



di BARBARA CINELLI

●●● Col titolo *Quadri in vetrina* Einaudi pubblicava nel 1959, nella collana dei «Saggi», i ricordi di Ambroise Vollard, la cui prima edizione francese risaliva al 1938, e che la casa editrice torinese traduceva dalla ristampa del 1948. Nella collana dei «Saggi» non molti erano a quella data i titoli di storia dell'arte contemporanea, che sembrano comunque indicare una attenzione a fonti sulla vita degli artisti, sulla loro immagine, sul definirsi di uno spazio professionale: nel 1954 il *Diario di Delacroix*, nel 1953 le *Lettere dei macchiaioli*.

Nel 1978, esaurita quella edizione, Einaudi riproponeva il testo ne «Gli Struzzi», ora col titolo direttamente tradotto dal francese *Ricordi di un mercante di quadri*, omettendo la Premessa dell'autore, *La prima volta che mi dissero di scrivere i miei ricordi*, e tagliando dall'Appendice due brani che esemplificavano in modo minimo, ma evidentemente ritenuto significativo da Vollard, la ricezione dei *Souvenirs* al loro apparire nel '38. I tagli della nuova edizione Einaudi riguardavano in realtà questioni sostanziali, perché costituivano in apertura e in chiusura un orientamento più che utile per decifrare un testo solo apparentemente facile. L'invito a scrivere sarebbe stato prima rivolto a Vollard nel corso di una conversazione mondana quando il mercante aveva dato prova di una singolare ed eccentrica vocazione all'autopresentazione delle proprie idee; e si sarebbe successivamente confermato, nell'autore, per il casuale incontro con un cliente di una libreria che aveva «mollato» *I Miserabili* per l'ultimo best-seller *d'après Hugo*. Queste notizie valevano dunque una dichiarazione che il suo libro poteva essere unicamente un collage di aneddoti, ma certamente con modelli e contenuti non banali. E in Appendice si riprendevano questi temi campionando tre tipologie di lettori: un critico astioso lo rimproverava di aver taciuto la parte «sporca» del lavoro del mercante, che gonfia il mercato per pure ragioni di profitto personale a danno della Storia e dunque del pubblico; un colonnello presuntuoso si sente defraudato da una pubblicità ingannevole non avendo trovato neppure «un briciolo di critica d'arte» in un libro cui si attribuiva, nelle recensioni coeve, «un fascino inimitabile», e dove invece non si raccontavano altro che storie, scritte per di più «come si parla»; e infine una viscontessa si dichiarava delizzata dalle memorie appena lette e chiedeva di avere a uno dei suoi ricami del mercoledì «Cézanne, Renoir, Degas e tutti quei maestri di cui ho tanto sentito parlare».

Dunque Vollard stesso, a cornice del suo libro, forniva le linee guida di una lettura appropriata. La scelta programmatica di una scrittura colloquiale e di un montaggio antiaccademico, nel quale il flusso dei ricordi la vinceva sulla sequenza cronologica, doveva corrispondere all'immagine di mercante che egli aveva ritagliato per sé nella scena della Parigi fin-de-siècle e



Ambroise Vollard nel ritratto che gli fece Pierre-Auguste Renoir nel 1917. Accanto, fotografato a Parigi, al 28 di rue Martignac, 1932 ca.

**Un libro celebre di aneddoti d'epoca, che però vanno decostruiti: qui le memorie, infatti, si caricano di funzionali valenze mitologiche...**

poi in quella tra le due guerre, un mercante che Soffici ricordava «ritto nella stanza guardando di traverso a testa bassa i visitatori con una sorta di sospettosa diffidenza quasi fossero degli intrusi»; sarebbero bastati i nomi dei suoi artisti, da Cézanne a Picasso, da Degas a Renoir a Redon, a garantire la solidità delle scelte e del mestiere. E l'apparente accantonamento delle più specifiche ragioni mercantili, come il silenzio sulle trattative con gli artisti, a favore invece di gustosi aneddoti sui rapporti con i collezionisti, sem-

pre delineati come bizzarri e imprevedibili, sancivano una delle convinzioni di Vollard: i prezzi dei quadri salgono e scendono per combinazioni di fattori non sempre prevedibili, e l'abilità del mercante non sta nella previsione a lungo termine, ma nella capacità di adattare con la massima velocità possibile le proprie reazioni di fronte alle multifrattali psicologie degli acquirenti. Consapevole, comunque, Vollard, di esporci, con queste scelte, a due estreme tipologie di lettori: i burbanzosi censori che si fingono specia-

listi e dunque desiderano la gratificazione della «critica d'arte», e le signore snob e molto ignoranti che considerano possibili decorazioni per i propri salotti artisti defunti da tempo; per ambue il libro di Vollard era, ed è, muto, inutile e stonato.

Forse nella consapevolezza che l'amputazione di questi brani imponeva un risarcimento, l'edizione Einaudi del 1978 era introdotta da un testo di Mimma Lambertini, allora una delle rare consociatrici delle questioni legate al mercato dell'arte, un tema che pro-

prio in quegli anni settanta rivelava le connessioni profonde e feconde con la volontà di rinnovamento linguistico degli artisti ottocenteschi. Le indagini sulle committenze e le istituzioni non erano certo nuove nel campo della storiografia artistica, e proprio Einaudi aveva pubblicato nel 1954, nella stessa collana dei «Saggi» dove era comparso *Quadri in vetrina*, *Artisti principi e mercanti* di Henry Francis Taylor, cui seguirà nel 1960 il famoso fiammigerato testo di Antal sulla *Pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel quattrocento e nel primo quattrocento*; ma non si erano ancora estese alla contemporaneità, che restava purtroppo abbandonata alla sociologia, disciplinaria certo rispettabilissima, ma che non poteva, per suo statuto, procedere negli spinosi e ramificati sentieri di una storia tutta da ricostruire. E fu proprio a partire dai contributi di Bodelsen del 1968 sulle vendite degli Impressionisti e del grande storico John Rewald su Theo van Gogh e Goupil del 1973, nonché da una attenta analisi di letteratura francese di e su l'Ottocento che Mimma Lambertini seppe condensare in poche pagine di Prefazione il quadro nel quale il mercante di

nascita creola e naturalizzato parigino aveva mosso i primi passi, e si era poi affermato come il «patron» di the avant-garde; titolo, questo, della versione anglosassone di una mostra itinerante tra gli Stati Uniti e la Francia nel 2006 e 2007.

La fortuna di Vollard, dunque, continua e a ragione; e dobbiamo certo plaudere alla scelta di Johan & Levi di ripubblicare, arricchite ora da un utile repertorio iconografico, le *Memorie di un mercante di quadri* ormai fuori commercio nell'edizione Einaudi '78, rispetto alla quale si restaurano correttamente le espunzioni della Premessa e di parte dell'Appendice; non si ritiene però necessario offrire al lettore alcuna istruzione per l'uso, e questo segnala una sostanziale modifica intervenuta nell'editoria di quelle che chiamiamo fonti, la cui ineliminabile necessità nella ricerca storica non si traduce automaticamente in notizie e informazioni certe e oggettive. Quella particolare categoria di fonti che include le memorie, i diari, i carteggi può risultare molto ambigua; le modalità della scrittura rispondono a convenzioni che devono essere decifrate e interpretate, come pure le allusioni, le apparenti banalità, il rimando ad altri testi, utilizzati in un gioco delle parti che deve essere svelato, e messo a sistema con altre tipologie di fonti. Quello che appunto aveva fatto, nel 1978, Mimma Lambertini, verificando su altri documenti la *tranche de vie* di Vollard, *Memorie, diari e carteggi* ci restituiscono certo uno spessore storico e di ambiente di cui non disporremo in loro assenza; ma dovrebbero essere rubricati sotto l'etichetta: «maneggiare con cura», per non incorrere negli abbaggi di quei pubblici che gli Vollard esemplificava nella sua Appendice.

Ma esiste un rischio ancora più grave, ed è quello di trascurare l'operazione di consapevole travestimento che Vollard compie sugli artisti, travestimento di cui la monografia su Cézanne edita nel 1914 costituisce una spia di grande interesse. In quella lussuosa iniziativa editoriale, alla quale non era certo del tutto estranea una volontà di autopromozione, Vollard ha utilizzato fonti importanti, come il *Journal* di Maurice Denis, gli scritti di Emile Bernard, i ricordi di Guillemet e le stesse lettere del pittore: il confronto con quelle che per Vollard stesso sono state fonti chiarisce che l'immagine di *ruvida misantropia* corrisponde a una regia sapiente dell'autore, perché nel pubblico la volontà di autosegregazione si saldasse con il mito dell'artista di genio. Anche nelle *Memorie* dovremmo dunque ricondurre gli aneddoti sugli artisti piuttosto sul piano di una plausibile ricostruzione letteraria, che molto ci dice sui meccanismi della mondanità e sulle psicologie dei caratteri, e molto ci illumina sulle vie che conducono alla costruzione dei miti e delle icone di gusto.

Forse in questo aspetto risiede l'ultimo, ma non il minore, dei rischi di questo libro: pubblicato in tempi di corsa al gossip non sarà forse consumato come antologia di pettegolezzi cinematografici? Come possibile sceneggiatura per un *sequel* di *Midnight in Paris*

# Impressionisti fonti ambigue