

“LE LOUVRE VA NOUS ÊTRE RENDU!” LA NUOVA SISTEMAZIONE DEL MUSEO PARIGINO NEI GIORNALI ALL'INDOMANI DELLA GUERRA: ANDRÉ CHASTEL E GLI ALTRI (1945-1953)

*In the aftermath of World War II, the reopening of the Louvre Museum became an important issue. The process was long and complex, and the rationale not always obvious to the public. Newspapers played an important role in conveying the methods applied to achieve it. In 1951, the art historian André Chastel published, in *Le Monde*, a critical inquiry on the situation of the Parisian Museum. His analysis stands out for its accuracy in describing the state of the building, revealing the curators' and architects' challenges due to the modernization of display methods. His work also aspired to raise public awareness on the functioning of a museum, highlighting the process of implementing its internal services (libraries and avant-garde scientific laboratories). Drawing on Chastel's analysis and, from a comparative perspective, those of other journalists and art critics, this study highlights the value of the engaged journalism of these well-informed critics as relevant sources to appreciate the different transformations used to put the Louvre's modernization into practice.*

Rinascita di un museo: 1945

Per sei lunghi anni, le sale del museo del Louvre erano rimaste pressoché vuote¹ (fig. 2). Finalmente, nel giugno del 1945, le preziose collezioni, evacuate all'inizio del conflitto e nascoste in rifugi, ritornano man mano negli spazi museali². Appena un mese dopo, per dare un'aria di normalità alla vita che ricominciava, vengono aperte al pubblico tredici sale del primo piano dell'ala Denon³. Quindi, il 27 settembre 1945, viene resa accessibile la *Galerie d'Apollon*, ancora priva dei teleri di Delacroix, ma con una selezione dei gioielli della Corona esposti in vetrine⁴. Contemporaneamente, è istituita la nuova figura del 'direttore dei musei di Francia' con il compito di sovrintendere alla riorganizzazione, modernizzazione e riapertura di tutti i musei francesi, e in particolare, del grande museo parigino⁵. Nel 1945, il primo chiamato ad assumere questo importante ruolo fu Georges Salles, già direttore del Museo Guimet⁶ (fig. 3). Appena nominato, Salles riprese in mano il modernissimo progetto degli anni Trenta del suo predecessore Henri Verne⁷ – che, prima del 1939, era riuscito a finalizzare solo la riforma dei dipartimenti delle antichità greche e romane oltre all'allestimento del piano terra e qualche sala del primo piano dell'ala Denon, tra cui la sala dei Primitivi (fig. 4), applicando un primo diradamento alla disposizione ottocentesca (fig. 5) decise di integrarlo nel suo programma generale di riorganizzazione del-

le vastissime collezioni e di modernizzazione del loro allestimento⁸. Un anno dopo la sua nomina, nel giugno 1946, il direttore dei musei teneva una conferenza stampa in cui presentava a grandi linee il progetto⁹, annunciando – ottimisticamente – che ci sarebbero voluti due o tre anni per metterlo in atto, e promettendo che, nonostante il fatto che “les parquets ne sont pas cirés, les murs sont de laide couleur”, durante i lavori sarebbero restate aperte alcune sale¹⁰. In effetti, il primo luglio 1946, nel primo piano dell'ala Denon verso la Senna si esponevano provvisoriamente alcuni capolavori dell'arte ‘straniera’ con un allestimento semplice, “les oeuvres suffisamment espacés, sont presque tous en cimaise [...]” come riporta un trafiletto del *Le Monde*¹¹. Se da un lato si riaprono le sale esponendo l'arte ‘straniera’, dall'altro, con in mente la riorganizzazione complessiva delle collezioni, Georges Salles e i suoi collaboratori – in particolare René Huyghe (1906-1996)¹², direttore del dipartimento della pittura del Louvre (*conservateur en chef*) – decidevano di esporre temporaneamente una gran parte della collezione d'arte francese in sedi distaccate. Durante l'anno 1947 venivano riaperte le ventiquattro sale – già ripensate da Verne – al piano terra della *Cour Carrée*, nell'ala verso il fiume. Nell'ala Denon al primo piano si riapre la *Salle des Sept metres* che accoglie, come in precedenza, i Primitivi italiani (fig. 4). E nello stesso piano, riapre anche la *Grande Galerie*, che, come

prima della guerra, ospita la pittura italiana da Mantegna a Canaletto¹³.

La storia delle trasformazioni post-belliche del palazzo del Louvre – qui brevemente ripercorse – è stata recentemente oggetto di uno studio approfondito¹⁴, nondimeno un'analisi di articoli di quotidiani e riviste contemporanei, oltre a permettere di aggiungere diversi dettagli alla conoscenza degli allestimenti delle singole sale, si rivela interessante per esaminare come le varie tappe di questo complicato processo di ripensamento del museo del Louvre vengano in questi anni recepite da giornalisti e storici dell'arte e trasmesse al grande pubblico.

1951: *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor*

Fin dal 1945 nel *Le Monde* la cronaca artistica ha un ruolo importante ed è affidata principalmente a specialisti come il critico d'arte René Jean (1879-1951) e lo storico dell'arte André Chastel (1912-1990). Quest'ultimo, frequentatore assiduo di musei fin dagli anni Trenta (fig. 3), ne era diventato, dopo la Seconda guerra mondiale, un attento critico, tanto per il loro contenuto artistico, quanto per le loro caratteristiche formali. Non si può definire Chastel un 'homme de musées', come lo era stato il suo maestro Henri Focillon¹⁵; tuttavia, fin dagli anni Cinquanta fu membro attivo della commissione artistica per gli acquisti dei musei nazionali e fece parte



pagina 65

Fig. 1 A. Searl, Grande Galerie, Paris, Louvre, 1947 (Paris, Service de l'Histoire du Louvre, fonds Aulanier, AUL 1899; © Musée du Louvre / Alexandre Séaral).

Fig. 2 Paris, Louvre. La Grande Galerie durante l'operazione di evacuazione delle opere d'arte, settembre-ottobre 1939 (foto M. Vaux; © Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux).

¹ Per la storia del Louvre come palazzo e come museo si vedano: L. HAUTECOEUR, *Histoire du Louvre. Le Château. Le Palais. Le Musée. Des origines à nos jours 1200-1928*, Paris 1929; C. AULANIER, *Histoire du palais et du musée du Louvre*, Paris 1948-1971; D. POULOT, *Une histoire des musées de France, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris 2008. Da ultimo si veda *L'histoire du Louvre*, édition G. Bresson-Bautier, Paris 2016.

² *Le Louvre pendant la guerre: regards photographiques, 1938-1947*, édition G. Fonkenell, Paris 2009. Il 22 giugno 1945 avviene la spettacolare re-installazione della Nike di Samotracia in cima allo scalone dell'ala Denon.

³ Nel luglio 1945 il generale De Gaulle inaugura tre sale in cui sono contenute ottanta opere: “moins des salles de musée que des salles de grand amateur éclectique”, si veda B. JEROME, *Les nouvelles salles du Louvre sont inaugurées aujourd'hui*, “Le Monde”, 11 Juillet 1945.

⁴ Si veda il trafiletto di RÉNÉ-JEAN, *Réouverture de la Galerie d'Apollon au musée du Louvre*, “Le Monde”, 27 Septembre 1945.

⁵ G. POISSON, *Les Musées de France*, Paris 1950; G. SALLES, *Au Louvre, scènes de la vie de musée*, Paris 1950.

⁶ Chastel scrisse il necrologio di Georges Salles per *Le Monde*, si veda A. CHASTEL, *Georges Salles est mort*, “Le Monde”, 24 Octobre 1966. Sullo specifico della sua carriera si veda J. AUBOYER, *Nécrologie: Georges Salles (1889-1966)*, “Arts Asiatiques”, 14, 1966, 1, pp. 151-152: www.persee.fr/doc/arsi_0004-3958_1966_num_14_1_960 (consultato il 17 maggio 2023). Dal 1953 al 1959 Salles fu anche il direttore dell'ICOM.

⁷ H. VERNE, *L'avenir du musée du Louvre*, “L'Illustration”, 4529, 21 Décembre 1929, pp. 766-768; A. CALLU, *D'un Louvre moderne: le projet d'Henri Verne*, in *Autopsie du musée*, édition A. Callu, Paris 2016: <https://books.openedition.org/editionscnrs/29113> (consultato il 17 maggio 2023).

⁸ J.B. JAMIN, *La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne*, “Il Capitale Culturel”, 15, 2017, pp. 73-101.

⁹ *Le réaménagement du musée du Louvre demandera plusieurs années*, “Le Monde”, 15 Juin 1946: “Dans la grande salle de l'école du Louvre, M Georges Salles, directeur des musées de France, a exposé, ce matin, l'état des collections et des travaux de nos musées, en général, et du Louvre en particulier. Aussi la peinture ne pourra-t-elle être provisoirement montrée au public qu'en partie, et surtout au dehors: au Petit Palais en ce moment, et dans quelques mois ou Jeu de Paume où l'on mettra les impressionnistes”.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Le Musée du Louvre*, “Le Monde”, 1 Juillet 1946.

¹² Per René Huyghe si veda la voce corrispettiva sul sito dell'Académie française (<https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/rene-huyghe>, consultato il 22 giugno 2023).

¹³ RÉNÉ-JEAN, *La Grande Galerie ouverte au public*, “Le Monde”, 8 Octobre 1947.

¹⁴ *L'histoire du Louvre...* cit. Per il periodo in questione si veda il volume II, pp. 456-540.

¹⁵ A.M. DUCCI, *Focillon e il museo, nel contesto*, in *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, atti del convegno (Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, Genova 2020, pp. 75-95.

¹⁶ M. LACLOTTE, *André Chastel et le Musée français*, in *André Chastel. Méthodes et combats d'un historien de l'art*, actes du colloque (Paris, 29 Novembre-1 Décembre 2012), édition S. Frommel, M. Hochmann, P. Sénéchal, Paris 2015, pp. 51-54; G. SALLES, *Les Musées de France*, “La Revue de Paris”, LII, 1945, 7, pp. 69-74.

¹⁷ Per la relazione di Chastel con Salles e con Bazin si vedano delle lettere scambiate tra Longhi e Chastel (Paris, 19 settembre [1950]; 6 maggio 1952 e Paris, 8 maggio 1952; 4 agosto 1952 in *Chastel et l'Italie, Lettres choisies et annotées 1947-*



del comitato scientifico della rivista ufficiale del Louvre *Les Arts*¹⁶. Inoltre frequentò varie personalità del mondo dei musei e con questi intraprese relazioni di lavoro in occasione di mostre, ma anche di progetti editoriali. Al Louvre Chastel era in stretto contatto con il direttore Georges Salles¹⁷; fecero entrambi parte della delegazione dei Musei francesi in visita al museo Tretiakov in Unione Sovietica nel 1955, come visibile in una foto (fig. 3) dove si possono identificare il direttore Georges Salles come il terzo da sinistra e André Chastel il secondo da destra. Ma frequentava anche René Huyghe¹⁸, conservato-

re *en chef* della pittura dal 1937 al 1950, quindi il suo successore Germain Bazin¹⁹. Possiamo enumerare tra le conoscenze di Chastel anche Georges-Henri Rivière, il museologo e direttore dell'ICOM (1948-1965), anch'egli membro della commissione artistica dei musei nazionali²⁰. Non mancano negli scritti scientifici di Chastel riflessioni sulla funzione dei musei, sul pubblico che li frequenta, sull'organizzazione dei vari servizi e sulla maniera in cui le opere d'arte sono esposte²¹. Ma, è soprattutto nell'ambito della sua attività giornalistica per *Le Monde* che il tema del museo assume un ruolo importante²².



Fig. 3 *Galeria Tretyakov, Moscov. Una delegazione dei Musei di Francia in visita al museo Tretyakov, 5 dicembre 1955 (BINHA, Archives Chastel, 090.76.5).*

Se fino al 1950 era principalmente il critico letterario René Jean ad essersi occupato di commentare, tappa per tappa, il processo di riapertura del Louvre per *Le Monde*, dal 1951 questo compito è affidato alla voce autorevole di André Chastel. Tra il 13 e il 16 novembre 1951, appaiono nelle pagine di questo quotidiano quattro articoli firmati da Chastel, insieme al collega giornalista Olivier Merlin²³. Se il titolo generale è *Le musée du Louvre. Grande 'Montre' et envers du décor*, ogni singolo pezzo si occupa di un tema specifico come si può leggere nei sottotitoli: I. *Peintures déplacées ou le mur qu'on aère*, II. *Réouvertures prochaines et nouvelles expériences*, III. *Des greniers à la cave, dans les recoins d'un vieux palais*, IV. *Au service de l'œuvre d'art*²⁴. Non si tratta di quattro articoli scritti per celebrare la riapertura di qualche sala del Louvre in perpetuo e continuo riassetto²⁵, ma di una vera e propria indagine sul museo parigino per tentare di comprendere e illustrare criticamente al pubblico il disegno generale che si stava mettendo in atto. Una rilettura di tale esplorazione è interessante perché rivela quali siano i criteri secondo i quali lo storico dell'arte – e il suo amico giornalista – osservano questo processo. Inquadrare questi articoli in un contesto culturale più generale, contraddistinto da altri contributi critici sull'argomento, ne rivela le peculiarità da un lato, e dall'altro la molteplicità dei punti di vista.

I primi passi della 'métamorphose' del dipartimento delle pitture

Nel primo articolo, pubblicato il 13 novembre 1951 – intitolato *Peintures déplacées ou le mur qu'on aère* – Chastel e Merlin nell'*incipit* esortano il lettore a riflettere sulla riorganizzazione eventuale della propria personale biblioteca, mettendo in parallelo tale esperienza condotta a scala domestica con quella di un museo con più di cinquemila opere d'arte, gli autori scrivono: “Prenez un livre dans votre bibliothèque et changez-lui de place [...]. Il est rare que n'ensuive pas une voltige générale de vos rayons. Décrochez un tableau d'un mur d'une galerie, à plus forte raison d'un musée [...]”²⁶. L'invito è dunque ad immaginare la laboriosità del “voltige générale” che Salles stava mettendo in atto al Louvre.

La dislocazione dei capolavori della pittura francese in sedi differenti è il primo punto problematico che sviluppano Chastel e Merlin. Dal 1945 al 1951, molti dei capolavori della pittura straniera erano già stati esposti – seppure temporaneamente – nell'ala Denon del Louvre, lungo la Senna (nel *Salon Carré*, la *Salle des Sept mètres*, la *Grande Galerie* e la *Salle des États*), mentre la maggior parte delle opere francesi aveva trovato una sistemazione in sedi quali l'edificio del *Jeu de Paume*, in fondo al giardino delle *Tuileries*, e nell'ancora più lontano *Petit Palais*²⁷. I due autori, pur rassicurando il lettore che questo accomodamento era solo temporaneo e dovuto al fat-

1990, a cura di L. De Fuccia, E. Renzulli, Roma 2019, p. 138 e pp. 241-244. Si vedano anche le foto di Salles e Chastel in visita al museo della Galeria Tetriakov: Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art (d'ora in avanti BINHA), Archives Chastel, 090.76.5.

¹⁸ Si veda la corrispondenza con R. Huyghe negli archivi Chastel: Paris, BINHA, Archives Chastel, 090.347.79 e BINHA, Archives Chastel, 090.13.84.

¹⁹ Per una scheda sullo storico dell'arte si veda O. JOUAN, *Bazin, Germain* (09/12/2021): <http://agorha.inha.fr/detail/224> (consultato il 17 maggio 2023).

²⁰ Alcune lettere scambiate tra i due negli anni 1980 testimoniano di una confidenza di lunga data e dei loro scambi intellettuali. Vi si discute di acquisti di opere d'arte per il Louvre e di allestimenti di mostre. Si veda la corrispondenza Chastel, Paris, BINHA, Archives Chastel, 090.353.46 e ivi, 090.17.101. Per Rivière si veda da ultimo Georges Henri-Rivière, *une muséologie humaniste*, actes du colloque (Marseille, 18 Janvier 2019), edition S. Chaumier, J.C. Duclos, Paris 2019.

²¹ A. CHASTEL, *Du Bon usage des musées*, in *Peintures étrangères, chefs-d'œuvre oubliés ou peu connus*, Rouen 1954, pp.7-10; Id., *Le problème des catalogues de musées*, “Revue de l'Art”, 6, 1969, pp. 4-7; Id., *Italie, musée des musées*, Paris 2012 (ma probabilmente scritto negli anni 1960); Id., *Musées et histoire de l'art*, “Revue de l'Art”, 80, 1988, pp. 5-7.

²² Per la sua attività di giornalista si veda O. MERLIN, *Chastel et Le Monde*, “Revue de l'Art”, 93, 1991, pp. 35-36; e da ultimo con la bibliografia precedente E. RENZULLI, *Journalisme et activités éditoriales*, in D. HERVIER, E. RENZULLI, *André Chastel. Portrait d'un historien de l'art (1912-1990). De sources en témoignages*, Paris 2020, pp. 281-290.

²³ Olivier Merlin aveva conosciuto Chastel nel campo di prigionia per ufficiali in Slesia, dove entrambi furono internati dal 1940 al 1941. Nel quotidiano *Le Monde* aveva il ruolo di segretario di redazione ed era principalmente un giornalista sportivo e critico teatrale. Si veda G. COGEVAL, P. MOREL, *André Chastel, un sentiment de bonheur*, “Revue de l'Art”, 93, 1991, pp. 78-87 e J. PLANCHAIS, *Olivier Merlin. Un homme du Monde*, Paris 1989, in particolare pp.19-21.

²⁴ A. CHASTEL, O. MERLIN, *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor. I. Peintures déplacées ou le mur qu'on aère*, “Le Monde”, 13 Novembre 1951; Id., *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor. II. Réouvertures prochaines et nouvelles expériences*, “Le Monde”, 14 Novembre 1951; Id., *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor. III. Des greniers à la cave, dans les recoins d'un vieux palais*, “Le Monde”, 15 Novembre 1951; Id., *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor. IV. Au service de l'œuvre d'art*, “Le Monde”, 16 Novembre 1951.

²⁵ B. CHAMPAGNEULLE, *Le Louvre fait une heureuse métamorphose*, “Figaro Littéraire”, 376, 4 Juillet 1953.

²⁶ CHASTEL, MERLIN, *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor. I. Peintures déplacées... cit.*

²⁷ A proposito delle collezioni spostate nel Petit Palais si veda RENÉ-JEAN, *Les tableaux du Louvre au Petit Palais*, “Le Monde”, 15 Juin 1946. Una parte delle collezioni di pittura francese era ancora in tournée nelle Americhe, si veda V. CLAASS, *The mute ambassadors: usage, exile and tour of French paintings in the Americas (1939-1947)*, “Revue de l'Art”, 215, 2022, pp. 38-51.

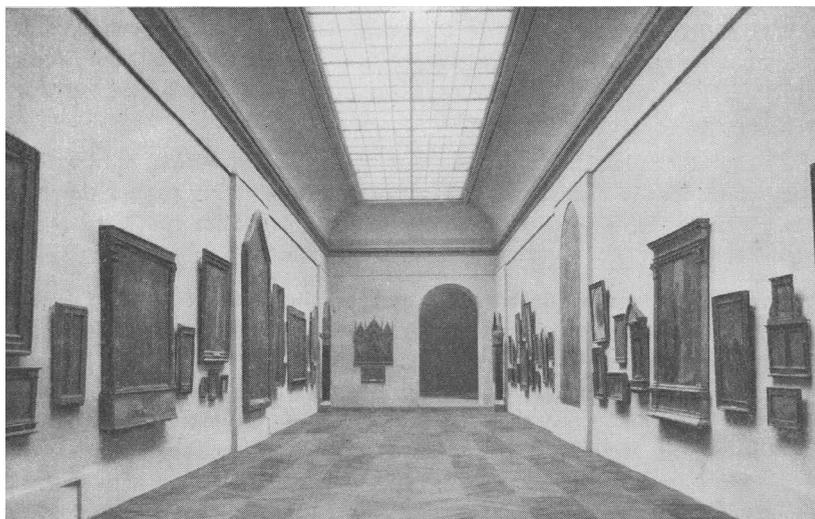


Fig. 4 Paris, Louvre. Allestimento della Salle des Primitifs promosso da Henri Veme, 1932 (da *Museographie. Musei in Europa...* cit., p. 243).



Fig. 5 Paris, Louvre. Allestimento della Salle des Primitifs promosso da Hector Lafuel, 1874 (da *Museographie. Musei in Europa...* cit., p. 243).

to che il progetto della nuova sistemazione delle collezioni era ancora in corso, denunciano la quasi totale mancanza di informazioni fornite *in situ* al visitatore a questo proposito, così come a riguardo dei percorsi espositivi interni²⁸.

Per rafforzare nel lettore la consapevolezza dei vari problemi museografici – illuminazione, coerenza espositiva, disposizione delle opere e segnaletica chiara – e per mostrare quanto fosse macchinoso seguire il filo logico della nuova sistemazione delle opere nel Louvre, Chastel e Merlin nell’articolo propongono di seguire un ospite immaginario attraverso le sale del museo in un paragrafo intitolato *À la recherche du fil d’Ariane*.

Entrato nel museo dal *pavillon Daru*, il visitatore è accolto dalla *Nike di Samotracia* che, dall’alto dello scalone, lo invita a salire. Arrivato ai piedi della statua, nell’ala sinistra del pianerottolo si trova la *Vergine in Maestà* di Cimabue – “d’où toute la peinture italienne découlera” – ma la tavola duecentesca è mal illuminata e non è segnalata in alcun modo, di conseguenza, a meno di non sbagliarsi, il visitatore, si dirige invece alla sua destra verso la *salle Percier et Fontaine* dove si trovano gli affreschi del Quattrocento fiorentino. Qui, gli autori concentrano la loro attenzione sull’illuminazione, evidenziando quanto gli affreschi di Botticelli per villa Lemmi siano valorizzati in maniera del tutto insufficiente, rischiarati soltanto da “un minuscule projecteur embossé dans une corniche”²⁹.

Viceversa, passando nel *Salon Carré*, prima della guerra illuminato da un’uniforme luce zenitale, il visitatore sarebbe stato abbagliato l’intensità luminosa, causata dall’apertura di cinque finestre supplementari nella parete verso il fiume (fig. 6). Gli autori, quindi, segnalano quanto fosse

fastidiosa questa luce per i conseguenti riflessi sui quadri: “on cligne des paupières sans pouvoir dissiper d’affreux faux-jours”³⁰. Ma non è la sola nota critica fatta all’allestimento di questa sala. Oltre all’incoerenza del salto temporale dagli affreschi italiani rinascimentali ai capolavori cinquecenteschi della scuola spagnola contenuti nel *Salon Carré*, secondo gli autori, le opere scelte, esposte su un fondo color ‘champagne’, erano troppo piccole per le proporzioni maestose dei muri sui quali erano esposte e – nonostante l’inserimento di pannelli di separazione – alcune sembravano fluttuare nel vuoto come francobolli sovrastati dal muro e dai pesanti stucchi dorati napoleonici. Per di più, i loro formati, troppo differenti tra loro, costringevano il visitatore a un ‘balletto’ in cui “on s’avance, on recule”³¹ per poter osservare i quadri dal punto di vista più appropriato.

Varcando la soglia della *Grande Galerie*, in cui è esposta la collezione di pittura italiana cinquecentesca e seicentesca, Chastel e Merlin esprimono invece il loro apprezzamento per le trasformazioni realizzate dall’architetto Jean-Jacques Haffner sotto la direzione di Georges Salles³². Tra i vari interventi, i due funzionari avevano tentato di ritmare la monotonia dei 295 metri di lunghezza della *Grande Galerie* con dei risalti con paraste e nicchie lungo i muri, e con degli archi supplementari nel lucernario zenitale (fig. 1). Ma anche qui gli autori avanzano due critiche: l’eccessiva luce supplementare che veniva dalle nuove finestre aperte sui due lati della galleria e la drasticità del diradamento dei pezzi esposti. In linea di principio, Chastel e Merlin approvano l’orientamento generale della nuova museografia e l’idea del diradamento promosso dalla conferenza di Madrid del 1934. Ma, una prima scelta di opere era già stata messa in at-

²⁸ CHASTEL, MERLIN, *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor. II. Réouvertures prochaines...* cit. Gli autori segnalano in genere la mancanza di indicazioni, per esempio anche circa l’esistenza di ‘promenades-conférences’ per il pubblico e i relativi orari.

²⁹ CHASTEL, MERLIN, *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor. I. Peintures déplacées...* cit.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² Per la figura di J.J. Haffner (1885-1961), architetto del Louvre dal 1944-1952: E. BUCHI, *Jean Jacques Haffner*, in *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne*, XIV, Strasbourg 1989, p. 1374.



Fig. 6 A. Searl, Salon Carré, Paris, Louvre, 1949 (Paris, Service de l'Histoire du Louvre, fonds Aulanier, AUL 1992; © Musée du Louvre / Alexandre Séarl).

to da Huyghe nel 1937, e Chastel e Merlin non condividono l'esigenza di una seconda selezione così radicale, segnalando quanto questa sminuisse la complessità del contesto in cui le varie opere d'arte – che restavano esposte – erano state concepite³³. Una critica che sarà ripresa, qualche anno più tardi, in un editoriale del *Burlington Magazine*, probabilmente redatto da Anthony Blunt e Denis Mahon³⁴.

Cantieri in corso e prossime riaperture

Il percorso all'interno del Louvre accessibile al visitatore a questa data terminava nella *Grande Galerie*. Invece, per Chastel e Merlin la visita continua: i due giornalisti hanno infatti l'opportunità di visitare alcune sale ancora in fase di cantiere con due guide d'eccezione: il direttore del Louvre in persona, Georges Salles, e Germain Bazin, conservatore *en chef* del dipartimento della pittura. Il secondo articolo di Chastel e Merlin: *Réouvertures prochaines et nouvelles expériences* (14 novembre 1951) ne è il resoconto. Varcata la soglia della *Salle des États* (fig. 8)³⁵, gli autori sono sorpresi di non ritrovare la disposizione familiare e i vari Delacroix, Géricault, Ingres e Prud'hon, sono, però, accolti dal teleoro delle *Nozze di Cana* del Veronese esposto sul muro di fronte: “c'est donc la grande fête vénitienne, l'orchestre complet des virtuoses, de Veronèse, du Titien, du Tintoret, accrus du Corrège et de moindres seigneurs. On s'y trouvera au milieu des banquets”³⁶. La disposizione di

questa sala riceve il plauso degli autori: la scelta delle opere esposte, le loro proporzioni e relazioni reciproche, l'illuminazione zenitale, le nuove modanature semplificate, e le tele ripulite: “l'ensemble diffuse une impression de cohérence, de solennité sereine, que le Louvre tout compte fait donne rarement”³⁷. Continuando la loro visita, aggiungono qualche osservazione sulle salette in fondo alla *Grande Galerie*, dove i quadri sono esposti ancora tutti l'uno sull'altro e bisognosi di ‘aria’. Quindi, passano nella *Salle Rubens*, pensata per custodire il ciclo di teleri dipinto dall'artista fiammingo per Maria de' Medici, dove i due ciceroni, Salles e Bazin, illustrano il progetto *in fieri* dell'architetto Jean-Charles Moreux³⁸. I due giornalisti vi accennano appena, segnalando unicamente l'intenzione dell'architetto di eliminare gli “ornements épais”, la chiusura di una porta centrale che avrebbe permesso di creare una parete per inserire due altri teleri di Rubens, e l'esistenza di un progetto di rinnovamento delle salette adiacenti.

Il Louvre “secret”

A seguire, i due ultimi capitoli dell'indagine giornalistica esplorano il labirinto di spazi dietro le quinte del Louvre (fig. 7)³⁹. Nell'articolo del 15 novembre 1951, *Des greniers à la cave, dans les recoins du vieux palais*, Chastel e Merlin percorrono i grandi depositi dove è ammassata quasi la metà delle collezioni di pittura del museo; quindi, le sale del secondo piano della *Cour*

³³ *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934, ... cit.*

³⁴ [A. BLUNT, D. MAHON?], *The Rearrangement of the Louvre Pictures*, “The Burlington Magazine”, XCV, 1953, pp. 349-350.

³⁵ Si veda, in figura 5, nella prima immagine in alto a sinistra la *Salle des États* nel 1927 con gli stucchi ottocenteschi e tre ordini di quadri; in alto a destra una foto degli ultimi ritocchi prima del vernissage; in basso a sinistra la sala il giorno del vernissage (18 marzo 1952); in basso a destra la sala rinnovata vuota.

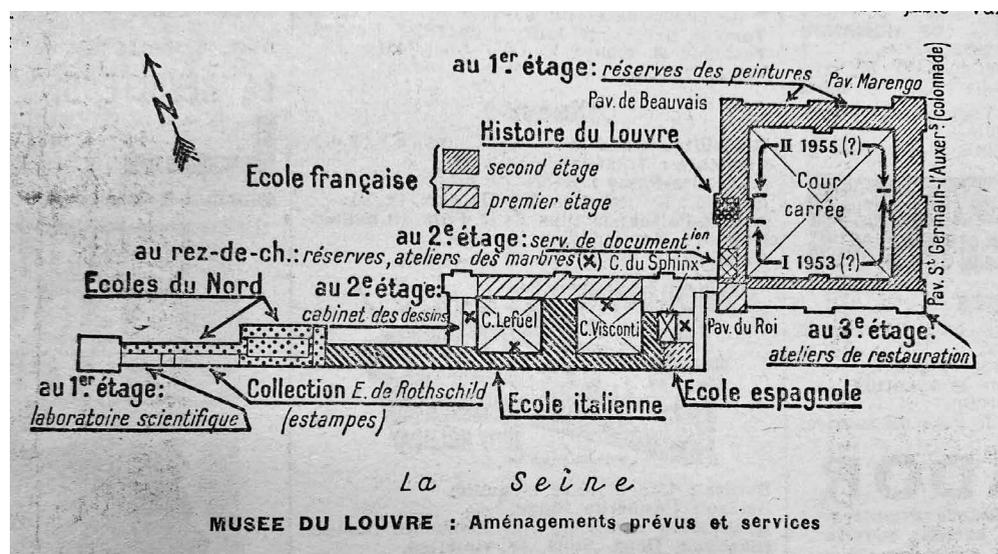
³⁶ CHASTEL, MERLIN, *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor. II. Réouvertures prochaines...* cit.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ S. DAY, *Jean-Charles Moreux (1889-1956), architecte-décorateur-paysagiste*, Paris 2009, per gli allestimenti del Louvre si veda pp. 254-263. Si veda anche, sui suoi principi di allestimento teorici, J.C. MOREUX, *Présentation des œuvres d'art dans les musées*, in *Museographie*, “L'Architecture d'aujourd'hui”, 6, 1938, pp. 13-20.

³⁹ Si veda, in figura 6, la pianta del Louvre pubblicata nel terzo articolo di A. CHASTEL, O. MERLIN (*Aménagements prévus et services*, “Le Monde”, 15 Novembre 1951), dove sono segnalate le collocazioni delle diverse collezioni, dei depositi e dei vari servizi.

Fig. 7 Pianta del Louvre pubblicata da A. Chastel e O. Merlin nel “Le Monde”, 1951 (BINHA, Archives Chastel, 090.438).



Carré di cui denunciano lo stato di totale abbandono. Con un’attenzione particolare per lo stato dell’ala del colonnato di Perrault dove, prima della guerra, erano ospitati capolavori della pittura moderna francese quali l’*Olympia* e il *Pifferaio* di Manet, il *Ballo al Mulino della Gallette* di Renoir, la *Cattedrale di Rouen* di Monet, concludendo laconicamente: “Aujourd’hui dans ce sanctuaire déserté des dieux il pleut [...]”. Passando inoltre per una rapida occhiata al secondo piano dell’ala Sud della Cour Carré che si presenta “come un chantier en plein travail [...] de démolition”⁴⁰.

Scendendo al piano terra della Cour Carré i due giornalisti sono guidati da due nuovi ciceroni. Gli archeologi Jean Charbonneaux (1895-1969)⁴¹ ed André Parrot (1901-1980)⁴², conservatori delle antichità greche e orientali, gli fanno strada attraverso i depositi del dipartimento delle sculture, ricche di opere e di frammenti non esposti, portandoli fin nei cantieri dei tagliapietre, intenti a preparare i plinti su cui esporre le sculture.

Quindi nel quarto articolo *Au service de l’oeuvre d’art* del 16 novembre 1951, viene messo in rilievo il fatto che esiste un altro Louvre ‘segreto’ che include dei servizi indispensabili al funzionamento di un museo moderno e presentano perciò il laboratorio di restauro e il celebre laboratorio di analisi, chiamato qui “la grande clinique scientifique”. Fondato nel 1931, questo era stato dotato di pioneristici macchinari a raggi X e infrarossi, e, recentemente riorganizzato, godeva di fama internazionale per gli *expertise* qui formulati⁴³. Infine, ricordano anche la presenza delle biblioteche dipartimentali e dell’essenziale servizio della documentazione, fondato nel 1946. Quest’indagine non ha nulla di anodino, e soprattutto

presenta diversi livelli di lettura. Oltre a spiegare quello che, a un occhio non esperto, poteva sembrare solo il frutto della disorganizzazione postbellica, l’indagine esposta nei quattro articoli su *Le Monde* tenta di rivelare al lettore-visitatore occasionale, innanzitutto, quanto il contenitore e il suo allestimento potessero influire sulla lettura dell’opera d’arte, quindi di spiegarli la complessità della macchina museale e delle diverse competenze necessarie per realizzarla. Ma, allo stesso tempo, le osservazioni critiche più puntuali sull’allestimento e sull’illuminazione, frutto di un’osservazione attenta, probabilmente più quella dello storico dell’arte, che quella di Merlin, sono dirette ai conservatori⁴⁴. A sua volta, la descrizione dello stato sconsigliato e rovinoso di una gran parte del museo e la denuncia dei pochi mezzi forniti non solo per l’aggiornamento degli spazi espositivi, ma anche per la mera manutenzione del palazzo che ospita l’istituzione museale è diretta allo Stato e ai funzionari responsabili. I quattro articoli sono un perfetto esempio del giornalismo impegnato di Chastel che già in precedenza aveva scritto su temi quali la ricostruzione postbellica, le questioni urbanistiche e la salvaguardia del patrimonio, e che continuerà ad occuparsi di temi simili: si pensi alla sua celebre battaglia contro l’abbattimento delle *Halles* di Victor Baltard⁴⁵.

1953: La “métamorphose” du Louvre rivelata
Nel giugno 1953 la riapertura della quasi totalità delle sale del Louvre è un evento nazionale, con echi internazionali⁴⁶. Le trasformazioni annunciate nel 1951 erano state messe in atto, e alla conferenza stampa del direttore, Salles – il 23 giugno 1953 – seguono vari articoli nei principa-

⁴⁰ CHASTEL, MERLIN, *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor*. III. Des greniers à la cave... cit.

⁴¹ Si veda P. DEMARGNE, *Notice sur la vie et les travaux de M. Jean Charbonneaux*, “Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres”, 114, 1970, 1, pp. 116-126.

⁴² Si veda P. DEMARGNE, *Allocution à l’occasion de la mort de M. André Parrot, membre de l’Académie*, “Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres”, 124, 1980, 3, pp. 511-515.

⁴³ CHASTEL, MERLIN, *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor*. IV. Au service de l’oeuvre d’art... cit. Sull’attività del laboratorio in questi anni si veda l’autobiografia della direttrice del laboratorio in questione, M. HOURS, *Une vie au Louvre*, Paris 1987.

⁴⁴ Merlin era capo di redazione del *le Monde* e soprattutto giornalista sportivo. Chastel, oltre ad essere un frequentatore di musei parigini, aveva visitato musei e mostre nel nord Europa e nel 1949 aveva visto un gran numero di musei americani grazie a una borsa dell’università di Yale in memoria di Focillon.

⁴⁵ Si veda il volume di articoli di Chastel su questi temi: A. CHASTEL, *Architecture et Patrimoine: choix de chroniques parues dans Le Monde*, édition C. Lorgues, D. Hervier, Paris 2012² (prima ed. Paris 1994).

⁴⁶ Ad esempio, un reportage fotografico di 37 pagine nella rivista *Life* che definisce il Louvre “The world’s top museum”. Si veda l’edizione di *Life* del 17 agosto 1953: <https://www.life.com/destinations/life-goes-to-the-louvre-1953/> (consultato il 17 maggio 2023).

li giornali nazionali. Il ritorno della pittura francese al palazzo del Louvre, la riorganizzazione delle collezioni nella *Grande Galerie*, l'allestimento delle sale *van Dyck e Rubens* e delle piccole sale adiacenti realizzate dall'architetto Moreux sono i temi su cui i giornalisti, con punti di vista diversi, insistono⁴⁷.

La *Grande Galerie* che fino a quel momento aveva ospitato la pittura italiana dal Quattrocento al Seicento, con la nuova disposizione del 1953 accoglie nella seconda metà della galleria le opere del Cinquecento e Seicento di tutte le scuole europee, organizzate secondo un criterio cronologico piuttosto che geografico, accostando a Caravaggio, Murillo, El Greco, Philippe de Champaigne, Georges de la Tour, Le Nain. Un'interessante interpretazione della 'métamorphose' della *Grande Galerie* viene offerta da Bernard Champigneulle, nel *Figaro Littéraire*⁴⁸. Egli la considera come il riflesso della nuova concezione della storia dell'arte secondo la quale la divisione per scuole era considerata arbitraria e invece i pittori dovevano essere associati invece per affinità: “déjà sensible dans des récents livres d'art, la réforme prend un caractère plus évident au musée”⁴⁹. Champigneulle è, come Chastel, uno storico dell'arte, come si può intuire anche dal modo in cui descrive le relazioni che, secondo lui, si instaurano fra le varie scuole, sia nella *Grande Galerie*, sia nel *Salon Carré* dove i quadri dei pittori spagnoli che vi erano stati collocati nel 1951 sono stati sostituiti dalle opere dei manieristi romani, bolognesi, fiamminghi e francesi della scuola di Fontainebleau, esposti gli uni accanto agli altri⁵⁰.

Al contempo questi dialoghi tra opere di scuole diverse sono interpretati da Olivier Merlin nelle pagine di *Le Monde*⁵¹ attraverso il prisma dell'attualità politica, come anche da un altro giornalista, Jean Paul Crespelle nel quotidiano *France Soir*⁵². Il titolo del suo articolo è parlante: *Le musée du Louvre est organisé sur le plan européen*

pour répondre aux suggestions du Conseil de l'Europe. Sono infatti gli anni in cui sono fondati il Consiglio d'Europa e l'UNESCO, organizzazioni internazionali autonome finalizzate a rafforzare la democrazia e mantenere la pace promuovendo la cooperazione sopranazionale nei campi dell'educazione, informazione, comunicazione e delle scienze e della cultura⁵³. Entrambi i giornalisti intendono questo riordino in cui si giustappongono e dialogano 'senza frontiere' le culture delle diverse nazioni come la visualizzazione dell'idea di Europa, ovvero la materializzazione dell'impegno comune di consolidare una pace internazionale⁵⁴.

L'altro aspetto affrontato negli articoli del 1953 di Merlin (*Le Monde*), Champigneulle (*Figaro Littéraire*), e Crespelle (*France Soir*) è quello degli allestimenti dell'architetto Jean-Charles Moreux⁵⁵. Come spiega Merlin l'architetto aveva trasformato la *Galerie Rubens* semplificando la decorazione della sala attraverso l'eliminazione degli “ornements épais” e delle “affreuses pâtisseries 1900”⁵⁶, ovvero i pesanti stucchi che la decoravano. Le modanature ne risultavano alleggerite e delle austere cornici in marmo nero ‘alla moda di Anversa’ erano state inserite intorno ai teleri del ciclo mediceo⁵⁷. L'architetto era intervenuto anche nei piccoli *cabinets* dove aveva tentato un allestimento che Merlin definisce ardito, esponendo i quadri su pannelli ricoperti di velluti colorati – rosa ‘tortorelle’, rosa ‘aux teintes crevette’, ‘vert émeraude’ e viola – e ricorrendo a dei supporti poco convenzionali quali un pannello rivestito di false tarsie lignee a evocazione di quelle urbinati per i ritratti degli uomini illustri dello studiolo di Federico da Montefeltro, un muretto di pietra calcarea provenzale per la *Pietà* di Avignone, oppure delle mensole in vetro per il trittico di van der Weyden. Merlin definisce questi allestimenti “chefs-d'œuvre d'ingéniosité et de goût”, aggiungendo: “Il est heureux que la mode des expositions itinérantes et des

⁴⁷ In anteprima, il 4 giugno 1953, era apparsa una cronaca intitolata: *Révolution au Musée du Louvre*, “Le Nouvelles Littéraires” del critico letterario Gilbert Ganne. Per un altro articolo piuttosto critico si veda A. BERNE-JOFFROY, *Le Louvre*, “Nouvelle Revue Française”, 9, 1953, pp. 533-534.

⁴⁸ CHAMPIGNEULLE, *Le Louvre...* cit.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ O. MERLIN, *Les dieux du Louvre remis en place*, “Le Monde”, 25 Juin 1953. Chastel non aveva assistito alla presentazione del 23 giugno visto che a questa data è a Venezia per un soggiorno italiano di quasi un mese. Si veda la lettera del 22 maggio 1953 di Chastel ad Enrico Castelnuovo, pubblicata in *Chastel et l'Italie...* cit., p. 366.

⁵² J.P. CRESPELLE, *Le musée du Louvre est organisé sur le plan européen pour répondre aux suggestions du Conseil de l'Europe*, “France Soir”, 23 Juin 1953.

⁵³ F. VALDERRAMA, *Histoire de l'UNESCO*, Paris 1995; E. GROSJEAN, *Quarante ans de coopération culturelle au Conseil d'Europe, 1954-1994*, Strasbourg 1998. Nel 1954 si terrà a Bruxelles la prima di una serie di mostre promosse dal Consiglio dell'Europa dal titolo: *L'Europe Humaniste*.

⁵⁴ *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, edited by I. Karp, S.D. Lavine, Washington 1991; J.B. JAMIN, *Quando la diplomazia incontra la museografia*, in *Museographie. Musei in Europa...* cit., pp. 23-31.

⁵⁵ DAY, Jean-Charles Moreux... cit., pp. 254-263 per gli allestimenti del Louvre.

⁵⁶ MERLIN, *Les dieux du Louvre remis en place...* cit.

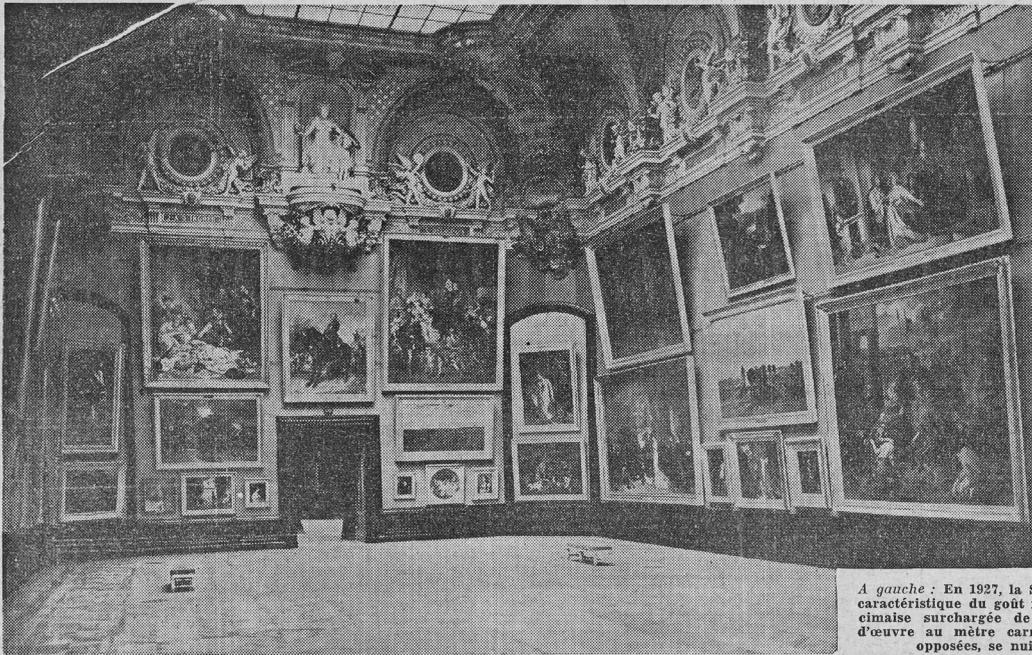
⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

L'INAUGURATION DE LA SALLE DES ÉTATS

On l'attendait avec impatience, cette inauguration de la nouvelle Salle des États que le Louvre nous promet-tait depuis plusieurs mois. Le rideau, enfin, s'est levé,

cette semaine, sur ces grands chefs-d'œuvre de la peinture italienne dérobés longtemps à la délectation du public. On a déverni les « Noces de Cana » avec succès.



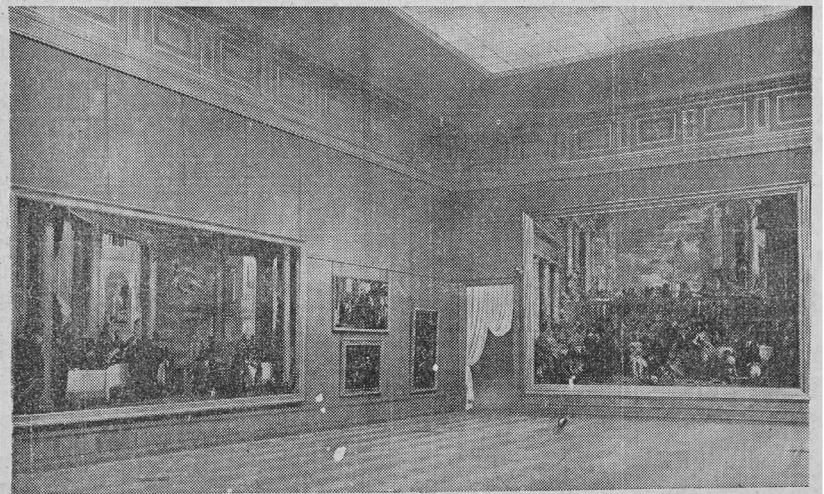
A gauche : En 1927, la Salle des États offrait un exemple caractéristique du goût muséographique de l'époque : une cimaise surchargée de toiles, forte densité de chefs-d'œuvre au mètre carré, et dont les qualités, souvent opposées, se nuisaient les unes les autres.



Ci-dessus : On met en place un admirable portrait de femme de Véronèse, « La Belle Nani ».



A gauche : Le jour du vernissage. La foule des invités ne ressemble plus en rien à celle des visiteurs de jadis, que l'on pouvait prendre pour des voyageurs attendant leur train : on avait surnommé la Salle des États « le buffet de la gare de Lyon » pour les affreuses moulures de plâtre du plafond et des murs.



Ci-dessus : On peut discuter de la couleur de la cimaise et de la luminosité de la verrière. Il n'empêche que la Salle des États a, désormais, de l'allure. Et les degrés, au bas des « Noces de Cana », semblent inviter le spectateur à s'asseoir au festin.

Fig. 8 La Salle des États in un ritaglio del quotidiano “France Soir”, 23 giugno 1953 (Paris, Service de l'Histoire du Louvre, fonds Aulanier, AUL 10; © Musée du Louvre).

expansions artistiques à l'étranger ait créé une émulation de virtuosité conquérante chez tous nos techniciens”⁵⁸, riconducendo in questo modo queste ‘innovazioni’ all’influenza degli allestimenti delle mostre temporanee.

Jean-Paul Crispelle⁵⁹ e Bernard Champigneulle⁶⁰ si allineano sulla critica positiva espressa dal collega Merlin. Tuttavia, alcune osservazioni di Champigneulle fanno riflettere. Pur definendo questi allestimenti come dei successi incontestabili, egli si domanda – “L'écrin trop aimable n'allait pas détourner le regard et porter préjudice au bijou?”⁶¹. E aggiunge che

si augura che le soluzioni di Moreux non ‘faciano scuola’, ovvero che non costituiscano un precedente imitato da altri, dal momento che il risultato finale dipendeva dal complesso e instabile equilibrio tra la comprensione dell'opera d'arte da parte dell'architetto e l'affermazione della sua personalità e del suo ‘gusto’ nell'allestirla. Si tratta di una sorta *excusatio non petita*, una risposta a coloro che – avendo in mente i precetti della conferenza madrilena del 1934 secondo i quali l'allestimento non doveva interporli tra l'opera e lo spettatore – avevano criticato questi allestimenti.

⁵⁹ CRESPELLE, *Le musée du Louvre...* cit. A. Berne-Joffroy invece critica severamente questi accostamenti di scuole diverse definendo il principio dello “esprit européen” come solo un pretesto e le scelte dei conservatori incoerenti, si veda BERNE-JOFFROY, *Le Louvre...* cit., p. 534.

⁶⁰ CHAMPIGNEULLE, *Le Louvre...* cit.

⁶¹ *Ibidem*.

Nella rivista *Preuves*, l'artista e critico d'arte Michel Seuphor sarà severo a proposito degli allestimenti di Moreux, che trova 'irritanti' per colui che si interessa all'opera più che all'allestimento, in particolare per quanto riguarda i *cabinets*: “dans les célèbres petits cabinets l'on a dépensé beaucoup de goût, beaucoup d'argent, pas assez de raison”⁶². Loda solamente il *cabinet* che ospita il doppio ritratto del *Cambiavalute e sua moglie* di Quentin Metsys esposto su pannello in legno grezzo: “C'est cet exemple qu'il eût fallu suivre partout, uniformément, humblement, laissant l'oeuvre parler seule. La haute couture est ici déplacée”⁶³. Meno dettagliato, ma pur sempre pungente è invece il giudizio espresso in articolo redazionale nella rivista *Les Lettres françaises*, il 23 luglio 1953, nel quale si critica il 'gusto' dell'allestimento, accusando conservatori e architetti di confondere “notre musée national” con la scena di un *music-hall*, o una vetrina di gioielleria de la *rue de la Paix*⁶⁴.

Interessante è l'eco internazionale delle trasformazioni del Louvre presentate nel 1953, ad esempio nell'editoriale del *Burlington Magazine*⁶⁵. Sebbene anche qui si noti quanto la personalità dell'allestitore della *Salle Rubens* – così come dei *cabinets* – fosse troppo marcata⁶⁶, l'accento è posto soprattutto sulla maniera in cui il principio del diradamento delle opere era stato messo in atto. Qui, come nell'articolo di Chastel e Merlin del 13 novembre 1951, non viene messo in discussione il fatto che le opere selezionate fossero più leggibili, su fondi chiari, ben distanziate una dall'altra, meglio illuminate e, per qualcuna di esse, valorizzate dai restauri. Ma si sottolinea particolarmente il fatto che questa riorganizzazione implicasse l'esclusione di quadri di grande importanza, lamentando, per esempio, che dei quarantuno quadri di Poussin, ne rimanevano esposti solo dieci. Con l'auspicio che si potesse trovare una soluzione adeguata affinché gli altri Poussin fossero comunque esposti,

seppure in un luogo meno prestigioso del Louvre. L'editoriale portava come esempio il *Rijksmuseum* di Amsterdam, dove una generosa scelta di quadri 'ritirati' dalle gallerie principali, era stata messa in mostra in alcune sale al piano terra, ben illuminate e facilmente accessibili, riprendendo la riflessione sul museo bipartito, con un doppio percorso presentato alla conferenza di Madrid da Auguste Perret e da Louis Hauteœur⁶⁷.

Le cronache artistiche nei quotidiani, nelle riviste e nei giornali specializzati sono sintomatiche dell'attenzione che porta con sé la riorganizzazione delle collezioni, dell'allestimento e dei percorsi di un museo d'importanza internazionale come il Louvre. Allo stesso tempo questi contributi, spesso redatti da personalità culturali di primo piano come André Chastel, dimostrano quanto si tenti in questi anni del dopoguerra di rendere più intellegibile l'arte e la sua storia complessiva, affinché il pubblico possa non solo dilettersi – secondo quella che rimane la finalità principale del museo – ma anche 'istruirsi' e ri-appropriarsi idealmente del patrimonio culturale che gli era stato sottratto per tanti anni.

⁶² M. SEUPHOR, *La nouvelle présentation du musée du Louvre*, “Preuves”, 30, 1953, pp. 131-132.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Pubblicato nella rivista “*Les Lettres Françaises*”, 23 Juillet 1953.

⁶⁵ [BLUNT, MAHON?], *The Rearrangement...* cit.

⁶⁶ Le migliori immagini di questi allestimenti si trovano in M. FLOORISONE, *De l'aménagement des nouvelles salles du Louvre*, “L'illustration”, 1 Septembre 1953, pp. 58-66. Queste immagini sono poi state riprese nel libro di S. Day su Moreux.

⁶⁷ A proposito del doppio percorso e l'organizzazione del museo e sui progetti proposti nel 1934 da A. Perret et L. Hauteœur si veda JAMIN, *La Conférence de Madrid (1934)*... cit., p. 81.