esistito. Si chiamava *Société Anonyme-Museum of Modern Art 1920*, dove il 1920 era un'indicazione aggiunta proprio dopo il 1929 per sottolineare la data di inizio di una storia che non doveva essere equivocata. Da allora e fino al 1950, la *Société Anonyme* divenne un riferimento storico e culturale fondamentale per l'arte americana e internazionale. La stessa nascita del MoMA avrebbe avuto non poche relazioni con questa piccola società di artisti. In pochi anni la *Société Anonyme* raccolse inoltre un patrimonio straordinario di opere poi divenute la base delle collezioni americane museali più significative tra gli anni Quaranta e Cinquanta. Questo saggio vuole soffermarsi su alcuni aspetti che caratterizzarono la storia e il ruolo della *Société Anonyme* nella New York del 1920 dove Katherine S. Dreier (1877-1952), Marcel Duchamp (1887-1968) e Man Ray (1890-1976) davano infatti inizio (il 29 aprile) a questo esperimento radicale.

PAROLE CHIAVE: Dreier, Duchamp, *Société Anonyme*, MoMA (Museum of Modern Art), Barr, Storia dell'arte moderna.

Katherine S. Dreier and *Société Anonyme*. Another History of Modernism

ABSTRACT: Before the inauguration in 1929 of the Museum of Modern Art (MoMA), there had already been another Museum of Modern Art. This museum was called *Société Anonyme-Museum of Modern Art 1920*. The year -1920- was added as an indication after 1929 to highlight the starting date of a story that had not to be misunderstood. Since then and until 1950, the *Société Anonyme* became an essential historical and cultural reference for American and International Art. The birth of the MoMA itself had many relations with this small society of artists. Within a few years the *Société Anonyme* also collected an extraordinary compilation of works that later –between 1940s and 1950s– became the fund of the most significant art collections of the American museums. This essay examines some of the aspects that typify the history and function of the *Société Anonyme* in New York in 1920, in which Katherine S. Dreier (1877-1952), Marcel Duchamp (1887-1968) and Man Ray (1890-1976) started actually this radical experiment on the 29th of April.

KEY WORDS: Dreier, Duchamp, *Société Anonyme*, MoMA (Museum of Modern Art), Barr, Modern Art History.

Questo saggio vuole soffermarsi su alcuni aspetti che caratterizzarono la storia e il ruolo della *Société Anonyme*. Nella New York del 1920 Katherine S. Dreier (1877-1952), Marcel Duchamp (1887-1968) e Man Ray (1890-1976) davano inizio (il 29 aprile) a un esperimento radicale. Marcel Duchamp, presidente, si ritirava già dal 30 ottobre del 1920 da questa carica che fu assunta dalla stessa Dreier, affiancata dal 1925 dalla vicepresidenza di Vasilij Kandinskij (1866-1944)². Duchamp sarebbe da allora stato il segretario. Un ulteriore suo contributo sarebbe stato il logo stesso della *Société*: una testa di cavallo sorridente, che ricordava uno degli scacchi, era stata ridisegnata a partire da una prima idea del 1918.

Prima che il Museum of Modern Art (MoMA) inaugurasse la sua apertura nel 1929, un altro *Museum of Modern Art* era dunque già esistito. Si chiamava *Société Anonyme-Museum of Modern Art 1920*, dove il 1920 era un'indicazione aggiunta proprio dopo il 1929 per sottolineare la data di inizio di una storia che non doveva essere equivocata. Da allora e fino al 1950,

SUBRIZI, Carla: «Katherine S. Dreier e la *Société Anonyme*: un'altra storia del modernismo», *Boletín de Arte*, n.º 36, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2015, pp. 23-29, ISSN: 0211-8483.

la *Société Anonyme* divenne un riferimento storico e culturale fondamentale per l'arte americana e internazionale. La stessa nascita del MoMA avrebbe avuto non poche relazioni con questa piccola società di artisti. In pochi anni la *Société Anonyme* raccolse un patrimonio straordinario di opere poi divenute la base delle collezioni americane museali più significative tra gli anni Quaranta e Cinquanta³.

A partire dalla fine degli anni Ottanta, molti sono le mostre e gli studi che sono stati dedicati all'argomento⁴.

L'aspetto che in queste pagine si intende tuttavia analizzare riguarda come negli anni Venti, e soprattutto dal 1929, la *Société Anonyme* costituì una prospettiva differente per organizzare sia una collezione di opere sia alcune mostre importanti rispetto a quella che sarebbe divenuta la strategia culturale, espositiva e storica del MoMA. Inoltre, pur considerando la differenza di proporzioni tra la più piccola iniziativa dei tre artisti e il progetto di quello che sarebbe divenuto uno dei musei più importanti del mondo, l'aspetto interessante, e da capire, è come la *Société Anonyme* riuscì ad imporre le proprie scelte e strategie costituendo un punto di riferimento e un modello, determinando addirittura la preoccupazione che tale progetto potesse non soltanto competere con il futuro MoMA ma potesse sovrapporsi o interferire con esso.

Quali furono le interferenze? Perché Duchamp fu così severo e critico nei confronti di Alfred H. Barr Jr., giovane direttore del MoMA dal 1929, come dimostra una lettera dell'artista a Walter Pach in cui parlava della *malicieuse incompetence* dello storico dell'arte e critico americano⁵? Quali erano i progetti e gli obiettivi della *Société* che contrastavano, di fatto, la stessa articolazione della storia dell'arte che il MoMA avrebbe fatto propria e che avrebbe costituito la premessa fondamentale della sua politica culturale e espositiva? Per altro verso, quali scelte della *Société* avrebbero costituito per Alfred H. Barr Jr., il futuro direttore del museo che si sarebbe chiamato *Museum of Modern Art*, un continuo riferimento come lui stesso dichiarò apertamente in più occasioni?⁶

Mettere in relazione le differenti «storie» di questa piccola società di artisti e di uno dei musei più importanti degli Stati Uniti, permette quindi di scoprire relazioni e divergenze di scelte e ipotesi all'interno di una stessa epoca. Mentre le relazioni tra situazioni e personaggi diversi, producevano nel contesto americano fatti e situazioni storicamente importanti per quegli anni, le divergenze, metodologiche e critiche, che

le stesse situazioni originavano, in pochi anni furono annullate. I problemi che ebbe la Società non furono tuttavia pochi. Duchamp e Man Ray si occupavano delle relazioni con le altre collezioni che si stavano formando negli Stati Uniti, tra le quali quella di Walter Arensberg. Katherine Dreier si dedicava invece ai rapporti con i direttori dei musei, i critici, i committenti. Considerata troppo vicina all'arte tedesca o russa, troppo centrata sulla figura della Dreier e troppo connessa, per altro verso, alle decisioni di Duchamp, la *Société Anonyme* fu spesso costretta a mantenere, da una parte una posizione appartata, dall'altra a trovare forme di collaborazione con la realtà museale americana.

La *Société Anonyme* ebbe tuttavia un ruolo fondamentale che recentemente è stato riconosciuto, all'interno di una più ampia riconsiderazione delle dinamiche culturali nel passaggio storico tra modernità e modernismo, e che deve ancora essere ulteriormente studiato. Come tanti altri capitoli della storia dell'arte riemersi a nuove letture recentemente, la *Société Anonyme-Museum of Modern Art* permette di riconsiderare alcuni percorsi storico-critici da un diverso punto di vista. I concetti di modernità, moderno e modernismo, le premesse alla base di un museo (o collezione), la funzione dell'arte nella società e dunque la politica culturale di una iniziativa che raccolse circa mille opere di artisti europei e americani in soli venti anni, furono alcune delle questioni affrontate dalla *Société*.

Il carattere nodale del modernismo risiedeva per Dreier e Duchamp nel superamento di ogni confine geografico, di tendenza e movimento. «Un ampio movimento», senza dare importanza al carattere più o meno omogeneo di esso, che unisse gli artisti di ogni paese, era una premessa da realizzare e non soltanto un aspetto già presente nell'arte moderna.

La mostra che proprio la *Société* promosse e realizzò al Brooklyn Museum nel 1926, la *International Exhibition of Modern Art*, fu senza dubbio una delle esposizioni storicamente più importanti degli anni Venti: dimostrò l'ampiezza di prospettive sull'arte del modernismo europeo e americano, cercò di documentare le molteplici articolazioni dello stesso modernismo, anticipò e probabilmente suggerì alcune idee di allestimenti che il MoMA avrebbe realizzato, nonché lo stesso nome del museo americano⁷.

La *Société Anonyme* mise in pratica una ipotesi differente per formare una delle collezioni più importanti e ricche

della prima metà del XX secolo: nella New York degli anni Venti-Trenta ciò costituì un'anomalia. Le opere erano scelte da Dreier e Duchamp senza alcuna attenzione al movimento di appartenenza degli artisti (sappiamo della continua sfida di Duchamp contro tutti gli «ismi» dei movimenti artistici), alla nazionalità, allo stile. Sceglievano, da artisti, quello che consideravano dirompente, interessante, nuovo, sperimentale senza dare importanza al fatto che gli artisti fossero già di successo o che lo sarebbero divenuti nel futuro. In pochi anni si trovarono a coesistere nella collezione, tra moltissime altre, opere di Josef Albers, Alexander Archipenko, Jean Arp, Willi Baumeister, Umberto Boccioni, Richard Boix, Dora Bromberger, Giorgio de Chirico, Jean Crotti, Alice Halicka, Angelika Hoerle, Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Erika Giovanna Klien, Fernand Léger, Roberto Matta Echaurren, Suzanne Phocas, Pablo Picasso, Liubov Popova, Kurt Schwitters, Joseph Stella, oltre alle opere sia della Dreier, che di Duchamp e Man Ray. Di Dora Bromberger, che non era riuscita ad esporre in Germania (e che morì in un campo di sterminio a Minsk, in Russia, nel 1942), la *Société* aveva deciso di acquistare opere con il solo fine di permettere all'artista di continuare a lavorare. Di Suzanne Phocas, che studente e poi moglie di Jean Metzinger avrebbe smesso di dipingere per assistere il marito, la Dreier aveva conosciuto il lavoro a Parigi, durante i viaggi per la preparazione della *International Exhibition of Modern Art*.

Gli artisti, tutti viventi, potevano quindi non essere ancora noti. Alcuni degli artisti scomparvero molto presto dal mondo dell'arte (dalle mostre, dagli interessi della critica) restando tuttavia, seppur oramai «anonimi», presenti nella collezione. Non era questo comunque il significato della parola *Anonyme* che indicava invece il carattere quasi segreto, senza nome, e al di fuori dei canoni tradizionali, delle attività complessive della *Société*. La collezione cercava dunque di raccogliere opere di pittura, scultura e oggetti. L'astrazione, nelle diverse forme delle ricerche più interessanti per i tre artisti, e quanto costituiva un approfondimento nell'arte del concetto di «spirituale» o di «energie cosmiche» come diceva la Dreier, attraverso prospettive insolite che permettevano di individuare differenze e cortocircuiti anziché linee unitarie già definite o in corso di definizione, in un panorama geografico molto ampio, erano i punti fondamentali sia per la Dreier che per Duchamp.

In pochi anni la Società aveva esteso il suo lavoro di ricerca e acquisizione dal Connecticut a Parigi, attraverso una

fitta rete di spazi commerciali ma a volte anche senza mercato, disegnando dagli Stati Uniti all'Europa una serie di relazioni geografiche e artistiche tra le quali New York non era il «centro» ma soltanto uno dei molti punti di connessione. Il fatto che non ci fosse un luogo specifico per le attività e che conferenze, mostre, incontri avvenissero in situazioni diverse, rese indefinibile e difficilmente contestualizzabile il complesso articolarsi del progetto. Le sollecitazioni che provenivano dall'arte europea erano tuttavia alla base delle scelte della *Société* così come dell'attività di sostenitore di altri artisti che proprio Marcel Duchamp avrebbe svolto dal 1920 in poi. La Dreier considerava fermamente che l'arte americana dovesse rinnovarsi e l'impegno che mise per sostenere artisti ancora poco noti e che soltanto attraverso la *Société* avrebbero avuto la possibilità di sviluppare il proprio lavoro superò ben presto la sua stessa attività di artista.

Germania, Russia, Francia, Italia, Spagna, Romania, Ungheria, Islanda, Norvegia, Canada, Stati Uniti sono soltanto alcuni dei paesi che entrarono nel circuito costruito in circa trenta anni dalla *Société Anonyme*. La Società chiudeva infatti le sue attività nel 1950 dopo che, attraverso lunghi accordi, la collezione nel 1941 era stata lasciata alla Yale Art Gallery; la Dreier, oramai impossibilitata per seri problemi di salute a viaggiare come sempre aveva fatto (l'ultimo viaggio in Europa è del 1937), consegnava al museo dell'Università quanto aveva raccolto (circa seicento opere delle circa mille a cui ammontava la collezione), con l'unica condizione che fosse preservato l'obiettivo di tutto il suo lavoro: quello di essere un progetto «educativo»⁸, orientato principalmente a migliorare la società attraverso l'arte. L'obiettivo era dunque essenzialmente culturale e tale intento nasceva dalla doppia consapevolezza sullo stato dell'arte negli Stati Uniti in quel momento storico (difficile anche economicamente e che andava verso la storica *crisi* del 1929) e sull'importanza che l'arte nel primo decennio del XX secolo aveva avuto nella trasformazione radicale delle idee. Se l'obiettivo era dunque «educativo» l'obiettivo che la *Société* aveva scelto era sintetizzata da una frase di Franz Marc: «le tradizioni sono belle, ma da creare, non da seguire». L'arte era considerata uno strumento per emanciparsi, come la stessa Katherine Dreier aveva dimostrato. Sin dall'inizio, dal 1920, il proposito era stato così quello di «far conoscere l'arte moderna agli americani», per far cambiare e crescere la loro conoscenza dell'arte riguardo a quanto stava avvenendo di importante

nel resto del mondo e soprattutto in Europa, da Parigi alla Russia. La *Société Anonyme* cercava dunque di realizzare una vera rivoluzione nelle aspettative e negli interessi del pubblico americano.

Per altro verso il progetto della *Société* continuava alcune esperienze realizzate a New York negli anni immediatamente precedenti. Nel 1917, la chiusura della Galleria 291 di Alfred Stieglitz, la cui attività era iniziata nel 1905, aveva lasciato un vuoto che proprio la *Société Anonyme* cercò di colmare, continuando il lavoro che questa galleria aveva fatto per mettere in relazione l'arte europea e quella americana.

Se per la Dreier la costituzione di questo piccolo «museo d'arte moderna» doveva dunque principalmente «appartenere al popolo», per Duchamp scopo della *Société* doveva essere quello di far conoscere artisti «*from every country*» ancora sconosciuti al pubblico americano⁹.

Nel 1920 la prima esposizione, all'ultimo piano di un edificio che la Dreier aveva affittato sulla 47^a strada (19 East) a New York (poi al n. 475 della 5^a) rendeva espliciti questi fini. La mostra presentava opere di Constantin Brancusi, Marcel Duchamp, Juan Gris, Francis Picabia, Man Ray, Joseph Stella, Van Gogh. Nel 1921, considerati gli sforzi economici che la Società doveva sostenere per mantenere lo spazio affittato, si iniziarono già a progettare mostre in spazi istituzionali come quella che fu organizzata presso il Worcester Art Museum (3 novembre- 5 dicembre 1921), il primo museo che si rese disponibile a esporre opere della *Société Anonyme*. Erano presenti trentadue artisti tra i quali Archipenko, la stessa Dreier, Gris, Kandinskij, Picabia, Stella, Villon, Van Gogh, Man Ray, molti dei quali presenti in America per la prima volta. L'allestimento era ancora impostato secondo una concezione tradizionale: le opere erano disposte simmetricamente e molto ravvicinate. Tuttavia si trattava di opere molto importanti e, come si è già detto, non note al pubblico americano: *The Bridge* (1918-1919) e *Coney Island* (1913-1914) di Joseph Stella, *Prostitution* (1916-1917) di Picabia, *Dans sa cervelle la danseuse danse* (*The Rope Dancer*, 1916) di Man Ray, *Andante V* (1915-1917) di Rudolf Bauer, *Happening* (1919) di Johannes Molzahn.

Sulla copertina del catalogo per la mostra del 1921, che conteneva un saggio di Christian Brinton dal titolo *Modernism in Art*, era riprodotta un'opera di Heinrich Vogeler, *Isle of Peace*, del 1918-1919. Brinton, che aveva aiutato la

Dreier a conoscere gli artisti russi allora residenti a New York, parlava del «modernismo nell'arte» e cercava di comprendere i passaggi storici delle ricerche artistiche, da Cézanne a Matisse al cubismo, con attenzione alle ricerche sul movimento, esprimendo la necessità di «creare» anziché di limitarsi a «copiare» le opere del passato¹⁰.

Nel 1924 Duchamp e la Dreier avevano inoltre incontrato, a Weimar, Walter Gropius (che con il Bauhaus si proponeva di raggiungere «una nuova unità» tra arte, tecnica o tecnologia), Kandinskij e Klee, allora insegnanti presso la scuola. Questi incontri e il conseguente interesse per il Bauhaus come progetto all'interno del quale la didattica era assimilata a un più ampio progetto culturale teso a trasformare le idee e la sensibilità sia degli studenti sia del pubblico, nella società di allora, lasceranno un segno profondo sia su Duchamp, che sulla Dreier. Josef Albers, che era arrivato come studente a Weimar nel 1920, nel 1925, iniziava a insegnare a Dessau, dopo il trasferimento del Bauhaus. Nel 1928, dopo l'uscita dalla scuola di László Moholy-Nagy, Albers iniziava a orientare la scuola secondo gli obiettivi che avrebbe poi continuato a ritenere alla base del progetto del Black Mountain College. Il suo trasferimento in America avvenne infatti alla chiusura del Bauhaus in Germania (a Berlino, nel 1933) e l'arrivo in America coincise con la fondazione della scuola nella Carolina del nord: il Black Mountain College. Questa scuola, della quale proprio uno dei nipoti della Dreier, Theodore Dreier, era il cofondatore, sarebbe stata «il diretto proseguimento degli ideali del Bauhaus»¹¹. La scuola sarebbe stata uno dei nodi più interessanti per le relazioni e gli intrecci storico-artistici tra Europa e America, oltretutto una delle tappe di un percorso storico e artistico che collegava molte delle premesse e degli obiettivi della Galleria di Stieglitz, del Bauhaus e della *Société Anonyme* e, dunque, del Black Mountain College. Negli anni Trenta la Dreier avrebbe organizzato anche una piccola mostra della *Société Anonyme* presso il Black Mountain College.

Ma era stato l'anno prima (nel 1923) che la Dreier aveva incontrato Barr in occasione della prima esposizione personale di Kandinskij che la *Société* aveva organizzato negli Stati Uniti, presso il Vassar College a New York. L'incontro tra la Dreier e Barr era dunque avvenuto su un terreno neutro, in occasione di una mostra.

L'attenzione della Dreier per Kandinskij non era nuova. Era convinta che in Kandinskij si trovasse il punto di par-

tenza fondamentale per un rinnovamento del modernismo americano sin da quando nel 1912 aveva letto *Lo spirituale nell'arte* (pubblicato nel dicembre del 1911), lo stesso anno, tra l'altro, nel quale anche Duchamp, a Monaco, lo aveva acquistato. Per la Dreier lo «spirituale» era una componente necessaria per trovare nuove relazioni tra l'individuo e il mondo, tra la dimensione intima e privata da conservare nella complessa situazione geografica e culturale internazionale.

Se sia la Dreier che Duchamp si erano interessati a Kandinskij assai presto, come dimostra l'esposizione del 1923, per Barr l'attenzione per Kandinskij sarà invece assimilata alla storia dell'espressionismo astratto americano e della tendenza verso l'astrazione, secondo un percorso a suo avviso (così come sarà per altri storici e critici americani, tra i quali Clement Greenberg) autodeterminatosi a partire dalla metà del XIX secolo. Per Barr, come avrebbe affermato nel catalogo della mostra *Art in our Time* (10 maggio – 30 settembre 1939), Kandinskij poteva essere considerato «il primo e il più importante degli espressionisti astratti», dichiarazione già tra l'altro sostenuta nel 1934 nella pubblicazione *Modern Works of Art* per il MoMA, nella quale scriveva che le *Improvvisazioni* di Kandinskij erano «un tipo di espressionismo astratto»¹², nonché nel 1929, in una conferenza presso il Wellesley College¹³. La Dreier aveva comprato il primo dipinto di Kandinskij nel 1920 (dalla Der Sturm Gallery, a Berlino) e aveva inserito l'artista nella prima mostra della *Société*; il Guggenheim (fino al 1952 chiamato *Museum of Non-Objective Painting*), avrebbe dedicato una mostra a Kandinskij, a cura di Hilla Rebay, nel 1945 (15 marzo-15 maggio).

Ma vediamo ora chi era questa donna che seppe agire con tali determinazione e spirito indipendente nella New York, già complessa e stratificata, degli anni Venti. Katherine Sophie Dreier era nata a Brooklyn nel 1877 da una famiglia di origine tedesca arrivata in America prima della sua nascita. Queste origini europee lasciarono senza dubbio un'impronta importante nella sua prima formazione: le canzoni, il cibo, i racconti tedeschi erano intrecciati nel suo primo immaginario infantile. La madre le aveva trasmesso inoltre una forte coscienza politica. Con la sorella Dorothea si impegnò nella lotta per il diritto di voto alle donne in America. Di soli dieci anni più grande di Duchamp (che era nato nel 1887), studiò la pittura in America ma anche in Europa. In un viaggio di studio in Europa, tra il 1902 e il 1903, si accorse di quanto fosse tradizionale l'insegnamento rice-

vuto a New York. Già da allora i suoi interessi si indirizzavano verso le sperimentazioni radicali e una delle prime occasioni che furono estremamente importanti per capire scelte e direzioni che avrebbe intrapreso fu la mostra che visitò a Colonia dal titolo *Sonderbund Exhibition* (nel 1912) che riuniva opere di Cézanne, Gauguin, Macke, Munch, Nolde, Picasso, Schiele, Signac e Van Gogh. Questa mostra, che in seguito fu considerata il modello espositivo per l'*Armory Show* del 1913 a New York, costituì un vero choc per la Dreier che capì come molte delle tendenze che in Europa erano già affermate, negli Stati Uniti fossero ancora poco comprese e considerate con scetticismo.

Non soltanto fu colpita dalle opere ma anche dalla complessità della mostra, il cui allestimento originale sarebbe in qualche modo stato anche ricordato nella mostra della *Société Anonyme* del 1926 presso il Brooklyn Museum. Nel 1913 aveva esposto essa stessa alla *Armory Show*. L'incontro con Duchamp era invece avvenuto alla fine del 1916. L'incontro con Barr era invece avvenuto, come si è già ricordato, nel 1923.

Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), diversamente dalla Dreier che era dunque un'artista, aveva concluso i suoi studi in storia dell'arte nel 1923 (nell'anno di nascita della *Société Anonyme*, il 1920, Barr iniziava il suo primo ciclo di studi). Alla sua formazione universitaria avevano contribuito le lezioni di Frank Jewett Mather e Charles Rufus Morey, professori a Princeton. Mather sviluppava percorsi di storia dell'arte moderna (impostati tradizionalmente) dal Rinascimento all'Impressionismo. Se anche includeva nei suoi corsi mostre contemporanee come l'*Armory Show*, lasciava emergere considerazioni sulla «bruttezza» o «stranezza» delle opere esposte¹⁴. Morey aveva invece trasmesso a Barr soprattutto i fondamenti di una metodologia di organizzazione o costruzione della storia dell'arte. Da ciò derivò probabilmente l'interesse o la necessità, prioritari per Barr, di ordinare, inquadrare, costruire linee di sviluppo e sintesi. Il modernismo per Barr, doveva essere compreso all'interno di una continuità storico-artistica fatta di tendenze e movimenti, di radici e conseguenze, di somiglianze e affinità, in base a stili, forme, tecniche. Questa impostazione sarebbe così stata alla base della mostra che egli stesso avrebbe organizzato nel 1936 dal titolo *Cubism and Abstract Art*, per il catalogo della quale, in copertina, era pubblicato lo schema che, ad opera dello stesso Barr, leggeva in progressione e con frecce che in-

dicavano le influenze tra movimenti, la storia dell'arte dalla fine del XIX secolo fino al 1935. La continuità che Barr aveva cercato e dimostrato nel suo famoso diagramma, era tuttavia una delle strade possibili dei passaggi storico-artistici che la *Société Anonyme* aveva di fatto interpretato secondo altre prospettive, determinando rotture e discontinuità.

Dopo Princeton, Barr studiò a Harvard. Una metodologia di ricerca fondata sull'allenamento dell'occhio a riconoscere, a cercare le affinità nella forma e nello stile artistici, si consolidò per divenire il suo metodo di studio e ricerca. Ma l'occasione dalla quale imparò come una mostra poteva essere presentata se non per l'allestimento per la ricchezza e l'ampiezza culturale delle opere esposte, fu proprio la mostra organizzata dalla *Société Anonyme* al Museo di Brooklyn nel 1926. Qui le strade della *Société Anonyme* e del giovane Barr si iniziarono a incontrare ma anche a scontrare come dimostrano articoli della Dreier, lettere di Duchamp e interventi dello stesso Barr.

Se dunque Barr nel 1926 stava lavorando per «rimediare» alle lacune museali americane con l'idea di un nuovo e diverso museo di «arte moderna», la *Société Anonyme*, partendo dalla stessa necessità di far conoscere il modernismo agli americani era arrivata a realizzare una delle mostre più importanti degli anni Venti: proprio la *International Exhibition of Modern Art*.

Trecento opere di centosei artisti di ventitre Paesi erano presenti alla mostra. Fu esposto anche il *Grande Vetro* (1915-1923) di Marcel Duchamp. Non c'era discordanza tra le scelte: la complessità delle tendenze significava per la Dreier e Duchamp la ricchezza stessa delle ricerche nel passaggio storico di quegli anni. L'allestimento era stato assai curato e aveva cercato di «visualizzare» le idee e premesse concettuali della mostra. Gli spazi erano separati da pannelli che lasciavano comunque le opere in relazione tra loro. Si era voluto dividere lo spazio del museo per costruire spazi più intimi, quasi domestici, all'interno dei quali il visitatore si sarebbe potuto confrontare più facilmente con le opere. Il catalogo non era stato diviso per tendenze ma per geografie. Questo espediente, che non aveva lo scopo di «nazionalizzare» le ricerche ma di evitare un ordine alfabetico per gli artisti, era invece un segno evidente dell'idea della complessità internazionale e culturale dell'esposizione. Nel testo che la Dreier scrisse per il catalogo (da lei curato su un progetto grafico di Constantin Aladjalov), per «arte moderna» intendeva «l'e-

mergere di una forza cosmica» che con il tempo avrebbe trasformato «il modo di considerare sia la vita che l'arte»¹⁵.

Sebbene importante sia per la quantità delle opere presentate sia per le scelte inerenti l'allestimento e il catalogo, la mostra restò tuttavia quasi sconosciuta al grande pubblico americano, soprattutto dopo la nascita del MoMA nel 1929.

Il nuovo museo avrebbe scelto di trovare un ordine nella complessa situazione delle ricerche internazionali per giungere a una armoniosa sintesi di stili e tendenze, strategie culturali e «museali» che la *Société Anonyme* non aveva mai accettato e che anzi aveva sfidato ancor prima che il museo divenisse un fatto reale e concreto nel contesto americano e internazionale.

Tra il 1920 e il 1950 la *Société Anonyme* organizzò circa ottantacinque mostre che contribuirono a far conoscere in America le opere di Klee, Kandinsky, Brancusi, Archipenko, Léger. Il Catalogo della Società, *The Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920*, sarebbe stato pubblicato nel 1950, tre mesi dopo lo scioglimento della *Société*, per la cura dello storico dell'arte George Heard Hamilton, curatore della collezione presso la Yale University. Hamilton, nel suo testo per il catalogo, parlava della «lotta eroica per la libertà di espressione dell'artista moderno» che la *Société* aveva condotto per trenta anni. Il catalogo conteneva inoltre trentatré scritti redatti da Duchamp tra il 1942 e il 1949, e mostrava alcuni dei centosettanta artisti presenti nella collezione.

Nel 1952, nell'anno della scomparsa della Dreier, una grande mostra sarebbe stata poi organizzata presso la Yale University Art Gallery, per ricordare questa donna straordinaria, che aveva cercato di costruire all'interno di una storia dell'arte che i musei e la maggior parte della critica americana avrebbero contribuito a presentare come *la* loro storia dell'arte modernista, un percorso diverso.

Alla mostra erano presenti tutte le opere più importanti della collezione donata alla Yale University nel 1941, accresciuta, fino all'anno della scomparsa della Dreier, da ulteriori donazioni.

La differenza concettuale a proposito di come una mostra, una collezione e la stessa arte moderna potevano essere intese, avrebbe tardato a essere compresa e valorizzata. Circa cinquanta anni dopo la donazione alla Yale University, la storia dell'arte si sarebbe iniziata a interrogare sul ruolo e la funzione della *Société Anonyme*. In pieno clima modernista la *Société* e i suoi fondatori dimostrarono che si poteva costitu-

ire un modello diverso, che faceva delle contraddizioni e delle multiformi ricerche di un'epoca il suo punto di forza. Proprio l'attenzione per le «forme inusuali dell'espressione artistica», come lo stesso Duchamp dichiarava nel testo introduttivo al catalogo della mostra dedicata alla Dreier nel 1952, era stata alla base di un lungo e difficile lavoro costantemente condotto nonostante la non favorevole posizione nei suoi confronti del contesto storico-artistico e museale soprattutto americano.

Le scelte della *Société Anonyme* non furono spesso coerenti. Il coraggio e la certezza che tali orientamenti sarebbero stati prima o poi un segnale di un'avventura senza precedenti nella complessa e ancora vivace epoca del modernismo internazionale, furono tuttavia alla radice della breve ma intensa storia di una situazione interessante per la rilettura, proprio oggi, di alcuni passaggi storico-artistici che attendono nuove prospettive di analisi e scrittura.

Note

- 1 Este artículo se enmarca en el proyecto «Lecturas de la historia del arte contemporáneo desde la perspectiva de género» HAR2011-022541 financiado por el Ministerio de Economía dentro del Plan Nacional de proyectos I+D.
- 2 V. Kandinskij avrebbe mantenuto questo ruolo fino alla sua morte avvenuta nel 1944.
- 3 Cfr., per gli studi sulla collezione della *Société Anonyme*, LEVY, R. J., «Katherine Dreier: Patron of Modern Art», *Apollo*, 1981, n. 231, pp. 314-317. Anche se le attività della Dreier sono soltanto accennate, per l'importanza di uno studio dedicato al collezionismo intrapreso da sole donne, cfr. anche GERE, C., VAIZEY, M., *Great Women Collectors*, New York, 1999.
- 4 Per una bibliografia essenziale sulla *Société Anonyme* si rimanda a: HERBERT, R. L.; APTER, E. S.; KENNEY, E. K. (a cura di), *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University: A Catalogue Raisonné*, New Haven, 1984; GROSS, J. R., *The Société Anonyme. Modernism for America*, New Haven-London, 2006.
- 5 Lettera di M. Duchamp a W. Pach, 17 ottobre 1934 (Parigi), in NAUMANN F. M.; OBALK, H., *Affectionately, Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Ghent-Amsterdam, 2000, pp. 191-192.
- 6 Cfr. BEE H. S.; MICHELLE, E., *Art In Our Time: A Chronicle of the Museum of Modern Art*, New York, 2004, p. 16.
- 7 Cfr. GORDON KANTOR, S., *Alfred H. Barr, Jr., and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge-Massachusetts, London-England, 2002; trad. it. *Le origini del MoMA. La fortunata impresa di Alfred H. Barr, Jr.*, Milano, 2010, p. 129.
- 8 Dichiarazione della Dreier rilasciata in un appunto dell'8 agosto 1941, cit. in KENNEY, E. K., *The Société Anonyme Collection Comes to Yale*, in GROSS, *The Société Anonyme...*, p. 146.
- 9 Così si legge nel telegramma del 16 gennaio 1948 inviato da M. Duchamp a K. Dreier, in GROSS, *The Société Anonyme...*, p. 5. Il telegramma fu scritto in occasione della preparazione del Catalogo della *Société Anonyme*.
- 10 BRINTON, C., *Modernism in Art*, in catalogo della mostra «Exhibition of Paintings by Members of the Société Anonyme», 3 novembre-5 dicembre 1921, Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts, s.p.
- 11 HARRIS, M. E., *The Arts at the Black Mountain College*, Cambridge-Massachusetts, London-England, p. 20.
- 12 BARR, A. H. Jr., *Modern Works of Art: Fifth Anniversary Exhibition*, New York, p. 14.
- 13 Cit. in GOLDFARB MARQUIS, A., *Alfred H. Barr Jr.: Missionary for the Modern*, Chicago, 1989, p. 44.
- 14 GORDON KANTOR, *Le origini del MoMA...*, p. 43.
- 15 DREIER K. S., *Modern Art*, in catalogo della mostra *International Exhibition of Modern Art*, 19 novembre 1926-1 gennaio 1927, New York, Archivi Katherine S. Dreier, Biblioteca del Museo Guggenheim, New York, 1926, s.p.

