

Sylvie Béguin

Sotto i tetti di ardesia del Louvre i lunghissimi corridoi e le piccole mansarde che accolgono la direzione del dipartimento delle pitture sono sempre stati e continuano ad essere per noi italiani così come per ogni collega di ogni parte del mondo un luogo familiare, estremamente ospitale. In quelle piccole stanze tutte eguali, in fila come celle di un convento, con la finestra ovale che guarda su «*l'horizon champêtre des jardins du Louvre*», come diceva una vecchia canzone di Charles Trenet, abbiamo sempre trovato amici, vecchi e nuovi, come Laclotte, Rosenberg, Couzin, pronti a sovvenire ad ogni nostra richiesta di fotografie, di notizie, di opinioni (e anche di biglietti d'ingresso) e con i quali poter discutere degli ultimi acquisti del museo, degli ultimi restauri, delle ultime mostre. In uno di quei cubicoli per metà occupato da un tavolo carico di fotografie e di libri ma animato da qualcosa di gentile, di femminile, magari per la particolarità stessa del suo di-

sordine, abitava fino a poco tempo fa la nostra amica Sylvie Béguin che non so quanto ora rimpianga quella sua stanzetta, quanto rimpianga il suo Louvre al quale ha tanto dato di se stessa o quanto invece sia felice della libertà riacquistata che le consente di girare, come in effetti fa, il mondo (o almeno il mondo di noi storici dell'arte, che ha precisi confini e itinerari stabiliti) e di dedicarsi, come e quando vuole, a raccogliere le tante esperienze accumulate in lunghi anni di assiduo lavoro a contatto con le straordinarie occasioni che offre un museo come il Louvre, una città come Parigi. Son certo che la seconda ipotesi è la più giusta: i rimpianti non si addicono a creature molto vitali e Sylvie è senza dubbio una di queste; sempre tesa verso il futuro, ma senza fretta, senza ansia, proprio con l'aria di volerselo godere il suo rapporto con le opere d'arte e le tante piccole avventure che ogni ricerca comporta.

La nostra amica Sylvie. L'ultima volta che ci siamo incontrati, se non sbaglio, è stato a Fort Worth per il Symposium di Poussin e mi ha raccontato il suo lungo soggiorno a Washington e di quanto aveva potuto lavorare in quella sede intorno ai problemi che l'hanno interessata da sempre. È un posto tranquillo Washington, un posto dove si lavora be-

ne e tutti attendiamo, con grande fiducia, l'esito delle sue ricerche.

Sylvie Béguin è indubbiamente uno dei membri più stimati di quel club molto esclusivo, molto elitario, geloso custode della purezza filologica, che è il club internazionale dei Cinquecentisti, cioè degli studiosi del XVI secolo interessati soprattutto all'arte italiana. Un club improntato al più severo stile anglosassone dove è vietato persino l'ingresso, e con buon fondamento di solida ragione, agli approssimativi, ai logorroici divaganti, agli attribuzionisti allo stato selvaggio. Ne immagino come presidente J.A. Gere. Ma Sylvie è anche inserita in un filone della storiografia artistica francese che vanta tradizioni gloriose, da Bertaux a Focillon e a Chastel, da Sterling a Laclotte e a Rosenberg: voglio dire il filone degli *italianisants* dediti soprattutto allo studio delle congiunture fra Italia e Francia. È questo il campo, infatti, sul quale convergono, da più di trent'anni, le indagini di Sylvie Béguin.

È chiaro che, tale essendo l'argomento da lei prescelto, i suoi viaggi, le sue letture, le sue frequentazioni, hanno portato la nostra amica a intrattenere ottimi rapporti anche con la famiglia dei cinquecentisti italiani: una famiglia un po' irrequieta, un

po' rumorosa, litigiosa anche (ma non più, diciamo, di tante altre famiglie all'apparenza più riservate) ma soprattutto varia e disunita. Ce n'è per tutti i gusti: storicisti, marxisti, iconologi, antropologi, strutturalisti, chi pesca nelle paludi della psicanalisi, chi attinge alle riserve della vecchia *Kulturgeschichte*, e anche filologi, naturalmente, e conoscitori. Debbo dire che Sylvie si è saputa orientare molto bene fra noi, e proprio seguendo le sue naturali inclinazioni improntate alla concretezza, all'occhio e al buon senso che l'hanno portata a scegliere le giuste letture prima e poi i giusti amici.

Dovunque la si voglia inserire, comunque, (ma il gioco degli inserimenti può rivelarsi in questo caso un gioco inutile) è certo che gli studi del Cinquecento devono molto a Sylvie Béguin: non è quindi senza ragione che il Kunsthistorisches Institut di Firenze, e il suo direttore Gerhard Ewald hanno voluto aprire queste giornate di studio sul Cinquecento fiorentino con un omaggio alla sua figura di studiosa.

Sebbene non sia al Cinquecento fiorentino che Sylvie ha dedicato una predominante attenzione, ma a Nicolò dell'Abate, al Primaticcio, alla Scuola di Fontainebleau e a tutti i problemi connessi a quel

fondamentale episodio del trasferirsi della Maniera Italiana alla corte di Francia e della affascinante metamorfosi che là vi subì. Ma dietro quel fascino, che identificandosi così sottilmente con il fascino mondano di Diane de Poitiers e di Gabrielle d'Estrées certamente attrasse Sylvie Béguin ancora ai suoi giovanissimi anni, quale selva irta di problemi per noi è la Scuola di Fontainebleau, quanti sconcertanti enigmi nasconde! Non mi sembra un caso che il primo articolo di Sylvie su l'argomento, apparso ne «La Revue des Arts» del 1954, e il suo ultimo contributo, dell'89, una pagina nel catalogo della mostra *De Nicolò dell'Abate à Nicolas Poussin: aux sources du Classicisme*, una mostra fuori dell'ordinario, un po' bizzarra se si vuole ma piena di sorprese che visitai a Meaux nella scorsa primavera; non mi sembra un caso, dico, che quei due testi siano dedicati allo stesso quadro, *Il ratto di Proserpina* del Bowes Museum, attribuito fin dal Seicento al Primaticcio ma che oggi difficilmente si può ritenere di sua mano nell'esecuzione anche se derivato certamente da una sua idea.

Non mi pare un caso, perché quel dipinto è un emblematico esempio del genere di problemi che concernono quella scuola, e in particolare il Prima-

ticcio, che ne è l'anima; a proposito del quale Primaticcio io molte volte mi chiedo se non ci sia il pericolo che l'unica opera su cavalletto che di lui ci resti non sia l'incantevole piccola *Sacra Famiglia* dell'Ermitage della cui autografia non potrò mai dubitare. Forse anche Sylvie se l'è chiesto.

È in problemi di questo genere, comunque, e in altri di diversa natura che ha dovuto misurarsi la nostra amica nei trentacinque anni che sono passati dal primo all'ultimo di quei due testi. Problemi molti dei quali, bisogna dirlo, sono destinati a restare insoluti senza il provvidenziale intervento di nuove (e non molto probabili) scoperte di dati documentari. Per restare all'analisi delle opere e ai metodi della *connoisseurship* basti ricordare, fra i problemi di più difficile soluzione, l'enigma inquietante (o irritante) di Luca Penni, di uno stile così ben definito nelle incisioni ma così misterioso nei disegni, le incertezze che riguardano Jean Cousin figlio, e anche la sua distinzione dal padre, il problema dei Cousin insomma che ha tanto intrigato gli studiosi francesi al tempo della grande mostra del '72 (anche se non so quanto si possa dire che Jean Cousin appartenga alla Scuola di Fontainebleau), il problema cui ho accennato delle opere da cavallet-

to del Primaticcio. E poi l'impossibilità di attribuire qualcuna delle tante opere anonime della cerchia del Primaticcio e di Nicolò dell'Abate ad artisti, il cui nome appare nei documenti e che lavorarono a stretto contatto con loro come Ruggero de' Ruggeri e Camillo dell'Abate e, per converso, la necessità di distinguere mani diverse dietro i gruppi creati dagli studiosi, come per esempio il Maestro di Flora dietro il quale si nascondono almeno tre o quattro pittori diversi legati solo da analogie superficiali o da prestiti presi da una stessa fonte.

E infine il bisogno di dare una sostanza, di abbinare una reale fisionomia al termine «Scuola di Fontainebleau» che rischia di rimanere una definizione astratta, senza convincenti corrispondenze. Restringerla al nucleo delle persone veramente creatrici, come il Rosso, ma soprattutto come Primaticcio, ma anche come Nicolò dell'Abate, e per il resto riconoscere solo un'aura, un gusto, un'affascinante moda visuale? Questo era, in quegli anni, il problema e comportava la necessità di indagare più da vicino i rapporti fra il Primaticcio e Nicolò, rapporti che non furono certo facili. Quel gran signore che era Primaticcio non poteva amare certo un personaggio un po' sgangherato, un po' ubriaccone co-

me era Nicolò, ma che stupendo esecutore che era delle sue idee!

E si affacciava anche, per i più accorti, la necessità di distinguere il nucleo nato intorno alle imprese decorative di Fontainebleau da altri italianismi, da quello di Clouet, per esempio, o dagli stessi Cousin, e quindi la necessità di non identificare quello che si chiama per convenzione Scuola di Fontainebleau con tutta la pittura francese rinascimentale del secolo XVI: anche negli ambienti stessi della corte non tutto si sintonizzava su Fontainebleau, sull'elegante e alata immaginazione del Primaticcio. E bisognava anche affrontare il problema dei rapporti fra Fontainebleau e Firenze, e in particolare di quale fu il peso delle incisioni dagli affreschi della Galleria sulle invenzioni del Vasari nelle sue imprese di Palazzo Vecchio, sullo spirito di certe immagini mitologiche dell'appartamento di Leonora e dello stesso Studiolo.

Non voglio dire che questi problemi, ed altri che sarebbe troppo lungo elencare, siano stati tutti risolti dalla grande mostra del Grand Palais del 1972-73 dedicata alla Scuola di Fontainebleau. Ma quella grande rassegna, che presupponeva una laboriosa e lunga preparazione e della quale Sylvie Béguin

era stata una delle principali protagoniste, la principale direi, certo la più preparata e quindi la più consapevole delle difficoltà dell'impresa; quella grande rassegna ebbe il merito proprio di mettere in luce quei problemi, di precisarne i termini, di porli nella loro giusta prospettiva. Il lavoro di Sylvie Béguin fu, allora, fondamentale, insostituibile, sia nella scelta che nell'analisi delle opere, e nella precisa individuazione dei nodi problematici: ma come tutti sappiamo, i cataloghi delle mostre sarebbe molto bello poterli scrivere a mostra aperta o addirittura a mostra finita, quando si è avuta la possibilità di studiare e di comparare il materiale raccolto e non prima. Gli *Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau* usciti ancora nel '72 furono quindi un suo indispensabile corollario ed anche in essi la Béguin ebbe gran parte. Ma resta il fatto che il lavoro di preparazione di quella mostra straordinaria e irripetibile segna un punto cruciale negli studi di Sylvie: è come la tappa più importante (ma non certo conclusiva) di un percorso che era partito dagli esaurienti lavori su Nicolò dell'Abate, del quale aveva anche organizzata una mostra a Bologna nel 1969, e questa volta da sola. Quanto ha scritto, dopo il '72, sull'argomento si è giovato sem-

pre di quella fondamentale esperienza; e non si tratta solo della pubblicazione di inediti (Luca Penni, Rosso, Primaticcio, Nicolò dell'Abate) ma anche di un saggio sulle sculture e le pitture di Ambroise Dubois, che riflette l'esigenza manifestata nei colloqui di dare un maggior rilievo alla cosiddetta seconda scuola di Fontainebleau, e in fine di un contributo di ben maggior peso, il bellissimo volume sulla Galleria di Ulisse, prefato da Chastel e al quale hanno collaborato anche Jean Guillaume e Alain Roy ma del quale lei ha redatto la parte più consistente e che deve considerarsi uno studio analitico sotto ogni aspetto esemplare.

Penso che non abbia molto senso, che sia segno anzi di una notevole mancanza di educazione, sottoporre chi ascolta alla lettura di un elenco. Come sarebbe, in questo caso, dire Sylvie Béguin ha scritto anche questo, questo e questo. O riferire di tutti i suoi lavori fatti nell'ambito del Louvre o di altre importanti mostre come quella, parigina, di Raffaello.

Basti sapere che i suoi contributi alla conoscenza dell'arte italiana del Cinquecento non si limitano a Fontainebleau e dintorni. Quello invece su cui desidero richiamare l'attenzione è una sua precisa qualità che è in qualche modo indispensabile alle al-

tre. Perché se Sylvie si è soprattutto distinta nelle attente analisi delle opere, nel modo così convincente di avvicinare fra loro gruppi di disegni, nel cogliere assonanze fra artisti diversi, c'è sempre un presupposto al suo modo di avvicinarsi alle opere, il presupposto della sua natura di conoscitrice.

Ha un buon occhio Sylvie, un occhio bene esercitato. E l'ha dimostrato in un'occasione che non è stata, e meritatamente, priva di risonanza. Quando cioè sbirciando di passaggio una fotografia che girava da tempo sui tavolini degli uffici del Louvre, dove l'aveva portata un signore (se ricordo bene un taxista di Strasburgo) per offrire in vendita il quadro che vi era riprodotto, intuì subito, alla prima occhiata, di cosa potesse trattarsi e, presa la fotografia, dopo averla studiata si convinse che la sua prima intuizione era giusta: che si trattava cioè di un frammento della dispersa pala di San Nicola da Tolentino di Raffaello sedicenne, e precisamente dell'angelo a destra del santo. Il terzo frammento ritrovato, dopo quelli di Napoli e di Brescia.

Ma non vorrei terminare senza alludere almeno alle qualità umane di Sylvie: alla sua gentilezza d'animo, al suo tranquillizzante ottimismo, alla sua candida visione dell'amicizia. Chiunque la conosce

conosce anche queste sue virtù e qui, credo, siamo
in molti a conoscerla.

«Il Giornale dell'Arte», dicembre 1989