

Speciale Cultura

«Le moulin de la Galette» di Renoir. Sotto, la Venere di Milo al Louvre e la facciata del museo con i cavi che simulano la piramide di I.M. Pei



capitolo di quel romanzo che ha permesso a milioni di cittadini del mondo di scoprire in un giorno solo, l'uno accanto all'altro, gli originali di quel Bonnard, di quel Renoir, di quel Degas, di quel Manet che essi conoscono attraverso le trionfanti di un qualche libro d'arte o le illustrazioni in bianco e nero di una antologia letteraria.

E adesso si chiude. Per il «Jeu de paume», che riprenderà ad ospitare mostre itineranti, l'impressionismo era diventato una cosa più grande delle sue possibilità di capienza. Da duecento che erano all'inizio, attraverso acquisizioni e donazioni, l'ultima delle quali — la collezione Walter Guillaume capace di giustificare da sola un museo, le tele degli impressionisti e «apparentati» erano diventate più di 700 e per ragioni di spazio molte dovevano restare lunghi mesi nelle riserve e vedere la luce sporadicamente, a danno di altre, naturalmente.

Il viaggio di trasferimento non sarà lungo. Come si diceva, la Gare d'Orsay è sull'altra riva della Senna, quasi di fronte al Louvre: basterà attraversare un ponte, lasciarsi alle spalle i ricordi e gli amori del «Jeu de paume» per ritrovarsi nel mondo magico e vibrante dell'impressionismo. Una pagina di storia è voltata. E per quella nuova si pensa già al trionfo, con la previsione di parecchi milioni di visitatori all'anno a partire dal prossimo 9 dicembre, giorno d'apertura al pubblico dopo i fasti inaugurati presentati da Mitterrand e da Chirac.

Della vecchia e fredda stazione, dove ancora qualche anno fa si affrettava la folla dagli alti soffitti perduti nel buio, si esibiva la compagnia di Jean-Louis Barrault, l'architetto Gae Aulenti ha fatto un immenso e luminoso punto di incontro, scultura, fotografia, arti decorative, mobili e architettura creati nel periodo che va da Courbet a Bonnard per la pittura e da Carpeaux a Maitot per la scultura. La metamorfosi, durata cinque anni di lavori, è costata più di un miliardo di franchi (200 miliardi di lire) e qualcuno ha già trovato la spesa esorbitante, tanto più che gli impressionisti «stavano meglio là dove erano, con una dimora tutta per loro». Ma il mondo, si sa, è pieno di nostalgici sempre sconfortati dal nuovo e Dio sa quante nostalgie resteranno legate ancora per molti anni alle vecchie mura e alla indimenticabile storia del «Jeu de paume».

Augusto Pancaldi

Nostro servizio
PARIGI — Gli Impressionisti non vanno. Dove? Sull'altra sponda della Senna, sulla rive gauche. Il grande trasloco è previsto a partire dal 18 agosto quando, una dopo l'altra, le celebri tele di Manet, Monet, Renoir, Sisley, Toulouse-Lautrec, Pissarro, dei pittori del gruppo di Batignolle e del gruppo di Barbizon, lasceranno per sempre «l'Orangerie» — o «Jeu de paume» che dir si voglia — per trovare una nuova residenza alla Gare d'Orsay, una vecchia stazione ferroviaria trasformata in museo da Gae Aulenti.

Gli Impressionisti traslocano. Dalla sede parigina del «Jeu de Paume», che per aver ospitato le tele più celebri di quel movimento era diventato il museo più famoso del mondo, con ottocentomila presenze l'anno, passano alla Gare d'Orsay, rimessa a nuovo da Gae Aulenti

Raccogliendo e riordinando nelle proprie sale la pittura e la scultura dell'ultima metà del XIX secolo e dei primi anni del nostro, fin qui disperse in quattro o cinque musei parigini, la Gare d'Orsay dovrebbe finalmente costituire «l'anello mancante» tra il Louvre e il Museo d'Arte moderna, tra la tradizione classico-figurativa e l'esplosione di tutti i movimenti post-impressionisti, dal futurismo al cubismo, dal fauvismo a tutti gli altri «ismi» che hanno arricchito la ricerca e la creazione pittorica dalla prima guerra mondiale ai nostri giorni.

quasi ottocentomila entrate l'anno scorso e una media di due ore di coda, nei mesi turistici, per potervi entrare. A dire il vero, non era granché questa «Orangerie», inaugurata nel 1862 in fondo alle Tuileries, sugli spalti che delimitano la Rue de Rivoli e la Place de la Concorde, come serra di piante mediterranee che ricevano dalle sue grandi vetrate la luce fredda e il sole avaro dei cieli parigini. Era così poco che Napoleone III ne aveva fatto, qualche anno dopo, una specie di palestra adibita al gioco della pallacorda di cui suo figlio, il principe imperiale, era un fanatico. Poi, siccome anche gli imperatori passano ma gli edifici restano, «l'Orangerie», di-

ventata ufficialmente «Jeu de paume» e avendo cessato di essere l'una e l'altro con la caduta del Secondo Impero, era stata adibita agli inizi del nostro secolo al gioco del tennis. È soltanto nel 1909 che l'edificio, già malandato e restaurato alla meglio, riceve la prima esposizione di pittura: «Cento ritratti di donne delle scuole inglesi e francesi del XIX secolo». E ci si accorse allora, da quella prima esperienza d'arte, che la pittura bagnava qui in una luce ideale, diffusa e regolare, sicché si pensò di continuare con altre mostre itineranti. Ed è ancora qui, dunque — secondo il racconto di Hubert Landais, direttore del Museo nazionale — che Mar-

cel Proust cadde in estasi davanti al «Paesaggio di Delft» di Vermeer e se ne tornò nel suo appartamento di Boulevard Malesherbes con un attacco di asma e l'ispirazione per una delle più belle pagine della «Recherche». A mettere insieme tutta l'aneddotica, piccola e grande, verosimile o no, fiorita attorno a questo edificio, ne risulterebbe il romanzo di un secolo, se non del secolo, che comincia col personaggio alteri e baffuti del Secondo Impero, le grandi famiglie del commercio dell'arte, le regalie dei mecenati, le acquisizioni fortunate di qualche illuminato collezionista, che attraverso quasi distrattamente i primi decenni del nostro secolo alla ricerca di



una identità e che finalmente la trova dopo la bufera della seconda guerra mondiale. È comunque storico che nel 1942 l'occupante tedesco trasforma queste sale in deposito di centinaia di capolavori requisiti nei vari musei parigini e di provincia, destinati ad arricchire più tardi le collezioni pubbliche e private della Germania vittoriosa. E in una stanza detta dei «decadenti» ricorda tra l'altro il film di Litvak «La notte dei generali», la cui sceneggiatura porta la firma di un protagonista e specialista della Resistenza francese, Joseph Kessel — vengono riunite «per ordine di Berlino» le più belle tele degli Impressionisti che dovrebbero finire nel museo privato di

un qualche maresciallo del Reich amante di pittura non conforme ai canoni estetici del regime e pertanto indegna di essere mostrata al popolo germanico. Venne di lì da quella sala visitabile soltanto con uno speciale permesso del governatore di Parigi, l'idea di fare del «Jeu de paume» il museo degli Impressionisti alorché le opere trafugate furono recuperate una ad una grazie alla lista che Ros Valland aveva stabilito prima del loro esodo? La storia non lo dice e l'aneddotica nemmeno. In ogni caso è nel 1947, due anni dopo la fine del conflitto, che il «Jeu de paume» riapre i battenti come museo dell'impressionismo, l'ultimo e più glorioso

Nostro servizio
PARIGI — L'hanno soprannominato l'«Esprit du Louvre». Pierre Rosenberg, conservatore capo del dipartimento pittura del più grande museo del mondo, carica corrispondente a quella di un nostro direttore) è considerato un genio, un conoscitore espertissimo, un infaticabile amministratore, un prestigioso storico dell'arte. Viaggia continuamente per gli incarichi numerosissimi: acquisizioni, controlli doganali, per esaminare opere comprate dagli stranieri e impedire spesso l'uscita dalla Francia. Incontri con tanti collezionisti, visite ai musei stranieri. Tra un volo e l'altro l'abbiamo intervistato sul ruolo che deve avere il direttore di un museo di un grande e prestigioso museo, sui programmi futuri di mostre, e sui cambiamenti architettonici e funzionali che si prospettano con l'attuazione del progetto «Grand Louvre» promosso dal governo socialista di Mitterrand e sfoltito nel settembre 1981 allo scopo di ampliare il museo e mostrare al pubblico la maggior parte delle opere conservate: la superficie espositiva passerebbe così da 30mila a 55mila metri quadri. Progetto che prevede nella parte superiore la già celebre piramide di vetro per accogliere i servizi e i collegamenti, e il recupero — che sarà attuato nell'87 — dell'ala ora occupata dal ministero delle Finanze.



«Il Louvre del Duemila? Ecco come lo farò»

La gente ha di un «conservatore di museo» un'immagine di un uomo che deve preoccuparsi delle collezioni e dei restauri, mentre invece lei si muove continuamente, ha continui rapporti con i collezionisti privati... Anche i conservatori dell'800 avevano rapporti coi collezionisti privati, il Louvre si è praticamente formato con le donazioni e gli acquisti: ad esempio la più grossa donazione che abbiamo ricevuto è stata la raccolta Lacaze del 1879. Naturalmente i problemi di allestimento, dei restauri sono altra cosa: questi ultimi sono stati gli argomenti più dibattuti negli ultimi anni, tra le correnti inglesi, francesi con tendenze assai diverse... In una parola, si potrebbe dire che il mestiere di «conservatore» è un mestiere internazionale e direi anche per usare una parola italiana, che è un mestiere di mafioso.

— Questa è una boutade. No, no, credo che ci sia una vera mafia tra i conservatori in tutto il mondo: inglesi, americani, francesi, tedeschi, italiani, tutti uguali. Questa mafia ha le sue rego-

le internazionali: in un certo modo i conservatori preferiscono avere rapporti con un loro collega amministrativo di un altro museo e di un'altra nazione, che sia di pari grado, piuttosto che con il loro capo, il museo da cui dipendono. — Lei è un esperto della pittura dei secoli XVII e XVIII: il suo fiore all'occhiello è stata la grande mostra di Watteau che ha avuto un pubblico di quasi mezzo milione di visitatori. Quali sono i suoi programmi futuri? La mostra di Boucher, che apre a Parigi il prossimo settembre; ma questa è una mostra non proprio mia essendo curata dallo studioso inglese Laing. Ma le mostre di cui mi sento veramente padre sono quelle monografi-

che che faccio da solo: la prima è quella su un pittore praticamente sconosciuto, che è francese di nascita ma italiano di adozione, Subleyras. Aprirà nel febbraio '87 a Parigi e poi sarà ospitata alla Villa Medici di Roma in aprile. Questo pittore è morto a cinquanta anni, nel 1749 a Roma, e ha fatto una carriera tutta italiana: negli ultimi dieci anni della sua vita fu considerato il più grande pittore di Roma e gli fu anche commissionato un grande dipinto per San Pietro, la «Messa di San Basilio». Il quadro è oggi a Santa Maria degli Angeli a Roma. — È stato un pittore mal conosciuto, a cui in pratica non è stata data una nazionalità? Esatto. La sua carriera, ripeto, è tutta italiana: è nato

francese, nello stesso anno di Chardin, nel 1699, ma poi è venuto in Italia molto presto. — Era uno di quegli studenti che avevano vinto la borsa di studio dell'Accademia di Francia per stare in Italia. Ma come mai la fortuna di questo artista è durata soltanto per quei dieci anni, e subito dopo è calato il silenzio? Forse perché era un pittore troppo severo, troppo distaccato rispetto al gusto italiano più propenso a una pittura libera, barocca, animata: gli italiani furono un po' sorpresi da questo strano pittore... Così morì povero e tuberculotico, dopo solo dieci anni di gloria a Roma. Speriamo che questa mostra gli renda giustizia. Non è certo questo il caso di Frago-

nard, al quale sto dedicando una mostra che aprirà nell'87 a Parigi. — Fragonard è certo molto più amato, anche se forse ci sono molti pregiudizi su di lui. Al pari di Boucher e Watteau viene ritenuto un artista frivolo e mondano, tipica espressione della cultura rococò. Sì, ci sono pregiudizi e false informazioni su Fragonard. In pratica non si sa niente su di lui. Non sapeva scrivere. Però sapeva firmare. Ha vissuto proprio fuori del mondo ufficiale, al contrario di un Boucher per esempio; lavorava più per una clientela privata, ed ebbe una vita complicata, difficile da seguire, piena di misteri. Le cose scritte su di lui, sui suoi amori, sono state sempre romanzate: io, nel

catalogo della mostra, voglio rimettere tutto a posto, tutto nella giusta luce dopo aver riletto i documenti, che sono abbondanti. Sarà presentata solo una rigorosissima scelta di dipinti, quelli che sono sicuramente suoi. Bisogna dare l'idea di una grande evoluzione, dallo stile frivolo alla Boucher a un rigore neoclassico, dovuto anche al suo viaggio in Italia. — Si dice di lei che è veramente un appassionato conoscitore. Quali sono i suoi pittori preferiti? Per la Francia, Poussin e Chardin. Per l'800 francese, Ingres incondizionatamente, e Degas. Ma il mio cuore è verso la grande pittura italiana, soprattutto Caravaggio e Raffaello. Di Caravaggio amo moltissimo l'ultimo periodo, quello delle opere si-

ciliane — il «Sepellimento di Santa Lucia» e gli altri dipinti — veramente commoventi. Di Raffaello amo quel classicismo così naturale, senza sforzo, senza accademismo né dogmatismo. — A proposito di Caravaggio, qui al Louvre è conservato «La morte della vergine» che ha presentato recentemente parecchi problemi di restauro... È un quadro sporchissimo. L'abbiamo studiato di recente, riunendo una commissione di esperti per vedere se valeva la pena di fare quel restauro: è un grande capolavoro che viene dalla raccolta di Carlo I d'Inghilterra, e il nostro laboratorio l'ha esaminato a fondo. Abbiamo preso la decisione di lasciarlo stare. Crediamo — a torto, può darsi — che è meglio aspettare cinque anni in più piuttosto che fare un restauro frettoloso. Il quadro ha sofferto, e poi Caravaggio è un pittore le cui opere giovanili sono più facili da restaurare, per la franchezza dei colori e del disegno, ma quelle più tarde sono quasi intoccabili. — Tra i quadri che ha visto nelle raccolte private quali avrebbe voluto portare al Louvre? La domanda esige una doppia risposta: ci sono molti artisti ben rappresentati al Louvre, ad esempio Rembrandt è qui ben rappresentato, però indubbiamente due o tre opere in più sarebbero opportune; e poi ci sono artisti che mancano: quando viaggio e vedo le raccolte private le guardo pensando ai buchi del Louvre. Il più grosso buco è Massaccio, che manca qui, poi Seghers, e altri pittori famosi che non abbiamo. — Cosa pensa del progetto del «Grand Louvre»? Si sa bene che non sono molto d'accordo col progetto originale. Bisognerebbe considerare la necessità di organizzare un museo per il secolo prossimo, un museo del Duemila. Credo che le decisioni attuali siano lontane dalla soluzione ottimale: bisogna fermarsi e riflettere. Questo «Grand Louvre» l'abbiamo salutato troppo entusiasticamente come uno spazio nuovo, ma bisogna considerare che le concezioni museali si evolvono con grande rapidità. D'altra parte la decisione di trasferire il ministero delle Finanze, restituendo i a sede al tuale al Louvre è una decisione positiva: il ministero dovrebbe presto infatti essere trasferito a Bercy.

— A lei quella piramide di vetro, progettata per la Corte di Napoleone, piace? La piramide...? È questione di gusti. Il problema essenziale è fare del Louvre un museo che risponda alle esigenze del pubblico nel prossimo secolo: attualmente questo è ancora il museo di Vivant Denon, che ne fu il primo e più celebre direttore, a partire dal 1802 quando — in epoca napoleonica — realizzò i primi lavori per riordinare cronologicamente nel museo le collezioni reali, e che può considerarsi il padre della museologia. Questo museo ha funzionato bene per un secolo e mezzo. — Che cosa si augura, per il futuro? Io vorrei piuttosto dire, per concludere, una cosa importante: qui vengono moltissimi visitatori e studiosi italiani pieni di ammirazione per i musei francesi; lo invidia lo spirito di osservazione, la coscienza artistica che c'è in Italia. Non siamo più avanti di voi, tutt'altro: l'insegnamento di

Storia dell'arte non esiste nelle nostre scuole, e il livello di conoscenze in campo artistico è infinitamente più alto in Italia che non in Francia. La difesa del patrimonio storico artistico nelle città italiane, soprattutto al nord e al centro, molto sentita: il complesso di inferiorità è piuttosto quello che abbiamo noi nei confronti dell'Italia. — Come lo spiega? C'è una certa gelosia da parte degli studiosi francesi, universitari o amministrativi di musei, per la disciplina della Storia dell'arte: qui è un campo privilegiato e tenuto nascosto. Insomma, la Storia dell'arte è una disciplina meglio riconosciuta, diffusa ed accettata dalla civiltà italiana. Ma questo gli italiani non lo sanno. — Ela Caroli

IN EDICOLA IL N. 4

secondo natura

MENSILE DI ECOLOGIA DELLA MENTE E DEL CORPO

È in edicola 86/87

alfabeta

Mensile di informazione culturale

In questo numero:

Intervista a Kantor
Le scelte di Napoleone (Luca Paolazzi)
Severino, essere o tempo (Flavio Cunierto)
Prove d'artista: Niccolò Balestrini, Gianfranco Baruchello
Discussione sulla ricerca letteraria: Lonetti, Guglielmi, Ferretti, Luparini, Fusini, Gargani, Agosti, Barilli, Porta, Tabucchi.

Inoltre
Supplemento letterario 7:
«Eccentrici»
Del Tredici, Dinale, Sabbadini, Mannaccio, Vitarelli, Cristante, Sovente, Ciabatti, Lacatena, Schiavo, Buscetti, Salvo

48 pagine, Lire 5.000

Abbonamento per un anno (11 numeri) Lire 50.000
Inviare l'importo a Cooperativa Intrapresa
Via Caposile 2, 20137 Milano
Conto Corrente Postale 15431208

Edizioni Intrapresa