

Bruciare il Louvre

Aspetto di essere arrivato al Louvre per risponderle.

Si parla bene di pittura solo davanti alla pittura.

Paul Cézanne

Una domenica di pioggia Lucien Guitry propose a sua moglie una visita al Louvre. «Come, ancora?» esclamò lei. Erano quindici anni che non ci andavano.

La prima e più ovvia interpretazione che si è tentati di dare è che la noia, quel giorno, avesse finito per traumatizzare la povera donna. Io ne preferisco una seconda: l'esperienza, per lei, era stata così intensa che sembrava risalire al giorno prima. Esistono musei altrettanto ricchi e interessanti del Louvre: ciò non toglie, comunque, che il Louvre sia un luogo magico, privilegiato. Qualche anno fa, quando ebbi l'idea di visitarlo insieme ad alcuni pittori e ascoltare cosa avessero da dire davanti alle opere esposte, mi aspettavo più di una defezione. In realtà non ve ne fu nemmeno una. Sarei stato altrettanto fortunato se avessi proposto loro di accompagnarmi agli Uffizi, al Metropolitan o alla National Gallery? A questo proposito, Fantin-Latour sembra riassumere il parere dei pittori: «Il Louvre, il Louvre, non c'è che il Louvre!». Anche Cézanne la pensava così: «Mi sembra che al Louvre ci sia tutto; che si possa amare e comprendere tutto, per mezzo del Louvre». Luogo magico, dicevamo. Perché il Louvre non è un museo, ma il Museo.

Ed è il Museo perché, sotto molti aspetti, appare tutto fuorché un museo. Un luogo in cui passeggiare, una casa di appuntamenti. «Ho molto da dirti e da spiegarti» comunica Baudelaire a sua madre il 16 dicembre 1847. «Una lettera mi costa più fatica di un intero volume. Da un lato, ho orrore di ogni cosa a casa tua e soprattutto dei tuoi domestici. Volevo pregarti di farti trovare oggi al Louvre, al Museo, nel grande Salon Carré, all'ora che tu mi indicherai, ma appena ti sarà possibile. Il Museo però apre solo alle undici. Non c'è posto a Parigi dove si possa chiacchierare meglio: è riscaldato, si può rimanere in attesa senza annoiarsi, e d'altra parte per una donna è il luogo d'incontro più decente.»

Quello stesso Salon Carré aveva fatto da cornice alle nozze tra Napoleone e

Maria Luigia. Il corteo nuziale era partito dalla residenza imperiale, le Tuileries, percorrendo in tutta la sua lunghezza (quattrocentoquarantadue metri) la Galerie du bord de l'eau, meglio nota con il nome di Grande Galerie. La quale, per quanto stipata di tesori artistici (Napoleone vi aveva ammassato i capolavori confiscati all'Europa sottomessa), non era in fondo che un enorme corridoio fra due dimore reali, quella di città e quella di campagna: il Louvre e le Tuileries.

Prima ancora di diventare un museo, il Louvre ne aveva già viste di tutti i colori. Ha ospitato a turno il primo giornale pubblicato in Francia, una manifattura di arazzi, l'Académie française e le sue sorelle minori, le Accademie di pittura e di scultura, la Borsa, una polveriera, diverse associazioni politiche, alcuni circoli rivoluzionari, più di un raduno elettorale...

Ma soprattutto, il Louvre è stato abitato. Dal Medioevo in avanti funse da residenza, prima secondaria e poi principale, dei re di Francia. Come ogni casa, era - al pari degli oggetti che conteneva - un luogo funzionale e familiare. Una prerogativa che finì per perdere quando Luigi XIV trasferì la corte a Versailles, anche se qualcosa di quella funzione originaria non avrebbe mai smesso di impregnarne le pareti e un nonnulla bastasse anzi a risvegliarla. La Rivoluzione del 1848 tornò a fare del Louvre un palazzo: il Palazzo del Popolo. Gli insorti bivaccarono nella Grande Galerie, abbeverandosi ai vasi greci e romani. Così facendo, non si mostrarono in fondo più irrispettosi - non un solo pezzo, del resto, andò in frantumi - di quanto lo sarebbe stato Degas con il suo dipinto di El Greco, su cui spogliandosi gli capitava spesso e volentieri di lanciare i pantaloni. Una tale disinvoltura è segno di un rapporto vivo, fondato sull'utilità. A un pittore mediocre che un giorno gli disse: «I quadri sono oggetti di lusso», Degas rispose: «I suoi, forse. I nostri sono oggetti di prima necessità».

Un buon quadro, naturalmente, non è l'appendiabiti ideale. Degas non ignorava certo che la pittura, in fondo, ha più a che vedere con il lusso che con la necessità. L'inesorabile slittamento che la fa oscillare dal primo alla seconda, concretizzato nel tragitto che porta un quadro dallo studio del pittore all'appartamento del collezionista, rappresentava per lui una vera tortura. È noto come Degas non si separasse mai dalle sue tele se non quando vi era costretto, e che cercava poi di recuperarle, allo scopo, diceva, di correggerle. Ma il suo intento non era piuttosto quello di rianimare un'opera morta che non serviva più, che aveva smesso di essere il tramite di un dialogo? Fu per la stessa ragione che Bonnard si vide buttar fuori dal Musée du Luxembourg, ai tempi insignito dell'aura di museo di arte moderna: un guardiano lo aveva sorpreso, scatola di colori alla mano, a ritoccare uno dei suoi quadri.

Ciò che spinge un artista a intraprendere tali rimaneggiamenti - spesso infelici - è, più dell'ambire a una perfezione che sa essere fuori portata, la consapevolezza che il rapporto vivificante, fondato sulla necessità, esiste solo fra l'opera e il suo creatore. Una volta fabbricata la brocca, non importa chi vi berrà;

essa è modellata, in un certo senso, sulla propria funzione. Una condizione di felice innocenza che è appannaggio dell'artigianato e dell'industria.

Il pittore vive nel tempo dell'esperienza. Il suo lavoro non ha alcuna funzione. O, più esattamente, ha smesso di averla il giorno in cui l'artista si è differenziato dall'artigiano. Un divorzio che non si riduce semplicemente a quello fra l'oggetto dotato di una funzione utilitaria e l'immagine, visto che anche l'immagine è rientrata per lungo tempo nella prima categoria: vaso in cui si mesceva il divino, porta aperta sul mondo degli spiriti, maschera dell'invisibile. L'immagine veniva abolita nell'esperienza religiosa in cui era chiamata a traghettare il fruitore, allo stesso modo in cui la coppa scompare nell'atto di bere. Essa fu anche decorazione, sontuoso rivestimento: una cornice riempita dai potenti di questo mondo. A dotarla di senso erano il tal principe o il tal ecclesiastico. Era, in una parola, transitiva.

Nel Rinascimento l'arte rompe con gli dèi, poi smise di piegarsi agli ordini dei grandi. Da mezzo, divenne fine; da transitiva, intransitiva. Attorno all'immagine si eresse la barriera protettiva e di separazione della cornice. Quale vittoria, per l'uomo di genio: creare non più il vaso, ma la fonte! E tuttavia, il rimpianto che percepiamo in Degas sono soltanto in pochi, fra i pittori moderni, a non dividerlo.

Il fatto è che, assurdo a fine, l'opera finiva per ispessirsi, per opacizzarsi. Come la nostra mano ci appare sproporzionata e mostruosa non appena focalizziamo tutta l'attenzione su di essa – per esempio, quando un male o un incidente la paralizzano –, così, a volte, l'immagine ci appare brutalmente pesante, assurda, fastidiosa.

Qualsiasi organo è spaventoso, se non c'è la funzione a riscattarlo (sempre Degas notava che gli alberi sarebbero orribili, se non si muovessero). E la pittura, in effetti, aveva smesso di servire a qualcosa: da allora la si vedeva troppo, non si vedeva che quella. Smettendo di essere operante, tendeva a ridursi a un oggetto (di cultura, di speculazione), a un corpo che la vita ha finito per abbandonare, destinato a essere raccolto in quei "cimiteri", in quegli "obitori" che svariati autori identificano con i musei. Lì, il peso della loro fissità potrà essere sostenuto soltanto dalla fissità non meno antinaturale della nostra attenzione, se non da uno sguardo frettoloso e distratto. La pittura post-rinascimentale ha fabbricato il consumatore che si merita: il turista.

Un quadro, tuttavia, si riduce meno a un oggetto d'arte in una casa che in un museo. Lì partecipa dell'atmosfera generale. Circondato da oggetti che servono a qualcosa, sembra quasi avere anch'esso una funzione. Visto centinaia di volte, cessa di essere visibile. Le maglie sottili intessute dalla frequentazione abituale del luogo finiscono per avvolgere quel corpo estraneo, per attenuare il suo splendore brutale. L'incoscienza e l'innocenza che caratterizzano i rapporti di necessità l'hanno travolto nella loro marea tiepida, ed è solo inaspettatamente,

ormai, che riesce a rievocare in noi la sua natura eterogenea, come un iceberg che spunti all'improvviso nel placido silenzio dell'oceano.

È per questo che i pittori moderni amano il Louvre. Prima ancora che un museo, esso è stato un palazzo: un luogo in cui l'arte veniva vissuta, oltre che vista. Un luogo che conserva tuttora un'eco di quella transività, di quella trasparenza perduta, eternamente sognata. È solo nel 1790 che il Louvre – perlomeno il Salon Carré – diviene ufficialmente un museo. Più che di una brusca mutazione, però, si tratta di un lungo percorso evolutivo. Leonardo da Vinci morì ad Amboise nel 1519, lasciando le opere contenute nel suo studio, in particolare la *Gioconda*, la *San'Anna* e il *San Giovanni Battista*, a Francesco I. E così, il re che diede avvio al palazzo fu anche colui che mise in moto il processo destinato a fare di esso un museo. I dipinti di Leonardo, infatti, non erano più delle opere calate all'interno di uno scenario: erano dei corpi estranei, dei meteoriti densi, rari, piombati nello spazio della dimora – oggetti d'arte, oggetti da collezione. Un'automobile diviene un oggetto da collezione nel momento in cui smette di circolare: il collezionista è un re Mida che trasforma in oggetti d'arte le opere che tocca. Queste, però, possono prestarsi con più o meno entusiasmo a tale processo di alterazione: alcune sono state forgiate in modo da non poter in alcun caso circolare. A Leonardo, uomo del Rinascimento, corrisponde il collezionista, anch'egli prodotto del Rinascimento; l'ansia di creare, per mezzo del puro genio, un mondo al di fuori di quello naturale, necessita, per poter sbocciare, di uno spazio ideale; uno spazio che la collezione contribuisce a creare e che il museo finisce per portare a compimento.

14

I dipinti lasciati da Leonardo a Francesco I, nucleo originario delle collezioni reali, costituivano una cellula cancerogena nell'organismo del palazzo. La quale non tardò a propagarsi. Luigi XIII bramava un grandioso scenario, più che una collezione. Desideroso di trasformare la Grande Galerie in un salone di ricevimento, per realizzare il proprio scopo fece richiamare Nicolas Poussin dall'Italia. «Non ho mai capito che cosa volesse il re da me» avrebbe scritto in seguito Poussin. Eppure era semplice. Ma l'artista, per il quale la pittura costituiva un mondo a sé, non poteva più tollerare di essere costretto a piegarsi a un ambiente circostante.

Poussin avrebbe trovato maggiore comprensione nel cardinale Mazarino. Il quale, prima di trasferirsi nel suo palazzo personale, aveva abitato al Louvre. La dimora del collezionista era un vero e proprio museo in embrione: fu negli appartamenti di Mazarino che una parte del Louvre slittò per la prima volta dal piano del vivere a quello del vedere. Del conservatore di museo Mazarino dava già segno di condividere le inquietudini. Quando Cristina di Svezia chiese di poter visitare la sua collezione, il cardinale, allora assente, scrisse al suo intendente Colbert: «Che quella pazza non entri nei miei gabinetti del Louvre: potrebbero sparire alcuni dei miei quadretti».

Di tutte le cose che Mazarino lasciò in eredità a Luigi XIV, la più preziosa fu certamente il suo collaboratore Colbert. Il quale si occupò di radunare le collezioni reali al Louvre. Ammontanti in origine a duecento opere, alla fine del regno arrivarono a duemila. Gli storici si sono spesso interrogati sulle ragioni che spinsero il Re Sole a trasferirsi dal Louvre a Versailles. A cacciarlo, con ogni evidenza, furono i quadri e le statue. Non si abita un museo. Forte della sua esperienza parigina, Luigi XIV si curò bene di preservare la sua nuova dimora da quel cancro museale: i capolavori delle collezioni non vennero dunque incorporati nell'imponente scenario di Versailles, ma volutamente conservati presso la Direction des Bâtiments du Roi,* dove i privati potevano studiarli, e perfino prenderli in prestito.

Ufficialmente, il Louvre divenne un vero e proprio museo solo nel 1793. Perché ciò accadesse era necessario che nel 1791 il cittadino Barrat esclamasse davanti all'Assemblea: «Bisogna restaurare il Louvre per farne un museo celebre!». L'appello a una simile trasformazione fu raccolto l'anno successivo, su proposta del pittore David. Quest'ultimo, in realtà, riprendeva un progetto caro agli enciclopedisti. Nell'articolo dell'*Encyclopédie* dedicato al "Louvre", Diderot suggeriva di raggrupparvi le collezioni reali e, più in particolare, di restituire ai quadri la Grande Galerie, all'epoca occupata dai plastici delle fortezze reali. Ispirandosi a quel consiglio, il conte d'Angiviller, sovrintendente alle Belle Arti sotto il regno di Luigi XVI, aveva già fatto passare al vaglio la ristrutturazione della Grande Galerie, allo scopo di dotarla di un'illuminazione zenitale. Il tempo passava, in un incessante susseguirsi di progetti e controprogetti. Nel 1793, Hubert Robert dipinse una Grande Galerie ammodernata, che all'epoca non rappresentava che un sogno. Subito dopo, Robert dipinse una seconda versione dello stesso progetto, nel quale la Grande Galerie, ridotta ormai a pura rovina, assumeva l'aria maestosamente melanconica delle Terme di Caracalla, quasi a voler dire che, una volta svanita la vita, si profilava un'unica alternativa: o il museo o lo sfacelo.

Fu quest'ultima strada che il Louvre imboccò dopo il trasferimento della corte. Un mare di catapecchie cominciò pian piano ad attorniarlo. Il quartiere divenne malfamato, pericoloso. Sotto Luigi XV, si parlò addirittura di demolire il palazzo, ma la Pompadour lo salvò.

Sebbene poco glorioso, fu proprio in quel periodo che si instaurò il rapporto di intimità che lega ancora oggi gli artisti al Louvre. Dopo essere stato il palazzo dei re di Francia, infatti, il Louvre divenne una sorta di Bateau-Lavoir. Una miriade di pittori e scultori si installò, visse e lavorò nell'ammezzato della Grande

* Sovrintendenza preposta alla costruzione e alla gestione delle residenze reali. Creata da Enrico IV di Francia, fu potenziata da Colbert ed estesa alla realizzazione di opere pubbliche, nonché alla gestione del mecenatismo reale attraverso il sostegno delle Accademie. [N.d.T.]

Galerie. Prendendosi, fra l'altro, ogni sorta di libertà con l'illustre edificio, per esempio facendo passare delle canne fumarie attraverso le sue nobili travi o le sue grandiose finestre. Coypel, Desportes, Boucher, Chardin, Vernet, Greuze, David: tutta l'arte del Settecento fu domiciliata al Louvre. Facendosi visita l'un l'altro o fermandosi casualmente a chiacchierare lungo i corridoi, quegli artisti formavano una vera comunità. L'atmosfera doveva essere particolarmente allegra, ai tempi di Hubert Robert – il cui temperamento non aveva nulla della malinconia delle sue rovine, e le cui facezie assumevano spesso e volentieri una piega sportiva (nottetempo scalò il Colosseo dalla facciata esterna) – e del suo amico Fragonard. Nemmeno le tempeste della Rivoluzione riuscirono a inasprire l'umore spensierato del “buon papà Frago”. Quando si sentì dire che la pensione accordatagli da Luigi XVI era stata ridotta di due terzi, il vecchio pittore saltellò di gioia.

«Sei impazzito?» gli chiese la moglie.

«No, sono contento.»

«Contento! Cosa poteva capitarci di peggio?»

«Avrebbero potuto prenderci tutto.»

Fu forse la candela di Fragonard quella che Napoleone vide accesa nella Grande Galerie la sera del 1805 o del 1806 in cui passò davanti al Louvre. Già nel 1802, l'imperatore aveva ordinato che il vecchio palazzo fosse sottratto agli artisti per essere restituito alle opere. Furente di non essere stato obbedito, fece cacciare il pittore all'istante. Fragonard, Vien, Lagrenée, Vernet, Robert, David: all'incirca due centinaia di artisti furono sloggiati.

Quell'espulsione segna la vera e propria nascita del museo del Louvre. Essa rappresenta, in effetti, l'atto museografico per eccellenza. Un gesto che realizza il sogno inconfessato di tutti i conservatori museali: che l'arte faccia finalmente a meno degli artisti. Non disponendo, il più delle volte, dei poteri dittatoriali di Napoleone, questi finiscono per ripiegare su simboliche forme di ostracismo quali la sostituzione di concetti astratti alla figura dell'individuo creatore: a generare l'opera, proclamano, sono lo stile, lo *Zeitgeist*, la scuola o la struttura.

Tutt'altro, invece, è il sogno degli artisti. Davanti al *Rifugio di caprioli* di Courbet, appeso sopra *l'Apoteosi di Omero* di Ingres, Cézanne esclamerà: «Non si vede niente... Com'è sistemato male... Quand'è che si decideranno a mettere un pittore, uno vero, a capo del Louvre?». Per un riflesso molto diffuso nell'Ottocento, Cézanne colloca l'età dell'oro nel futuro, quando, in realtà, appartiene al passato. Era agli artisti, infatti, che i re avevano affidato il compito di costituire e amministrare le loro collezioni. Francesco I spedì Andrea del Sarto a Roma con tanto di fondi perché vi raccogliesse delle “anticaglie”: il manierista fiorentino si tenne i soldi e restò in Italia. Una spiacevole esperienza che non impedì a Luigi XIV di affidare a Charles Le Brun la custodia del suo gabinetto di dipinti e

a Coypel quello dei disegni. Fino all'avvento di Napoleone, i conservatori museali - *concierges*, li si chiamava all'epoca - venivano selezionati fra la categoria dei pittori. Fu così che uno di loro, il faceto Lépicié, si trovò a redigere il primo *Catalogo ragionato* nel 1752. Insignito di quello stesso titolo nel 1784, Hubert Robert partecipò ai progetti di ristrutturazione del Louvre. Sotto la spinta di David, fu nominato, insieme a Fragonard, membro della commissione destinata a salvare i capolavori minacciati dalla Rivoluzione. Ai tempi dei sovrani, ed è facile capirne il motivo, gli artisti beneficiavano di un trattamento di favore. Una volta all'anno potevano esporvi le loro opere (contrariamente ai quartieri alti, che si spostavano da est a ovest, il Salon si spostò da ovest a est, lungo la Grande Galerie, finendo per installarsi nel Salon Carré). Quando la Rivoluzione, nella sua foga decimale, sostituì la settimana con la decade, si decise di riservare due giorni alle pulizie e alle commissioni del museo, tre al pubblico e cinque agli artisti. Sono privilegi che non si dimenticano facilmente. Ancora oggi, qualsiasi artista che entri al Louvre assume l'aria del sovrano che ritrova il proprio trono dopo lunghi anni di esilio. A una guida che si era offerta di scortarlo, Toulouse-Lautrec, in compagnia di alcuni amici della Scuola di belle arti, ribatté: «Per fare cosa? Siamo noi che facciamo il Louvre!».

Un'affermazione doppiamente vera. Non solo l'artista dota il museo di nuove opere, ma di fronte a lui - e solo a lui, si sarebbe tentati di dire - le opere antiche continuano a vivere o, per dirla altrimenti, evitano di congelarsi in oggetti di cultura e ammirazione. Sotto lo sguardo del pittore, la pittura del passato rivela una tale veemenza che Ingres, ai suoi allievi costretti a passare davanti ai quadri del detestabile Rubens per ammirare le tele del divino Raffaello, ordinava: «Mettetevi dei paraocchi!».

L'unico visitatore non addetto ai lavori su cui la pittura del Louvre abbia esercitato, nell'Ottocento, un effetto così sconvolgente, fu la giovane prostituta che Baudelaire avrebbe immortalato nei panni della «mendicante dai capelli rossi». La ragazza vi si recò per la prima volta in compagnia del poeta, stando al quale si sarebbe coperta il volto, arrossendo violentemente, alla vista delle nudità esposte sotto i suoi occhi.

A partire dal 1848 il Louvre smise di ospitare il Salon. Ciò non gli impedì tuttavia di continuare a essere il salotto per eccellenza di tutti i pittori francesi. Fu lì che Manet conobbe Fantin-Latour, intento a copiare i capolavori veneziani per carpire il segreto dei colori e destinato, a sua volta, a presentargli le sorelle Morisot. E fu sempre lì che Manet, di fronte a un ragazzo che si ostinava a incidere direttamente sulla lastra di rame un'*Infanta* di Velázquez, esclamò: «Che faccia tosta!».

Quel ragazzo era Degas. La rottura con la tradizione avviata da Manet non mise affatto fine al rapporto di intimità che legava gli artisti moderni al Museo. Fu proprio al Louvre che Manet incontrò il venditore di stracci Collardet,

destinato a fargli da modello nel suo *Bevitore di assenzio* (il primo quadro in cui si afferma la sua personalità). Manet, si dirà, aveva ancora un piede nel passato. Ma che dire dei suoi successori? Di Cézanne, per esempio?

Mai il Louvre ebbe visitatore più assiduo, più appassionato. Da vecchio, vi si recava una volta alla settimana. E quando era lontano da Parigi, appendeva ai muri le riproduzioni dei suoi dipinti preferiti. *La morte di Sardanapalo* di Delacroix, *L'arrivo di Maria de' Medici a Marsiglia* di Rubens... Instancabile, tornava sempre alla *Flora* di Poussin, sperando gli rivelasse l'agognata formula per dipingere le sue *Bagnanti*.

Verso il 1900, gli ultimi bastioni della tradizione finirono definitivamente per crollare. Era però l'epoca in cui Matisse, l'uomo destinato a far uscire la pittura moderna dalla sua crisalide, si attardava al Louvre con Marquet in cerca di quei "bianchi", di quei "buchi", di quei tempi morti presenti anche nei più grandiosi capolavori. Come il suo maestro Gustave Moreau aveva mandato i propri allievi al Louvre, così lui vi avrebbe mandato i suoi. E persino una volta compiuta la sua rivoluzione pittorica vi avrebbe fatto ritorno – e non solo per mero piacere. Nel 1909 Matisse stava lavorando al ritratto di Greta Moll, ma il dipinto non avanzava. «Per consolarsi, in cerca di nuove ispirazioni» racconta la modella «decise di andare al Louvre e di prendersi qualche giorno di riposo. Lì scopri il ritratto del Veronese. La donna non aveva una camicia bianca, ma le braccia erano posate davanti a lei proprio come le mie, anche se le sue erano piuttosto grosse e tonde. Lui decise di adottarle per il mio ritratto, il che lo costrinse, come al solito, a modificare tutto il quadro. "Sta assumendo uno splendore inaudito." Matisse, adesso, era soddisfatto.»

Raramente il Louvre offre un aiuto così chiaro all'artista vivo. Il più delle volte, si limita a offrirgli un conforto più generico, come spiegherà in un'altra occasione lo stesso Matisse: «Sa, io studiavo in base alle mie inclinazioni, come in letteratura si studiano gli autori, prima di decidersi per l'uno o per l'altro; soprattutto, senza voler captare dei trucchi, ma solo per coltivare lo spirito! Passavo da un olandese a Chardin, da un italiano a Poussin». Un tale modo di procedere finisce per strappare le opere al loro preciso contesto storico o biografico e per reinstaurare le condizioni di anonimato prevalenti all'epoca in cui gli artisti erano responsabili delle collezioni reali. «Si è scelto di non inserire date» dice la notizia di accompagnamento ai disegni esposti al Musée du Luxembourg nel 1750, «né i nomi degli autori per lasciare agli amatori più avveduti la possibilità di decidere.» Del resto, furono sempre degli artisti a formare la commissione incaricata di allestire i quadri del museo istituito dalla Repubblica nel 1791: «Il criterio che abbiamo adottato è quello di un'aiuola di fiori che variano all'infinito. Se avessimo scelto un metodo differente, mostrando a turno l'infanzia dell'arte, la sua crescita e il suo ultimo periodo [...], avremmo

potuto accontentare qualche erudito, ma ci saremmo esposti alla critica, peraltro fondata [...], di aver intralciato lo studio dei giovani allievi». I tumulti della Rivoluzione e le condizioni fatiscenti dei locali costrinsero le autorità a richiudere il museo appena inaugurato. Quando riaprì i battenti, nel 1799, i quadri erano suddivisi per scuole. Gli eruditi avevano avuto la meglio sui pittori: la storia trionfava sulla vita.

In realtà, è sufficiente che il pittore ridotto al rango di visitatore lasci vagare lo sguardo sulle opere esposte perché il lavoro degli storici crolli. Ma ciò che egli fa emergere al suo posto non è la vita, o meglio, è una vita altra, non certo quella del momento storico che ha visto operare l'artista: una sorta di luogo neutro, capace di accomunare opere appartenenti a epoche diverse, alle civiltà più disparate.

Questa parentela fra un ritratto del Fayum e un ritratto di Manet, questa coerenza che si colloca al di là della storia al tempo stesso negandola, non può affermarsi che sullo sfondo del tempo. Per uno strano paradosso, è nel Museo degli eruditi, delle scuole, dei movimenti e delle culture classificate che il pittore prende coscienza di ciò che non appartiene alla storia. Altrettanto prigioniero del flusso storico, è lì che si vede rivelare una seconda appartenenza possibile, che non costituisce affatto una negazione del tempo, ma il suo altro versante. Più il pittore si sentirà preda del tempo, più cercherà al Louvre la conferma di quell'altro versante. Cézanne lo frequenta assiduamente perché appartiene al movimento per antonomasia dell'istante che fugge: «Fare dell'Impressionismo qualcosa di solido e duraturo come l'arte dei musei». È nei momenti di smarrimento, di contestazione, di innovazione, che i pittori tornano al Louvre, allo stesso modo in cui i marinai sognano il porto in piena tempesta. Era Picasso che voleva appendere le sue tele in mezzo ai capolavori della Grande Galerie per vedere se "tenevano"? Se tenevano, ovvero: se possedevano anch'esse quel quid che le accomuna alle grandi creazioni di tutti i tempi e che gli stessi pittori, glissando sull'oscurità del termine, chiamano bello, al pari del pubblico, forse soddisfatti di trovare in esso quel barlume di permanenza evocato da Mallarmé: «Non vedo svanire nulla che sia stato bello nel passato».

Mallarmé si sbagliava: la bellezza dei quadri svanisce rapidamente, sempre più rapidamente. Paralizzato davanti all'*Entrata dei crociati a Costantinopoli*, Cézanne si lamentava: «È terribile... Tanto vale dire che lei non la vede. Non la vediamo più. Io che le parlo, l'ho visto, quel quadro, morire, impallidire, scomparire. C'è da piangere. Di dieci anni in dieci anni, se ne va... Non ne resterà niente, un giorno». Delacroix era ossessionato dalla decomposizione materiale della sua opera, ma i mezzi cui ricorreva per scongiurarla – il bitume – non fecero che accelerarla (proprio come Quentin de La Tour uccise i suoi pastelli nell'intento di fissarli). *Ars longa, vita brevis*, recita l'adagio: per la pittura moderna sembra essere vero il contrario. «Al Louvre, nell'*Esther* di Paolo Veronese»

scrive Fénéon «attraverso le colonne del palazzo di Assuero, si assiste sconvolti al diramarsi di strade bianche che sbiadiscono in un cielo d'inchiostro, un tempo blu: un blu che all'epoca era di moda.» E Fénéon aggiunge: «Il pittore che più ha curato la fabbricazione dei suoi colori è proprio quello i cui colori si sono maggiormente anneriti - Leonardo». Come se lo spazio reale, materiale, volesse vendicarsi di quell'arte che, con la magia della prospettiva, ha finito per preferirgli uno spazio fittizio, immateriale.

Naturalmente esistono modi di distruzione più sbrigativi. Come esclama Cézanne: «Diamo fuoco al Louvre, allora... subito... se si ha paura di ciò che è bello».

I pittori furono i primi a gridare: «Incendiamo il Louvre!». Da Pissarro a Monet, da Picasso ai futuristi, gli artisti hanno incessantemente invocato la distruzione del Museo... prima di vedervi entrare le loro opere. Perfino Cézanne, secondo il quale «il Louvre è il libro in cui impariamo a leggere», ha ammesso: «Volevo bruciare il Louvre».

Questa rivolta contro il Museo nasce dalla sensazione, spesso indefinita, che passato e presente siano antinomici. Rifarsi alla scuola della storia è sottrarsi all'istinto creatore, alla vita. «Da quando si sono iniziati a costruire i musei per creare dei capolavori» notava già nel 1815 Quatremère de Quincy «non ci sono più capolavori con cui riempire i musei.» Il rifiuto del museo è naturale quanto la ribellione del bambino nei confronti dei genitori. Un giorno che Courbet si trovava al Louvre insieme a suo padre, questi gli chiese cosa ne pensasse dei quadri che sfilavano sotto i loro occhi. «Di fianco alla mia» esclamò Courbet con il suo accento tipico della Franca Contea «tutta questa pittura è merda!» Può apparire sorprendente che a formulare un rifiuto così brutale sia proprio il pittore che, nel bene o nel male, potremmo additare come l'ultimo rappresentante della tradizione. Ma denigrare i propri genitori non equivale necessariamente a rifiutare il proprio retaggio. Del resto, è proprio in questa rottura apparente, forse, che la catena si arricchisce di un nuovo anello.

La museofobia dei pittori ha altre cause. Ogni museo, in fondo, possiede qualcosa del museo delle cere. Un quadro sistemato in un museo è un quadro sottratto alla circolazione: un quadro che sfugge al ciclo della vita e della morte. Da opera, diviene oggetto. E cosa bisognerebbe farne, degli oggetti, se non collezionarli? Per quanto pubbliche possano essere, le collezioni non cessano per questo di essere degli ammassi. Rimosso dalla parete della chiesa o della taverna, l'affresco non ci rivolge più che un discorso indiretto.

L'assenza di immediatezza nel rapporto con il pubblico finisce col pesare sempre di più ai pittori, a mano a mano che, da Manet in avanti, comincia a imporsi il bisogno di un discorso diretto. La ricerca dell'indicativo presente implica il rifiuto di ogni garanzia - in altre parole, di quella tradizione di cui il mu-

seo riunisce le testimonianze. Un altro legame, più profondo, inizia a stabilirsi fra il museo e la tradizione. Nati nella stessa epoca, i due rispondono in fondo alla stessa esigenza. L'arte intransitiva del Rinascimento invoca uno spazio astratto, preservato dalla vita ordinaria, proprio come la tela viene preservata dall'ambiente circostante grazie alla presenza della cornice: il museo risponde precisamente a quest'esigenza. Non si può dunque smantellare il sistema elaborato da Giotto, van Eyck e i loro successori senza mettere anche in discussione quel luogo in cui i quadri fanno, prima o poi, la stessa fine dell'uomo al cimitero. «La vita! La vita! Non avevo che quella parola in bocca. Volevo bruciare il Louvre» dirà Cézanne.

Il pittore, però, non manca di aggiungere: «Povero coglione!». Cézanne ha capito che il museo, rivelatore di quello spazio comune in cui ogni opera d'arte è destinata a fondersi, è anche il garante dell'individualità. Più l'opera è personale, più resiste a essere integrata in un'architettura. Allo stato puro, individualità e decorazione sono incompatibili. Il museo (la collezione), opponendosi al diluirsi nello spazio della vita reale, appare quale la cornice, quale la vera dimensione dell'individuale. Distruggere uno equivale a negare l'altro: una pratica che, dal Rinascimento in poi, equivale a una vera e propria mutilazione.

Per un altro verso, gli stessi che nel XIX secolo riscoprono lo spazio a due dimensioni – il quale, riducendo l'opera alla propria superficie, permette di raggiungere la superficie dei muri e di integrarvi: la decorazione, il linguaggio dello spazio reale – non vogliono rinunciare allo spessore, all'identità delle cose (e di se stessi), sebbene essi esigano l'impiego di mezzi che “bucano la parete”. Pur percependo chiaramente la contraddizione dei due percorsi, il pittore moderno rifiuta di attenersi all'uno o all'altro. «Giotto, liberami da Parigi! E tu, Parigi, liberami da Giotto!» scriverà il giovane Degas su uno dei suoi taccuini. Manet, dal canto suo, persegue tanto il silenzio della pittura quanto l'eloquenza del soggetto. E Matisse si sforzerà, per tutta la vita, di conciliare la densità di Cézanne e la decorazione islamica. Si direbbe che i pittori cerchino questa contraddizione, quasi percepissero che lo spazio moderno non coincide né con la piattezza del reale né con la tridimensionalità fittizia, ma con uno spazio destinato a originarsi proprio a partire da quel nuovo dilemma. Il problema che dal 1860 in poi si pongono dunque alcuni pittori somiglia stranamente a quella che svariati economisti, sociologi e filosofi considerano la grande questione del nostro tempo: come conciliare la dimensione individuale e la dimensione collettiva?

Forse, un giorno, questo dualismo apparirà come il tratto essenziale della nostra epoca. Esso illustra in modo chiarissimo l'ambivalenza dei pittori nei confronti del museo in questi ultimi cent'anni. Da un lato sono attratti dal Louvre, incarnazione della dimora e al tempo stesso del museo. Dall'altro il Museo, incarnazione e insieme negazione dello spazio che sognano, appare loro di volta in volta come il rifugio ideale o il luogo cui dare fuoco.

Ma il fuoco di cui parlano non brucia. Quel fuoco è l'arte. E induce a distruggere, perché esso non è se non nella nascita. Ma essendo, quel fuoco congiunge tutto ciò che, prima di lui, fu nascita. Il fuoco e la storia del fuoco sono una cosa sola. Da quando ho iniziato a scrivere questo libro, alcuni dei pittori che mi avevano accompagnato al Louvre sono divenuti, da rivoluzionari, dei classici a tutti gli effetti. Là dove sembrava spalancarsi un abisso, oggi si impone l'evidenza di una continuità. In quel luogo in cui il fuoco brucia e non brucia, il quadro terminato ieri potrebbe essere stato tranquillamente realizzato ai tempi dei faraoni, e la statua di epoca mesopotamica non stridrebbe affatto nello studio di un artista contemporaneo.

Il fuoco che, da qualche tempo a questa parte minaccia un po' dappertutto i musei è meno platonico. Gruppi assembrati davanti a porte prudentemente chiuse, slogan spennellati sui muri o sulle stesse tele, come il proclama tracciato per mano di alcuni studenti sul ritratto del cardinale Richelieu realizzato da Philippe de Champaigne: «Togliamo all'arte la sua funzione mortificatrice. L'arte è morta, viva la rivoluzione!».

Si tratta di temi familiari alla riflessione estetica degli anni sessanta. L'arte è mortificante (o morta) perché produce oggetti, perché l'unico rapporto che questi autorizzano è il possesso, che è il tratto tipico della borghesia, la quale ha inventato la cultura come strumento di valorizzazione degli oggetti d'arte.

22

Un simile ragionamento confonde l'oggetto e l'opera. Il primo è intransitivo, è un fine. La seconda è transitiva, è un mezzo. L'oggetto è il depositario di un certo numero di qualità, di valori; che lo guardiamo o no, rimane inalterato. L'opera, al contrario, trova compimento nella partecipazione dei sensi e dello spirito che essa stessa sollecita, che esige da noi. Certo, l'arte affermata all'epoca del Rinascimento, che tendeva a sostituire l'oggetto all'opera, è figlia della critica che ho appena riassunto. Ma non ci si è forse sforzati, da più di cent'anni a questa parte, di invertire questa tendenza, proprio nel periodo che ha visto trionfare la borghesia? Per essere ancora più precisi, l'artista cui va attribuito l'onore di quest'inversione fu proprio il più borghese degli uomini: Édouard Manet.

Per i contestatari di oggi, si tratta di sfumature prive di interesse. Inutile convincerli che se Hitler proclama $2 + 2 = 4$ l'aritmetica non ne è per questo screditata, o che a nessuno è mai venuto in mente di abbattere fiori e alberi con la scusa che il giardino ce l'hanno solo i ricchi. In altre parole, se l'oggetto mira solo a essere raccolto, l'opera deve accogliere. Per essere un oggetto, un quadro ha solo bisogno del pittore; per divenire un'opera, esige anche la collaborazione di chi lo guarda. È sufficiente che questi si scordi o si rifiuti di partecipare, perché quell'icona che ha agito in "trasparenza", come una soglia fra uno stato ordinario e uno stato più esaltato della coscienza, non si riduca ad altro che a un pezzo da collezione. Mai, però, in modo definitivo: uno sguardo disinteressato

basterà a restituirle la sua trasparenza. Rifiutare indistintamente il ritratto del Fayum o la coppa di Benvenuto Cellini perché entrambi fanno parte della collezione di un industriale è dimenticare la differenza fra oggetto e opera. E dimenticarla è tanto più facile perché ciò che determina questa differenza – la partecipazione attiva di colui che guarda – è sempre meno comprensibile agli uomini d’oggi, per i quali non esistono che verità letterali. La luce nell’arte? Una questione di illuminazione elettrica. Il movimento in arte? Una serie di elementi che si spostano. La partecipazione dello spettatore? Un bottone da premere che illumina o mette in movimento l’oggetto. Ma tutti quelli che premono il bottone con entusiasmo riusciranno mai a capire che si può partecipare a un quadro con un atto spirituale, che lo spirito non si lascia toccare con un dito e che, in realtà, la partecipazione di cui parlano è puramente passiva, molto più vicina al gesto cieco dell’operaio in una catena di montaggio che all’anonimato dell’artigiano romano, capace di esprimersi liberamente nella cornice di uno spirito generale? Riusciranno mai a capire che la dinamica di un’opera non riguarda la possibilità di azionarla grazie a un qualche meccanismo, proprio come una scena di cavalli al galoppo non è necessariamente più dinamica di un ritratto di giocatori di scacchi?

Il letteralismo confonde opera e oggetto. Ogni opera ha per sostrato un oggetto, allo stesso modo del fuoco che prende piede dal legno. Anzi, la funzione dell’opera è proprio quella di consumare l’oggetto. Lo spessore materiale e la somma di convenzioni, di significati che lo compongono svaniscono nella fiamma che hanno contribuito ad alimentare. Un fuoco che non brucia e che va incessantemente riacceso: se, un giorno, il quadro che ci ha sempre parlato si rifiuta di farlo, è perché non abbiamo fatto la nostra opera. Quel giorno, per noi, il museo non sarà più che un museo. L’oggetto è insopportabile, come un corpo che non vive più. E per sbarazzarcene non c’è altra via che la discarica: la storia, la sociologia, la psicologia, l’estetica si occuperanno di triturare ciò che non avremo saputo o voluto bruciare. Ma rifiutare a priori ogni opera perché essa implica un oggetto equivale a condannare gli uomini con il pretesto che sono tutti futuri cadaveri.

Abramo stava per sacrificare suo figlio Isacco, quando la Voce gli ordinò di sostituire un agnello al bambino. Quella sostituzione è l’atto fondamentale in cui si instaura e si riassume l’intera civiltà: essa significa la fine della tirannia del letterale. Affermando non solo che il lato oltraggioso delle parole e dei gesti può essere rimpiazzato dai loro simboli o dai loro simulacri ma, cosa ancora più importante, che quell’equivalenza, che si stabilisce solo grazie a uno sforzo spirituale capace di ricomporre l’unità spezzata di significante e significato, eleva quello sforzo a cuore del sistema. La Voce ha posto i termini dell’equazione, ma a metterli in rapporto, a convertirli, non può essere che l’uomo. Senza uno slancio poetico, il vino non può prendere il posto del sangue. La letteralità non

si abolisce se non per un atto della nostra coscienza. Solo in essa nasce il fuoco che brucia e non brucia. Solo essa può riconoscere quella verità dell'immagine dipinta che non è che illusione, capace di sfuggire alla storia pur senza smettere di appartenerele. Perché la verità è che la storia esiste, il fuoco brucia e l'oggetto continua a pesare.

Tranne che nel sacrificio di Abramo, che ogni singola opera continua a rinnovare. Il giorno in cui questa sostituzione non sarà più ammessa, smetteremo di andare al Louvre.