

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2020

SCALPENDING

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2020 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 979125950101
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: novembre 2020

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale e sede operativa
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

www.scalpendieditore.eu
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del
10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei,
Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini,
Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina
Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani,
Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer,
Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal,
Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

SOMMARIO

DISCUSSIONI E PROBLEMI

Recensione a Montañés, maestro de maestros, catalogo della mostra a cura di Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero e María del Valme Muñoz Rubio
Raffaele Casciaro 9

Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo
Giovanni Maria Fara 25

Ragionamenti intorno a L'Idea del theatro di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso
Angelo Maria Monaco 39

Recensione a Carlo Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli
Daniela Caracciolo 57

Becoming Leo. Steinberg e l'Institute of Fine Arts di New York: dall'eredità dei professori tedeschi allo sviluppo di un nuovo criticism
Daniele Di Cola 65

Review of Leo Steinberg, Michelangelo's painting: selected essays
Michael Hill 99

Abstract 104

INEDITI E RIPROPOSTE

Il teatro è arte visiva.
Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena
Martina Rossi 113

*Un inedito saggio di Irving Lavin sui monumenti equestri
e alcune riflessioni sull'ultimo segmento di attività dello studioso*
Francesco Lofano 129

Abstract 140

LETTERATURA ARTISTICA

*Giovan Battista Foggini e i Viviani:
una nuova stagione umanistica per Firenze*
Tommaso Galanti 145

*Aspetti del pensiero di Aristotele nel Saggio sopra la pittura
di Francesco Algarotti: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις*
Rita Argentiero 171

L'artista satirico nell'epos: Giandomenico Tiepolo e il cavallo di Troia
Rodolfo Maffeis 183

Delacroix contre Girodet: réflexions autour d'un poème méconnu
Chiara Savettieri 207

Abstract 222

CRITICA E STORIOGRAFIA

*Le Osservazioni sull'architettura in Lombardia di Gaetano Cattaneo (1824):
tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi*
Alessandro Rovetta 229

*Georg Simmel e il Cenacolo di Leonardo:
frammenti (fortuna) di un discorso critico originale*
Simone Ferrari 261

<i>Per la fortuna critica di Ludovico Brea: una monografia inedita di Piero De Minerbi (1911-1912)</i> Federica Volpera	271
<i>«Unhistoried and unconsidered». Percorsi di riscoperta e tutela tra Lario e Valtellina sulle orme di Edith Wharton e Bernard Berenson 1897-1912</i> Gianpaolo Angelini	311
<i>Un'amicizia (poco) disinteressata: il rapporto tra Vittorio Cini e Bernard Berenson</i> Stefano Bruzzese	325
<i>Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)</i> Giulio Zavatta	351
<i>Pittura analitica e analiticità della pittura. Per un diverso approccio interpretativo</i> Giovanna Fazzuoli	371
<i>Abstract</i>	390
COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI	
<i>Le Grand Musée. Altri sguardi sul Louvre</i> Stefania Zuliani	399
<i>Abstract</i>	407
<i>Indice dei nomi</i>	409

Stefania Zuliani

Il lungo e anche accidentato processo che ha condotto nel novembre 2017 all'apertura, tanto sospirata quanto osteggiata, del Louvre Abu Dhabi è, non c'è dubbio, il contributo più vistoso (e più controverso) che il museo nato *révolutionnaire* ha portato al dibattito museologico degli ultimi decenni. A partire dal 2007, quando ha iniziato a prendere forma il progetto di quello che oggi si propone come «a universal museum in Arab world»¹, pagine e pagine di commenti, accese polemiche, feroci prese di posizione – una per tutte quella, piuttosto apocalittica, di Jean Clair, francamente indignato dalle derive del Louvre, ormai ridotto a rumoroso «porto di mare», e fin troppo irritato dalla retorica del museo-foro, del museo aperto «come una città occupata dall'esercito»² – hanno accompagnato e spesso contestato con asprezza il progetto del Louvre negli Emirati Arabi. Interventi e invettive che hanno certo avuto il merito di sottolineare le opportunità e, soprattutto, i rischi di un passaggio – quello dal museo universale al museo globale – che ha profondamente interrogato l'identità del museo e, insieme, il destino della storia dell'arte, chiamati entrambi a ridefinire il proprio statuto, peraltro già molto scosso dalle molteplici prospettive postmoderne, alla luce delle trasformazioni geopolitiche d'inizio millennio. La questione riguarda la relazione che il museo e

1 <https://www.louvreabudhabi.ae/en/about-us/our-story>. *From one Louvre to Another. Opening a museum for everyone* il titolo della prima mostra proposta dal nuovo museo, firmata dal presidente del Louvre Jean-Luc Martinez, dal 21 dicembre 2017 al 7 aprile 2018; catalogo Paris 2017.

2 J. Clair, *Malaise dans les musées*, Paris 2007, trad. it. *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Milano 2008, p. 35. Nella prefazione all'edizione italiana Clair scrive: «Questo accordo che, per la prima volta nella storia dei musei statali francesi, riduceva il luminoso prestigio storico di un nome al rango di “griffe” e il patrimonio culturale nazionale, le collezioni, a mercanzie suscettibili di essere fatte oggetto di contratto, date prima in affitto e poi probabilmente vendute, provocò una lettera aperta dal titolo “I musei non sono in vendita”, firmata da Françoise Cachin, direttrice onoraria dei Musées de France, da Roland Recht, professore al Collège de France, e da me stesso, e che fu sottoscritta da diverse migliaia di persone impiegate nei musei e nelle università»; ivi, p. 9. Tra i moltissimi interventi legati alla vicenda, si segnalano C.R. Skluzacek, *Universality and its Discontents: the Louvre and Guggenheim Abu Dhabi as a Case Study in the Future of Museums*, “Art and Art History Honors Projects”, 1, 2010; A. McClellan, *Museum expansion in the twenty-first century: Abu Dhabi*, “Journal of Curatorial Studies”, I, 3, 2012, pp. 271-293; *Louvre Abu Dhabi, Naissance d'un musée*, a cura di L. Des Cars, Paris 2013; S. Graebner, *The Louvre Abu Dhabi: French Universalism, Exported*, “L'Esprit Créateur”, LIV, 2, 2014, pp. 186-199; A. Gombault, D. Selles, *Louvre Abu Dhabi: A Radical Innovation, But What Future for French Cultural Influence?*, “International Journal of Arts Management”, XX, 3, primavera 2018; P.E. Ephraïm, *Louvre Abu Dhabi: Social Media in Marketing Culture*, “Conference Paper”, *Proceedings of the 5th World Conference on Media and Mass Communication*, V, 1, settembre 2019, pp. 49-57; J.-F. Charnier, *Louvre Abu Dhabi, une vision universelle de l'art*, Genève-Paris 2019.

la storia dell'arte istituiscono con la dimensione globale, una relazione che, a seconda della prospettiva, si riconosce nella definizione di *Global Art Museum / History* o in quella, diversamente problematica, di *Museum / History of global Art*³. È un'alternativa ampiamente discussa che ancora una volta lega i percorsi, da sempre intrecciati, del museo e della storia dell'arte, e che ha alimentato il discorso critico recente, reso improvvisamente incerto e persino afasico dalla crisi sanitaria mondiale che costringe a ridefinire gli orizzonti teorici, oltre che le pratiche, del museo, a maggior ragione se davvero, come prevede l'ICOM, il 13% dei musei mondiali chiusi dal Covid-19 non riaprirà⁴. Si tratta, al di là di ogni altra considerazione, di una severa battuta d'arresto dell'euforia museale ed espositiva che ha caratterizzato la fine del XX e gli inizi del XXI secolo, un'improvvisa condizione critica che richiede nuovi strumenti e strategie, altre voci e differenti pensieri. La proposta delle cosiddette "antenne" museali, per utilizzare una definizione in fondo rassicurante, o, per dirla con maggiore durezza, del *franchising* dei musei, una politica di espansione multinazionale avviatasi negli anni novanta con l'aggressivo Guggenheim di Thomas Krens⁵ e di cui proprio il Louvre disegnato da Jean Nouvel per la Saadiyat Island è stato forse l'esito più eclatante e spettacolare⁶, mostra infatti oggi con tutta chiarezza i suoi limiti e le sue controindicazioni, innanzitutto etiche⁷. Insomma, è evidente come sia un'altra la direzione da seguire, senza dover per forza rinunciare al prestigio secolare dei grandi musei come ha invece suggerito di fare Orhan Pamuk, il quale nel suo *Modesto manifesto per i musei* ha proposto di sostituire la magniloquente e impersonale epica dei musei nazionali con

3 Su questi temi, oggetto negli ultimi anni di numerosi studi a partire dal seminale intervento di H. Belting, *Contemporary Art and the museum in the global age*, 2006, <https://zkm.de/de/hans-belting-contemporary-art-and-the-museum-in-the-global-age> (consultato il 1° giugno 2020), cfr. almeno *The Global Art word. Audiences, Markets and Museums*, a cura di H. Belting e A. Buddensieg, Ostfeld 2009; J. Elkins, Z. Valiavicharska, A. Kim, *Art and Globalization*, University Park 2010, muse.jhu.edu/book/46940 (consultato il 30 maggio 2020); T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, *Circulation in the Global History of Art*, New York 2015; B. Joyeux-Prunel, *The Global History of Art and the Challenge of the Grand Narrative*, "Artl@s Bulletin", VI, 1, *Art History and the Global Challenge*, 2017; J. Elkins, *On the Impeding Single History of Art*, Berlin 2020, con ricca bibliografia.

4 Cfr. <https://www.artforum.com/news/covid-19-impact-reports-say-13-percent-of-museums-may-never-reopen-83098> (consultato il 3 giugno 2020).

5 Sulla politica di espansione proposta dalla Fondazione Guggenheim negli anni della direzione di Thomas Krens cfr. P. Werner, *Museum inc.: Inside the Global Art World*, Chicago 2006, trad. it. *Museo s.p.a. La globalizzazione della cultura*, Milano 2009.

6 Alla suggestiva architettura creata dall'architetto francese, già autore della Fondazione Cartier e della Maison du Monde Arabe a Parigi, è stata dedicata dal Saoundwalk Collective un'opera video a cui ha preso parte, tra gli altri, Wim Wenders; <https://www.louvreabudhabi.ae/en/Whats-Online/we-are-not-alone> (consultato il 4 giugno 2020).

7 Fra gli aspetti più critici, quello delle condizioni di lavoro degli operai impegnati nei lavori di realizzazione dei musei della Saadiyat Island, oggetto di attenzione e di ripetute proteste da parte del collettivo di artisti Gulf Labor. Nel corso della Biennale di Venezia del 2015, ad esempio, il collettivo insieme agli esponenti del G.U.L.F. (Global Ultra Luxury Faction) ha manifestato contro l'indifferenza delle istituzioni rispetto alla situazione dei lavoratori migranti impiegati nella costruzione del distretto culturale della Saadiyat Island; <https://www.labiennale.org/it/arte/2015/biennale-arte-2015-allworlds-futures> (consultato il 25 maggio 2020).

il soggettivo romanzo dei piccoli musei⁸. In realtà, è proprio nelle sale dello stesso Louvre che è possibile riconoscere un'alternativa alle grandi imprese museali, una tenace e suggestiva linea di ricerca – museologica, critica, culturale – di cui protagonisti sono stati, insieme alle donne e agli uomini del museo, poeti, scrittori, artisti, intellettuali che nello spazio del grande museo hanno trovato complicità e ostacoli a partire dalla trionfante inaugurazione del *Grand Louvre* nel 1989, quando le piramidi di vetro e acciaio di Pei hanno riscritto in occasione del bicentenario della Rivoluzione il volto austero della fortezza. Si è trattato di un percorso di riflessione che ha segnato, magari senza eccessivo clamore ma con ricadute ancora feconde, gli ultimi decenni della lunga vita del museo francese, alimentando il suo rapporto con le inquietudini della contemporaneità. Una riflessione e una pratica espositive condotte al lato, e non in luogo, dei grandi racconti, una storia di incontri spesso fortunati di cui proveremo qui a individuare brevemente alcuni momenti e protagonisti esemplari, figure e proposte che si sono mosse sui bordi incerti del museo e che, per questo, ancora garantiscono l'imprevisto di uno sguardo da scoprire.

Punti di vista

Parti pris è il titolo del ciclo di mostre che Régis Michel, storico dell'arte “dissidente” e per molti anni conservatore del Dipartimento delle arti grafiche del Louvre, ha realizzato con la convinta complicità della collega Françoise Viatte negli spazi rinnovati del *Grand Louvre*. Scandito in cinque momenti espositivi, di volta in volta affidati alla cura di intellettuali di diversa formazione – Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, 1990; Peter Greenaway, *Les bruit des nuages*, 1992; Jean Starobinski, *Largesse*, 1994; Hubert Damisch, *Traité du trait*, 1995; Julia Kristeva, *Visions capitales*, 1998⁹ – *Parti pris* è un progetto che, in anticipo rispetto agli sviluppi della museologia critica¹⁰ e alla ormai sempre più condivisa rivendicazione

8 Cfr. O. Pamuk, *Modesto manifesto per i musei*, in Id. *L'innocenza degli oggetti. Il Museo dell'Innocenza, Istanbul*, trad. it di B. La Rosa Salim, Torino 2012. Cfr. anche *Un sogno fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*, a cura di L. Lombardi e M. Rossi, Milano 2018.

9 Tutte le mostre sono state accompagnate da libri-catalogo pubblicati dalla Réunion des musées nationaux. Sul ciclo *Parti pris*, oggetto di rilettura in occasione della giornata di studio con cui il Louvre ha celebrato nel 2019 i trent'anni della Piramide (*30 ans de la Pyramide: expositions inaugurales de 1989*, 30 marzo 2019), cfr. almeno A.-M. Émond, *Possessions of a personal museum experience*, in *Contemporary research trends museum education*, a cura di T. Lemerise, D. Lussier-Desrocher, V. Matias, Montréal 2002, p. 133; M. Bal, *Guest Column: Exhibition Practice*, “PMLA”, CXXV, 1, gennaio 2010, p. 10; Id., *The last frontier. Migratory Culture, Video, and Exhibiting without Voyeurism*, in A.E. Coombes, R.B. Phillips, *Museum transformation: Decolonization and Democratization*, Hoboken 2015, p. 433; J. Bawin, *L'artiste commissaire, entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris 2014, pp. 160 ss.

10 P. Lorente, D. Almazán, *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza 2003; P. Lorente, N. Moolhuijsen, *La muséologie critique: entre ruptures et interpretation*, “La lettre de l'OCIM”, marzo-aprile 2015, <https://doi.org/10.4000/ocim.1495> (consultato il 28 maggio 2020).

dell'inevitabile e anche opportuna parzialità e soggettività del discorso museale, intendeva sottolineare come la radicale singolarità dell'attività curatoriale condotta non da professionisti della storia dell'arte ma da studiosi, letterati, filosofi, registi (fa ovviamente eccezione Damisch che, però, non ha mai nascosto nel suo "pensare con la pittura" la propria vicinanza alle teorie critiche della psicoanalisi e della filosofia contemporanea¹¹) potesse non soltanto offrire visioni inedite sulle opere raccolte nell'immensa collezione di grafica del Louvre ma anche, ed è forse quello che più conta, produrre costruzioni concettuali e visive maggiormente sensibili alle trasformazioni del presente e lontane da una storia dell'arte ridotta, sono le parole impietose di Régis Michel, a «une espèce de machine à... photocopier»¹².

Aggiornare il museo – un grande museo come il Louvre – nel passaggio tra i due secoli non ha significato quindi soltanto o tanto adottare modelli economici e di comunicazione d'impresa globali quanto provare a riscrivere le collezioni secondo prospettive dichiaratamente partigiane e indisciplinate che si muovevano "oltre" quella disciplina di cui proprio l'École du Louvre è da sempre santuario (e non stupisce che, come ha sottolineato Derrida, *Parti pris* non abbia inizialmente trovato molti consensi tra i conservatori del Louvre)¹³. Punti di vista eccentrici ma non per questo incongrui o, peggio, sconsiderati, in grado piuttosto di far riemergere il rimosso del museo, di scardinarne le logiche autoritarie e di restituirne, soprattutto, la vitalità e la necessaria incompiutezza. Aprire nel cuore dell'istituzione uno spazio critico, una zona, ha detto Michel, di libertà e di rottura¹⁴: questa la strategia messa in campo da *Parti pris* negli anni novanta attraverso mostre che restano memorabili¹⁵, una proposta coraggiosa in cui, lo ha sottolineato Angelo Trimarco, il critico tornava a essere autore «nel nome di Baudelaire»¹⁶, che non è però stata sufficientemente considerata per il suo valore museologico. Nella più parte dei casi, infatti, l'eco di queste mostre è stata, ancora

11 Cfr. *Hubert Damisch, l'art au travail*, a cura di G. Careri e G. Didi-Huberman, Milano-Paris 2016. Per un sintetico profilo intellettuale dello studioso cfr. R. Venturi, *Un ricordo di Hubert Damisch, "doppiozero"*, 23 gennaio 2018 <https://www.doppiozero.com/materiali/un-ricordo-di-hubert-damisch> (consultato il 30 maggio 2020).

12 J.-P. Salgas, *Contre l'histoire antique. Entretien avec Régis Michel*, "art press", 194, settembre 1994, ora in <http://jeanpierresalgas.fr/contre-lhistoire-antiquaire-entretien-regis-michel/> (consultato il 3 giugno 2020).

13 J. Derrida, *Le dessein du philosophe. Entretien avec Jérôme Coignard*, "Beaux Arts Magazine", 85, 1990, pp. 88-91, ripresa in Id, *Penser à ne pas voir. Ecrits sur les arts du visible*, a cura di G. Michaud, J. Masó, J. Bassas, Paris 2013. Nell'edizione italiana (*Pensare al non vedere: scritti sulle arti del visibile, 1979-2004*, a cura di A. Cariolato, Milano 2016), l'intervista è stata ridotta, eliminando la parte relativa al ciclo *Parti pris*.

14 Così Régis Michel nell'*avant-propos* del catalogo della mostra curata da Julia Kristeva, *Visions Capitales*, Paris 1998, pp. 6 ss.

15 Del carattere esemplare del ciclo *Parti pris* ha scritto Federico Ferrari nella postfazione alla traduzione italiana del libro-catalogo della mostra curata da Derrida: F. Ferrari, *L'eredità dell'avvenire. Riflessi di un'estetica spettrale*, in J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, a cura di F. Ferrari, Milano 2003, pp. 164-165 (nuova edizione Milano 2015).

16 A. Trimarco, *Galassia. Avanguardia e postmodernità*, Roma 2006, p. 100.

una volta, prevalentemente disciplinare, cosicché dell'inaugurale *Mémoires d'aveugle* curato nel 1990 da Jacques Derrida hanno scritto soprattutto i filosofi mentre della mostra conclusiva, firmata nel 1998 da Julia Kristeva, si sono occupati in prevalenza gli studiosi di psicoanalisi o i teorici degli studi di genere¹⁷.

La sfida – l'antidoto e la conferma – che queste mostre rappresentavano rispetto ai consolidati discorsi del museo e alle categorie di ordinamento applicate dagli storici dell'arte o dagli archeologi insomma non sempre è stata riconosciuta a pieno, e quando è stata presa in considerazione lo si è sempre fatto con una certa cautela, se non proprio con diffidenza. Eppure quanto quelle avventure oltre i confini delle discipline fossero ben più che un gioco di intellettuale società parigina è attestato dalla ripresa, in forme ovviamente altrimenti articolate e non in semplice continuità, dello spirito di quel precoce progetto agli inizi del nuovo secolo con gli "inviti speciali" rivolti da Jean-Marc Terrasse, direttore dal 2005 al 2014 dell'auditorium e delle manifestazioni culturali del Louvre, ad alcuni protagonisti della cultura internazionale¹⁸. La curvatura di questo nuovo format, anche ma non esclusivamente espositivo, è dichiaratamente di tipo museologico: Terrasse, che non viene dalla storia dell'arte ma ha alle spalle studi di etnografia e un'intensa attività pubblicistica e di progettazione culturale per grandi istituzioni (la Biblioteca Nazionale francese, per esempio), in pieno accordo con l'allora direttore del Louvre, Henri Loyrette, intendeva fare dell'auditorium uno spazio di ricerca e di confronto con le arti del presente, il luogo da cui fosse possibile muovere per «apporter un regard extérieur, des voix discordantes. On ouvre le musée à d'autres conceptions»¹⁹. Senza abdicare alle ragioni della conservazione e anche della consacrazione museale, di cui il Louvre resta, nonostante i recenti scuotimenti, emblema indiscusso, il grande museo si lasciava dunque attraversare dalle imprevedibili correnti, fatte di suoni e racconti impertinenti, messe in moto dai "grandi invitati". Sicuro di sé, il Louvre ha così dato spazio alla *vertigine della lista* di Umberto Eco, diventata anche una mostra, *Mille e 3*, con opere dalle collezioni di grafica del museo e interventi di artisti contemporanei, si è lasciato interrogare da Toni Morrison, scrittrice afro-americana premio Nobel per la letteratura, che nelle sale del museo si è riconosciuta una volta di più *Etranger chez soi*, ha fatto suoi i frammenti di modernità, gli schizzi sonori e visivi che definiscono la costellazione creativa del compositore Pierre Boulez. Soprattutto, ha dato voce a ciò che il museo nel corso della sua storia ha escluso, dimenticato, a volte tradito e che finalmente ha potuto mostrarsi, splendente di vita, in quelle sale

17 Cfr., ad esempio, A. Jasper, *Taking Sides on Severed Heads: Kristeva at the Louvre*, "Text Matters", IV, 4, 2014, saggio tutto incentrato sulla presenza del tema del materno nella mostra proposta da Kristeva.

18 I "grandi invitati" sono stati: Robert Badinter nel 2005, Toni Morrison nel 2006, Anselm Kiefer nel 2007, Pierre Boulez nel 2008, Umberto Eco nel 2009, Patrice Chéreau nel 2010, Jean-Marie Gustave Le Clézio nel 2011-2012 e Bob Wilson nel 2013.

19 La dichiarazione è tratta da un'intervista pubblicata in L. Quaglia, *La place de l'artiste vivant au musée du Louvre: le rôle de l'auditorium*, "Science politique", 2012, p. 40, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00828559/document> (consultato il 1° giugno 2020).

antiche in cui ogni cosa diventa pensiero e parola che sempre muta perché, «n'existe pas d'alpha ni d'oméga»²⁰, non c'è origine a cui tornare o meta da raggiungere, nell'arte come nella vita, ma un percorso da compiere di cui il museo accoglie le tracce e, talvolta, le speranze. *Les musées sont des mondes*, ha scritto Le Clézio in occasione del suo intervento al Louvre nel 2011, ed è forse in questo progetto, fatto di gesti, di opere e di suoni, soprattutto di lucidi sguardi, che il “grande museo” ha trovato il suo riflesso più eccentrico e scintillante, una promessa urgente, un sentiero (ancora) da seguire.

Elogio dell'impuro. Le extravagances di Jean-Marie Gustave Le Clézio

«Je ne sais pas comment ce est possible, mai c'est ainsi: je suis un Indien»: così Jean-Marie Gustave Le Clézio, scrittore, poeta e saggista premiato nel 2008 con il Nobel per la letteratura, apriva nel 1971 il testo di *Hai*²¹, una dura, a tratti spietata invettiva contro la cultura occidentale ossessionata dalla tecnologia, contro quell'«homme blanc, qui bloque, qui minéralise, qui tue»²² e, soprattutto, contro la sua arte senza corpo e magia, insensata scienza di forme e di colori di cui il museo è tempio ed epitome. A distanza di quarant'anni Le Clézio, che da sempre riconosce nella lingua francese la sua patria di franco-mauriziano, nel ricevere le chiavi del Louvre non ha rinnegato quella giovanile requisitoria, anzi, l'ha rivendicata e l'ha riletta provando a fare del museo stesso un mondo finalmente conciliato, un mondo senza lacerazioni, senza quelle distanze e separazioni che costituiscono la condizione stessa del sapere occidentale, costruito, Le Clézio non ha dubbi, sull'opposizione e sul dominio, sulla conquista che uccide. Così, declinando secondo la propria coltivata sensibilità meticcica, felicemente impura, quella *poetica della relazione* di cui Édouard Glissant è stato teorico e testimone²³, Le Clézio ha voluto risarcire il Louvre delle sue perdite, ne ha colmato i vuoti, quasi mai innocenti, riempiendo le sale di oggetti o, meglio, di *cose* (nella “cosa” si annida la “causa”, ha segnalato Remo Bodei, si nasconde il desiderio, la verità del soggetto²⁴) provenienti dal Messico, dall'Africa, da Haiti, dalle lontane isole di Vanuatu, un piccolo arcipelago disperso nel Pacifico meridionale. Terre di ibridazione e di conquiste, di culti e di culture che si mescolano, di saperi della mano che non conoscono gerarchie, tassonomie, che non distinguono le arti minori dalle maggiori ma riconoscono come in ogni gesto umano si sedimenti la memoria e si costruisca il presente. Alcune delle creazioni – feticci, utensili, strumenti musicali, oggetti di culto e di vita – scelte da Le Clézio per la

20 J.-M.G. Le Clézio, *Les musées sont des mondes*, Paris 2011, p. 23.

21 J.-M.G. Le Clézio, *Hai*, Genève 1971, p. 5 (nuova edizione Paris 1987).

22 Ivi, p. 114.

23 E. Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris 1990, trad. it. *Poetica della relazione*, Macerata 2007.

24 R. Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari 2011, pp. 12 ss.

mostra che, insieme a performance, letture, colloqui e concerti, costituiva il palinsesto del suo ambizioso progetto *Les musées sont des mondes*, avevano già per qualche tempo abitato le sale del Louvre, all'inizio dell'Ottocento venivano esposte, ammassate *pêle-mêle*, per soddisfare la curiosità, spesso priva di autentica simpatia, dei visitatori in cerca dell'esotico. Erano però, in fondo, dei corpi estranei, delle eccentricità, *extravagances* incompatibili con il racconto eroico delle grandi civiltà di cui il museo era (allora?) fiero protagonista e artefice, e così pian piano quelle collezioni stravaganti erano state rimosse, spostate nei musei etnografici, nelle camere meravigliose del Trocadero, dove avevano incontrato gli sguardi rapaci degli artisti, e poi nelle bacheche rigorose del Musée de l'Homme, frutto di un'avanguardia epistemologica di cui Michel Leiris nelle pagine di scandalosa verità dell'*Afrique fantôme* ha svelato il feroce non-detto, o nelle ricostruzioni, diorami sempre un po' compiaciuti, dei tanti musei che documentavano secondo sensibilità e stereotipi differenti l'epopea oscura del colonialismo²⁵. Altri oggetti, altre opere (ma basta entrare nel recinto del grande museo perché gli oggetti diventino opere? Duchamp avrebbe detto di sì) fra quelli selezionati da Le Clézio non avevano invece mai varcato la soglia gloriosa del Louvre, maschere e relitti di civiltà lontane passati di continente in continente, di mano in mano per infine approdare nei salotti colti ed eleganti o, più di recente, nelle sale impeccabili, depurate con cura sapiente dalle brutture della storia, di quello stupefacente e insidioso ordigno estetico che è il museo du Quai Branly. Di questa congerie di immagini e di materie, alcune d'origine antichissima, altre frutto di una sottile e per nulla ingenua creatività postmoderna – è, questo, il caso della automobili “truccate” dalla messicana Betsabée Romero, che parlano con grazia inequivoca di migrazioni, di confini sempre più difficili da varcare – Le Clézio ha fatto le parole di un racconto inclusivo, un racconto che si rivolgeva allo sguardo così come al corpo del visitatore, chiamato a immergersi in quel mondo perfetto che è (che dovrebbe essere) ogni museo, un mondo da cui nulla può veramente rimanere escluso: non mancavano, ovviamente, opere provenienti dalle collezioni europee del Louvre²⁶ oltre che da quelle dei dipartimenti di antichità

25 Paradigmatica la vicenda che ha interessato la collezione di oggetti provenienti dalle Americhe, prima custodita e poi ceduta dal Louvre, una storia di trasformazioni culturali ricostruita con precisione da S. Guimaraes, *Les collection amérindiennes au musée du Louvre*, ivi, pp. 57-61. Il problema dell'interpretazione degli oggetti provenienti dai paesi non europei e, in particolare, dalle colonie è questione ampiamente studiata anche in ambito museologico a partire dagli stimoli provenienti dagli studi post-coloniali, che trovano tutt'ora nel seminale volume di E. W. Said, *Orientalism*, London 1978, trad. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano 2010), un riferimento ineludibile. Su questi temi, oltre ai numerosi contributi di James Clifford e ai saggi raccolti in *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*, a cura di I. Chambers, A. De Angelis, C. Ianniello, M. Orabona, London 2014, si veda J.-L. Amselle, *Il museo in scena. L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*, Roma 2017, e il recente A. Procter, *The Whole Picture: the colonial story of the art in our museums & why we need to talk about it*, London 2020. Per quanto riguarda il contesto italiano, un articolato studio dedicato alla definizione di arte coloniale e alle sue fortune espositive e museali è stato condotto da G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Padova 2017.

26 L'elenco delle opere in mostra riporta, ad esempio, una *Pietà* di Ludovico Brea di fine XV secolo o dei reliquiari del XIII secolo; Ivi, pp. 151-152.

orientali, greche ed egizie, oggetti immagini frammenti di passato, più o meno remoto, ordinati senza rispettare le tradizionali distinzioni, classificazioni. «Ici l'on parle d'art, là on parle d'artisanat. Mais où est la frontière?»: è all'insegna di questo slogan – più che una provocazione, una conferma di quanto le tesi esposte in *Haï* non abbiano per Le Clézio perduto valore – che lo scrittore ha costruito il suo dispositivo espositivo, un testo di visioni e di racconti che è stato oggetto di riflessione soprattutto in ambito letterario²⁷ (ancora una volta, l'inerzia delle discipline) ma che rappresenta un'altra, credibile chiave di lettura per il fenomeno, ormai ampiamente consolidato, degli ordinamenti storici e della riattualizzazione, spesso pretestuosa, della Wunderkammer. Una proposta, quella di Le Clézio, che trae forza non soltanto dalla biografia culturale del suo autore ma anche dalla cornice istituzionale in cui si colloca e da cui acquista senso: invitandoci «à un pas de côté»²⁸ nelle sale illustri del Louvre l'autore non solo inclina la nostra immediata prospettiva etnocentrica ma, soprattutto, ci ricorda per forza icastica che molto prima di essere una vetrina di capolavori, uno spazio di *eduteinement* o un attrattore turistico, «le musée est une matérialisation de la mémoire. Il peut-etre aussi le lieu – le no man's land, ou bien la terre de tous – où se rencontrent les cultures»²⁹. Un territorio privilegiato in cui la Storia (dell'arte) può declinarsi al plurale senza perdere sostanza e ragione, perché l'arte esiste nel tempo, inseparabile dalla vita di ciascuno così come dal destino dell'umanità. Ed è per questo che l'augurio, che è un invito, che Le Clézio ci rivolge nel concludere il suo testo è tanto radicale quanto obbligato: «faison en sorte que le monde soit un musée»³⁰.

27 Cfr. G. Müller, *Debating world literature without the world: ideas for materializing literary studies based on examples from Latin America and the Caribbean*, in G. Müller, M. Siskind, *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*, Berlin-Boston 2019, pp. 28 ss.

28 Le Clézio, *Les musées sont des mondes*, cit. (vedi nota 20), p. 23.

29 Ivi, p. 24.

30 Ivi, p. 39.

Le Grand Musée. *Other views on the Louvre*

Stefania Zuliani

Beyond the much discussed but certainly meaningful experience of the opening in 2017 of the Abu Dhabi satellite museum, a controversial example of a global museum, the Louvre has not lost in the passage between the two centuries the ability to present itself as an updated museological research space. Proof of this is the series of exhibitions *Parti pris* (1990-1998) where, thanks to the direction of the “dissident” art historian Régis Michel, intellectuals of various backgrounds – Jacques Derrida, Peter Greenaway, Jean Starobinski, Hubert Damisch, Julia Kristeva – have reinterpreted the collections of the museum through exhibitions of an overtly subjective and undisciplined nature. So, the *Parti pris* project was, in Michel’s words, a “zone of freedom and break” in the heart of the institution, questioning not the prestige but rather its too rigid and monumental identity. This proposal was partly taken up by Jean-Marc Terrasse, director of the auditorium and cultural events of the Louvre from 2005 to 2014, with his “special invitations” for protagonists of international culture, to build alternative and eccentric narratives through history, works and spaces of the Louvre. This essay, which analyzes in particular the contribution of the nobel for literature J.M.G. Le Clézio, curator of the project *Les musées sont des mondes* (2011), highlights the critical value and the urgency of these exhibition proposals thanks to which the museum becomes the driving force of a reflection which, overcoming conventional disciplinary distinctions, is able to urge the public to new views and different aesthetic and ethical perspectives.