

PERCORSI DI ANCIEN RÉGIME: LE RAGIONI DELLE 'COLLEZIONI INVISIBILI'

Sandra Costa

Durante l'*Ancien Régime* – come oggi – allestire una collezione significava prima di tutto scegliere cosa e dove mostrare le proprie raccolte, e a chi e come renderle visibili. Si trattava quindi per il collezionista, fosse il principe di grande lignaggio o l'esponente di un'aristocrazia di più modeste ambizioni, di scegliere tra opzioni estetiche e collezionistiche, ma anche sociali e talvolta perfino politiche.

Elemento essenziale di un *mos nobilium* europeo, il 'fare galleria' collegava collezionisti, collezioni e spettatori in una serie di rapporti in cui i contesti della visione erano di fondamentale importanza e contribuivano, in modo essenziale, alla costruzione della reputazione dell'artista, delle opere e del collezionista, ma anche all'elaborazione dell'*auctoritas* dello spettatore.

Il fruitore, per riuscire a realizzare in modo positivo la propria esperienza sia estetica che sociale, doveva quindi riuscire a varcare alcune soglie che potevano essere fisiche, simboliche o percettive.

Queste riflessioni sono dedicate a quello che si potrebbe forse definire un '*display* dell'invisibile', cioè a quegli interventi sapientemente organizzati dal collezionista – o dal conservatore delle raccolte – per filtrare il pubblico o per filtrare la visione di alcuni generi o di singole opere all'interno delle collezioni.

Opere inaccessibili, nascoste, ma spesso non dimenticate, percorsi di visita solo parziali conducevano in realtà a una fruizione *in absentia* e, nella complessa elaborazione delle riflessioni sull'arte di un'epoca, la tela che non era consentito o lecito vedere, come lo spettatore a cui non era permesso varcare le soglie di una collezione, corrispondevano a situazioni e ragioni sociali, di moda e di gusto spesso più ancora che a scelte estetiche.

L'accesso alle collezioni aristocratiche: un filtro sociale e culturale

Durante l'*Ancien Régime* il caso esemplare, il primo filtro della visione ed anche il più noto e il più comunemente descritto, era l'ingresso alle collezioni. Come è costantemente ricordato, soprattutto grazie agli autori del Grand Tour, la lettera di presentazione, la raccomandazione in fondo, o una solida reputazione di conoscitore erano le condizioni *sine qua non* per l'accesso ai palazzi aristocratici e, in seguito, perfino ad alcune istituzioni come il British Museum. La collezione è il luogo di raccolte allestite, ma anche di incontri in cui la conversazione sociale assume criteri e contenuti diversi a seconda dello *status* ed in cui, proprio a seconda del proprio *status*, si possono osservare cose diverse o in modo differente.

Durante l'*Ancien Régime* spesso si tace cosa non si è visto: non solo per un'ovvia e scontata assenza di esperienza, ma perché, di fatto, per lo spettatore la mancata visione diventa sintomo pubblico, ed implicitamente riconosciuto, di un'autorevolezza non sufficiente dal punto di vista sociale o culturale. Così le molteplici difficoltà di ammissione alle raccolte sono all'inizio evocate soprattutto per spiegare perché molti giovani pittori non riuscissero ad avere una buona competenza nel disegno¹: storiogra-

1 ROGER DE PILES, *Dialogue sur le coloris*, Parigi, Langlois, 1673, p. 60.

ficamente la frustrazione del conoscitore o del viaggiatore crescono all'ombra di quella dell'artista. Per esempio, la necessità di accesso alle collezioni è considerata da Roger de Piles in connessione alla formazione del pittore e allo sviluppo della sua creatività: la visita alle gallerie del re, come a quelle private, è consigliata per riuscire a trovare modelli formali da copiare: «Que l'on voye souvent les cabinets des particuliers, & celui du Roy, toutes les fois qu'on pourra»².

Per esempio, sempre Roger de Piles, nelle *Conversations sur l'art de la Peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux* afferma che le collezioni di Armand-Jean de Vignerot du Plessis duca di Richelieu sono degne di essere considerate esemplari non solo per la qualità delle opere esposte, ma proprio per il carattere 'quasi pubblico' del loro allestimento³. Se i consigli dell'autore, tesi a sostenere la necessità di visite abituali alle collezioni sono rivolti *in primis* agli artisti per imparare i segreti del mestiere, una tale sollecitazione si indirizzava evidentemente anche al pubblico parigino che doveva 'farsi l'occhio' rispetto alle tendenze più attuali dello stile.

Nella prefazione al suo *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique* del 1699 il teorico tolosano Bernard Dupuy du Grez⁴ aveva affermato che i più ricchi non avevano il diritto di tenere le opere d'arte *en esclavage*, cioè in schiavitù:

Au reste on comprendra sans peine que j'ay eu principalement en veü les grandes ordonnances, c'est à dire les grands Tableaux qui ne se peuvent accomoder qu'à de vastes lieux pour servir d'ornement aux édifices publics tenir lieu de lecture même aux plus ignorans pour divertir, pour instruire également toute sorte de personnes.

En effet ne seroit-ce pas une injustice de prétendre que la Peinture ne puisse servir uniquement qu'à l'usage des plus opulens qui s'imaginent avoir le droit de tenir les Tableaux dans l'esclavage. C'est pour cela que nous voyons rarement de beaux ouvrages exposez à la veü de tout le mond. Les particuliers les renfermant dans leurs cabinets comme dans des cachots à la manière des trésors⁵.

A venti anni di distanza, ma con il passaggio dalla capitale francese a spazi regionali, il confronto tra Roger de Piles e Bernard Dupuy du Grez consente di misurare la diversa disponibilità che i collezionisti potevano avere per i visitatori, e come ricorda Édouard Pommier, le gallerie private non accessibili al pubblico cominciano ad essere comparate alle mura di una prigione⁶, secondo un paragone destinato poi ad ampia diffusione. In realtà, i commenti su un accesso mancato al palazzo,

2 R. DE PILES, *Dialogue* cit., p. 65.

3 Poco lontano dal Louvre, affacciato sulla place Royale, si ergeva l'hôtel de Richelieu, che fu sede delle collezioni fino al 1700. ROGER DE PILES, *Conversations sur l'art de la Peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux avec un Dictionnaire des terme propres à chacun de ces arts*, Parigi, Langlois, 1677, p. IIIJ.

4 Bernard Dupuy du Grez, teorico tolosano, fu una atipica figura di conoscitore e collezionista, ed è stato uno dei primi teorici dell'arte a non essere legato nè alla corte nè alle accademie. Egli concepisce la sua opera dopo la *querelle du coloris* e dedica la sua attenzione a descrivere le competenze sull'arte che doveva avere un gentiluomo di provincia.

5 BERNARD DUPUY DU GREZ, *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, Tolosa, Vve J. Pech et A. Pech, 1699, prefazione non paginata.

6 ÉDOUARD POMMIER, *Le projet du Musée Royal (1747-1789)*, in *L'Arte et les normes sociales au XVIIIe siècle*, ed. Thomas W. Gaehtgens, Christian Michel, Daniel Rabreau, Martin Schieder, Parigi, MSH, 2001, pp. 185-209, p. 188.

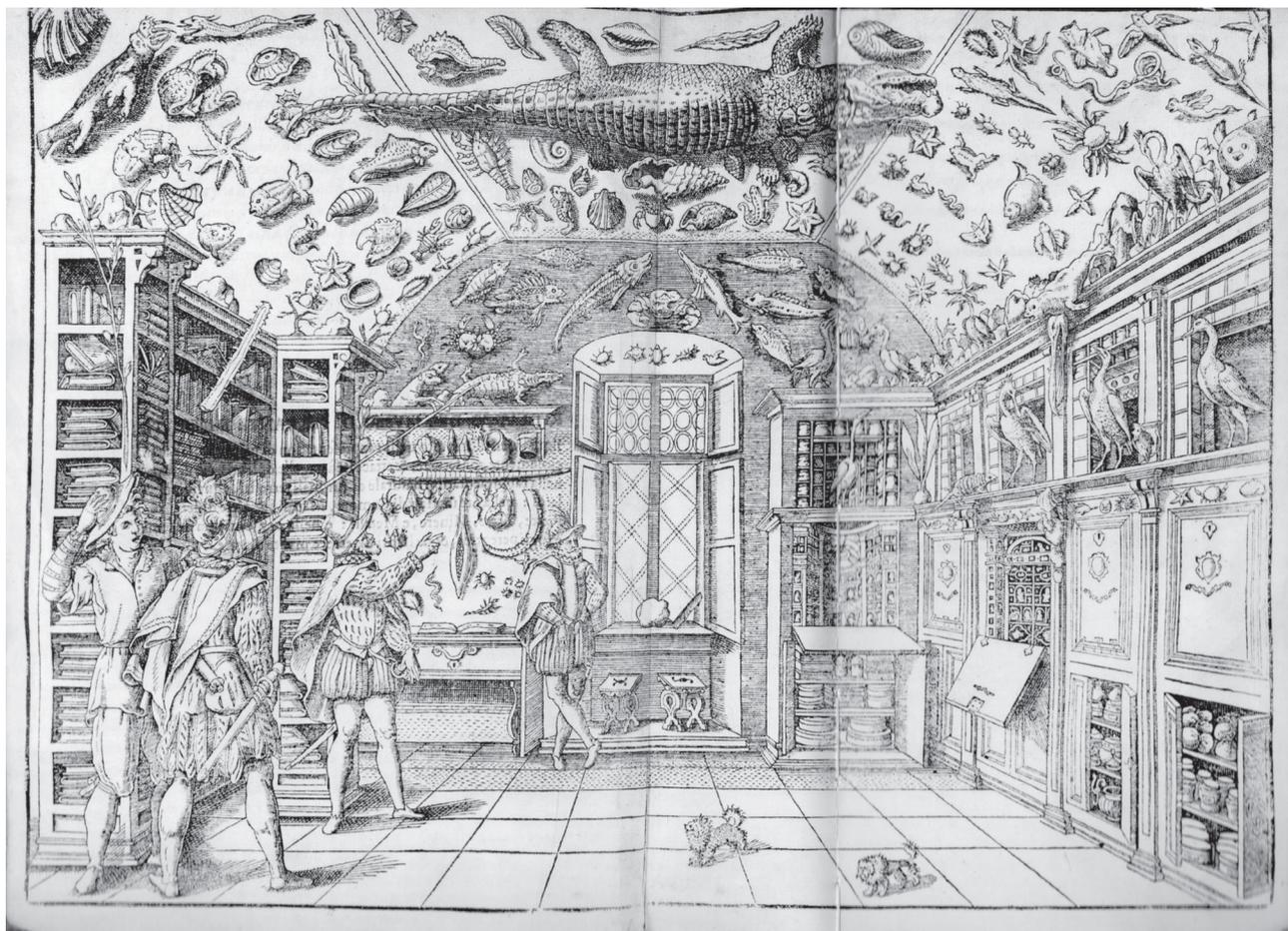


Fig. 1, Il museo di Ferrante Imperato, in Ferrante Imperato, *Dell'istoria naturale di Ferrante Imperato napolitano ...*, Napoli, per Costantino Vitale, 1599

riguardo ad una visita bloccata alla porta d'ingresso si moltiplicano, e non a caso, proprio nell'ambito del Settecento illuminista quando, insieme al valore di progresso civile che viene riconosciuto all'arte, cresce un'aspirazione maggiormente condivisa ad una fruizione più ampiamente pubblica e democratica delle opere.

Le difficoltà di accesso alle collezioni d'arte dovevano comunque continuare – un po' ovunque in Europa – anche nel secolo successivo. Ancora da Parigi, per esempio, nell'*Année Littéraire* del 1754, stampata ad Amsterdam come molte opere polemiche verso l'establishment, il giovane Charles-Axel Guillaumot⁷, che si avviava ad una celebrata carriera d'architetto, afferma, probabilmente a partire da una sua qualche personale e negativa esperienza, che niente era a Parigi più difficile che riuscire a vedere una bella collezione:

... il sera toujours vrai de dire qu'en général rien n'est plus difficile à Paris que de se procurer la vue d'une belle maison, d'un beau jardin ou d'un beau cabinet. Si quelque personne riche ou titrée trouve

⁷ Charles-Axel Guillaumot (Stoccolma, 1730 – Parigi, 1807) è stato un architetto francese, di origine svedese. Guillaumot entrò nella Académie royale d'architecture nel 1770 e fu il primo Ispettore Generale delle Cave di Parigi. A lui si deve l'elaborazione della mappatura delle cave sotterranee della città, realizzata per consolidare il vuoto sotto le strade e gli edifici. Venne nominato anche direttore dei Gobelins.

les portes ouvertes, un artiste pauvre, mal vêtu, mais digne appréciateur des beautés qu'il vient admirer, sera chassé ignominieusement par un suisse insolent que son maître approuvera⁸.

Nel testo di Guillaumot all'immagine del lacchè che caccia l'artista *bohémien* si oppone la rivendicazione di un filtro per l'accesso alle raccolte che avrebbe dovuto essere legato all'interesse del visitatore per l'arte e non al ceto o all'apprendistato di un mestiere. Da notare come architettura, collezionismo e paesaggio vengano uniti nelle proteste contro quelle 'soglie sociali' che vietavano un libero accesso all'Arte.

Come ha indicato Francis Haskell, al Salon pubblico e gratuito del Louvre, che comunque avrebbe dovuto consentire ad un vasto ed indifferenziato pubblico l'effimero, ma libero e gratuito, apprezzamento di opere d'arte contemporanea poi destinate a collezioni private, si opposero esperienze più socialmente selettive come il *Salon de la Correspondance*, fondato nel 1779 da Pahin de la Blancherie⁹. Questo secondo modello funzionava seguendo un duplice sistema di cooptazione: degli artisti che esponevano le loro opere e del pubblico che veniva invitato a vederle. Questa fruizione «ben articolata tra diletto, conoscenza e sociabilità, non era certo alla portata di tutti e 'l'introduzione', ancora una volta, era indispensabile. Le indicazioni offerte suonano come l'affermazione di una rivincita dello 'spazio colto', o per lo meno privilegiato, contro il visitatore qualunque che doveva lungamente continuare ad opporre 'savi' e 'ignoranti'»¹⁰.

Le indicazioni per l'accesso al Salon erano decise: «On refusera quiconque ne sera pas connu ou amené par un savant, un artiste ou un amateur connus, ou qui ne sera pas porteur d'une lettre de leur part»¹¹.

Ma, passata la porta d'ingresso dei palazzi aristocratici, spesso seguendo le indicazioni pur frammentarie e imprecise di una letteratura odeporica che non necessariamente indicava le reali possibilità e modalità di accesso, il pubblico veniva ulteriormente selezionato e la visita della stessa collezione, a seconda dell'autorevolezza del visitatore, si sviluppava secondo criteri di *mediocritas* o al contrario di eccellenza che implicavano l'adozione di modi e tempi diversi, quanto di differenti 'attori culturali'.

Certamente tra i meccanismi che potevano modificare le relazioni di contesto, e quindi gli equilibri nella visibilità delle collezioni, si pone anche il 'gioco' museografico e sociale che presiedeva al fatto che, all'interno delle raccolte, un'opera fosse o meno esposta agli occhi di tutti.

Fuori dall'ambito italiano una delle descrizioni più note di visita ad un'esposizione di alto lignaggio effettuata da 'gentiluomini qualunque' è probabilmente quella raccontata nelle già citate *Conversa-*

8 CHARLES-AXEL GUILLAUMOT, *Remarques sur un livre intitulé «Observations sur l'Architecture» de M. l'Abbé Laugier*, Parigi, De Hansy, 1768, pp. 71-72.

9 FRANCIS HASKELL, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano, Skyta 2008 [ed. originale *The Ephemeral Museum. Old Master Painting and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven, Yale University press, 2000].

10 SANDRA COSTA, *I Savi e gli Ignoranti, dialogo del pubblico con l'arte*, Bologna, Bononia University Press, 2017, p. 164.

11 Cfr. CHARLOTTE GUICHARD, *Les amateurs d'art à Paris au XVII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p. 323 cit. da «Nouvelles de la République des Lettres et des Arts», 16 febbraio 1779.

tions di Roger de Piles e dedicata alle collezioni del duca di Richelieu:

... l'on se rendit chez Monsieur le Duc de Richelieu ; où l'on fut tres-bien receu, et où l'absence du Maistre ne diminua rien de l'honesteté qu'il inspire à ses domestiques. Les tableaux sont placez dans deux grandes chambres bien éclairées, et le lieu que chacun y occupe, est celuy qui luy est le plus convenable. On nous les découvrit tous l'un après l'autre¹².

Questa testimonianza storiografica ben nota, sottolinea come la visita tipica - in Francia come in Italia - fosse quella che si effettuava con la scorta della servitù e che prevedeva di attraversare le sale secondo tempi e pause, in fondo già definiti, che consentivano di ammirare e studiare solo le opere sempre visibili degli allestimenti: di fatto le pitture e le eventuali sculture organizzate secondo il *display* pubblico preordinato dal collezionista o dal curatore delle collezioni. Un'ulteriore selezione dei visitatori era poi quella offerta dalla possibilità, o meno, di ammirare non solo i dipinti o le sculture, ma anche gli oggetti d'arte o le cose rare e curiose conservate negli stipi normalmente presenti negli ambienti delle raccolte. Una ben nota iconografia delle gallerie e delle collezioni, sorta di catalogo combinatorio per immagini, come afferma Victor Stoichita¹³ era diffusa in dipinti, incisioni e anche in grandi tavole calcografiche che avevano accompagnato l'edizione di molti cataloghi. In Italia si possono ricordare quelle dedicate alle collezioni di Ferrante Imperato (1525-1625), di Manfredo Settala (1600-1680), di Atanasio Kircher (1602-1680) e di Ludovico Moscardo (1611-1681), che hanno mostrato l'importanza specifica del *cabinet*, sorta di armadio delle meraviglie i cui cassetti proteggevano gli oggetti più delicati e preziosi, stipi di cui normalmente solo il padrone dei luoghi aveva la chiave. L'uso sociale di questi mobili, spesso di grande pregio e alti costi, è ben spiegato nelle corrispondenze aristocratiche del tempo: mentre i visitatori qualunque avevano accesso soltanto alla vista dei dipinti accompagnati dalla servitù, all'ospite di particolare riguardo venivano mostrati 'gli oggetti invisibili' custoditi al loro interno. Visitare una galleria e vedere solo il 'fuori', cioè la 'parete di quadri', o anche il 'dentro' dei *cabinets* erano così esperienze che si ponevano, socialmente, su due piani molto diversi.

L'eccellenza sociale dell'esperienza estetica stava nel vedere ciò che normalmente non si poteva ammirare, ma solo immaginare: all'aprire-chiudere e al vedere-non vedere del portone d'ingresso, si sostituisce l'aprire-chiudere, il vedere-non vedere degli oggetti negli stipi, che arricchivano le gallerie private.

L'incisione con il gabinetto delle curiosità di Ferrante Imperato rappresenta la visita di alcuni gentiluomini alle raccolte del celebre collezionista e naturalista napoletano: un'occasione per la quale

12 R. DE PILES, *Conversations* cit., p. 178.

13 VICTOR STOICHITA, *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 2013 [ed. originale, *L'instauration du tableau*, Parigi, Klincksieck, 1993], p. 110: «Ogni collezione presuppone un montaggio. Scegliere/mettere insieme (unico modo fatalmente ambivalente di tradurre il verbo *colligere*) sono le operazioni che presiedono alla sua genesi. La collezione originata dalla selezione e dalla combinazione, la collezione in quanto discorso, dunque, si distingue dall'accumulazione indifferenziata, poiché viene accordata priorità assoluta all'azione dell'ordinare, del classificare... Quali che siano tali criteri, essi innescano un meccanismo seriale in seno al quale ogni elemento trova una relazione con l'insieme che li contiene e definisce».

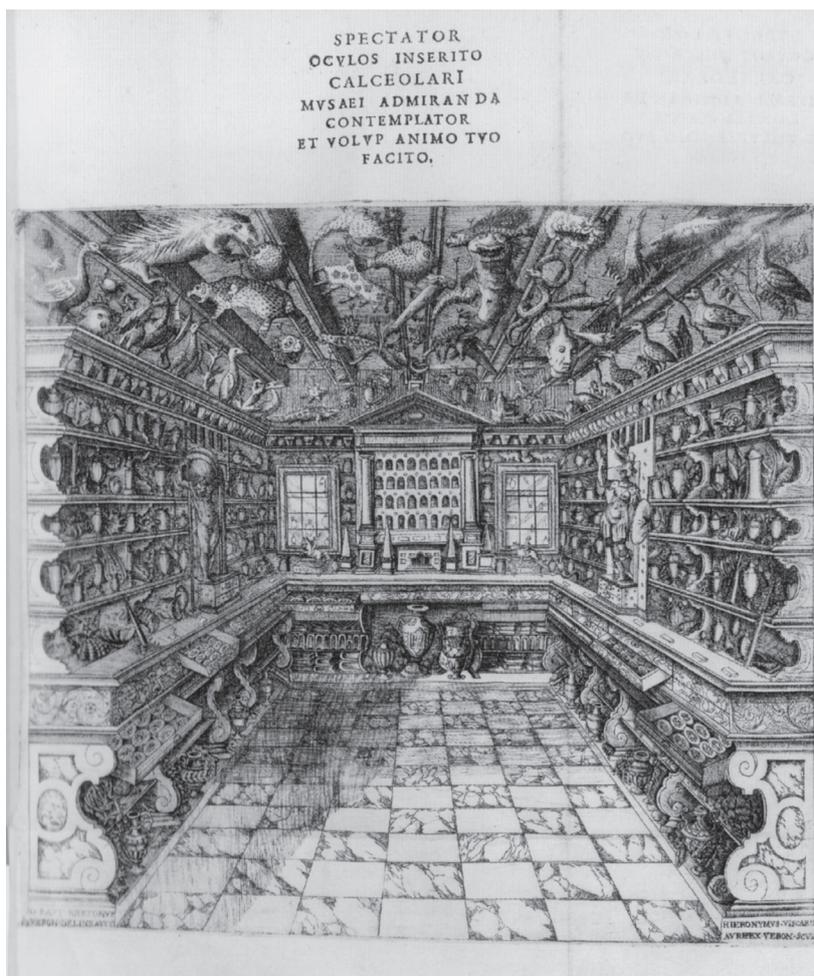


Fig. 2, *Veduta generale del Musaeum Franc. Calceolarii, ... a Benedetto Cerruto, ... incoeptum et ab Andrea Chiocco, ... descriptum ...*, Verona, Angelo Tamo, 1622

alcuni stipi sono già schiusi per gli spettatori.

Alcuni armadi sono aperti a di-mostrare la ricchezza delle collezioni anche nella calcografia che illustra le sale, questa volta deserte, della collezione di Ludovico Moscardo: aperti quindi con ogni evidenza per celebrare le raccolte, l'opulenza e la ricchezza della collezione e non per testimoniare una reale fruizione.

Solo in pochi casi fortunati abbiamo la relazione di visite alla stessa collezione, eseguite con un diverso accesso e in cui una differente visibilità esplicita l'ascesa sociale del visitatore. Caso esemplare, per importanza delle raccolte e per il rilievo storico assunto dai personaggi coinvolti, è quello testimoniato dalla ricca corrispondenza di un agente lombardo, Francesco Maria della Porta aristocratico di scarse fortune e consigliere culturale ed artistico del principe Livio I Odescalchi. Della Porta visita la Galleria di Claudio Lamoraldo principe di Ligne, Governatore dello Stato di Milano, due volte in rapida successione: la prima nel 1675 – a pochi mesi dal trasferimento del giovane Livio Odescalchi da Como a Roma – la seconda solo due anni dopo nel luglio del 1677, successivamente all'elezione al soglio pontificio di Innocenzo XI Odescalchi, zio di Livio. Un cambiamento improvviso che avrebbe trasformato l'oscuro gentiluomo nel messaggero del nipote del papa.

Le descrizioni successive offerte da della Porta offrono l'esatta rappresentazione di due tipi di visita completamente diversi ed aiutano a comprendere come l'ammirazione delle opere d'arte tipica del 'passeggiare in galleria' si strutturasse secondo una gerarchia sociale che poteva riservare diversi 'gradi di onore' e quindi di visione.

Durante la prima visita, più o meno come viene descritto nelle *Conversations* di Roger de Piles, il tempo concesso era poco e il principe di Ligne assente, ma Francesco Maria ottenne da un gentiluomo della casa, cioè da un suo 'pari grado' la promessa di poter ritornare nelle sale delle collezioni, operazione come si sa scontata e che rientrava negli stereotipi del galateo 'museologico' dell'epoca. Il resoconto della visita, spedito a Roma a Livio Odescalchi nel marzo del 1675 era certamente destinato ad essere commentato e merita alcune riflessioni:

J'ay veù la gallerie des peintures de S. E. le Prince de Lignÿje vous assure qu'il y at quantité des belles pieces, et que c'est une des belles galeries que l'on scauroit jamais voir, je pris un play'sir le plus grand du monde d'admirer des si belles choses, mais comme en le peù de temps que je suis estez l'on ne peù pas bien voir le tout, je pense d'y retourner encor un'autre fois, j'ay veù cette gallerie d'une maniere assez agreable et plaisante [...] je suis esté aussitôt trouver Mons.r Manfredi Satalle, le quell'ayant [...] de me faire cette faveur, il me servist dans le mesme istant avec une galanterie la plus grande du monde, ce mesme jour il avoit demandé a S. E. la permission de faire voir les peintures à un sien parent et m'ayant envoyè en sa place, avec un sien valet, je rescus de Monsig.r Carlo Cossoni aussy tous les honeurs du monde de ceux que S. E. avoit laissé pour nous montrer toutes choses S. E. estoit sorty autrement pour S. E. s'estoit un bell'occasion pour faire conaissance un sien gentilehomme qu'il avoit laissé me promist de me la faire voir toutes les fois qu'il me pois ; se priez l'envie parmÿ les peintures, il y en at quantité des Breugel et puis certain triumphes de mer, de Louis Gentile le tout finÿ du premier point. Enfin il y at de toutes sortes des inventions la plus part est en petit, j'ay aussy veù des pourtraicts tres bien faicts et entr'autre un faict en Frances designé avec les couleurs plus beau et plus doux cent fois que s'il fust peint à huile, je vous assure que c'est le plus brave pourtraict que j'ay vué de ma vie¹⁴.

La collezione di Claudio Lamoraldo è definita «una delle più belle gallerie», la priorità è data alla descrizione delle pitture tra cui si segnala la quantità di Brueghel evidentemente considerati gli autori di maggior rilievo presenti nelle raccolte. Della Porta si sofferma così sul grande numero di opere di Brueghel, di Brill e di Louis Gentile, confermando il rilievo dato nella collezione a opere fiamminghe, di piccolo formato e «finitissime»¹⁵.

14 Archivio Storico Odescalchi, Roma (d'ora in avanti ASO), *Lettere della Casa della Porta a Livio I Odescalchi dall'anno 1675 al 1710*, III C 12, Milano, 13 marzo 1675; cfr. S. COSTA, *Dans l'intimité d'un collectionneur: Livio Odescalchi et le faste baroque*, Paris, CTHS, 2009, p. 253.

15 Riguardo ai pittori olandesi e fiamminghi nelle collezioni lombarde: BERT W. MEIJER, *Fiamminghi Olandesi della Lombardia in Fiamminghi e Olandesi, dipinti dalle collezioni lombarde, catalogo dell'esposizione Milano Civico Museo d'Arte contemporanea e Pinacoteca ambrosiana*, 23 maggio - 18 agosto 2002, Milano, Silvana editoriale, 2002, pp. 11-17 e anche STEFANIA BEDONI, *Jan Brughel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Firenze-Milano, Rotoffset, 1983 che, pur essendo particolarmente dedicato a Brueghel, offre spunti interessanti sull'insieme del collezionismo dedicato alla pittura fiamminga.

Nel 1677 la visita avviene questa volta in compagnia del Principe e della Principessa e, direttamente proporzionato al grado di onore ricevuto è l'apprezzamento della collezione che diventa «la più bella del mondo»:

Mons.^r le Prince y vint en personne, avec une civilité extraordinaire et me first des honneurs, que je ne devois, n'y ne pourrois raisonnablement escrire d'un si grand Prince, il me presentà à Madame la Princesse, et j'eus l'honneur de parler à cette Ecc.^e assez familièrement, elle me monstra en personne toutes ces raretez, nommà tous les maistres des peintures et j'estoit surpris de voir, qu'une si grande dame, s'y entendoit si bien de la finesse de l'art et veritablement, je vous assure Monsig.^r qu'il seroit bien difficile de lu'y faire prendre une copie, pour un original, pour bien qu'il seroit jamais faicte, les honneurs que j'aÿ reseu du Prince et de la Princesse, ne se peuvent escrire, l'un et l'autre parloit tousjours francez et tesmoignoit de la joye de voir une personne de leurs ville¹⁶.

J'aÿ veu aussy dans le Cabinet des mignatures trois de mes desseings et encor un petit, le Prince me dit, qu'il les avoit eus de Mons.^r le Conte Vitaliano, et je disois alors que c'estoit moy, qui les avoit faict, pour le dit Sig.^r; Il eust la bonté de louer fort mon ouvrage, et m'oblige parlà de faire encor quelq' autre desseing¹⁷.

I *cabinet* sono aperti uno dopo l'altro e mostrano contenuti simili a quelli descritti, qualche anno dopo, da Maximilien Misson al Castello di Amras. Era negli stipi che si racchiudevano i pezzi più fragili o più costosi di molte collezioni secondo un'abitudine in cui l'eterogeneità delle opere e dei materiali non sembra togliere nulla alla qualità dei pezzi che viene sottolineata, da quella delle miniature di Durer e di Giulio Romano a quella di gioielli ed *artificialia* solo curiosi:

Dans la cinquième Armoire. Quantité de curieux Ouvrages d'Yvoire, entre lesquels il y a cinq beaux Crucifix. Deux belles pièces de Mignature; une d'Albert Durer, l'autre de Jules Romain. Une boiste des Indes, contenant un Chapellet dont les Pâtenôtres sont d'Ambre & de grosses perles fines. La teste de mort qui y est attachée est enrichie de trente diamans assez gros & d'une beauté parfaite. Douze noyaux de pesches, sur lesquels sont sculptées les testes des douze Césars¹⁸.

Questo tipo di stipi, che come si è visto è chiaramente ricordato e descritto in molte fonti, ha meno rilievo storiografico di quanto ci si potrebbe immaginare, ma la ragione di un tale silenzio è facile da intuire: nei resoconti delle visite, redatti per lo più da visitatori privilegiati ma 'qualunque', gli 'armadi delle meraviglie' restavano spesso – come gli appartamenti privati dei palazzi, ma questa volta

16 ASO, *Lettere della Casa della Porta a Livio I Odiscalchi dall'anno 1675 al 1710*, III C 12, Milano, 21 luglio 1677; cfr. S. COSTA, *Dans l'intimité d'un collectionneur* cit., p. 253.

17 *Ibidem*.

18 FRANÇOIS MAXIMILIEN MISSON, *Nouveau voyage d'Italie, fait en l'année 1688 : avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage*, Utrecht, Guillaume vande Water, 1722, p. 124 [edizione originale La Haye, Van Bulderen, 1691].

in bella vista – un tabù sociale.

Aspetto da considerare è quindi come una soglia di classe influenzi di fatto tanto gli orizzonti d'attesa dei visitatori di *Ancien Régime*, il più delle volte consapevoli di ciò che un diverso *status* di appartenenza consentiva loro di vedere o non vedere, quanto la comunicazione e il dialogo in presenza delle opere.

Anche dalle indicazioni della corrispondenza di della Porta risulta come l'anta chiusa, il cassetto serrato, non fossero affatto elementi neutri. Al contrario, l'invisibilità di una parte della collezione modificava il contesto ed orientava anche il modello percettivo di ciò che era visibile. Il riferimento a gallerie di sola pittura, più che una realtà è spesso uno stereotipo critico determinato tanto da questi modi di visita quanto dalla presenza di inventari topologici riservati ai dipinti, e analizzati in priorità e spesso in modo esclusivo, in molti contesti di studi. Da una ricezione più squisitamente estetica e formale, collegata anche al nuovo successo che le pitture avevano assunto fin dal XVII secolo nella decorazione dei palazzi, si poteva ritornare verso il modello di fruizione collegato alla *curiositas* e alla tipologia della *wunderkammer*. Sempre filtri sociali, ma non per censo o *status*, bensì per genere ed età sono poi quelli che restarono a lungo in vigore, ereditati dalle suggestioni di *decorum* della Controriforma cattolica a cui aveva dato voce il *Discorso intorno le immagini sacre e profane* del cardinale bolognese Gabriele Paleotti¹⁹, e i cui esiti arrivano in fondo fino al settore delle opere proibite dei musei pubblici dopo aver attraversato i palazzi aristocratici europei²⁰.

Paleotti offre alcuni suggerimenti – istituzionali – collegati a modelli espositivi che avevano come principio di riferimento il rispetto culturale del pubblico e della sua sensibilità. La pratica collezionistica fatta di fatiche, di spesa, ma finalizzata anche alla tutela di un patrimonio familiare era ben nota al Cardinale che mette in relazione la *virtus* del collezionista con la sua capacità a relegare gli oggetti della propria ammirazione nel guardaroba del palazzo, quindi con l'accettazione di una 'collezione invisibile':

Onde che, se alcuno per causa di studio delle lettere solamente si diletta di avere presso di sé queste immagini, doveria almeno secondo la prudenzia cristiana tenerle in luoghi tanto remoti, che si conoscesse che fa gran differenza tra queste e quelle di persone cristiane et onorate. Il che principalmente dovria esser osservato dalle persone ecclesiastiche²¹.

Ed anche:

Ad altri suole parere grave di privarsi di tali immagini, poi che con molta fatica e spesa sua o de' maggiori sono state raccolte; ma noi diciamo che tanto sara maggiore la virtu, quanto maggiore sera il contrasto,

19 GABRIELE PALEOTTI, *Discorso intorno le immagini sacre e profane*, Bologna, 1582 in *Trattati d'arte tra Manierismo e Controriforma*, a cura di Paola Barocchi, II, Bari, Laterza, 1961.

20 Basti ricordare le vicende del *Gabinetto Segreto* del Reale Museo Borbonico di Capodimonte il cui ingresso fu murato nel 1851, cfr. STEFANO DE CARO, *Il gabinetto segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, Electa, 2000.

21 G. PALEOTTI, *Discorso* cit., 1582, 1961, cap. X, p. 293.

che si avera, di spogliarsene o almeno di porle in luogo sequestrato²².

La questione del *decorum* era destinata a ricomparire anche nelle *Considerazioni* di Giulio Mancini che, per spiegare l'esigenza di porre le pitture in luoghi diversi del palazzo, riprende Marsilio Ficino:

Onde, secondo il Ficino, non solamente dovrà essere distinto il luogo, ma in farle vedere da questa o quell'altra sorte d'huomini, secondo la complessione e passion d'animo, età, sesso, costume, genere di vita che si desidera conservare o aumentare, o veramente sminuire e corregger e convertia al contrario²³.

E prosegue poi dando indicazioni topologiche per un corretto allestimento che andava dalle sale «dove suole andar ognuno» alle «camare ritirate»:

Doppo si consideraranno le pitture, che per i paesaggi e cosmografie si metteranno nelle gallerie e dove puol andar ognuno; le lascive, come Veneri, Marte, tempi d'anno e donne ignude, nelle gallerie di giardini e camere terrene ritirate; le deità nelle camere più terrene, ma più comuni, e le cose lascive affatto si mettano ne' luoghi ritireti, e, se fusse padre di fameglia, le terrà coperte, e solo alle volte scoprirle quando vi anderà con la consorte o persona confidente e non scrupolosa²⁴.

In un modulato contrappunto - che vede aggirarsi nelle sale donne e bambini, personaggi illustri e visitatori comuni - ognuno vede quanto per lui è stato disposto:

Quelle d'attion civili, o di pace o di guerra, se devon mettere nelle sale et anticamere dove è il passeggiare di quelli che aspettano e si trattengono per negoziare; così anco i ritratti di personaggi illustri o di pace o di guerra o di contemplatione, così i ritratti di pontefici, cardinali, imperatori, re, et altri principi si devono mettere in questi luoghi dov'è lecito venir ad ognuno, dove ancora si possono mettere l'imprese, gl'emblemi e simili altre pitture. Quelle di Christo, della Vergine, dei Santi, et insomma le sacre si metteranno per l'anticamera e camera dove si dorme, et a capo il letto le miniature e quadri piccoli di nobil ornamento²⁵.

Da notare come, grazie alle indicazioni di Mancini, i palazzi prendono vita popolandosi anche, in filigrana, di quegli attori minori che vivevano nell'ombra dei grandi lignaggi.

Allestire e dissimulare: i filtri museologici del "fare galleria"

Per selezionare i visitatori, il filtro non era costituito soltanto dalle pur indispensabili credenziali

²² *Ivi*, p. 313.

²³ GIULIO MANCINI, *Considerazioni sulla pittura, Capitolo X, Regole per comprare collocare e conservare le pitture*, edizione critica e introduzione di ADRIANA MARUCCHI, commento di LUIGI SALERNO *Fonti e documenti inediti per la storia dell'Arte I*, vol. I, parte I, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956, pp. 139-148 (cc. 75v-82v dell'originale).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

da presentare per l'ingresso nel palazzo, né dalla possibilità di vedere le tipologie di oggetti più rare o curiose conservate negli stipi, ma erano spesso utilizzati anche degli espedienti espositivi che sono ricordati fin dai primi testi in cui si cominciano ad illustrare i modelli di allestimento delle collezioni con delle indicazioni che potremmo chiamare proto-museografiche, come per esempio si è visto nelle *Considerazioni* di Giulio Mancini, ove si descrivono elementi che celano o proteggono l'opera d'arte.

Prima fra tutte c'è la funzione separatrice della tenda – aperta o chiusa – che modifica le relazioni contestuali tra le opere all'interno della collezione e insieme definisce criteri e situazioni sociali. Talvolta il ruolo di tali elementi è polifunzionale: ad esempio, le cortine scorrevoli erano al tempo stesso protezione per l'opera e sistema di tutela dello sguardo e del decoro, ma erano anche lo strumento di una sorta di 'epifania del capolavoro' secondo una mediazione ad effetto dell'opera d'arte allo spettatore²⁶.

Nel Medioevo il *velum* posto a coprire le immagini sull'altare aveva una funzione liturgica e il velare/svelare, come afferma Victor Stoichita in pagine molto interessanti, aveva una valenza religiosa in concordanza con una funzione liturgica²⁷. Per alcuni versi il passaggio del *velum*, dall'ambiente religioso a quello laico per eccellenza del *display* e dell'*entretien* in galleria, ci rinvia a quella sacralizzazione della pittura che, da un lato, avrebbe portato a definire 'divini' alcuni artisti e le loro opere e, dall'altro, avrebbe indotto una vera e propria 'apparizione museografica' dell'opera d'arte. Un sistema visivamente così importante e così usato che abbiamo anche alcune opere emblematiche in cui una finta tenda dipinta sembra essere appena stata scostata per consentire allo spettatore di ammirare la tela. Tra i casi più frequentemente citati si può ricordare *La Sacra famiglia di Rembrandt* (1646) alla Gemäldegalerie di Kassel ed anche *La Spia* di Nicolas Maes (1655) della Ghildhall Art Gallery di Londra²⁸.

A diventare 'collezione invisibile', durante l'*Ancien Régime*, è stata spesso la pittura del dissenso²⁹, quella che si poteva collegare a un *libertinage des moeurs*, ma anche e forse soprattutto, quella di un *libertinage de l'esprit*. Non solo quindi tutte le promiscuità di amori licenziosi, ma anche tele che potevano essere considerate eversive o eterodosse per i loro significati filosofici³⁰.

Un esempio significativo è la celebre *Scena di Stregoneria* della National Gallery di Londra eseguita da Salvator Rosa per Carlo De Rossi, banchiere, collezionista e commerciante di quadri romano. Da quanto emerge dalle *Lettere* dell'artista, De Rossi nascondeva questa scena di soggetto negromantico sotto un drappo, per tenerlo lontano dagli occhi di non 'iniziati' o di chi avrebbe potuto sollevare scandalo³¹. L'iconografia dell'opera è molto vicina, nell'atmosfera, alla poesia *La Strega* dello stesso

26 Cfr. CRISTINA DE BENEDICTIS, *Regole per comprare collocare e conservare le pitture di Giulio Mancini*, in C. DE BENEDICTIS, R. ROANI, *Riflessioni sulle "Regole per comprare collocare e conservare le pitture di Giulio Mancini"*, Firenze, Edifir, 2005, p. 16.

27 V. STOICHITA, *L'invenzione del quadro* cit., p. 69.

28 Entrambe le opere sono citate in V. STOICHITA, *L'invenzione del quadro* cit., p. 69 e p. 71.

29 Cfr. DALMA FRASCARELLI, *L'arte del dissenso, pittura e libertinismo nell'Italia del Seicento*, Torino, Einaudi, 2016. Sulla pittura del dissenso si rinvia anche al saggio ormai storico di LUIGI SALERNO, *Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, caroselli e altri*, «Storia dell'Arte», 1970, n. 5, pp. 34-64.

30 D. FRASCARELLI, *L'arte del dissenso* cit., p. 31.

31 *Lettera di Salvator Rosa a Giovanni Battista Ricciardi del 15 dicembre 1666* in SALVATOR ROSA, *Lettere*, pp. 356-357, cat. n. 335; cfr. D. FRASCARELLI, *L'arte del dissenso* cit., p. 117. *Streghe e incantesimi* è un dipinto autografo di Salvator

Salvator Rosa:

... io vo per magichi modi
 tentar, profane note,
 herbe diverse, e nodi
 ciò ch'arrestar può le celesti rote,
 mago circolo,
 onde gelide,
 pesci varij,
 acque chimiche,
 miste polveri
 neri balsami
 pietre mistiche³².

Un *Ut Pictura Poesis* della dissimulazione sembra assumere una dimensione europea quando, nel Seicento, la trasgressione divenne più cauta e il permanere di abitudini di allestimento improntate in parte alla eredità della Controriforma fu sempre più importante e diffuso per le pitture di soggetto erotico o non ortodosso. Nel 1674 Jean de La Fontaine nella poesia *Le Tableau* nei suoi *Comtes grivois* scrive:

On m'engage à conter d'une manière honnête
 Le sujet d'un de ces tableaux
 Sur lesquels ont met des rideaux.
 Il me faut tirer de ma tête
 Nombre de traits nouveaux, piquants et délicats
 Qui disent et ne disent pas³³

proprio paragonando la sua poesia a quelle tele sensuali su cui si era soliti stendere dei drappi quasi come 'pudenda museografici'.

Potrebbe sembrare apparentemente simile, ma non lo è affatto, il caso del dipinto di Caravaggio *Amor vincit omnia et nos cedamus amori* (1602-1603) che prende il titolo e il tema dalle Egloghe di Virgilio³⁴. Come si sa era il più famoso della ricca collezione di Vincenzo Giustiniani e il tedesco

Rosa, realizzato intorno al 1646 e custodito nella collezione Lord Spencer ad Althorp House. Il dipinto viene menzionato il 15 dicembre 1966 dallo stesso artista, in una lettera nella quale si indica il periodo e luogo della realizzazione e si segnala come proprietario Carlo De Rossi. La tela è considerata un capolavoro fra le opere di ispirazione negromantica di Salvator Rosa.

32 SALVATOR ROSA, *La strega*, in *Poesie e lettere inedite di S. Rosa*; trascritte e annotate da Umberto Limentani, Firenze, L. S. Olschki, 1950.

33 JEAN DE LA FONTAINE, *Le tableau*, in *Comtes Grivois, Œuvres complètes*, Parigi, 1961, voll. II, p. 229; cfr. V. STOICHITA, *L'invenzione del quadro* cit., p. 292.

34 Staatliche Museen, Berlino.

Joachim von Sandrart (1606-1688)³⁵, pittore e storiografo al servizio del lignaggio genovese a Roma, racconta che il dipinto era reso ancora più seducente da una tenda verde scuro di taffetà che lo ricopriva e che il marchese toglieva solo per gli ospiti più selezionati. Tuttavia, nonostante l'evidente sensualità del giovanetto ridente del Caravaggio, un probabile ritratto di Francesco Boneri detto Cecco e, secondo Richard Symons, giovane amante del pittore³⁶, la tenda pare qui messa non per questioni di decoro o comunque non solo per questo.

Scrive Sandrart:

Questo lavoro che era conservato insieme ad altri di centoventi dei più eccellenti artisti in un unico locale ed era visibile al pubblico venne dietro mio consiglio coperto ... per essere mostrato da ultimo perché altrimenti toglieva pregio a tutte le altre rarità³⁷.

Sembrerebbe dunque che all'origine del *display* ci fosse un'idea, per così dire curatoriale, dello stesso Sandrart che, al di là di uno scontato *topos*, pare intervenire nell'allestimento della galleria per riequilibrare la visita e la vista collettiva di quegli altri centoventi quadri – che non erano certo pochi – appesi in una unica stanza.

La tenda come strumento per una sapiente epifania del capolavoro era un sistema capace di isolare dalla “parete di quadri” opere che ritornavano uniche – in un ‘a solo’ visivo - rispetto alla visione corale dell'insieme della galleria. Un metodo di allestimento che in tutta Europa, nel Seicento, sembra convenire sia alle esigenze dei partigiani del colore che di quelli del disegno, come mostrano analoghi *display* organizzati per le opere di Poussin come per quelle di Rubens.

Infatti anche nelle stanze dei quadri del duca di Richelieu, che Roger de Piles ci descrive, le tele erano coperte da tende di protezione, come sappiamo essere l'uso corrente anche per altre grandi quadriere³⁸. Il riferimento al fatto che i quadri venissero scoperti *l'un après l'autre* - uno dopo l'altro - dai domestici ripropone una modalità che viene ricordata anche nella corrispondenza di Nicolas Poussin con Paul Fréart de Chantelou (1609-1694) per la sua preziosissima serie dei *Sette Sacramenti* (1644-1648) realizzata tra il 1644 e il 1648. Proprio da Roma il 22 giugno 1648 Poussin scrive a Chantelou: «L'intention de couvrir vos tableaux est excellente, et les fera voir un à un fera que l'on s'en lassera moins car les voyans tous ensemble rempliront le sens trop à coup»³⁹.

Visti tutti insieme i quadri ‘riempirebbero eccessivamente lo sguardo’: lungi dall'essere motivato da ragioni iconografiche e sociali, come per le pitture lascive, l'espedito in questo caso è direttamente

35 Joachim von Sandrart detto il Vecchio (Francoforte sul Meno 1606 – Norimberga 1688) è stato un pittore, storico dell'arte e traduttore tedesco.

36 Cfr. MAURIZIO MARINI, *Caravaggio pictor praestantissimus*, Roma, Newton Compton, 2005, p. 467, n. 54, Roma, Archivio di Stato, *Tribunale del Governatore*, Processi, sec. XVII, vol.28, cc 401, 406.

37 JOACHIM VON SANDRART, *L'Academia tedesca della Architettura, Scultura e Pittura* [Teusche Akademie der Bau, Bild und Mählerey Künste] 1675, cit. in HOWARD HIBBARD, *Caravaggio*, Boulder, Westview press, 1983, p. 155.

38 R. DE PILES, *Conversations* cit., p. 178; cfr. ALAIN MEROT, *Poussin*, Paris, Hazan, 1990. L'insieme, dipinto tra il 1644 e il 1648, è conservato alla National Gallery di Edimburgo.

39 *Collection de lettres de Nicolas Poussin*, Parigi, Didot, 1824, p. 287; cfr. V. STOICHITA, *L'invenzione del quadro* cit., p. 292, n. 52.

collegato al miglioramento della fruizione del pubblico.

Insomma, come per l'opera di Caravaggio o quelle di Rubens, si propone un sistema di lettura adatto ai conoscitori: non collegato cioè a una veduta d'insieme, ma all'apprezzamento progressivo e singolare di ogni pittura. In questi casi le tende che vengono aperte una alla volta non solo consentono l'epifania del dipinto, ma orientano anche la visione portando lo spettatore, in una sorta di *climax*, da una lettura globale e collettiva dei dipinti, spesso tipica delle gallerie sei e settecentesche come quelle che ci rappresenta Panini, a un'analisi più concentrata sulla lettura formale delle singole opere. Questo secondo un procedimento museologico e di fruizione che era condiviso dai collezionisti e dagli spettatori più preparati, qualunque fossero poi le loro preferenze formali e stilistiche.

Nel 1785, a più di un secolo di distanza, durante il suo Grand Tour in Italia, il presidente Charles Dupaty, giurista e letterato francese, avrebbe confermato con chiarezza l'inscindibile rapporto di tempo e luogo che ogni spettatore instaurava con una collezione. Di fronte alle ricchissime raccolte di Palazzo Pitti Dupaty non può che esclamare: «Il faudrait un mois, pour les démêler et les apprendre: on les parcourt en une heure»⁴⁰.

Vedere le opere una dopo l'altra permetteva di attenuare quella percezione di sinfonia dissonante che Charles Dupaty descrive ancora con un certo sgomento: «Mille tableaux sont éparés en lambeaux dans mon imagination. Je vois des têtes, des pieds, des mains, des corps et des cadavres»⁴¹.

Insomma, la tenda può essere letta anche come uno strumento curatoriale per ordinare e strutturare sensazioni e giudizi. È forse interessante sottolineare che analoghe attenzioni di allestimento, particolarmente sensibili alla fruizione dell'opera e a quelli che oggi potremmo chiamare gli aspetti di una comunicazione con lo spettatore, siano state espresse, fin dal XVII secolo, tanto da un artista tedesco Sandrart (1606-1688) che da un pittore francese, Nicolas Poussin (1594-1665), che aveva scelto in Roma la sua patria adottiva. In qualche modo l'idea è quella di non vedere tutto subito per poter avere una migliore percezione, per vedere meglio.

Ma le 'collezioni invisibili' potevano anche raggiungere gli spazi della biblioteca: qui si tocca soprattutto il problema della consultazione e della classificazione delle stampe e dei disegni dove l'aspetto opposto di molti testi sottolinea la possibilità di situazioni divergenti dal punto di vista sociale e perfino psicologico.

Giulio Mancini nelle sue *Considerazioni* aveva dato precise indicazioni per una collocazione facilmente fruibile delle raccolte di stampe indicando che il gentiluomo:

... dei disegni a mano ne farà libri destinati secondo le materie, tempi, grandezza di foglio, nazioni e modo di disegno, s'a penna, lapis e carbone, aquarella, chiaro scuro... che così sarà padrone di mostrarli e farli godere con gusto dei riguardanti e facilità di chi mostrerà, quai libri si serviranno in luoghi più

40 CHARLES DUPATY, *Lettres sur l'Italie en 1785*, Parigi, De Senne, 1788, I, lettera XI, p. 184.

41 C. DUPATY, *Lettres sur l'Italie* cit., lettera VII, p. 27.

ritirati e da poter essere visti con comodo⁴².

Qui il luogo “ritirato” è funzionale soprattutto ad una fruizione lenta, con “comodo”, che rimanda a criteri di studio e confronto.

Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), invece, nel suo *Tableau de Paris*⁴³ descrive l'appassionata follia di alcuni collezionisti di stampe sottolineando situazioni in cui all'accumulo, a volte compulsivo e compiuto con notevoli sacrifici economici, non corrispondeva una reale fruizione - né privata né collettiva - delle raccolte:

Tel homme a vendu ses maisons et ses terres, pour faire une collection d'estampes renfermées dans des portefeuilles invisibles, et qu'il n'ouvre pas fois l'année. Il se traîne encore aux ventes; crie à l'huissier d'une voix éteinte, un sol dit tout haut qu'il est fou, emporte l'objet; et il lui faut de fortes lunettes pour contempler son acquisition. À sa mort, tout cela sera dispersé en différentes mains, et l'œuvre tant poursuivie ne sera jamais complète⁴⁴.

Filtro museologico per eccellenza nella dinamica sociale delle collezioni di un lignaggio restava poi la guardaroba del palazzo. Il luogo, spesso dimenticato da chi studia gli inventari delle grandi gallerie in un'ottica attribuzionistica, può invece essere individuato non come spazio dell'oblio, ma come collocazione temporanea e occasionale di collezioni o di singoli elementi grazie all'analisi incrociata di documenti d'archivio. È evidente qui una questione di metodo collegata all'emergere di situazioni dinamiche evidenziate dallo studio di quelli che potremmo chiamare documenti di una ‘storiografia minore’: libri mastri, relazioni di palazzo, corrispondenze. Nella guardaroba dei grandi lignaggi finiscono ovviamente i nudi, spesso per il tempo breve della visita o del soggiorno di un alto prelato, tuttavia la danza dal ritmo più veloce, in realtà, sembra essere quella dei ritratti ad uso politico che definiscono alla *koinè* dei clienti e degli ambasciatori di passaggio l'attualità del campo politico di intervento del casato. Questo si rivela di considerevole importanza soprattutto in città come Roma, in cui il modificarsi delle alleanze all'interno della corte risultava più rapido, e spesso più controverso, rispetto al resto d'Europa.

Anche in questo caso il ‘ritratto che manca’, il busto che i visitatori non possono più vedere possono assumere un valore essenziale nell'analisi sociale di un allestimento. Luogo di un esilio effimero e solo all'apparenza ‘silenzioso’, la guardaroba del palazzo diventa così crocevia delle esigenze del quotidiano del lignaggio rispetto all'arena dello *status*. Conservare, spostare, riallestire, trasferire dalla città alla campagna sono tutte scelte che costruiscono la storia del gusto e questo fino ad arrivare alle indicazioni dei grandi musei nazionali europei ed in cui la censura, estetica oltre che tematica, poteva essere attuata attraverso l'uso strategico degli spazi delle riserve.

Arte antica e arte contemporanea: la questione delle frontiere nazionali

42 G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura* cit., p. 48.

43 LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER, *Tableau de Paris*, 12 vol., Neuchâtel, Samuel Fauche, 1781-1788.

44 L.S. MERCIER, *Tableau de Paris*, edizione a cura di Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, t. 2, p. 829.

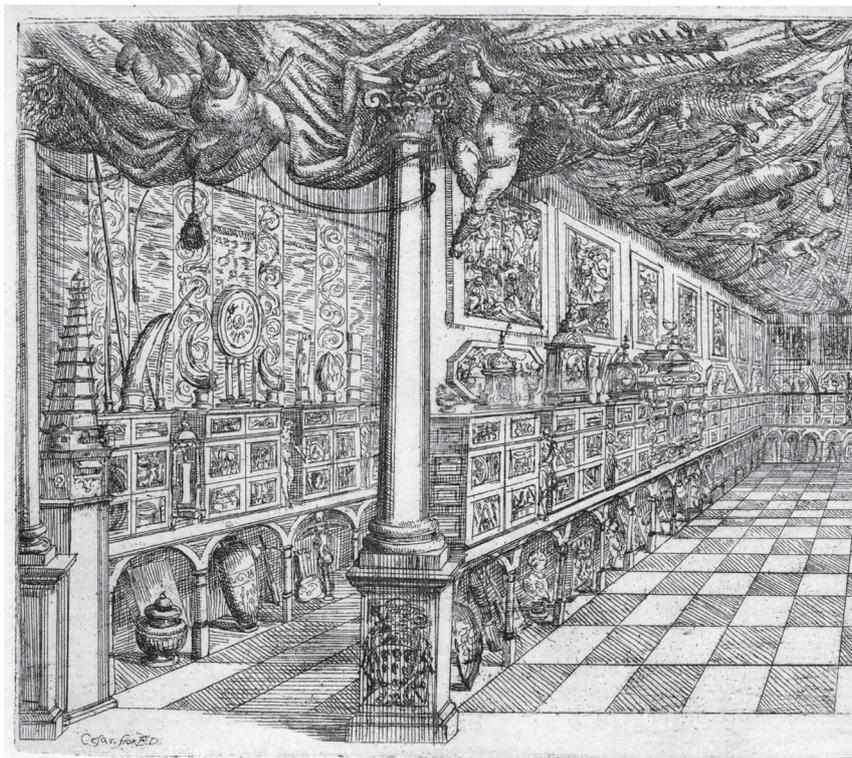


Fig. 3, Cesare Fiori, *Museo Settaliano*, tavola calcografica (dettaglio), in Paolo Maria Terzagio, *Museo ò Galeria adunata dal sapere e dallo studio del Sig. canonico Manfredo Settala nobile milanese*, Tortona, Per li figliuoli del qd. Eliseo Viola, 1666

Progressivamente la polemica nata attorno all'ingresso e alla visibilità delle opere nelle collezioni doveva toccare anche la mancata esposizione al pubblico dell'arte contemporanea e diventare questione direttamente collegata all'attualità critica della produzione artistica.

Tra il 1759 e il 1771, quasi negli stessi anni in cui Guillaumot protestava contro l'insolenza dei domestici, che lo bloccavano alla porta impedendogli l'ingresso a prestigiose collezioni private, Denis Diderot redigeva i suoi *Salons* per i facoltosi abbonati alla *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, commenti destinati poi, benché con qualche esagerazione, ad essere considerati gli archetipi della critica dedicata all'arte contemporanea. Come afferma Diderot, l'esposizione era un'occasione per vedere, ma anche strumento di un progresso sociale collettivo⁴⁵. Qui lo sguardo e l'apprezzamento del pubblico sono considerati la vera ricompensa degli artisti, ricompensa che veniva loro sottratta quando le opere non erano esposte all'interno di una collezione effimera ma allestita e visibile anche al pubblico qualunque. Così scrive Diderot, considerato l'erede di Jean-Baptiste Dubos, commentando il Salon del 1767:

Notre Salon est un peu mesquin cette année, grâce à M. de Laborde, qui nous a privés d'une douzaine de Vernet, et à Sa Majesté Impériale, à qui nous avons député un Machy, un Vien, un Casanove et un Van Loo. N'admirez-vous pas ce Laborde, qui croit qu'on paie avec de l'argent tout ce qu'on doit à un

45 Cfr. S. COSTA, *I Savi e gli Ignoranti* cit., p. 104.

artiste, et qui lui vole l'éloge du public, la partie le plus précieuse de son honoraire ? Quelle foutue, vile et basse race que celle des gens à argent⁴⁶.

Il disprezzato ed insieme ammirato – e forse anche un po' invidiato – collezionista era il conte Jean-Joseph de Laborde de Méréville (1724-1794) conoscitore illuminista e uno degli uomini più ricchi di Francia che, prima di finire alla ghigliottina, avrebbe avuto tra le mani – un possesso effimero ma certo gratificante – anche la collezione di pitture della regina Cristina di Svezia. De Laborde viene accusato da Diderot di aver impoverito il Salon, e quindi la Nazione, riservando solo per sé la vista di alcune opere significative dell'attualità della creazione artistica.

Il dibattito, però, era destinato a divenire sempre più spiccatamente sociale e politico, se offrire l'accessibilità alle proprie collezioni era prima operazione etica, poco più tardi diventa questione patriottica.

Il problema della visione pubblica dell'arte è più volte ripreso nei testi dell'epoca. È in questo periodo, d'altra parte, che nasce un interessante parallelo tra le opere d'arte nascoste agli occhi del pubblico, perché in collezioni private, e i capolavori divenuti invisibili ai cittadini perché estradati o esportati. In entrambi i casi si considera ormai che ci fosse un danno collettivo per l'intera nazione.

Caratteristico, a questo proposito, anche il commento di Denis Diderot al *Salon* del 1769, nella sua prima lettera a Friedrich Melchior Grimm l'autore se la prende di nuovo con il conte De Laborde e denuncia il genere di questi collezionisti, fino a poco tempo prima considerati privilegiati, attribuendo loro un ruolo antipatriottico⁴⁷:

Le pauvre Salon que nous avons eu cette année! Presque aucun morceau d'histoire, aucune grande composition, rien, mon ami, qui valût la peine d'accélérer votre retour. Ce n'est pas que nos artistes aient chômé : ils ont travaillé, et beaucoup ; mais ou leurs ouvrages ont passé en pays étranger, ou ils ont été retenus dans des cabinets d'apprentis amateurs qui en sont encore à la première fureur d'une jouissance qu'ils ne veulent partager avec personne. Vernet avait exécuté pour M. de Laborde huit grands tableaux. Par un travers de tête auquel on n'entend rien, l'homme riche, en les lui commandant, a exigé que ces tableaux, une fois placés dans sa galerie, n'en sortiraient plus ... Croyez-vous qu'il n'y ait aucune différence entre l'homme qui travaille pour un peuple immense qui doit le juger, et l'homme qui travaille pour un petit particulier qui condamne ses productions à n'arrêter que deux yeux stupides?⁴⁸.

La descrizione di un "primo furore" di un diletto "tutto privato" offre all'analisi di Diderot un accento quasi psico-patologico simile a quello più volte recuperato anche nell'ambito del teatro di fine Settecento: il rapporto talvolta difficile tra il collezionista e l'aspirante visitatore era diventato l'oggetto di commedie il cui successo si collegava, evidentemente, alla presenza di un pubblico comune sia alle arti visive che al teatro. Il 3 marzo 1764 i Comédiens François ordinaires du Roi, rappresentarono

46 DENIS DIDEROT, *Lettres à Falconet*, XXV, in *Œuvres Complètes de Diderot*, Paris, Garnier Frères, Tomo 18, 1876, p. 317.

47 Cfr. C. GUICHARD, *Les amateurs d'art* cit., p. 314.

48 D. DIDEROT, *Salon de 1769* in JEAN SEZNEC, *Salons*, vol. IV, Oxford, Claredon Press, 1967, p. 65.

per la prima volta la commedia, in versi e in un atto, *L'Amateur*, di Thomas Barthe⁴⁹. Qui Valère, il protagonista e appassionato collezionista, seguendo un *topos* letterario ben consolidato, si innamora di una statua e la vuole togliere dalla propria galleria per metterla in una stanza appartata *loin des yeux du vulgaire*⁵⁰. In questo caso una sorta di passione amorosa, sufficientemente comune da diventare oggetto di commedia e satira sociale, pare impedire sia una condivisione etica delle collezioni che le più praticate forme di *display*⁵¹.

Il tono è ancora simile nel racconto di Honoré de Balzac *Le chef-d'oeuvre inconnu* del 1831 che vede interagire Pourbus, il giovane Poussin e il vecchio maestro Frenhofer che non riusciva a completare la sua Venere⁵². Scrive Mariolina Bertini: «Frenhofer, per la sua creatura dipinta, prova una passione ombrosa ed esclusiva. Quando ben più avanti nel racconto descrive il quadro a Poussin, le sue parole suggeriscono un'immagine palpitante di sensualità»⁵³. Come nelle grandi collezioni un velo di sargia verde maschera la tela. Il vecchio Frenhofer è molto indeciso se mostrare la sua opera e quando «i due pittori hanno finalmente accesso al *Sancta Sanctorum* di Frenhofer e il maestro solleva per loro il velo che nasconde ai profani il suo capolavoro, si trovano di fronte a un'opera indecifrabile»⁵⁴.

Nell'Europa delle nazioni, che si stava costruendo anche sull'emulazione artistica, la mancata fruizione dell'arte era nociva all'educazione del pubblico quanto al fiorire del talento artistico. Inaccessibili agli spettatori, le opere segregate nelle collezioni private non potevano contribuire alla formazione del 'gusto' e nemmeno del 'genio' nazionali⁵⁵.

Je ne sais comment cela se fait, mais il est rare que la foule se forme devant une composition médiocre, presque aussi rare qu'à notre folle jeunesse de s'attrouper aux Tuileries autour d'une femme laide. Elle a un instinct qui la guide. Plus de Salon; et le peuple, privé d'un spectacle annuel où il venait perfectionner son goût, en restera où il en est. Or, vous savez mieux que moi quelle est l'influence du goût national sur

49 Autore oscuro ma dell'Académie de Belles-Lettres di Marsiglia.

50 Cit. in JEAN-LOUIS JAM, *De la distinction au ridicule. Préface*, in *Les divertissements utiles des amateurs au XVIIIe siècle*, a cura di J.L. JAM, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000, pp. 11-20; p. 17.

51 La commedia si conclude con il matrimonio tra l'antiquario, che verrà guarito dalla sua passione per l'antico, e la fanciulla che era stata la modella della finta scultura antica.

52 Scrive Mariolina Bertini in *Le Chef-d'oeuvre inconnu e l'estetica della modernità*: «Nella storia della sua ricezione troviamo infatti, accanto a specialisti degli studi balzachiani, estetologi e storici dell'arte, un gruppo impressionante di artisti e scrittori: da Henry James, che ne propone un'affascinante riscrittura nel 1873 con *The Madonna of the future*, a Hofmannsthal, che nel 1907 gli dedicò pagine critiche capitali; da Paul Cézanne, che amò identificarsi con il protagonista, a Picasso, che adottò volentieri come atelier il palazzo descritto da Balzac nelle prime pagine del racconto; da Italo Calvino, che lo commentò nelle sue *Lezioni americane*, a Jacques Rivette che nel 1991 se ne ispirò liberamente per il film *La belle noiseuse*. Nessun'altra creazione balzachiana sembra aver avuto lo stesso potere di sollecitazione, la stessa capacità di proiettarsi così arditamente nel futuro dell'arte, anticipandone temi, sviluppi e problemi», cit. in *Academia.edu* p. 1 da *La Penna e il pennello, Le chef-d'oeuvre inconnu di Balzac*, a cura di Pietro Pietromarchi, Roma, Biblink, 2015.

53 M. BERTINI, *Le Chef-d'oeuvre* cit., p. 4.

54 *Ibidem*.

55 S. COSTA, *I Savi e gli Ignoranti* cit., p. 104. Posizioni analoghe compaiono in un romanzo di fantascienza del già citato Louis-Sébastien Mercier. Ben prima della Rivoluzione, in *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais* l'autore immagina di risvegliarsi, dopo un lungo sonno, in un mondo che è retto dalle utopie dell'illuminismo e dove, nello spazio urbano di Parigi, le esposizioni non sono più il luogo dell'interessata committenza di ricchi privati, ma occasione di edificazione morale dei cittadini. Il capitolo XXXII del romanzo è interamente dedicato al *Salon*.

le progrès de l'art. L'art reste misérable chez un peuple imbécile⁵⁶.

Per Diderot, quindi, il popolo si raccoglie intorno alle belle opere come alle Tuileries la gioventù si riunisce intorno alle belle donne e il popolo che non ha accesso all'arte resta "imbecille". Il testo, tuttavia, non manca di una certa ambiguità soprattutto se si considera che in fondo - ironia della sorte - era proprio per agiati lettori/collezionisti stranieri, cioè proprio per i potenziali responsabili di possibili 'privazioni estetiche nazionali', che Diderot era solito scrivere i suoi resoconti critici⁵⁷.

Di un certo interesse è osservare come reperti archeologici e arte contemporanea fossero già uniti da simili destini, o per lo meno da analoghe riflessioni, per esempio, nel 1787, Goethe scrive da Roma:

... sarebbe derivato un vantaggio straordinario ai visitatori, e che anzi ne sarebbe nato uno speciale museo, se il governo dello Stato Pontificio cui spettava di concedere la licenza di esportazione degli oggetti antichi, avesse insistito perché ne venisse consegnata ogni volta una copia di gesso. Ma lo scrittore conclude, con una certa amarezza, che anche se una tale idea fosse venuta in mente a un papa, tutti vi si sarebbero opposti perché in pochi anni la gente si sarebbe spaventata dinanzi al valore e alla magnificenza delle opere d'arte che ognuno riusciva ad esportare con sotterfugi e con i più svariati espedienti⁵⁸.

Insomma, dalla seconda metà del XVIII secolo, prima della grande ondata rivoluzionaria che avrebbe portato a molti cambiamenti nel contesto culturale e sociale europeo, si sviluppa una particolare attenzione, ed un certo fastidio, non solo per la soglia simbolica dell'accesso al palazzo aristocratico, ma anche per la 'frontiera', per quel confine politico che trasferiva non solo le possibilità di vista e di studio, ma anche patrimoniali, da uno Stato all'altro.

Conclusione

Per concludere si può affermare che come è possibile leggere un testo 'tra le righe' anche il *display* di una collezione può essere analizzato a partire dall'assenza⁵⁹. Anche ciò che non si vede, eppure c'è, non è mai neutro e provoca una diversa percezione della realtà, in questo caso dell'arte, ma non solo.

Ciò che generalmente non viene messo in sufficiente rilievo è che, spesso, nell'Europa di *Ancien Régime*, e soprattutto in Italia, il gioco del vedo-non vedo poteva attribuire alle collezioni connotazioni diverse: opere che di fatto convivevano nella stessa stanza potevano o meno essere messe in rilievo a seconda degli interlocutori. Assetti del *display* che tramite l'allestimento toccavano non solo la sfera dell'eros, ma anche quella di una ortodossia 'filosofica', tutto sommato di più difficile gestione, potevano essere trattati grazie ad una sorta di nicodemismo non solo della parola e delle

56 D. DIDEROT, *Salon de 1769*, in J. SEZNEC, *Salons* cit., p. 66.

57 Cfr. LUCETTE PEROL, *Diderot et l'art: un amateur qui n'aimait pas les amateurs*, in *Les divertissements* cit., p. 47.

58 Cfr. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 2000 [edizione originale *Italienische Reise*, 2 voll., 1816-1817], p. 182 e cit. in S. COSTA, *I Savi e gli Ignoranti* cit., p. 168.

59 In questo contesto non si è mai preso in considerazione un altro caso che non ha a che vedere con la struttura della collezione in sé, ma piuttosto sul come la si guarda, quello cioè di una esperienza culturale inadatta: di una percezione culturale cieca che non vede ciò che è pur sotto gli occhi di tutti oppure di un allestimento che espone e che mostra, ma non consente un giudizio.

singole immagini, ma anche degli allestimenti utilizzati – dall'interno stesso dell'establishment - per dissimulare eventuali rifiuti alla cultura dominante e ai valori correnti espressi nelle raccolte.

Il mancato ingresso ai palazzi poteva modificare la percezione della città e del suo patrimonio. Nelle sale delle collezioni non vedere ciò che era negli stipi indirizzava gli spettatori verso un'analisi formale e iconografica della fruizione in galleria determinando poi anche degli effetti a 'lunga durata' sull'orientamento storiografico e sui giudizi dati sulla superiorità dei generi.

Non solo, l'assenza del 'momento epifanico' del capolavoro poteva offrire maggiore rilievo ad attori, luoghi e strumenti normalmente relegati in secondo piano rispetto al resoconto "dell'aura" dell'arte.

Tuttavia, ciò che forse merita un ultimo rinvio, è che con l'Illuminismo le collezioni invisibili o percettivamente non fruibili cominciano ad essere considerate un danno etico per l'intera Nazione. L'evoluzione di maggior rilievo è forse proprio questa: la progressiva consapevolezza di un diritto non solo al vedere, ma a quel vedere bene, a quella corretta percezione già evocata da Sandrart e da Poussin, che in qualche modo continua a ricomparire in certe caricature dei Salons di Honoré Daumier (1808-1879) e che si trasferisce dall'esigenza del singolo a quella della Nazione e dalla esposizione al museo. È inutile sottolineare l'estrema attualità critica di queste indicazioni, in parte le stesse su cui, alludendo a problematiche museologiche contemporanee, ha puntato l'attenzione Hans Hollein nel suo celebre *The imaginary Museum* proposto nel 1987 all'esposizione Documenta a Kassel⁶⁰.

⁶⁰ Si pubblica il testo per gentile concessione dell'Autore in anteprima rispetto alla monografia *Pensare il Vedere* in corso di elaborazione per la stampa.