

In Argentina scoperto un sentiero degli Incas

Un sentiero largo due metri, forse appartenente a una rete stradale costruita dagli Incas nel loro impero intorno alla seconda metà del quindicesimo secolo, è stata scoperta nella provincia di Catamarca in Argentina dall'archeologo Rodolfo Raffino dell'Università della Plata. Il sentiero, lungo un chilometro, potrebbe ora rivelarsi una pista preziosa per portare alla luce altre vestigia della civiltà dei «Figli del sole».

Fedele a Hitler era Aimone d'Aosta, non Amedeo

Nelle pagine dedicate ieri ai documenti tedeschi sulla caduta del fascismo abbiamo erroneamente pubblicato una foto (corredata da didascalia) di Amedeo d'Aosta, indicando come il Duca d'Aosta che dichiarava la sua fedeltà ai nazisti. Amedeo, invece, era morto il 3 marzo 1942 in prigione. Il Duca d'Aosta in questione era invece il fratello Aimone. Ce ne scusiamo coi lettori.

Nell'agosto del 1793 la Rivoluzione creava il suo museo

«Ecco, diciamo, ciò che sarebbe bello fare di questo grande edificio che, forse, tra due secoli non offrirà altro che rovine»: il grande edificio è il Louvre, la citazione viene dall'*Encyclopédie*. Son passati duecento anni e la profezia di Jaucourt, per fortuna, non s'è avverata. Anzi. Il Louvre, opportunamente rinnovato, assolve alla sua funzione di grande macchina dell'immaginario collettivo. Ma perché Jaucourt è così pessimista sulle sorti del Louvre? Cominciamo a fare un po' di storia: l'agosto palazzo dei re di Francia a Parigi era stato avviato alla costruzione rozzamente nel 1214 e, poi, attraverso la lungimiranza di Francesco I, Enrico II, Luigi XIII, Luigi XIV era divenuto uno dei più augusti monumenti al mondo, soprattutto dopo che Claude Perrault ne ha disegnato la facciata. Malgrado la sua bellezza e la sua fama gli intellettuali illuministi ne prevedevano la decadenza: perché?

Duecento di questi Louvre...

Le ragioni sono esplicite. «Il compimento di questo maestoso edificio, eseguito con la più grande magnificenza lascia sempre a desiderare. Ci si augurerebbe, per esempio, che i pianterreni fossero puliti e restaurati come portici, in modo da alloggiare le più belle statue del regno sparse nei giardini dove non si passaggia più e dove l'aria, gli anni, le intemperie lo distruggono e rovinano». Jaucourt vorrebbe utilizzare al meglio, con gli spazi a pianterreno, anche l'ala a sud, che potrebbe accogliere «tutti i quadri del re attualmente accatastati e confusi insieme in magazzini dove nessuno può godersene».

Le indicazioni di Jaucourt sono estremamente preziose per cogliere alcuni dei transiti intorno ai quali si svolge, in Francia (e non soltanto in Francia), il dibattito sul museo in questi anni cruciali. La sua voce, al di là di ogni altra considerazione, riassume il discorso intorno a questa struttura e, al tempo stesso, apre su uno scenario nuovo. Appunto, sulla istituzione, nel 1793, del Musée National, diretto dal pittore David. Con la Rivoluzione francese, dunque, le riflessioni sul museo trovano un approccio decisivo. Dopo due secoli di discussioni e di tentativi, di passaggi necessari (dal tesoro principesco alla raccolta d'arte organica), adesso, nel tempo della Rivoluzione, con decreti dell'Assemblea legislativa e della Convenzione vengono inaugurati quattro organismi museali dedicati a un sapere specifico: il Musée National - abbiamo detto - alle arti figurative, il Musée d'histoire naturelle alle scienze naturali, il Musée des Monuments français ai fatti nazionali, il Musée des Arts et Métiers alla tecnica.

Il nuovo stato rivoluzionario, attraverso i musei, scandisce e disciplina la cultura e il sapere (i saperi) in maniera rigorosa, costruendo un modello destinato a dominare per lungo tempo. D'altra parte questa esperienza, sempre più affinata come si dirà, diventa uno strumento da imporre, soprat-

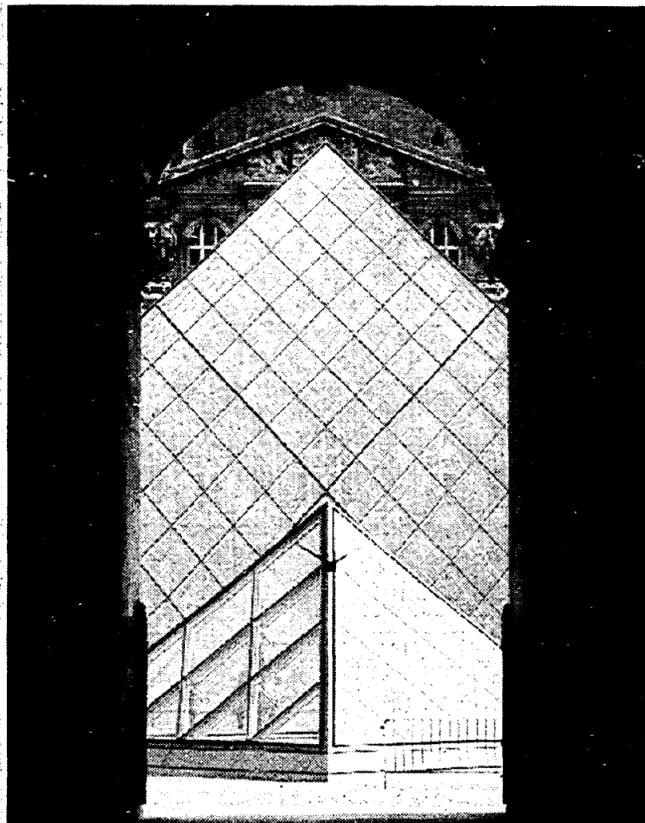
tutto dopo il 1814, ai paesi occupati. Fra i tanti musei pensati ma non realizzati, va segnalata la Pinacoteca di Brera: oggi, croce e delizia di chiunque abbia a cuore le sorti del nostro patrimonio artistico.

La fatidica data del 1793 (due secoli fa di questi giorni) segna, certo, un passaggio decisivo: la nascita del museo così come ancora adesso lo conosciamo. Ma questa nascita ha dietro di sé una lunga e lenta maturazione. Il museo bor-

ANGELO TRIMARCO

ghese, inaugurato dalla Rivoluzione, si costituisce, senza dubbio, per le deliberazioni politiche dell'Assemblea e della Convenzione, ma ha anche come fondamento il paziente discorso sulle ragioni di una simile istituzione avviato dagli inizi del Seicento. La voce di Jaucourt, ne è una riprova, nel clima di rinnovamento dell'*Encyclopédie*. Il lavoro critico e teorico di Diderot, negli stessi anni, è senz'altro, il contributo più significativo all'elaborazio-

ne del sistema della critica d'arte. Quarant'anni prima, più o meno alla metà del Settecento, in Francia come in Inghilterra (nel 1753 si apre a Londra il British Museum), come si è accennato, si realizzano le prime organiche raccolte d'arte. Si supera, cioè, il modello tradizionale del «tesoro principesco». Si punta a costruire strutture più articolate e coerenti al loro interno, meno isolate. Perciò Jaucourt ha sottolineato il



Dieci capolavori un po' appartati

CARLO ALBERTO BUCCI

stallo a forma di prua di nave. La perdita della testa e delle braccia ha aumentato l'efficacia dell'immagine. La Nike contrasta con un passo in avanti il vento marino che la investe, ma lascia che la brezza le modelli sul corpo i viluppi e i gorgi del sottile, raffinato, panneggio.

A questa antica personificazione greca della vittoria fa eco, più scomposta ma non meno efficace, la figura di La Libertà che guida il popolo: la grande tela dipinta nel 1830 da Eugène Delacroix per commentare, a caldo, l'insurrezione popolare che nel luglio di quell'anno poneva fine in Francia alla restaurata monarchia. Issata sulle barricate questa celebre eroina impugna il

tricolore e conduce il popolo francese, borghesi e «cafoni», verso la vittoria. A scaldare gli animi sta poi la pennellata rapida e fluida che scintilla in alcuni angoli e che si fonde nelle nubi e nei fumi che ammantano Parigi sullo sfondo. Con questo dipinto e con le altre sue opere, molte delle quali conservate al Louvre, il romantico Delacroix rompe con il modello classico e propone una visione moderna del suo tempo.

Romantico, sebbene su tutt'altro versante, è stato anche Dominique Ingres, un altro dei grandi francesi dell'800. Tra i tanti suoi ritratti, dipinti di odalische e di bagnanti che al Louvre si conservano, colpisce la piccola *Mademoiselle Rivière* del 1805. Rispetto alla mi-

nuziosa resa oggettiva dei suoi ritratti questo dipinto si caratterizza per l'assoluta regolarità dei volumi, in una lucida sintesi formale di linea e colore che pone la ragazza - morta a quindici anni proprio nel 1805 - in uno spazio senza tempo. Aumenta la magia di quest'immagine quella sottile trama di crepe del tessuto pittorico che, lentamente, nel corso degli anni, ha umanizzato la tersa geometria del viso della giovane.

Con il suo sguardo fisso, un po' irreali, *Mademoiselle Rivière* richiama lo *Scriba* in pietra che si conserva nella sezione dedicata all'arte egiziana. Rinvenuta in una tomba di Sakkara appartenente alla V dinastia (2750-2625 a.C.), questa splendida scultura ci



bisogno di godere di questi beni nascosti. Un godimento che implica una fascia più larga di pubblico: non più soltanto la corte, ma anche gli artisti e i conoscitori, gli studenti delle Accademie.

Nella Francia assolutista di Luigi XIV si è già realizzato questo passaggio. Colbert, fra il 1661 e il 1671, ha acquistato i «tesori» di Mazarino e del banchiere Jabach, mentre lo stesso

re ha acquisito le collezioni di Carlo I d'Inghilterra, duca di Mantova. Proprio a Louvre sono state destinate queste preziose raccolte, simbolo del potere, ma anche di un gusto più aperto. Il pubblico del Louvre è ora costituito da artisti, conoscitori, studenti. Il pittore Le Brun, responsabile dell'allestimento, organizza esposizioni che diventeranno, dal 1737, biennali. Nel 1750 una parte della collezione reale viene mostrata a Lussemburgo ad un pubblico ancora più largo. Ad un pubblico di intellettuali come Diderot e i suoi amici dell'*Encyclopédie*. È lungo questo itinerario, dai tesori di corte al museo, che matura anche l'idea della critica d'arte, che si trasforma nell'immagine stessa del conoscitore. Una figura, nata in Inghilterra, con Richardson che, del resto, trova sostegno alle sue tesi proprio nel collezionismo praticato dall'aristocrazia ma anche dalla borghesia. Tuttavia, il salto da Richardson a Diderot è decisivo. Questo taglio è segnato dal Louvre, dai suoi orientamenti del gusto, dalla sua politica culturale, dal pubblico che incomincia a frequentarlo. La strategia critica di Diderot si svolge e fa i conti con questa realtà rinnovata.

La Francia rivoluzionaria e, subito dopo, Bonaparte radicalizzano questi progetti. Non bastano più i valori inaugurati dal Palazzo del Louvre. Quei valori, quarant'anni più tardi, devono essere esaltati e iscritti in un disegno di maggiore respiro. Il Musée National deve diventare, come è stato detto, una «macchina politica», deve essere il luogo, a Parigi, nel quale si riassume l'intera storia del paese: spazio d'identità e di formazione. Specchio dei destini migliori di una classe che, con la Rivoluzione, vuole creare prospettive storiche insolite.

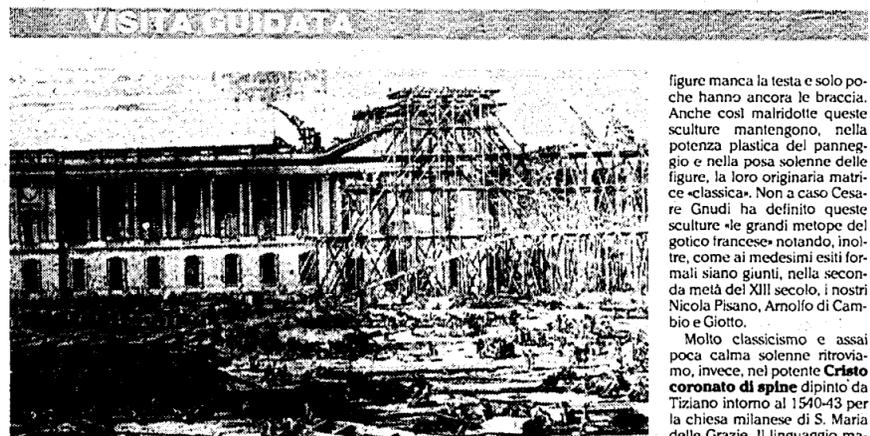
Il Musée National, che frattanto ha cambiato nome (dal 1803 si chiama Musée Napoléon e dal '14 Musée Central des Arts), nel 1810, ospita senza dubbio, la più importante raccolta di pittura al mondo

e, grazie alle campagne napoleoniche, una delle più significative collezioni di sculture greche e romane. Si avvia, così, a diventare il riferimento più autorevole dell'arte occidentale.

In quarant'anni il Louvre, da Le Brun a David, che è il patron incontrastato del nuovo corso, da Luigi XIV alla Rivoluzione e a Napoleone, è divenuto un modello incontrastato e da imitare. Non sono più la coerenza e l'organicità, la qualità delle opere a definire l'importanza della raccolta. Ma è un progetto politico diverso e più ambizioso. Il Louvre è il centro del mondo, dell'arte occidentale; teatro dell'arte o macchina politica, simbolo del potere e strumento d'educazione, immagine di una nuova classe sociale, la borghesia, che vuole segnare diversamente i luoghi e gli spazi di Parigi, che vuole rieggere la storia e soprattutto costruire altri racconti con occhi disincantati e pieni di promesse.

Il Louvre è, dunque, alla caduta di Napoleone, esempio per la costruzione di ogni possibile museo in Europa: della National Gallery (1824), dell'Ermitage (1840), del Victoria and Albert Museum del 1846. Ma diviene, al tempo stesso, luogo teorico da amare e rifiutare, emblema altamente ambivalente. Un simbolo che Valéry disprezzerà e Marinetti, come gli artisti delle avanguardie vorranno distruggere. Un territorio guardato senza rancori da Proust. Un'istituzione della mediazione, dirà Hauser, che, comunque, inaugura un capitolo essenziale della storia sociale dell'arte.

Il museo segna o, almeno, accompagna la nascita della critica d'arte, delle strategie di decifrazione dei testi della visione. Non ci sono dubbi: si è, invece, meno disponibili a pensare i rapporti tra museo e arte. Di recente Francis Haskell, studiando le relazioni fra artisti e musei nell'Europa del secolo XIX, ha sottolineato come molta produzione dell'arte dell'Ottocento sia stata pensata per questa destinazione. Come artisti di nome, da Canova a Thorwaldsen, a Turner a Courbet, abbiano immaginato il proprio destino legato a un museo. Magari, a un proprio museo. Credo che se queste analisi di Haskell venissero estese al nostro tempo i risultati sarebbero davvero sorprendenti. Un solo riferimento valga per tutti, in Italia. Il museo di Alberto Burri a Città di Castel-



mostra la figura di un uomo seduto con le gambe incrociate e che tiene nelle mani gli strumenti del lavoro. La posizione eretta del tronco, la testa ferma e lo sguardo fisso in avanti avvicinano lo scriba egiziano alle tante ieratiche figure delle divinità che lui stesso adorava. Ma la sottile linea delle labbra, il naso aquilino e i grandi occhi che si aprono in alto come il cristo di cristallo di rocca e la pupilla d'ebano, tradiscono il brulicare della vita sotto la rigida regola del canone rappresentativo.

Dal ritratto all'autoritratto: tra i tanti sceglie l'*Autofotografia* dipinto dal tedesco Albrecht Dürer, veridicamente, nel 1493. La linea secca taglia il viso come un'accetta, disegna più

dolcemente sul mento le tracce di una giovanile peluria bionda, contorce infine le nodose mani che stringono un fiore d'eringio, simbolo di fedeltà coniugale, per annunciare il suo fidanzamento con Agnes Frey. E che si tratti di un amore nato sotto i migliori auspici lo dice a chiare lettere la scritta in alto che recita «Le cose mi vanno come è ordinato lassù».

Invece che su una tela di piccole dimensioni Paolo Veronese si è raffigurato, stando a quanto scritto dallo Zanetti nel 1771, nei panni del violoncellista che prende parte alle *Nozze di Cana* del 1562-63. La gigantesca tela (cm. 669x990) è stata di recente restaurata e si presenta oggi in tutta la sua straordinaria lumi-

nosità di toni. Il cielo sullo sfondo si accorda con le candide scenografie classiche che, seguendo diversi punti di fuga, in quel mare di blu vanno a confluire. In primo piano si accalcano, attorno alla tavola imbandita, personaggi in sfavillanti abiti moderni e poi cani, musicisti e giullari con la figura di Cristo.

Un altro momento della vita di Cristo, l'epilogo della Passione, è rappresentato anche dai maestri transalpini che, intorno alla metà del '200, hanno realizzato il *Jubé di Bourges*. Conservati nelle sale d'arte medioevale del Louvre, i rilievi in marmo di questo pulpito si presentano oggi in forma frammentaria: a quasi tutte le

figure manca la testa e solo poche hanno ancora le braccia. Anche così malridotte queste sculture mantengono, nella potenza plastica del panneggio e nella posa solenne delle figure, la loro originaria matrice «classica». Non a caso Cesare Gnudi ha definito queste sculture «i grandi metope del gotico francese» notando, inoltre, come ai medesimi esiti formali siano giunti, nella seconda metà del XIII secolo, i nostri Nicola Pisano, Arnolfo di Cambio e Giotto.

Molto classicismo e assai poca calma solenne ritrovano, invece, nel potente *Cristo coronato di spine* dipinto da Tiziano intorno al 1540-43 per la chiesa milanese di S. Maria delle Grazie. Il linguaggio manierista che il maestro veneziano proprio in questi anni va sperimentando è perfettamente funzionale alla rappresentazione tragica del dolore di Cristo che si contorce sotto l'azione energica dei suoi muscolosi aguzzini. Immerso nel buio simbolico dello sfondo sta il busto dell'imperatore Tiberio, l'immagine del quale si trovava nei tribunali romani e che qui sta a rappresentare l'antico potere superato dalla nuova legge del Salvatore.

Più o meno cento anni dopo, intorno al 1640, Giorgio de La Tour dipinge il *San Giuseppe falegname* che viene rappresentato mentre lavora ad una trave e rivolve il suo faccione melanconico al giovane Figlio che tiene una candela accesa. Gli effetti luministici del lume di candela fuoro

no spesso affrontati dal maestro lorenese (del quale quest'anno ricorre il quarto centenario della nascita) e con effetti sorprendenti di resa naturalistica. La luce calda del fuoco si diffonde, anche qui, su tutte le cose che tocca: brillando a volte, come nel truciolo di legno in terra, degradando altrove nel buio dello sfondo. È tutto così vero e quotidiano che quasi ci fa dimenticare che la candela è luce divina e che il legno a cui lavora Giuseppe falegname altro non è se non una prefigurazione della croce sulla quale sarà sacrificato il Figlio.

Questa breve selezione delle opere del Louvre non può certo concludersi senza Leonardo da Vinci. Spostiamoci allora nella sala della Gioconda e, scavalcato il nugolo di turisti in adorazione davanti all'ignota donna dall'enigmatico sorriso, troviamo la straordinaria *Vergine delle rocce*. Giunto nel 1482 a Milano, l'anno dopo Leonardo riceve la commissione per la pala dalla confraternita della Concezione nella chiesa di San Francesco Grande. Si tratta di un'opera che nasconde una fittissima rete di simboli, da leggersi prevalentemente in chiave mariana (le rocce, i fiori, la grotta), e una sapiente messa in scena «teatrale» attraverso i gesti e gli sguardi incrociati della Madonna, dell'Angelo e di San Giovanni. E poi c'è lo sfumato che addolcisce i contorni dei visi, che fonde le figure nel paesaggio e che rende «naturali» l'immagine divina.