Spettacoli Cultura

Qui accanto l'interno del museo «Gare d'Orsay» Sotto l'orologio della vecchia stazione in basso, un quadro di Turner esposto a Londra

Chiuso il vecchio Jeu de Paume Parigi ha costruito alla Gare d'Orsay un monumento all'arte dell'800. Ma accanto agli impressionisti rispuntano le opere dei «pompieri», dei retori del nazionalismo francese. E i «Girasoli» vanno all'asta per 50 miliardi. Potenza del capitale

Grande borghesia da museo

LA VECCHIA GARE d'Orsay è diventata la stazione di testa dell'arte moderna, un evento di portata mondiale. Fa benissimo la Francia a investire in cultura è un punto di forza del suo prestigio internazionale. Prima fu il Centro Pompidou per l'arte contemporanea, oggi è questo grande museo per la seconda metà del secolo scorso e il principio del nostro. L'operazione è politica e culturale non c'è incompatibilità tra le due valenze. È giusto che la Francia punti al recupero della posizione di centralità e di vertice ch'ebbe nella cultura artistica mondiale fino alla seconda guerra. Con questo museo si è data un poderoso strumento. piace al pubblico parigino che fa ore di coda per entrare e diventerà presto se ben diretto il primo grande centro di studio sull'arte moderna. Non mancano tuttavia le critiche, non immotivate non riguardano solo l'assetto museografico ma il movente le finalità le modalità dell'impresa. Il materiale è enorme la rassegna scientificamente corretta, ma c'è un'intenzionalità coperta che può essere una pregiudiziale o una tesi. E proprio perché lo sforzo compiuto è ammirevole va apertamente discussa.

Il museo non esisteva, è stato deliberatamente creato perché? Sono state prelevate da altri musei (il Louvre il Lussemburgo il Jeu de Paume) le pitture e le sculture datate o databili tra 1848 e 1914 perché? Formano un contesto unitario o quanto meno omogeneo? E quelle date delimitano un preciso periodo storico dell'arte moderna? Non ci sono, ch'io sappia e la disciplina museologica non contempla musei circoscritti a un solo periodo per esempio il Rinascimento o il Barocco. Perché questa innovazione? È questo nuovo museo vuole avere carattere prevalentemente documentario, quasi d'archivio, o è stato organizzato mediante un sistema di scelte intenzionate?

Il museo è stato allogato nella stazione ferroviaria costruita da Laloux tra 1898 e 1900, ora disattivata. Il sito è urbanisticamente propizio sul Lungosenna a due passi dal Louvre. Discutibile invece la scelta dell'edificio le strutture della stazione sono state materialmente conservate, ma sepolte sotto la macchinosa architettura del museo. Non si è investito il vecchio d'un senso nuovo si è incastrato il museo nella stazione con disagio dell'uno e dell'altra come fare della torre Eifel un gigantesco albero di Natale. In ogni caso non c'è stato un ragionevole riuso, ma il dissennato disegno di ambientare un museo dell'arte moderna in uno scenario allegorico, appunto, della modernità e del progresso. Ma è un secolo che, per i musei, non usa più l'ambientamento in stile.

Come sempre, la cattiva letteratura nasconde dubbie intenzioni. L'arte del secolo scorso ha in qualche modo partecipato della diffusa ideologia del progresso, ma non è stata l'esaltazione del progresso, dell'industrialismo della borghesia protagonista. Quel periodo non è, per la storia dell'arte, nulla di concluso e unitario. lo è stato invece per la formazione e l'ascesa della borghesia finanziaria, professionale, accademica, militare e burocratica che è tuttora la classe dirigente francese. È decollata col crollo della restaurazione monarchica del '48, ha schiacciato la classe operaia nel '70, è arrivata nel 1914 alla guerra che fu la sua rivincita sull'eterna rivale, la Germania. Ci furono certamente artisti che promossero e celebrarono l'ideologia borghese e furono gli artisti «ufficiali», accademici, pompieri despoti del Salona e beneficiari delle pubbliche commesse. E ci furono gli indipendenti, che non fecero arte di celebrazione ma di ricerca, e non fecero l'elogio della borghesia, ma la storia dell'arte francese. Gli «ufficiali» esclusero gli indipendenti dai loro salons poi furono meritatamente esclusi dalla storia dell'arte, nella quale ora si cerca di farli immeritatamente entrare al seguito degli indipendenti ormai coperti d'imperitura gloria. È questo l'intento torbido di mistificazione storica, dell'operazione d'Orsay. E tanto più lo è in quanto, con essa si vuol mostrare quanto fosse illuminata e liberale quella borghesia conservatrice ben inteso dell'ordine sociale, ma per tutto il resto progressiva. Praticava imparzialmente la dialettica dei contrari se non ci fossero i reazionari non ci sarebbero i liberali e viceversa. lo sapevano anche Bouvérd e Pécuchet. Ma in arte il contrasto non fu tanto tra conservatori e progressisti quanto tra modernisti e moderni retori e ricercatori. È qui che il museo d'Orsay fa una gran confusione mescolando in uno stesso «gusto d'epoca» ufficiali e indipendenti, conservatori di larghe vedute e innovatori di stretto rigore. Vero, qualche volta Rodin si concesse licenze prossime allo sgarro, e certamente scosse e rianimò i modi tradizionali della scultura, ma Degas ne trasformò le strutture profonde. Tra conservatori permissivi e innovatori severi c'è un abisso che il calcolato equivoco tra modernismo e moderno non basta a nascondere. Ed è un equivoco grave perché la divergenza di modernità e modernismo è alla radice dell'attualissimo, insidioso e pericoloso dibattito di moderno e post moderno.

L'assetto museografico è un test. Alla scultura pompiera gli onori della grande halle d'ingresso tra scarpate muraglie e torrioni pare uno scenario dell'Aida. E come si conviene a quella borghesia moralista a senso unico una bella signora come la Venere di Cabanel ha la meglio sull'Olympia di Manet una donnetta. Per fortuna la buona pittura è stata relegata nelle modeste sale dei piani alti dove almeno non si ammira ma si legge. E soltanto i complicati soffitti a travi in vista ci rammentano e ammoniscono che va bene ci si concede di guardare pittura ma siamo anche noi nella civiltà delle macchine.

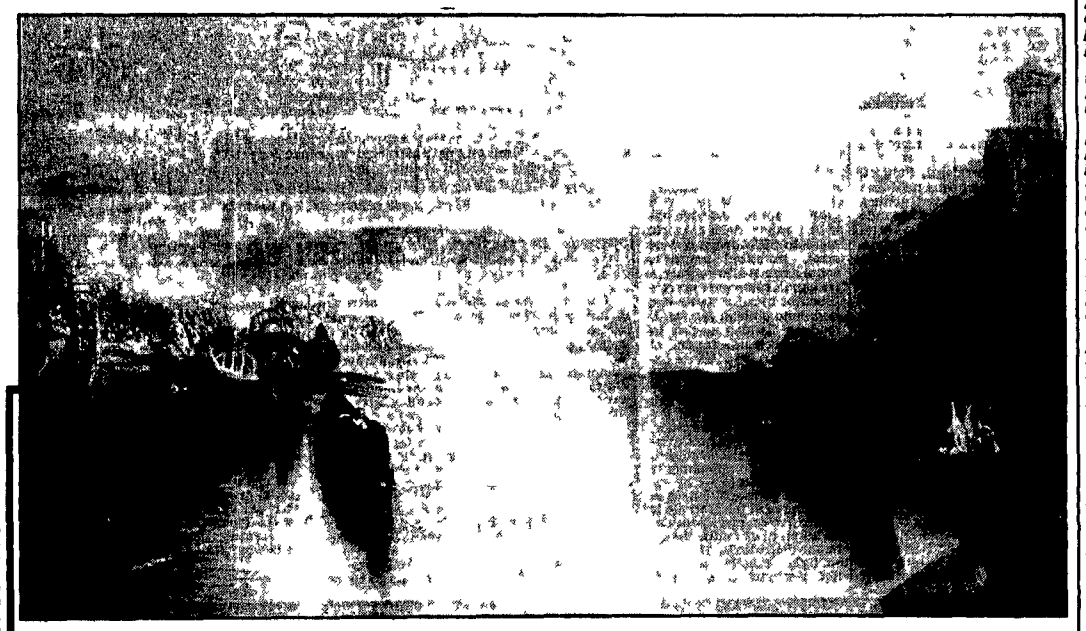
Anche i musei come le favole hanno una morale. Giustamente il museo d'Orsay ci ricorda che la radice storica del post moderno non è il serio moderno degli impressionisti ma il rettorico (e ipocrita) modernismo dei pompieri. Lo sapevamo abbiamo sempre detto che lo storicismo di scenario dei post moderni non è critica e superamento ma ricaduta e tonfo. Perciò dicia mo che lo storicismo acritico ma tollerante del d'Orsay è sempre meglio dell'antistoricismo radicale e dogmatico anche se la via francese al post moderno non è più attraente solo per il fatto che non passa per Nietzsche e la scuola di Francoforte.

C'è qualcosa che gli ideatori del nuovo museo non hanno capito o non hanno voluto dire. Come talvolta i conservatori sono permissivi verso i novatori così può accadere che gli innovatori sentano un po' d'invidia per il non problematismo dei conservatori. Ma non è una ragione per metterli sullo stesso piano. A Cézanne sarebbe piaciuto (o almeno lo disse in un momento di sconforto) dipingere facile come Bouguereau ma Bouguereau non desiderò mai di pensare come Cézanne.

* * *

P.S. A proposito d'arte e neo-capitalismo si legge nei giornali che un tale ha comperato «i girasoli» di Van Gogh per una cifra sui cinquanta miliardi di lire. Naturalmente ci avrà il suo tornaconto non so quale. Può darsi che si tratti di un acquisto fittizio una manovra per far fare un salto in alto alle quotazioni del mercato. O magari di un bluff per acquistare credito sulla piazza. Oppure chi lo sa d'un colossale imbroglio. E non perderò un minuto a riflettere se il quadro valga o no quel denaro. Sopero che nessun museo del mondo neppure il più ricco avrebbe potuto pagare quella cifra per avere quel quadro. Dunque i massimi livelli dell'arte della cultura sono sbarrati al pubblico, vi accedono soltanto magnati e imbroglioni. Anche per questa via il grande capitale si avvia a prendere il controllo domani la direzione dopodomani il possesso della cultura. È possibile certamente che prima o poi quel tale regali il quadro a un museo. Peggio. Vorrebbe dire che il grande capitale non si accontenta più di speculare sulle singole opere d'arte specula sui musei. E nei confronti della cultura e del pubblico ha sostituito o vuol sostituire lo Stato.

Giulio Carlo Argan



Turner, ecco la tua casa

Dal nostro corrispondente

LONDRA — Dopo 136 anni la *Tate Gallery* di Londra ha finalmente dato una sede alle opere di quello che è forse il più grande dei pittori inglesi William Turner il quale — nel testamento del 1851 — aveva lasciato tutta la sua copiosa produzione «in eredità alla nazione». Un gran bel gesto da parte di un artista fin troppo conscio della propria importanza e valore. Ma fin dall'inizio si era rivelato anche un grosso imbarazzo per le autorità come dimostrano i lunghi decenni spesi a discutere il modo migliore per esaudire la volontà di Turner e a trovare le risorse finanziarie per realizzarla in un padiglione apposito. Che la *Tate* sia riuscita a gratificare il suo «figlio prediletto» con una dimora degna è del tutto aperto al dubbio tanto è vero che è da tempo in corso una forte polemica (che si trascina anche dopo che la regina ha ufficialmente inaugurato la nuova ala aggiuntasi alla galleria ottocentesca) attorno a meriti dell'edificio post moderno disegnato dall'architetto James Stirling.

I critici hanno parlato dell'«ego» del costruttore che ha finito col prendere il sopravvento sulle esplicite richieste messe per iscritto da Turner stesso. Ci sono otto sale che contengono circa trecento dipinti a olio (su un totale di oltre cinquecento che il maestro eseguì in vita) e una sala dove sono esposti campioni rappresentativi di quella sterminata selva di quasi ventimila fra disegni acquerelli e schizzi che fino a poco fa erano ospitati al *British Museum*. Turner nel 1810 aveva una sua galleria privata a Queen Anne Street dove appendeva i propri quadri a un metro e ottanta da terra con il massimo effetto prospettico e su un fondo rosso scuro per esaltarne le qualità luminose e atmosferiche come se si trattasse di «finestre» spalancate su aria cielo acqua panorami intrisi di nebbia e pioggia l'oro e l'arancio dei grandi tramonti. Alla *Tate* — dice chi tuttora protesta contro la «fedeltà tradita» — il «dramma» non c'è più il vivido effetto dell'immediatezza turneriana si stempera e si annulla contro la soffocante neutralità di pareti foderate di beige un pallore clinico e asettico che francamente sottrae molto allo sguardo distoglie la concentrazione. Inoltre date le dimensioni ridotte degli ambienti i «pezzi» in catalogo sono stati appesi troppo in basso così che la luce (un misto fra chiarore naturale e indiretto e illuminazione artificiale cronologicamente controllata da impianti elettronici) rimbalza sulle grosse cornici e crea una striscia di penombra alla sommità di ogni quadro.

Le altre obiezioni riguardano l'eccentricità degli elementi architettonici assemblati da Stirling l'ingresso ritagliato come una porta di sapore minoico su una parete di pietra Portland e chiusa da una «saracinesca» a riquadri metallici dipinti di verde brillante gli archi e le lunette dell'interno in sgargianti colori «pop» (giallo rosa squillante turchese e violetto) che — si dice — sono l'esatta antitesi delle tinte di Turner. I fedeli della «Società Turner» i critici e lo stesso personale dirigente della nuova *Galleria Clore* (eretta con un «dono» di sei milioni di sterline del defunto miliardario delle scarpe in aggiunta a un esborso di un milione e ottocentomila sterline da parte del Tesoro) non sono affatto d'accordo. Ma il consiglio d'amministrazione della *Tate* ha lasciato mano libera a Stirling in riconoscimento per la fama internazionale che l'architetto si è procurato con la Staatsgalerie di Stuttgart, con il progetto per l'ampliamento di Brera a Milano con il Fogg Museum a Harvard e con la nuova ala della Villa Favorita di Thyssen Bornemisza a Lugano. Il risultato è stato definito «genialmente grottesco» e la lotta verbale fra pro e contro continua.

Le istituzioni interessate in vari paesi stanno concentrando la loro attenzione sull'arte dell'Ottocento in una grande opera di riscatto e di rivalutazione. Il *Victoria and Albert Museum* a Londra ha di recente allestito nuove sale per i disegni europei e americani del secolo XIX. Ma qui con l'aggiunta di arredi e suppellettili si è cercato di riprodurre fedelmente gli ambienti dell'epoca in un «guscio» architettonico moderno che non interferisce né ostacola l'approccio da parte del visitatore. Anche il *Fitzwilliams Museum* di Cambridge fa altrettanto e punta alla ricostruzione storica. Al nuovissimo *Musee d'Orsay* di Parigi invece si è presa tutt'altra strada mirando allo spettacolare e al grandioso per alimentare il senso della meraviglia nei suoi 17mila frequentatori quotidiani. Sono scelte d'uso tutte a loro modo giustificabili. Ma — scrive la critica d'arte del *Sunday Times*, Marina Vaizey — qui da noi «non era necessario imbalsamare Turner con i fuochi pirotecnici dell'architetto a prezzo della qualità dell'artista».

Turner (1775-1851) cominciò da ragazzo ad esporre i suoi acquerelli nelle vetrine della bottega di barbiere del padre a Maiden Lane nel quartiere di Covent Garden. Ebbe una lunga e fruttuosa vita artistica. Voleva essere un pittore «storico» sull'esempio del grande maestro francese Claude Gareggiò ad emulare la natura anche sulla falsariga dei suoi prediletti modelli olandesi. Amava i paesaggi dell'Inghilterra o delle Alpi le rovine dell'antica Roma ma soprattutto Venezia e il Canaletto. La sua vena sperimentale lo portò a diluire e raffinare la complessità della composizione nell'atmosfera rarefatta delle ultime tele, le più apprezzate — dalla critica moderna — per la loro anticipazione dell'impressionismo e dell'astrattismo. Tutto questo è ben rappresentato ed esposto in una coerente sequenza cronologica nelle nove sale della nuova *Clore Gallery* sul lato destro della *Tate* che ha per la prima volta offerto al pubblico il dispiego e lo studio di due terzi della produzione di un pittore la cui attività abbraccia l'epoca di Hogarth Gainsborough e Reynolds passa per quella di Blake e Constable e arriva fino ai pre raffaelliti e ai vittoriani ossia la gamma più ampia dell'arte inglese. La polemica che ha accompagnato l'inaugurazione di questo «tempio di Turner» non è in fondo estranea al carattere stesso di un artista la cui esistenza fu tumultuosa e litigiosa oltre che longeva e prolifica.

Antonio Bronda

Un libro ci narra come l'afflato religioso pervase Soviet e Rivoluzione. Ma ora Gorbaciov...

Santa Russia addio?

Un disegno del regista Serghei Eisenstein

Si può studiare, insegnare, amare per tutta una vita la lingua e la letteratura di un popolo (il russo) e detestarne fermamente il regime, e al tempo stesso si può, con intima e forse inconsapevole contraddizione, giustificare l'odiato regime in quanto prodotto di «certe innegabili caratteristiche endemiche» del popolo stesso?

Si può. A questa sorprendente conclusione si arriva leggendo i ritratti, saggi, recensioni che Laura Satta Boschian ha pubblicato su alcuni quotidiani in questi ultimi anni, e che ha ora raccolto in volume sotto il titolo «La cultura e il potere / Da Ivan il Terribile a Sacharov», Edizioni Studium, pp. 227, L. 18.000

Santa o bolscevica, ortodossa o (formalmente) atea (ma di un ateismo paradossalmente religioso nella sua militanza), la Russia che l'autrice ci propone è un «collettivo» di corpi e anime straordinariamente omogeneo compatto, unitario nel tempo e nello spazio anche quando appare lacerato e in preda a violente lotte intestine. Il concetto di partito-guida, per esempio, è stato preceduto da quello di popolo-guida e paese-guida. Ben prima che i comunisti russi si assegnassero il compito di accendere la miccia della rivoluzione mondiale, gli zar si erano arrogati il diritto-dovere di salvare il cristianesimo (anche cattolico e protestante) prima dalle «orde» degli «infedeli», e poi dall'Anticristo (Napoleone).

L'idea di «paradiso dei lavoratori» è forse una filiazione dell'idea dostoevskiana del popolo russo come «portatore di Dio». La vocazione «missionaria» della Russia è inestinguibile, come la sua capacità di utilizzare l'ideologia (ora religiosa, ora laica) per scopi politici e perfino per conseguire successi militari. A Stalin, che nel seminario di Tiflis ha imparato «certe forme rituali di stile», che sulla bara di Lenin ha pronunciato un giuramento di una solennità ecclesiale, che ha trasformato il partito in una chiesa implacabile nel difendere l'ortodossia (appunto) e nel perseguitare le eresie, e che infine vince la guerra non solo e non tanto con i carri armati, ma soprattutto con il carisma personale, corrisponde, andando a ritroso nei secoli, Ivan il Terribile, erede di Roma e di Costantinopoli, dotto in teologia, che sconfigge i tartari realizzando una «collaborazione con Dio» (lo zar, infatti, «durante le battaglie non combatteva, ma stava in chiesa a pregare»).

In Pietro il Grande, «la vocazione del carnefice deriva da quella di redentore». È con la furia di un missionario, di un predicatore, di un crociato, che taglia barbe e impone ai sudditi di diventare «europei». Alessandro I, educato da un precettore svizzero alle idee ultrarivoluzionarie di Rousseau e da un tutore russo (un generale) all'osservanza delle tradizioni autocratiche, sentì il «dovere apostolico di esportare in un'Europa dilaniata dalle guerre napoleoniche il segreto e il miracolo» di un «accordo sancito dai fatti» fra il despota illuminato, «interprete infallibile di Dio», e le masse devote di sudditi e di fedeli. Siamo già, in pieno, nel «culto della personalità».

Fu religioso (ovviamente) Dostoevskij. Fu religioso Tolstoj, riscrittore del Vangelo. Ma, sia pure per breve tempo, furono religiosi anche Gorkij e perfino Lunaciarskij, quando vagheggiarono una «religione senza il Dio trascendente», in cui l'uomo diventasse «costruttore di Dio». Nel celebre poema «I dodici», il poeta comunista Blok pose Cristo alla testa delle Guardie Rosse. «L'idea del popolo eletto» legata all'afflato religioso cristiano-ortodosso, che il comunismo ha dissacrato e che oggi dove può calpesta e perseguita, questa stessa idea, questa vocazione così naturale dei russi, si appagò — scrive l'autrice — «almeno in un primo tempo» di «messaggi diversi», e cioè trovò nella rivoluzione comunista una nuova realizzazione. Non a caso, «la rivoluzione d'ottobre è sembrata ad alcuni una verità rivelata da diffondere».

E il «dissacratore» e il «calpestatore» per eccellenza, Lenin, giace ancora oggi (questo lo aggiungiamo noi) in un mausoleo visitato e venerato come un santuario da folle inesauribili. Ora per allusioni, ora in modo più esplicito, l'autrice è insomma costretta ad ammettere dal suo stesso ragionare che «dopo tutto» i comunisti non sono piovuti in Russia dal cielo o dall'inferno, e che «sono stati i russi a fare la rivoluzione». E a farla «alla russa».

Ma, a dispetto di questa sofferta concessione (e cioè che la rivoluzione e il regime che ne è scaturito siano frutti della storia russa e di certe sue «costanti», e non perverse creazioni di un pugno di malvagi), l'autrice resta risolutamente ostile allo Stato sovietico, sicché non rinuncia alla speranza di vederne la fine o, almeno, un capovolgimento profondo. Né stupisce che, nell'ambito di un discorso così impregnato di «cultura dell'assoluto e del sublime», ella affidi a «martiri» ed «eroi» (ché tali sono per lei i dissidenti) il compito titanico di «intaccare la colata di cemento che ha immobilizzato la Russia».

Gli scritti contenuti nel libro sono recenti e anche recentissimi. Ma hanno un limite: precedono Gorbaciov, e cioè l'irrompere sulla scena, per «cambiare le cose che vanno cambiate», di un uomo lontanissimo (ci sembra di poter dire) dalla tradizione della «Russia sempre Santa anche se Atea», e vicinissimo ad un altro filone della storia russa, filone minoritario, ma ben presente fin dagli albori, se è vero che a inaugurarlo fu il principe Kurbskij, oppositore di Ivan il Terribile, bolaro «democratico» che avrebbe voluto «il governo della Russia in mano a più uomini di elevato sentire e non a uno solo, fanatico e folle» (come scrive la stessa Satta Boschian), filone composto di uomini meno inclini all'utopsia (e alle maniere forti necessarie per imporla) e più disposti al buonsenso, al compromesso, alla tolleranza, alla moderazione, alla gradualità. Non da «martiri» ed «eroi», ma da uomini razionali nutriti di cultura moderna, la Russia (l'Urss) sembra oggi attendersi un'azione risoluta che la riconcilii con se stessa e con il mondo.

Arminio Savioli