

Predella journal of visual arts, n°57, 2025 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Livia Fasolo, Silvia Massa, Elena Pontelli

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Vittoria Cammelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Ludovica Fasciani, Flaminia Ferlito, Matilde Mossali, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

This article looks at the vision of 19th-century art that M. Laclotte may have had, and which was fundamental in his conception of the Musée d'Orsay.

Sono grato ad Andrea De Marchi per avermi ricordato che, nella notte degli anni, avevo fatto da interprete a Michel Laclotte, il quale, invitato da Mina Gregori, presentava agli studenti dell'Università di Firenze il progetto di Orsay. Ma a parte quell'episodio, e forse qualche casuale saluto nell'oscurità di una sala cinematografica fiorentina, non ho avuto con Laclotte un rapporto che andasse oltre una conoscenza istituzionale. Mi scuso, dunque, se questo mio contributo potrà apparire distaccato a chi, come molti del presente volume, ha avuto con lui una frequentazione più personale, o persino laboratoriale.

Un'immagine emblematica per riassumere in modo conciso il profilo di Laclotte studioso e amatore d'arte è una fotografia che lo ritrae, anziano, dinanzi al caminetto di casa, intento a osservare il suo Hans Hartung adagiato sotto un grande Mattia Preti (si veda il testo di Thomas Schlessler in questo volume): questo scatto dice tutto del gusto e del metodo riservati al moderno e al contemporaneo da uno dei maggiori conoscitori dei primitivi italiani. E non per caso, stando alle sue memorie¹, fu ad Avignone, al Palais des Papes, che avvenne, nel 1947, uno dei primi incontri di Laclotte, allora diciottenne, con l'arte contemporanea. Lì, all'*Exposition de peintures et sculptures contemporaines*, si fissarono nella sua mente due grandi dipinti, la *Pêche de nuit à Antibes* di Picasso (1939) e *Les Marocains* di Matisse (1916), due opere esemplari di figurazione sintetica al limite dell'astrazione, per le quali, in seguito, egli avrebbe avuto il rammarico di vederle entrambe lasciare la Francia per raggiungere il MoMA di New York.

Non sorprende, perciò, che i primi acquisti personali di Laclotte, a partire dal 1949, effettuati soprattutto presso la galleria di Lydia Conti, fossero orientati verso un astrattismo fortemente strutturato, nelle forme, nel segno o nel gesto: si segnalano così Serge Poliakoff, Gérard Schneider, Hans Hartung e Pierre Soulages. Con quest'ultimo, poi, Laclotte strinse amicizia, e a lui si rivolse per trovare il "giusto" colore per le pareti delle sale da David a Courbet al Louvre, ma dovette poi incassarne le critiche per le scelte museografiche di Orsay². Un suo grande rimpianto, invece, fu Nicolas de Staël, molto desiderato, ma ormai irraggiungibile per le sue risorse. Proprio su di lui, però, Laclotte ebbe

un'illuminazione da vero conoscitore qual era: esaminando la splendida serie dei piccoli paesaggi che il pittore franco-russo aveva riportato nel 1953 dal suo soggiorno in Sicilia, egli ne intuì un nesso con i bozzetti preparatori per la *Grande Jatte* di Seurat, istituendo così, senza superflue parole, un dialogo nel quale i due artisti si spiegano reciprocamente.

Ancora il 1947 fu un anno che registrò due eventi rilevanti nella storia museale di Parigi: la contemporanea apertura del Musée de l'Impressionnisme al Jeu de Paume, seguito da René Huyghe, e del Musée d'art moderne al Palais de Tokyo, riordinato da Jean Cassou, che costituirono in parte gli antefatti, rispettivamente, del Musée d'Orsay e del Centre Pompidou. Lo stesso Cassou, nel 1960, allestì nel suo museo una mostra che Laclotte ritenne esemplare e fondativa di un nuovo approccio critico e metodologico, *Les Sources du XX^e siècle*, con il sottotitolo puntualizzante *Les Arts en Europe de 1884 à 1914*. Due i punti di forza che poterono fungere da modello per Orsay: Cassou aveva concepito una rassegna che, sebbene in larga misura francocentrica, allineasse anche eventi europei e statunitensi, e – secondo punto – che non risultasse un usuale florilegio di pitture e sculture, ma riunisse architettura, arti applicate, fotografia, cinema, teatro, musica. Egli mirò, cioè, alla rappresentazione di una civiltà su scala internazionale (schema che sarebbe proseguito con le grandi esposizioni multidisciplinari del Centre Pompidou alla fine degli anni Settanta)³, per far luce sul momento, multiforme ma sostanzialmente unitario, della «formation de l'esprit moderne»⁴. Questo impianto indusse il rilancio dell'Art Nouveau, e delle sue etichette affini, nel poligono Londra-Parigi-Bruxelles-Monaco-Vienna; inoltre, pur non negando la «volonté, souvent naïve, mais légitime de rupture avec le passé»⁵, portò a ritessere un flusso di continuità tra le ricerche postimpressioniste e le avanguardie, riconoscendo diritti di paternità non solo a Monet, Renoir e Degas, ma anche a Puvis de Chavannes e ai Nabis, dando a questi ultimi un ruolo centrale⁶. Laclotte, accingendosi all'incarico di Orsay, trasse la considerazione che al "corpo" del patrimonio del nuovo museo – gli anni del pieno Ottocento – ci si avvicinava con un processo di riscoperta "a tenaglia", come scriveva André Chastel sin dal 1972: «La "récupération" du XIX^e a déjà commencé par ses deux extrémités, le néo-classicisme impérial, le *modern style* de la fin du siècle»⁷.

Orsay, dunque. Non intendo entrare nelle complesse questioni urbanistiche, architettoniche, museografiche e, ovviamente, politiche che hanno accompagnato il recupero della Gare di Victor Laloux e la nascita del "museo dei tre presidenti". Ricordo solo che Orsay deve la sua sopravvivenza al sacrificio delle Halles di Baltard, la cui distruzione, tra molte polemiche, iniziò nel 1971. Pierre Rosenberg potrebbe ancora testimoniare della famosa passeggiata

da lui fatta con Laclotte sul ponte del Carrousel in una sera del 1972, quando, osservando la vecchia stazione affacciata sulla Senna, balenò l'idea di sistemarvi un museo dell'Ottocento⁸. Sebbene abbia ricevuto l'incarico formale solo nel 1978, Laclotte cominciò sin da allora a riflettere sulla questione cruciale di quale Ottocento presentare a Orsay.

Negli anni Cinquanta le mostre antologiche sull'Ottocento francese, come quella ordinata, nel 1953 al Petit Palais, da André Chamson e Suzanne Kahn, *Un siècle d'art français 1850-1950*, non si discostavano molto dai valori consolidati – Courbet, gli impressionisti, i Nabis. Anche l'esposizione di Jean Adhémar, *Un siècle de vision nouvelle* (1955, nella Galerie Mansart della Bibliothèque Nationale), per molti aspetti innovativa nella sua concezione, e certamente antesignana di una linea di ricerca poi presente a Orsay, per la ritessitura del dialogo tra pittura e fotografia, aveva ignorato artisti come Gérôme o Meissonier, che pure avevano fatto largo uso della riproduzione meccanica⁹.

Qualche segnale di nuovi interessi lo si ebbe però per il simbolismo. Già nel 1949, all'Orangerie, fu proposta da Michel Florisoone e Jean Leymarie la mostra *Eugène Carrière et le symbolisme*, che, sebbene fosse concentrata su nomi maggiori – Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Gauguin e Pont-Aven, Redon –, fu apprezzata per la riscoperta di un pittore, Carrière, di statura e di tenuta, e per aver saputo «exprimer parfaitement l'atmosphère de l'époque»¹⁰. Si preparò così il terreno per la consacrazione di Moreau, sancita nel 1961 con una selezione di opere presentata nella Galerie Mollien del Louvre, scelta da Ragnar von Holten. Accompagnata da un prezioso cortometraggio di Nelly Kaplan, la mostra fu fortemente sostenuta dal gruppo surrealista – cui gli stessi von Holten e Kaplan afferivano –, André Breton e Georges Bataille in testa¹¹. Per molti, tuttavia, Moreau risultò inafferrabile («Qui êtes-vous [...]?»)¹² e, nonostante tutti i tentativi di farne un precursore, restò un artista da Salon, un «pompier», come scrisse Georges Charendol, critico di non ottuso stampo “avanguardista”. Il quale però, nella sua recensione, avvertì la crescita di attenzione per quell'Ottocento reietto, specie sulla piazza di mercanti e collezionisti:

lorsque furent récemment ouvertes les salles du XIX^e siècle du Louvre, quelques amateurs louèrent M. Germain Bazin de n'en avoir pas exclu Henner et Meissonier; des “maudits” d'hier, Boldini, par exemple, commencent à faire en vente publique des cotes sensationnelles; nous avons eu des expositions Helleu à la Bibliothèque Nationale et Steinlen à la Maison de la Pensée Française; une revue “à la page” écrit dans son dernier numéro: “Après tant de sous-Poliakoff et de pseudo-Klee, quel rafraîchissement que *Le Rêve de Detaille!*”; [...] toute une armée de fouineurs écume les réserves des antiquaires et brocanteurs à la recherche de toiles de ces maîtres dont le nom faisait rire il y a encore un an¹³.

Nonostante qualche sporadico episodio proposto da gallerie private, come la parigina Charpentier che, nel giugno 1950, aveva messo a confronto *salonniers* e *refusés*¹⁴, proprio in Francia, soprattutto negli ambienti della sinistra, erano radicate le più forti reticenze a riesumare l'*art officiel*. Riscoprire il cosiddetto Ottocento accademico, ufficiale, "pompier" (i tre termini avevano allora un valore sinonimico) – dileggiato, ad esempio, e con largo seguito, da Francis Jourdain, che nel 1949 aveva pubblicato una scelta di opere del periodo 1880-1940 come «leçon de niaiserie», *kitsch*¹⁵ –, sembrava essere un attentato alle planetarie glorie nazionali, dall'impressionismo in poi, oppure, avvicinandosi la stagione calda di fine anni Sessanta, essere il segnale di ideologie revisioniste, politicamente implicate¹⁶. È così che, fatta eccezione per il volume *Les Maîtres de la Belle Époque* di Jean-Paul Crespelle (1966) – una benevola opera di divulgazione, pittoresca e ironica (non a caso metteva in esergo il celebre *mot* di Jourdain «On ne regarde pas assez la mauvaise peinture»), ma che non nascondeva l'ipotesi di guardare diversamente al «monde des pompiers» –, i primi più consistenti indizi di un rinnovamento del gusto e di un aggiustamento delle prospettive storiche si verificarono fuori dai confini francesi.

Compiendovi un viaggio di studio nel 1979, Laclotte ebbe modo di verificare *in situ* quanto negli Stati Uniti, da tempo, si fosse fatto per rivisitare e proporre un "altro" Ottocento. Una sorta di incunabolo era stata la mostra organizzata nel 1954 al Detroit Institute of the Arts, *Two Sides of the Medal. French Painting from Gérôme to Gauguin*. Non voleva essere «an apology for the *esprit de Salon*»¹⁷, ma un confronto tra le inverse fortune che tempo e storia hanno assegnato, e, soprattutto, «a sentimental journey»¹⁸ in una Francia un po' hollywoodiana sulla scia del successo di *Moulin Rouge* (1952)¹⁹. Con molta prudenza, quasi con timore, il curatore del museo e della mostra, il franco-americano Paul LeRoy Grigaut, aveva composto una sezione dedicata – «*horribile dictu*»²⁰ – alla pittura accademica, come controparte delle glorie impressioniste: Couture, Bouguereau, Gérôme, Meissonier, Carolus Duran, Henner, e altri ancora. Dopo questo *ballon d'essai*²¹, nel corso degli anni Sessanta non si contano le iniziative simili, condotte con decrescente imbarazzo²². Punto d'arrivo di queste rivisitazioni, in chiusura del decennio, era stata la mostra *The Past Rediscovered. French Painting 1800-1900*, allestita nel 1969 all'Institute of Arts di Minneapolis. Dietro l'immagine del manifesto – perfetta per catturare l'occhio di un *American in Paris* e per non tradire il senso dell'esposizione, con quel tanto di patente impressionismo e di latente pompierismo che Caillebotte suggeriva –, si snodava un'equilibrata selezione di dipinti "indipendenti" e "accademici". Lì si affiancavano con pari dignità Granet e Courbet, Géricault e Ribot, Couture e Manet, Fantin-Latour e Cézanne, Gérôme e

Gauguin, e così via. Emblematica del criterio che ispirava la mostra era la scelta di presentare Degas come il pubblico se lo aspettava, "peintre de la vie moderne", con una *Classe de ballet*, ma anche come inaspettato pittore di storia, con la *Fille de Jephte*²³. Nella sua introduzione Robert Rosenblum aveva sancito la fine dell'ostracismo all'arte cosiddetta "ufficiale", e segnato una nuova disposizione critica e un'evoluzione del gusto:

today, in 1969, this linear history and this dramatic parable of the battle of aesthetic good and evil no longer satisfy the curious historian and the adventurous spectator. More and more detached from the passions that used to be aroused by the championing of the origins of the modernist tradition, we can begin to relax and re-examine the vast and unwieldy pictorial heritage of the last century²⁴.

Si era avviata così la «reconstruction post-moderniste du XIX^e siècle», come ebbe a dire Rosenblum al momento dell'apertura di Orsay²⁵, e questa sarebbe stata la linea adottata da Laclotte. Lo studioso americano, forte del suo lavoro, da subito ritenuto miliare, sull'arte di fine Settecento (1967)²⁶, sarebbe poi stato coinvolto, nel 1974, da Pierre Rosenberg nella preparazione della mostra *De David à Delacroix*, anche in omaggio al suo maestro Walter Friedlaender²⁷. Ma insieme a questi cataloghi, almeno altri due volumi statunitensi dovettero ingombrare il tavolo ideale approntato da Laclotte per il progetto di Orsay. Il numero 33 dell'«Art News Annual», del 1967, era stato interamente dedicato a *The Academy*, dove, insieme a Rosenblum (su Ingres) e Gerald Ackerman (su Gérôme), erano comparsi i contributi di Jacques Thuillier e Thérèse Burollet, due protagonisti vicini a Laclotte nel futuro aspro dibattito su Orsay e l'arte "pompier"²⁸. Soprattutto non poté mancare il lavoro fondante, "incontournable", di Albert Boime (1971), che per la prima volta indagava a fondo le dinamiche della formazione, della pratica e della carriera artistica nelle istituzioni pubbliche e private²⁹.

Tornando in Europa, ricordati due precoci episodi tedeschi, la mostra alla Akademie der Künste di Berlino evocatrice di un europeo *Salon imaginaire* (1968)³⁰, e il volume tutt'altro che "revisionista" di Paul Vogt, *Was sie liebten...* (1969)³¹, in Italia, soprattutto a Firenze, dove Laclotte intratteneva stretti rapporti personali, si erano visti i frutti di indagini pionieristiche, sia nell'ambito delle istituzioni museali che universitarie. Dopo aver presentato, con Jacques Foucart e Palma Bucarelli, la mostra *Ingres in Italia*, a Villa Medici (febbraio-aprile 1968), a pochi mesi di distanza (luglio-agosto) Laclotte non dovette mancare quella allestita a Firenze da Carlo Del Bravo, dove, insieme al maestro di Montauban, erano presentati Lorenzo Bartolini, Luigi Mussini e una schiera di loro seguaci. Fu la premessa della selezione dei *Disegni italiani del XIX secolo*, per lo più misconosciuti, conservati agli

Uffizi, curata dallo stesso Del Bravo (giugno 1971), il quale apriva così ai suoi allievi nuove piste di studio. Contemporaneamente, Sandra Pinto, allora alla guida della Galleria d'arte moderna di Firenze, diresse una ricerca capillare sul patrimonio artistico, letterario e archivistico, in un'ottica conservatoriale particolarmente consona ai metodi e alle funzioni di Laclotte, che sfociò in due storiche mostre di Palazzo Pitti, *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale. Sfortuna dell'Accademia* (luglio 1972) e *Romanticismo storico* (dicembre 1973). Infine, a cornice di questa mutata disposizione verso un Ottocento dimenticato, si poneva l'antologia critica che Paola Barocchi, nella scia dei suoi precedenti lavori sulla letteratura artistica rinascimentale, pubblicò nel 1972³².

Quanto ai fatti di Francia, oltre alla rivalutazione della scultura ottocentesca, mirata soprattutto a un suo rilancio antiquariale³³, l'evento detonatore avvenne nel marzo 1973 con la mostra "*Équivoques*" al Musée des arts décoratifs, sede non di primo richiamo, ma prestigiosa. Il suo ideatore fu il *conservateur en chef* François Mathey, figura ben nota per la sua attività di studioso e promotore dell'*art vivant*³⁴, finito, proprio l'anno precedente, sulle cronache da prima pagina per i tumulti sollevati dalla sua mostra 60-72. *Douze ans d'art contemporain en France* al Grand Palais. Già nel 1960, nell'esposizione *Antagonismes* (un Soulages in copertina e in affiche, con soddisfazione di Laclotte), Mathey aveva posto apparentemente "in urto" opere dell'ultimo decennio, per lo più di varie declinazioni dell'informale, con opere di artisti ancora marchiati, nell'opinione corrente, come *pompier*. La sua scelta, con sottile ambiguità, lasciava intravedere, però, il tentativo di far dialogare con la modernità la libertà pittorica – i bozzettoni di Carpeaux, Moreau o Diaz de la Pena, le vaporosità di Fantin-Latour, Whistler o Carrière – e il senso di straniata inquietudine – Flandrin, Burne-Jones o Pasternak – di certo Ottocento.

La mostra del 1973, invece, riuniva solo *Peintures françaises du XIX^e siècle*, 144 dipinti di 122 artisti, molti dei quali sperduti in periferici depositi museali. E nel titolo, "*Équivoques*", le virgolette avevano un peso: la parola non era assertiva, ma poneva l'interrogativo di quali fossero questi "equivoci". Una guida all'interpretazione era però data dalla definizione di *pompier*: «Pompier, académiques ou non, le problème n'est pas là, mais précisément dans cet entre-deux subtil qui distingue un créateur d'un suiveur, [...] entre le plus habile illusionniste et le véritable créateur»³⁵. Ma chi è "vero" creatore? «Le créateur échappe par définition aux critères scolaires de jugement»³⁶. Nondimeno l'equivoco persisteva. Forse esso stava nella storia delle istituzioni, che avevano celebrato i "falsi" trionfi della pittura ufficiale, poi affossati dal tempo, a fronte della "vera" creatività? Il fondamentalismo avanguardistico, «l'orthodoxie moderniste», intendeva allestire «un *Salon des refusés* à

l'envers»³⁷? La presenza di nomi acclamati – David, Ingres e Delacroix, Géricault, Corot, Courbet e Millet, Monet – intendeva ridurre o scolpire le distanze? Mathey dichiarò esplicitamente che non voleva evocare un *Salon imaginaire* – come era stata la mostra di Berlino del 1968 –, ma neppure operare un recupero scientifico, tanto che nel catalogo, privo di schede critiche, gli artisti erano elencati in ordine alfabetico, come in un'enciclopedia dell'infamia. In definitiva, l'operazione era una messa alla gogna oppure una riesumazione di una pittura la cui rinnovata fortuna in corso pareva a Mathey parallela a quella che investiva il realismo socialista e l'iperrealismo (quasi fosse, nel pieno del processo di distensione Est-Ovest, uno strategico punto di incontro tra la cultura figurativa sovietica e quella statunitense)³⁸? Egli sospese il giudizio, ponendo in esergo alla sua prefazione una citazione da Castagnary: «Je n'ai point à avertir le lecteur que je ne fais ni réclame ni diatribe»³⁹.

La mostra, ovviamente, innescò subito forti controversie: «temple de l'abjection» per Pierre Schneider⁴⁰, «revanche» per Philippe Jullian, la cui recensione fronteggiava sulla stessa pagina quella indispettita di Jean Dalevèze⁴¹. Ma l'intervento rimasto storico, anche per l'autorevolezza dell'autore, fu quello di André Chastel⁴². Sebbene non ne avesse ignorato l'utilità, per l'«opération "grenier"» che aveva riportato alla luce dipinti spesso immagazzinati in provincia, e anche per la sua carica provocatoria, «*Équivoques*» non gli parve rispondere all'esigenza ormai urgente di «une curiosit  objective et tranquille» verso un "altro" Ottocento, con un approccio critico non prevenuto, per «mieux comprendre». E concludeva auspicando che la superstita Gare d'Orsay potesse diventare «th atre d'un dix-neuvi me qui peut encore  tonner». Fu un *assist* decisivo per Laclotte.

Il 1974 cadde a proposito. Per il centenario della prima mostra impressionista fu preparata una storica celebrazione al Grand Palais, che apr  il 21 settembre. Ma a quella data, e in quella stessa sede, si trovava ancora aperta *Le Musée du Luxembourg en 1874*, un'esposizione molto seguita da Laclotte, il quale apriva la sua prefazione al catalogo con una convinta presa d'atto del "ritorno" degli accademici. Frenando sugli entusiasmi della moda, egli raccomandava, come gli imponeva la sua formazione, di non considerare i protagonisti di quell'"altro" Ottocento come una massa indistinta: due generazioni separano Delaroche e Rochegrosse – lo precisava anche divertito dal retorico raddoppiamento che concatenava i loro nomi. Chiedeva dunque una disciplina metodologica, fondata innanzitutto su un lavoro istruttorio di ricognizione delle opere⁴³. Ed era quanto la curatrice, Geneviève Lacambre, andava facendo da tempo, perlustrando fonti, documenti e depositi museali, per ritessere le fila di una dispersione e di un oblio ultradecennali. Proponendosi esplicitamente come una

risposta scientifica antagonista a “*Équivoques*”, la mostra era accompagnata da un catalogo corredato di schede storico-critiche e di un’introduzione che ricostruiva le tormentate vicende di quel museo dell’*école vivante*. Le due congiunte iniziative – sul Luxembourg e sull’impressionismo –, per la loro concomitanza, contiguità e complementarità, contribuirono a «réviser l’image que nous nous faisons de l’art du XIX^e siècle»⁴⁴, e furono quindi una sorta di prova embrionale di Orsay, ben prima che il progetto del nuovo museo entrasse in fase di attuazione.

Troppo lungo sarebbe qui elencare le esposizioni e le ricerche, monografiche o panoramiche⁴⁵, che da quel momento consolidarono un «nouveau regard» all’Ottocento. Ricordo soltanto, perché di solito meno evocata e perché ben custodita nella mia memoria, la mostra *Le Parisien chez lui au XIX^e siècle 1814-1914*, curata nel 1976 da un amico di Laclotte, Jean-Pierre Babelon, storico e archivista da poco scomparso, allora conservatore del Musée de l’Histoire de France⁴⁶. Fu una bella ricostruzione dei luoghi e degli stili di vita parigini che contribuì a dissipare la diffidenza per quel secolo “sospetto” e a farlo accostare con più curiosità e sentimento.

Si arriva dunque al 1978, all’incarico formale. Laclotte e l’équipe da lui radunata avevano ben chiari i punti salienti del loro impegno. L’idea forte di partenza fu di costruire Orsay come un grande portfolio inclusivo di ogni linguaggio artistico, come espressione dei caratteri e della storia di una società: architettura e urbanistica, pittura e scultura, disegno e fotografia, arti decorative e arti grafiche, cinema, musica, letteratura. In questo Laclotte poté avvalersi dello schema espositivo pionieristico, concepito congiuntamente tra Stati Uniti e Francia, proposto tra il 1978 e il 1979 dalla mostra *L’art en France sous le Second Empire*⁴⁷, cui avevano contribuito due pilastri della squadra di Orsay, Geneviève Lacambre e Anne Pinget.

Ma la questione delicata era la scelta dei limiti cronologici. In un primo tempo, come annunciato nella sua prefazione al *Luxembourg* del 1974, Laclotte aveva pensato «à la période 1860-1905»⁴⁸, approssimativamente coincidente con le date di due pietre miliari, il *Déjeuner* di Manet e le *Demoiselles* di Picasso, quindi dagli albori dell’impressionismo alla soglia fauvismo-cubismo. Ma questi termini apparvero ben presto troppo incentrati sull’arte francese per un’istituzione che ambiva a profilarsi come “museo universale”, come un Louvre dell’Ottocento. Nel frattempo, il presidente Valéry Giscard d’Estaing, che si era fortemente appropriato del progetto Orsay, premeva per un “musée du XIX^e”, che si aprisse brandendo il tricolore della *Liberté* di Delacroix e includesse dunque il romanticismo: un’opzione ovviamente respinta da Laclotte, il quale, nella sua veste di conservatore del Louvre, avrebbe visto stravolte le collezioni del museo maggiore.

Da ultimo, il punto di congiunzione con il percorso del Louvre venne fissato al 1848, una data significativa, e facilmente comprensibile, nella storia e nella storia dell'arte di tutta Europa. Quanto alla chiusura, si mantenne quel 1905-1907 che assorbiva i *fauves* e lasciava al nascente Beaubourg lo svolgimento delle avanguardie, dal cubismo in poi. Fu previsto però di sfiorare fino al 1914 per inglobare l'architettura e le arti decorative dell'Art nouveau, espressione di un gusto ancora ottocentesco che si era estinto solo con la Grande Guerra.

Ancora più delicato era l'interrogativo su «Quel XIX^e ?» espose. A Laclotte parve ineludibile l'accorpamento degli artisti accademici, i cosiddetti *pompier*. «Que tous ces jeunes ressuscités ne soient pas nécessairement des génies scandaleusement oubliés, comment le nier ?», egli ammetteva nel 1986, ma aggiungeva: «une nouvelle vision de l'art du XIX^e siècle s'élabore depuis vingt ans» (e avrebbe anche potuto dire «trente»)⁴⁹. Ormai sia nel mondo della promozione museale che in quello universitario i tabù erano caduti. Nel 1979 Thérèse Burollet aveva redatto la voce *Art pompier* nel *Petit Larousse de la peinture*, diretto proprio da Laclotte, delimitandone gli estremi tra il 1848 e il 1914, come a Orsay, difendendone la legittimità a fianco delle avanguardie e riconoscendolo come oggetto del «notre intérêt et notre estime»⁵⁰. L'anno successivo, il 27 marzo, in una conferenza al Collège de France, Jacques Thuillier aveva esteso la sua difesa dell'arte accademica in una disanima sociologica e in un attacco politico, individuando nel “terrorismo intellettuale” del dogmatismo modernista e della mistica avanguardista le cause dell'emarginazione novecentesca dei *pompier*⁵¹. Contemporaneamente, nel campo della ricerca scientifica, si andava definendo un quadro organico dei rapporti tra istituzioni e artisti e delle loro dinamiche⁵². Laclotte ebbe dunque ferma la convinzione che la ricostruzione integrale di un secolo doveva passare anche da un recupero distillato di alcuni artisti ufficiali e non ignorare le istanze “rivoluzionarie dall'interno” che essi avevano sostenuto.

Nacque così l'allestimento “a binario”, ai lati della grande galleria centrale riservata alla scultura: a destra la linea accademica, da Ingres al primo Degas; a sinistra il realismo, da Daumier e Millet a Courbet e Manet. L'impressione che in questa disposizione si celasse una metafora politica di contrapposizione *droite-gauche*, reazionari-progressisti, fu segnalata da alcuni, sebbene venisse recisamente respinta da Françoise Cachin⁵³. Tuttavia è comprensibile che si potesse avvertire uno schieramento ideologico, soprattutto laddove, in un nodo cruciale del percorso, si trovarono a fronte, in una visione sinottica, l'*Atelier* di Courbet e i *Romains de la décadence* di Couture, o l'*Olympia* di Manet e la *Vénus* di Cabanel (“duello”, quest'ultimo, che lo stesso Laclotte in seguito avrebbe ritenuto un errore⁵⁴).

Di fatto, questa scelta gerarchica – qui forse sta un limite che oggi si può contestare, e non solo a Laclotte – si fondava essenzialmente su una pregiudiziale iconografica: «les scènes allégoriques, mythologiques ou simplement érotiques avec des femmes nues [...] c'est là qu'on arrive proprement à la peinture pompier [...]. C'est là qu'on peut parler de pompiérisme et d'académisme réactionnaire»⁵⁵. Come se un soggetto di “vie moderne” bastasse a evitare il “pompiérismo” e a garantire una postazione di ricerca avanzata.

Queste valutazioni ambigue sarebbero risultate palesi nella *preview* statunitense del Museo, itinerante tra Brooklyn e Dallas nel corso del 1986. La copertina del catalogo fu dedicata a un dettaglio della *Partie de croquet* di Pierre Bonnard, certo perché era un pittore particolarmente caro a Laclotte, ma soprattutto perché il quadro era una recentissima donazione di Daniel Wildenstein (1985), forse come compensazione per la dibattuta vendita, l'anno precedente, del *Ritratto di Jacobus Blauw* di David alla National Gallery di Londra. Il titolo della mostra però, scartata la prima opzione di un hollywoodiano *Yesterday's Paris*⁵⁶, fu scelto mirando alle aspettative del pubblico americano, ma si annunciava come *équivoque*, se non ossimorico: *From Courbet to Cézanne. A new 19th Century*. All'interno del catalogo Laclotte proponeva la versione inglese del suo testo per la guida di Orsay, nel quale tracciava la storia dell'istituzione e, affermando che «a museum cannot give an impersonal and strictly objective lesson like an encyclopedia»⁵⁷, rivendicava la legittimità del *rassemblement*⁵⁸ di arte cosiddetta accademica e arte cosiddetta d'avanguardia, in quanto atto critico imparziale e dovuto. Questa ricostruzione “filologica” di un *new Century*, sottintesa nel titolo della mostra statunitense, nell'ottica di Laclotte andava così a giustapporsi alla linea Courbet-Cézanne – una visione poi bollata di eclettismo alla Victor Cousin⁵⁹. Di seguito, invece, Guy Cogeval, evidentemente ancora assopito nelle poltrone del «train of modernism», poneva a contrasto «Ruptures and Continuity», deridendo pesantemente Gérôme, Ary Scheffer, Bouguereau, Couture (i *Romains de la décadence* erano per lui un «labored buffoonery») ⁶⁰. Nel suo caso, era dunque la catena Courbet-Cézanne, canone assoluto e assolutista per almeno tre quarti del Novecento, a costituire la novità del secolo: dove stava allora l'annunciato «nouveau regard» sul XIX^e? Laclotte, infatti, avrebbe appena accennato a questa mostra, quasi a prenderne le distanze⁶¹.

Con il rientro delle opere a Parigi, fu completato l'*accrochage*, e finalmente Orsay venne inaugurato il 1° dicembre 1986 e aperto al pubblico il 9, in una tempesta di polemiche destinata a non placarsi presto, ma che non si starà a riferire qui. Laclotte avrebbe chiuso i suoi *souvenirs* di questo suo immenso contributo sentenziando che, grazie a Orsay,

«Manet et Cézanne n'ont plus à se battre contre Bonnat et Gérôme»⁶². Noi oggi possiamo chiudere dicendo che, grazie a Laclotte e a Orsay, “Bonnat et Gérôme n'ont plus à se battre contre Manet et Cézanne”.

- 1 M. Laclotte, *Histoires de musées. Souvenirs d'un conservateur*, Paris, 2003, fonte imprescindibile di tutte le informazioni qui raccolte.
- 2 *Le Projet d'Orsay. Entretien avec Michel Laclotte*, in «Le Débat», 44, 2, 1987, pp. 4-19, rif. p. 7; C. Blumenfeld, *Michel Laclotte: «J'ai eu beaucoup de chance»*, in «The Art Newspaper. Édition française», 1, ottobre 2018, pp. 54-55, rif. p. 55.
- 3 Penso alle mostre *Paris-New York* (1977), *Paris-Berlin* (1978), *Paris-Moscou* (1979).
- 4 J. Cassou, *Préface*, in *Les Sources du XX^e siècle. Les Arts en Europe de 1884 à 1914*, catalogo della mostra (Parigi, Musée National d'art moderne, 4 novembre 1960 – 23 gennaio 1961), Paris, 1960, pp. 2-24, cit. p. 23. Il catalogo era completato da saggi di Nikolaus Pevsner e Giulio Carlo Argan.
- 5 *Ibidem*.
- 6 Va ricordato che Jean Cassou, già nel 1955, al Palais de Tokyo, aveva dedicato una mostra a *Bonnard, Vuillard et les Nabis*. In realtà, Maurice Denis, scomparso nel 1943, non è mai stato dimenticato sin dall'immediato dopoguerra, così come «ses maîtres, ses amis, ses élèves» – per riprendere il titolo di una mostra itinerante in vari musei di Francia tra il novembre 1945 e l'agosto 1946, curata da Bernard Dorival.
- 7 A. Chastel, *Préservation (2): le XIX^e siècle*, in «Revue de l'art», 15, 1972, ora in *Id.*, *La Revue de l'art (éditoriaux)*, Paris, 1980, pp. 127-135, cit. p. 130.
- 8 Laclotte, *Histoires de musées*, cit., pp. 210-211.
- 9 D. de Font-Réaulx, *Les audaces d'une position française*, in «Études photographiques», 25, 2010, pp. 70-105.
- 10 G. Besson, *Eugène Carrière et le symbolisme*, in «Ce soir», 23 dicembre 1949, p. 2.
- 11 G. Bataille, *Gustave Moreau l'"attardé" précurseur du surréalisme*, e A. Breton, *Carpocrate e Sade sont là dans l'angle*, in «Arts», 7-13 giugno 1961.
- 12 J.-A. Cartier, *Qui êtes-vous Gustave Moreau?*, in «Combat», 12 giugno 1961.
- 13 G. Charendol, *Gustave Moreau au Louvre*, in «Revue des Deux Mondes», 1 luglio 1961, pp. 142-147, cit. pp. 142-143.
- 14 *Salon 1900*, Galerie Charpentier, Paris, giugno 1950; se ne confrontino la recensione irridente di Guy Marester (*Autour de 1900 à la Galerie Charpentier*, in «Combat», 24-25 giugno 1950) e quella incuriosita di André Chastel (*Cet étrange 1900*, in «Le Monde», 14 giugno 1950). Marester si stupiva, con inquietudine, che il pubblico si accalasse più davanti a Bonnat che a Renoir.
- 15 F. Jourdain, *L'Art officiel de Jules Grévy à Albert Lebrun. Vingt ans de grand art ou la leçon de la niaiserie*, «Le Point», 37, Mulhouse, 1949; se ne veda anche la recensione entusiasta di René Maublanc, *Un album du pompérisme*, in «La Pensée», 27, 1949, pp. 113-116.
- 16 A Francis Haskell si deve, come sempre, un'acuta analisi della situazione in tempo reale (*Catching Up with the Avant-Garde*, in «The New York Review of Books», 10 luglio 1969).

- 17 E.P. Richardson, *Foreword*, in *The Two Sides of the Medal. French Painting from Gérôme to Gauguin*, catalogo della mostra (Detroit, The Institute of the Arts), a cura di P.L. Grigaut, Detroit, 1954, p. 7.
- 18 P.L. Grigaut, *Introduction*, in *The Two Sides of the Medal*, cit., pp. 9-11, cit. p. 9.
- 19 Sull'immagine di Parigi e della Francia "costruita" dal cinema hollywoodiano vedi V.R. Schwartz, *It's so French! Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture*, Chicago-London, 2007, pp. 19-53.
- 20 Grigaut, *Introduction*, cit., p. 10.
- 21 Nel campo della ricerca accademica, va ricordato il volume di Joseph C. Sloane (*French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics, and Traditions from 1848 to 1870*, Princeton, 1951), originale per la sua vasta indagine sulla letteratura critica di metà Ottocento, ma essenzialmente incentrato su un'interpretazione delle gerarchie iconografiche nella pittura del tempo, e perciò duramente criticato, con ragione, da Meyer Schapiro nella sua recensione (in «The Art Bulletin», 36, 2, 1954, pp. 163-165).
- 22 A titolo di esempio, cito *Muse or Ego. Salon and Independent Artists of the 1880's*, curata da Bates Lowry (Claremont, Pomona College Gallery, aprile-maggio 1963); *Artists of the Paris Salon* (Jacksonville, Cummer Gallery of Art, gennaio-febbraio 1964); *The Legacy of David and Ingres to Nineteenth-Century Art* (South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum, ottobre-novembre 1966) e *The Academic Tradition. An Exhibition of Nineteenth-Century French Drawings*, curata da Sarah Whitfield (Bloomington, Indiana University Art Museum, 1968).
- 23 Va segnalato che già nel 1961 il Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.) aveva insistito sul rapporto tra il Degas disegnatore "classico" e Ingres (*Ingres and Degas: Two Classical Draughtsmen*, 24 aprile – 20 maggio 1961).
- 24 R. Rosenblum, *The Nineteenth-Century France Revalued*, in *The Past Rediscovered. French Painting 1800-1900*, catalogo della mostra (Minneapolis, The Institute of Arts, 3 luglio – 7 settembre 1969), a cura di R. Rosenblum, Minneapolis, 1969, p.n.n.
- 25 *Id.*, *Reconstruire la peinture du XIX^e siècle*, in «Le Débat», 44, 2, 1987, pp. 85-89, cit. p. 85.
- 26 *Id.*, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967.
- 27 *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 16 novembre 1974 – 3 febbraio 1975), a cura di P. Rosenberg, Paris, 1974. Rosenblum collaborò con un paio di saggi in catalogo. Il titolo della mostra fu scelto come omaggio al pionieristico volume di Friedlaender (*David to Delacroix*, Cambridge [Mass.], 1952), che era stato maestro di Rosenblum alla New York University.
- 28 J. Thuillier, *The Birth of the Beaux-Arts*, e T. Burolet, *Antidiseestablishmentarianism*, in *The Academy. Five Centuries of Grandeur and Misery from the Carracci to Mao Tse-Tung*, in «Art News Annual», 33, 1967, risp. pp. 29-38, pp. 89-100.
- 29 A. Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven-London, 1971. Per una rilettura critica di questo lavoro si veda P. Vaisse, *Les raisons d'un retour : Retrouvailles ou rupture?*, in «Le Débat», 3, 1981, pp. 12-28, in part. p. 19.
- 30 *Le salon imaginaire. Bilder aus den großen Kunstausstellungen der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts*, catalogo della mostra (Berlino Ovest, Akademie der Künste, 6 ottobre – 24 novembre 1968), a cura di P. Hahlbrock, H.E. Killy e E. Roters, Berlin, 1968.
- 31 P. Vogt, *Was sie liebten... Salonmalerei im 19. Jahrhundert*, Köln, 1969.

- 32 P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal Bello ideale al Preraffaellismo*, Messina-Firenze, 1972. Per una riflessione su questi sviluppi degli studi ottocenteschi in Italia cfr. G. Capitelli, S. Grandesso, F. Mazzocca, S. Pinto, *Pour un autre XIX^e siècle: l'Ottocento*, in «Perspective», 2, 2008, pp. 288-306, <http://journals.openedition.org/perspective/3428> (ultimo accesso 2 maggio 2025).
- 33 M. Rheims, *La Sculpture au XIX^e siècle*, Paris, 1971.
- 34 B. Gilardet, *Réinventer le musée. François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, Paris, 2014.
- 35 F. Mathey, *Préface*, in «*Équivoques*»: *Peintures françaises du XIX^e siècle*, catalogo della mostra (Parigi, Musée des arts décoratifs, 9 marzo – 14 maggio 1973), a cura di F. Mathey, Paris, 1973, pp. 3-14, cit. p. 4.
- 36 *Ivi*, p. 5.
- 37 P. Ory, «Comme si de rien ne fut» ou la gloire des Pompiers. Contribution à l'histoire du goût, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine», 39, 1, 1992, pp. 127-147, cit. p. 130.
- 38 Mathey, *Préface*, cit., p. 3.
- 39 *Ibidem*.
- 40 P. Schneider, *Les pompiers sont de retour*, in «L'Express», 12-18 marzo 1973, pp. 54-55.
- 41 Ph. Jullian, *Revanche des "pompiers"*, in «Les Nouvelles Littéraires», 19-25 marzo 1973, p. 16; J. Dalevèze, *Ambiguïté des "Equivoques"*, in *ivi*, p. 16.
- 42 A. Chastel, *Le XIX^e siècle est-il bon? Est-il mauvais?*, in «Le Monde», 9 marzo 1973.
- 43 M. Laclotte, *Préface*, in *Le Musée du Luxembourg en 1874*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 31 maggio – 18 novembre 1974), a cura di J. Lacambre, Paris, 1974, pp. 3-5.
- 44 G. Lacambre, *Introduction*, in *ivi*, pp. 7-11, cit. p. 11.
- 45 Per le prime si possono ricordare *Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*, catalogo della mostra (Dayton, The Dayton Art Institute, 10 novembre – 30 dicembre 1972; Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 26 gennaio – 11 marzo 1973; Baltimore, Walters Art Gallery, 6 aprile – 20 maggio 1973), a cura di G.M. Ackerman e R. Ettinghansen, Dayton, 1972; e *William-Adolphe Bouguereau*, catalogo della mostra (New York, The New York Cultural Center, 13 dicembre 1974 – 2 febbraio 1975), a cura di R. Isaacson, New York, 1974. Per le seconde non possono mancare *The Impressionists and the Salon 1874-1886*, catalogo della mostra (Los Angeles, County Museum, 18 aprile – 12 maggio 1974; Riverside, University of California, 20 maggio – 20 giugno 1974), a cura degli studenti di Storia dell'arte della University of California, Riverside, 1974; e soprattutto *Art Pompier: Anti-Impressionism. 19th Century French Salon Painting*, catalogo della mostra (Hempstead, N.Y., Hofstra University, 22 ottobre – 15 dicembre 1974), a cura di S. Pivar e A. Boime, Hempstead, 1974.
- 46 *Le Parisien chez lui au XIX^e siècle 1814-1914*, catalogo della mostra (Parigi, Hotel de Rohan, novembre 1976 – febbraio 1977), a cura di J.-P. Babelon, Paris, 1976.
- 47 *L'art en France sous le Second Empire*, catalogo della mostra (Philadelphia, Museum of Art, 1 ottobre – 26 novembre 1978; Detroit, Institute of Arts, 18 gennaio – 18 marzo 1979; Parigi, Grand Palais, 11 maggio – 13 agosto 1979), Paris, 1979. Per molti aspetti la concezione di questa mostra sembra ispirata a *The Twilight of the Medici*, curata nel 1974 da Marco Chiarini e Frederick Cummings per lo stesso Institute of Arts di Detroit.
- 48 Laclotte, *Préface*, cit., p. 5.
- 49 *Id.*, *Le Musée d'Orsay*, Paris, 1986, p. 5.

- 50 T. Burolet, *Pompier (Art)*, in *Petit Larousse de la peinture*, a cura di M. Laclotte, Paris, 1979, p. 1476.
- 51 J. Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture pompier ?*, conferenza poi pubblicata in un volumetto con lo stesso titolo (Paris, 1984). Se ne veda l'acuta recensione di Pierre Favre in «Revue française de sociologie», 27, 3, 1986, pp. 569-572.
- 52 B. Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, 1987; P. Vaisse, *La III^e République et les peintres*, Paris, 1995, entrambi esiti delle loro tesi di dottorato discusse alla Sorbona nel 1980 sotto la guida di Chastel e Thuillier; P. Grunchev, *Le Gran Prix de peinture. Les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, 1983, che faceva seguito a una mostra da lui organizzata all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi, sempre nel 1980.
- 53 K. Pomian, *Orsay tel qu'on le voit. Entretien avec Françoise Cachin*, in «Le Débat», 44, 2, 1987, pp. 55-74, in part. p. 66.
- 54 Laclotte, *Histoires de musées*, cit., p. 237.
- 55 *Id.*, *Le Projet d'Orsay*, cit., p. 8.
- 56 A. Joly, 1985-1997, *Fortune critique du Musée d'Orsay: la spécificité du regard anglo-saxon, mémoire de recherche* dell'École du Louvre, settembre 2014, pp. 30-34.
- 57 M. Laclotte, *Le musée d'Orsay*, in *From Courbet to Cézanne. A new 19th Century. Preview of the Musée d'Orsay*, Paris, catalogo della mostra (New York, The Brooklyn Museum, 13 marzo – 5 maggio 1986; Dallas, Museum of Art, 1 giugno – 3 agosto 1986), Paris, 1986, p. 22.
- 58 La straordinaria capacità di ricomporre unità collezionistiche, stilistiche e culturali fu riconosciuta a Laclotte da Ph. Sénéchal (*Michel Laclotte 1929-2021*, in «Revue de l'art», 217, 3, 2022, pp. 78-79).
- 59 P. Mainardi, *Postmodern History at the Musée d'Orsay*, in «October», 41, Summer 1987, pp. 30-52, in part. p. 39.
- 60 G. Cogeval, *Contrasts*, in *From Courbet to Cézanne*, cit., pp. 32-67, in part. pp. 34-37.
- 61 Laclotte, *Histoires de musées*, cit., p. 227.
- 62 *Ivi*, p. 239.