

# ESPORRE NEI LUOGHI DEL QUOTIDIANO

Il *display* tra museologia,  
architettura e società



*A cura di Sandra Costa*

WHITE BOOK



COLLECTION



# ESPORRE NEI LUOGHI DEL QUOTIDIANO

Il *display* tra museologia,  
architettura e società

*a cura di Sandra Costa*

WHITE BOOK

Finanziato dall'Unione Europea - NextGenerationEU  
attraverso il Ministero dell'Università  
e della Ricerca italiano nell'ambito del PNRR -  
Missione 4 Componente 2 Investimento1.1. -  
Progetto PRIN 2022 "Radical Exhibited  
Thought Exhibitions of Architecture in Italy  
in the Contemporary Age", Codice Progetto  
2022CHASRE\_001, CUP J53D230I3130006



ALMA MATER STUDIORUM | DIPARTIMENTO  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DELLE ARTI

## WHITE BOOK

Via della Beverara 204  
40131 Bologna  
[www.whitebookeditore.it](http://www.whitebookeditore.it)

ISBN 979-12-985103-4-0  
ISBN online 979-12-985103-5-7  
DOI 10.82045/979-12-985103-5-7

Quest'opera è pubblicata sotto licenza CC-BY 4.0

*Le immagini di terze parti presenti nel volume sono soggette  
alle licenze specificate nei rispettivi crediti e non  
ricadono automaticamente sotto la licenza CC-BY 4.0*

Progetto grafico e impaginazione:  
Design People, Bologna  
[www.design-people.it](http://www.design-people.it)

Copertina:  
Germaine van Parys, Vetrina dei grandi magazzini  
À l'Innovation con ceramiche e dispositivi  
d'illuminazione, Bruxelles, 1952.  
Courtesy Archivio Fornasetti.

Gli autori si dichiarano disponibili a regolare  
eventuali spettanze per l'utilizzo delle immagini  
contenute nel volume nei confronti  
degli aventi diritto.

## SOMMARIO

- 7    **PREFAZIONE**  
*Sandra Costa*
- 9    **I VALORI DELLA FAMIGLIA**  
Dallo spazio privato dei palazzi a quello pubblico degli Addobbi:  
la quadreria Hercolani tra Settecento e Ottocento  
*Giovanna Perini Folesani*
- 89    **CONTINUITÀ, ROTTURE, PERMEABILITÀ?**  
Questioni di storia culturale e di *display* nel collezionismo  
borghese della Belle Époque  
*Sandra Costa*
- 125    **I MUSEI DI AGOSTINO SIERI PEPOLI  
TRA TUTELA ED ESTETISMO**  
*Silvia Battistini*
- 141    **OPERAZIONE ITALIA**  
Una nazione in mostra tra arte, industria e commercio  
(Bruxelles 1952)  
*Paola Cordera*
- 157    **QUAND LA RUE S'INVITE AU MUSÉE**  
Sur quelques muséographies récentes  
*Dominique Poulot*
- 175    **ESPORRE NEI LUOGHI DELL'ABITARE  
UNIVERSITARIO INTERNAZIONALE**  
Dispositivi per ricomporre frammenti quotidiani  
*Federico Maria Giorgi*
- 194    **ABSTRACT**

COLLECTION

COMITATO SCIENTIFICO / SCIENTIFIC COMMITTEE

**Diretto da / Directed by**

Sandra Costa

Arch. Paolo Amaldi, *ENSA di Paris-Cité*

Alvaro Pascual Chenel, *Università di Valladolid*

Paola Cordera, *Politecnico di Milano*

Alain Duploux, *Université Paris 1*

Barbara Faedda, *Executive Director of the Italian Academy for Advanced Studies at Columbia University*

Alessandro Tosi, *Università di Pisa, direttore del Museo della Grafica di Pisa*

**Segreteria scientifica**

Irene Di Pietro

Tutti i contributi pubblicati nella collana sono sottoposti a double-blind peer review.

All contributions published in the series are subject to double-blind peer review.

## PREFAZIONE

Il volume *Esporre nei luoghi del quotidiano. Display delle collezioni tra museologia, architettura e società* costituisce uno dei risultati editoriali del più ampio progetto didattico e di ricerca “Spazi dell’abitare e luoghi della collettività. Collezioni e sperimentazioni” sviluppato a cura di Sandra Costa e Anna Rosellini all’interno dell’ambito riservato alla terza missione del Progetto PRIN 2022 “Radical Exhibited Thought. Exhibitions of Architecture in Italy in the Contemporary Age”.

L’attenzione è rivolta alle modalità critiche e progettuali con cui le collezioni e i loro allestimenti sono stati proposti all’interno di luoghi del quotidiano in modo permanente o effimero, in spazi espositivi privati o collettivi, come espressione di un gusto personale o al contrario come *display* connotati da un alto valore simbolico e sociale. Attraverso un’analisi che ha tenuto conto delle diverse possibilità di fruizione e dell’evoluzione dell’approccio storiografico si sono volute superare specifiche narrazioni tipologiche o topografiche per porre l’accento anche sulla molteplicità degli attori coinvolti e sulla circolazione di funzioni e modelli.

Per le Giornate europee del Patrimonio 2025 si è voluta rinnovare la collaborazione istituzionale e di ricerca con i musei della città. Il tema prescelto quest’anno è stato sviluppato in collaborazione con Silvia Battistini e la direzione dei Musei Civici d’Arte Antica di Bologna. Nel volume, come nel programma dei workshop internazionali previsti nel corso del mese di settembre 2025, e parzialmente aperti al pubblico nell’ambito della terza missione dell’Università, la prospettiva è ampiamente diacronica e all’attenzione per il passato si affianca l’interesse per le sfide della contemporaneità.

I saggi qui proposti offrono non solo l’approfondimento di casi studio significativi, ma anche modelli diversi dei possibili approcci metodologici alla questione dei *display* degli spazi del quotidiano e delle collezioni che viene affrontata, in modo volutamente interdisciplinare, a partire dalle differenti, e complementari prospettive, della Storia dell’arte e del Design, della Museologia e dell’Architettura. All’uso della storiografia artistica e alla pubblicazione di fonti archivistiche spesso largamente inedite si è così aggiunta una riflessione storico politica sui contesti di ricezione e un’analisi sulla fruizione e le caratteristiche museografiche dei dispositivi di allestimento.

La dimensione spaziale proposta è internazionale, non solo per l'afferenza istituzionale di alcuni autori coinvolti, ma per i temi che sono stati scelti per i saggi chiamati ad affrontare la questione dei luoghi del quotidiano nella loro dimensione privata, nel passaggio da spazio privato a esposizione pubblica, nelle nuove sfide dei musei rispetto alle esigenze sociali e al rapporto con la scala urbana.

L'esposizione nei luoghi del quotidiano, prima orientata alla celebrazione della famiglia e poi alla promozione del gusto nazionale, si evolve così in sperimentazioni di allestimenti che coinvolgono i luoghi della collettività e diverse scale progettuali: l' esporre e la sua trasformazione simbolica diventano un possibile prisma di lettura di come gusti privati e immaginario collettivo si siano intrecciati in uno *storytelling* del collezionismo e dell'abitare dai confini largamente permeabili rispetto alla nazionalità, al censo e perfino al genere.

I testi sono fruibili anche in *open access* e l'auspicio della curatrice e degli autori è che possano essere fonte di curiosità e diletto per un'ampia categoria di lettori e spunto per riflessioni sull'approccio allo studio della storia del collezionismo e della museologia per i giovani ricercatori della disciplina.

In conclusione, si ringraziano i revisori che con competenza e generosità hanno effettuato la peer review dei testi qui raccolti.

Buona lettura

*Sandra Costa*

# I VALORI DELLA FAMIGLIA

Dallo spazio privato dei palazzi a quello pubblico degli Addobbi: la quadreria Hercolani tra Settecento e Ottocento

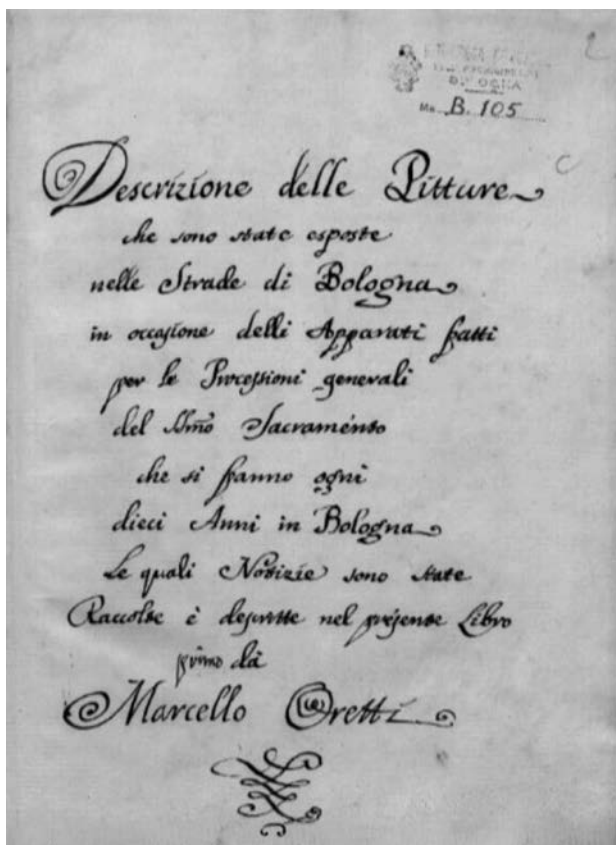
*Giovanna Perini Folesani \**

Maximilian Misson, un poligrafo ugonotto riparato in Inghilterra dopo la revoca dell'editto di Nantes, è autore, tra l'altro, di una guida per i *grand tourists* pubblicata a fine Seicento in varie lingue e in più edizioni, che si spingono fin entro il secolo successivo.<sup>1</sup> La sua descrizione di Bologna è ben nota,<sup>2</sup> ma è sfuggito sinora un paragrafo rilevante ma a parte, posto verso la fine del II tomo, laddove l'autore fornisce indicazioni pratiche generali circa i costi medi del viaggio in Italia per mezzi di trasporto, alloggi e itinerario di viaggio, a proposito del quale osserva pragmaticamente che dipende da come e dove si arriva in Italia (per via di terra o di mare, e dunque da quale valico alpino o da quale porto) e da quel che si vuol vedere, sicché è meglio munirsi di una carta geografica e costruirsi il proprio itinerario, tenendo conto degli eventi da non perdere, come ad esempio “the last days of the Carnival at Venice, the Holy Week at Rome and *the Octave of the Sacrament at Bologna*.”<sup>3</sup>

Dunque, nell'epoca – invidiabile – del turismo elitario e di qualità, Bologna era non meno attrattiva di Venezia e Roma almeno in un periodo festivo particolare, di natura in origine religiosa (proprio come a Roma) e cioè l'“ottava del Sacramento”, alias gli Addobbi o Decennali eucaristiche. Bologna, del resto, era parte dello Stato Pontificio: ma perfino per la laica Venezia Misson osserva poco oltre che, nel caso non si arrivi in tempo per il carnevale, non si deve perdere almeno la festa dell'Ascensione, ovvero la Sensa, documentata da molti dipinti di vari autori e qualità.<sup>4</sup> Di Firenze e Napoli, invece, non ricorda alcuna festa particolare.

A dispetto del nome ufficiale, le Decennali si effettuavano (e si effettuano) annualmente, tra maggio e giugno, la turnazione decennale riguardando le singole parrocchie che le celebrano, a gruppi predeterminati (cinque, nell'Antico Regime). Come l'annuale Fiera veneziana della Sensa,<sup>5</sup> notoriamente anche gli Addobbi erano occasione per mostre d'arte “en plein air”,

il cui proposito, col passare del tempo (dall'istituzione paleottiana nel 1566 fino alla fine dell'Antico Regime), fu sempre meno devozionale e sempre più estetico-socio-politico-commerciale: lo dimostrano a sufficienza le registrazioni orettiane dal 1759 al 1786 (l'autore morì nel gennaio del 1787) in un apposito manoscritto<sup>6</sup> (fig. 1). Sono compilazioni integrative e riassuntive, nonché sovente sostitutive, degli elenchi a stampa che, assieme alle descrizioni e a pubblicazioni poetiche di attestazione già secentesca, venivano sicuramente realizzati, non si sa bene con quanta regolarità e sistematicità, già nel Settecento, benché siano oggi largamente perduti – sicché i volantini e librettini ottocenteschi giuntici sporadicamente appaiono come la prosecuzione sistematizzata di un uso forse desultorio anteriore, le cui tracce sono relativamente labili e occasionali.<sup>7</sup> Come noto, queste mostre consentivano di esibire alla popolazione cittadina e ai visitatori forestieri i capolavori della pittura soprattutto locale, ma anche peninsulare e interna-



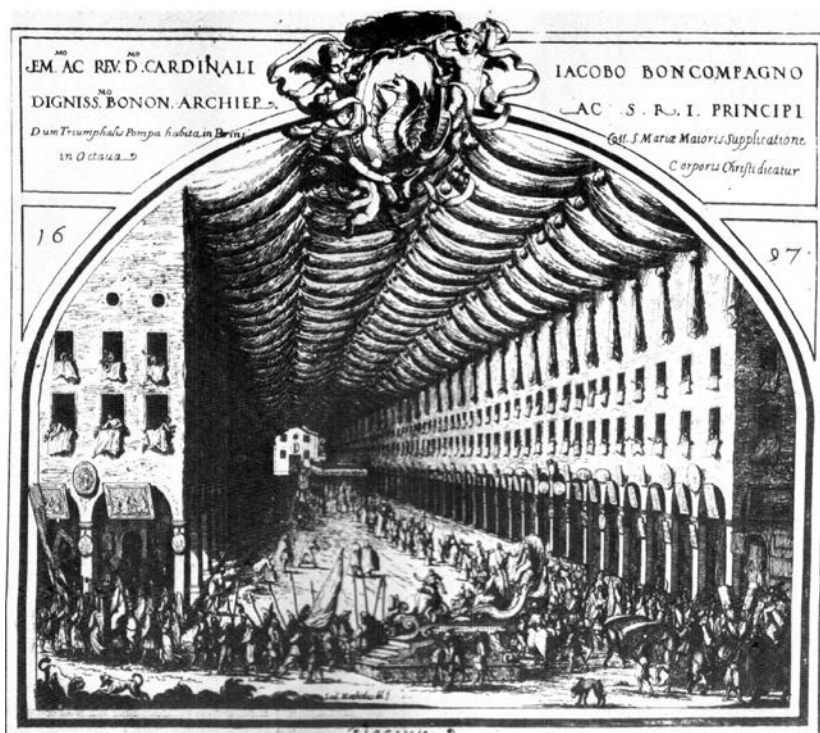
1 - Marcello Oretti, *Descrizione delle pitture che sono state esposte nelle strade di Bologna [...]*, frontespizio. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms B 105



2 - Augusto Seznanne, *Processione del Santissimo Sacramento nella Parrocchia di Santa Maria Maggiore*, 1886. Tratto da Sandri 1930

zionale, conservati nelle singole collezioni aristocratiche e borghesi (anche della borghesia più piccola, e comunque comprensiva di qualche zavaglio e di qualche *marchand-amateur*),<sup>8</sup> nonché il meglio della rinomata industria tessile locale, serica in particolare, non solo con i drappi di damasco e broccato posti alle finestre, ai balconi e nei loggiati (come d'uso anche nelle laicissime inaugurazioni bimestrali dei Gonfalonierati) o a fasciare le colonne dei portici, ma soprattutto con i veli di seta trasparente che coprivano le strade principali della parrocchia con un velario continuo, sottile e prezioso.

Dopo l'accelerata deindustrializzazione di età napoleonica (già avviata però da più di un secolo), l'uso dei drappi è continuato ancora fino alla seconda metà del secolo scorso, sia pure in un calando progressivo di magnificenza testimoniato anche nella scarsa documentazione visiva superstite (disegni, stampe, foto, cartoline), limitandosi infine ai soli drappi alle finestre e ai balconi, mentre è sparita la componente strettamente artistica degli allestimenti temporanei. Particolarmente illuminante il confronto tra gli Ad-dobbi di Santa Maria Maggiore del 1886 illustrati da quell'Augusto Seznanne noto a Bologna per aver progettato la Palazzina Majani in via Indipendenza e una rara stampa di Ludovico Mattioli con dedica all'arcivescovo Giacomo Boncompagni, datata 1697, che immortala la processione del Santissimo Sa-



3 - Ludovico Mattioli, *Festa del Corpus Domini nella parrocchia di Santa Maria Maggiore, 1697*

cramento nella stessa parrocchia, nella stessa via, perfino con la stessa inquadatura<sup>9</sup> (figg. 2 e 3).

Due dettagli della stampa di Mattioli attirano l'attenzione: innanzi tutto il corteo che include le confraternite, le arti e il governo cittadino, ma anche, in primo piano, un carro trionfale, allegorico, come quelli delle festività laiche cittadine (da quelle, ricorsive, annuali, come il carnevale, a quelle eccezionali, come la celebrazione della sconfitta dei Turchi a Vienna nel 1683), mentre il Santissimo Sacramento, portato dal parroco e dal clero secolare, procede in coda, sotto il baldacchino di broccato; in secondo luogo i dipinti, collocati sotto i portici (si intravede, in quello a sinistra, parallelo al piano dell'immagine, una tavola con un probabile dipinto primitivo raffigurante una *Madonna col Bambino*, all'altezza del suonatore di tromba in processione, mentre nell'arcata accanto, a lato del gonfalone o labaro processionale appena passato, si intravede un'ancona cuspidata fondo oro con l'effigie frontale di un santo),

ma anche in esterno, per essere ammirati da chi procede in processione: in tal caso sono sempre appesi in alto, negli intercolumni e nei pennacchi degli archi e talora agganciati alle colonne dei portici, all'altezza dei capitelli (verosimilmente per protezione da danneggiamenti accidentali e furti con destrezza), protetti dai danni atmosferici solo dai velari di seta, anzi di organza stesi sulla strada. Evidente il tentativo di una disposizione regolare, simmetrica dei dipinti, a dispetto della varietà dei formati (rettangolari e ovali, per alto e per traverso, oppure tondi) e delle dimensioni, nonché dalla presenza pressoché regolare di cornici tra loro difformi.

Come le testimonianze visive, grafiche o la produzione poetico-devota d'occasione, sopravvissuta in minima parte, anche le descrizioni verbali a stampa degli Addobbi secenteschi e primo-settecenteschi sono rare: di solito non elencano le opere d'arte esposte, citando al massimo uno o due capolavori, ma mirano a ricostruire *per verba* l'effetto complessivo degli apparati stessi e a descrivere le strutture temporanee costruite in luoghi chiave del percorso processionale, a scopo decorativo (con la ricostruzione sotto i portici di stanze arredate) e devozionale (con l'allestimento nelle strade di altari temporanei, che erano vere e proprie macchine teatrali, abbastanza simili nella struttura ai Sepolcri)<sup>10</sup>. Il volume manoscritto orettiano su ricordato è il primo documento verbale che si dedichi esclusivamente all'elencazione dei dipinti (rarissimamente anche sculture e disegni incorniciati) presenti nei singoli Addobbi, nell'arco quasi trentennale indicato.<sup>11</sup> Le informazioni fornite da Oretti riguardano l'ubicazione dei singoli pezzi lungo il percorso processionale di ciascuna parrocchia, il soggetto dei quadri, l'attribuzione quando nota (discussa ove esista più di una possibilità, o dove quella asserita dai proprietari non gli appaia convincente) e talora il nome dei proprietari, con qualche occasionale giudizio qualitativo su qualche quadro particolare, nonché eventuali notizie di contorno (quadri fatti rimuovere dall'inquisitore perché giudicati sconvenienti o indecenti, per soggetto, per presenza di nudi o altro). Naturalmente Oretti non è mai sistematico: non sempre elenca tutti i dipinti presenti in una singola parrocchia, non sempre fornisce tutte le informazioni per ogni pezzo, in qualche rara circostanza salta una o due parrocchie (per malattia o altra causa di forza maggiore). Le sue sono spesso (non sempre) informazioni di prima mano, sulla base di appunti presi mentre guardava i quadri, ma a volte (laddove gli elenchi sono più lunghi, completi e sistematici, oppure doppi), c'è il fondato sospetto, se non la certezza che segua la traccia di un qualche elenco stampato, oggi scomparso.

Per saggiare da un lato l'affidabilità di Oretti, ma soprattutto, dall'altro, quanto le singole famiglie (quelle aristocratiche in particolare) contribuirono a questi eventi e con quali intenti, converrà analizzare un caso singo-

lo, che sia significativo per importanza e notorietà della collezione, buona documentazione e conoscenza attuale della stessa, ma anche per la comprovata frequentazione orettiana della medesima nella sua sede abituale, il palazzo dei proprietari. La collezione Hercolani, di cui iniziai a occuparmi oltre quarant'anni fa, sembra rispondere a tutti questi requisiti: tra le più importanti in città a partire dalla seconda metà del Settecento e fino al secondo decennio dell'Ottocento (quando ne inizia la dispersione, dapprima tacita),<sup>12</sup> Oretti sicuramente la conosceva non solo dall'esterno, ovvero grazie alle esposizioni periodiche di un certo numero di quadri selezionati per gli Addobbi, ma anche dall'interno, se è vero che la sua grafia compare nel "Catalogo rubricato" manoscritto, strettamente privato, la cui compilazione, iniziata nel 1772 da un copista sulla base dell'Inventario Branchetta della collezione di Marcantonio Hercolani appena scomparso, venne proseguita fin quasi alla morte di Filippo Hercolani nel 1811: la maggior parte delle voci dagli anni Ottanta in poi sono di mano di quest'ultimo, pur con voci e note attribuibili a Jacopo Alessandro Calvi, Luigi Crespi e, appunto, Oretti.<sup>13</sup> Il loro accesso autoriale al "Catalogo" è prova del loro accesso fisico privilegiato alla collezione.

Catalogo, non inventario: ben più completo non solo della "Descrizione" manoscritta dell'Appartamento del piano nobile di Strada Maggiore ove erano esposti alcuni dei pezzi migliori della raccolta, accessibile a visitatori selezionati cui il quadernetto serviva da guida, ma anche dell'anonima "Descrizione" approntata da Luigi Crespi per il matrimonio di Filippo con Corona Cavriani, mantovana, nel 1774, rimasta inedita,<sup>14</sup> o della successiva antologia a stampa di 50 dipinti immortalati in versi e in prosa da Jacopo Alessandro Calvi (1780),<sup>15</sup> esso comprende certamente la stragrande maggioranza dei quadri di proprietà del ramo senatorio, ma non proprio tutti (esclude di norma gli anonimi e i generi minori), fornendo importanti notizie, non sempre esaustive o precise, sulla provenienza dei singoli dipinti e la data della loro acquisizione, oltre a riflettere anche l'opinione di Filippo sulle loro attribuzioni. È tenendo aperto questo "Catalogo" (e compulsando al bisogno gli inventari su cui si fonda o che lo seguono cronologicamente) che si potranno scorrere gli elenchi orettiani degli Addobbi, non solo per riconoscerli i quadri indicati come di proprietà Hercolani da Oretti stesso, ma per individuarli quando Oretti non fornisce alcuna indicazione circa la proprietà dei quadri esposti, benché l'eccezionalità del soggetto, in combinazione con la rarità dell'artista, induca a riconoscerli con buona sicurezza pezzi Hercolani.

Come noto il ramo principesco degli Hercolani dal 1762, con la morte di Alfonso, aveva mutato residenza, dall'originario palazzo di Strada Santo Stefano a quello, definitivamente ristrutturato solo nell'ultimo quarto del

Settecento, in Strada Maggiore, collocato tra la chiesa parrocchiale tuttora esistente di Santa Caterina e quella (sconsacrata in età napoleonica e oggi scomparsa) di San Tommaso di Strada Maggiore, che era posta proprio di fronte a Palazzo Davia-Bargellini, all'angolo con Cartolerie Nuove (oggi via Guerrazzi). Sempre lungo Strada Maggiore si collocavano anche, più vicino alle due Torri, San Michele de' Leprosetti (o di Strada Maggiore, tuttora esistente, ma convertita in chiesa di rito greco-cattolico e perciò reintitolata San Michele degli Ucraini) e, al capo opposto, più vicino alla Porta, di fronte a Palazzo Zoppio, Santa Maria del Tempio detta la Masone, oggi scomparsa: nessun quadro riconducibile alla quadreria Hercolani è però riconoscibile negli elenchi orettiani degli Addobbi di queste ultime due parrocchie, e neppure della vicina Santa Cristina della Fondazza (il giardino interno di Palazzo Hercolani termina quasi a ridosso di via San Petronio Vecchio, che dipendeva da quest'ultima e, nel Cinquecento, da San Biagio in via Santo Stefano, nei cui Addobbi sono parimenti assenti quadri Hercolani). Non per caso, quindi, nel 1822, in piena Restaurazione e a soppressioni ormai avvenute e confermate, il percorso processionale interesserà tutte le chiese nominate sin qui e le strade finitime, coinvolgendo perfino via San Vitale da una parte e via San Petronio Vecchio dall'altra.<sup>16</sup>

Per gli Addobbi di Santa Caterina di Strada Maggiore nel 1759 Oretti registra non meno di 24 quadri Hercolani esposti per lo più sotto i portici del palazzo,<sup>17</sup> su un totale di 56 opere d'arte in mostra (inclusi 4 disegni): a questa data il prestatore è Marcantonio Hercolani, padre di Filippo, sicché i quadri esposti riflettono le sue scelte e quelle degli avi secenteschi o delle famiglie imparentate (i Lanci di Roma, ad esempio) da cui li aveva acquisiti per eredità, cui si aggiungono i frutti di vari acquisti. Tra le opere esposte figurano grandi pale d'altare su tavola di autori a cavallo tra Quattro e Cinquecento (la pala del Francia oggi all'Hermitage, già Lanci,<sup>18</sup> e due pale di Innocenzo da Imola, di cui una soltanto identificabile con certezza: quella comprata da Marcantonio a Faenza, oggi musealizzata a Forlì),<sup>19</sup> o il *Martirio di San Sebastiano* di Alessandro Allori acquistato da un rigattiere di Pistoia (come ricorda Calvi: è una delle varie copie e varianti toscane cinquecentesche, non rintracciata, del dipinto di Pollaiuolo ora alla National Gallery di Londra),<sup>20</sup> senza contare i quadri commissionati da Astorre, giunti direttamente o tramite i Lanci (due *battaglie* di Antonio Calza,<sup>21</sup> il *Sansone alla macina* originale di Domenico Maria Viani oggi in collezione Poletti,<sup>22</sup> i tre celebri abbozzi di Guido Reni – di cui uno, perduto, noto da un'incisione settecentesca e due oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna –<sup>23</sup> e la *Betsabea al bagno* di Guercino, oggi in Germania,<sup>24</sup> ma che nell'ultimo quarto del Settecento condivideva con la *Flagellazione* di Guido Reni la collocazione nella camera III dell'appartamento nobile al I piano del palazzo, assieme alle copie di Dome-

nico Maria Viani (per Guido) e di Cesare Gennari (per Guercino, quest'ultima comprata nel 1775 da Filippo).<sup>25</sup> Tale sistemazione a *pendant* e a confronto di originali e copie è parzialmente proposta anche sotto i portici.<sup>26</sup> Sono da ricondurre alla provenienza Lanci, infine, “un Baccanale bellissimo” di autore non specificato, che è il *Trionfo di Bacco* di Dosso Dossi (ma con attribuzione di Benefial a Tiziano, confermata da Calvi), oggi a Mumbai,<sup>27</sup> nonché la perduta *Peste* di Mattia Preti, di cui Oretti ricorda, nel suo manoscritto sugli Addobbi, un'attribuzione alternativa (e inverosimile stilisticamente) a Giulio Carpioni.<sup>28</sup> Quanto al *Ritratto virile* di Prospero Fontana sistemato sotto il portico del palazzo di fronte,<sup>29</sup> si tratta verosimilmente del dipinto descritto nel “Catalogo rubricato” come “Un quadro in tela rappresentante un ritratto di un anatomico con una figura nella mano destra e nella sinistra un ferro, e vi è pure un ritratto di giovinetto, mezze figure del vero, altezza piedi 3, larghezza piedi 2 oncie 4”,<sup>30</sup> oppure dell'altro: “Un quadro in tela rappresentante il ritratto di un uomo con un fanciullo, mezze figure del vero, con due libri e calamaio in mano, con un biglietto finto nel quale sta scritto: ‘Prospero Fontana faceva’ e in altre due carte vi è notato l'anno 1548, dipinto come si vede da Prospero Fontana, altezza piedi 2 oncie 1, larghezza piedi 1, oncie 7”,<sup>31</sup> entrambi comprati a Bologna in circostanze non altrimenti chiarite ed entrambi al momento dispersi. Infine, i due *paesaggi* di Pier Francesco Cittadini sono sicuramente da identificare con due dei quadri del “Catalogo rubricato” così descritti: “CITTADINI Gaetano Bolognese detto il Milanese – Quattro quadri in rame compagni rappresentanti paesi, in uno de' quali vi è la seguente iscrizione: ‘1728 – Gaetano Cittadini detto il Milanese’ altezza piedi 1 oncie 4, larghezza piedi 2. Provenienti per Eredità Bianchetti 1762”<sup>32</sup> (curioso che Oretti non noti la firma e non la riporti nel suo manoscritto sulle marche degli artisti, B 111).<sup>33</sup> Difficile identificare invece la *Madonna col Bambino* ascritta da Oretti ad autore di scuola fiorentina,<sup>34</sup> e ancor più le non meglio specificate “tavole di vari autori”,<sup>35</sup> oppure i quattro dipinti di animali e frutti attribuiti da Oretti a Prospero (*sic*, per Raimondo) Manzini:<sup>36</sup> questi ultimi sono però da riconoscere in alcuni dei 64 dipinti di tale soggetto realizzati dall'artista in serie di vari formati e dimensioni per varie gentildonne Hercolani (divenute tali per matrimonio), stando a quanto asserisce il “Catalogo rubricato” stesso.<sup>37</sup> Difficile riconoscere, in questo variegato repertorio di opere, un criterio di scelta diverso dal dar conto delle varie anime e possibilità di una collezione ricca, che vanta eccellenze locali e curiosità di confine, nelle scuole e nei generi.

Di tutti questi quadri dieci anni più tardi, nel 1769, sotto il portico di casa ne viene riproposto solo uno, il *Martirio di San Sebastiano* dell'Allori.<sup>38</sup> La selezione è più ristretta, non si sa se per decisione del prestatore Marcantonio o per sommarietà della compilazione orettiana: comunque Oretti ricorda solo

13 pezzi sicuramente riconducibili agli Hercolani, perché esposti sotto il loro portico o quello di fronte, su 57 in mostra in tutta la parrocchia. La nuova mostra evidenzia un'attenzione prevalente alla pittura non felsinea, focalizzata tra pieno Cinquecento e Seicento, senza concessioni al contemporaneo o alla pittura devota del Quattrocento: di bolognese comprende infatti due *ritratti virili* di Bartolomeo Passerotti, di cui uno, che nel "Catalogo rubricato" si dice acquistato da Pietro Guarienti e di provenienza veneziana,<sup>39</sup> è sicuramente quello oggi a Providence; l'altro è invece ereditato da Alfonso Hercolani: la descrizione sommaria fornitane dal "Catalogo" restringerebbe le possibilità di identificazione a soli tre dipinti oggi noti, ovvero il quadro in collezione privata nord-irlandese (Earl [of] Castle Stewart), quello di Lipsia e quello del Museo Bardini di Firenze, dei quali peraltro si ignora la storia collezionistica anteriore alla metà dell'Ottocento.<sup>40</sup> Il dettaglio, notato da Oretti, di un elmo posto su un tavolino accanto alla figura costringe però a escludere anche questi tre e a ritenerlo al momento disperso.<sup>41</sup>

A questi due quadri si aggregano: un *Ritratto di Cardinale* (Marco Galli) *seduto* attribuito allo spagnolo Velazquez sulla base della scritta, da tempo ritenuta spuria, vergata sulla carta che il ritrattato tiene in mano, ma in realtà opera probabile del Baciccio, oggi a Bucarest;<sup>42</sup> un puttino addormentato presentato come opera di Guido Reni, ma che nel "Catalogo rubricato" è più attendibilmente ascritto (paradossalmente dal medesimo Oretti, la cui mano stila la voce nel "Catalogo") all'allievo Francesco Gessi, anche se evidentemente non può essere stato acquistato a Pesaro nel 1773, come ivi dichiarato.<sup>43</sup> Da Pesaro, alla stessa data (il che è ovviamente impossibile, se viene esposto già quattro anni prima), dovrebbe giungere una *Deposizione* del Tintoretto,<sup>44</sup> mentre da Venezia, e più precisamente da Casa Grimani, provengono due *Filosofi* di Luca Giordano acquistati nel 1762 e che Oretti, nel suo manoscritto sugli Addobbi, dubita siano invece di Mattia Preti.<sup>45</sup> Stupisce che, di Giordano, non vengano esibiti anche gli altri due quadri acquistati nella medesima circostanza con la medesima provenienza, cioè i *martirii di San Sebastiano* e *di San Bartolomeo*,<sup>46</sup> destinati però a comparire in Addobbi successivi.<sup>47</sup> Oretti ascrive al napoletano anche due quadri ciascuno con una *Figura allegorica* (mezze figure, di cui una raffigurante la *Musica*),<sup>48</sup> nonché una *Donna al cembalo*, mezza figura con altra accanto: quest'ultimo dipinto è forse identificabile nel "Catalogo" con un quadro proveniente sì da Venezia, ma con attribuzione a pittore veneto, Pietro Liberi: "LIBERI Pietro Cavaliere Padovani [sic] – Un quadro in tavola rappresentante una giovine che suona il cembalo, con dietro un'altra femmina con un libro in mano la quale pare che gl'insegna, con due puttini, mezze figure del vero, altezza piedi 2 oncie 10, larghezza piedi 2 oncie 2. Comprato in Venezia dal Signor Conte Cattaneo 1762".<sup>49</sup> Sempre di Pietro Liberi (evidentemente mal noto a Oretti)

o del suo ambito ci sono nel “Catalogo” altri due quadri di soggetto allegorico, che però non possono coincidere con quelli registrati a completamento della mostra sotto il portico del palazzo, se è vero che sono di acquisizione posteriore al 1769.<sup>50</sup>

Infine, Oretti registra confusamente una figura intera “in due quadri” [?] con “una fiamma in capo” e due bambini, uno in braccio e l’altro per mano, evidentemente una *Carità*, di cui non indica peraltro l’autore: in questo caso dovrebbe trattarsi di due quadri a *pendant*, di provenienza nuovamente veneziana e che nel “Catalogo” sono ascritti a Cagnacci: “CAGNACCI, Guido <di cognome> Canlassi, detto, da Casteldurante – Due quadri in tela, in uno rappresentante la virtù della Carità del prossimo, con due fanciulli, figure del vero, l’altro rappresentante la virtù della Carità verso Dio che tiene in mano una fiaccola accesa, figura pur intero del vero, altezza piedi 5, oncie 5, larghezza piedi 2.9. Comprati in Venezia l’anno 1762”.<sup>51</sup>

Per dovere di completezza, si dovrà infine segnalare che in via Torleone, quindi non troppo distante da Palazzo Hercolani, sotto uno dei portichetti bassi della modesta edilizia piccolo-borghese tipica della strada, si trovava uno *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, alla presenza anche di san Giuseppe, “quadro grande, opera rara e conservata, creduta del Sammacchino”.<sup>52</sup> Benché nessuno dei quadri circostanti, opere di contemporanei viventi (Giuseppe Varotti, un Gandolfi e Mariano Collina) sia reperibile nel “Catalogo rubricato” o nell’Inventario Branchetta del 1772, questo quadro potrebbe essere collegato agli Hercolani, nel cui “Catalogo” compare un quadro di tale soggetto con attribuzione oscillante tra “Bartolomeo Cesi [...] Sposalizio di Santa Caterina. Esisteva questo piccolo quadro nell’Ospizio de’ Certosini detto di Sant’Anna. Vedi Sammacchini Orazio”<sup>53</sup> e, appunto, “SAMACCHINI Orazio – Lo Sposalizio di Santa Caterina. Vedi Cesi Bartolomeo, a cui per errore è stato attribuito questo quadro in tela”.<sup>54</sup> Vista la provenienza dichiarata del quadro e che le voci del “Catalogo” su riportate sono tutte autografe di Filippo Hercolani (il che vuol dire di solito databili a partire dagli anni Ottanta, ma con varie eccezioni e anticipazioni), si può ipotizzare che il quadro esposto nel 1769 non fosse ancora Hercolani, ma, notato dal principe in quell’occasione, sia stato acquisito successivamente, anzi, quasi subito, dato che almeno un quadro di questo soggetto, di scuola di Samacchini, è reperibile già nell’inventario redatto alla morte di Marcantonio.<sup>55</sup> La provenienza ecclesiastica dichiarata potrebbe quindi spiegarsi con la volontà di ricordare l’origine primaria, storicamente documentata, del quadro, piuttosto che quella intermedia di un privato o di un oscuro zavaglio che l’aveva esposta in Torleone.

Nel 1779, quando Filippo è ormai subentrato da anni al padre, le scelte espo-

sitive per gli Addobbi di Santa Caterina cambiano radicalmente. Oretti registra nuovamente 13 quadri di proprietà Hercolani, su 51 opere in mostra (tra cui 5 disegni), ma solo 4 sono quadri di storia: il solito *Sansone* di Viani,<sup>56</sup> il *Presepio* di Lelio Orsi acquistato da Filippo tramite l'abate Branchetta e con rilevante provenienza estense (anche se Oretti sostiene in questo frangente trattarsi di una copia),<sup>57</sup> un *San Girolamo con l'angelo* di Giovanni Andrea Sirani (quadro reniano fin nel soggetto)<sup>58</sup> e un quadro ritenuto di Guercino di provenienza familiare, in quanto acquistato da Alfonso Hercolani e simile per soggetto a uno conservato a Cento, raffigurante *San Francesco e San Bernardino da Siena che adorano la Madonna di Loreto*.<sup>59</sup> Benché la documentazione settecentesca ne proclami l'autografia, si tratta sicuramente della versione alquanto variata di Benedetto Zalone tuttora in collezione privata, tanto più che l'originale di Guercino a Cento vanta una storia, documentata, incompatibile e non se ne conoscono repliche autografe.<sup>60</sup>

I restanti 9 quadri sono tutti ritratti, di cui ben 5, posti attorno alla porta del palazzo, raffigurano potenti presumibilmente contemporanei, ovvero il Papa (all'epoca, Pio VI Braschi, romagnolo), la coppia imperiale austriaca (dunque, si può presumere, Giuseppe II e forse la madre coreggente, Maria Teresa, piuttosto che la moglie) e una coppia elettorale tedesca di cui non è specificato né il nome, né il dominio, benché la biografia di Filippo, documentata dal suo "Libro di ricordi", nonché la storia di quell'anno facciano pensare che si tratti di Karl Theodor Wittelsbach del Palatinato e Baviera con la moglie. L'eccezionalità assoluta di questo complesso iconografico che pare (ed è) un manifesto politico di appartenenza sarà da collegare molto probabilmente alla "*Kartoffelkrieg*" o Guerra di successione bavarese (1778-1779), conclusasi giusto un mese prima dell'addobbo con il trattato di Teschen: tutti questi personaggi vi furono coinvolti e un principe bolognese del Sacro Romano Impero legato alle corti elettorali bavarese e del Palatinato-Renania (a quel punto riunite e che lui stesso aveva visitato qualche anno prima) non poteva non segnalare pubblicamente l'evento storico, riportato dalle gazzette coeve e che aveva visto contrapposti imperatore ed elettore, il quale ultimo aveva avuto la meglio con l'aiuto del Re di Prussia.<sup>61</sup>

Nessuno di questi ritratti è rintracciabile nel "Catalogo rubricato",<sup>62</sup> dove figurano solo due ritratti a tre quarti dello zar *Pietro III* e della moglie *Caterina II* di Georg Christoph Groot comprati nel 1765:<sup>63</sup> difficilmente però sono questi l'Imperatore e l'Imperatrice annotati da Oretti, tanto più che negli Addobbi di San Donato del 1771 era già stata esposta una coppia imperiale più occidentale, ovvero il *Ritratto di Francesco I*, già Granduca di Toscana, con la moglie, *l'Imperatrice Maria Teresa*, Regina d'Ungheria,<sup>64</sup> e ciò nonostante Francesco I fosse morto nell'agosto del 1765 e lo si sapesse anche a Bologna,

dato che in Santa Maria Maddalena era stato eretto un catafalco per le sue esequie su disegno di Mauro Tesi, artista vicino alla cerchia dei consulenti Hercolani: come per le analoghe celebrazioni di Firenze e di tutta la Toscana, granducale e non (Lucca), anche a Bologna venne diffusa una pubblicazione a stampa, ma, a differenza delle altre, questa fu composta in latino, certo perché pensata per una diffusione continentale e non locale.<sup>65</sup> Un fatto è certo: mentre all'epoca del primo Filippo Hercolani, ambasciatore imperiale a Venezia a cavallo tra Sei e Settecento, la casa pullulava di ritratti dei regnanti europei coevi,<sup>66</sup> nell'inventario di Marcantonio non se ne trova quasi traccia, e nemmeno nel "Catalogo rubricato", con l'eccezione artisticamente "esotica" (ma praticamente irrilevante) degli zar. Cionondimeno qualcosa, aggiornato o meno, in galleria ci doveva per forza essere: non trovarlo documentato (e questo vale anche per la sicura e parzialmente sussistente ritrattistica familiare, altrettanto evanescente) rivela semmai un interesse che non è né estetico, né patrimoniale, ma puramente pragmatico, ad esempio di appartenenza politica contingente da esibire. Non è inverosimile che proprio per questo tale ritrattistica sia finita negli indeterminati "scarti" della collezione, irrilevanti al punto da sfuggire non solo alla catalogazione, ma alla stessa inventariazione, in modo da favorirne il riciclo: discorso ampio e complesso, ma cruciale, da approfondire altrove.

I restanti ritratti in mostra appartengono tutti alla nuova serie degli autoritratti di pittori che Filippo, a imitazione degli Uffizi, aveva iniziato a raccogliere fin da prima della morte del padre, forse con l'aiuto di Jacopo Alessandro Calvi.<sup>67</sup> Facile riconoscerne due, l'*autoritratto* di Elisabetta Sirani che ritrae il padre,<sup>68</sup> a lungo considerato perduto ma identificato nei depositi dell'Hermitage e reso noto da Irina Sokolova una dozzina d'anni fa, e poi l'*autoritratto* di Giuseppe Maria Crespi, di cui Hercolani possedeva ben due versioni, una finita (verosimilmente quella oggi nella Pinacoteca bolognese) e l'altra solo abbozzata, comprata in quello stesso anno, ma qualche mese più tardi, presso gli eredi di Luigi Crespi.<sup>69</sup> Il ritratto di pittore dipinto da Guercino è verosimilmente quello del fratello Paolo, oggi perduto, ma registrato proprio da Oretti in un appunto interfoliato nel "Catalogo rubricato" Hercolani, sicché è strano che l'informazione non sia riportata nel suo manoscritto degli Addobbi.<sup>70</sup> Impossibile identificare gli altri tre autoritratti anonimi di pittori non meglio specificati esposti sotto il portico, ma sicuramente sono tra quelli registrati da Jacopo Alessandro Calvi nel suo elenco autografo (non datato, ma probabilmente iniziale) di quadri con autoritratti presenti in collezione,<sup>71</sup> e poi da Petronio Bassani nella pagina a essi dedicata della sua guida rimasta incompleta di Bologna.<sup>72</sup> In particolare, per la *pittrice*, si potrebbe pensare ad Antonia Pinelli (il cui autoritratto è descritto da Calvi nel suo volumetto del 1780)<sup>73</sup>, Lucia Barbieri, Lucrezia Rinieri o Lucia Torelli,

uniche donne artiste bolognesi autoeffigiate, oltre alla Sirani e a Lavinia Fontana: l'autoritratto di quest'ultima però deve essere stato acquistato solo dopo la compilazione dell'elenco manoscritto del Calvi, perché vi manca.<sup>74</sup> Appare quindi evidente la decisione, presa da Filippo, in questo addobbo, di valorizzare la sezione più nuova – e più *sua* – della collezione di famiglia, caratterizzandola così in un senso molto diverso, meno localistico (di ambito felsineo o romagnolo poco importa), più in linea invece con i requisiti di una collezione principesca europea, di affiliazione imperiale: gli Addobbi della sua parrocchia, a partire dal 1779, diventano quindi per lui l'occasione per pubblicare e pubblicizzare questa riformulazione prospettica della sua galleria, anticipando di fatto quanto avverrà in seguito anche a stampa, nella riedizione aggiornata del 1782 della guida malvasiana, notoriamente ispirata da Filippo stesso<sup>75</sup> il cui testo è pedissequamente seguito poi, almeno per questa collezione, dalla ristampa del 1792 prima,<sup>76</sup> dalla nuova *Descrizione* di Girolamo Gatti del 1803 poi (è questa la prima guida felsinea posteriore alle razzie francesi, ma compilata nel contesto della Repubblica presidenziale napoleonica, incubatrice del prossimo Regno d'Italia: cionondimeno segue ancora per lo più la falsariga malvasiana), fino a giungere al capillare censimento cittadino, rimasto interrotto non solo per la morte dell'autore, condotto dal Bassani (1816).<sup>77</sup>

Dei successivi Addobbi di Santa Caterina di Strada Maggiore del 1789, essendo morto Oretti e non essendo nota alcuna descrizione o elenco di quadri a stampa pertinente, non si sa nulla. È altresì inverosimile che essi abbiano avuto luogo nel 1799, in pieno regime rivoluzionario repubblicano. A questo punto quindi converrà ripercorrere la testimonianza offerta da Oretti prendendo in considerazione l'elenco delle opere esposte durante gli Addobbi nell'altra parrocchia vicina al Palazzo Hercolani di Strada Maggiore, ovvero San Tommaso. Qui le decennali sono sfalsate di tre anni rispetto a Santa Caterina, onde la prima testimonianza orettiana risale al 1762, proprio l'anno del passaggio del titolo principesco dal ramo di via Santo Stefano a quello di Strada Maggiore (quello senatorio sarà ottenuto solo nel 1775, come registra con puntualità e orgoglio Filippo nel "Libro di ricordi").<sup>78</sup> In ogni caso nel 1762 su 66 opere esposte sotto il portico dei Servi, una dozzina scarsa sono ascrivibili con varia probabilità alla collezione Hercolani: Oretti infatti non le distingue espressamente.

Oltre al riconoscibilissimo *Contagio o Peste [di Messina]* di Mattia Preti,<sup>79</sup> le cui fortune sono probabilmente legate alla rarità dell'autore, poco presente nelle collezioni cittadine e non alla celebrazione a stampa nell'antologia del Calvi, che di norma semplicemente riflette una situazione di fatto (nel 1762, del resto, il suo libro era ancora *in mente Dei*), molti dei quadri restanti sono

di artisti non sempre identificati individualmente, ma designati per scuola di appartenenza: debuttano qui la *Deposizione* del Tintoretto poi mostrata, sette anni dopo, a Santa Caterina,<sup>80</sup> il *Presepio* di Scuola Veneta è probabilmente da identificare con il quadro di Palma appena comprato da Casa Grimani, esposto anche in seguito,<sup>81</sup> mentre l'*Ecce Homo* della stessa scuola è verosimilmente il quadro (firmato e datato) di Niccolò Frangipane appena acquisito per eredità dai Bianchetti e in seguito celebrato da Calvi.<sup>82</sup> Di Pietro e Marco Liberi, pittori poco rappresentati a Bologna, gli Hercolani hanno diversi pezzi, ma nessuno raffigura una *Giuditta*,<sup>83</sup> anche se proprio loro possedevano la celeberrima *Giuditta* di Sabatini incisa da Agostino Carracci e giudicata da Filippo Hercolani opera del Samacchini: da tempo parte di una collezione bancaria locale, il quadro oggi reca una problematica riattribuzione ad Agostino stesso.<sup>84</sup> Altri due quadri appena comprati dai Grimani e subito esposti, di scuola napoletana però, sono il *Martirio di San Bartolomeo* e il *San Sebastiano* di Luca Giordano.<sup>85</sup> Appena acquisita per eredità familiare, invece, è la *Sacra Famiglia* del Cavedone, che nel decennio successivo sarebbe uscita dalla collezione perché regalata da Filippo al potente tesoriere Pier Antonio Odorici, residente in Santo Stefano nel palazzo che era stato degli Zani.<sup>86</sup> Certamente degli Hercolani, infine, è il *Concerto di tre figure* di scuola ferrarese (Oretti è incerto nell'attribuzione tra i due Dossi o Lorenzo Costa) oggi alla National Gallery di Londra come quadro del Costa, ma sempre considerato in casa Hercolani opera di Ercole Grandi (cioè Roberti) e con questa attribuzione celebrato anche nel volumetto del Calvi.<sup>87</sup> Difficile invece identificare come Hercolani alcuni altri quadri esposti sotto il portico dei Servi, ovvero il *Martirio di Sant'Apollonia* attribuito a Francesco Gessi (nel "Catalogo rubricato" non compare alcun quadro di questo soggetto: di Gessi esiste semmai un *Martirio di Sant'Orsola*),<sup>88</sup> un *Loth e le figlie* di Pierfrancesco Cittadini (artista rappresentato in collezione, ma con quadri di altro soggetto, mentre i dipinti di questo tema ivi presenti sono rispettivamente dello Spisanelli, comprato a Parma in data imprecisata, e di Simone Cantarini o, secondo Filippo Hercolani, di Giacinto Brandi, comunque proveniente dalla collezione Lanci di Roma)<sup>89</sup> e infine un quadro di scuola fiorentina con *San Sebastiano curato da Irene*: peccato che non se ne trovi traccia nemmeno nell'Inventario Branchetta e che l'unico quadro di questo soggetto nel "Catalogo rubricato" sia di Carlo Rambaldi, comprato tardivamente da Filippo in età napoleonica.<sup>90</sup> In realtà, sotto al portico dei Servi Oretti registra anche altri otto quadri, tutti anonimi e molto sommariamente descritti, che non trovano alcun riscontro nella documentazione Hercolani:<sup>91</sup> quindi può darsi che anche gli ultimi dipinti d'autore appena discussi non siano in effetti loro, ovvero che la selezione fatta da Marcantonio sia stata così ristretta da risultare insufficiente per la decorazione del portico della chiesa, sicché i suoi

quadri dovevano coesistere con opere di valore inferiore e di altra o altre proprietà, non indicate. In conclusione, si direbbe che i pochi quadri esposti da Marcantonio in questa occasione dovessero servire solo a marcare il nuovo *status* cui il suo ramo era appena assunto in seno alla famiglia e in città, con conseguente passaggio interno di potere, avvalorato dagli acquisti fatti e dai beni ereditati, esibiti in forma altamente selettiva.

Lo stesso sembra accadere, *mutatis mutandis*, quando Filippo partecipa agli Addobbi di San Tommaso del 1772, appena due mesi prima della morte del padre, comunque ormai gravemente malato: è chiaro che la scelta qualitativa e quantitativa dei pezzi da esporre è ormai tutta dell'erede *in pectore*. Su 125 pezzi in mostra, un terzo circa è riconducibile con vario grado di sicurezza agli Hercolani (Oretti, in questo caso, aiuta facendo qualche esplicito riferimento di proprietà). Di 13 dipinti non è indicata l'attribuzione, ma solo il soggetto (che pure, in qualche caso, è di per sé disambiguante), mentre tra i restanti 29 sono prontamente riconoscibili i seguenti: il *Martirio di San Sebastiano* dell'Allori copia dal Pollaiuolo, più volte esposto e celebrato in seguito dal Calvi;<sup>92</sup> la copia finita, qui ascritta a Giovanni (invece che a Domenico Maria) Viani, della *Flagellazione* abbozzata da Guido Reni;<sup>93</sup> l'altro abbozzo di Guido con la *Madonna, il Bambino e San Francesco* oggi nella Pinacoteca bolognese;<sup>94</sup> la "magnifica" pala del Francia oggi all'Hermitage, sovente esibita;<sup>95</sup> la *Veduta di una piazza di città fiamminga* (in realtà, sicuramente Lisbona) opera di un fiammingo variamente identificato tra "Catalogo rubricato", Calvi e altre fonti con fantomatici personaggi della bottega di Teniers;<sup>96</sup> un *Presepio* di Scuola del Correggio (verosimilmente il celebratissimo quadro di Lelio Orsi esposto anche in altri casi) giudicato da Oretti "bellissima pittura";<sup>97</sup> il *San Francesco e San Bernardino da Siena che adorano la Madonna di Loreto* di Guercino (in realtà Zalone) destinato a comparire anche, in seguito, a Santa Caterina, come si è visto;<sup>98</sup> un dipinto di Lorenzo Costa con *Gesù, San Giovanni Battista, San Francesco e un ritratto* che potrebbe corrispondere a un paio di quadri Hercolani documentati in cui però non è presente san Francesco (a meno che non si tratti di due parti di un polittico smembrato, di origine faentina);<sup>99</sup> l'*Apollo e Marsia o Giudizio di Mida* di Alessandro Turchi, appena comprato e celebrato in seguito dal Calvi;<sup>100</sup> un quadro di Tiarini con *Rinaldo e Armida*, giunto per eredità;<sup>101</sup> un *martirio di Santo* di Giordano (nella parole di Oretti: "uno Scortico di san Sebastiano del Giordano, altri lo fanno dello Spagnoletto"), sicuramente a indicare per crasi uno dei due quadri di Casa Grimani raffiguranti, rispettivamente, il *Martirio di San Bartolomeo* e quello di *San Sebastiano* mostrati altre volte come Luca Giordano (ma qui Oretti li riferisce a Ribera, confondendo disinvoltamente attribuzioni non meno che soggetti);<sup>102</sup> un quadro di soggetto sacro di Giovanni Bellini acquistato anch'esso nel 1762, come i precedenti, dai Grimani e

celebrato in seguito da Calvi;<sup>103</sup> una pala di Lavinia Fontana, prestata anche ad altri Addobbi e comprata dalla contigua chiesa dei Servi, dove era stata sostituita da un quadro di Bigari;<sup>104</sup> due *ritratti* di Bartolomeo Passerotti, già messi in mostra a Santa Caterina tre anni prima.<sup>105</sup> Infine, il *putto che dorme* di Scuola di Guido Reni, assente nel “Catalogo rubricato” (dove Oretti inserisce però, come si è detto, di suo pugno un quadro di analogo soggetto del Gessi, forse una copia)<sup>106</sup> dovrebbe essere il quadro inviato in dono pochi mesi dopo, nel dicembre del 1772, all'Elettore Palatino a Mannheim, come ringraziamento per l'ospitalità di cui Filippo in visita aveva goduto poco prima e per il confermato legame con la sua famiglia.<sup>107</sup> Paradossalmente anonima, per Oretti, è “la Nostra Donna coronata dal Divin Padre e Figlio in gloria d'angioli, San Luca in atto di trattenersi dallo scrivere il Vangelo, San Giovanni Evangelista e San Domenico, tavola d'altare”, opera inconfondibilmente del Passerotti, ora musealizzata ad Adelaide.<sup>108</sup>

La decina di quadri contigui restanti, indicati per soggetto e talora anche nome di autore, pone diversi problemi: infatti iteratamente, nell'elencarli, Oretti si premura di sottolineare che sono tutti di proprietà di Marcantonio e in effetti sono di autori o scuole (la veneta, l'emiliana, la bolognese) indubbiamente cari a Marcantonio e Filippo (e alle maggiori collezioni bolognesi dell'epoca). Tuttavia se i soggetti dei dipinti possono essere parzialmente travisati da un Oretti sovente impreciso nell'iconografia<sup>109</sup> e/o nell'attribuzione, non si vede come sia possibile ricondurre alla collezione Hercolani una scena navale di Alvise del Friso, nell'assenza tanto dell'autore, quanto del soggetto, non solo nel “Catalogo rubricato”, ma perfino nell’“Inventario Branchetta” e successivi; lo stesso vale per buona parte degli altri quadri in questione.<sup>110</sup> Talora il problema può nascere da improvvidi cambiamenti attributivi apportati da Oretti rispetto a quelli vigenti in Casa Hercolani, oppure da sue omissioni:<sup>111</sup> Oretti, pur avendo avuto la possibilità (s'è visto) di conoscere direttamente la collezione Hercolani, palesemente si confondeva e fraintendeva, non essendo mai stato un modello di coerenza e affidabilità, nemmeno quando le attribuzioni sembrano relativamente pacifiche e consolidate. Figurarsi poi in casi particolarmente ostici, come quello di un ritratto di “cavaliere armato con un nan<n>o, figura quanto il vero” attribuito da Oretti ad autore fiammingo, ma che nel “Catalogo rubricato” risulta acquistato come Caravaggio, salvo esservi in seguito più modestamente riattribuito a Giulio Campi,<sup>112</sup> soluzione peraltro insoddisfacente e presto corretta da Calvi, con maggior buonsenso, in Panfilo Nuvolone, identificando inoltre il ritrattato in Federico Dal Verme sulla base della scritta su una lettera a questi indirizzata che compare in mano al nano<sup>113</sup>. Nell'inventario del 1836 però il dipinto è nuovamente riferito a Campi, pur mantenendo l'identificazione ormai acquisita del ritrattato. Infine in quello stesso anno, in vista di una vendita peraltro non realizzata, vie-

ne ripristinata da Giordani l'iscrizione fors'anche più remunerativa e certo più soddisfacente stilisticamente a Panfilo Nuvolone, ma quando il quadro, qualche anno fa, riemerge infine in un'asta a Firenze dall'oblio di quasi due secoli, ecco che reca una nuova, generica e improbabile, ma comprensibile ascrizione a "Scuola fiorentina del XVII secolo", giusto per confermare che la *connoisseurship* non è una scienza, bensì un'arte (divinatoria, proprio come l'aruspicina e l'astrologia).<sup>114</sup>

Passando ai quadri disposti sotto il portico della chiesa e di cui Oretti non specifica nemmeno l'autore, enunciando il solo soggetto, è possibile identificare tra i quadri del "Catalogo rubricato" i seguenti pezzi: il *Ritratto di Papa Pio V* del Passerotti oggi alla Walters Art Gallery di Baltimora,<sup>115</sup> un quadro con le *esequie di San Bernardino* attribuito a Camillo Procaccini ma sconosciuto al catalogo odierno del pittore,<sup>116</sup> un *San Carlo Borromeo con angeli* che potrebbe essere un quadro di Gessi da tempo di proprietà della famiglia, proprio come il suo *Martirio di Sant'Orsola*, che potrebbe corrispondere al non meglio identificato *Martirio di una santa* di autore non specificato appuntato da Oretti.<sup>117</sup> Per il resto, *Sacre famiglie*, *Cristi morti o deposti*, *ritratti virili*, *ritratti in armatura*,<sup>118</sup> *santi*,<sup>119</sup> *Ultime cene* sono soggetti talmente comuni e accennati con tale vaghezza (e incertezza o assenza attributiva) che è praticamente impossibile rintracciarli (anche se, tenendo conto di quanto esposto in altri Addobbi, si può ipotizzare che l'*Ultima cena* sia quella di Antonio Badile,<sup>120</sup> altrove prestata come Tintoretto, pur sempre veneto),<sup>121</sup> mentre un soggetto inconsueto come una *Cosmografia* non sembra rintracciabile in collezione.<sup>122</sup>

Ancor più incomprensibile la situazione degli Addobbi di San Tommaso nel 1782: benché le registrazioni orettiane annoverino 109 pezzi in mostra (16 in meno della decennale precedente), nessuno di essi è riconducibile con sicurezza agli Hercolani, né Oretti segnala la presenza (o assenza) di loro prestiti, né riferisce di quadri posti sotto il portico del loro palazzo. Il suo commento introduttivo generale è già di per sé indicativo: "le pitture non erano di conio".<sup>123</sup> Indubbiamente l'anonimo *Ritratto dell'Imperatore Giuseppe II* sembrerebbe un pezzo appropriato come prestito da parte di una famiglia di principi del Sacro Romano Impero, anche se non è citato nel "Catalogo rubricato" e neppure negli inventari pubblicati se ne trova menzione.<sup>124</sup> Ancora "l'Apparizione del Padre Eterno ad un profeta" può evocare la copia della *Visione di Ezechiele* di Raffaello presentata nelle mostre ottocentesche e poi venduta,<sup>125</sup> ma può essere solo una suggestione. Anche gli *autoritratti di Tommaso Nicola Bertuzzi* e di *Giulio Francia* fanno pensare alla collezione Hercolani e alla nuova sezione inauguratavi,<sup>126</sup> ma non sono altrimenti documentati in quella sede, né è possibile aggregare con qualche sicurezza, at-

torno a questo sparuto nucleo, di per sé incerto, altri quadri citati da Oretti, per le loro descrizioni troppo generiche o approssimative, i soggetti troppo comuni, le continue oscillazioni e incertezze attributive.

Dunque, la differenza quantitativa di opere esposte rilevabile rispetto alla decennale precedente sembra spiegabile proprio con l'assenza o scarsa presenza del contributo di questa particolare casata. Difficile al momento comprenderne la ragione, probabilmente determinata da circostanze particolari da appurare. Nel "Libro di ricordi" di Filippo, in data 15 giugno 1782 (e dunque in prossimità di questi Addobbi) egli dà conto di una causa dibattuta a Roma presso il Tribunale della Sacra Rota che lo vede contrapposto per questioni fidecommissarie a un Bianchetti di Avignone, il quale proprio nella data suddetta decide di rinunciare a proseguire l'azione legale contro gli Hercolani.<sup>127</sup> Se il dibattimento aveva richiesto la presenza fisica di Filippo a Roma, ciò potrebbe spiegare perché egli non abbia avuto modo di occuparsi della partecipazione all'addobbo, o almeno non con un profilo adeguato. Comunque questa latitanza appare mero incidente di percorso; qualunque ne sia il motivo, non riflette una volontà mutata in generale, ad esempio di "privatizzazione della collezione": lo dimostra il fatto che gli Hercolani continuano a prestare propri quadri ad altre parrocchie, diverse dalle loro, fin dentro il 1786 (e anzi, proprio in quello stesso 1782, prestarono ben 18 dipinti agli Addobbi di San Benedetto, forse proprio per compensare l'assenza a San Tommaso, che comunque non era la loro parrocchia).<sup>128</sup> Di fatto, anche nel secolo successivo, non appena si ripropongono simili mostre, Filippo prima (1804), il figlio Astorre poi (1812 e 1822) non faranno mancare il loro contributo, né in Strada Maggiore, né altrove.

Per quello che riguarda la parrocchia originaria del casato, ovvero San Giovanni in Monte, mancano i dati per il 1760: essendo malato, Oretti non poté recarsi a vedere gli Addobbi e prenderne nota.<sup>129</sup> Nel 1770 invece segnala talora (ma non sistematicamente) i prestiti di Marcantonio Hercolani, sicché nel complesso di 130 pezzi in mostra, di cui 2 sculture e 2 disegni, si possono riconoscere almeno 8 suoi quadri, parte esposti nel portico del suo palazzo, e parte sotto quello dei Gesuiti in via Castiglione, accanto a Santa Lucia (il portico dell'odierno liceo Galvani, insomma).<sup>130</sup> Sotto a quest'ultimo, oltre alla *Deposizione* di Palma e alla *Pietà* di Tintoretto esibiti altre volte,<sup>131</sup> c'è un'*Ultima Cena* attribuita a Tintoretto ignota al "Catalogo rubricato": verosimilmente è quella di Antonio Badile, forse esposta anche in altre occasioni.<sup>132</sup> Sotto al portico del palazzo di famiglia, invece, ci sono 4 quadri ovali di Giovan Gioseffo Dal Sole che rappresentano *deità pagane* (un *Bacco*, una *Diana* e altre due non specificate)<sup>133</sup> assenti nel "Catalogo" e anche negli inventari: potrebbero appartenere però all'abate Branchetta, come altri due

quadri di soggetto sacro dello stesso autore (un *Presepio* e una *Sant'Orsola*) in mostra sotto il portico di Casa Morandi e alcuni altri collocati in altre posizioni strategiche del percorso processionale.<sup>134</sup> Infine, c'è un bel *Ritratto di cavaliere con cavallo* di cui non è indicato l'autore: al passaggio dal Sette all'Ottocento Filippo si procurerà un paio di ritratti di *Enea Caprara* e di un altro *generale a cavallo* dipinti da Antonio Calza,<sup>135</sup> ma la data (1770) esclude la possibilità che si tratti di loro. Del resto quest'ultimo quadro con figure a grandezza naturale potrebbe non essere un ritratto a cavallo, bensì di un cavaliere appiedato con cavallo accanto o sullo sfondo ("con bella veduta"): tuttavia nel "Catalogo rubricato" non compare un quadro siffatto, così come non vi figura un *ritorno del figliuol prodigo* di Cavedone, parimenti esposto sotto il portico del palazzo.<sup>136</sup> O si tratta di dipinti che occupano il portico in assenza di quadri della famiglia, oppure appartengono al ramo originario di Santo Stefano e non sono aggregati alle proprietà di Strada Maggiore.

Anche più incerta la situazione degli Addobbi di questa parrocchia nella decennale successiva (1780), dove Oretti non ricorda esplicitamente alcun quadro Hercolani, anche se, tra 143 pezzi esposti, è possibile riconoscerne almeno un paio, perché veramente unici a Bologna:<sup>137</sup> sotto al portico (distrutto a fine Ottocento) un tempo antistante la chiesa dei Santi Vitale e Agricola e parte del complesso di Santo Stefano la *Madonna col Bambino* di Antonio Leonelli da Crevalcore oggi a Stoccarda<sup>138</sup> e sotto al portico accanto a Santa Lucia, quasi monopolizzato dalle opere prestate dai Giovagnoni, un *Ritratto virile con armatura* dall'altisonante e rara (verosimilmente fallace) attribuzione a van Dyck, acquistato a Mantova dagli Hercolani (non ne esistono altri in Bologna e non è stato possibile indentificarne l'attuale ubicazione e attribuzione, onde va considerato disperso).<sup>139</sup> Se esistono altri quadri Hercolani in mostra, Oretti non li individua, né è possibile riconoscerli oggi, se non con certezza almeno con buona probabilità, nelle sue descrizioni al solito sommarie e imprecise.

Naturalmente anche in questa parrocchia, morto Oretti, non esistono testimonianze relative agli Addobbi parrocchiali del 1790 ed è improbabile si siano tenuti nel 1800: tra le carte Hercolani,<sup>140</sup> infatti, esiste un foglietto a stampa relativo agli Addobbi di San Giovanni in Monte del 1804 che indirettamente dimostra come siano saltate le vecchie scadenze e turnazioni delle Decennali e, nel clima già parzialmente restaurativo della transeunte Repubblica italiana *made in Lyon* (non a caso dotata di apposito Ministero per il Culto), si provi a riprendere antichi usi locali nella prima circostanza possibile – forse non solo per ragioni devozionali, ma anche perché, come aveva notato il protestante Misson, attorno a queste manifestazioni ruotavano commercio e turismo, l'economia insomma, al cui servizio si ponevano

nuovamente e fin troppo docilmente le sovrastrutture ideologiche della religione e dell'estetica.

Il foglietto in questione testimonia di una esposizione "a galleria" realizzata sotto i portici di Palazzo Bolognini Amorini (non è dato sapere se altre ve ne fossero lungo il percorso processionale, come durante l'Antico Regime, né dove fossero) e scandisce, arcata per arcata, i quadri esposti (in media 4 o 5 per arcata, ma talora anche uno soltanto, oppure perfino una dozzina), fornendone soggetto, nome dell'autore e del proprietario: chiaramente il foglietto è testimonianza preziosa di un uso, non si sa quanto diffuso, di miniguide, forse a pagamento, disponibili per i visitatori, già avviato se non invalso nel corso del Settecento, ricalcando gli elenchi stampati, manoscritti, occasionalmente figurati (inventari parlanti), distribuiti ai visitatori in talune gallerie gentilizie italiane.<sup>141</sup> Su materiali simili, come si è accennato, si fondava talora Oretti, nello stendere i suoi appunti sugli Addobbi,<sup>142</sup> il che può contribuire a spiegare la maggior o minor dovizia di dettagli da lui forniti, a seconda degli anni e delle parrocchie, come trapela dalle inavvertite duplicazioni di interi comparti di opere esposte, magari con attribuzioni variate.

In ogni caso, stando al foglietto nel 1804 sotto il portico del palazzo suddetto vengono esposti 56 quadri, di cui 13 di proprietà Hercolani. Solo uno (la modestissima *Fuga in Egitto* oggi a Pesaro, quasi indegna perfino di Francesco Brizio, figurarsi di Ludovico Carracci, onde sarà da assegnarsi piuttosto a uno degli esponenti più deboli e anonimi della sua bottega) occupa da solo un'intera arcata, la VII, onore concesso solo un'altra volta, nella III arcata, alla perduta copia di Bartolomeo Cesi dell'*Adorazione dei Magi* di Baldassarre Peruzzi di proprietà Marescalchi: in questo caso ciò avviene proprio per onorare il proprietario, figura politica di punta non solo di Bologna (dove era stato più volte Gonfaloniere di Giustizia, prima del 1796), ma dell'Italia napoleonica, risiedendo a Parigi come ministro plenipotenziario, ovvero ambasciatore.<sup>143</sup> Come già nell'Antico Regime, anche nella breve repubblichetta napoleonica prestano pezzi alla mostra degli Addobbi, a fianco a fianco, esponenti dell'aristocrazia locale antica e recente, stimati professionisti e agiati commercianti (anche quelli arricchitisi con l'aggiotaggio nei tempi travagliati della rivoluzione importata), cioè gli esemplari impettiti della volgare alta borghesia approdata financo agli scranni del nuovo potere napoleonico locale, nazionale e pure transalpino, nonché i soliti *marchands-amateurs* che approfittano dell'occasione per fare affari (come già, in pieno Settecento, il famigerato abate Branchetta, qui spesso ricordato). Manca però, nella lista di prestatori del 1804, quel tessuto di piccoli negozianti (il lardarolo, il merciaio, il tintore, il barbiere, il fornaio, il mercante di granaglie, l'oste, il pescivendolo), di modesti artigiani, di occhiuti zavagli, di pittori

debuttanti o mediocri, di docenti non solo universitari, di amici o compagni molto piccolo-borghesi degli artisti più prestigiosi che costituiscono il tessuto connettivo vitale di Felsina sempre Pittrice immortalato da Malvasia e testimoniato, ancora nella seconda metà del Settecento, dalle pur sgangherate note orettiane. La rivoluzione importata e agonizzante, lungi dal favorire una prospettiva egalitaria, ha aumentato di fatto le distanze sociali, consolidando spesso il potere economico di chi già lo possedeva, rovinando solo pochi, sostituiti però da *nouveaux riches* privi di scrupoli. Gli Addobbi, analizzati diacronicamente, in filigrana rivelano anche questo.

Tornando ai quadri, il mediocre dipinto di Scuola di Ludovico su ricordato, pur presentato tecnicamente dagli Hercolani, non è però propriamente loro: proviene infatti dalla ricchissima collezione Malvezzi del ramo della Ca' Granda di via San Sigismondo (da qualche decennio ribattezzata Malvezzi-Lupari), universalmente famosa (anche grazie a Lanzi, che la visitò nel 1782) per la sua strepitosa raccolta di quadri, in particolare di "primitivi". L'ultimo esponente maschio di quel ramo, Piriteo IV, aveva istituito eredi le sue due figlie: Maria (che aveva sposato Astorre Hercolani, figlio di Filippo, nel 1798) e Teresa, andata in moglie a un Ranuzzi.<sup>144</sup> Ancora vivente Filippo (morto nel 1810), quindi, i pezzi Malvezzi assegnati a Maria venivano trattati come dote e parte acquisita dalla propria collezione e alla prima occasione utile (questo addobbo, appunto) venivano parzialmente presentati al pubblico, inglobati nella loro nuova dimensione proprietaria, documenti di valori (estetici ed economici) condivisi tra famiglie dell'élite consolidata, più o meno antica (anche se poi, negli inventari privati e negli spazi del Palazzo di Strada Maggiore, restavano tecnicamente divisi e così appaiono perfino nel tardo catalogo parigino della vendita Drouot, nel 1868). Non è, la *Fuga in Egitto*, l'unico pezzo Malvezzi-Lupari esposto come Hercolani in questo addobbo: hanno la stessa provenienza anche il *Ritratto di donna con velo in testa* di Alessandro Allori nella I arcata, e l'*Amorino (o Amore eroico)* di Giuseppe Maria Crespi nell'VIII, nonché forse la *Sacra Famiglia* di Parmigianino (ma anche in collezione Hercolani ce n'era una) nell'XI.<sup>145</sup> Forse Hercolani è invece la *Decollazione del Battista* di Lionello Spada (ma potrebbe essere la versione Malvezzi fresca di acquisto) nella VI arcata,<sup>146</sup> sicuramente Hercolani l'*Autoritratto* di Agostino Mitelli nella II,<sup>147</sup> assieme al presunto *Ritratto di Martin Lutero* del Bagnacavallo;<sup>148</sup> nella IX arcata, con il perduto *Ritratto di Alberto Provenzali* del Guercino, comprato da Filippo Hercolani nel 1794,<sup>149</sup> c'è il *Ritratto del Cardinal Galli* erroneamente attribuito a Velazquez, così spesso in mostra;<sup>150</sup> nella X l'*Amorino* della Sirani lodato da Calvi (riemerso all'inizio di questo secolo sul mercato antiquario),<sup>151</sup> assieme a una *Madonna col Bambino* del Correggio prima maniera (in realtà forse del Rondani)<sup>152</sup> e infine, nella XII, una *Sacra famiglia* di Giacomo Francia, una delle tante

in collezione, forse quella comprata da Filippo giusto l'anno precedente, in occasione della soppressione dell'Arte degli Orefici cui originariamente apparteneva.<sup>153</sup> Solo l'Inventario Branchetta, invece, consente di capire donde venga la *Pallade* di Lionello Spada che non figura nel "Catalogo rubricato", né nell'inventario della spartizione Malvezzi (nemmeno sotto altra attribuzione), pur essendo presente infine in quello del 1836:<sup>154</sup> in effetti il quadro era in Casa Hercolani, ma come opera della Sirani, attribuzione poi cancellata e cambiata, non si sa su quali basi.

A questo punto, si può rilevare come Filippo Hercolani anche in vecchiaia appaia determinato a mostrare sempre, alla prima occasione utile, una selezione dei suoi nuovi acquisti, pubblicizzando così l'espansione della sua celeberrima collezione, che ha infaticabilmente aumentato fino all'ultimo, approfittando delle soppressioni napoleoniche di chiese e conventi a Bologna e altrove (fin in Lombardia e Veneto), nonché delle morti di artisti o dilettanti locali titolari di collezioni, e più in generale dell'estinzione di famiglie di artisti locali (i Carracci, i Gennari), come e più di quanto il padre non avesse approfittato delle eredità di famiglia (incluse le famiglie imparentate) o dei rinnovamenti delle decorazioni ecclesiastiche nelle chiese della Romagna. Potrebbe venire perfino il sospetto che il matrimonio del figlio ed erede Astorre con una Malvezzi sia stato in qualche misura pianificato anche nell'ottica di un matrimonio vantaggioso di collezioni e di storie familiari: così la seconda famiglia più ricca dell'aristocrazia felsinea (resa tale proprio da Filippo Hercolani) si univa a una delle più antiche, potenti e diramate famiglie senatorie bolognesi, la cui celebre collezione storica rischiava la dispersione per l'estinzione della linea maschile. Paradossalmente, può essere proprio un'ottica "conservativa" e di tutela locale (unita a quella del prestigio familiare) che ha consentito a Filippo di ottenere dall'arcivescovo Giovannetti anche il *placet* per l'acquisizione di importanti pale d'altare di autori locali e non (la pala dello Zuccari, ad esempio)<sup>155</sup> già alla fine degli anni Ottanta del Settecento, in modo da assicurarne la permanenza, pur privatizzata, a Bologna.<sup>156</sup>

Un'altra testimonianza a stampa di una rinnovata celebrazione degli Addobbi in Strada Maggiore (non più a Santa Caterina, né nel soppresso San Tommaso, bensì ai Servi, divenuti chiesa parrocchiale sussumente tutte quelle, sopresse o tuttavia sussistenti, nel circondario) precede di vari anni la ripresa ufficiale degli stessi, decretata dal cardinal Opizzoni solo nel 1821: il foglietto a stampa in questione risale infatti al 1812 (fig. 4), cioè al restaurativo Regno napoleonico d'Italia in cui Astorre Hercolani si distingueva per incarichi militari da parata e operoso boicottaggio massonico delle istanze carbonare. L'aristocratico urbinato Antaldo Antaldi,<sup>157</sup> genero di Filippo Hercolani

avendone sposato nel 1801 la figlia Lucrezia e cognato di Astorre, l'ha inserito nel manoscritto orettiano, apportandovi qualche correzione e aggiungendovi anche un proprio breve commento autografo, quasi a proseguire l'opera di Oretti, frattanto incorporata, con tutte le sue carte, nella biblioteca Hercolani (peraltro, Antaldi, che non risiedeva a Bologna, prosegue desultoriamente e sommariamente solo fino al 1826, commentando succintamente materiali a stampa raccolti nei vari Addobbi e da lui allora interfoliati nel manoscritto, ma andati frattanto quasi tutti perduti).<sup>158</sup> Nel 1812 suo suocero era morto da poco più di un anno ed è grazie all'Antaldi che sappiamo che oltre ai quadri esposti sotto il portico dei Servi elencati nel foglio a stampa suddetto,<sup>159</sup> altri esistevano sotto i portici dei singoli palazzi (i Conti, ad esempio, fecero stampare autonomamente l'elenco di quelli esposti sotto il loro portico e di loro proprietà). Segnatamente, sotto il portico di Casa Hercolani "le più belle pitture" (ben 11, e non le uniche esposte) erano, a suo giudizio, le seguenti:

Carpi Girolamo, la Sacra Famiglia;  
 Preti Cav. Mattia, detto il Calabrese, La Peste, quadro traverso, figure alla Pussina;  
 Reni Guido, Giudizio di Salomone;  
 Grandi Ercole da Ferrara, la Musica;  
 Boltraffio, Ritratto di un Bentivoglio;  
 L'Assunta chi la dice del Fattore, chi dello Scarsellino, chi dell'Orbetto, chi di Annibale Caracci, chi del Mona [sic] Ferrarese: certamente è bellissima;  
 La Visione di Ezechiele bellissima, copia da Raffaello;  
 Zampieri Domenico, un superbo ritratto di Donna,  
 Velasquez Diego, Un ritratto bellissimo;  
 Mazzola Francesco detto il Parmigianino, uno studio a pastello della Testa di un Angelo ch'è nel pur celebre Quadro della Santa Margherita;  
 Mazzola Girolamo, una Sacra Famiglia.<sup>160</sup>

Tra questi, sicuramente degli Hercolani sono il quadro perduto di Preti,<sup>161</sup> il *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio* supposto di Boltraffio (in profilo, onde non può essere quello di Costa ora agli Uffizi);<sup>162</sup> il polittico di "Grandi" (in realtà Lorenzo Costa) oggi alla National Gallery di Londra;<sup>163</sup> il *Ritratto* supposto di Velasquez (se si tratta di quello *del Cardinal Galli*);<sup>164</sup> la *Sacra Famiglia* di Francesco o Girolamo Mazzola;<sup>165</sup> quella di Girolamo da Carpi,<sup>166</sup> nonché la copia anonima della *Visione di Ezechiele* di Raffaello, pur non registrata nel "Catalogo rubricato", ovviamente cara ad Antaldi per la carità del natio loco.<sup>167</sup> I restanti (destinati almeno in parte a essere riproposti anche nella decennale successiva) hanno chiaramente altra provenienza: in effetti li si trova tutti nell'inventario della quadreria Malvezzi-Lupari redatto come si è detto in data 1806, per la spartizione della raccolta dell'ultimo esponente maschile della casata, Piriteo IV, tra le sue due figlie.<sup>168</sup> Ivi figura anche un

*Ritratto di giovane donna* di Velazquez, non si sa se da mettere in relazione con il “bellissimo” ritratto di Velazquez ricordato da Antaldi e che d’anzi si è proposto di identificare provvisoriamente con quello di proprietà Hercolani: certo è che anche questo di provenienza Malvezzi sarebbe stato esibito anche in seguito.<sup>169</sup>

Quanto ai quadri in mostra nella stessa circostanza sotto al portico dei Servi, su 62 ben 24 erano indicati nel foglio a stampa suddetto come di proprietà Hercolani (incluso il solito *Compianto di Cristo morto – o Deposizione –* del Palma ivi erroneamente assegnato ai Malvezzi: l’appartenenza è corretta a penna dall’Antaldi ed è infatti il *pendant* di una *Natività* dello stesso autore e della stessa provenienza veneziana di collezione Hercolani, esposto altre volte).<sup>170</sup> I Malvezzi, che in precedenza mai avevano prestato quadri a questa parrocchia, a differenza degli Angelelli e dei Conti i cui palazzi si affacciavano sulla strada, scelgono di affiancarvi 11 dipinti di autori moderni, quasi per integrarsi con quelli Hercolani, costituendo il prestito più cospicuo dopo il loro: si tratta però di Malvezzi di un ramo non specificato (forse i Malvezzi-Bonfiglioli, come suggerisce il confronto con i quadri sicuramente esposti da costoro negli Addobbi successivi, del 1822), comunque diverso dai Malvezzi-Lupari della Ca’ Granda, onde non si assiste qui a una ricostituzione occasionale della quadreria di Piriteo IV, a una riunificazione dei suoi quadri finiti a casa Ranuzzi con quelli divenuti Hercolani: la nuova presenza Malvezzi è semplicemente il frutto di una ripermimetrazione parrocchiale, che ingloba aree e famiglie “nuove”.

Tra i quadri Hercolani figurano anche alcuni pittori di fine Quattrocento: il solito Francia (con la pala già esposta nel 1759 dal nonno di Astorre, Marcantonio)<sup>171</sup> e il già ricordato polittico del Costa (acquistato da Marcantonio a Faenza nel 1766),<sup>172</sup> nonché due figure di quest’ultimo (un uomo e una donna) in preghiera, in due quadri distinti, irrintracciabili nel “Catalogo rubricato” per autore (l’attribuzione però potrebbe essere cambiata) o per soggetto.<sup>173</sup> Per il resto, la loro scelta sembra concentrarsi su quadri privatizzati di acquisto più recente, come il *Sacrificio d’Abramo* del Tiarini comprato da Filippo nel 1788 dalle monache del Corpus Domini con speciale dispensa arcivescovile,<sup>174</sup> o un *San Francesco col crocefisso* dello Strozzi acquistato a Venezia nel 1787<sup>175</sup>, oppure celebrati da Calvi nel suo volumetto del 1780 (oltre ai quattrocentisti suddetti, il quadro del Grechetto con un *Pastore con alcuni animali*,<sup>176</sup> la *Veduta della piazza di Lisbona con la passeggiata dell’Inquisitore* qui detta di “Giegler”, ovvero per Calvi “Monsù Chigliers”, oppure, nel “Catalogo rubricato”, Teniers,<sup>177</sup> o l’*Apollo con le Muse* di Romanelli<sup>178</sup>), o infine quadri assenti dalle scelte di padre e nonno e dal “Catalogo rubricato”, come l’abbozzo della *Caduta dei Giganti* di Guido Reni,<sup>179</sup> il *Salvatore* dell’Albani<sup>180</sup>

# QUADRI

*di Proprietà della sottoelocati Signori Soci del Casino, esposti sotto la Loggia esterna del Palazzo Bolognini Amorini, nella circostanza del solenne Apparato della Parrocchia di S. Giovanni in Monte l'Anno 1834.*

*L'Asciata comprende la pilastrata a sinistra dell'Oratorio.*

NUMERO DELLE ARCATA	SOGGETTO DEL QUADRO	AUTORE	SIGNORI PROPRIETARI
ARCATA 1.	Leone	Gio. Battista Berré	Nobile Famiglia Marescalchi .
	Tigre	dello stesso	della stessa .
ARCATA 2.	Aquila	dello stesso	della stessa .
	Ritratto di Donna con velo in testa	Alfieri, detto il Bronzino	Principi Hercolani .
	Ritratto di un Segretario	Cittadini, detto il Milanese	Principi Hercolani .
ARCATA 3.	Ritratto di Martino Lutero	Andrea del Sarto	Nobile Famiglia Marescalchi .
	Ritratto di un Canonico	Ramenghi, detto il Bagnacavallo	Principi Hercolani .
	Ritratto del Mitelli	Barbieri, detto il Guercino	Nobile Famiglia Marescalchi .
ARCATA 4.	Adorazione dei Magi	Mitelli	Principi Hercolani .
	Ritratto di una Signora	Bartolomeo Cesi *	Nobile Famiglia Marescalchi .
ARCATA 5.	Cacciagione	Paolo Veronese	Conte Giovanni Marchetti .
	Madonna col Bambino e S. Giovanni	Gio. Battista Berré	Nobile Famiglia Marescalchi .
ARCATA 6.	Ritratto di un Armeno	Andrea del Sarto	Marchese Grimaldo Beccadelli .
	La Deposizione nel Sepolcro	Van-der-wulf	Co. Comm. Senatore Vincenzo Brunetti
	S. Gio. Battista	Ercole da Ferrara	Avvocato Pietro Ferrari .
ARCATA 7.	Uccellami	Barbieri, detto il Guercino	Marchese Guido Taddeo Popoli .
	Due Merinos	Arcangelo Resani	Co. Comm. Senatore Vincenzo Brunetti
	Adorazione dei Magi	Gio. Battista Berré	Co. Comm. Senatore Vincenzo Brunetti
ARCATA 8.	Un Salvatore	Sebastiano Frank	Nobile Famiglia Marescalchi .
	S. Maria Maddalena	Pontorno	della stessa .
	Uccellami	Barbieri, detto il Guercino	March. Guido Taddeo Popoli .
ARCATA 9.	Madonna col Bambino	Arcangelo Resani	Co. Comm. Senatore Vincenzo Brunetti
	Decollazione di S. Gio. Battista	Barbieri, detto il Guercino	dello stesso .
	Madonna col Bambino e S. Anna	Leonello Spada	Principi Hercolani .
ARCATA 10.	Erodiate col Capo di S. Gio. Battista	Andrea del Sarto	Co. Comm. Senatore Vincenzo Brunetti
	Fuga in Egitto	Guido Reni	Avv. Pier Paolo Longhi .
ARCATA 11.	Amorino	Francesco Brizzio	Principi Hercolani .
	Deposizione dalla Croce	Crespi, detto lo Spagnuolo	Principi Hercolani .
ARCATA 12.	Paese	Van-Dyck	Avv. Prof. Rinaldo Bajetti .
	Sibilla	Ermanno Van-S'Wanevelt	dello stesso .
	Beata Vergine, stabile al muro	Luca d' Olanda	March. Guido Taddeo Popoli .
ARCATA 13.	Santa Maria Maddalena	Simone da Bologna	March. Antonio Bolognini Amorini .
	Ritratto di Angelo Poliziano	Ciccio Solimeno	Avv. Prof. Rinaldo Bajetti .
	B. V. col Bambino e S. Giovanni	Angelo Bronzino	dello stesso .
ARCATA 14.	Ritratto del Correggio	Guido Reni	dello stesso .
	Pallade	Annibale Caracci	Principi Hercolani .
	Madonna col Bambino	Leonello Spada	Nobile Famiglia Marescalchi .
ARCATA 15.	Cucina delle Scimie	Gian Bellino	della stessa .
	Paese con Molino	Sebastiano Frank	della stessa .
	Ritratto di Alberto Provenzale	Van-Goyen	Principi Hercolani .
ARCATA 16.	Il Castello di Teulada **	David Teniers	Nobile Famiglia Marescalchi .
	Ritratto del Cardinale Galli	Diego Velazquez	Principi Hercolani .
	Armidia e Rinaldo .	Francesco Albani	March. Guido Taddeo Popoli .
ARCATA 17.	I mille Crocefissi	Elisabetta Sirani	Nobile Famiglia Marescalchi .
	Amorino	della stessa	Principi Hercolani .
ARCATA 18.	San Pietro	Guido Reni	Nobile Famiglia Marescalchi .
	Beata Vergine col Bambino	Correggio ( prime opere )	Principi Hercolani
	Sacra Famiglia	Mazzola, detto il Parmigianino	Principi Hercolani .
ARCATA 19.	Funerazione nel Tempio	Pontorno	Nobile Famiglia Marescalchi .
	S. Francesco d' Assisi	Strozzi, detto il Prete Genovese	Principi Hercolani .
	Ritratto di un Frate	Federico Barozzi	Avv. Pietro Ferrari .
ARCATA 20.	Madonna della Rosa	Simon da Pesaro	Co. Comm. Senatore Vincenzo Brunetti
	Sacra Famiglia	Giacomo Francia	Principi Hercolani .
	Tentazioni di S. Antonio .	Agostino Mitelli	Avv. Pietro Ferrari .
	Sacra Famiglia	Ramenghi, detto il Bagnacavallo	March. Guido Taddeo Popoli .

\* Copia del Quadro di Giuliano da Sangallo, predato in un tempo, regala dal Cesi nel Negro N. Radducchio da Siena; il Cesi fa menzione di questo Copia nella sua Storia Pittorica.

\*\* In questo Quadro l'Autore si è ispirato nel Conduttore della Cattolica.

4 - Elenco a stampa  
dei quadri esposti  
a San Giovanni  
in Monte nel 1804

e il *Dare a Cesare quel ch'è di Cesare* dello Spisanelli,<sup>181</sup> l'*Adone morto* del Sementi,<sup>182</sup> oggi tutti a Pesaro e di accertata provenienza Malvezzi della Ca' Granda. Parimenti assenti da "Catalogo rubricato" e inventario del 1772 sono la maggior parte degli altri quadri esposti, in effetti quasi tutti sicuramente Malvezzi: il *San Francesco Saverio* di un Viani qui indeterminato (Giovanni o Domenico Maria),<sup>183</sup> la *Sacra Famiglia* del Pasinelli,<sup>184</sup> un non meglio specificato *Sacrificio* di Lavinia Fontana,<sup>185</sup> l'*Adorazione dei Magi* di Pier Francesco Cittadini (a meno che non si tratti di un cambio di attribuzione per un quadro di Niccolò Bambini di analogo soggetto comprato da Filippo a Venezia nel 1783),<sup>186</sup> la *Sacra Famiglia* dello Schedoni,<sup>187</sup> il *Ritrovamento di Mosè* del Mastelletta (a meno che non sia il quadro Hercolani del medesimo soggetto, opera di Pier Francesco Cittadini, lodato anche da Calvi),<sup>188</sup> un quadro di soggetto biblico di un Ricci (il veneziano Sebastiano? O il veronese Brusasorci?)<sup>189</sup> e infine un'*Incoronazione di spine* del Famiani (*sic*, per Fumiani),<sup>190</sup> da non confondere con il malconcio rametto di Crespi oggi a Pesaro.<sup>191</sup>

Non è quindi, questa, l'ennesima riprova del fatto che non tutti i quadri della collezione sono presenti nel "Catalogo rubricato", come ho da tempo ipotizzato con qualche seguito; né si deve pensare qui (come per altri casi in seguito) ad acquisti recenti di Astorre, per questo non registrati nel "Catalogo" di Filippo (le cui ultime acquisizioni datate sono del 1808), parzialmente in linea con le scelte familiari pregresse (anche nella volontà di esibire gli acquisti più recenti), senza però l'analogo senso di qualità, o per mancanza di gusto e intelligenza critica, o per ridotta disponibilità di mezzi: per Astorre infatti l'arte figurativa era più un interesse acquisito che una passione – e infatti i suoi acquisti sono assai pochi e volti semmai al contemporaneo.<sup>192</sup> Se fossero suoi, si potrebbe capire meglio perché la maggior parte di questi quadri sia finita a Pesaro vari decenni dopo, a saldo dei debiti contratti con Gioacchino Rossini che lo aveva aiutato a ripianare le perdite di gioco:<sup>193</sup> si sarebbe trattato infatti di privare la collezione di pezzi per lo più secondari per qualità, momento di acquisizione e carattere. In realtà, però, quasi tutti (ma non proprio tutti) questi quadri irrintracciabili nelle carte Hercolani si trovano invece nell'inventario di spartizione della quadreria Malvezzi del 1806 ricordato dianzi (in questo senso, quindi, sono, per gli Hercolani, di recente acquisizione). A ben vedere, dunque, dei 24 quadri esposti dagli Hercolani nel 1812 sotto al portico dei Servi, solo 9 appartengono veramente alla loro casata, gli altri essendo per lo più dote Malvezzi (12 sui restanti 15), tutto sommato in linea con quanto già avvenuto nel 1804 a San Giovanni in Monte, vivente e volente Filippo. Antaldi peraltro, in una nota sul retro dell'elenco a stampa citato, ricorda come il giorno successivo (15 giugno), mentre altri facevano rimuovere i propri quadri, gli Hercolani facessero aggiungere al loro addobbo sotto il portico dei Servi altri tre quadri storicamente conno-

tanti la loro collezione e celebrati da Calvi: l'*Amore e Psiche* di Guido Reni, il *Baccanale* di Tiziano (“ma forse di Dosso Dossi”, commenta correttamente l'Antaldi) e la *Betsabea* di Guercino (“egregia pittura fatta [...] per la casa Hercolani”, aggiunge).<sup>194</sup>

Gli Addobbi ai Servi del giugno 1822 – a celebrazione religiosa ormai ufficialmente restaurata per decreto arcivescovile – furono assai più ricchi di quelli del 1812, vantando oltre 300 tra quadri e disegni in mostra sotto i portici dei vari palazzi e sotto quello dei Servi. Questa volta, oltre alle veloci note di Antaldi, ce ne informa più dettagliatamente Camillo Marescalchi in un opuscolo a stampa ampiamente discorsivo, di una quarantina di pagine, pubblicato *ex post* nell'ottobre di quell'anno. Questi Addobbi riproposero *in toto* aspetto e caratteristiche principali delle decennali dei due secoli precedenti:

Spalancate furono le porte delle Nobili Gallerie ed in parte spogliate delle preziose, singolari, e peregrine operazioni de' più eccellenti nazionali ed esteri Pennelli, e con esse i magnifici Portici delle Nobilissime Case de' Signori Conte Vincenzo Malvezzi Bonfioli, Conte Cesare Bianchetti, il Sig. Conte Cammillo Bargellini nel Portico detto di S. Tommaso [...] Li Signori Marchesi fratelli Conti Castelli [...] il Portico de' Serviti, e li Porticati del Signor Principe Astorre Hercolani ed annessi Volta, di sua proprietà, e Marchese Massimiliano Angelelli, tutti, oltre la nobiltà degli Apparati, divenuti formatamente altrettante Gallerie, che mossero a meraviglia l'ammirator forestiere e non mai saziaron l'occhio del Cittadino, tanta fu la magnificenza e lo splendore.<sup>195</sup>

Come già in Misson, è qui nuovamente sottolineata la funzione economico-turistica degli Addobbi e inoltre l'equiparazione dichiarata della modalità espositive alla ricostruzione, in ambito pubblico, di spazi privati ed esclusivi, con relativa, conseguente fruizione popolare – sia pur limitata a uno o due giorni – di opere d'arte altrimenti destinate a un apprezzamento oltre modo ristretto, privato ed elitario. Se i resoconti testimoniano, accanto all'esistenza di un comitato di prestatori principali, anche quella di un regista dell'apparato,<sup>196</sup> gli appunti di Antaldi ricordano il nome di un allestitore professionale, tal Giuseppe Querzola, con un'attività che si tramandava in famiglia, da fratello maggiore a fratello minore.<sup>197</sup> Inoltre sempre Antaldi ricorda un dettaglio museologicamente rilevante, che non emerge dalla relazione a stampa (intenta a descrivere semmai i parati di stoffe), ovvero che “era stata data a tutta la parete del Portico [dei Servi] una quieta tinta verdognola”, sostanzialmente neutra, per far risaltare meglio i quadri, mentre “i cinque ultimi archi dalla parte Hercolani ed il pezzo di san Tomaso erano riccamente addobbati di damaschi rossi e tutta la lunghezza della parete era interrotta da pilastri fatti di damasco, i quali ricevevano i peducci degli archi”.<sup>198</sup> Per due notti, poi, il portico fu illuminato con una spesa di 100 zecchini soste-

nuta dai prestatori “e mai alcuna sala di ballo non fu più bella” (del resto, in piena luce, era più difficile tentare un furto: magnificenza e sicurezza combinate, insomma).<sup>199</sup>

La testimonianza privata, aristocratica e forestiera, di Antaldi sottolinea più volte negli anni, con stupore quasi incredulo, il fatto che, nonostante il trasporto e allestimento dei quadri dai palazzi al portico e viceversa e a dispetto della quantità di curiosi di ogni estrazione sociale che affollavano le strade per ammirare i dipinti e vedere la processione, alla fine nessun'opera d'arte risultasse danneggiata (o sottratta).<sup>200</sup> Il nobile urbinato non perde poi occasione di ricordare le feste che avvenivano nello spazio privato dei palazzi e dei loro giardini interni, sia che si trattasse di Palazzo Hercolani<sup>201</sup> o di altri luoghi, in occasione degli Addobbi di altre parrocchie. Le sue note sommarie terminano nel 1826 e, si è già detto, in origine integravano opuscoli ed elenchi stampati cui si accompagnavano, nonché qualche immagine a stampa, cui i suoi appunti alludono, ma che frattanto sono andati quasi completamente perduti.

Comunque, negli Addobbi del 1822 ai Servi lo sforzo profuso dagli Hercolani fu massimo: stando alla descrizione a stampa, prestarono 60 quadri, di cui 32 sotto il portico dei Servi e di San Tommaso, i restanti sotto il portico di Palazzo Hercolani e dell'adiacente Palazzo Grati-Volta, frattanto acquistato, incrementando così la loro proprietà immobiliare. In totale, contribuirono poco meno di un quinto delle opere esposte, poiché la descrizione di Marescalchi ne registra quasi 350, tra dipinti, stampe e disegni.<sup>202</sup> Inoltre per la prima volta nella storia degli Addobbi bolognesi (almeno stando alla documentazione oggi disponibile) sotto il portico dei Conti Castelli le opere (nel loro caso, disegni scelti) furono esposte secondo una divisione per scuole che seguiva espressamente la partizione lanziata (per la sola scuola bolognese, seguendone anche la distinzione in epoche):<sup>203</sup> ciò significa impiegare nella mostra i criteri didascalici propugnati da padre Lodoli nel secolo precedente e già adottati in varie gallerie principesche europee.

Sotto il portico dei Servi gli Hercolani presentano un mix di quadri propri e Malvezzi-Lupari: ci sono alcuni dei capolavori descritti da Calvi nella sua antologia (segnatamente: la pala di Lavinia Fontana già ai Servi,<sup>204</sup> il *Martirio di San Sebastiano* dell'Allori, qui ribattezzato Cristofano,<sup>205</sup> il *Presepio* di Lelio Orsi,<sup>206</sup> la *Deposizione* di Palma;<sup>207</sup> il *Ritrovamento di Mosè* di Pierfrancesco Cittadini qui riattribuito al Mastelletta,<sup>208</sup> la pala del Francia all'Hermitage esposta con tanta frequenza,<sup>209</sup> la pala a scomparti del Costa oggi alla National Gallery di Londra;<sup>210</sup> la pala di Innocenzo Francucci oggi a Forlì;<sup>211</sup> il *Concerto* di Lorenzo Costa, qui attribuito a Ercole Grandi, alias de' Roberti;<sup>212</sup> l'*Apollo con le Muse* di Romanelli<sup>213</sup>), diverse pitture devozionali o politici

smembrati di artisti del Quattrocento e primissimo Cinquecento (la *Madonna col Bambino* di Giovan Francesco da Rimini oggi alla National Gallery di Londra;<sup>214</sup> vari dipinti impropriamente attribuiti a Lorenzo Costa, come il *San Giovanni Evangelista* e il *San Domenico* di Giovan Battista Bertucci, oggi a Houston, ma presenti nel “Catalogo rubricato” come opera di Francesco da Cotignola;<sup>215</sup> il *San Girolamo* parimenti di Bertucci, e però coerentemente registrato anch’esso nel “Catalogo rubricato” come Francesco da Cotignola;<sup>216</sup> la *Sacra famiglia* di Antonio Leonelli da Crevalcore già esposta a San Giovanni in Monte nel 1780;<sup>217</sup> un *Ritratto di Lorenzo Costa* attribuito al Francia, verosimilmente il cosiddetto *autoritratto* del Francia registrato nell’elenco privato e parziale degli autoritratti stilato da Calvi, ma difficilmente identificabile con il *Ritratto di gioielliere* attribuito oggi a Francesco del Cossa, che era invece in collezione Boschi;<sup>218</sup> una *Madonna* di un Bartolomeo il cui cognome è lasciato in bianco, sostituito da una fila di puntini, onde, scorrendo il “Catalogo”, è inevitabile riconoscerla la *Madonna* di Bartolomeo Montagna comprata con buona preveggenza da Marcantonio nel 1762<sup>219</sup>; e infine la *Morte di San Bernardino* attribuita a Camillo Procaccini.<sup>220</sup> Per il resto, fermo restando che la *Sacra famiglia* del Parmigianino potrebbe essere tanto di provenienza Hercolani quanto Malvezzi, dato che entrambe le raccolte a torto o a ragione vantavano uno o più pezzi corrispondenti a questa descrizione sommaria,<sup>221</sup> tutti gli altri 10 pezzi sono di provenienza Malvezzi, poiché li si ritrova nell’inventario già ricordato del 1806. Si tratta della *Decollazione del Battista* di Lionello Spada,<sup>222</sup> *Venere che piange Adone morto* di Giovan Giacomo Sementi (o, come pare oggi, Gessi),<sup>223</sup> la *Morte di San Francesco Saverio* di Giovanni Maria Viani<sup>224</sup> e la *Sacra Famiglia* di Passignelli,<sup>225</sup> già mostrati altre volte, un *Loth e le figlie* con l’altisonante attribuzione straniera a Gherardo delle Notti (in realtà è il quadro di Pietro Ricchi oggi a Pesaro),<sup>226</sup> il *San Francesco* di Bernardo Strozzi,<sup>227</sup> un *San Rocco* e un *Ecce Homo* di Ludovico Carracci,<sup>228</sup> un *Dio Padre* del Francia che potrebbe forse essere il quadro di Bellini oggi a Pesaro,<sup>229</sup> una *Veronica o Sudario di Cristo* del Guercino,<sup>230</sup> una *Sacra Famiglia* attribuita con molta fantasia a Luca Longhi,<sup>231</sup> e appena due primitivi (quelli per cui la collezione era stata celebrata da Lanzi nella *Storia Pittorica*):<sup>232</sup> il bolognese Michele di Matteo Lambertini con i *Miracoli di Sant’Antonio*<sup>233</sup> e il padovano Squaracione con un *San Domenico servito a tavola dagli angeli* (in realtà è il santo a tavola che moltiplica i pani opera di Giovan Francesco da Rimini, oggi a Pesaro).<sup>234</sup> Sotto il portico di Palazzo Hercolani e dell’adiacente Palazzo già Grati-Volta ci sono altri 28 quadri, tra cui spiccano le opere di tre autori contemporanei, il paesaggista romagnolo Giovan Battista Bassi (con sei paesaggi non meglio descritti)<sup>235</sup> e due stranieri attivi a Roma, il francese François Marius Granet<sup>236</sup> e il tedesco Franz Ludwig Catel,<sup>237</sup> considerati già all’epoca due artisti molto simili, il che

suggerisce che nell'arte contemporanea Astorre e sua moglie fossero *à la page*, ma anche alquanto convenzionali. Del primo espongono due quadretti di genere su temi ecclesiastici e letterari, del secondo due vedute parimenti di ambito conventuale, romantiche versioni straniere, vagamente santimoniali nel tono e nitidamente nordiche nello stile, di soggetti non estranei alla vibrante visione critica, illuminista del genovese Magnasco.

Particolarmente interessante, dei due stranieri, il tedesco, che ha sfornato numerosissime repliche e versioni dei due quadretti Hercolani pensati a *pendant*, con la *Certosa di Capri* popolata di monaci da un lato e un ipogeo di monache nell'altro: giusto l'anno precedente, 1821, era uscito un lungo racconto della scrittrice austriaca Caroline Pichler nella rivista letteraria "Minerva, Taschenbuch für das Jahr 1821", ispirato a una qualche versione del primo quadro, ed è suggestivo pensare che un principe del Sacro Romano Impero come Astorre potesse esserne in qualche modo consapevole.<sup>238</sup> In più Catel annoverava tra i suoi mecenati, proprio negli anni dal 1816 al 1824, la duchessa di Devonshire,<sup>239</sup> il che, paradossalmente, può essere rilevante alla luce della relazione fiduciaria speciale dell'urbinate Antaldi, marito di Lucrezia Hercolani, con Carolina di Brunswick, moglie fedifraga del Principe di Galles, poi Reggente e, dal 1820, re Giorgio IV, notoriamente dedito per primo alle gozzoviglie più smodate e all'infedeltà coniugale.<sup>240</sup> Marginalmente lo stesso Astorre Hercolani venne coinvolto nella vicenda del clamoroso processo intentato dal Re contro Carolina, accompagnando per questo suo cognato a Londra:<sup>241</sup> quindi i quadri stranieri possono essere il riflesso concreto di una situazione storica e familiare particolare.

Per il resto, anche in questa sezione degli Addobbi si trova un mix di quadri Hercolani e di dipinti Malvezzi. Anche qui i dipinti esposti in parte riflettono la selezione codificata da Calvi (il *Martirio di Sant'Erasmo* (o piuttosto *Guglielmo di Malavalle*) di Salvator Rosa,<sup>242</sup> la solita *Peste di Mattia Preti*,<sup>243</sup> il *Ritratto di nobile veneto* di Chiara Varotari,<sup>244</sup> la solita *Piazza di Lisbona* della Scuola di Teniers, il cui principale valore era storico-documentario, poiché mostrava l'aspetto della città prima del terribile terremoto del 1755 che la rase al suolo,<sup>245</sup> e poi un *San Girolamo* di Ludovico Carracci tardo acquistato tra fine Settecento e inizio Ottocento da Filippo,<sup>246</sup> il già visto *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio* con ribadita attribuzione al Boltraffio,<sup>247</sup> il solito *Ritratto del Cardinal Galli* di Velazquez,<sup>248</sup> una *Madonna col Bambino* di Giulio Francia, acquisto abbastanza tardo di Filippo.<sup>249</sup> Tutti i restanti quadri in mostra sono di provenienza Malvezzi: dei due di Aureliano Milani (la *Missione* e la *Fiera*, esposti all'epoca come opera di Pierfrancesco Citadini) uno fu riconosciuto al vero autore solo nel catalogo di vendita del 1868, dove veniva ripresa l'originaria e corretta attribuzione di Casa Mal-

vezzi, laddove presso gli Hercolani era confuso con il Milanese per mera assonanza verbale;<sup>250</sup> l'*Assunzione* già esposta altre volte, qui accreditata a Domenico Monna,<sup>251</sup> il *Ritratto* (di donna) del Domenichino,<sup>252</sup> un altro di Velazquez,<sup>253</sup> il *Giudizio di Salomone* di Guido Reni giovane tuttora in collezione privata (gli stessi Malvezzi l'avevano acquisito come dote di Teresa Gaggi, vedova Bentivoglio quando questa sposò in seconde nozze un Malvezzi: teste Malvasia, il quadretto era stato dipinto proprio per i Gaggi),<sup>254</sup> la *Sacra Famiglia* di Girolamo da Carpi – tutti già esposti in precedenza dagli Hercolani –,<sup>255</sup> cui si aggiungono un *Dio Padre* di Bartolomeo Ramenghi alias Bagnacavallo,<sup>256</sup> un *Ritratto di nobile veneto* del Tintoretto oggi a Pesaro,<sup>257</sup> una *Sacra Famiglia* del Guercino<sup>258</sup> e una *Carità* (forse una *Carità romana*) di Marcantonio Franceschini,<sup>259</sup> nonché un *Ritratto* di Bernardino Luini che non sembra rintracciabile né in collezione Hercolani, né in collezione Malvezzi:<sup>260</sup> un nuovo acquisto nella scia della tradizione degli avi? O un cambio di attribuzione (per esempio da Boltraffio) che ne impedisce il riconoscimento nella documentazione nota?

In ogni caso, l'analisi topografica dell'allestimento nella descrizione a stampa dimostra un'attenzione nuova, purista e nazarena, e quindi alla moda, per la pittura devota di fine Quattrocento-inizio Cinquecento (cioè pre e pararafaellesca), utilizzando a tal fine non le opere trecentesche di collezione Malvezzi (ancora considerate come curiosità o documenti storici esteticamente irrilevanti), ma i pezzi celebri della collezione Hercolani, mentre della Malvezzi venivano mostrati i dipinti che meglio si confacevano a un ritratto di Felsina Pittrice al suo apogeo secentesco, andando a integrare e rafforzare la spina dorsale della collezione Hercolani, amplificando anche il respiro non solo locale, ma padano ("lombardo" e veneto) di entrambe: così la presenza massiccia di Reni e della sua scuola (i due Sirani, Sementi, Gessi) viene parzialmente bilanciata dal classicismo romano di Domenichino (ed è appena il caso di notare che proprio in questo addobbo i Malvezzi Bonfiglioli esibiscono il *Ritratto di Giovambattista Agucchi* di Domenichino e i Bianchetti quello del *Cardinal Girolamo Agucchi* dello stesso artista).<sup>261</sup>

La mostra del 1822 fotografa la collezione Hercolani nel momento del suo massimo splendore, quando tutti i quadri raccolti da Marcantonio e Filippo sono ancora presenti e, oltre alle aggiunte dovute all'unione matrimoniale con casa Malvezzi, si rilevano perfino alcuni acquisti significativi di arte contemporanea: tuttavia, per caso o per scelta, i sei paesaggi del Bassi, originario di Massalombarda, sembrano in linea con la tradizione instaurata da Marcantonio di sottolineatura delle origini romagnole della famiglia. Di lì a un paio di anni emergono le prime prove degli inizi della dispersione,<sup>262</sup> dapprima molto discreta e volta a sacrificare gli "scarti" (in parte già sele-

zionati all'uopo da Calvi in data imprecisata, anteriore alla sua morte nel 1815),<sup>263</sup> e continuata poi per tutto l'Ottocento, in forme sempre più scoperte: il bibliotecario francese noto come Monsieur Valery, nel 1835, scrive che "La galerie du Palais Hercolani est superbe", riferendosi però alla sua visita del 1828, segno che all'epoca le alienazioni non avevano ancora intaccato né la sostanza, né l'aspetto generale della collezione, anche perché erano stati sacrificati più quadri Malvezzi che Hercolani, risparmiando comunque i più famosi. D'altro canto, della biblioteca scrive che "est aujourd'hui à peu près vendue", forse esagerando, oppure basandosi sul sentito dire, perché l'alienazione massiccia dei manoscritti risale invero al 1872.<sup>264</sup> Del resto, ancora nel 1866 Cavalcaselle colse l'opportunità di visitare quel che restava della Galleria, annotandosi poche opere, per lo più di provenienza Malvezzi (come indicano i suoi appunti) e un solo pezzo (veneto) veramente Hercolani, già segnalato da Crespi in una lettera pubblicata nel VII tomo della *Raccolta bottariana*,<sup>265</sup> la *Deposizione* di Luca Antonio Buscatti (o Busatti) oggi a Sarasota,<sup>266</sup> dove è giunto passando per il mercato londinese, fors'anche in virtù dell'annotazione di Cavalcaselle.

La rassegna del contributo Hercolani agli Addobbi bolognesi potrebbe concludersi qui, ma sarebbe prematuro: le pur lacunose registrazioni orettiane di Antico Regime aprono infatti due ulteriori piste di indagine, non prive di possibili sorprese e conferme. Da un lato la rassegna dei quadri Malvezzi della Ca' Granda prestati agli Addobbi di San Sigismondo del 1760, 1770 e 1780 (la chiesa aveva lo stesso turno decennale di San Giovanni in Monte) serve a valutare se e quanto le scelte espositive di Piriteo IV Malvezzi convergessero o meno con quelle posteriori degli Hercolani; dall'altro, prendendo spunto da alcune osservazioni dell'Antaldi che rileva la presenza, a Santa Maria dei Servi e altrove, di prestatori illustri estranei alla parrocchia in festa, ci si può chiedere se gli Hercolani limitassero i prestiti esclusivamente alle parrocchie di loro pertinenza storica e topografica oppure no.

Partendo dai prestiti Malvezzi a San Sigismondo (che non era solo la loro parrocchia, ma quasi la loro "cappella palatina"), nel 1760 Oretti ricorda appena 11 pezzi in mostra (fossero i soli esposti, i soli degni di memoria o i soli di cui aveva notizia, avendo visitato parzialmente gli Addobbi di quell'anno per indisposizione fisica), di cui 5 sono Malvezzi: segnatamente una *Santa Lucia* di Tiarini, due pezzi veterotestamentari (un *Sacrificio d'Abramo* e un *Caino e Abele*) da lui attribuiti ad Antonio Gionima, il *Martirio di un santo* di Giovan Battista Bolognini e uno *Sposalizio di Santa Caterina* del Bagnacavallo.<sup>267</sup> Nessuno di questi quadri verrà mai esposto dagli Hercolani, perché nella divisione spettarono a Teresa Malvezzi sposata Ranuzzi, sorella di Maria coniugata Hercolani.<sup>268</sup> Nel 1770 Oretti ricorda invece 47 quadri esposti,

di cui 23 Malvezzi: la partecipazione della famiglia si mantiene così a una proporzione appena inferiore al 50% dei pezzi in mostra.<sup>269</sup> Alcuni pezzi coincidono con quelli del decennio precedente, segnatamente il Bolognini (qui ribattezzato Giacomo: quanto al soggetto, Oretti specifica che si tratta del martirio di un santo della casata, il beato Piriteo Malvezzi),<sup>270</sup> il Bagnacavallo e i due Gionima (che però per l'inventario del 1806 sono di Giuseppe Maria Crespi).<sup>271</sup> A questi si aggiungono un altro vero quadro di Crespi, qui descritto come *Amor profano* (sicuramente coincidente con l'*Amore eroico* degli Addobbi a San Giovanni in Monte del 1804, verosimilmente da identificare con lo straordinario quadro ora a Strasburgo di più antica provenienza Magnani),<sup>272</sup> i due quadri di Aureliano Milani con la *Fiera* (ora a Pesaro) e la *Missione del gesuita* (oggi in collezione Molinari Pradelli) in seguito esposti dagli Hercolani come opera del Cittadini, il Milanese, per un evidente quanto banale fraintendimento onomastico prima che stilistico;<sup>273</sup> il *Giudizio di Salomone* già Gaggi ("creduto dal vecchio Bolognini" per Oretti, ma esposto poi dagli Hercolani più verosimilmente come Reni giovane);<sup>274</sup> il *San Francesco Saverio moribondo* di Giovanni Maria Viani, anch'esso in seguito esposto dagli Hercolani.<sup>275</sup> A questi si affiancano dipinti che invece non ricompaiono negli Addobbi ottocenteschi di Strada Maggiore e di San Giovanni in Monte: due nature morte con *Animali e frutti* di Arcangelo Resani,<sup>276</sup> due *Prospettive* di Marcantonio Chiarini,<sup>277</sup> un *Miracolo di Niccolò Albergati davanti al Re d'Inghilterra* di Ercole Graziani,<sup>278</sup> una copia della *Madonna della rosa* del Parmigianino attribuita ad Agostino Carracci (Malvasia ne ricorda invece una realizzata dal cugino Ludovico),<sup>279</sup> una *Maddalena* della Scuola di Tiziano,<sup>280</sup> e inoltre 6 dipinti di autori non specificati, 2 di soggetto sacro (una *Natività* e un *Cristo portacroce*) e 4 allegorie relative alle arti (*Pittura, Scultura, Architettura e Musica*) che nell'inventario della spartizione del 1806 risultano ascritte a Scuola di Giovan Gioseffo Dal Sole e assegnate a Teresa Ranuzzi.<sup>281</sup> Infine un quadro di Guido Reni, con *Simeone che tiene in braccio Gesù Bambino*, copia o replica autografa del quadro pensato per il duomo di Modena.<sup>282</sup>

Questo quadro, presentato come bozzetto preliminare, viene esposto anche negli Addobbi di San Sigismondo della decennale successiva (1780).<sup>283</sup> È, questa, la mostra più ricca e interessante, con 63 opere esposte, di cui ben 38 Malvezzi. L'elenco orettiano, peraltro, è dichiaratamente incompleto, stando al suo avvertimento lapalissiano: "Delle altre pitture per le strade che forse avrò omesse, non ne do nota".<sup>284</sup> Ciononostante, almeno nel caso delle pitture Malvezzi è evidente che Oretti ha a disposizione anche una lista precompilata, forse a stampa, relativa ai quadri Malvezzi, il che spiega perché gli stessi quadri appaiano sovente registrati due volte, nel suo testo – una volta perché tratti dai suoi appunti e una volta dall'elenco.<sup>285</sup> Parecchie opere erano già state esposte nelle decennali precedenti, a partire dai due dipinti

di Aureliano Milani ancora attribuiti al loro vero autore, ai due quadretti veterotestamentari altre volte considerati di Gionima, ma in questa occasione riconosciuti a Giuseppe Maria Crespi anche da Oretti, al *San Francesco Saverio moribondo* di Giovanni Maria Viani, alla *Santa Lucia* del Tiarini e forse al *Cristo caduto sotto la croce* attribuito a Ludovico Carracci, se coincide con il quadro anonimo dello stesso soggetto esposto nel 1770.<sup>286</sup>

A questi se ne aggiungono altri che compariranno, nell'Ottocento, come Hercolani e, segnatamente, la *Sacra Famiglia* di Pasinelli,<sup>287</sup> l'*Incoronazione di spine* di Fumiani,<sup>288</sup> il *Ritratto di donna* del Domenichino,<sup>289</sup> la *Carità* di Marcantonio Franceschini,<sup>290</sup> il *Ritratto di donna in bianco* di Alessandro Allori,<sup>291</sup> il *Ritratto di donna in bianco* attribuito a Velazquez,<sup>292</sup> la *Decollazione del Battista* di Lionello Spada.<sup>293</sup> Non sono destinati a comparire invece negli Addobbi delle parrocchie sin qui nominate i seguenti quadri, che infatti nella spartizione sono destinati quasi tutti a Teresa Ranuzzi: il *Tommaso Moro in carcere* qui assegnato a Ribera (ma a Mattia Preti nell'inventario del 1806),<sup>294</sup> i *Fratelli di Giuseppe che mostrano a Giacobbe la veste del figlio*, qui dato a Guercino, ma di Cesare Gennari nell'inventario del 1806;<sup>295</sup> il *San Sebastiano curato da Irene* ascritto da Oretti a Lorenzo "Lotto Bergamasco", ma in realtà di Carl Loth stando all'inventario suddetto (evidente qui, come in altri casi, l'errore per assonanza, commesso da Oretti stesso: lo dimostra il confronto con la sua copia sommaria dello stampato, ove invece riporta correttamente il nome di Carlo Loth),<sup>296</sup> il *Sacrificio d'Abraamo* di Leonello Spada;<sup>297</sup> la *Resurrezione* di Cantarini oggi a Boston;<sup>298</sup> la *Testa di putto* del Correggio, che dall'inventario risulta essere pezzo di affresco staccato a massello;<sup>299</sup> la *Testa di San Pietro* del Cavedone (una mezza figura, secondo l'inventario del 1806, a meno che non sia da identificare con il quadro non finito di Carlo Loth),<sup>300</sup> la supposta copia della *Sacra Famiglia* di Giulio Romano;<sup>301</sup> un *San Sebastiano* di Flaminio Torri;<sup>302</sup> la *Circoncisione di Cristo* di Paolo Veronese;<sup>303</sup> le *Nature morte* di Felice Boselli e di un Anonimo Fiammingo;<sup>304</sup> una *Colombaia con piccioni* di Arcangelo Resani;<sup>305</sup> una *Pietà* di Carlo Bonone;<sup>306</sup> la *Cena di Emmaus* di Domenico Maria Viani;<sup>307</sup> due *Padri Eterni*, uno di "Scuola forestiera", l'altro di Scuola dei Carracci o alternativamente di Mastelletta;<sup>308</sup> alcuni ritratti (un *Ritratto maschile* di Giusto Sustermans<sup>309</sup> e il *Ritratto di un geometra* attribuito a Tiziano o meglio, secondo Oretti, a Giovan Battista del Moro<sup>310</sup>); un *San Paolo* di un Gennari;<sup>311</sup> una *Madonna col Bambino* di Elisabetta Sirani;<sup>312</sup> copie del fregio della sala di Palazzo Magnani del Cavazzoni (cioè, verosimilmente, Giovampietro Cavazzoni Zanotti)<sup>313</sup> e infine un disegno di un giovane, un adolescente contemporaneo, Mauro Gandolfi, figlio d'arte (un mero esercizio di copia da Guercino).<sup>314</sup>

Diversi tra i quadri esposti a San Sigismondo ritornano negli Addobbi dell'o-

ratorio di Santa Cecilia, sempre in zona, cui potevano contribuire però anche altri rami dei Malvezzi: in questo caso le registrazioni di Oretti si limitano agli anni 1768 e 1778.<sup>315</sup> Due fatti emergono con chiarezza: nonostante la fama internazionale acquisita per i quadri di primitivi, soprattutto grazie a Lanzi e alla seconda (1795-1796) e terza edizione (1809) della sua *Storia pittorica*, anche i Malvezzi, come gli Hercolani, preferivano esibire i grandi maestri del Cinque-Seicento e del Settecento, locali e non, anche verso il 1780, quando la fortuna dei primitivi aveva già iniziato a consolidarsi in Italia e in Europa, iniziando a superare lo stato di fenomeno avanguardistico o di nicchia.<sup>316</sup> In effetti, è solo nell'Ottocento avanzato che i quadri dei primitivi (molti dei quali non compaiono neppure nell'inventario della spartizione del 1806, *pour cause*: i valori della famiglia, o dei suoi periti, sono evidentemente diversi da quelli degli studiosi) assumono un ruolo predominante nelle stanze di Maria Malvezzi a Palazzo Hercolani, e non solo perché frattanto, tra 1824 e 1843, vari quadri Malvezzi del Cinque-Settecento erano stati venduti.<sup>317</sup> È chiaro che la sensibilità storico-artistica di un Lanzi e poi di un Seroux era assai distante da quella dei proprietari dei quadri, o meglio dei loro legittimi eredi.

Va notato che le attribuzioni dei pezzi a casa Malvezzi sono sovente meno altisonanti, ma anche (in generale) più centrate e attendibili di quelle che gli stessi quadri acquisiscono in collezione Hercolani (analogamente a quanto accade a diversi quadri Hercolani, del resto, dove le attribuzioni ufficiali sono talora più elevate, ma fuorvianti di quelle originarie, di acquisizione). Il dato più interessante degli Addobbi di San Sigismondo del 1780 però è forse la mostra di quadri nella casa accanto alla Ca' Granda Malvezzi. Il proprietario non è indicato, così come (con un'unica eccezione) non è dichiarato il nome degli autori, ma il soggetto è chiarissimo: ci sono otto *autoritratti* di pittori, segnatamente due *ritratti di pittrici* non meglio specificate, e inoltre l'*Autoritratto* di Elisabetta Sirani *mentre dipinge il ritratto del padre*, un *Ritratto di architetto* (evidentemente diverso da quello veneto esposto dai Malvezzi poco più in là: forse il ritratto di Michele Sammicheli notato da Calvi),<sup>318</sup> due *ritratti di pittori* non definiti e gli *autoritratti* di Benedetto e di Cesare Gennari. Sicuramente si tratta di quadri Hercolani, di acquisizione e valorizzazione abbastanza recente:<sup>319</sup> è una selezione limitata ma giudicata significativa della raccolta degli autoritratti di pittori posti nei mezzanini del Palazzo di Strada Maggiore, presentati al pubblico giusto l'anno precedente, negli Addobbi della parrocchia avita di Santa Caterina<sup>320</sup> e presto entrati a far parte sistematicamente della celebrazione odeporica della collezione, inizialmente (1782) orchestrata da Filippo stesso e proseguita poi inerzialmente fino all'indiscreto censimento operato da Petronio Bassani in piena Restaurazione (1816),<sup>321</sup> cui la nuova guida di Girolamo Bianconi (edizioni del 1820, 1826, 1835) pose rimedio, sostituendovi un'informazione assai più sobria, la

cui formulazione relativamente vaga (ma comprensiva di un fuggevole cenno specifico ai “ritratti dei pittori”)<sup>322</sup> rimase perciò facilmente immutata nelle varie riedizioni fino al 1844, a dispetto del progressivo depauperamento della raccolta: proprio l'edizione del 1844 però sancisce la fine della prestigiosa collezione con l'espunzione di ogni riferimento a essa, come accade anche nella nuova guida stilata da Salvatore Muzzi (1857). Un fuggevole cenno che ne segnala l'impovertimento permane invece, non a caso, in quella di Michelangelo Gualandi (1850), ristampata senza variazione alcuna in epoca quasi e post-unitaria (1860 e 1865), prolusiva però al definitivo silenzio in merito di Corrado Ricci (1882).<sup>323</sup>

Colpisce comunque che nel 1780 Filippo presti parte degli autoritratti a una parrocchia lontana dalle residenze della sua famiglia, per di più dominata (perché fondata) da una famiglia patrizia ben più antica della sua, famosa anche per la sua collezione di quadri, onde fa esporre i propri pezzi accanto ai loro. Non può essere una semplice coincidenza. D'altro canto a questa data appare improbabile un'azione pianificata in vista del matrimonio, diciotto anni più tardi, del suo rampollo ed erede con una delle figlie di Piriteo Malvezzi: all'epoca Astorre aveva solo un anno e Maria sarebbe nata alla fine di quello stesso giugno. Certo Filippo collezionista apprezzava la raccolta Malvezzi ed è ovvio che c'era un'intesa tra i due padri per creare in questi specifici Addobbi un insieme visivo, se non proprio integrato, almeno complementare. Inoltre, come documentato nell'Ottocento, questo dettaglio evidenzia che già nel Settecento le esposizioni avevano una regia laica, essendo frutto dell'iniziativa dei singoli prestatori, ma con la regia di commissari all'organizzazione, mentre artisti e allestitori professionali si dedicavano alla realizzazione degli apparati decorativi,<sup>324</sup> talora ammirati e approvati dal pubblico, talaltra oggetto di critiche pungenti e sarcastiche in base a criteri di opportunità sociale, in nome del decoro e magari anche per qualche opinabile risvolto moral-dogmatico, non sempre coincidente con i rilievi saltuari (ma particolarmente frequenti negli anni Ottanta del Settecento) mossi dell'Inquisizione, con conseguente rimozione di dipinti.<sup>325</sup>

Del resto, questo non è l'unico caso in cui gli Hercolani prestano le loro opere a parrocchie lontane dai propri palazzi: sempre Filippo nel 1782, in coincidenza con l'uscita della nuova edizione della guida cittadina che ne celebra la collezione mettendo in rilievo la raccolta di autoritratti, invia alla lontana parrocchia di San Benedetto, presso Casa Verardini, ben 18 quadri, tutti *autoritratti*, di cui 2 di artisti identificati (l'*autoritratto* di Jacopo Alessandro Calvi e il *Ritratto di Mauro Tesi* dipinto dalla figlia, commissionato appositamente come *pendant* del doppio ritratto della Sirani ora all'Hermitage)<sup>326</sup> e altri 16 di artisti non meglio determinati.

Qualsiasi fosse la motivazione degli Hercolani, di certo non erano i primi o i soli a prestare le loro opere in parrocchie non di pertinenza, né l'uso sparsamente attestato da Oretti per il Settecento si conclude con quel secolo, teste l'Antaldi. Inoltre non è Filippo a inaugurare questo uso nella sua famiglia: lo precede il padre Marcantonio negli anni Sessanta, ad esempio prestando il *Contagio* di Mattia Preti a San Procolo nel 1766, appropriatamente esposto davanti alla bottega dello speziale locale,<sup>327</sup> oppure il *Ritratto del Cardinal Galli* attribuito a Velazquez, esposto dai Piò (nota famiglia di scultori) a Santa Caterina di Saragozza in quello stesso anno<sup>328</sup> e già prima, nel 1765, a San Giacomo de' Carbonesi,<sup>329</sup> vicino alla chiesa, assieme a un *Ecce homo* di autore non specificato<sup>330</sup> e a una *Sacra Famiglia* di Marcantonio Franceschini.<sup>331</sup> Nel 1771 invece aveva inviato il *Rinaldo e Armida* di Tiarini a Santa Maria de' Foscherari.<sup>332</sup>

Non sempre Oretti segnala, nelle parrocchie, chi siano i prestatori: di norma lascia intendere che i proprietari dei quadri coincidano con i proprietari dei portici delle case o palazzi dove viene allestita la mostra, indicando eventuali difformità (di solito "zavagli", commercianti non altrimenti identificati, talora personaggi ben noti come l'abate Branchetta),<sup>333</sup> oppure famiglie importanti, per lo più patrizie, che per varie ragioni decidono di esorbitare dalla parrocchia di pertinenza. Ma Oretti non è mai sistematico, sicché nel caso dei due prestiti Hercolani del 1766 appena notati, il secondo è segnalato (proprio come quello del 1771 o come per il prestito del quadro di Antonio Leonelli da Crevalcore a Santa Maria della Carità nel 1770),<sup>334</sup> il primo invece lo si può ricostruire probabilisticamente in base all'unicità del quadro a Bologna per la combinazione di soggetto (*Peste*) e autore (Mattia Preti), parimenti rari. Ciò significa però che nel caso di soggetti comuni (*Sacre famiglie*, *Maddalene* ecc.) di artisti locali, se Oretti non dà indicazioni esplicite, l'eventuale prestito ectopico si può talora forse sospettare, ma non provare, anche perché, senza la verifica della cronologia fornita dalle informazioni nel "Catalogo rubricato", si rischia di commettere errori. Anche quando il soggetto è raro e l'autore non comune, poi, possono esserci comunque incertezze: il *Concerto* di Giovan Battista e Dosso Dossi esposto a San Niccolò degli Albari nel 1781 presso Casa Tubertini è un quadro diverso dal *Concerto* di Lorenzo Costa di proprietà Hercolani con convinta e ribadita attribuzione a Ercole de' Roberti, ma esposto a San Tommaso di Strada Maggiore del 1762 come opera di Dosso o di Lorenzo Costa (incertezza attributiva verosimilmente di Oretti, non certo dei proprietari, ferreamente quanto erroneamente convinti, coi propri consulenti, che fosse Ercole de' Roberti), oppure è lo stesso?<sup>335</sup> Se è lo stesso, come sarei propensa a credere, perché gli Hercolani l'hanno prestato ai Tubertini?

La *Madonna col Bambino* di Giovan Francesco da Rimini, tavola firmata e datata oggi alla National Gallery di Londra di cui s'è detto negli Addobbi dei Servi del 1822, è un *unicum* a Bologna proprio come la *Peste* di Mattia Preti, ma il prestatore agli Addobbi cambia nel corso del tempo: stando a Oretti, ad esempio, l'opera debutta come prestito del Branchetta suddetto nel 1779 a San Leonardo, in via San Vitale,<sup>336</sup> ma nel 1781 a San Donato a suo dire è prestata da Filippo Hercolani<sup>337</sup> (il quale, stando, al “Catalogo rubricato”, l'avrebbe acquisita però fin dal 1772), esattamente come all'Addobbo di Santa Maria Maddalena del 1785, dove Oretti peraltro non manca di ricordare che “era del Branchetta”.<sup>338</sup> Tutto ciò indirettamente suggerisce, se non conferma, che dietro il pretesto della celebrazione sacra e dell'occasione festiva e sociale, gli Addobbi erano anche un riconosciuto strumento di mercato, che favoriva tra l'altro il passaggio di beni da un proprietario (anche mercante) a un altro.

Da quanto è stato possibile accertare sin qui sulla base di una documentazione evidentemente imperfetta, di norma il prestito fuori sede riguarda uno o due quadri (è il caso anche del *Martirio di San Sebastiano* di Scuola fiorentina, copia dal Pollaiuolo, mandato agli Addobbi di Sant'Andrea degli Analdi nel 1773 e ivi esposto sotto il “Portico delle Scuole”, ovvero dell'Archiginnasio),<sup>339</sup> ma si è visto come per San Sigismondo nel 1780 e per San Benedetto in via Galliera nel 1782 i quadri prestati si aggirassero sulla dozzina o addirittura la superassero. Lo stesso era avvenuto anche, in precedenza, negli Addobbi di San Donato del 1771, dove Oretti riferisce agli Hercolani (a questa data ancora Marcantonio) una decina di dipinti esposti sotto il portico della Casa di fronte alla chiesa, a partire da un *Ritratto* anonimo *dell'Imperatore Francesco I* con a pendant il *Ritratto della Regina d'Ungheria* (l'imperatrice Maria Teresa), parimenti anonimo, che potrebbero essere gli stessi esposti nel 1779 sotto il portico di Palazzo Hercolani di Strada Maggiore, a inquadrarne il portone.<sup>340</sup> Li accompagnano nella trasferta anche il *Ritratto di cardinale* attribuito a Velazquez,<sup>341</sup> e poi 4 quadri di soggetto militare, evidentemente amati da Marcantonio, ex comandante distintosi nella battaglia di Camposanto sul Panaro,<sup>342</sup> e cioè due *battaglie* di Antonio Calza, esibite anche altre volte<sup>343</sup> e due *Paesaggi* di Scuola fiamminga, l'uno *con banditi*, l'altro *con fortezze*,<sup>344</sup> in mostra questa unica volta e assenti, come i ritratti imperiali, dal “Catalogo” suddetto. Infine, vanno in prestito 4 quadri di naturale morte di Raimondo Manzini, parte di una serie esposta antologicamente anche in altre occasioni.<sup>345</sup>

Il senso di questi prestiti “fuori sede” va compreso: se da un lato, come si è visto, sono evidenziabili, in alcuni casi, motivazioni specifiche dei prestatori (ad esempio il desiderio di esibire porzioni nuove o giudicate particolarmente apprezzabili della propria collezione, come per la raccolta di autoritratti

di pittori all'inizio degli anni Ottanta, oppure la volontà di marcare socialmente la nuova importanza acquisita dal ramo di Strada Maggiore del casato rispetto a quello di Santo Stefano), dall'altro non è immediato comprendere la scelta delle parrocchie d'approdo, né perché i prestiti a volte siano molto generosi, altre si limitino a uno-due pezzi soltanto, dipenda o meno dalla negoziazione condotta con i responsabili dei singoli Addobbi. Per le mostre "ectopiche" si potrebbe pensare talora a richieste "di soccorso" da parte di parrocchie che insistono su aree particolarmente povere, oppure densamente commerciali o manifatturiere, meno residenziali, sicché espongono di norma pochi quadri perché mancano i prestatori, ma si può notare anche una correlazione con la residenza di famiglie imparentate (come i Barbazza per Sant'Andrea degli Ansaldo: Silvia Barbazza era moglie di Marcantonio e madre di Filippo Herculani), o con le quali si intrattenevano affari (i nomi di Sigismondo e di suo figlio Piriteo IV Malvezzi [-Lupari] figurano nel "Libro dei Ricordi" di Filippo per alcune transazioni finanziarie, sicché i prestiti di quadri Herculani agli Addobbi di San Donato e di San Sigismondo, parrocchie di riferimento di alcuni rami Malvezzi, possono ricondursi a intese socio-economiche di varia natura con loro esponenti).

Quanto e come i meccanismi descritti si applichino anche alle mostre di metà e secondo Ottocento non serve indagare qui, non solo per ragioni contingenti di spazio, ma soprattutto perché, come si è già dimostrato altrove, la dispersione della collezione Herculani per fare cassa e ripianare i debiti di gioco di Astorre, sostenere le spese di rappresentanza della coppia e gli svaghi teatrali e musicali di Maria Malvezzi "nobile dama sì generosa animatrice delle arti belle" secondo le cronache teatrali e musicali dell'epoca,<sup>346</sup> inizia documentabilmente non negli anni Quaranta (come è stato a lungo sostenuto),<sup>347</sup> ma già – in sordina e però con continuità – nella prima metà degli anni Venti:<sup>348</sup> quindi gli Addobbi del 1822 rappresentano l'ultima occasione in cui le scelte espositive sono condotte dai proprietari sulla base di una raccolta familiare non solo integra, ma all'apogeo della sua magnificenza, ulteriormente impreziosita dall'acquisizione parziale della collezione Malvezzi-Lupari e addirittura in modesta crescita, almeno sul contemporaneo più *à la page* (tra Roma, Parigi, Londra e Vienna), proprio alla vigilia di una svolta e un mutamento epocali nella stessa concezione delle mostre d'arte a Bologna, che, a partire dagli anni Venti-Trenta dell'Ottocento, si riorientano ormai stabilmente verso la promozione prevalente dell'arte contemporanea, anche al di fuori della risorta Accademia di Belle Arti pontificia, cercando perciò nuovi e diversi luoghi e opportunità, integralmente laici, per esporla.<sup>349</sup> Gli Addobbi retrocedono così rapidamente a occasione artistica sempre più residuale e dunque meno turisticamente attraente, mentre si rafforza la loro funzione storico-devozionale locale.

Entro l'inizio degli anni Venti le scelte espositive degli Hercolani sono ancora libere dalle ricordate, incipienti contingenze di depauperamenti da occultare e anche, per converso, da preoccupazioni pubblicitarie a fini neanche troppo velatamente mercantili. Le lunghe vicende della dispersione di questa ricchissima collezione sono in parte già note. Qui basti ricordare che la scomparsa galleria antiquaria e casa d'aste bolognese Angelo Rambaldi nel 1902 e soprattutto nel 1903 fornisce con i suoi cataloghi per le vendite dei beni di un'altra Hercolani acquisita, la contessa belga Agnese Hercolani T'serclaes Hallberg, le ultime tracce di alcuni dei pezzi famosi della raccolta settecentesca, confusi e sommersi da buona parte del mobilio, dell'argenteria e di altre suppellettili domestiche e beni d'uso ormai inutili o obsoleti (compresi calessi e carrozze, ormai sostituite dalle automobili), nonché da qualche pittura modesta, anche relativamente recente, di provenienza nederlandese, probabilmente portata in dote proprio dalla defunta. Infine, nel secondo dopoguerra alcuni pochi capolavori rimasti nascosti fino a quel momento (gli abbozzi reniani) vennero ceduti allo Stato e acquisiti dalla Pinacoteca Nazionale di Bologna, nell'epoca felice in cui le Soprintendenze ai beni storico-artistici, pur tra mille difficoltà, costituivano ancora un prezioso, esemplare e insostituibile baluardo alla tutela e conservazione del patrimonio artistico nazionale.

#### NOTE

\* Già Università degli Studi di Urbino Carlo Bo.

*Il presente saggio si fonda sul lavoro svolto da un'unità di ricerca dell'Università di Urbino da me diretta nell'Archivio Hercolani di Bologna nel periodo 2009-2011, su progetto sottoposto all'approvazione preventiva del conte Alessandro Hercolani nell'ambito della ricerca su Collezionisti e collezioni a Roma e nelle corti italiane: una indagine comparata a partire dai fondatori fino alla dispersione (secc. XV-XVIII), coordinata dalla prof. Silvia Danesi Squarzina (Università di Roma La Sapienza) con finanziamento PRIN 2009 attribuito dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (MIUR). L'accesso all'archivio privato ci è stato interrotto immotivatamente a ricerche non concluse, onde alcune incompletezze e possibili imprecisioni di indicazione delle*

*collocazioni dei materiali documentari utilizzati.*

1. Non mi risulta esista uno studio monografico su Misson: giova rinviare per una veduta d'insieme a Spence 2004. Chiusunque si sia occupato del Grand Tour, del viaggio in Italia o dell'odeporica di singole città nel contesto del Grand Tour gli ha dedicato una o più pagine, ripetendo per lo più sempre le stesse informazioni (vedi ad esempio Sorbelli 1973, pp. 96-97). La I edizione francese della sua guida è del 1691 (ristampata nel 2019 per cura delle Éditions Universitaires di Digione), seguono altre edizioni e ristampe nel 1694, 1698 e 1702, 1731, 1739 e 1743. Le edizioni in inglese iniziano nel 1695, con successive riedizioni del 1699 e 1714. Ci sono anche edizioni in tedesco (1701 e 1726) e in olandese (1724).

2. Sorbelli 1973, pp. 97-101.

3. Misson 1695, II, p. 335 (il corsivo è mio), a corroborare le intuizioni pionieristiche in Perini 1990, pp. 293-294, 298-299, 301-302.

4. Basti ricordare qui, oltre al sempre citato e riprodotto quadro di Canaletto per l'analoga *Festa di San Rocco* (Londra, National Gallery: è una processione dogale all'oratorio di San Rocco con esposizione di quadri), i dipinti di Francesco Guardi con *La Fiera della Sensa in Piazza San Marco* (Museo Gulbenkian di Lisbona e Kunsthistorisches Museum, Vienna), nonché i tanti dipinti dozzinali, ma documentariamente forse più interessanti perché più puntuali, di Gabriele Bella (Fondazione Cini e Galleria Querini-Stampalia, Venezia) che mostrano gli stalli dei venditori di derrate, abiti, chincaglierie e quadri allestiti per l'occasione nella piazza di San Marco.

5. Haskell, Levey 1958.

6. BCB, ms. B 105. In proposito vedi Perini 1990, con Appendice (pp. 341-355) che fornisce l'elenco delle parrocchie attive nel Settecento e uno schema per l'analisi quantitativo-tipologica (per genere pittorico) dei quadri agli Addobbi negli anni tra il 1759 e il 1786, basata su tale manoscritto. Come la quasi totalità dei manoscritti orettiani, anche questo, dopo la morte dell'autore, fu acquisito da Filippo Hercolani, il che spiega perché nell'Ottocento il genere di Hercolani, il gentiliumo marchigiano Antaldo Antaldi (su cui vedi *infra*, note 158 e 195) fabbia parzialmente continuato. Tale acquisto, come alcuni di quadri importanti, è registrato da Filippo nel suo "Libro dei ricordi" (AH, pp. 115-116, ricordo n. 281). Per gli sconosciuti e complessi risvolti legali di questo acquisto, per la problematica accessibilità del fondo ove si trova il documento e per l'ostica grafia di Filippo si riporta integralmente l'annotazione: "Adi 28 di febraro 1792 - Ricordo che nella eredità del fu Signor Marcello Oretti che mancò di vivere l'anno 1787 ritrovavasi una copiosa serie di libri spettanti alle Belle Arti, per la compra de' quali io entrai a contratto con l'esibita di £ 9100 di quattrini pagabili in pronti contanti. Inorse frantato pretesa del Signor Marchese Francesco Scarani, il quale nell'acquisto di detta serie credeva e sperava di dover essere preferito. Apertosi sopra tale pretesa formale giudizio d'avanti [sic!] il Signor Uditore Generale di questa Legazione, pronunziò egli il decreto definitivo in mio favore. Dal quale interposensì appellazione a Roma, sotto li 30 di agosto dell'anno 1791. Monsignor Riganati con sua sentenza confermò il giudicato del Signor Uditore suddetto. Onde intimatosi il tenore del mandato al Signor Riniero Oretti, erede del fu Signor Marcello suo fratello si effettuò da me la compra di tali libri con la celebrazione dell'Instrumento, di cui fece rogito sotto questo giorno 28 di febraro Ser Francesco Schiassi Notaro". In realtà Riniero Oretti era nipote *ex fratre* di Marcello, in quanto figlio

del fratello Scinio: vedi Perini 1983, p. XXVIII, nota 42.

7. Un primo elenco di queste pubblicazioni, per gli anni dal 1674 al 1858, è fornito in Frati 1888, I, coll. 314-322, nn. 2590-2656. Vedi anche le note successive, *passim*. Ringrazio l'amico Andrea Gardi che mi segnala come l'Istituto per la Storia della Chiesa di Bologna stia preparando una pubblicazione, curata da Paola Foschi, sulle Decennali bolognesi tra il XVI e il XXI secolo, comprendente, oltre a vari saggi, un *Censimento delle pubblicazioni anteriori al 1806 nelle principali biblioteche pubbliche*, e un altro degli *opuscoli d'occasione posteriori al 1806 nelle biblioteche bolognesi e in raccolte di privati e di associazioni e istituzioni*, redatti da autori diversi. Per gli elenchi settecenteschi, vedi *infra*, note 11, 129, 142, 285, 294, 308, 325.

8. Come scrive Oretti nel suo italiano grammaticalmente incerto e stilisticamente pedestre (BCB, ms. B 105, c.n.n. prima di p. 1): "Registro di quelle pitture che al pubblico non abbiamo, che ci privano il piacere di osservarle, pregio serbato solo di delicia a chi le possiede e a' que' pochi che le ammirano".

9. I disegni di Sezanne sono riprodotti in Sandri 1930, p. 64 (Addobbo di Santa Maria Maggiore 1886) e p. 63 (Addobbi di San Giuliano, stesso anno). Per la stampa di Mattioli, vedi Perini 1990, pp. 314-315 e nota 71. A proposito di quest'ultima stampa, si osservi che nello stesso 1697 venne pubblicata anche un'anonima *Relatione* 1697, che descrive puntualmente, con dovizia di dettagli, ogni singolo aspetto della processione e dei carri trionfali con relativo significato allegorico, nonché degli abiti sfoggiati nel corteo, mentre al ricco addobbo vengono dedicate di sfuggita solo le righe conclusive (p.n.n., ma c. A8r): "Né meno fervorosa si fece conoscere nell'ornato et adobbo delle contrade e case, per dove portar si dovea l'augustissimo Sacramento [...], avendo ciascuno santamente gareggiato nel preparare et abbellire le strade al suo Signore, con tanta copia

di damaschi, arazzi più superbi, e pitture più rare".

10. Cfr. il disegno di Mauro Tesi al Metropolitan Museum of New York (inv. 52.570.336), pubblicato in Myers 1975, pp. 6 e 42, scheda e fig. n. 57: da esso deriva la stampa per l'altare della Settimana Santa da allestire al Baraccano in Gaeta Bertelà, Ferrara 1974, n. 269 (pubblicato come "Catafalco"). Si veda BCB, ms. B 4176, ins. 36 d) con le regole per le processioni delle Decennali e per i Sepolcri (1789).

11. Nell'introduzione (BCB, ms. B 105, I, c.n.n. prima di p. 1) Oretti sostiene di aver preso spunto per la propria opera dall'esempio delle note a stampa delle mostre fiorentine del chiostro della Santissima Annunziata – su cui vedi Borroni Borroni Salvadori 1974 e 1975 – e di quelle romane dei Virtuosi al Pantheon, di San Giovanni Decollato e di San Salvatore in Lauro – su cui vedi almeno Haskell 1966, pp. 202-212 e De Marchi 1987, dove la presenza di elenchi a stampa o manoscritti delle opere esposte è certa. Benché Oretti non ricordi esplicitamente analoghi documenti disponibili a Bologna, sostiene però di aver svolto verifiche con l'"informarsi da' possessori [sic!] di quelle col confronto de' documenti sicuri per servirsene, come appunto ho fatto". Logico pensare che raramente abbia potuto consultare cataloghi e inventari privati, per cui i "documenti sicuri" devono essere in gran parte le note, stampate o manoscritte, diffuse agli Addobbi: cfr. *infra*, nota 142, con relativi rinvii.

12. Perini Folesani 2014, pp. 283-284. Per la partecipazione degli Hercolani agli Addobbi, vedi Perini Folesani 2013, pp. 117-118, note 44-45; p. 121, nota 63; p. 122, nota 68; p. 126, nota 87; p. 128, n. 98, nonché Perini Folesani 2020b, pp. 49-54.

13. Per una tipologia dei materiali archivistici disponibili per la ricostruzione della collezione Hercolani, vedi Perini Folesani 2014. Nella busta 16 di AH esiste un documento particolarmente importante, adespoto e anepigrafo che ho denominato "Catalogo rubricato" perché è

materialmente una rubrica di formato in-folio piccolo in cui, in ordine alfabetico d'autore sono registrati i quadri della collezione, non come in un inventario (cioè con una valutazione e una sequenza per lo più topografica) ma come in un catalogo, con attribuzione, descrizione iconografica sommaria, misure e, evidenziata in rosso, l'origine di ciascun quadro. Inizialmente compilato da un dipendente di Casa Hercolani in bella grafia, il "Catalogo" venne aggiornato fin quasi alla morte da Filippo Hercolani, ma con interventi (per inserire, correggere o commentare singole voci) di Oretti, Crespi e Calvi, tutti riconoscibili per le loro peculiari grafie e tutti variamente utilizzati da Hercolani, come consulenti e/o illustratori della propria collezione. Altri ha scelto in seguito di denominare questo stesso documento "Libro alfabetico", dizione affatto generica usata in Casa Hercolani per ogni sorta di catalogo parziale, per lo più ordinato alfabeticamente: dizione imprecisa dunque e inadeguata all'individuazione, anche perché qui si tratta tecnicamente di un codice, non di un libro (di norma stampato, se non si precisa che è manoscritto), e in più perché "alfabetico" non descrive la peculiarità della sua conformazione a rubrica (in tutti i sensi della parola, compresa la distinzione cromatica tra parti in inchiostro nero e inchiostro rosso), estranea agli altri elenchi, quelli sì alfabetici, manoscritti precedenti, rimasti tutti incompleti, redatti negli anni Sessanta per conto di Marcantonio Hercolani, talora postillati da Filippo forse in vista della preparazione di questo "Catalogo" (pur fondato sull'Inventario Branchetta del 1772) e conservati in AH, buste 16 e 17 (numerazione originale).

14. La "Descrizione de' quadri che sono in Casa Hercolani di Strada Maggiore nell'Appartamento a mano destra della Scala Grande" è trascritta nel DVD allegato a Perini Folesani 2014 e citata *ivi*, p. 282 (e fig. 3, p. 280). Della "Descrizione di molti quadri del Principe del Sacro Romano Impero Filippo Hercolani" di Crespi esistono due versioni,

una (praticamente definitiva, con aggiunte e correzioni di mano di Filippo Hercolani) ancora in AH, busta 16; l'altra, a uno stadio meno avanzato, ricca di correzioni di Hercolani e di autocorrezioni di Crespi, passata da AH in BCB (ms 384) nel 1872: vedi Perini Folesani 2013, p. 114; Perini Folesani 2014, pp. 280-282 e Perini Folesani 2019, pp. 206, 215-217.

15. Su Calvi 1780 vedi Graziani 2022, pp. 13-14; Graziani 2023, pp. 109-111, ma anche indirettamente 115.

16. Marescalchi 1822, pp. 9-15 (itinerario della processione).

17. L'approssimazione quantitativa deriva dal fatto che in BCB, ms. B 105, I, p. 4 sono indicate genericamente "altre tavole di autori eccellenti", dal che è impossibile ricavare informazioni quantitative e qualitative, dato che perfino la parola "tavola", in Oretti, non informa circa la qualità del supporto (ligneo piuttosto che tessile), bensì è usata come sinonimo di "pala d'altare", e talora perfino, ancor più genericamente, di "quadro", "dipinto".

18. BCB, ms. B 105, I, p. 4. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 79 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014: per ragioni di spazio si trascrivono in queste note solo le voci che funzionalmente *serve* riportare *in extenso* per confronti, discussione o altro – limitandosi altrimenti a un rinvio puntuale) e Calvi 1780, pp. 8-9. Il dipinto venne venduto, per una cifra stratosferica a tal Gaetano Rossi nel 1836, come risulta dall'inventario di quell'anno: Ghelfi 2007, p. 436, n. 1927 (il pezzo è definito "una delle sue più belle produzioni"), eppure il pezzo figura anche in [Giordani] 1836, p. 9. Per l'ubicazione attuale del quadro vedi Perini Folesani 2013, p. 127, nota 89. Vedi anche *infra*, note 95, 171-172 e 209.

19. BCB, ms. B 105, I, p. 4 (le identificazioni dei santi proposte da Oretti sono parzialmente sbagliate: in particolare nel primo scambio san Bernardino con san Francesco, san Sebastiano per san Giorgio e l'arcangelo Raffaele con Tobio per l'Angelo Custode). Cfr. AH, busta 16, "Ca-

talogo rubricato", p. 32: "FRANCUCCI Innocenzo da Imola - Un quadro in tavola rappresentante la Beata Vergine in trono, a mano destra vi è San Bernardino da Siena, l'arcangelo Raffaele con To-<b>bia, e un cagnolino bianco <a> piedi>, a mano sinistra li Santi Romualdo Abate e Sebastiano martire, figure poco meno del vero, ed in mezzo un angioletto sedente che suona uno strumento da corde, con campo d'architettura <e> sotto vi è un biglietto finto in cui sta scritto: 'Innocentius Francucius Imolensis faciebat 1527', altezza piedi 6 oncie 4, larghezza piedi 5. Il suddetto quadro esisteva nella chiesa vecchia de' Minori Conventuali di Faenza e fu comprato l'anno 1752". È registrato in Calvi 1780, pp. 22-23 (è ricordato anche da Lanzi 1968-1974, III, p. 29. Vedi anche Perini Folesani 2013, p. 125, nota 83 e *infra*, nota 211. Quanto all'altro quadro, descritto *ibidem* da Oretti come "Una tavola d'altare tavola del suddetto autore con la Madonna, il Bambino che sposa Santa Catarina, Sant'Antonio da Padova, San Francesco, San Girolamo, un angelo sonante uno strumento musicale, è opera scielitissima", non può essere nessuno dei quadri di Innocenzo da Imola descritti nel "Catalogo rubricato", per lo più acquistati dopo il 1759. Vien fatto quindi di identificarlo (al netto di alcuni errori iconografici) con il quadro di Marco Palmezzano acquistato da Marcantonio nella stessa occasione a Faenza e passato poi a Monaco di Baviera (AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 74: "PALMIGIANI Marco Forlivese - Un quadro in tavola rappresentante la Beata Vergine in trono col Santo fanciullo in braccio, a mano destra vi è San Francesco e San Pietro apostolo, a sinistra sant'Antonio abate e San Paolo apostolo, nel mezzo vi è un angelo che suona la viola, figure quasi tutte del vero in veduta di fabrica. Sotto il piede dell'angelo vi è un biglietto finto con la seguente iscrizione: 'Marchus Palmizanus Pictor Forolivensis faciebat', di altezza piedi 6 ½, larghezza piedi 5 oncie 10. Il suddetto quadro fu comprato dalli Padri Minori Conventuali di Faenza e serviva per tavola in uno degli altari della chiesa

antica di detti Padri 1752”), anche se vi manca lo *Sposalizio di Santa Caterina* e gli altri santi corrispondono solo in parte, oppure con uno dei pochi quadri della collezione rappresentanti lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, che però sono quasi tutti di mezza figura, senza altri santi, oppure opera di artisti di molto posteriori (il Bertusio, ad esempio, o il Samacchini, per cui vedi *infra* note 52-55). Anche i quadri di Palmezzano in collezione Hercolani sono ricordati espressamente da Lanzi 1968-1974, III, p. 22.

20. BCB, ms. B 105, I, p. 4 (come Bronzino). Cfr. AH, busta 16, “Catalogo rubricato”, p. 1: “ALLORI Alessandro, Fiorentino, detto il Bronzino – Un quadro in tela rappresentante San Sebastiano esposto in alto, con quattro manigoldi che li tirano <le> frecce, figure intiere del vero, nel campo vi sono quantità di piccole figure in veduta di paese, altezza piedi 8, larghezza piedi 5 oncie 3. Il suddetto quadro fu comprato in Pistoia da un R<a>igattiere. Questo è copia di uno assai celebre di Antonio Pollajuolo che si trova in Firenze: vedi il primo tomo dell’Etruria Pittrice” (l’ultima frase è di mano del Calvi, consulente di Filippo Hercolani a partire dalla fine degli anni Settanta) e Calvi 1780, pp. 42-43. Il quadro risulta disperso: presente nell’inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 427, n. 1849) e in [Giordani] 1836, p. 3, era ancora in collezione nel settembre 1861, quando lo vide Eastlake, attribuendolo all’Empoli (Avery-Quash 2011, I, p. 567). Una copia parziale di provenienza emiliana, su tavola, del quadro di Pollajuolo è passata recentemente per un’asta romana (casa d’aste il Babuino, asta n. 293 del settembre 2023, lotto n. 38) come opera di bottega, benché appaia più tarda (<https://www.astebabuino.it/it/asta-0259-1/il-martirio-di-san-sebastiano-della-bottega-di-piero-del-pollaiuolo-52151>). Una libera variante primo-secentesca (firmata e datata 1612), opera di Cosimo Gamberucci, si trova tuttora in una chiesa di Pistoia: vedi scheda ICCD14879662. Vedi anche *infra*, note 38, 92 e 205.

21. BCB, ms. B 105, I, p. 5. Cfr. AH, busta 16, “Catalogo rubricato”, p. 15 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Non ricordati da Calvi 1780, né identificati nella vasta produzione dell’autore, compaiono nell’inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 461, n. 2173) e in [Giordani] 1836, p. 6. Esibiti anche in seguito, vedi *infra*, nota 343.

22. BCB, ms. B 105, I, p. 5. Cfr. AH, busta 16, “Catalogo rubricato”, p. 98 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Ancora presente nell’inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 439, n. 1958) e in [Giordani] 1836, p. 15. Per la sua ubicazione attuale, cfr. Perini Folesani 2013, p. 125, nota 81 e, più puntualmente, Mazza 2021, II, pp. 402-408, scheda n. 77 (entrato nel 2009 in collezione Poletti). Vedi anche *infra*, nota 56.

23. BCB, ms. B 105, I, pp. 4-5. Cfr. rispettivamente AH, busta 16, “Catalogo rubricato”, pp. 79 e 80 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Per entrambi vedi Perini Folesani 2013, p. 125, nota 82 e, sul secondo, Bianchi 2014, pp. 259-261. *L’Amore e Psiche*, testimoniato oggi da una stampa settecentesca di Giacomo Mercoli sen., scompare dopo la vendita nell’asta Rambaldi 1903 (p. 24, lotto n. 385; la *Flagellazione* era invece il lotto n. 383). Gli ultimi due abbozzi sono segnalati in Calvi 1780, pp. 54-55 e 56-57. Tutti e tre presenti nell’inventario del 1836 (Ghelfi 2007, pp. 440 e 441, nn. 1964, 1972 e 1978) e in [Giordani] 1836, p. 12 (evidentemente però non vengono venduti, altrimenti non sarebbero stati tutti e tre in collezione ancora all’inizio del Novecento). Vedi anche *infra*, nota 93.

24. BCB, ms. B 105, I, p. 5. Cfr. AH, busta 16, “Catalogo rubricato”, p. 7 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014, con notizie utili sulla commissione) e Calvi 1780, pp. 66-67. Presente nell’inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 442, n. 1980), venne venduto subito dopo, onde non compare in [Giordani] 1836. Per la sua collocazione attuale, individuata da S. Loire nel 2011, vedi Perini Folesani 2020b, p. 39, nota 27.

25. AH, busta 16, “Catalogo rubricato”, p. 39 (vedi DVD al-

legato a Perini Folesani 2014, appunto autografo di Filippo Hercolani). Il dipinto compare ancora nell’inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 435, n. 1922), ma non in [Giordani] 1836, sicché deve essere stato venduto nel frattempo.

26. Nell’addobbo del 1759 le due copie finite di Viani (identificato da Oretti con Domenico, invece che Giovan Maria) della *Flagellazione* e dell’*Amore e Psiche* vengono esposte accanto agli abbozzi originali di Reni (BCB, ms. B 105, I, p. 5). Per la sistemazione tardo-settecentesca nell’appartamento, vedi Vincenzi 2005-2006 e, per una precedente disposizione primo-settecentesca, in cui le copie (portate a compimento: lo scopo delle copie era infatti dimostrare l’effetto finale del quadro se il pittore avesse potuto finirlo) erano al piano nobile e gli originali abbozzati al pianterreno, vedi Bianchi 2013, pp. 103-104 e infine Perini Folesani 2020b, pp. 38-40. Sulle copie di Viani da Reni, vedi AH, busta 16, “Catalogo rubricato”, p. 98 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Anche la copia della *Flagellazione* fu messa in vendita, assieme all’originale reniano, nell’asta Rambaldi 1903, p. 24, lotto n. 387, segno che in tutte le vendite ottocentesche in cui era stata proposta non era stata venduta o era stata ritirata. In effetti, come noto, anche l’originale reniano, pur messo in vendita, restò in Casa Hercolani fino alla metà del secolo scorso. Sulle copie di Viani, puntualmente registrate nell’inventario del 1836 (Ghelfi 2007, pp. 451 e 457, nn. 2066 e 2129), vedi anche *infra*, note 93 e 286.

27. BCB, ms. B 105, I, p. 5. Cfr. AH, busta 16, “Catalogo rubricato”, p. 99 (come Tiziano: vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Cfr. Calvi 1780, pp. 28-29 e Perini Folesani 2013, p. 128, nota 96. Da una nota a margine dell’inventario del 1836, il quadro risulta venduto quell’anno come Dosso Dossi: vedi Ghelfi 2007, p. 446, n. 2016. Compare anche in [Giordani] 1836, p. 8, come Dosso.

28. BCB, ms. B 105, I, p. 5. Cfr. AH, busta 16, “Catalogo rubricato”, p. 75 (come Preti: vedi DVD allegato

a Perini Folesani 2014). Cfr. Calvi 1780, pp. 78-79. Il formato per traverso evidenziato dalle misure esclude l'identificazione con i quadri noti di tal soggetto opera di questo autore: vedi comunque Perini Folesani 2013, p. 126, nota 87. Il dipinto risulta venduto nel 1836, come da nota nell'inventario di quell'anno: vedi Ghelfi 2007, p. 439, n. 1959. Non è registrato in [Giordani] 1836.

29. BCB, ms. B 105, I, p. 5.

30. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 31.

31. *Ivi*, p. 32.

32. *Ivi*, p. 16. Cfr. ms. B105, I, p. 5. Probabilmente le informazioni fornite dal "Catalogo rubricato" sono imprecise: o i quadri Bianchetti esposti nel 1759 erano già stati ricevuti, a prescindere dal lascito testamentario successivo, oppure non sono quadri di provenienza Bianchetti. La loro registrazione nell'inventario Branchetta (1772) non ne menziona la provenienza.

33. Ora consultabile on line all'indirizzo: <https://www.archiginnasio.it/exhibition/manoscritti-marcello-oretti/manoscritti-oretti-online> e stampato anastaticamente con indicizzazione, in Oretti 1983: i quadri Hercolani le cui marche Oretti ha copiato sono reperibili *ivi* alle pp. 35-36, 37, 40, 41, 45, 47, 99, 145, 146, 232.

34. BCB, ms. B 105, I, p. 4, dove si elogia la "bella architettura" e si specifica che è su asse, cioè su supporto ligneo, il che fa pensare a una pittura quattrocentesca o primo-cinquecentesca. Sconosciuto al "Catalogo rubricato", questo dipinto figura però nell'"Inventario dei quadri del piano nobile" [Inventario Branchetta] datato 12 novembre 1772 (AH, busta 17), nella camera segnata L, al n. 7 (evidenziato a lato con una manina con l'indice puntato): "Un quadro in tela rappresentante la Beata Vergine col Santo Fanciullo su le ginocchia, San Giuseppe e due angeli in atto di adorare, figure intere un terzo meno del vero dipinte da uno della Scuola Fiorentina. Alto piedi 3½, largo piedi 3 once 2, dentro cornice intagliata e dorata".

35. Vedi *supra*, nota 17.

36. BCB, ms. B 105, I, p. 5.

37. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 58 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Particolarmente apprezzati (anche da Lanzi 1968-1974, III, p. 146), questi quadretti sono ricordati in Calvi 1780, pp. 84-85.

38. BCB, ms. B 105, I, p. 94. (vedi *supra*, nota 20 e *infra*, 92 e 205).

39. *Ivi*, p. 92. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 73: "PASSEROTTI Bartolomeo Bolognese - Un quadro in tela rappresentante il ritratto di un uomo vestito all'antica, colla spada al fianco ed una lettera nella mano destra, con due cani levrieri, figura intiera del vero, altezza piedi 5 oncie 5, larghezza piedi 2 oncie 11. Comprato dal Signor Pietro Guarienti Veneziano, il quale lo portò da Venezia. Questo ritratto è bellissimo e sembra di Tiziano". Presente nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 427, n. 1846) e in [Giordani] 1836, p. 11. Vedilo in Ghirardi 1990, pp. 243-244, scheda n.70 e tav. XIX e Höper 1987, II, pp. 72-73, n. G74 e tav. 14B. Sulla ritrattistica di Passerotti in generale, vedi *ivi*, I, pp. 33-50.

40. BCB, ms. B 105, I, p. 92. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 73: "PASSEROTTI Bartolomeo Bolognese - Un quadro in tela rappresentante il ritratto di un uomo con beretta nera in testa e collaro tondo a canoni e spada al fianco, più di mezza figura del vero, altezza piedi 2 oncie 10, larghezza piedi 2 oncie 4. Avutesi per Eredità del Signor Principe Alfonso Hercolani - 1762". Non identificabile nell'inventario del 1836, è assente anche in [Giordani] 1836: forse era già stato venduto. Quanto al *corpus* oggi noto del pittore, esclusi i ritratti di figure intere o a tre quarti e con spada, ma a capo scoperto, restano solo i suddetti: vedili in Ghirardi 1990, pp. 204-205, scheda n. 45; pp. 245-247, scheda n. 73; pp. 247-248, scheda n. 74. Höper 1987 fornisce un utile elenco di quadri dispersi ricordati in collezione Hercolani da Oretti (BCB, ms. B 104 e 109, *passim*) o altre fonti: *ivi*, II, p. 96, nn. GI17 e GI18 (quest'ultimo rin-

tracciato in Australia da Danieli 2010-2011, p. 62, nota 94: vedi Perini Folesani 2013, p. 128, nota 95) e, quanto ai ritratti, pp. 103, nn. GI62, GI63 e GI64. Considerazioni su vari quadri di Passerotti già Hercolani in Danieli 2010-2011.

41. L'informazione è ribadita da Oretti anche in ms. B 104, I, p. 64 e corrisponde al quadro perduto elencato da Höper 1987, I, p. 103, n. GI62. Gli unici ritratti oggi noti di uomini in armatura con elmo posato su un tavolino, non sono né giovani, né tanto meno con cappello nero in testa: vedi Ghirardi 1990, p. 202, scheda n. 42 (passato per un'asta Pandolfini nel 1968) e pp. 203-204, n. 44 (uno dei due ritratti oggi a Chambery).

42. BCB, ms. B105, I, p. 94. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 98: "VELASQUEZ Diego di Siviglia - Un quadro in tela rappresentante il ritratto del Cardinale Marco Galli da Como sedente in una sedia con un memoriale nella mano destra, su cui sta scritto: 'All'Emo e Rmo Sig<sup>o</sup> il Sig. Cardinal Galli - per Diego Velasquez', altezza piedi 4, larghezza piedi 3. Comprato in Milano l'anno 1764". Compare anche nell'inventario del 1836 (Ghelfi, 2007, p. 429, n. 1867) e in [Giordani] 1836, p. 15, ma non è stato venduto, perché ritorna nel catalogo di vendita Drouot del 1868 (p. 20, n. 47: nell'esemplare consultato c'è una nota a penna, anonima, che commenta: "ouvrage capital": oggi nel Museo nazionale d'arte di Bucarest, proviene dalle collezioni reali locali in cui era giunto nel 1879, dopo essere stato nella collezione di un ambasciatore tedesco che forse se l'era aggiudicato a Parigi). A dispetto della scritta chiaramente fuorviante (aggiunta spuria di disinvolt marketing commerciale lombardo primo-settecentesco?), il quadro non è certo del pittore spagnolo (nel cui *corpus* infatti non figura), bensì è italiano e ascritto dubitativamente al Baciccio, cui si deve probabilmente un ritratto a mezzo busto del cardinale in più versioni, riprodotte anche a stampa: vedi Perini Folesani 2013, pp. 120-121, nota 63 e Petrucci 2009, p. 401, scheda n. A37 (sulle versioni a mezzo busto, *ivi*, pp. 399-400, nn. A36-36b).

43. BCB, ms. B 105, I, p. 94. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 39: "GESSI Francesco Bolognese - Un quadro in tela per traverso rappresentante Amore che dorme, altezza piedi 2 oncie 10, larghezza piedi 3.8. Questo quadro fu comprato in Pesaro l'anno 1773. È copia assai diligente di un originale di Guido Reni, che si crede fatto nel tempo di detta Scuola".

44. BCB, ms. B 105, I, p. 94. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 81 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Vedi anche Perini Folesani 2016, pp. II e 22, n. 24. Non compare nell'inventario del 1836, né in [Giordani] 1836: probabilmente era già stato venduto.

45. Cfr. BCB, ms. B 105, I, p. 92 e AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 37: "GIORDANI Luca Napoletano - Due quadri in tela rappresentanti due filosofi, uno con barba e l'altro senza, mezzefigure del vero, altezza piedi 3, larghezza piedi 2 oncie 9. Comprati in Venezia dalla Casa Grimani 1762". Entrambi sono registrati - separatamente - nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 452, n. 2078 e p. 460, n. 2167, entrambi con l'annotazione marginale "si dice venduto", e il primo con l'ulteriore annotazione "non si trova"). Uno solo dei due compare in [Giordani] 1836, p. 9. Non sono ricordati in Ferrari, Scavizzi 1992, I, p. 389 tra le opere perdute, perché non emergono dalle fonti a loro note, né sembrano trovare corrispondenza nei quadri da loro pubblicati, o per storia collezionistica, o per iconografia o per entrambe. D'altro canto, un'aggiunta autografa di Filippo Hercolani in uno dei "libri alfabetici" in AH, busta 17 (anteriore al "Catalogo" e rilegata alla rustica), alla voce Giordano, elenca in calce ad alcune opere del pittore di vario soggetto (tra cui una coppia di quadri raffiguranti rispettivamente un buffone e un filosofo) solo in parte ascritte al pittore nella documentazione d'archivio anteriore e successiva: "Due quadri in tela l'uno rappresentante un astrologo, l'altro un intagliatore da marmi", altrimenti non documentati e che non possono corrispondere a

errata interpretazione di due dei cinque sensi di Ribera, perché la serie è in seguito regolarmente registrata a nome di quest'ultimo. *L'astrologo* potrebbe forse alludere all'*Eraclito* della Tosio Martinengo o della Querini Stampalia, ma non corrisponderebbe il *pendant* (che nel primo caso a sua volta esibisce dei fogli con quadri astrali: Ferrari, Scavizzi 1992, I, p. 254, nn. A22a-b e A23a-b, e figg. 85-86 e 87-88).

46. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 37 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Il solo *Martirio di San Bartolomeo* compare nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 444, n. 2002, come Spagnoletto, cioè Ribera) e [Giordani] 1836, p. 12 (come Ribera).

47. Vedi *infra*, note 85 e 102.

48. Per questi quadri vedi BCB, ms. B 105, I, p. 92. Mancano già nell'inventario del 1836.

49. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 50. Compare nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 454, n. 2098) con le notazioni a margine: "Si dice venduto. Non si trova", onde non figura in [Giordani] 1836.

50. *Ivi*, pp. 50 e 51 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Solo il secondo compare nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 449, n.2052), non in [Giordani] 1836. Vedi anche Perini Folesani 2016, p. 11.

51. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 14. Benché esistano diverse figure allegoriche femminili dipinte da Cagnacci, la cui fortuna presso i principi tedeschi è ben nota, questi due quadri Hercolani non sono neppure ricordati in Pasini 1986, essendo andati dispersi dopo la vendita tardo-ottocentesca. Sono nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 446, n. 2018), senza notizia di vendita immediatamente successiva, nonostante figurino in [Giordani] 1836, p. 5. Che gli Hercolani si siano procurati quadri del pittore a Venezia si spiega alla luce del suo noto soggiorno veneziano verso il 1650 (Pasini 1986, pp. 17-18). Questi, romagnolo e quindi inseribile nel filone collezionistico dei quadri che marcano l'origine

romagnola del casato inaugurato proprio da Marcantonio, era assurdo a nuova notorietà grazie alle notizie e documenti che lo riguardavano pubblicati alcuni anni prima da Giovan Battista Costa nella cosiddetta *Raccolta Calogera* (1752). Vedi anche Perini Folesani 2016, p. 8.

52. BCB, ms. B 105, I, p. 93.

53. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p.n.n. [ma 20 quater]: è appunto autografo di Filippo Hercolani.

54. *Ivi*, p. 88, autografo di Filippo Hercolani. Si noti anche la voce immediatamente successiva, distinta, che pure potrebbe apparire come una specifica di questa, parimenti autografa di Filippo: "Sacra Famiglia e Santa Caterina. Questo quadro in asse esisteva in una camera del Monastero de' Padri Celestini di Santo Stefano". È ancora presente nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 438, n. 1943) e in [Giordani] 1836, p. 13.

55. AH, busta 17, [Inventario Branchetta] quinterno del 18 novembre 1772, relativo a "tutti li quadri esistenti nell'Appartamento a piano terreno nella parte avanti del Palazzo che [ha] il prospetto in Strada Maggiore, c.n.n., nella Camera segnata CCC", al n 4 (evidenziato a lato con una manina con l'indice puntato): "[...] 4 - Un quadro in tela, rappresentante la Beata Vergine col Santo Fanciullo che le dorme in grembo, San Giuseppe, e Santa Catterina vergine e martire, figure un terzo meno del vero, dipinte dalla Scuola del Samacchini Bolognese Alto palmi 3 - Largo palmi 2 once 4, dentro cornice intagliata e dorata" Cfr. *ivi*, [Inventario Branchetta] "Inventario delli quadri in tele e tavole gli autori de' quali non sono noti" del 30 marzo 1773: "4 - Un quadro in tela, rappresentante la Beata Vergine col Santo Fanciullo che le dorme in grembo, San Giuseppe, e Santa Caterina vergine e martire, figure un terzo meno del vero, Alto palmi 3 - Largo palmi 2 once 4, dentro cornice intagliata e dorata", aggiunto a lato, di altra mano: "Samacchini".

56. BCB, ms. B 105, I, p. 273 (per

errore, ovvero per la solita approssimazione, Oretti scrive che Sansone è legato alla colonna, invece che alla macina). Vedi *supra*, nota 22.

57. *Ibidem*. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 67: "ORSI Lelio da Novellara - Un quadro in tela rappresentante la Notte della Nascita di Nostro Signore con quantità di figure <meno> circa della metà del vero, altezza piedi 5 oncie 3, larghezza piedi 3 oncie 9. Il Conte Tardini, di cui fu erede il Marchese Fontanelli di Modena, con molti altri quadri acquistò anche questo in occasione della vendita della Gal[leria] de' Serenissimi Principi Cesare e Foresto d'Este, il quale pervenuto nelle mani del Signor Abate Branchetti fu dal suddetto comprato dal Marchese Filippo Herculani". Il quadro è nell'antologia promossa da Calvi 1780, pp. 30-31; risulta venduto nel 1836, come da nota a margine dell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 442, n. 1983): infatti non viene inserito in [Giordani] 1836. Vedi in proposito Perini Folesani 2013, p. 127, nota 91. Il 14 novembre 2017 il quadro Herculani è riemerso come lotto n. 18 in un'asta presso Pandolfini a Firenze. Cfr. anche *infra*, note 97 e 206.

58. BCB, ms. B 105, I, p. 273. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 83 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014) Selezionato da Calvi 1780, pp. 68-69, compare nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 448, n. 2041), con la nota a margine "venduto con gli scarfi", onde non è in [Giordani] 1836.

59. BCB, ms. B 105, I, p. 273. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 8: "BARBIERI Giovan Francesco detto il Guercino da Cento - Un quadro in tela rappresentante la Beata Vergine di Loreto con molti santi che l'adorano, figure intiere del vero, altezza piedi 5 oncie 9, larghezza piedi 4 ½. Fu comprato in Bologna dal Signor Principe Alfonso Herculani" cui Filippo ha aggiunto di suo pugno la seguente nota: "La Beata Vergine di Loreto del Barbieri era di ragione del Conte Tardini e il Principe Alfonso Herculani l'acquistò in Bologna dall'Auditor di Rota Carlesi". Sul dipinto originale di Guercino

oggi a Cento, vedi Salerno 1988, p. 123, n. 44 e Turner 2017, p. 313, n. 54, ma per una puntuale ricostruzione delle vicende dell'originale centese dalla consegna a oggi bisogna ricorrere ancora a Mahon 1968, pp. 61-62, scheda n. 26, il cui testo fa escludere che gli Herculani abbiano mai potuto possedere l'originale, bensì evidentemente solo una replica o una copia, magari di bottega (vedi nota seguente). Compare ancora nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 447, n. 2028, con la nota a margine: "da negoziarsi") e in [Giordani] 1836, p. 4.

60. Non identificato in Ghelfi 2021. Sul quadro di Zalone, vedi Negro, Pirondini, Roio 2004, p. 314, fig. 470, che lo dicono in collezione privata, lasciando intendere che permanga presso i proprietari settecenteschi, con rinvio a Clerici Bagozzi 1970, p. 36, nota 4.

61. Su questo gruppo di ritratti vedi anche Perini Folesani 2013, p. 123. Non c'è però traccia di questi eventi della politica internazionale nel "Libro di Ricordi" di Filippo. Sulla "guerra delle patate" (un microconflitto regionale) vedi Spindler, Kraus 1988, pp. 1219-1220 e Zöllner 1990, pp. 316-319.

62. Non è sorprendente: nella copia dell'Inventario Branchetta in AH, busta 17, che per natura si dovrebbe presupporre completo (sul retro di ogni foglio sono elencati i mobili e le suppellettili delle varie stanze), è dichiarato a più riprese, sulle copertine dei vari fascicoli: "Si sono notati anche i paesi" (quasi a suggerire che non fosse ovvio e indispensabile inserirli), oppure "si sono notate anche le prospettive, paesi, e cucine" (cioè quadri di genere?). Dei ritratti contemporanei (non di quelli storici) non si dice nulla. Tuttavia nell'inventario del 1836 si riconoscono un *Ritratto di Pio VI* di Scuola Romana e due quadri con *coniugi imperiali* (non è specificato quali: potrebbe trattarsi anche di quelli alla nota seguente) e infine due ritratti di coppia di *sovran*i: vedi Ghelfi 2007, rispettivamente p. 451, n. 2062; p. 428, n. 1861 e p. 455, n. 2107. Altri ritratti di principi o principesse,

senza generalità o indicazione d'autore si trovano elencati nei quinterni della copia dell'Inventario Branchetta in AH, *passim*. Ivi sono anche registrati alcuni pochi ritratti di famiglia, talora senza nome di autore: se ne parlerà in altra occasione. Qui basti accennare che tra le carte di AH, busta 17 esiste un elenco di ritratti della famiglia Bianchetti che vengono confezionati e spediti in una casa di campagna.

63. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 38 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Su questi due quadri vedi Perini Folesani 2013, p. 120, nota 56. Difficile dire se i ritratti dei "Coniugi imperiali del Nord" nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 428, n. 1861) siano i loro o, piuttosto, quelli dell'erede al trono degli zar il granduca Paolo e la moglie (tedesca quanto la suocera), che durante il loro Grand Tour nel 1781-1782 viaggiavano in incognito per l'Europa con il titolo di "Conti del Nord".

64. BCB, ms. B 105, I, p. 229 (vedi anche *infra*, nota 340).

65. Per le celebrazioni toscane (senesi, pisane, pesciatine, livornesi, fiorentine), vedi la silloge livornese che ristampa in sequenza tutte le orazioni funebri e descrizioni d'apparato della Toscana granducale, senza frontespizio né note tipografiche, ma Livorno 1766; e inoltre Negri 1765a (con stampa che mostra il catafalco dentro il duomo di Firenze, per cura di G. Ruggeri, G. Zocchi e F. Berardi) e Negri 1765b, nonché Montecatini 1765. Per la pubblicazione bolognese, vedi [Elena] 1766, dove, a p. 6, viene espressamente citato Marcantonio Herculani per la sua partecipazione alla cerimonia. Il progetto di Mauro Tesi, per il catafalco, passato per un'asta nel 2012, è oggi di proprietà della Bibliothèque de l'INHA: l'incisione deve essersi basata su di esso, non sull'apparato realizzato. Nello stesso 1779 due *ritratti dell'Imperatore e dell'Imperatrice* (non meglio individuati), opera di pittore tedesco non specificato sono presenti nell'Addobbo di San Martino, presso Palazzo Spada: BCB, ms. B 105, I, p. 277 (formato testa e busto). Difficile capire se si trat-

ti della stessa coppia di quadri in mostra presso gli Ercolani quell'anno e in precedenza, o di altra, diversa ma analoga. Certo è che nell'inventario del 1836 si notano alcuni ritratti di regnanti contemporanei: vedi *supra*, nota 62. Si aggiunga che tra i 49 ritratti giudicati "scarti" nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 461, n. 2180) potrebbero esserci ritratti obsoleti e mal messi di sovrani contemporanei.

66. Si veda l'inventario del 1723 pubblicato in Bianchi 2013, pp. 106-108. Su Filippo I principe del SRI vedi anche Perini Folesani 2011.

67. Perini Folesani 2020b, p. 48. Sulla raccolta di *autoritratti* di Filippo Herculani e sul contributo di Calvi, anche con un proprio *autoritratto*, vedi Graziani 2022, p. 156, scheda Catalogo dispersi n. 8.

68. BCB, ms. B 105, I, p. 273. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 83 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014) e Calvi 1780, pp. 106-107. Parrebbe essere il quadro registrato nell'inventario del 1836 come ritratto di Andrea ed Elisabetta Sirani, di "Scuola di Pietro da Cortona": vedi Ghelfi 2007, p. 443, n. 2009. Cfr. [Giordani] 1836, p. 14. Nel 2011 il quadro è stato identificato e reso noto da Irina Sokolova, curatrice della pittura olandese, nei depositi dell'Hermitage, dove appunto era erroneamente collocato tra i dipinti fiamminghi e olandesi (forse per l'abito alla spagnola indossato dalla pittrice): vedi Sokolova 2012 e Sokolova 2013a e 2013b. In seguito Adelina Modesti ha dato risonanza al ritrovamento in varie sedi (ad esempio Modesti 2018).

69. BCB, ms. B 105, I, p. 273. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p.n.n. (ma 20 tris) (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Su questo autoritratto, assente nell'inventario del 1836 e in [Giordani] 1836 forse perché già venduto, vedi Merriman 1980, p. 286, scheda n. 182 ed Emiliani, Rave 1990, pp. 126-127, scheda n. 63 e infine Perini Folesani 2016, pp. 8 e 14, nota 26; Perini Folesani 2019, pp. 297-299, specie 297, nota 240.

70. BCB, ms. B 105, I, p. 273. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p.n.n. (12 bis): (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Questo quadro non è presente in Salerno 1988, né in Turner 2017 e neppure in Negro, Pirondini, Roio 2004.

71. Documento trascritto nel DVD allegato a Perini Folesani 2014.

72. Per un elenco estremamente articolato dei dipinti Ercolani, vedi Bassani 1816, I, pp. 205-217, opportunamente ristampato in Giardini 1992, pp. 123-126 (sugli autoritratti, specificamente p. 126). In ogni caso, dall'inventario del 1836 si evince che il numero di (auto)ritratti di pittori era infinitamente più alto di quanto si ricava da questa e dalle altre fonti, a stampa e non, qui discusse: cfr. Ghelfi 2007, p. 461, nn. 2178-2179, dove ne sono raggruppati un totale di 210, suddivisi tra "più passabili" e "difettosi", senza contare che anche tra i 49 ritratti giudicati "scarti" (ivi, n. 2180) potevano esserci autoritratti, osservazione curiosamente assente in Ghelfi 2022, sommaria amplificazione retorica d'occasione degli spunti fondanti forniti nella bibliografia di cui qui a note 67, 68, 69 e *infra*, 73, 75, 318 e 319.

73. Calvi 1780, pp. 98-99. Compare nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 448, n. 2037), dove lo si dice venduto poco dopo, onde non è in [Giordani] 1836. Secondo Bohn 2004, pp. 256-257 e fig. 11, l'*autoritratto* in questione è presso il Conservatorio del Baraccano: ritengo tuttavia che esso presenti qualche lieve discrepanza con la descrizione fornita da Calvi e che quindi si tratti di un esemplare diverso, benché affine (qui Antonia tiene nella destra un pennello e nella sinistra la tavolozza, secondo Calvi invece, che segue la descrizione inventariale di Branchetta, "alzando la destra, col matitatojo, in atto di voler disegnare sopra una finta tavoletta, che gli è davanti e nella sinistra mano tiene la tavolozza": ma nel quadro in questione, almeno nella brutta riproduzione esistente, in parte giustificabile con le cattive condizioni di conservazione del dipinto, non si distingue alcuna tavoletta).

74. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 31: "FONTANA ZAPPI Lavinia - Suo proprio ritratto da lei stessa dipinto, mezza figura con zanglia alla Spagnola, vezzo di perle che dal collo scende sino al petto, e con la destra accarezza un piccolo cagnolino" (appunto autografo di Filippo Herculani, dunque databile al più presto agli anni '80 del Settecento). Non compare nell'inventario del 1836: forse era già stato venduto.

75. Questione già affrontata dettagliatamente in Perini Folesani 2020a, pp. 162-166. Sulla collezione Ercolani vedi specificamente *Pitture* 1782, pp. 286-287, nonché 428: "Di recente si è aggiunta una serie di Ritratti de' Professori del corrente Secolo fatti da essi stessi e fra questi avendovi quello di Elisabetta Sirani in atto di ritrattare Giovanni Andrea suo Padre, si è fatto fare per sua prima operazione il compagno alla giovine Maria Costanza Tesi in atto di fare il ritratto al famoso Mauro pure suo Padre". Si noti che la scelta dei quadri Ercolani da segnalare è pesantemente condizionata, per il resto, dall'antologia di Calvi 1780.

76. *Pitture* 1792, pp. 338-339.

77. Vedi Gatti 1803, pp. 141-143 (sulla collezione Ercolani), specie 142-143 (sugli autoritratti). A parte l'inizio del brano, in cui dà conto dei lavori di ristrutturazione del Palazzo di Strada Maggiore finiti nel 1802, Gatti per il resto ricalca puntualmente e pedissequamente il testo delle guide del 1782 e del 1792, ispirato da Filippo Herculani (vedi *supra*, nota 75), senza neanche accorgersi che frattanto il secolo è mutato e che i ritratti sono prevalentemente di artisti sei-settecenteschi, non ottocenteschi. Sull'incompletezza della guida di Bassani, vedi Perini Folesani 2014, pp. 282-283. Vedi anche *infra*, note 320-323.

78. AH, "Libro di ricordi", p. 43, n. 116: "A di 14 di giugno 1775 - Ricordo che per la morte del Senator Conte Vincenzo di Pompeo Herculani seguita li 24 di febbraio di quest'anno dal Reggimento di questa città per mezzo del Signor Senator Gozzadini suo Ambasciatore in Roma proposta

la mia persona per succedergli nel senatorato vacante, ne seguì il Breve favorevole segnato li 24 d'aprile, mediante il quale in questo dì 14 di giugno ne ho preso il possesso avendomi favorito secondo il solito di assistere alcuni Senatori parenti, i quali sono stati il Signor Senator Marescalchi, il Signor Senator Ratta, il Signor Senator Orsi. Il primo che della mia Casa ottenne il grado in Bologna fu il Conte Vincenzo di Giacomo Herculani l'anno 1528 per Breve di Clemente VII. Per la di lui morte seguita li 21 di marzo del 1557 passò tal dignità nel Conte Agostino suo fratello, nella di cui linea si è mantenuta sino alla morte del Conte Vincenzo ultimamente succeduta".

79. BCB, ms. B 105, I, p. 24 (vedi *supra*, nota 28 e *infra*, note 160-161, 243, 327).

80. *Ivi*, p. 23 (vedi *supra*, nota 44 e *infra*, note 131, 170 e 207).

81. *Ibidem*. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 73 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Compare ancora nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 456, n. 2125, con la nota a margine: "da regularsi") e in [Giordani] 1836, p. 11. Potrebbe forse coincidere con il dipinto ora al Puskin di Mosca, perché è l'unico corrispondente per soggetto di cui nelle monografie non sia riferita la storia collezionistica: cfr. Ivanoff, Zampetti 1980, p. 546, n. 129 e fig. 2 p. 660; Mason Rinaldi 1984, p. 96, scheda n. 173 e fig. 248 e infine [http://www.italian-art.ru/canvas/15-16\\_century/p/palma\\_il\\_giovane\\_jacopo\\_negretti/the\\_adoration\\_of\\_the\\_shepherds\\_3/index.php?lang=it](http://www.italian-art.ru/canvas/15-16_century/p/palma_il_giovane_jacopo_negretti/the_adoration_of_the_shepherds_3/index.php?lang=it) (vedi anche *infra*, note 131, 170 e 207).

82. BCB, ms. B 105, I, p. 24. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 33 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014) e Calvi 1780, pp. 34-35 (ove si accenna alla questione dell'origine romagnola, piuttosto che friulana del pittore, comunemente veneto per senso dell'impasto pittorico. Le misure confermano il formato oblungo). Compare ancora nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 432, n. 1898), solo per essere venduto poco dopo, onde non rientra in [Giordani] 1836.

Dopo la vendita ottocentesca, parrebbe disperso: esiste un bel quadro di questo soggetto e di questo autore in collezione privata irlandese (Fototeca Zeri) e un'altra versione dura e legnosa in collezione privata italiana (per non parlare di opere generosamente attribuitegli passate per aste minori). Nel primo Cristo sta in mezzo, tra Pilato e il manigoldo, mentre nel secondo Cristo è sempre al centro, ma oltre a Pilato ci sono due manigoldi e un soldato di profilo: Calvi però, a differenza della voce del catalogo, parla solo di *due* manigoldi e quindi non potrebbe trattarsi di nessuno dei quadri qui indicati. Vedi *infra*, nota 330.

83. BCB, ms. B 105, I, p. 23.

84. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 85: "SABBATINI Lorenzo Bolognese - Un quadro in tela rappresentante Giuditta con la spada in mano e la testa d'Oloferne sul tavolino con l'elmo del medesimo, e dietro vi è il tronco dello stesso Oloferne, mezza figura circa la metà del vero, altezza piedi 3, larghezza piedi 2 oncie 4. Comprato in Bologna dalla Casa Senatoria Lambertini. Questo quadro fu intagliato da Agostino Carracci" e p. 87: "SAMACCHINI Orazio - Quadro in tavola rappresentante Giuditta con la spada in mano e la testa d'Oloferne, mezza figura metà del vero, altezza piedi 1,8, larghezza piedi 1,4. Avutosi per Eredità Bianchetti. Questo quadro fu intagliato da Agostino Carracci" (quest'ultimo appunto è autografo di Filippo, evidentemente confuso, perché le misure non corrispondono a quelle del quadro precedente, bensì a quelle di un altro quadro dello stesso soggetto, la cui indicazione è parzialmente cancellata a p. 76: "PASSAROTTI Tiburzio Bolognese -< Un quadro in tavola rappresentante Giuditta con la spada in mano e la testa d'Oloferne, più di mezza figura metà del vero, altezza piedi 1 oncie 8, larghezza piedi 1 oncie 4. Avutosi per Eredità dal Senatore Bianchetti">?). Compare nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 444, n. 2007, come Sabatini). Su questo quadro vedi Danieli 2010-2011, pp. 62-65 che segue, approvandolo, lo spostamento attributivo del quadro ad Agostino Carracci proposto da

Benati e largamente accolto, ma per me alquanto problematico.

85. BCB, ms. B 105, I, pp. 23 e 24 (vedi *supra*, note 21 e 46-47 e *infra*, 102).

86. *Ivi*, p. 23. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 15: "<CAVEDONI Giacomo da Sassuolo - Un quadro in tela rappresentante la Beata Vergine col Santo Fanciullo, San Giuseppe, mezzefigure del vero, altezza piedi 2 oncie 8, larghezza piedi 2 ½. Avutosi per Eredità del Signor Marchese Alfonso Herculani, 1762> Questo quadro fu da me regalato al Signor Tesoriero Odorici l'anno 1774". Il quadro in effetti era presente nell'inventario del 1723 (pubblicato in Bianchi 2013, p. 107). Vedi Perini Folesani 2016, p. 18, nota 67.

87. BCB, ms. B 105, I, p. 22 (esposto presso Casa Desideri, invece che sotto il portico dei Servi). Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 38 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014) e Calvi 1780, pp. 32-33. Compare nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 433, n. 1906, con la nota a margine che lo dice venduto poco dopo) e proprio per questo manca in [Giordani] 1836. Per l'ubicazione attuale del quadro (di Lorenzo Costa) alla National Gallery di Londra, vedi Perini Folesani 2013, p. 126, nota 88.

88. BCB, ms. B 105, I, p. 23. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 39 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Nel "Catalogo" non si trova alcun *Martirio di Sant'Appollonia*, e si potrebbe pensare all'ennesima svista iconografica di Oretti, se non fosse che una copia del Gessi da Reni con questo soggetto è attestata in collezione ancor prima di Marcantonio: vedi DVD allegato a Bianchi 2014, con trascrizione di AH, "Instrumenti dall'anno 1722, 9 maggio all'anno suddetto 18 giugno, 1722" in data 9 maggio 1722: "Inventario di Robbe spettanti al Signor Conte Marc'Antonio Herculani [...]": "44. - Una S. Appollonia in quadro bislungo con Cornice nera profilata d'oro, copia del Gessi II 75". Nessuno di questi compare nell'inventario del 1836: forse erano già stati venduti. Vedi anche *infra*, nota II7.

89. BCB, ms. B 105, I, p. 24. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 86 (per una versione di Spisanelli) e, in alternativa, p. 15 (per la versione di "Cantarini", testo cancellato perché sostituito a p.n.n. (ma 12 bis) da altro, autografo di Filippo Hercolani, con ascrizione a Brandi che riprende l'attribuzione data da Marco Benefial nella sua perizia dei quadri di provenienza Lanci, trascritta nel DVD in Appendice a Perini Folesani 2014, separatamente ma nella stessa sezione della trascrizione del "Catalogo rubricato"). Quest'ultimo quadro è nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 440, n. 1963) e in [Giordani] 1836, p. 5. Quanto all'altro del medesimo soggetto di Spisanelli, potrebbe coincidere con il dipinto anonimo nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 449, n. 2050), con l'appunto marginale: "si dice venduto". In proposito vedi anche Perini Folesani 2016, p. 18, nota 64.

90. BCB, ms. B 105, I, p. 24. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 82 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Presente nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 447, n. 2028), viene venduto poco dopo, stando a una nota in margine: infatti non compare in [Giordani] 1836. Di scuola fiorentina è la copia del Pollaiuolo di cui alle note 20, 38, 92 e 205.

91. BCB, ms. B 105, I, pp. 23-24. Si tratta, nell'ordine, di un *Martirio di una santa*, di un quadro in tavola probabilmente di primitivo con un *Cristo San Francesco*, *San Giovanni Evangelista* e un *ritratto* (se non si tratta del dipinto di Costa di cui *infra*, nota 99), un paio di figure allegoriche femminili di autore non determinato, una anonima *Sacra famiglia* "allargata", perché comprensiva di sant'Anna e san Giovanni Battista bambino, un *Cristo dei Cappuccini* (ovvero, presumibilmente una copia del dipinto di Reni: il "Catalogo rubricato" a p. 82 ne registra un esemplare, ma la voce è di mano di Jacopo Alessandro Calvi, il che suggerisce una data tarda, attorno al 1780: vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014), un *San Francesco davanti al crocifisso* parimenti anonimo, così come

anonima è una *Madonna col Bambino e angeli*.

92. BCB, ms. B 105, I, p. 141 (vedi *supra*, note 20, 38 e *infra*, nota 205).

93. *Ibidem* (vedi *supra*, nota 26 e *infra*, nota 286).

94. *Ivi*, p. 142 (vedi *supra*, nota 23).

95. *Ivi*, p. 143 (vedi *supra*, nota 18 e *infra*, note 171-172 e 209).

96. *Ivi*, p. 144. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 91 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014, Teniers, *ad vocem*) e Calvi 1780, pp. 86-87 (come Monsù Chiglier: in uno stampato ottocentesco è ulteriormente storpiato in Giegler: vedi *infra*, nota 177). Si osservi che il quadro viene esposto l'anno stesso in cui è stato acquistato. L'identificazione è certificata dal fatto che nel "Catalogo" e negli inventari non esistono altri quadri fiamminghi secenteschi con piazze cittadine. D'altro canto l'importanza documentaria del dipinto è evidente, mostrando la città prima del terribile terremoto del 1755: tuttavia non può essere di Teniers, che non è mai stato in Portogallo. Tra i suoi allievi, nessuno ha un nome storpiabile nei modi attestati dai documenti bolognesi, eccetto forse Gillis van Tilborgh, se il nome è stato scambiato per cognome. Molti dei dipinti superstiti di Lisbona nel Seicento sono o anonimi, o di Dirk Stoop (una sua *veduta della Praça do Commercio* nel 1622 è al Museo Nacional de Arte Antiga di Lisbona), ma nessuno sembra includere una "processione dell'Inquisitore" come descritto nello stampato ottocentesco. Tuttavia al Museo dos Coches esiste un dipinto con l'anonima *Entrada Solene em Lisboa do Nuncio Apostolico Monsenhor Giorgio Cornaro em 22 de abril de 1693*, che almeno include un ecclesiastico. Il dipinto Hercolani compare nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 447, n. 2029, come Scuola di Tegnier), assieme a una nota a margine che lo dice venduto poco dopo: sembra disperso e di sicuro non è mai stato un Teniers. Sul terremoto del 1755 e il suo impatto sull'arte lusitana ed europea vedi Grazia-

ni M. 2023, *passim* (per le testimonianze figurative pp. 39-46). Per l'aspetto iconografico vedi anche più specificamente Gago da Camara, Murteira, Rodrigues 2013.

97. BCB, ms. B 105, I, p. 144 (vedi *supra*, nota 57, e *infra*, nota 206).

98. *Ivi*, p. 142 (vedi *supra*, nota 59).

99. *Ivi*, p. 144. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 15: "COSTA Lorenzo Ferrarese - Un quadro in tavola rappresentante san Giovanni Battista, con un ritratto di un uomo, figure poco meno del vero, altezza piedi 5 oncie 2, larghezza piedi 1 oncie 10. Comprato in Faenza dalli Padri Celestini ed è compagno dell'altro segnato in questo, come decontro, colla lettera "A" e *ibidem*: "COSTA Lorenzo Ferrarese - Un quadro in tavola rappresentante San Cristoforo, con Nostro Signore fanciullo in spalla, con un ritratto di un sacerdote, altezza piedi 5, larghezza piedi 1 oncie 8. Comprato in Faenza dalli Padri Celestini. 'A'". Non si capisce però che fine abbia fatto il *San Francesco*. Comunque, tutti questi quadri sono sconosciuti al catalogo attuale delle opere del Costa (Negro, Roio 2001), e non figurano nemmeno tra i perduti ma documentati, sicché probabilmente sono da ascrivere ad altro autore coevo, forse romagnolo, vista la provenienza faentina. Se ne trova ancora traccia nell'inventario del 1836: Ghelfi 2007, p. 437, n. 1941 (*San Cristoforo con donatore*: in margine, "da negoziarsi"), e p. 439, n. 1954 (*San Giovanni Battista con donatore*: "da negoziare" e in [Giordani] 1836, p. 7 (con ascrizione a Costa). Potrebbe trattarsi del quadro segnalato come anonimo da Oretti nell'addobbo del decennio precedente (lo scambio tra Giovanni Evangelista e Battista è tipico della sua approssimazione iconografica, ma come spiegare la confusione tra san Francesco e san Cristoforo?): vedi *supra*, nota 91.

100. BCB, ms. B 105, I, p. 143: Oretti la giudica "pittura famosa". Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 91 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014) e Calvi 1780, pp. 40-41. Vedi Perini

Folesani 2013, p. 125, nota 81 e Scaglietti Kelescian 2019, pp. 204-206, scheda n. 115, relativa alla versione a Pommersfelden, che sicuramente non coincide con quella Herculani per ragioni storiche (onde quest'ultima viene identificata con quella già di collezione privata anversese testimoniata da una foto del Kunsthistorisches Institut di Firenze, probabilmente la stessa da me indicata come transitata per un'asta a Uppsala nel 2010). Si può aggiungere che il quadro, presente nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 444, n. 2004) e venduto quello stesso anno, dovrebbe coincidere con l'esemplare documentato dalla Scaglietti nella collezione di Antonio Basoli nel 1860.

101. BCB, ms. B 105, I, p. 142. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 91: "TIARINI Alessandro Bolognese - Un quadro in tela rappresentante Rinaldo che parte da Armida, la quale come svenuta <è> sta giacente in terra con un amorino in aria, figure del vero <ed> vi è una navicella in distanza con una femmina che la guida, entrovi i compagni di Rinaldo, altezza piedi 6 oncie 10, larghezza piedi 4. Avutasi per Eredità dalla Casa del Signor Senatore Bovio". Vedi anche *infra*, nota 332. Compare nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 440, n. 1962). Benché registrato anche in [Giordani] 1836, p. 14, fu messo veramente in vendita solo nell'asta Rambaldi 1903, p. 24, lotto n. 380 e risulta perduto: così lo dichiara Benati 2001, II, p. 199, n. 202. Va segnalato peraltro che in AH, busta 17, contenente liste alfabetiche di quadri preliminari al "Catalogo rubricato" (ad esempio "Pitture nella Casa Herculani, 1765 - di cento e più pittori de' più celebri", nonché nell'"Abecedario pittorico" del 1769) il quadro era attribuito a Lionello Spada.

102. BCB, ms. B 105, I, pp. 142 e 143: non solo parla dello "Scorticamento di San Sebastiano" invece che di san Bartolomeo, ma aggiunge un *San Sebastiano curato da Irene* assente dal "Catalogo rubricato" e nell'Inventario Branchetta (impensabile lo confonda con il quadro di scuola fiorentina a proposito

del quale vedi *supra*, nota 90) e li attribuisce entrambi a Ribera invece che, almeno il primo, a Luca Giordano (quest'ultima attribuzione è accreditata anche dall'Inventario Branchetta: AH, busta 17, "Li tre inclusi quinteretti in cui vi sono notati li quadri esistenti nell'Appartamento al Piano nobile di Sua Eccellenza Padrona [...]", c.n.n.: "Camera Lettera L - 1 - Un quadro in tela rappresentante San Bartolomeo in atto di essere scorticato con un angioletto in aria e alcune figure di sacerdoti e manigoldi figure del vero, dipinto da Luca Giordani Napolitano, Altezza piedi 5 oncie 5, Larghezza piedi 4, dentro cornice intagliata e dorata"). Per un *San Sebastiano curato da Irene* di attribuzione incerta e di provenienza Malvezzi, vedi *infra*, nota 296. Nessun quadro di tal soggetto è registrato nell'inventario del 1836, con qualsivoglia attribuzione (Giordano, Ribera), ma un *San Bartolomeo* di Ribera venne messo in vendita nell'asta Rambaldi del 1903, p. 24, lotto n. 390. Il *Martirio di San Bartolomeo* del Giordano è ricordato come non rintracciato in Ferrari, Scavizzi 1992, I, p. 389, assieme al *San Sebastiano* (di cui qui, a note 46 e 85) e a 3 quadri (due *Allegorie della Musica* e una *Virtù*), ricordati da Oretti nel suo manoscritto sulle collezioni aristocratiche bolognesi (BCB, ms. B 104) e dalla guida bolognese del 1792. Dalle descrizioni però sembrano da identificare semmai con i dipinti ascritti nel "Catalogo rubricato" a Pietro Liberi, per cui vedi *supra*, note 49-50. Invece Ferrari e Scavizzi non discutono i due filosofi di cui alla nota 45, forse perché Oretti li attribuisce a Mattia Preti e i due studiosi non avevano accesso ai materiali archivistici di Casa Herculani.

103. BCB, ms. B 105, I, p. 142. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 8 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014) e Calvi 1780, pp. 16-17. Non compare nell'inventario del 1836, il che induce a credere che fosse già stato venduto. Heinemann 1962 (I, p. 19, scheda n. 58, voce m) ricorda una copia di un quadro perduto di Bellini come di proprietà Herculani, poi Massarenti, donde nel 1881

sarebbe giunta per acquisto alla collezione, poi Museo Walters di Baltimora, dove è scomparsa (o venduta): si tratterebbe però di una *Madonna col Bambino vispo*, senza santi di contorno (e non si sa se seduta in terra per umiltà come questa, motivo iconografico frequentato da Bellini e dai suoi seguaci).

104. BCB, ms. B 105, I, pp. 142-143. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 32 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014) e Calvi 1780, pp. 38-39. Ancora presente nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 445, n. 2010, venduta nel giugno successivo come risultata da nota in margine) è la pala oggi musealizzata a Marsiglia: passata nella collezione Campana e da lì entrata nel sistema museale pubblico francese: vedi Fortunati 1986, pp. 737 e 771 (fig.). Su questo quadro, vedi anche *infra*, nota 204.

105. BCB, ms. B 105, I, pp. 42 e 43 (vedi *supra*, note 39-40).

106. *Ivi*, p. 144. Cfr. *supra*, nota 43: sembrerebbe, stando alla cronologia dichiarata, che si sia cercato subito un buon rimpiazzo per il pezzo donato solo pochi mesi dopo averlo messo in mostra: vedi perciò nota seguente.

107. Il ricordo pertinente è pubblicato in Perini Folesani 2013, p. 113, nota 18.

108. BCB, ms. B 105, I, p. 143. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 75: "PASSAROTTI Bartolomeo Bolognese - Un quadro in tela rappresentante la Beata Vergine coronata dalla Santissima Trinità su le nuvole, con vari angeli d'abbasso, li Santi Luca Evangelista, San Giovanni apostolo ed Evangelista, San Domenico, figure del vero, altezza piedi 8, larghezza piedi 5 oncie 2. Comprato in Bologna dalle Reverende Madri di San Pietro Martire, ed era in una camera del loro Monastero". Il quadro non è presente nell'inventario del 1836, né in [Giordani] 1836, probabilmente perché già venduto. Per questo quadro vedi anche la bibliografia *supra*, nota 40.

109. Chissà se "Christo a mensa in Casa del Fariseo, figure minori del naturale, quadro per traverso della Scuola del Bassano"

(BCB, ms. B 105, I, p. 142) corrisponde ad AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 10: "BASSANO Francesco, da Ponte, detto il - Un quadro in tela rappresentante Nostro Signore con li discepoli in Emaus, ed altre figure più della metà del vero, altezza piedi 4.10, larghezza piedi 6.3 Il sudetto quadro fu venduto dal Signor Marc'Antonio Gozzadini".

110. Rispetto al quadro di Alvise del Friso, va detto che negli Addobbi di San Procolo del 1766, presso la bottega dello speziale viene esposto, tra altri, un quadro attribuito a Tintoretto con una *Storia dei Veneziani* (BCB, ms. B 105, I, p. 45) e che sotto lo stesso portico, quell'anno, viene mostrato un quadro sicuramente Hercolani (vedi *infra*, nota 327). In teoria, al netto della vaghezza dei soggetti e del cambio di attribuzione, potrebbe trattarsi dello stesso quadro: ma anche con queste variazioni è irrintracciabile nel "Catalogo rubricato" e nell'Inventario Branchetta. Ancora, non esiste alcun quadro raffigurante *Orfeo che suona la lira* di Cantarini o di altri (a meno che non si intenda *Apollo e le Muse* di Romanelli), né alcuna *Strage degli Innocenti*, di Mattia Preti o di altri (a meno che non si scambi la strage fatta dalla peste per una strage condotta da soldati).

111. È il caso dell'anonimo "San Carlo Borromeo che serve gli infermi in tempo di contagio, figure come il naturale, tavola d'altare" (BCB, ms. B 105, I, p. 144), verosimilmente da identificare con AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 39: "GARBIERI Lorenzo Bolognese - Un quadro in tela rappresentante San Carlo Borromeo nell'atto di battezzare un fanciullo in tempo di peste, con molte figure del vero, altezza piedi 6 oncie 4, larghezza piedi 4.10. Comprato in Bologna" (nulla a che vedere, dunque, con il quadro di Gessi a nota 88), oppure quello dell'anonima "Decollazione di San Giovanni Battista, figure come il vero, tavola d'altare" (che potrebbe corrispondere sia al quadro dello Spada di tale soggetto, su cui vedi *infra*, nota 146, che a quello di Cagnacci per cui vedi AH, "Catalogo rubricato", p. 14: "CAGNACCI Guido di

cognome Canlassi, detto, da Casteldurante - Un quadro in tela rappresentante la Decollazione di san Giovanni Battista, figure del vero, altezza piedi 7, larghezza piedi 4 oncie 7. Il sudetto quadro fu portato in Bologna dal Signor Pietro Guarienti Veneziano, e dal medesimo comprato l'anno 1756". Su questo quadro, ancora presente nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 446, n. 2020), ora perduto, vedi Pasini 1986, pp. 273-274, scheda n. 64 (a proposito di un probabile disegno preparatorio alla Fondazione Custodia, Parigi): il dipinto è stato messo in vendita tardivamente, dalla casa d'aste Rambaldi nel 1903 (p. 24, n. 388), benché fosse già stato messo in catalogo da [Giordani] 1836, p. 5).

112. BCB, ms. B 105, I, p. 143. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 15: "<CARAVAGGIO Michelangelo di cognome Merigi, detto il, da Caravaggio - Un quadro in tela rappresentante il ritratto di un uomo armato, con croce in petto, che tiene la mano destra sopra la testa di un nano, figura intiera del vero, altezza piedi 5 oncie 5, larghezza piedi 2 oncie 11. Comprato in Parma l'anno 1769: questo ritratto è di un Cavaliere della Casa del Verme insignito dell'Ordine di Santo Stefano> Si crede però che sia di Giulio Campi Cremonese" (l'ultima frase è autografa di Filippo) e *ivi*, p. 22 (ma 20 bis): "CAMPI Giulio Cremonese - Ritratto di un Cavaliere di Santo Stefano il quale tenendo la sinistra sopra un fianco, posa la destra sopra la testa di un nano che gli presenta un memoriale. Vi sta scritto nel memoriale che tiene in mano" (voce integralmente autografa di Filippo, con maggiori dettagli iconografici).

113. Calvi 1780, pp. 100-101.

114. Per la menzione nell'inventario del 1836, vedi Ghelfi 2007, p. 428, n. 1864. Compare anche in [Giordani] 1836, p. 10 (come Nuvolone). Federico Dal Verme, piacentino, era cavaliere di Santo Stefano (come tanti nella sua famiglia, prima e dopo di lui) e mecenate di Panfilo Nuvolone, ma l'unico quadro di Nuvolone certamente in suo possesso era stato una *Sacra Famiglia* (Geddo

2003, p. 291, n. q54). Cionondimeno il quadro Hercolani viene registrato *ivi*, p. 290, n. q52, come disperso: però non venne venduto nel 1836, ma successivamente, forse a metà secolo, visto che nel 1872 non figurava più nella documentazione Hercolani. Nella scheda dell'asta Pandolfini n. 203 del 16 maggio 2017 il quadro viene presentato come proveniente dalla collezione Corsi (ricchissima ed eterogenea raccolta fiorentina creata dall'ingegner Arnaldo Corsi, che nel 1938 cedette al Comune di Firenze la parte considerata più pregiata, ospitata perciò nel Museo Bardini: Chiodo 2011 e Bona Castellotti 2012). Questi a sua volta l'aveva comprata da una collezione privata indeterminata. L'identificazione del quadro è certa non solo per l'evidente croce decussata di Santo Stefano sulla corazza, i costumi secenteschi e la presenza inconsueta di un nano come scudiero, ma soprattutto per la scritta sulla missiva, pur ridotta dalle varie puliture e rintelature intercorse (la modernità di tela e telaio è evidente nella foto del retro) al seguente frammento: "All'Ill. mo Sig. il Sig. Conte Federico da ... Memoriale" (naturalmente per via degli interventi suddetti sono sparite anche le tracce delle appartenenze storiche sei-settecentesche del dipinto sicuramente fornite da sigilli, scritte o numeri inventariali sul retro). Il commento della scheda (per cui la scritta "potrebbe aiutarci nell'identificazione del personaggio, tuttavia le parole non sono pienamente leggibili, e l'identità dell'effigiato al momento non è conosciuta") dimostra, oltre all'oblio della provenienza padana favorito da restauri e puliture, una ricerca frettolosa: sarebbe bastato controllare i repertori posteriori dei Cavalieri di Santo Stefano per identificare il Federico secentesco in questione (ad esempio Marchesi Buonaccorsi 1735, pp. 218-219, lo dice Bali dell'Ordine a Piacenza - come quasi tutti i numerosi cavalieri dell'ordine in famiglia - entratovi il 7 marzo 1603 molto giovane, senza altri meriti - militari o spirituali - che una strabiliante ricchezza). La mancanza di contesto induce

a un'ascrizione localistica generica, sicuramente sbagliata ("Scuola fiorentina del XVII secolo"), pensando forse a qualche modesto e ignoto interprete locale della lezione fiamminga di Sustermans, invece che a un pittore del Seicento lombardo. Quanto all'originaria attribuzione a Caravaggio, è ovviamente *wishful thinking*, sull'onda del celebre ritratto del Gran Maestro dell'Ordine di Malta Alof de Wignacourt, di tutt'altra qualità pittorica e poetica.

115. BCB, ms. B 105, I, p. 144. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 77 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014, ove si ricorda che "Era questo di ragione del Padre Ettore Ghisilieri Prete dell'Oratorio, che lo nomina nel suo Testamento"). Come noto gli Hercolani avevano un legame stretto con la chiesa della Madonna di Galliera: Filippo ancora ragazzo nel 1753 vi aveva donato il ciborio dell'altare maggiore in argento: vedi Perini Folesani 2014, pp. 287-288, nota 10. Su questo quadro vedi Ghirardi 1990, pp. 152-154, scheda n. 5 e Höper 1987, I, p. 34 e II, p. 56, scheda n. G41, Danieli 2010-2011, pp. 56-57 e Perini Folesani 2013, p. 128, nota 95.

116. BCB, ms. B 105, I, p. 141. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 75: "PROCACCINI Cammillo Bolognese - Un quadro in tela rappresentante il corpo di San Bernardino morto giacente su la bar<F>a, con molte figure intorno, poco meno del vero, al di sopra vi è la Beata Vergine col Santo Fanciullo e quattro angeli, piccole figure, altezza piedi 8 ½, larghezza piedi 6. Fu comprato il sudetto quadro dalli Padri Minori Conventuali di Cesena". Compare nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 436, n. 1929) e in [Giordani] 1836, p. 12. Parrebbe disperso: probabilmente permane in collezione privata. Non se ne parla, mi pare, in Cassinelli, Vanoli 2007, e certamente non vi è riprodotto.

117. Per i due quadri, vedi *supra*, nota 88.

118. Troppo vaga per un'identificazione è la descrizione di un ritratto anonimo "figura intera, vestito color nero e armatura"

(BCB, ms. B 105, I, p. 141) o "uomo armato, figura quanto il vero (*ivi*, p. 142), mentre il "ritratto di cavaliere vestito color giallo e stivali, arcobugi, figura intera come il naturale, credo di Guido Cagnacci" (*ivi*, p. 143) sicuramente non è di Cagnacci (nel cui catalogo attuale non figura nulla del genere), ma potrebbe corrispondere a quello che Calvi, nel "Catalogo rubricato" (p. 52), descrive come "Lombarda Scuola - Ritratto di un guerriero in piedi, figura intera" e che nell'"Inventario Branchetta" figura come opera fiamminga (il che è coerente con la tenuta descritta, con una marsina di scamosciato chiaro sotto la corazza, comune per gli ufficiali del Nord Europa - Olanda, Inghilterra - prima dell'adozione generalizzata dell'uniforme nei corpi militari, ma presente anche occasionalmente nella ritrattistica italiana, ad esempio in Tiberio Tinelli.

119. In particolare il "San Rocco, figura come il vero è dello Schidone" (BCB, ms. B 105, I, p. 144) non compare nel "Catalogo rubricato", dove esistono altri dipinti di questo soggetto, ad esempio attribuiti alternativamente a Franceschini o Milani, oppure a "Da MILANO Zuanne - Un quadro in tavola rappresentante San Rocco con il cane, figura intiera, due terzi del vero, altezza piedi 3 oncie 3, larghezza piedi 1 oncie 8. Comprato in Milano 1764" (p. 56), verosimilmente coincidente con quello di Cesare da Sesto decantato da Calvi 1780, pp. 12-13 e ancora presente nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 432, n. 1896, venduto quell'anno stesso), benché Giovanni da Milano nulla abbia in comune, stilisticamente o cronologicamente, con Cesare da Sesto. In alternativa potrebbe trattarsi dell'anonimo "San Rocco, più di mezza figura piccola in tavola assai in cattivo stato" dello stesso inventario (*ivi*, p. 435, n. 1920). Benché la confusione tra Cesare da Sesto e Schedoni sembri del tutto improbabile, è vero che entrambi i quadri sono su tavola e che in questo saggio sono documentati slittamenti ed equivoci attributivi abbastanza inverosimili oggi, ma avvenuti. Un altro esempio signi-

ficativo, tra i vari possibili: una "tavola d'altare con la Assunta, o venuta dello Spirito Santo pinta in tavola" (BCB, ms. B 105, I, p. 144) potrebbe essere uno dei seguenti due pezzi del "Catalogo rubricato" (dando per scontato che si tratti di un cenacolo della Pentecoste, non di un'Assunzione, ennesima dimostrazione della scarsa precisione iconografica in Oretti): o il quadro del faentino Tonducci a p. 91 ("TONDUZZI Giulio Faentino - Un quadro in tavola rappresentante la venuta dello Spirito Santo sopra la Beata Vergine, gli apostoli ed altre persone, con il ritratto del padrone ingnocchioni, figure del vero, altezza piedi 7 oncie 8, larghezza piedi 5 oncie 7. Comprato in Faenza dagli Monaci Celestini <che> stava col[lo]cato in uno degli altari della loro antica chiesa. Nel Duomo di Faenza vi è un quadro col nome di quest'autore che conferma sempre più essere il sudetto cenacolo del Tonduzzi"), oppure di Gaudenzio Ferrari (p. 35: "FERRARI Gaudenzio Milanese <Gaudenzio, e non Francesco, come per errore si dice alla p. 38 "Gaudenzio Francesco Perugino"> "Discesa dello Spirito Santo sopra gli apostoli nel Cenacolo. Altro quadro della stessa grandezza", voce scritta per metà da Luigi Crespi e per l'altra metà da Filippo Hercolani: ancora presente nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 436, n. 1927, subito dopo inserito in [Giordani] 1836, p. 8, benché non necessariamente venduto). Nessuno dei due è scelto in Calvi 1780 ed entrambi sono messi davvero in vendita solo nell'asta Rambaldi nel 1903, p. 24, lotti nn. 382 e 386 (quest'ultimo come "Fonduzzi da Faenza"). Che poi il nome di Gaudenzio Ferrari possa essere un fraintendimento voluto (e quindi giustamente messo in dubbio da qualcuno con un "?" nell'inventario del 1836), secondo un'abitudine diffusa tra i consulenti di Filippo e probabilmente su ispirazione di Filippo stesso, è suggerito dal fatto che nell'Inventario Branchetta l'attribuzione è diversa e assai più modesta, benché assonante: AH, busta 17, "Nelli inclusi quinternetti vi è descritto li quadri esistenti a piano terreno di dietro dal palazzo [...] dalle

parti de' Bagherotti [...]: "Nella camera lunga segnata CCCC [...] N. 10 - Un quadro in tavola, rappresentante la Venuta dello Spirito Santo sopra la Beata Vergine e gli Apostoli, figure al quanto meno del vero dipinto da Francesco Gaudenzio parmigiano. Altezza palmi 6, once 4, larghezza palmi 3, once 11 dentro cornice intagliata e velata" (si noti che il nome dell'artista è aggiunto in un secondo tempo, sullo spazio lasciato bianco, con puntini di sospensione).

120. BCB, ms. B 105, I, p. 144: "La Cena di Christo con li Apostoli e bella architettura, tavola d'altare in assa". Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 9: "BADILE Antonio Veronese - Un quadro in tavola rappresentante l'Ultima Cena di Nostro Signore cogli'Apolloli, figure poco meno del vero, altezza piedi 6.5, larghezza piedi 3.11 Questo quadro fu comprato in Milano et era in una chiesa fuori di Milano. Tale compra seguì l'anno 1764'. Presente anche nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 436, n. 1934): stando alle annotazioni risulta venduto poco dopo.

121. Vedi gli Addobbi a San Giovanni in Monte del 1770, *infra* nota 132.

122. "Una figura di donna rappresentante la Cosmografia che con un compasso misura il globo della terra, mezza figura come il vero" (BCB, ms. B 105, I, p. 44). Potrebbe essere una delle allegorie femminili non meglio specificate attribuite a Pietro Liberi, per cui vedi *supra*, nota 50. In alternativa potrebbe essere riferibile a uno di due quadri anonimi presenti nell'Inventario Branchetta: AH, busta 17, "Inventario delli quadri, in tele e tavole, gli autori de' quali non sono noti e perciò non si sono descritti nel novo libro delle Pitture" [cioè nel "Catalogo rubricato", a riprova che nemmeno "libro alfabetico" è nome autorizzato dall'ordinamento archivistico di Casa Hercolani, bensì denominazione generica di tutti i cataloghi, così distinti dagli inventari]: "[nella camera segnata I]: n. 12 - Un quadro in tela rappresentante la Geografia con un libro e compassi in mano, mezza figura del vero -

Altezza palmi 1, once 10, larghezza palmi 1 once 6 - dell'Eredità Lanci", con il seguente *pendant*: "n. 16 - Un quadro in tela rappresentante l'Astronomia con le mani sul Globo Celeste, mezza figura del vero - Altezza palmi 1, once 10 e Larghezza palmi 1 once 7 - dell'Eredità Lanci". I due quadri, anonimi, sono stati forse tra i primi a essere venduti, perché non caratterizzanti o qualificanti la collezione, e quindi disperdibili senza imbarazzi (né grandi guadagni).

123. BCB, ms. B 105, II, p. 42. L'elenco occupa peraltro le pp. 42-48.

124. *Ivi*, p. 45 (vedi *supra*, note 61-65).

125. *Ivi*, p. 44 (vedi *infra*, nota 167).

126. Vedi *supra*, note 67-77 e *infra*, note 218, 318-320, 322 e 326. I nomi di questi due pittori non sono nell'elenco stilato da Jacopo Alessandro Calvi (peraltro parziale), né in quello di Petronio Bassani (vedi *supra*, nota 72), né nel "Catalogo rubricato", né negli inventari sette e ottocenteschi, anche se in quello del 1836 (Ghelfi 2007, p. 440, n. 1996) è registrato un "Ritratto di Francia Giacomo fatto da sé in tavola (si dice di Francesco Francia)", venduto subito dopo. Strano del resto che a Bologna - e in Strada Maggiore - qualcun altro mettesse in mostra autoritratti di pittori minori, viventi o morti da lungo tempo, a meno che non si trattasse di un furbo mercante a caccia di un acquirente specifico particolarmente promettente, l'Hercolani appunto.

127. AH, "Libro", p. 87, n. 237: "A di 15 di giugno 1782 - Ricordo che agitandosi in Roma nel Tribunale della Sacra Rota la causa fra il Signor Conte Pietro Bianchetti d'Avignone e me intitolata Bonon. Fideicomissorum de Blanchettis super Identitate e avendone io riportato due consecutive sentenze favorevoli, il detto Cavaliere sotto questo giorno 15 giugno ha rinunciato a detta causa".

128. Vedi *infra*, nota 326.

129. BCB, ms. B 105, I, p. 10 (per il 1760 fornisce solo un breve elen-

co di quadri Malvezzi esposti a San Sigimondo, forse ricavato da un foglio stampato).

130. *Ivi*, pp. 108-116. Vedi anche Perini Folesani 2014, pp. 283 e 290, nota 32.

131. BCB, ms. B 105, I, p. 115 (vedi *supra*, note 44 e 80 per Tintoretto e, per Palma, *supra*, nota 81 e *infra*, nota 170 e 207).

132. *Ibidem* (vedi *supra*, note 120-121).

133. *Ivi*, p. 109.

134. *Ivi*, pp. 108 e 115-116.

135. *Ivi*, p. 109. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p.n.n. (21 quinques): vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014.

136. BCB, ms. B 105, I, p. 109. Esisteva un "Figliuol prodigo" di autore indeterminato, ma di un certo valore, nel Palazzo stesso: forse si tratta del quadro tolto dall'incassatura nella parete e messo in mostra: vedi Ghelfi 2021, p. 22.

137. BCB, ms. B 105, II, pp. 14-21.

138. *Ivi*, p. 14. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 19 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Cfr. Perini Folesani 2013, p. 127, nota 92. Per il portico, visibile nella pianta della chiesa pubblicata da Seroux d'Agincourt, e, in alzato, nelle stampe di Pio Panfilii e Antonio Basoli, vedi Monari, Serchia 1987, pp. 163-173.

139. BCB, ms. B 105, I, p. 19. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 98: "VAN DYCH Antonio d'Anversa <detto ancora De Dych Daniello> - Un quadro in tela rappresentante il ritratto di uomo armato con collaro tondo a canonici, più di mezza figura del vero, altezza piedi 2 once 10, larghezza piedi 2.4. Comprato in Mantova ed esisteva nel Palazzo di delizie detto la Favorita. Si crede che possa essere questo quadro il ritratto di gue<...>rriero della Casa Gonzaga<ghi>a". In uno dei tanti "libri alfabetici" dell'archivio (busta 17, Libro alfabetico rilegato alla rustica), esso è registrato di pugno di Filippo come Rubens: "Ritratto di un uomo armato a ferro con bellissima armatura. Fu comprato questo quadro in Mantova ed esisteva prima nel Palazzo detto la Favorita, luogo

di delizia de' Serenissimi Duchi di Mantova. Si crede che possa essere questo quadro il Ritratto di un guerriero della Casa Gonzaga", probabilmente diverso da quello in *ivi*, "Pitture nella Casa Hercolani, 1765 - di cento e più pittori de' più celebri", alla lettera R: "Rubens, Pietro Paolo, Due ritratti mezze figure, uno di uomo armato e l'altro di donna", ma coincidente con quello nel cosiddetto "Abecedario Pittorico" del 1769. Per il problema della sua identificazione odierna, vedi Perini Folesani 2013, p. 120, n. 61.

140. AH, busta 17.

141. In proposito vedi ad esempio Paoluzzi 2013, per la guida visiva della Galleria Colonna di Roma negli acquarelli di Salvatore Colonnelli Sciarra. Per un caso di guida verbale per la collezione Hercolani, vedi la "Descrizione" di cui a nota 14.

142. A proposito degli Addobbi di San Giovanni in Monte del 1780, ad esempio, si noti che l'elenco dei quadri esposti sotto il portico di Santa Lucia è numerato da 1 a 74, mentre di solito negli appunti orettiani non vi è alcun criterio ordinatore: vedi BCB, ms. B 105, II, pp. 17-21 (vedi *supra*, nota 129 e *infra*, note 285, 294, 308, 324 per altri indizi di uso o trascrizione di documenti a stampa nel B 105).

143. Per il Brizio, cfr. Giardini 1992, pp. 78-79, scheda n. 21 e Benati, *Medica* 2002, p. 178, scheda n. 17. Per Cesi, le cui ultime tracce storiche sono in Gualandi 1853, vedi Cristalli 2021, pp. 301-302, scheda n. 18 e Cristalli 2022, pp. 137 e 142, nota 53, e, prima, Fortunati 1995, specie pp. 18-23 (e pp. 158-162, scheda n. 36 di M. Faietti); Preti Hamard 2005, I, p. 102 e II, pp. 48-49; Danieli 2001, p. 170, nota 20.

144. I documenti inventariali della spartizione sono pubblicati come Appendice documentaria in Benati, *Medica* 2002, pp. 19-24. Sulla visita di Lanzi a Bologna, vedi Perini 2008.

145. Per questi tre dipinti vedi rispettivamente Appendice in Benati, *Medica* 2002, p. 20, n. R77 (pertanto assegnato teoricamente a Teresa Malvezzi: vedi anche *infra*, nota 291), p. 19, n. 8

(assegnato a Maria Malvezzi) e p. 20, n. 100 (assegnato a Maria Malvezzi), ma vedi anche n. R87 (assegnato a Teresa Malvezzi). Per l'equivalente Hercolani di quest'ultimo vedi AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 57: "MAZZOLA Francesco detto il Parmigianino - Un quadro in tavola rappresentante la Sacra Famiglia, cioè la Beata Vergine con Nostro Signore fanciullo e San Giovanni Battista pure fanciullo, San Giuseppe, Sant'Anna, due angeli che sostengono un padiglione, figure poco più della metà del vero, con altre piccole figurine in lontananza, di altezza piedi 3 once 4, larghezza piedi 3. Avutesi per Eredità Bianchetti 1762". Quanto all'*Amore eroico* del Crespi, si tratta certamente dello stesso quadro oggi musealizzato a Strasburgo (Jacquot, Lavallée, Marcle 2017, pp. 218-219, scheda n. 117), notato da Sir Joshua Reynolds, di passaggio a Bologna nel 1752, in collezione Magnani (Perini 1991, pp. 382, 392, nota 154, 400 e 408, nota 7), donde è transitato discretamente in collezione Malvezzi alla morte nell'aprile 1753 di Paolo Scipione Magnani-Lupari, ultimo del suo ramo, i cui beni fideicommissari andarono al nipote *ex sorore*, Sigismondo Malvezzi, figlio di Piriteo III e Artemisia Magnani Lupari, donde il conseguente mutamento del nome di questo ramo Malvezzi in Malvezzi-Lupari. Da loro per dote il quadro passò all'Hercolani - ben prima quindi della dispersione ufficiale della raccolta Magnani nel 1797, alla morte dell'ultimo esponente della famiglia, Giacomo: i Malvezzi infatti avevano esposto il dipinto già nel 1770 a San Sigismondo (vedi *infra*, nota 272). Per un altro quadro Magnani, poi Malvezzi-Lupari, poi Hercolani, vedi *infra*, nota 250.

146. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 88: "SPADA Leonello - Un manigoldo che tiene in mano la testa di San Giovanni Battista. Comprato l'anno 1804 dalla Casa Benati. E si crede di provenienza dallo stato del fu Conte Antonio Ratta" (appunto autografo di Filippo Hercolani) e Appendice in Benati, *Medica* 2002, p. 19, n. 62 (assegnato a Maria Malvezzi). Uno dei due

è presente nell'inventario del 1836: Ghelfi 2007, p. 439, n. 1952 e anche in [Giordani] 1836, p. 14. Vedi anche *supra*, nota 111.

147. Assente nel "Catalogo rubricato", è elencato da Jacopo Alessandro Calvi nel suo *Indice autografo conservato in AH ed è registrato nell'inventario del 1836*: Ghelfi, 2007, p. 428, n. 1859 (venduto poco dopo).

148. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 81, appunto autografo di Filippo (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Il quadro, ancora presente nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 428, n. 1862), viene venduto subito dopo (o addirittura anni prima, se la data 1826 non è un refuso).

149. AH, "Catalogo rubricato", p.n.n. (ma 12 tris): "BARBIERI Giovanni Francesco detto il Guercino - Ritratto del Signor Alberto Provenzali con fanciullo, tiene in mano una lettera su cui sta scritto: Al Molto Mag<sup>o</sup> Sig.<sup>o</sup> Pron / Il Sig.<sup>o</sup> Alberto Provenzali/ Cento. Questo ritratto fu comprato in Cento dagli eredi del Signor don \_\_\_\_\_ Carpegiani l'anno 1794. Questo quadro è citato nella Felcina Pittrice del Malvasia, alla pag. 362 del tomo II, nella vita del Barbieri. Alberto fu lavorare in mosaico e benché non fosse così eccellente come Marcello suo fratello, meritò però somma lode" (appunto autografo di Filippo Hercolani che smentisce la ricostruzione delle vicende collezionistiche del pezzo fornite da Salerno 1988, p. 90, scheda n. 7 bis e Turner 2017, p. 268, scheda n. 10, che si basano su notizie locali ottocentesche). È elencato ancora nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 429, n. 1866), ma viene venduto subito dopo. Non figura in [Giordani] 1836, p. 4.

150. Vedi *supra*, nota 42 e *infra*, note 160, 164, 248, 328 e 341.

151. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 85 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Cfr. Calvi 1780, pp. 62-63. Presente ancora nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 446, n. 2024), venduto subito dopo in quello stesso anno, e ricomparso ultimamente sul mercato antiquario, ora in collezione privata: Perini Folesani 2013, p. 125, nota 81.

152. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 80: "«-RONDANI Francesco Maria Parmigiano - Un quadro in tavola rappresentante la Beata Vergine col Santo Fanciullo sopra un tavolino e San Giovanni Battista pure fanciullo, mezza figura del vero, altezza piedi 2 ½, larghezza piedi 2. Comprato dal Signor Principe Filippo Hercolani in Bologna l'anno 1772. L'autore è un allievo del Correggio. Il Santo Bambino tiene nella destra una rondine, marca del Rondani sudetto.»" Anche se il quadro compare già nell'Inventario Branchetta, qui risulta cancellato senza spiegazione e non se ne trova menzione nell'inventario del 1836: forse donato, scambiato o venduto, oppure con attribuzione cambiata (ma in tal caso sarebbe stato segnalato accanto alla voce stessa, come avviene di norma).

153. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 30: "FRANCIA Giacomo - Quadro in asse con entrovì la Beata Vergine, il Bambino Gesù ed angeli sopra, San Giovanni Battista e Sant'Eligio laterali, ed un angelo a' piedi con cetra. Esisteva questo nell'altare della Residenza dell'Arte degli Orefici. Fu comprato da me l'anno 1803, il 6 luglio, nel qual tempo fu soppressa l'Arte de' suddetti Orefici" (appunto autografo di Filippo Hercolani). In alternativa potrebbe essere uno dei due quadri notati *ivi*, p. 33: "FRANCIA Giacomo Bolognese - Figlio di Francesco Raibollini detto il Francia Orefice - Un quadro in tavola rappresentante la Beata Vergine col Santo Fanciullo su le ginocchia in veduta di paese, mezza figura metà del vero, altezza piedi 1 oncia 8, larghezza piedi 1 oncia 7. Altro quadro del sudetto in tavola rappresentante la Beata Vergine col Santo Fanciullo in piedi sopra un tavolino, mezza figura metà del vero, altezza piedi 1 oncia 7, larghezza piedi 1 oncia 6. Comprati in Bologna", identificabili nell'inventario del 1836 tra vari: Ghelfi 2007, p. 433, n. 1907; p. 435, n. 1923; p. 439, n. 1955; p. 448, n. 2040.

154. Ghelfi 2007, p. 443, n. 1990. Cfr. AH, busta 17, [Inventario Branchetta], "Nelli inclusi quinterneti vi è descritto li quadri

esistenti a piano terreno di dietro dal palazzo [...] dalle parti de' Bagherotti [...]": "Nella camera segnata EEEE [...] N. 8 - Un quadro in tela, rappresentante una donna con una pelle di leone in testa e nella mano sinistra tiene un'asta, mezza figura del vero, dipinta «da Elisabetta Sirani Bolognese». Altezza palmi 1, oncie 8, larghezza palmi 1 oncia 5 dentro cornice intagliata e dorata". Questo quadro peraltro non compare in nessun altro catalogo di Casa Hercolani (Libro alfabetico rilegato alla rustica, né nelle "Pitture nella Casa Hercolani, 1765 - di cento e più pittori de' più celebri", né nell'"Abecedario pittorico" del 1769).

155. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 103: "ZUCCHERI Federico - L'apparizione del Signore e Maria Vergine tra gli Santi Stefano e Lorenzo. Serviva questo di tavola d'altare alla Cappella Maggiore nella Chiesa de' Padri Carmelitani di Bologna detta delli Scalzi, dai quali religiosi l'anno 1787 con decreto dell'Eminentissimo Arcivescovo fu acquistato detto quadro in asse". Presente nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 443, n. 1901) e in [Giordani] 1836, p. 15, venne messo davvero in vendita solo nell'asta Rambaldi del 1903 (p. 24, lotto n. 381). La pala si trova oggi nella collezione della Fondazione della Cassa di Risparmio di Pesaro (Perini Folesani 2016, pp. 10 e 16, nota 53).

156. Vedi, oltre alla nota precedente, anche AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 92 ("TIARINI Alessandro - Il Sacrificio d'Abramo mezza figura. Questo quadro che stava collocato sopra la testa dell'Infermeria delle Monache del Corpus Domini di Bologna, fu comprato l'anno 1788 mediante decreto del Signor Cardinale Gioannetti Arcivescovo"). Il quadro, ancora presente nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 440, n. 1961), è registrato anche in [Giordani] 1836, p. 14. Già noto a Zerì, il quadro Hercolani è stato identificato e pubblicato trent'anni fa da Massimo Pironcini (1994, pp. 299, 305 nota 86 e fig. 413 a p. 326) in collezione privata romana. Benati 2001, II, p. 72, n. 125 lo ricolloca in collezione mantovana.

157. *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, pp. 427-428; Cerboni Baiardi 1996; Brancati, Benelli 2014.

158. BCB, ms. B 105, II, pp.n.n. [ma 125-135]. Antaldi, in quanto parente e appassionato d'arte, venne certamente coinvolto da moglie e cognato (Astorre) nelle fasi iniziali della vendita sotto banco di pezzi meno pregiati della collezione proprio negli anni Venti, come dimostrano appunti sparsi di sua mano sulla valutazione e scelta di pezzi da vendere, reperibili ad esempio in AH, busta 17 (anzi le monete in cui sono espresse alcune valutazioni rimandano a un periodo addirittura anteriore alla Restaurazione). Per l'acquisto travagliato dei mss. orettini vedi *supra*, nota 6.

159. BCB, ms. B 105, II, p.n.n. [ma 129]. Marescalchi 1822, pp. 3 e 5-6 informa che un libretto simile al suo (dunque non un mero elenco dei quadri esposti, ma un puntuale resoconto della manifestazione nel suo complesso) era già stato stampato nel 1812, a opera di Giuseppe Predieri, ex servita.

160. BCB, ms. B 105, II, p.n.n. [ma 126].

161. Vedi *supra*, note 28, 79, 160 e *infra*, nota 243.

162. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 8: "BOLTRAFFIO Giovanni Antonio Milanese - Un quadro in tavola rappresentante il ritratto di un uomo con beretta rossa in testa, mezza figura del vero, altezza piedi 1 oncia 1, larghezza oncie 10. Questo è il ritratto di Giovanni secondo Bentivogli e fu comprato dal Signor Marchese Filippo Hercolani dal Signor Carlo Bianconi in Bologna". Questo quadro non figura nell'inventario del 1836 (né come autore, né come soggetto), ma esiste in quello Branchetta: AH, busta 17, [Inventario Branchetta] "Nelli due inclusi quinterneti si sono notati li quadri esistenti nell'Appartamento Nobile dalla parte del cortile rustico [...]"; c.n.n.: "Nella Camera dalla parte de' Manzi, segnata GG [...] 18 - Un quadro in tavola rappresentante il ritratto in profilo di un uomo con beretta rossa in testa, mezza figura del

vero dipinta da Giovanni Antonio Boltraffio milanese, altezza piedi 1 oncie 1, larghezza piedi 10, senza cornice". Non compare in Fiorio 2000, nemmeno nella sezione sui dipinti perduti o non rintracciati (pp. 211-215). Escluderei sia quello di Ercole Roberti alla National Gallery di Washington, da sempre a *pendant* del profilo della moglie Ginevra Sforza (onde si parla del *Dittico Bentivoglio*, sul tipo del dittico di Piero della Francesca per il duca Federico di Montefeltro con Battista Sforza: vedi Manca 1992, pp. 104-106, scheda n. 5, figg. 5a-b). Oretti 1983, p. 53 ricorda un *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio* firmato dal Costa in casa Bentivogli; potrebbe essere lo stesso degli Uffizi, ivi giunto però dalla collezione Isolani.

163. Vedi *infra*, nota 172.

164. Nel caso sia il *Ritratto del Cardinal Galli* in mostra anche nel 1769: vedi *supra*, note 42 e 150 e *infra*, note 248, 328 e 341. Alternativamente, vedi *infra*, nota 169.

165. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 57: "MAZZOLA Francesco detto il Parmigianino - Un quadro in tavola rappresentante la Sacra Famiglia, cioè la Beata Vergine con Nostro Signore fanciullo e San Giovanni Battista pure fanciullo, San Giuseppe, Sant'Anna, due angeli che sostengono un padiglione, figure poco più della metà del vero, con altre piccole figurine in lontananza, di altezza piedi 3 oncie 4, larghezza piedi 3. Avutasi per Eredità Bianchetti 1762". Cfr. però anche *supra*, nota 145 e *infra*, nota 221. Non compare nell'inventario del 1836, né in [Giordani] 1836, forse perché già venduto.

166. Probabilmente da identificare con un quadro comprato tardivamente da Filippo Hercolani, come rivela la voce autografa in AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 59: "MAZZOLA Francesco detto il Parmigianino - Madonna col Bambino - Questo piccolo quadro in tela della Scuola del Parmigianino esisteva nella sacrestia de' Padri di San Giovanni in Monte". L'attribuzione, oscillante tra Parmigianino e Girolamo da Carpi, si

risolve in favore di quest'ultimo nell'inventario del 1836, solo per essere venduto poco dopo: cfr. Ghelfi 2007, p. 438, n. 1951.

167. È ricordato in inventari tardo-settecenteschi e in quello del 1836, quando viene venduto (Ghelfi 2007, p. 441, n. 1974), ma non nel "Catalogo rubricato": vedi Perini 2013, p. 114, nota 26. Vedi *supra*, nota 125.

168. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, rispettivamente n. 107 (Reni), n. 81 (Monna), n. 124 (Domenichino), n. 90 (Parmigianino). Su questi quadri vedi anche *infra*, note 254 e 274 (Reni), 251 (Monna), 252 e 289 (Domenichino), 221 (Parmigianino, per la *Sacra famiglia*, che però potrebbe essere Hercolani; la *testa di angelo* non viene riproposta).

169. Benati, Medica 2002, p. 20, n. 88. Per il prestito ad altre esposizioni, vedi *supra*, nota 160 e 164 e *infra*, note 253 e 292.

170. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 73 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014) e Calvi 1780, pp. 50-51. Il quadro è a Seattle, parte della donazione Kress: Mason Rinaldi 1984, p. III, scheda n. 288 e fig. III. Per il *pendant* (e per il prestito del quadro in altre mostre), vedi *supra*, note 81 e 131.

171. Per la pala del Francia, vedi *supra*, note 18 e 95 e *infra*, note 172 e 209.

172. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 18 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014). Sia questo politico che la pala del Francia sono in Calvi 1780, pp. 8-9 e 10-11 rispettivamente. Per il Costa, vedi Perini Folesani 2013, p. 127, nota 88. Vedi anche *infra*, nota 210.

173. BCB, ms. B105, II, p.n.n. (ma 129): "n. 45, Costa, Uomo orante"; n. 46, Costa, donna orante"; sconosciuti non solo al "Catalogo rubricato", ma anche all'Inventario Branchetta, e perfino a quelli Malvezzi. Se ne trova traccia però nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 436, nn. 1930 e 1933), con ascrizione al Cossa, pur sempre ferrarese, e risultano entrambi venduti in quello stesso anno. Problematica, per ragioni iconografiche, l'identi-

ficazione con i due quadri del Costa in vendita in [Giordani] 1836, p. 7, per i quali vedi *semmai supra*, note 91 e 99.

174. Vedi *supra*, nota 156, e anche, per analogia, nota 155.

175. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 87: "STROZZI Bernardino - San Francesco col Crocifisso in mano in atto di leggere un libro. Quadro acquistato in Venezia l'anno 1787 dal Signor Fossati pittore" (nota autografa di Filippo). Non è nell'inventario del 1836 e nemmeno in [Giordani] 1836, verosimilmente essendo già stato venduto. A differenza del *San Girolamo col teschio* acquistato da Marcantonio a Venezia e tornato ivi, a Ca' Rezzonico (Perini Folesani 2013, pp. 125-126, nota 86), questo quadro non è stato ancora identificato. Tra i 34 quadri dello Strozzi raffiguranti *San Francesco col crocifisso* accolti in Mortari 1995, solo in una dozzina si rileva la compresenza di un libro (la Bibbia) aperto (tra cui lo splendido quadro oggi a Tulsa, Philbrook Museum of Art, su cui vedi *ibidem*, p. 117, scheda e fig. n. 170 e assai più estesamente Spicer 1994, pp. 23-24, scheda n. 10). Solo in 3, poi, sembra che il santo lo stia leggendo (Mortari 1995, pp. 85-86, nn. e fig. 18-20): nell'esemplare già in collezione Ashburnham a Londra; in quello documentato nel 1935 a Vienna, al Dorotheum; e in quello acquisito nel 1961 "from the estate of G.Ph. Verhagen" dal museo Boijmans van Beuningen di Rotterdam. Di nessuno è resa nota la storia collezionistica, ovvero la catena delle provenienze, che non è chiarita neanche in Manzitti 2013, p. 141, n. 156 e neppure nella scheda museale on line dell'esemplare a Rotterdam: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/3930/saint-francis>.

176. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 19: "CASTIGLIONI Benedetto Genovese - Un quadro in tela rappresentante un pastorello con due pecore ed un cane, figure del vero in veduta di paese, altezza piedi 3, oncie II, larghezza piedi 3, oncie 9. Comprato in Bologna. Questo quadro è mentovato dal Signor Giusep-

pe Ratti nella sua ristampa delle Vite de' Pittori Genovesi alla p. 310 del primo tomo" e Calvi 1780, pp. 64-65. Ancora presente nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 444, n. 2005), venne venduto subito dopo, onde non compare in [Giordani] 1836.

177. Vedi *supra*, nota 96 e *infra*, nota 245.

178. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 80 (vedi DVD allegato a Perini Folesani 2014) e Calvi 1780, pp. 60-61. Posto in relazione con la decorazione ad affresco del Palazzo Mazzarino a Parigi eseguita da Romanelli (Oy Marra 1994, p. 175, nota 19) e memore, a sua volta, del *Parnaso* perduto affrescato da Camassei a Palazzo Barberini, un quadro di tale soggetto è passato a Londra da Sotheby's (asta 8 luglio 1981, lotto n. 22) e in seguito da Pandolfini (asta del 14 maggio 2019, lotto n. 18) come Scuola di Romanelli e "ricordo" dell'affresco.

179. Giardini 1992, pp. 80-81, scheda n. 22; Benati, Medica 2002, pp. 82-83, scheda n. 19. Quadro inviato nel 1868 a Parigi per la vendita all'Hôtel Drouot (Pillet, Delarge 1868, p. 17, n. 35, con nota a margine a penna: "casa", a indicare che è stata invenduta o ritirata). Molti dei quadri pesaresi seguono lo stesso tortuoso itinerario da Bologna a Pesaro triangolando con Parigi.

180. Giardini 1992, pp. 88-89, scheda n. 25; Benati, Medica 2002, pp. 84-85, scheda n. 20.

181. Giardini 1992, pp. 83-85, scheda n. 23; Benati, Medica 2002, pp. 76-77, scheda n. 16.

182. Giardini 1992, pp. 86-87, scheda n. 24 (come Giovan Francesco Gessi). Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. 108.

183. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 19, n. 16. Risulta venduto già nel 1824: *ivi*, p. 21.

184. *Ivi*, p. 19, n. 17. Vedi *infra*, note 225 e 287.

185. *Ivi*, p. 20, n. 146. Si tratta del quadro oggi a Imola, Pinacoteca Comunale (Fortunati 1986, pp. 732 e 762), sopracamino proveniente da Palazzo Magnani e

quindi, con storia collezionistica equivalente all'*Amore eroico* di Crespi e alla *Missione* di Aureliano Milani, per cui vedi note 145 e 250.

186. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. 115 e AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p.n.n. (12 bis): "BAMBINI Niccolò Veneziano - Una visita de' Re Magi. Questa tavola d'altare fu comprata in Venezia da Signor Battista Lazzarini l'anno 1783" (appunto autografo di Filippo). Compare nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 448, n. 2045): una nota marginale lo dice "venduto con gli scarti".

187. Sicuramente assente nel "Catalogo rubricato" e nell'Inventario Branchetta, non meno che nell'inventario del 1836, non si trova neppure nell'inventario di spartizione Malvezzi del 1806 o negli altri elenchi pubblicati in Appendice in Benati, Medica 2002. Compare però in [Giordani] 1836, p. 13.

188. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 20: "CITTADINI Pierfrancesco Milanese - Un quadro in tela rappresentante Moisé fanciullo ritrovato dalla figlia del Re Faraone, con quattro femine, figure <un terzo> in circa la metà del vero, in campo di paese con due macchiette in distanza, altezza piedi 4 oncie 2, larghezza piedi 6 oncie 4. Comprato in Bologna" e registrato anche nell'Inventario Branchetta (con oscillazione attributiva tra Mastelletta e Cittadini: AH, busta 17, [Inventario Branchetta], "Nelli due qui acclusi quinternetti vi sono descritti tutti li quadri esistenti nell'appartamento a piano terreno dalla parte davanti del Palazzo che [h]a il prospetto in Strada Maggiore entrando a mano destra [...]", c.n.n.: "[Nella Camera segnata III] Il - Un quadro in tela rappresentante <il ritrovamento> Moisé fanciullo ritrovato dalla figlia del Re Faraone, con quattro femine figure metà incirca del vero in campo di paese, con due macchiette in distanza dipinte <dal Mastelletti> Milanese il vecchio, posto per traverso Largo piedi 6, once 4, Alto piedi 4 once 2, dentro cornice intagliata e velata") appartiene alla selezione operata in Calvi

1780, pp. 74-75 (come Cittadini). Nell'inventario del 1836 compare come Mastelletta (Ghelfi 2007, p. 441, n. 1970) e lo stesso in [Giordani] 1836, pp. 7-8.

189. Lo stampato, cancellato e sovrascritto da Antaldi, forse diceva Elia: la correzione di Antaldi è Golia (come in Davide e Golia?). Assente nell'Inventario Branchetta e nel "Catalogo rubricato", è da identificare con un quadro registrato nell'inv. Hercolani del 1836 (Ghelfi 2007, p. 450, n. 2056: "David in atto di tagliare la testa a Golia, figure intere di Sebastiano Ricci"), dove però reca due annotazioni marginali: "si dice venduto" e "non si trova". L'unico Sebastiano Ricci nell'inventario della spartizione Malvezzi del 1806 è un *Taddeo Apostolo* (Appendice in Benati, Medica 2002, p. 19, n. R30, assegnato a Teresa Ranuzzi), mentre non compare nessun *Davide e Golia*, né lo si trova negli elenchi successivi pubblicati *ibidem*. Quindi o si tratta di un quadro comprato da Astorre dopo la morte di Filippo, oppure deve comunque venire da Casa Malvezzi. Né si può pensare al veronese Brusasorci: il "Catalogo rubricato" ne registra un *Ritratto virile* (p. 7) e un *San Girolamo* (p. 10). Negli elenchi Malvezzi nell'Archivio Hercolani non figura nulla.

190. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. 148. Il quadro risulta già venduto nel 1824: *ivi*, p. 21. Vedi anche *infra*, nota 288.

191. Giardini 1992, pp. 112-113, scheda n. 35; Benati, Medica 2002, pp. 102-103, scheda n. 29.

192. Vedi *infra*, note 236-240.

193. Giardini 1992, pp. 17-30, ristampato in Benati, Medica 2002, pp. 25-34.

194. BCB, ms. B 105, II, p.n.n. [ma 130]. Su questi quadri vedi *supra*, rispettivamente note 23, 24 e 27.

195. Marescalchi 1822, pp. 7-8. Nella dedica al comitato degli organizzatori nonché aristocratici prestatori, il Marescalchi ribadisce che l'occasione devota è anche "esposizione al Pubblico de' pregevolissimi Quadri delle Vostre Pinacoteche [onde] tanto diletteste l'Estero ed il Cittadi-

no" (*Ivi*, p. 4). A commento degli Addobbi del 1812, Antaldo si era parimenti appuntato: "I Signori Vincenzo Malvezzi, Fratelli Angelelli ed Hercolani, oltre i quadri che disposero nei loro portici elegantemente adornati, si accordarono a formare una superba Galleria sotto il Portico de' Servi [...] Furono disposti elegantemente dal Signor Querzola sessantadue pezzi di buoni autori tratti dalle Gallerie delle sudette quattro famiglie, sotto la direzione del Signor Sebastiano Conti. Si unisce l'elenco che ne fu stampato, unitamente a quello che fecero stampare i Signori Conti delle pitture che si videro in tale occasione sotto il loro portico" (BCB, ms. B 105, II, p.n.n. [ma 125]). Per un elenco, di poco posteriore, di un privato non nobile, vedi BCB, ms. B 4416, ins. 5 c), sulle pitture di proprietà di tal Gaetano Girotti esposte sotto il portico di casa sua per le decennali di San Paolo Maggiore del 1839. Del resto gli appunti di Antaldi sono spesso più attenti all'illuminazione notturna, all'effetto dell'apparato, all'allestimento insomma e alle conversazioni serali nelle dimore aristocratiche o ai concerti d'occasione (vedi *infra*, nota 200), che non ai quadri stessi, a volte perché giudicati di modesta qualità (*Ivi*, p.n.n. [ma 133] a proposito degli Addobbi di Santa Caterina di Saragozza del 1824: "Diverse pitture esposte in diversi luoghi, poche meritevoli di poca attenzione, niuna di molta"), ma anche perché l'elencazione era affidata a foglietti e opuscoli a stampa interfogliati, cui Antaldi rinviava, ormai da tempo perduti, eccetto quello qui discusso e riprodotto.

196. Vedi nota precedente. Marescalchi 1822, invece, ne tace, evidentemente considerandolo irrilevante, rispetto all'elogio dell'impegno nei prestiti e nelle opere di carità dei parrocchiani più illustri, aristocratici, ma anche borghesi, specie se intellettuali (o vedove devote). Si veda però anche BCB, ms. B 4183, fascicolo 3: "Lista delle spese occorse in occasione della Processione Generale del Corpus Domini alla mia chiesa parrocchiale di Santa Margherita l'anno 1792,

essendo io infrascritto [Giacomo Bertuccini], Rettore di detta funzione".

197. BCB, ms. B 105, II, pp.n.n. [ma 125, 130, 131].

198. *Ivi*, p.n.n. [ma 131].

199. *Ivi*, p.n.n. [ma 131].

200. *Ivi*, p.n.n. [ma 130]: "Nulla è paragonabile alla diligenza che usò in questa occasione il Signor Giuseppe Querzola, che presiede alla collocazione de' quadri, talché fu eseguito senza che alcuno rimanesse minimamente danneggiato. Così avvenne anche nel ritornare ai rispettivi loro Proprietarii". *Ivi*, p.n.n. [ma 131]: "Niun quadro soffrì alcun danno, in tanto concorso di gente".

201. *Ivi*, pp.n.n. [ma 131-132]. La festa, in questo caso, si svolge nello spazio-filtro tra esterno e interno, privato e pubblico dell'appartamento a pian terreno e nei giardini. In altre parrocchie (San Giovanni in Monte, 1824) si tiene un concerto (Accademia di musica) al Casino dei Nobili (*Ivi*, p.n.n. [ma 133]).

202. Marescalchi 1822, pp. 14-15: "nuovo spettacolo che aprì alla vista di ciascuno le ricchissime e ben composte Gallerie della Strada medesima, che in numero di ben 300 magnifiche e sorprendenti operazioni di pitture e suddetti disegni, come alla nota che fu stampata e che si unisce in fine" (in realtà ristampata alle pp. 26-42).

203. Marescalchi 1822, p. 40 (la serie dei disegni è riportata alle pp. 35-40).

204. Il catalogo delle opere esposte nel 1822 sotto il portico dei Servi è ristampato in Marescalchi 1822, pp. 31-40; quelle sotto il portico dello scomparso San Tommaso sono alle pp. 30-31; quelle sotto il portico di Palazzo Hercolani (incorporante quello già Volta), pp. 40-41. Per la pala di Lavinia, vedi Marescalchi 1822, p. 31, n. 5. Vedi *supra*, nota 104.

205. Marescalchi 1822, p. 31, n. 14 (vedi *supra*, note 20, 38, 92).

206. *Ivi*, p. 32, n. 17 (vedi *supra*, note 57 e 97).

207. *Ibidem*, n. 18 (vedi *supra*, note 81, 131 e 170).

208. *Ibidem*, n. 20 (vedi *supra*, nota 188).

209. *Ivi*, p. 33, n. 31 (vedi *supra*, note 18, 95, 171 e 172).

210. *Ivi*, p. 32, n. 29 (vedi *supra*, nota 172).

211. *Ivi*, p. 31, n. 9 (vedi *supra*, nota 19).

212. *Ivi*, p. 32, n. 29 (è notevole che, stando alla descrizione, il *Concerto* "di Ercole Grandi" sia appeso proprio accanto al polittico del Costa, il che avrebbe dovuto evidenziare la comune identità stilistica). Vedi *supra*, nota 87.

213. Marescalchi 1822, p. 34, n. 41 (vedi *supra*, nota 178).

214. *Ivi*, p. 32, n. 29. Cfr. AH, "Catalogo rubricato", p. 80: "DA RIMINI Giovanni - Un quadro in tavola rappresentante la Beata Vergine col Santo Fanciullo ed alcune teste di seraffini, mezze figure alquanto meno del vero, sotto vi sono le seguenti parole: 'Iovanes Franciscus de Rimino fecit MCCCCLXI, altezza piedi l'oncie 8, larghezza piedi 1 oncie 2. Comprato dal Signor Principe Filippo Hercolani in Bologna 1772. Di questo Giovanni da Rimini vi è una Madonna pure in tavola col nome dell'autore nella chiesa di San Domenico di Bologna all'altare di San Michele accanto alla capella Pepoli, delle quali due tavole nè dell'autore fanno menzione il Malvasia nel Libro delle Pitture di Bologna, nè l'Orlandi nel suo *Ab-e-cedario*". Cfr. Perini Folesani 2013, p. 127, nota 88. Il quadro è ricordato anche da Lanzi 1968-1974, III, p. 22 nella collezione Hercolani. Su questo dipinto vedi anche *infra*, nota 337.

215. Marescalchi 1822, p. 32, n. 23 e p. 33, n. 29. Cfr. AH, "Catalogo rubricato", p. 20: "da COTTIGNOLA Francesco - Due quadri in tavola compagni, uno rappresentante San Giovanni Evangelista con la penna in mano e l'altro rappresenta San Tomaso d'Aquino che nella mano destra tiene un libro e nella sinistra il modello di una chiesa, figure intiere poco più della metà del vero, altezza piedi 4 oncie 1, larghezza piedi 1 oncie 8. Questi due quadri, unitamente ad altro

notato nel presente libro sotto la lettera B di Bernardo da Cottignola servivano per un'ancona d'altare in una chiesa di «Brisighella stato faentino» Faenza e si crede San Domenico» e Perini Folesani 2013, pp. 126-127, nota 88.

216. Marescalchi 1822, p. 32, n. 23 e p. 33, n. 29. Cfr. AH, «Catalogo rubricato», p. 17: «da COTTIGNOLA Francesco \_\_\_\_\_ - Due quadri in tavola, uno rappresentante Santo Stefano martire e l'altro San Girolamo col crocifisso in mano, mezze figure metà del vero, altezza piedi 1 oncie 5, larghezza piedi 1 oncie 4. Comprati in Faenza». Vedi anche Perini Folesani 2013, pp. 126-127, nota 88.

217. Marescalchi 1822, p. 32, n. 29 (vedi *supra*, nota 138).

218. *Ivi*, p. 33, n. 29. Sul dipinto di Cossa nell'ambito del problema dell'iconografia franciana e dell'*autoritratto* Hercolani, vedi Perini Folesani 2022. Un elenco di quadri in un foglio in AH, busta 17 dimostra che Filippo Hercolani era a conoscenza del (supposto) *autoritratto* del Francia di collezione Boschi.

219. Marescalchi 1822, p. 32, n. 29. Cfr. AH, busta 16, «Catalogo rubricato», p. 56: «MONTAGNA Bartolomeo Vicentino - Un quadro in tavola rappresentante la Beata Vergine col Santo Fanciullo in braccio in veduta di paese, mezza figura metà del vero. In un finto biglietto vi sta scritto: <509 - a di 7 Apr. Bartolomeo <scolaro> discepolo de Ze. be., altezza piedi 1 ½, larghezza piedi 1 oncie 4. Comprato in Venezia l'anno 1762». Risulta ancora presente nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 443, n. 1995), con la postilla a lato: «venduto». La firma riportata non segue il formato consueto in Montagna, la data sì. Non identificabile nei dipinti catalogati da Puppi 1962, De Zuani 2014-2015; compare invece in Lucco *et al.* 2014, pp. 413-414, scheda n. 125, ma come Bartolomeo Veneto, con rinvio a Pagnotta 1997, pp. 160-161, scheda n. 4, che ha il merito di averlo rintracciato ad Ajaccio nel Museo Fesch e di averlo ricollegato (sulla base della descrizione e della scritta nel cartellino, oggi quasi illeggibile) al quadro Her-

colani citato da G. Piacenza in nota alla sua edizione del Baldinucci. Vedi anche Roche 2000, p. 65, dove non si fa menzione della collezione Hercolani, ma si nota per la prima e unica volta, sul retro del dipinto, una serie di indizi che ne attesterebbero il passaggio in una collezione austriaca, prima di arrivare al cardinale Fesch. Infine vedi la scheda estesa ma non priva di approssimazioni di D. Thiébaud in Thiébaud, Costamagna, Galansino 2011, pp. 134-136, n. 42 dove viene messa in dubbio la provenienza Hercolani sulla base di un fraintendimento dei materiali documentari pubblicati nell'Appendice in Benati, Medica 2002, relativi *esclusivamente* ai pezzi Malvezzi confluiti in collezione Hercolani (*ivi*, p. 136, nota 2): questo quadro vi è per forza assente, essendo veramente Hercolani, fin dal 1762. D'altro canto, poiché è presente nell'inv. Hercolani del 1836, la ricostruzione delle sue vicende collezionistiche proposta in Lucco *et al.* 2014, p. 413 è chiaramente sbagliata: in particolare non è vero che il quadro abbia lasciato la collezione Hercolani nel 1813 per entrare nella Fesch nel 1815 e restarvi fino al 1835, quando muore il cardinale-collezionista. In realtà il quadro arriva ad Ajaccio nel 1843 per una negoziazione con Giuseppe Bonaparte e quindi probabilmente non è mai entrato nella collezione Fesch: semmai ha a che fare con la Corsica grazie alla famiglia Bonaparte.

220. Marescalchi 1822, p. 31, n. 7 (vedi *supra*, nota 116).

221. *Ibidem*, n. 4 (vedi *supra*, note 145, 160 e 165-166).

222. *Ivi*, p. 30 (vedi *supra*, note III e 146 e *infra*, nota 293).

223. *Ibidem*. Vedi *supra*, nota 182. Il quadro compare come Gessi (Franco per Francesco) anche in Pillet, Delarge 1868, p. 18, n. 37.

224. Marescalchi 1822, p. 31, n. 6 (qui indicato come *Missione di San Francesco Saverio*). Vedi *supra*, nota 183 e *infra*, note 275 e 286.

225. Marescalchi 1822, p. 32, n. 21 (vedi *supra*, nota 184).

226. *Ivi*, p. 31, n. 17. Oggi attribuito a Pietro Ricchi: cfr. Giardini 1992, pp. 92-93, scheda n.7 e Benati, Medica 2002, pp. 92-93, scheda n. 24.

227. Marescalchi 1822, p. 32, n. 21 (vedi *supra*, nota 175).

228. *Ivi*, p. 33, n. 31. L'*Ecce homo* faceva parte dei quadri destinati a Pesaro per rifondere il debito contratto con Gioacchino Rossini, ma risulta disperso: vedi Giardini 1992, p. 118, scheda n. 39. Peraltro, come vari altri quadri destinati a Pesaro, era stato mandato a Parigi per l'asta all'Hôtel Drouot (Pillet, Delarge 1868, p. 17, n. 34, con nota a pena a lato: «casa», che segnala che era opera invenduta o ritirata). Invece il *San Rocco* (Marescalchi 1822, p. 32, n. 22) non compare né nel «Catalogo», né negli inventari Hercolani - nemmeno in quello del 1836, che ingloba i quadri Malvezzi non ancora venduti -, e invero non è individuabile neppure nell'inventario Malvezzi del 1806 con la spartizione dei beni tra Maria e Teresa Malvezzi: lo si trova però in quello del 1824 con i quadri di proprietà Malvezzi visibili nell'appartamento di Maria in Palazzo Hercolani: «Ultima Camera [...] San Rocco che parla con l'angelo di Lodovico Carracci» in Appendice in Benati, Medica 2002, p. 21. È ancora presente nell'inventario dei quadri di Maria Malvezzi del 1840: *ivi*, p. 22, n. 40. Figura tra i quadri perduti in Brogi 2001, I, p. 299, n. P110.

229. Marescalchi 1822, p. 33, n. 31. Questo quadro non c'è nel «Catalogo», né negli inventari Hercolani settecenteschi, solo in quello del 1836 come opera del Francia (Ghelfi 2007, p. 445, n. 2012: un appunto in margine lo dice venduto in quello stesso anno). Se davvero fosse stato venduto nel 1836, non potrebbe trattarsi del *Dio Padre* di Giovanni Bellini oggi a Pesaro (Giardini 1992, pp. 62-63, scheda n. 15; Benati, Medica 2002, pp. 66-67, scheda n. 11) rintracciabile con altra attribuzione in quelli riferiti a Maria Malvezzi: vedi Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. 84 («Padre Eterno, mezza figura del Bagnacavallo, in tavola - lire 200» nell'inventario Malvezzi del 1806, per la

spartizione dei quadri); p. 21 ("Sala Grande dei quadri antichi - Padre Eterno, mezza figura, del Bagnacavallo in tavola" nell'inventario del 1824); p. 22, n. 38 ("Padre Eterno, mezza figura in tavola. Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo" nell'inventario del 1843 dei quadri di Maria Malvezzi nelle stanze di Palazzo Hercolani); p. 23, n. 25 ("Padre Eterno, Ramenghi detto Bagnacavallo, alto m. 1, largo 1,25. - marenghi 80", non datato, ma risalente all'epoca del Regno d'Italia per le misure e il danaro utilizzato: è l'attribuzione accolta dalla commissione peritale del Tribunale di Bologna del 1883, il cui documento è pubblicato in Giardini 1992, pp. 127-129, a p. 128, n. 23).

230. Marescalchi 1822, p. 33, n. 31: è ricordato nella spartizione dei quadri Malvezzi del 1806 (Appendice a Benati, Medica 2002, p. 20, n. 83), in quello del 1824 (*ivi*, p. 21, prima camera dopo la Sala grande) e in quello del 1843 (*ivi*, p. 22, n. 34). Fu notato da Eastlake nel 1861, senza giudicarlo degno di acquisto (Avery-Quash 2011, I, p. 566). Sconosciuto a Salerno 1988, è discusso in Turner 2017, p. 388, scheda n. 121: l'esemplare *ivi* illustrato è attualmente in ubicazione sconosciuta e proviene dalla collezione Barberini di Roma, dove sarebbe rimasto fino al 1960, passando poi al mercato antiquario londinese. La scheda menziona anche alcune derivazioni, varianti o copie, di cui non si conosce la storia, una delle quali potrebbe quindi coincidere con questa.

231. Marescalchi 1822, p. 33, n. 31. Assente nel "Catalogo rubricato" e negli inventari Hercolani compreso quello del 1836 (Ghelfi 2007), non è individuabile neanche in quelli Malvezzi (Appendice a Benati, Medica 2002, pp. 19-24), perché non compare con questa attribuzione e questo soggetto nell'inventario della spartizione del 1806, ma compare in quello s.d. (*ivi*, p. 23, cassa n. 4), con i quadri per Pesaro. Nel 1868 era stato proposto sempre come Luca Longhi per la vendita a Parigi all'Hôtel Drouot (Pillet, Delarge 1868, p. 15, n. 27, corretto a penna in 28, con nota a margine: "Casa", segno che era stato ri-

tirato o era rimasto invenduto). In precedenza evidentemente recava un'attribuzione diversa e oggi è assegnato a Domenico Beccafumi: Giardini 1992, pp. 70-72, scheda n. 18 e Benati, Medica 2002, pp. 68-69, scheda n. 12 (la riprova dell'identificazione, pur sorprendente, del quadro è fornita dalla perizia di tribunale pubblicata da Giardini 2002, pp. 127-129, dove esso è presente a p. 128, n. 21, con attribuzione a Luca Longhi, ma corrisponde al quadro di Beccafumi).

232. Lanzi 1968-1974, III, pp. 5, 8, 9, 10, 12, 13, 148.

233. Marescalchi 1822, p. 33, n. 31. Non individuabile nell'inventario della spartizione del 1806, affiora in quelli dei beni Malvezzi in casa Hercolani: vedi Appendice in Benati, Medica 2002, p. 21 (inv. del 1824, nella Sala grande dei quadri antichi), p. 22, n. 42 (inv. 1843) e p. 23 (inv. s.d., cassa 4: qui si specifica che è sant'Antonio abate).

234. Marescalchi 1822, p. 33, n. 31. Cfr. Giardini 1992, pp. 50-51, scheda n.11 e Benati, Medica 2002, pp. 56-57, scheda n. 7. Come vari quadri pesaresi, anche questo era stato destinato alla vendita all'Hôtel Drouot (Pillet, Delarge 1868, p. 12, n. 18). Era stato notato da Eastlake (Avery-Quash 2011, I, p. 567).

235. Marescalchi 1822, p. 40, n. 1. Sul Bassi, vedi Nicosia 1985.

236. Marescalchi 1822, p. 40, nn. 5 e 7. Sul pittore vedi Ottani Cavina, Bayard 2009.

237. Marescalchi 1822, p. 40, n. 4 e p. 41, n. 8.

238. Pichler 1821 (ristampato in un volume di racconti dell'autrice nel 1823). Il quadro Hercolani, per ragioni cronologiche, potrebbe essere identificato con il quadro di proprietà della Fondazione Catel a Roma (Stolzenburg, Gassner 2015, pp. 321-337 - sul soggetto e la sua fortuna - e p. 448, scheda n. 121, datato 1818-1820). Difficile identificare il *pendant*.

239. *Ivi*, pp. 237-247.

240. Sulla questione delle reciproche infedeltà in un matrimonio infelice, sfociata, dopo l'in-

coronazione di Giorgio IV, in un inusuale processo parlamentare promosso dal Re contro Carolina di Brunswick al fine di ottenere il divorzio e impedirle così di sedere sul trono d'Inghilterra come regina consorte, esiste una vastissima letteratura anglo-americana: da citare almeno Adolphus 1820; Smith 1999, capp. 7, 12, 14-16; Lord Russell of Liverpool 1967 e, per limitarsi solo a chi cita il ruolo di Antaldo Antaldi (talora identificato erroneamente come principe Hercolani) nelle testimonianze a discarico, vedi almeno Clerici 1907, pp. 112-113, 116, 128-129, 206, 252, 264, 304-305, 310, 323, 339; Fraser 1996, pp. 307 e 318 (su Andrea Antaldi, fratello di Antaldo). Per studi italiani, ovviamente di ambito marchigiano, vedi Brancati, Benelli 2014, e anche Baffioni Venturi 2021, I, pp. 71, 137-141, 241-248, dove grande risalto è dato al contributo di Antaldi alla difesa della Regina a Londra nel famigerato processo. La lunga permanenza dell'Antaldi colà assieme al fratello Andrea e al figlio Ercole, nelle more del processo, determinò il collasso delle finanze della famiglia, costringendolo a vendere, tra l'altro, la propria collezione di disegni, con pregevolissima grafica raffaellasca proveniente direttamente dallo studio di Timoteo Viti. In cambio della sua fedeltà, fu nominato da Carolina suo esecutore testamentario ed ebbe come lascito un ritratto a mezza figura della Regina a sua scelta: vedi [Adolphus] 1822, pp. 31e 63. Sulla porzione pesarese del soggiorno italiano di Carolina, la sua dimora a Villa Caprile e i suoi rapporti con la famiglia Antaldi, vedi ora Panzini 2025.

241. Clerici 1907, p. 323.

242. Marescalchi 1822, p. 41, n. 8. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 79: "ROSA Salvatore Napoletano - Un quadro in tela rappresentante un uomo armato giacente con le mani legate ad un albero in veduta di paese, figura di un piede circa, altezza piedi 2, larghezza piedi 1 oncie 7. Avutosi per Eredità Lanci di Roma 1750. Questo quadro rappresenta Sant'Erasmo". Cfr. Calvi 1780, pp. 70-71. È assente nell'inventario del 1836, pro-

tabilmente perché già venduto: Perini Folesani 2013, p. 127, nota 81. Sicuramente il quadro Hercolani (che raffigura in realtà san Guglielmo di Malavalle) non coincide con l'ensemble di Vienna perché ivi documentato da molto tempo prima (Volpi 2014, p. 521, scheda n. 217), ma con una delle varianti (è citato *ivi*, appendice I, p. 602, n. 1)

243. Marescalchi 1822, p. 41, n. 2 (vedi *supra*, note 28, 45, 79 e 161 e *infra*, nota 327).

244. *Ibidem*, n. 9. Vedi AH, busta 16, "Catalogo rubricato" p. 97: "VAROTTARI Chiara, Altro quadro della sudetta in tela rappresentante il ritratto di un uomo, mezza figura del vero, con collario di pizzo e sopra vi è scritto: 'Clara Varottari anno aetatis suae 22 f., altezza piedi 1 ½, larghezza piedi 1.3. Comprati in Venezia". Cfr. Calvi 1780, pp. 104-105. Mai esposto in precedenza, compare ancora nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 430, n. 1877, come Varotazzi, se non è un refuso o un errore di lettura), per essere venduto subito dopo.

245. Marescalchi 1822, p. 41, n. 5 (vedi *supra*, note 96 e 177).

246. *Ibidem*, n. 3. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 21 (ma 20 bis): "CARACCI Lodovico - San Girolamo con gloria d'angeli e Padre Eterno. Questo quadro che è per l'impiedi fu comprato per mezzo del Signor Sarti, stimatore del Signor Conte Cammillo Malvezzi" (appunto autografo di Filippo). Per la mancanza del Padre Eterno non è possibile identificarlo con il bel quadro Sampieri, dalle tormentate e tristi vicende collezionistiche a partire dalla II guerra mondiale, su cui vedi Feigenbaum 1985, pp. 255-256, n. 37; poi Brogi 2001, I, p. 271, n. R51 e II, fig. 290 (respinto) e Brogi 2016, pp. 118-119, nota 185. Una ricostruzione più dettagliata della sua spinosa vicenda storica del quadro riemerso attorno al 2008 a New York è nella scheda (del 2020 circa, ma tuttora on line) consultabile all'indirizzo: <https://www.robertsimon.com/carracci>. Un altro possibile candidato per il dipinto Hercolani è il quadro già Salmi ad Arezzo, su cui vedi Feigenbaum 1985, pp. 308-309, n. 70 e Brogi 2001, I, pp.

129-130, n. 21 e II, fig. 55: la storia collezionistica è ignota, però anche qui si vedono chiaramente due angeli, ma nessun Dio Padre – solo un raggio di luce tra le nuvole. Non esistono altri candidati possibili tra i dipinti noti di Ludovico, nemmeno il *San Girolamo* già in collezione Monti (vedi Brogi 2016, pp. 116-118.) che, come dimostrano anche le testimonianze grafiche da me pubblicate nel 1993, differiscono per invenzione e ubicazione (non per formato) rispetto al quadro Hercolani.

247. Marescalchi 1822, p. 40, n. 2 (vedi *supra*, note 160 e 162).

248. *Ivi*, p. 41, n. 8 (vedi *supra*, note 42, 150 e 164 e *infra*, nota 328).

249. *Ibidem*, n. 4. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 35: "FRANCIA Giulio Bolognese - Un quadro in asse rappresentante la Beata Vergine col Bambino e li Santi Giovanni Battista fanciullo e <Francesco> Giuseppe, altezza palmi 1 oncie 9, larghezza palmi 1 oncie 3. Era in un Monastero di Monache di Bologna" (voce con interventi autografi di Hercolani e Calvi).

250. Marescalchi 1822, p. 40, n. 2 e p. 41, n. 10. Vedi Appendice in Benati, Medica 2002, p. 19, n. 29 (come Aureliano Milani). Nell'inventario del 1824 la *Missione* risulta già venduta (*ivi*, p. 21, nella seconda camera: questo è il quadro dal 1966 in Collezione Molinari Pradelli: cfr. [Riccomini] 1984, p. 106, n. 64; *Barocco italiano* 1995, pp. 154-155, n. 72 (ripete la scheda precedente); Mazza 2012, p. 100, n. 42: per la prima volta il dipinto viene messo in relazione con le collezioni Malvezzi-Lupari e con l'Hercolani, ritraendone la committenza fino a Paolo Magnani-Lupari e indicando un percorso collezionistico simile a quello dell'*Amore eroico* di Crespi, su cui vedi *supra*, nota 145). Il suo *pendant*, il *Mercato* o *Fiera* compare ancora nell'inventario Malvezzi del 1843 (Appendice in Benati, Medica 2002, p. 22, n. 106), e in Pillet, Delarge 1868, p. 29, n. 49, ma evidentemente viene ritirato (onde la nota marginale a penna: "Casa") perché giunge infine a Pesaro: vedi Giardini 1992, pp.

108-111, n. 34 e Benati, Medica 2002, pp. 104-105, n. 30.

251. Marescalchi 1822, p. 40, n. 4 (vedi *supra*, note 160 e 168).

252. *Ibidem*, n. 3 (vedi *supra*, note 160 e 168 e *infra*, nota 289). L'unico ritratto femminile noto di Domenichino, perduto, era in origine a Palazzo Farnese, ma nel 1662 venne mandato a Parma (Spear 1982, II, p. 312).

253. Marescalchi 1822, p. 41, n. 9 (vedi *supra*, note 160 e 169 e *infra*, nota 292).

254. *Ibidem*, n. 1. Vedi *supra*, note 160 e 168. Il piccolo dipinto, in collezione privata, venne esposto a Bologna nella grande mostra monografica sul pittore del 1988: [Emiliani] 1988, pp. 22-23, scheda n. 7. Di Teresa Gaggi, morta a 83 anni nel 1712, esiste un brutto ritratto a mezza figura di autore meritatamente sconosciuto, conservato presso l'Opera Pia dei Poveri Vergognosi di Bologna, su cui vedi Masini 1995, p. 267, n. 135 e la più recente, ma come sempre deludente, scheda ICCD8374718.

255. Marescalchi 1822, p. 41, n. 9. Vedi *supra*, note 160 e 166.

256. *Ibidem*, n. 10. Vedi *supra*, nota 229.

257. *Ibidem*, n. 7. Vedi Giardini 1992, pp. 73-75, scheda n. 19 (come Domenico Tintoretto) e Benati, Medica 2002, pp. 74-75, scheda n. 15 (come "Pittore veneziano"). Anche questo era stato destinato alla vendita presso l'Hotel Drouot (Pillet, Delarge 1868, p. 16, n. 29).

258. Marescalchi 1822, p. 41, n. 7.

259. *Ivi*, p. 40, n. 6. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 19, n. 20. Risulta già venduta nel 1824 (vedi *ivi*, p. 21, nell'ultima camera). Vedi anche *infra*, nota 290.

260. Marescalchi 1822, p. 41, n. 10.

261. *Ivi*, pp. 27 e 29 (il *Ritratto di Monsignor Agucchi*, sempre con attribuzione al Domenichino, era già stato messo in mostra a Palazzo Legnani nel 1785, per l'Addobbo di San Giacomo de' Carbonesi: ECB, ms. B 105, II, p. 103). Vedili in Spear 1982, II, p.

137, n. 14 (Girolamo Agucchi) e pp. 228-229, n. 76 (Giovanni Battista Agucchi). Il ritratto di Monsignor Agucchi è stato riattribuito ad Annibale Carracci (Ginzburg 1994). Per quel che può valere, l'attribuzione del ritratto di Giovanni Battista Agucchi a Domenico ha una solida tradizione locale, felsinea, settecentesca che prosegue nell'Ottocento.

262. Perini Folesani 2013, pp. 124-126; Perini Folesani 2014, pp. 283-284; Perini Folesani 2016, p. 12. Vedi anche *infra*, nota 347.

263. AH, busta 17, "Rapporto della visita fatta da Jacopo Calvi" (autografo non datato pubblicato nel DVD in Appendice a Perini Folesani 2014). La maggior parte degli scarti comprende "li quadri più deboli non solo, ma quelli ancora che per lo cattivo stato in cui si trovano, crederci non doversene far gran conto; sono in molto numero, e circa il loro prezzo penso che per buon riguardo si potesse domandare presso a mille lire, ma non è sperabile a questi tempi di poter venderli in massa a tal patto, e converrà addattarsi [sic] a quello che cavare si può". In questa fase Calvi cerca di salvare i quadri Malvezzi, i ritratti (specie quelli dei pittori) e i quadri importanti per la storia dell'arte, testimonianze uniche e rare firmate: evidentemente però altri li aveva considerati vendibili.

264. Valery 1835, p. 201: aveva visitato Palazzo Hercolani nel 1828 per compulsare il *Libro dei Conti* di Guercino e scorrere i manoscritti della ricca biblioteca. Pur gravemente depauperata, quest'ultima ricevette il colpo di grazia da un incendio nella seconda metà del secolo scorso.

265. [Crespi] 1773, pp. 60-71, lettera IX, specie p. 66. Cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 9: "BUSCAT Luca Antonio - Un quadro in tavola rappresentante la Deposizione di Nostro Signore dalla croce, vi è a' piedi la Beata Vergine svenuta con le sante donne che la sostengono e San Giovanni Evangelista ed altre quattro figure, tutte poco meno del vero. Sotto, in un cartello finto, vi è scritto: 'Luchas Antonius Buscat', altezza piedi 8 e 3, larghezza piedi 5 oncie 9. Il sudet-

to quadro esisteva nella chiesa vecchia de' Padri Domenicani in Faenza, e da essi venduto 1767" (con correzione autografa di Filippo Hercolani). È registrato nell'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 433, n. 1933): un appunto a margine informa di una negoziazione da condurre.

266. Tomory 1976, p. 82, scheda n. 79 (ritiene sia rimasto in collezione Hercolani fino almeno al 1869). Giardini 1992, p. 22 pubblica la foto della pagina rilevante del taccuino Cavalcaselle, su cui vedi anche *ivi*, p. 24, nota 2. Le altre carte da lui indicate non riguardano la collezione Hercolani, ma dipinti primitivi visti a Bologna, in altri luoghi, specie pubblici (chiese, pinacoteca). Pochi anni prima (1861) anche Eastlake aveva visitato la collezione ("few pictures remaining"), annotandosi alcune opere, specie di primitivi e del Seicento (Avery-Quash 2011, pp. 566-567). Sulla dispersione della collezione nella seconda metà dell'Ottocento nelle testimonianze dei resoconti di e per viaggiatori, vedi Perini Folesani 2020b, pp. 48-49.

267. BCB, ms. B 105, I, p. 10.

268. Appendice in Benati, Medica 2002, pp. 19-20, n. R14 (*Sacrificio di Abramo e Caino che uccide Abele*, attribuiti però a Giuseppe Maria Crespi nell'inventario del 1806 e assegnati nella spartizione a Teresa Ranuzzi) e n. R101 (*Santa Lucia* di Tiarini, assegnato a Teresa Ranuzzi: vedi *infra*, nota 286). Quanto al quadro di Bolognini, non sembra elencato nell'inventario della spartizione del 1806, nemmeno sotto altro nome e di certo non figura negli inventari Hercolani successivi, mentre dello *Sposalizio di Santa Caterina* esistono due esemplari di autori diversi, nessuno dei quali è Bagnacavallo né gli assomiglia stilisticamente (*ivi*, R49, Scuola dei Carracci e R152, Francesco Brizio), a meno che non si alluda alla *Sacra famiglia con una santa* di Pellegrino Tibaldi (*ivi*, p. 19, n. 1, assegnato a Maria Hercolani).

269. BCB, ms. B 105, I, pp. 99-101.

270. *Ivi*, p. 99.

271. *Ivi*, pp. 99 e 100. È più pro-

babile si tratti di copie o piuttosto variazioni di Gionima sugli originali di Crespi realizzati per il marchese Enea Caprara, di cui tre (*Strage degli Innocenti, Caino e Abele* e *Giacobbe che lotta con l'angelo*) sono tuttora noti: vedi Merriman 1980, p. 235, scheda n. 2; pp. 234-235, schede nn. 34-35; e aggiornamenti in Emiliani, Rave 1990, pp. 32-38, schede nn. 16-19. Vedi *supra*, nota 268.

272. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 19, n. 8. Vedi *supra*, nota 145. Possibile *pendant* dell'*Amor divino in forma di giovane adulto* di Giovan Gioseffo Dal Sole: vedi *ivi*, p. 20, n. 142.

273. Vedi *supra*, nota 250.

274. BCB, ms. B 105, I, p. 100. Vedi *supra*, note 160 e 254.

275. *Ibidem*. Vedi *supra*, note 183 e 224, e *infra*, nota 286.

276. *Ivi*, p. 99. Anche gli Hercolani possedevano quadri simili: cfr. AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 82: "RESANI Arcangelo - Due quadri per traverso con animali e frutti" (autografo di Filippo Hercolani).

277. BCB, ms. B 105, I, p. 101. Ir-rintracciabili nell'inventario del 1806, dove compaiono solo bozzetti di Ubaldo Collandoli, di Bigari e di Mariano Collina (Appendice in Benati, Medica 2002, p. 19, nn. 53, 54 e R129).

278. BCB, ms. B 105, I, p. 99. Non rintracciabile nell'inventario di spartizione del 1806.

279. *Ibidem*. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. R87 (assegnato a Teresa Ranuzzi): nell'inv. del 1806 peraltro la copia risulta priva di attribuzione. Per la copia dipinta da Ludovico, vedi Malvasia 1678, I, p. 467.

280. BCB, ms. B 105, I, p. 99. Non rintracciabile nell'inv. del 1806.

281. BCB, ms. B 105, I, p. 100 (per le quattro allegorie di Dal Sole, assegnate nella spartizione a Teresa Ranuzzi: vedi Appendice in Benati, Medica 2002, p. 19, n. R 18). Per la *Natività* e il *Cristo portacroce* (BCB, ms. B 105, I, pp. 99 e 100 rispettivamente), è possibile forse identificare il primo nell'inventario di spartizione del 1806 con i quadri rispettiva-

- mente di Spisanelli (che è però di formato ottagonale) e di Ludovico Carracci (cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. R134 e p. 9, n. R2, entrambi assegnati a Teresa Ranuzzi), oppure di Scuola del Bassano (*ivi*, p. 19, n. 50) e di Denys Calvaert (*ibidem*, n. 40).
282. BCB, ms. B 105, I, p. 100. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. R156 (assegnato a Teresa Ranuzzi).
283. BCB, ms. B 105, II, pp. 1-5. Per l'abbozzo di Reni, *ivi*, II, pp. 1 e 4.
284. *Ivi*, II, p. 4. Cfr. a Santa Caterina di Saragozza, nel 1776: "In altri luoghi poi pitture ordinarie che non meritano farne ricordanza" (*ivi*, I, p. 223). In altri casi, paradossalmente, l'eccellenza e numero delle opere esposte è tale che non le si può nominare tutte, come a San Procolo nel 1776: "Altre sontuose pitture v'erano che troppo sarebbe di volume il descriverle" (*ivi*, I, p. 228).
285. *Ivi*, II, pp. 1-3 (fino a metà della p. 3) e di nuovo 4-5 (a partire da metà della p. 4). Quest'ultimo è verosimilmente estratto di un foglio a stampa.
286. Su questi quadri *vedi supra*, rispettivamente note 250 e 274 (Milani), 267-268 e 271 (Gionima/Crespi), 267-268 (Tiarini), 183, 224 e 275 (Viani) e infine nota 281 (Carracci).
287. BCB, ms. B 105, II, pp. 1 e 4 (vedi *supra*, note 184 e 225).
288. *Ibidem* (vedi *supra*, nota 190).
289. *Ivi*, pp. 2 e 5 (vedi *supra*, note 160, 168 e 252).
290. *Ibidem* (vedi *supra*, nota 259).
291. *Ivi*, pp. 2-3 e 5 (vedi *supra*, nota 145). L'inventario del 1836 (Ghelfi 2007, p. 427, n. 1849) parla peraltro di un "velo nero" in testa.
292. BCB, ms. B 105, II, pp. 2 e 5 (vedi *supra*, note 164, 169 e 253).
293. *Ibidem* (vedi *supra*, note III, 146 e 222).
294. *Ivi*, pp. 3 e 5 (anche nel secondo elenco, quello a stampa copiato da Oretti, l'attribuzione è a Mattia Preti, segno che ciò ri-
- fletteva la convinzione dei Malvezzi). Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. R76 (assegnato a Teresa Ranuzzi).
295. BCB, ms. B 105, II, p. 1 e 4. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. R 79 (assegnato a Teresa Ranuzzi).
296. BCB, ms. B 105, II, p. 1 e 4. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. R 89 (assegnato a Teresa Ranuzzi).
297. BCB, ms. B 105, II, pp. 2 e 5. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. R 145 (assegnato a Teresa Ranuzzi).
298. BCB, ms. B 105, II, pp. 1 e 4. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 19, n. 13 (assegnato a Maria Hercolani). Era ancora in suo possesso nel 1824 (*ivi*, p. 21, nell'ultima camera) e nel 1843 (*ivi*, p. 22, n. 103). Non compare, peraltro, nell'inventario Hercolani del 1836 (Ghelfi 2007), segno che nonostante tutto la dote Malvezzi era tenuta in qualche modo separata dai beni Hercolani. Secondo le schede museali è il quadro dal 2002 del Museum of Fine Arts di Boston: vedi Sutton 1992, p. 131, scheda n. 18 e tav. 19 (quando il quadro era ancora di proprietà privata statunitense) e la scheda on line sul sito del museo, all'indirizzo: <https://collections.mfa.org/objects/35345/the-risen-christ>, dove si ricorda l'esposizione agli Addobbi dei Servi del 1812 e una precedente collocazione Isolani. Per un altro quadro Hercolani con una possibile origine Isolani, a date molto più alte e senza passare per casa Malvezzi, vedi *supra*, nota 162.
299. BCB, ms. B 105, II, pp. 2 e 4. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. R 98 (assegnato a Teresa Ranuzzi).
300. BCB, ms. B 105, II, p. 5. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 19, n. 51 oppure p. 20, n. 130.
301. BCB, ms. B 105, II, p. 3. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. R 109 (assegnato a Teresa Ranuzzi).
302. BCB, ms. B 105, II, p. 4. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. 119 (assegnato a Maria Hercolani). È presente ancora nel 1824 (*ivi*, p. 21, nella
- prima camera dopo la Sala grande: è "patito") e nel 1843 (*ivi*, p. 22, n. 93).
303. BCB, ms. B 105, II, p. 2. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. R111 (assegnato a Teresa Ranuzzi).
304. BCB, ms. B 105, II, pp. 2 e 4. Non sono ricordati nell'inventario di spartizione del 1806, probabilmente perché opere di poco valore, in quanto appartenenti a generi pittorici artisticamente poco valutati.
305. *Ibidem*. Non ricordato nell'inventario di spartizione del 1806, probabilmente perché opera di poco valore, appartenente a un genere pittorico (la natura morta) artisticamente poco valutato.
306. BCB, ms. B 105, II, pp. 3 e 5. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. R63 (assegnato a Teresa Ranuzzi).
307. BCB, ms. B 105, II, pp. 1 e 4. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 19, n. R24 (assegnato a Teresa Ranuzzi).
308. BCB, ms. B 105, II, pp. 2-3 e 5. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 19, n. R3 (per quello di Scuola carraccesca, inventariato però come Mastelletta e assegnato a Teresa Ranuzzi). Per l'altro "di Scuola forestiera" (come tale presentato anche nella trascrizione del foglio a stampa), non è possibile immaginare nulla: l'unico altro quadro di questo soggetto presente nell'inventario del 1806 è del Bagnacavallo, assegnato a Maria Hercolani: vedi *supra*, nota 229.
309. BCB, ms. B 105, II, pp. 2 e 5. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. R 103 (assegnato a Teresa Ranuzzi).
310. BCB, ms. B 105, II, pp. 2 e 5. Cfr. Appendice in Benati, Medica 2002, p. 20, n. R 157, come *Ritratto di architetto*, Scuola di Tiziano, mezza figura (assegnato a Teresa Ranuzzi). Non è il *Ritratto di Sebastiano Serlio* di Lotto alla Gemäldegalerie di Berlino per la sua storia collezionistica. Difficilmente può essere il ritratto dipinto da Bartolomeo Passerotti comparso recentemente sul mercato e acquisito nel 2019 dal Martin Wagner Museum di

Würzburg, perché lo stile di Passerotti è inconfondibile ed è improbabile che a Bologna lo si potesse scambiare per un veneto (su questo quadro però vedi anche *infra*, nota 318). Infine, non può essere il *doppio ritratto di Bernardino Licinio con Sebastiano Serlio* allo specchio, perché non vi si vede alcun compasso e l'inventario Malvezzi non parla di un doppio ritratto: il pittore peraltro in questo caso è veneto, come nel ritratto Malvezzi.

311. BCB, ms. B 105, II, pp. 2 e 5. Non identificabile nell'inventario del 1806, dove l'unico apostolo presente è un *Taideo apostolo* di Sebastiano Ricci, difficilmente scambiabile con qualsivoglia Gennari. Cfr. Appendice in Benati, *Medica* 2002, p. 19, n. R 30 (assegnato a Teresa Ranuzzi).

312. BCB, ms. B 105, II, pp. 2 e 5. Cfr. Appendice in Benati, *Medica* 2002, p. 19, n. 48. Ancora presente nell'elenco del 1824 (*ivi*, p. 21, nella seconda camera: dalla descrizione si evince la compresenza di un san Giovannino), è presente anche in quello del 1843 (*ivi*, p. 22, n. 30).

313. BCB, ms. B 105, II, p. 3. Assenti nell'inventario di spartizione del 1806, dato lo scarso valore dell'opera in sé, interessante tuttavia come indizio di un rapporto con Casa Magnani che serva di sostegno a quanto rilevato *supra*, note 145 e 272 a proposito dell'*Amore eroico* di Crespi.

314. BCB, ms. B 105, II, pp. 3 e 5. Ovviamente assente nell'inventario del 1806.

315. *Ivi*, I, rispettivamente pp. 73-77 e 259-261. Tra i quadri in mostra nel 1768 (83 in tutto) si riconoscono il *San Sebastiano* di Flaminio Torri e la *Fuga in Egitto* di Scuola dei Carracci (esposto anche nel 1778 come opera di Ludovico). Nel 1778, tra le 52 opere in mostra ritornano alcune delle opere già presenti nella decennale precedente ma mai esposte a San Sigismondo (ad esempio il *Ritratto del Cardinal Vincenzo Malvezzi* eseguito da William Keeble), forse perché appartenenti ad altro ramo della famiglia.

316. Come noto, Lanzi ha visitato Bologna con particolare attenzione nel 1782, anche se può esservi passato più volte: vedi Perini 2008. La collezione Hercolani è da lui citata in più luoghi della *Storia pittorica* (così come la Zambeccari e la Ranuzzi): ad esempio, oltre ai luoghi già ricordati nelle note precedenti, vedi anche Lanzi 1968-1974, III, pp. 46 e 134. Quanto alla fortuna locale dei primitivi, dopo Previtali 1964 (specie p. 240) e Cammarota 1995, specie pp. 27 e 32 (sugli Hercolani): vedi ora Miarelli Mariani 2017, specie pp. 60-61, 68 e 74 e Ciancabilla 2012 e 2019.

317. Illuminante il confronto degli inventari Malvezzi pubblicati in Appendice a Benati, *Medica* 2002, in particolare di quello del 1843 rispetto a quello del 1806. A quel punto però i quadri Malvezzi sono diventati quadri Hercolani: lo dimostra anche la breve nota nei diari di Maria Calcott che ha visitato l'Europa, con il marito, a cavallo tra 1827 e 1828, fermandosi una settimana scarsa a Bologna nel dicembre di quell'anno. Interessata ai primitivi, Maria visita, tra gli altri, anche Palazzo "Hercolani": Collier, Palmer 2016, p. 179 (la lista dei quadri Hercolani è inedita e stilata dal marito: *ivi*, p. 235, nota III).

318. Oretti (BCB, ms. B 104, I, p.n.n.) ricorda un *autoritratto* di Bartolomeo Passerotti con in mano un compasso e un foglio: ci si potrebbe domandare se non sia il ritratto presunto di Serlio, a mezzo busto, non registrato né in Höper 1987, II, né in Ghirardi 1990, su cui vedi *supra*, nota 310. D'altro canto, l'elenco degli autoritratti stilato da Calvi e pubblicato nel DVD allegato a Perini Folesani 2014 si apre con il nome di Michele Sammicheli.

319. Vedi quanto detto in Perini Folesani 2013, p. 128 nota 98; Perini Folesani 2019, pp. 297-300 e Perini Folesani 2020a, pp. 165-166, cui ben poco aggiunge Ghelfi 2022, glossando e amplificando.

320. Vedi *supra*, note 67-77.

321. Vedi *supra*, note 75-77. Si può aggiungere l'operazione

editoriale spregiudicata delle miniguide anonime per viaggiatori di mediocre cultura e scarsi interessi storico-artistici sfornate dallo stesso editore delle ristampe tarde della guida malvasiana, Francesco Maria Longhi, come *Informazioni*, in particolare 1791, p. 151, n. 66: "Il Palazzo Hercolani copiosissimo di quadri antichi e moderni assai rari", dizione minimalista sistematicamente ripetuta nelle varie ristampe.

322. Bianconi 1820, pp. 298-300 (dopo la descrizione architettonica e dell'ornamentazione scultorea, scrive: "evvi una raccolta numerosa di pitture, la quale ha acquistato pregio anche maggiore coll'aggiunta delle altre ragguardevolissime per l'antichità, che già appartennero al fu Senatore Marchese Piriteo Malvezzi Lupari. Oltre a ciò evvi una scelta serie di manoscritti, di eccellenti libri di letteratura greca, latina, ed italiana, e di altri spettanti alle belle Arti, dalla quale assai vantaggio riportarono le precedenti edizioni della Guida di Bologna. Da una serie di *Versi e prose* del pittore Jacopo Alessandro Calvi data alle stampe nei 1780 si ha riscontro del pregio di molti quadri, de' quali è ricco questo Palazzo. Si ammira ancora una serie di ritratti di pittori". L'ultimo paragrafo dà conto delle nuove decorazioni ad affresco fatte fare nelle stanze degli appartamenti e del giardino all'inglese; Bianconi 1825, pp. 241-242 (ed. pirata non autorizzata, plagia il testo precedente); Bianconi 1826, pp. 135-136 (testo identico al 1820); Bianconi 1835, p. 127 (testo immutato).

323. Bianconi 1844, p. 122 (la parte riportata alla nota precedente, tratta dall'edizione del 1820, sparisce completamente, mentre il resto rimane uguale). Gualandi 1850, pp. 74-75: la descrizione dell'architettura e decorazione scultorea del palazzo ricalca quella di Bianconi, vi unisce una sintetica parafrasi della sezione sulla moderna decorazione ad affresco, sottolineando la boschereccia a pianterreno di Rodolfo Fantuzzi. Conclude accennando alla celebre collezione di dipinti, su cui l'informazione è scarna, storicamente scorretta

(confonde Filippo di Alfonso e Filippo di Marcantonio Hercolani) e lapidaria: "Filippo Hercolani il seniore, a rendere veramente principesca la sua dimora, raccolse gran numero di pitture, e ne fece doviziosa Galleria, la quale in oggi è vedova delle più ragguardevoli". Il tutto ripetuto tal quale in Gualandi 1860, p. 89 e Gualandi 1865, p. 74. (Non stupisce che Gualandi, con la sua attività di intermediatore d'arte per acquirenti prevalentemente stranieri recentemente riemersi - vedi ad esempio Mazzaferro 2020; Mazzaferro, Avery-Quash 2020 -, tenga ancora viva la speranza di ulteriori affari: della sua raccolta di quadri in vendita a Palazzo Fava dà notizia del resto proprio Bianconi 1844, p. 9). Al contrario Muzzi (1857, p. 19) nella sua guida segue l'esempio di Bianconi 1844, parlando solo del palazzo. In Ricci (1882, p. 72) infine dalla sommaria descrizione dell'architettura e decorazione scultorea e pittorica del palazzo, riprese da Bianconi, si passa alla conclusione: "Merita anche ricordo il suo vasto giardino all'inglese, l'archivio di famiglia ricco di carte diplomatiche dell'Ambasciatore Cesareo a Venezia Principe Filippo Hercolani, e la raccolta di monete consolari del principe Alfonso". In conclusione, la rovina economica di Astorre (non attenuata, ma aggravata dal figlio e dal nipote) ha cancellato ogni memoria del ramo Hercolani di Strada Maggiore, trascinando nell'oblio immeritato il padre Filippo e il nonno Marcantonio. È segno dell'odierna povertà di valori che proprio questo fatuo Astorre sia oggi titolare di un'ampia voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (LXI, pp. 683-685), dove vengono magnificate le sue doti di militare napoleonico (da parata), di massone e di liberale conservatore efficace soprattutto nel contrasto ai carbonari romagnoli, laddove suo padre è paradossalmente confinato a un'ospitata sommaria in un paragrafo vacuo e striminzito (*ivi*, p. 683) entro la sua voce.

324. Per Roma vedi De Marchi 1987. Quanto agli Addobbi bolognesi, si veda in Oretti la descrizione sommaria dell'Addobbo

di San Michele del Mercato di Mezzo del 1774 (BCB, ms. B 105, I, pp. 183-186) e di quello successivo del 1784 (*ivi*, II, pp. 82-85), oppure di San Giuliano del 1783 (*ivi*, pp. 57-61) specie per Casa Zanoni, per l'Orto botanico, ma soprattutto nel cortile dell'oratorio: "bell'apparato con plache e orchestra, con oboe, corni da caccia, fagotti etc. Oratorio: tutto il volto coperto con carta e muri dipinti di colore rossiccio e verde e riparti ed arabeschi d'ottone, disegno di Giovanni Calegari. Il puttino nel mezzo è di Flaminio Minozzi", oppure la lunghissima e ammirata descrizione degli Addobbi a San Nicolò in San Felice nel medesimo 1783 (*ivi*, pp. 65-71). Nel caso di San Giorgio in Poggiale (parrocchia di appartenenza di Oretti) nel 1785 l'addobbo rimane incompleto per la necessità di allestire contemporaneamente alla Montagnola una "gran Galleria" per la visita in città del Re di Napoli (*ivi*, pp. 106-108). Talora emergono i nomi degli allestitori professionali (come a San Gregorio e Siro nel 1777 (Petronio Nanni per il progetto e la realizzazione degli apparati, Domenico Pio per le sculture di stucco: *ivi*, I, pp. 246-247). Talora si registrano scontri tra i laici (ufficiali della parrocchia) organizzatori della festa e i religiosi, come nel caso di San Procolo nel 1776 e 1786 (*ivi*, II, pp. 115-117). Talvolta i magnifici apparati sono distrutti o scompigliati dalla pioggia, come alla Baroncella (Santa Maria Labarum Coeli) nel 1770 (*ivi*, I, p. 102), oppure nella chiesa dei Santi Gervasio e Protasio nel 1781 (*ivi*, II, p. 31).

325. Oretti ricorda, ad esempio, l'allestimento nell'androne della Ca' Grandia dei Malvezzi per l'Addobbo di San Sigismondo del 1780 (BCB, ms. B 105, II, p. 5; ricopiato il testo di un foglietto a stampa che elenca "Il Padre Eterno figura intera, Scuola de' Carracci. / Ritratto di donna Bronzino. / Altro Padre Eterno", continua commentando: "vari canzonavano perché una femmina non stava bene in quel luoco e ne pure due Padri Eterni così vicini". Altre critiche all'allestimento di Palazzo Bonfiglioli Malvezzi, parrocchia di San

Michele de' Leprossetti nel 1784 sono riferite *ivi*, II, p. 86. Peggio nella corte di Palazzo Pepoli per gli Addobbi di Sant'Agata del 1786, ove figurava una statua di Giove al centro del cortile (*ivi*, pp. 119-120). Oretti critica anche, negli Addobbi di San Giovanni in Monte del 1780, Casa Beroaldi: "vi si vedevano tappeti di color giallo negli muri in luogo di pitture, cosa assai stravagante e ridicola" (*ivi*, II, p.15). Diverso però il criterio con cui valuta analogo Addobbo in Santa Maria Maddalena nel 1785 (*ivi*, II, p. 100), perché diverse sono le circostanze: "Prima casa che fa angolo a destra abitata da varii ex gesuiti: non v'era addobbo ma solamente un telo di damasco giallo e rosso ad una colonna sì e ad altra nulla". Ancor più spartani i cistercensi negli Addobbi dei Santi Cosma e Damiano del 1778 (*ivi*, I, p. 265), per non dire delle Cappuccine a San Lorenzo di Porta Stiera del 1785 (*ivi*, II, p. 111): "Suore Cappuccine: non si vide nemmeno un telo di damasco alle colonne, con ciò fingere povertà". Sugli interventi saltuari dell'Inquisizione, preoccupata per lo più dai nudi femminili, vedi *ivi*, II, p. 56 (negli Addobbi di San Vitale del 1783 fu tolta una *Cleopatra suicida*, copia da Guido Reni, sostituita da un paesaggio), oppure *ivi*, p. 71 (Addobbi di Sant'Andrea degli Ansaldo, nello stesso anno: "Portico delle Scuole: bell'apparato, con pitture alcune delle quali furono levate per ordine del Vicario del Sant'Offizio") o da ultimo nel 1786 a San Matteo delle Pescarie (*ivi*, p. 124). In proposito vedi già Perini 1990, pp. 337-339, con ulteriori esempi e commento. Colpisce che gli interventi censori si infittiscano negli anni Ottanta del Settecento, in un clima che si potrebbe pensare più laico e laicizzato: quasi un colpo di coda (o un esempio di resistenza, in controtendenza) dell'Inquisizione.

326. BCB, ms. B 105, II, p. 52. Per il dipinto di Calvi, dovrebbe essere lo stesso di cui a nota 67. Per l'altro vedi *supra*, nota 75 (e, per la Sirani, 68).

327. BCB, ms. B 105, I, p. 45.

328. *Ivi*, I, p. 43. Su questo qua-

dro vedi *supra*, note 42, 150, 160, 164, 248 e nota seguente. Si noti che il quadro era stato comprato appena due anni prima a Milano (vedi *supra*, nota 42).

329. *Ivi*, I, p. 39. L'autore non è indicato, in questo caso, ma la statistica invita a credere che si tratti del quadro ritenuto di Velazquez così frequentemente esposto.

330. *Ibidem*. Si tratta verosimilmente del quadro di tale soggetto dipinto da Niccolò Frangipane e celebrato da Calvi 1780, pp. 34-35, poiché la descrizione della sua composizione corrisponde con quella sommaria di Oretti in questo luogo. Vedi *supra*, nota 82.

331. BCB, ms. B 105, I, p. 39. Non identificabile nel "Catalogo rubricato".

332. *Ivi*, p. 117. Su questo quadro, vedi *supra*, nota 101: questa voce presenta la descrizione più estesa del quadro, "pittura per dritto con Armida svenuta stesa in terra che tiene per un lembo della veste Rinaldo".

333. In alcune parrocchie nel cuore del centro storico (ad esempio San Tommaso del Mercato di Mezzo nel 1766 e soprattutto nel 1776: BCB, ms. B 105, I, pp. 48-49 e 228-231, oppure più nettamente Santa Maria de' Foscherari, specie nel 1771: *ivi*, pp. 117-119) tra i prestatori non mancavano mai non meglio identificati zavagli, evidentemente perché a due passi da piazza Maggiore, pur in presenza di residenze nobiliari e borghesi, prevaleva l'anima commerciale del luogo, che informava di sé anche la manifestazione.

334. *Ivi*, p. 104. Vedi AH, busta 16, "Catalogo rubricato", p. 49: "LE-ONELLO Antonio da Crevalcore

- Un quadro in tela rappresentante animali terrestri e volatili, con frutti, altezza piedi 2 oncie 8, larghezza piedi 2 oncie 1. Comprato in Bologna. Questo quadro che [h]a per marca un gardellino con spica di panico in bocca è segnato col nome di chi lo fece, cioè: 'Antonii Crevalcori opus'. Su Leonelli, vedi Cavalca 2023-2024: a fig. 4 si discute un quadro del Metropolitan Museum simile, ma distinto da questo. Per un altro quadro di questo autore in collezione Hercolani esposto negli Addobbi, vedi *supra*, note 138 e 217.

335. BCB, ms. B 105, II, p. 24 (San Niccolò degli Albari). Su questo quadro vedi *supra*, note 87 (proprio per l'esposizione a San Tommaso di Strada Maggiore) e 212.

336. *Ivi*, I, p. 229.

337. *Ivi*, p. 33. Per l'acquisizione, vedi *supra*, nota 214.

338. BCB, ms. B 105, II, p. 102. Un altro caso altrettanto degno di nota è il quadro di anonimo fiammingo con *veduta di una piazza* esposto agli Addobbi di San Fabiano e Sebastiano nel 1768 (*ivi*, I, p. 71), anch'esso a suo modo un *unicum*, a meno che non sia la *piazza di Lisbona* di scuola di Teniers sovente esposta in seguito dagli Hercolani fin entro l'Ottocento (vedi *supra*, note 96, 177 e 245): nel caso, potrebbero averla notata durante questi Addobbi ed essersela assicurata.

339. *Ivi*, p. 178 (vedi *supra*, note 20, 38, 92 e 205).

340. *Ivi*, p. 129 (vedi *supra*, nota 64).

341. Vedi *supra*, note 42, 150, 160, 164, 248 e 328.

342. Sulla carriera militare di Marcantonio Hercolani, vedi

quanto scrive Filippo nel già citato "Libro dei Ricordi", riportato in Perini Folesani 2013, pp. 110-111.

343. BCB, ms. B 105, I, p. 128 (vedi *supra*, nota 21).

344. *Ibidem*.

345. *Ivi*, p. 129 (vedi *supra*, note 36-37).

346. "Teatri, arti e letteratura", 1854-1855, p. 129 (altri intrattenimenti musicali da lei offerti sono recensiti *ivi*, pp. 25 e 70). Dell'interesse di Maria Malvezzi per il teatro (e per qualche teatrante in particolare) e per la musica è prova la realizzazione di un teatro privato in Palazzo Hercolani (il Teatro Hercolani) di sua personale proprietà, secondo una tradizione della sua famiglia, che aveva avuto un proprio teatro in legno costruito nel 1680 e andato in fumo nel 1745: Giordani 1855, pp. 17 e 80, nota 44; Ricci 1888, pp. 117-163. Lo confermano inoltre l'amicizia sua e del marito con Rossini e la dedica a lei di libretti teatrali o musicali, nonché le prime di spettacoli nel suo teatro: vedi ad esempio [Tadolini] 1819 o Pigozzi 1864. Su di lei vedi Ricci 1888, p. 300; Meldolesi, Taviani 1991, pp. 211-213; Musiani 2003, pp. 56, 69 e 76-78 e *passim*.

347. Da ultimo Ghelfi, in Benati, Medica 2002, p. 17, smentita dall'inventario dei quadri Malvezzi in collezione Hercolani del 1824 da lei stessa pubblicato *ivi*, p. 21.

348. Perini Folesani 2014, p. 283 (vedi anche *supra*, nota 158).

349. Vedi ad esempio Gualandi 1835, 1836, 1838, 1844 e anche Mazzaferro 2020, pp. 113-114 e *passim*.

**Fonti manoscritte****AH**

"1772 - Questo libro si è di me Filippo Hercolani sul quale scriverò gli ricordi che mi occorrono [...]". Archivio Hercolani, Bologna.

"Catalogo rubricato" (1772-1808 ca.), Archivio Hercolani, Bologna, busta 16.

Crespi L., "Descrizione di molti quadri del Principe del Sacro Romano Impero Filippo Hercolani [...] pubblicata in occasione delle sue nozze con Sua Eccellenza la Signora marchesa Donna Corona Cavriani, 1774", Archivio Hercolani, Bologna, busta 16.

"Copia dell'Inventario Branchetta" (1772); "Libri alfabetici" vari, Archivio Hercolani, Bologna, busta 16 e 17.

**BCB**

Oretti M., *Descrizione delle Pitture che sono state esposte nelle Strade di Bologna in occasione degli Appartati fatti per le Processioni Generali del Santissimo Sacramento che si fanno ogni dieci anni in Bologna*, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, ms. B 105.

Oretti M., *Raccolta di alcune marche e sottoscrizioni praticate da pittori e scultori*, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, ms. B 111.

Crespi L., *Descrizione di molti quadri del Principe del Sacro Romano Impero Filippo Hercolani [...] pubblicata in occasione delle sue nozze con Sua Eccellenza la Signora marchesa Donna Corona Cavriani, 1774*, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, ms. B 384.

Manoscritti miscellanei sulle chiese parrocchiali di Bologna e sulle decennali tra Sei e Ottocento, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, mss. B 4176, 4183, 4416.

**Testi a stampa**

**Adolphus 1820:** Adolphus J.H., *A Correct, Full and Impartial Re-*

*port of the Trial of Her Majesty Caroline, Queen Consort of Great Britain, Before the House of Peers*, Jones, London 1820.

**[Adolphus] 1822:** [Adolphus J.H.], *Last Days, Death, Funeral Obsequies, of Her Late Majesty Caroline, Queen Consort of Great Britain*, Jones, London 1822.

**Avery-Quash 2011:** Avery-Quash S. (ed.), *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake. Volume I*, The Walpole Society, London 2011, pp. 1-674.

**Baffioni Venturi 2021:** Baffioni Venturi L., *Carolina di Brunswick Regina d'Inghilterra*, stampato in proprio/academia.edu, Pesaro 2021.

**Barocco italiano 1995:** Barocco italiano. *Due secoli di pittura nella Collezione Molinari Pradelli*, Electa, Milano 1995.

**Bassani 1816:** Bassani P., *Guida agli amatori delle Belle Arti. Architettura, Pittura, e Scultura per la città di Bologna, suoi sobborghi e circondario*, Sassi, Bologna 1816.

**Benati 2001:** Benati D., *Alessandro Tiarini. L'opera pittorica completa e i disegni*, Fondazione Cassa di Risparmio di Reggio Emilia - Motta, Reggio Emilia-Milano 2001.

**Benati, Medica 2002:** Benati D., Medica M., *La Quadreria di Giocchino Rossini. Il ritorno della Collezione Hercolani a Bologna*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002.

**Bianchi 2013:** Bianchi I., *La collezione di Filippo di Alfonso Hercolani principe del Sacro Romano Impero (1663-1722)*, in S. Frommel (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp. 85-108.

**Bianchi 2014:** Bianchi I., *Gli inventari del Principe Filippo di Alfonso Hercolani (1663-1722)*, in C.M. Sicca (a cura di), *Inventari e cataloghi. Collezionismo e stili di vita negli Stati italiani di Antico Regime*, Pisa University Press, Pisa 2014, pp. 257-275.

**Bianconi 1820:** Bianconi G., *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Nobili, Bologna 1820.

**Bianconi 1825:** Bianconi G., *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Cardinali, Bologna 1825 (ed. pirata).

**Bianconi 1826:** Bianconi G., *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Masi, Bologna 1826.

**Bianconi 1835:** Bianconi G., *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Tipografia S. Tommaso d'Aquino, Bologna 1835.

**Bianconi 1844:** Bianconi G., *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Tipografia S. Tommaso d'Aquino, Bologna 1844.

**Bohn 2004:** Bohn B., *Female Self-Portraiture in Early Modern Bologna*, "Renaissance Studies", 18, 2, 2004, pp. 239-286.

**Bona Castellotti 2012:** Bona Castellotti M., *I tesori della Collezione Corsi*, "Il Sole 24 Ore", 19 febbraio 2012 (disponibile on line).

**Borroni Salvadori 1974:** Borroni Salvadori F., *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 18, 1, 1974, pp. 1-166.

**Borroni Salvadori 1975:** Borroni Salvadori F., *L'esposizione del 1705 a Firenze*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 19, 1, 1975, pp. 393-402.

**Brancati, Benelli 2014:** Brancati A., Benelli G., *Antaldo Antaldi (1770-1847) patrizio urbinato e pesarese. Rivoluzione e conservazione tra Napoleone e Gregorio XVI*, Argalia, Urbino 2014.

**Broggi 2001:** Broggi A., *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Tipoparte, Bologna 2001.

**Broggi 2016:** Broggi A., *Ludovico Carracci. Addenda*, Fondazione Zeri, Bologna 2016.

**Calvi 1780 = Calvi J.A.,** *Versi e prose sopra una serie di eccellenti pitture posseduta dal*

*Signor Marchese Filippo Hercolani, Principe del Sacro Romano Impero*, San Tommaso d'Aquino, Bologna 1780.

**Cammarota 1995:** Cammarota G.P., *Le alterne fortune della pittura quattro-cinquecentesca a Bologna nel secolo di Francesco Zambecari: una cronaca*, in M. Faietti, D. Cordellier, *Il Cinquecento a Bologna: disegni del Louvre e dipinti a confronto*, Electa, Milano 1995, pp. 25-33.

**Cassinelli, Vanoli 2007:** Cassinelli D., Vanoli P., *Camillo Procaccini (1561-1629). Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.

**Cavalca 2023-2024:** Cavalca C., *Antonio da Crevalcore, "che qual Zeusi gli oeci gabba coi frutti"*, "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", 9-10, 2023-2024, pp. 96-100.

**Carboni Baiardi 1996:** Carboni Baiardi A., *Introduzione*, in Antaldi A., *Notizie di alcuni architetti, pittori, scultori di Urbino, Pesaro e de' luoghi circonvicini*, Il lavoro editoriale, Ancona 1996, pp. XI-XXIV.

**Chiodo 2011:** Chiodo S., *La collezione Corsi. I dipinti dal XIV al XV secolo*, Centro Di, Firenze 2011.

**Ciancabilla 2012:** Ciancabilla L., *La fortuna dei primitivi a Bologna nel Secolo dei Lumi. Il Medioevo del Settecento fra erudizione, collezionismo e conservazione*, Bononia University Press, Bologna 2012.

**Ciancabilla 2019:** Ciancabilla L., *Primitivi in piazza e sotto i portici. Mercato e collezionismo di tavole e fondi oro a Bologna, prima, dopo e durante il soggiorno di Seroux*, in D. Mondini, *Seroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, Campisano, Roma 2019, pp. 137-162.

**Clerici 1907:** Clerici G.P., *A Queen of Indiscretions. The Tragedy of Caroline of Brunswick, Queen of England*, John Lane, London 1907.

**Clerici Bagozzi 1970:** Clerici Bagozzi N., *Benedetto Zalone e Matteo Loves*, "Paragone", XXI, 241, 1970, pp. 36-51.

**Collier, Palmer 2016:** Collier C.,

Palmer C., *Discovering Ancient and Modern Primitives: the Travel Journals of Maria Callcott, 1827-28*, The Walpole Society, London 2016, pp. 1-353.

**[Crespi] 1773:** [Crespi L.], *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, tomo settimo, Pagliarini, Roma 1773.

**Cristalli 2021:** Cristalli F., *Bartolomeo Cesi (1556-1629. Catalogo dei dipinti*, tesi di dottorato, Università di Firenze, relatore Prof. V. Farinella, 2021.

**Cristalli 2022:** Cristalli F., *"Potersi pregiare meglio d'ogni altro d'esserne stato riconosciuto": il fregio di Enea di Bartolomeo Cesi a Palazzo Fava a Bologna, "Predella"*, 51, 2022, pp. 119-146.

**Danieli 2001:** Danieli M., *Precitazioni su Giovan Battista Ramenghi detto il Bagnacavallo junior*, "Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna", 2, 2001, pp. 163-185.

**Danieli 2010:** Danieli M., *Il primo decennio di attività di Bartolomeo Cesi*, "Paragone", LXI, 91, 2010, pp. 5-25.

**Danieli 2010-2011:** *Dipinti di Bartolomeo e Tiburzio Passerotti nella collezione Hercolani: qualche recupero*, "Notizie da Palazzo Albani", XXXIX, 2010-2011 [2012], pp. 57-69.

**De Marchi 1987:** De Marchi G., *Mostre di quadri in San Salvatore in Lauro (1682-1725): stime di collezioni romane*, Società romana di storia patria, Roma 1987.

**De Zuani 2014-2015:** De Zuani L., *Bartolomeo Montagna (1450 ca-1523)*, tesi di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, Università di Padova, relatore Prof. A. Patanaro, a.a. 2014-2015.

**Elena 1766:** Elena G.M., *De funere Francisci Romanorum Electi Imperatoris et Magni Etruriae Ducis celebrato Bononiae in Ecclesia Sanctae Mariae Maddalena a Regio Imperiali Collegio Illirico Hungarico*, Lelio della Volpe, Bologna 1766.

**[Emiliani] 1988:** [Emiliani A.], *Guido Reni 1575-1642*, Nuova Alfa, Bologna 1988.

**Emiliani, Rave 1990:** Emiliani A., Rave A., *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, Nuova Alfa, Bologna 1990.

**Feigenbaum 1985:** Feigenbaum G., *Lodovico Carracci. A Study of his Later Career and a Catalogue of his Paintings* (tesi di Ph.D., Princeton University, a.a. 1983-1984, relatore Prof. I. Lavin), UMI, Ann Arbor Mich. 1985.

**Ferrari, Scavizzi 1992:** Ferrari O., Scavizzi G., *Luca Giordano. L'opera completa*, Electa, Napoli 1992.

**Fiorio 2000:** Fiorio M.T., *Giovanni Antonio Boltraffio, un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Jandi Sapi, Milano-Roma 2000.

**Fortunati 1986:** Fortunati V., *Lavinia Fontana*, in V. Fortunati Pietrantonio, *Pittura bolognese del Cinquecento*, Grafis, Bologna 1986, II, pp. 727-773.

**Fortunati 1995:** Fortunati V., *Spie indiziarie per la storia di una committenza: Battista Bentivoglio*, in M. Faietti, D. Cordellier, *Il Cinquecento a Bologna: disegni del Louvre e dipinti a confronto*, Electa, Milano 1995, pp. 17-24.

**Fraser 1996:** Fraser E., *The Unruly Queen. The Life of Queen Caroline*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1996.

**Fрати 1888:** Frati L., *Opere della bibliografia bolognese che si conservano nella Biblioteca Municipale di Bologna*, Zanichelli, Bologna 1888.

**Gaeta Bertelà, Ferrara 1974:** Gaeta Bertelà G., Ferrara S., *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto delle Stampe. Incisori bolognesi ed emiliani del secolo XVIII*, Associazione per le Arti Francesco Francia, Bologna 1974.

**Gago da Camara, Murteira, Rodrigues 2013:** Gago da Camara M.A., Murteira H., Rodrigues P.S., *Myth and Reason: Lisbon's image before and after the 1755 earthquake*, comunicazione al convegno *The Image of the City Transformed: 15th-18th Century* (Anversa, 23-24 maggio 2013).

**Gatti 1803:** Gatti G., *Descrizione delle più rare cose di Bologna e suoi sobborghi in pitture, sculture e architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case*, Sassi, Bologna 1803.

- Geddo 2003:** Geddo C, *Notizie dalle quadrerie private*, in F.M. Ferro, *Nuovolone. Una famiglia di pittori nella Milano del Seicento*, Edizioni dei Soncino, Soncino 2003, pp. 279-296.
- Ghelfi 2007:** Ghelfi B., *Un nuovo inventario della Galleria Hercolani nella Biblioteca dell'Archiginnasio*, "L'Archiginnasio", CII, 2007, pp. 405-469.
- Ghelfi 2021:** Ghelfi B., *La nascita di una collezione. Gli Hercolani di Bologna (1718-1773)*, Bononia University Press, Bologna 2021.
- Ghelfi 2022:** Ghelfi B., *Una collezione nella collezione: i "Pittori in atto di dipingere" dei Principi Hercolani di Bologna. Nuove risultanze d'archivio*, in C. Mazzetti di Pietralata, S. Schütze (a cura di), *Nuove scenografie del collezionismo europeo tra Sei e Ottocento. Attori, pratiche, riflessioni di metodo*, De Gruyter, Berlino-Boston 2022, pp. 107-119.
- Ghirardi 1990:** Ghirardi A., *Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592)*, Luisè, Rimini 1990.
- Giardini 1992:** Giardini C., *La Collezione Hercolani nella Pinacoteca Civica di Pesaro. Trentotto dipinti e un marmo provenienti dall'eredità Rossini*, Nuova Alfa, Bologna 1992.
- Ginzburg 1994:** Ginzburg S., *The Portrait of Agucchi at York reconsidered*, "The Burlington Magazine", 136, 1994, pp. 4-14.
- [Giordani] 1836:** [Giordani G.], *Collezione di quadri da vendersi nella città di Bologna al civico n. 286 della Strada Maggiore*, Tipi della Volpe al Sassi, Bologna s.d. [1836].
- Giordani 1855:** Giordani G., *Intorno al gran Teatro del Comune ed altri minori in Bologna. Memorie storico-artistiche*, Società Tipografica Bolognese e Sassi, Bologna 1855.
- Graziani 2022:** Graziani I., *Jacopo Alessandro Calvi detto il Sordino (1740-1815) Accademico e pittore*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2022.
- Graziani 2023:** Graziani I., *Jacopo Alessandro Calvi "letterato pittore"*, "Κρητική", IV, 2023, pp. 105-127.
- Graziani M. 2023:** Graziani M., *Il Settecento portoghese e lusofono*, Firenze University Press, Firenze 2023.
- Gualandi 1835:** Gualandi M.A., *Dell'esposizione di Belle Arti in Bologna e pochi cenni su quella di Milano nello stesso anno*, all'insegna di Dante, Firenze 1835.
- Gualandi 1836:** Gualandi M.A., *Dell'esposizione di Belle Arti in Bologna*, Galletti, Firenze 1836.
- Gualandi 1838:** Gualandi M.A., *Sulle esposizioni di Belle Arti in Bologna nel 1837. Lettere ad Epifanio Fagnani di Mortara*, Tipi della Galileiana, Firenze 1838.
- Gualandi 1844:** Gualandi M.A., *Esposizione di Belle Arti in Bologna nel 1844*, Sassi, Bologna 1844.
- Gualandi 1850:** Gualandi M.A., *Tre giorni in Bologna o guida per la città e suoi contorni*, Società Tipografica, Bologna 1850.
- Gualandi 1853:** Gualandi M.A., *L'adorazione dei Magi, pittura del XVI secolo / L'Adoration des mages, peinture du XVI<sup>e</sup> siècle*, Società Tipografica, Bologna 1853.
- Gualandi 1860:** Gualandi M.A., *Tre giorni in Bologna o guida per la città e suoi contorni*, Società Tipografica, Bologna 1860.
- Gualandi 1865:** Gualandi M.A., *Tre giorni in Bologna o guida per la città e suoi contorni*, Marsigli e Rocchi, Bologna 1865.
- Haskell, Levey 1958:** Haskell F., Levey M., *Art Exhibitions in Eighteenth-Century Venice*, "Arte Veneta", XII, 1958, pp. 179-185.
- Haskell 1966:** Haskell F., *Meccanati e pittori*, Sansoni, Firenze 1966.
- Heinemann 1962:** Heinemann F., *Giovanni Bellini e i belliniani*, Neri Pozza, Venezia 1962.
- Höper 1987:** Höper C., *Bartolomeo Passarotti (1529-1592)*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1987.
- Informazione 1791:** *Informazione sui forestieri delle cose più notabili della città e stato di Bologna*, Longhi, Bologna 1791.
- Ivanoff, Zampetti 1980:** Ivanoff N., Zampetti P., *Giacomo Negretti detto Palma il giovane*, in Zampetti P., *I pittori bergamaschi. Raccolta di studi promossa dalla Banca Popolare di Bergamo*, Il Cinquecento, Bolis, Bergamo 1980.
- Jacquot, Lavallée, Marcle 2017:** Jacquot D., Lavallée M., Marcle C., *De Giotto à Goya – Peintures italiennes et espagnoles de Musée des Beaux Arts de Strasbourg*, Musée de la Ville de Strasbourg, Strasbourg 2017.
- Lanzi 1968-1974:** Lanzi L., *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Sansoni, Firenze 1968-1974.
- Mahon 1968:** Mahon D., *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666). Catalogo critico dei dipinti*, Alfa, Bologna 1968.
- Malvasia 1678:** Malvasia C.C., *Felsina Pittrice, Vite de' pittori bolognesi*, eredi di Domenico Barnieri, Bologna 1678.
- Manca 1992:** Manca J., *The Art of Ercole de' Roberti*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Manzitti 2013:** Manzitti C., *Bernardo Strozzi*, Allemandi, Torino 2013.
- Marchesi Buonaccorsi 1735:** Marchesi Buonaccorsi G.V., *La Galleria dell'onore, ove sono descritte le segnalate memorie del Sagr'Ordine militare di Santo Stefano Papa e Martire e de' suoi cavalieri, colle glorie antiche e moderne dell'illustri lor patrie e famiglie dentro e fuori d'Italia*, Marozzi, Forlì 1735.
- Marescalchi 1822:** Marescalchi C., *Descrizione della solenne decennale festa del Corpus Domini celebrata nella Chiesa parrocchiale di Santa Maria dei Servi la domenica seconda di giugno dell'anno 1822*, Sassi, Bologna 1822.
- Masini 1995:** Masini C., *Gli splendori della vergogna. La collezione dei dipinti dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi*, Nuova Alfa, Bologna 1995.
- Mason Rinaldi 1984:** Mason Rinaldi S., *Palma il Giovane: l'opera completa*, Alfieri-Elceta, Venezia-Milano 1984.
- Mazza 2012:** Mazza A., *Quadri di un'esposizione. Pittura baroc-*

ca nella collezione del maestro Francesco Molinari Pradelli, Bononia University Press, Bologna 2012.

**Mazza 2021:** Mazza A., *La collezione Michelangelo Poletti nel castello di San Martino di Sovignano. Dipinti emiliani e di confine, secoli XV-XVIII*, Bononia University Press, Bologna 2021.

**Mazzaferro 2020:** Mazzaferro G., *Il mercato artistico nel carteggio tra Michelangelo Gualandi e Charles Lock Eastlake (1855-1865): un'introduzione*, "MDCCC - 1800", 9, 2020, pp. 113-130.

**Mazzaferro, Avery-Quash 2020:** Mazzaferro G., Avery-Quash S., *Michelangelo Gualandi (1793-1883) e la National Gallery: un "travelling agent" ufficioso per Sir Charles Eastlake*, "L'Archiginnasio", CXV, 2020, pp. 7-133.

**Meldolesi, Taviani 1991:** Meldolesi C., Taviani F., *Teatro e spettacoli nel primo Ottocento*, Laterza, Bari 1991.

**Merriman 1980:** Merriman M.P., *Giuseppe Maria Crespi*, Rizzoli, Milano 1980.

**Miarelli Mariani 2017:** Miarelli Mariani I., *Collezionismo di "primitivi" e storiografia artistica. Le prime fasi della ricerca di Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt per l'Histoire de l'Art par les monuments. Il caso di Bologna*, in I. Miarelli Mariani, S. Moretti, *Seroux d'Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo. I disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2017, pp. 39-86.

**Misson 1695:** Misson M., *A New Voyage to Italy*, R. Bentley & others, London 1695.

**Modesti 2018:** Modesti A., *Maestra Elisabetta Sirani, virtuosa del pennello*, "Imagines, Il magazine delle Gallerie degli Uffizi", 2, 2018, pp. 84-97.

**Monari, Serchia 1987:** Monari P., Serchia L., *La chiesa dei Santi Vitale e Agricola*, in L. Serchia, *Nel segno del Santo Sepolcro. Santo Stefano di Bologna. Restauri, ripristini, manutenzioni*, Diakronia, Vigevano 1987, pp. 159-215.

**Montecatini 1765:** Montecatini G.B., *Orazione funebre nelle so-*

*lenni esequie dell'Augustissimo Imperador dei Romani Francesco I celebrate dalla Serenissima Repubblica di Lucca il dì XIV d'ottobre MDCCXLV*, Filippo Maria Benedini, Lucca 1765.

**Mortari 1966:** Mortari L., *Benedetto Strozzi*, De Luca, Roma 1966.

**Mortari 1995:** Mortari L., *Benedetto Strozzi*, De Luca, Roma 1995.

**Musiani 2003:** Musiani E., *Circoli e salotti femminili nell'Ottocento: le donne bolognesi tra politica e sociabilità*, Clueb, Bologna 2003.

**Muzzi 1857:** Muzzi S., *Nuova guida di Bologna*, Monti, Bologna 1857.

**Myers 1975:** Myers M.L., *Architectural and Ornament Drawings: Juvarra, Vanvitelli, The Bibiena Family & Other Italian Draughtsmen*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1975.

**Negri 1765a:** Negri A.M., *Solenni esequie celebrate nel Duomo di Firenze per la morte dell'Augustissimo Imperatore Francesco I duca di Lorena e di Bar*, Stamperia di Sua Altezza Reale, Firenze 1765.

**Negri 1765b:** Negri A.M., *Orazione funebre in lode dell'Augustissimo Imperatore Francesco I duca di Lorena e di Bar*, Stamperia di Sua Altezza Reale, Firenze 1765.

**Negro, Pironcini, Roio 2004:** Negro E., Pironcini M., Roio N., *La scuola di Guercino*, Artioli, Modena 2004.

**Negro, Roio 2001:** Negro E., Roio N., *Lorenzo Costa, 1460-1535*, Artioli, Modena 2001.

**Nicosia 1985:** Nicosia C., *Giovan Battista Bassi, 1784-1852, pittore di paesi*, Nuova Alfa, Bologna 1985.

**Oretti 1983:** Oretti M., *Raccolta di alcune marche e sottoscrizioni praticate da pittori e scultori*, S.P.E.S., Firenze 1983.

**Ottani Cavina, Bayard 2009:** Ottani Cavina A., Bayard M., *Roma e Parigi: la natura romantica*, Villa Medici, Roma 2009.

**Oy Marra 1994:** Oy Marra E., *Zu del Fresken des Parnaß un des Parisurteil von Giovanni Fran-*

*cesco Romanelli in der Galerie Mazarin in Paris*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 2, 1994, pp. 170-200.

**Pagnotta 1997:** Pagnotta L., *Bartolomeo Veneto. L'opera completa*, Centro Di, Firenze 1997.

**Panzini 2025:** Panzini F., *Villa Caprile a Pesaro. Da dimora signorile a Scuola agraria*, Olschki, Firenze 2025.

**Paoluzzi 2013:** Paoluzzi M.C., *La collezione Colonna nell'allestimento settecentesco. La Galleria degli acquerelli di Salvatore Colonnelli Sciarra*, Campisano, Roma 2013.

**Pasini 1986:** Pasini P.G., *Guido Cagnacci pittore (1601-1663). Catalogo generale*, Luisè, Rimini 1986.

**Perini 1983:** Perini G., *Introduzione*, in M. Oretti, *Raccolta di alcune marche e sottoscrizioni praticate da pittori e scultori*, S.P.E.S., Firenze 1983, pp. III-LVI.

**Perini 1990:** Perini G., *Strutture e funzione delle mostre d'arte a Bologna nel Sei e Settecento*, "Accademia Clementina. Atti e memorie", 26, 1990, pp. 293-355.

**Perini 1991:** Perini G., *Sir Joshua Reynolds a Bologna (1752). Considerazioni preliminari ad un'edizione critica dei taccuini di viaggio, basate sul taccuino conservato al Sir John Soane's Museum di Londra*, "Storia dell'arte", 73, 1991, pp. 361-412.

**Perini 2008:** Perini G., *Luigi Lanzi a Bologna*, in D. Caracciolo, F. Conte, A.M. Monaco e M. Rossi (a cura di), *Enciclopedismo e storiografia artistica tra Sette e Ottocento*, Congedo Editore, Gallatina 2008, pp. 71-94.

**Perini Folesani 2011:** Perini Folesani G., *Il ritratto di Filippo di Alfonso Hercolani e la committenza del suo discente, Filippo di Marcantonio*, in G. Aurigemma (a cura di), *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quarant'anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, Campisano, Roma 2011, pp. 417-423.

**Perini Folesani 2013:** Perini Folesani G., *La collezione dei dipinti di Filippo di Marcantonio Hercolani nel Catalogo manoscritto di Luigi Crespi*, in S. Frommel

(a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp. 109-128.

**Perini Folesani 2014:** Perini Folesani G., *La collezione di Filippo di Marcantonio Hercolani: una tipologia della documentazione disponibile per la sua ricostruzione*, in C.M. Sicca (a cura di), *Inventari e cataloghi. Collezionismo e stili di vita negli Stati italiani di Antico Regime*, Pisa University Press, Pisa 2014, pp. 277-293 (con trascrizione di 10 documenti d'archivio in DVD annesso).

**Perini Folesani 2016:** Perini Folesani G., *Il contributo del mercato artistico marchigiano alla formazione della collezione bolognese di Filippo di Marcantonio Hercolani*, in B. Cleri, C. Giardini (a cura di), *Arte venduta. Mercato, diaspora e furti nelle Marche in età moderna e contemporanea. Il lavoro editoriale*, Ancona 2016, pp. 7-22.

**Perini Folesani 2017:** Perini Folesani G., *Vincenzo Hercolani: all'origine della nobilitazione di una famiglia di intellettuali nelle Legazioni del Nord*, in C. Mazzetti di Pietralata, A. Amendola (a cura di), *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi. Arte e mecenatismo di antichi casati dal feudo alle corti barocche europee*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017, pp. 465-475.

**Perini Folesani 2019:** Perini Folesani G., *Luigi Crespi storiografo, mercante e artista attraverso l'epistolario*, Olschki, Firenze 2019.

**Perini Folesani 2020a:** Perini Folesani G., *Odeporica felsinea: dal modello malvasiano al suo superamento*, in E. Carrara, M. Visioli (a cura di), *Le guide di città tra il XV e il XVIII secolo: arte, letteratura, topografia. Seminari di letteratura artistica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2020, pp. 153-174.

**Perini Folesani 2020b:** Perini Folesani G., *Presentazione e [auto] rappresentazione delle élites felsinee; pubblicizzazione degli spazi privati, privatizzazione degli spazi pubblici nell'esibizione degli accessori del potere*, in C.G.

Morandi, C. Sinigaglia, M. Tessari, I. Di Pietro, D. da Pieve (a cura di), *L'esperienza dello spazio: collezioni, mostre, musei*, Bononia University Press, Bologna 2020, pp. 31-54.

**Perini Folesani 2021:** Perini Folesani G., *Trading places, inside out & viceversa: le sale di rappresentanza delle dimore aristocratiche da spazi espositivi a spazi rappresentativi*, in J. Arnaldo, S. Costa, D. Poulot, A. Rosellini (a cura di), *Atmosfera. Esperienze immersive nell'arte e al museo*, Bononia University Press, Bologna 2021, pp. 45-55.

**Perini Folesani 2022:** Perini Folesani G., *Del Francia bolognese, orefice e pittore, e della sua effigie*, in P. Palazzotto, G. Tragagliato, M. Vitella (a cura di), *Il bello, l'idea e la forma*, Palermo University Press, Palermo 2022, II, pp. 171-176.

**Petrucchi 2009:** Petrucci F., *Bacciccio Giovan Battista Gaulli (1639-1709)*, Ugo Bozzi, Roma 2009.

**Pichler 1821:** Pichler C., *Das Kloster auf Capri. Nach einem Gemälde von Catel*, in *Minerva, Taschenbuch für das Jahr 1821*, Gerhard Fleischer, Leipzig 1821, pp. 239-308.

**Pigozzi 1864:** Pigozzi G., *Lo zio propone e il nipote dispone. Commedia in due atti*, Libreria Teatrale Romei, Firenze 1864.

**Pirondini 1994:** Pirondini M., *Alessandro Tiarini*, in E. Negro, M. Pirondini (a cura di), *La Scuola dei Carracci - dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, Artioli, Modena 1994, pp. 293-334.

**Pittura 1782:** *Pitture, sculture ed architetture delle Chiese, Luoghi Pubblici, Palazzi e Case della Città di Bologna e suoi sobborghi*, Longhi, Bologna 1782.

**Pitture 1792:** *Pitture, sculture ed architetture delle Chiese, Luoghi Pubblici, Palazzi e Case della Città di Bologna e suoi sobborghi*, Longhi, Bologna 1792.

**Prete Hamard 2005:** Prete Hamard M., *Ferdinando Marescalchi (1754-1816). Un collezionista italiano nella Parigi napoleonica*, Minerva edizioni, Bologna 2005.

**Previtali 1964:** Previtali G., *La fortuna dei primitivi da Vasari ai neoclassici*, Einaudi, Torino 1964.

**Puppi 1962:** Puppi L., *Bartolomeo Montagna*, Neri Pozza, Venezia 1962.

**Relatione 1697 = Relatione del nobilissimo apparato fatto dagli Illustrissimi Signori Officiali et uomini della Compagnia del Santissimo Sacramento dell'Insigne Collegiata e Parocchiale di santa Maria Maggiore in occasione della Processione generale del Santissimo Sacramento [...]**, Borzagni, Bologna 1697.

**Ricci 1882:** Ricci C., *Guida di Bologna*, Zanichelli, Bologna 1882.

**Ricci 1888:** Ricci C., *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Successori Monti editori, Bologna 1888.

**[Riccomini] 1984:** [Riccomini E.], *La raccolta Molinari-Pradelli. Dipinti del Sei-Settecento*, Centro Di, Firenze 1984.

**Roche 2000:** Roche M.D., *Le Musée Fesch Ajaccio*, Dia, Ajaccio 2000.

**Lord Russell of Liverpool 1967:** Lord Russell of Liverpool, *Caroline the Unhappy Queen*, A.S. Barnes, South Brunswick-New York 1967.

**Lucco et al. 2014:** Lucco M., Avagnina M.E., Barausse M., Villa G.C.F., *Bartolomeo Cencari detto Montagna. Dipinti*, Zec. edizioni, Ponzano Veneto 2014.

**Salerno 1988:** Salerno L., *I dipinti del Guercino*, Bozzi, Roma 1988.

**Sandri 1930:** Sandri M., *Passeggiata sotto gli addobbi*, "Il Comune di Bologna", 5, 1930, pp. 63-65.

**Scaglietti Kelescian 2019:** Scaglietti Kelescian D., *Alessandro Turchi detto l'Orbetto 1578-1649*, Scripta, Verona 2019.

**Smith 1993:** Smith E.A., *A Queen on Trial. The Affair of Queen Caroline*, Alan Sutton, Stroud 1993.

**Smith 1999:** Smith E.A., *George IV*, Yale University Press, New Haven-London, 1999.

**Sokolova 2012:** Sokolova I., *Una nuova attribuzione al Museo Statale Ermitage: l'Autoritratto di Elisabetta Sirani*, in F. Cappel-

letti, I. Artemieva, *La pittura italiana del Seicento all'Hermitage: Ricerche e riflessioni*, Edifir, Firenze 2012, pp. 13-23.

**Sokolova 2013a:** Sokolova I.A., *The Hermitage Known and Unknown*, atti del simposio per il 15 anniversario di CODART, international network of museum curators of Dutch and Flemish art from ca. 1350 to 1750, *The World of Dutch and Flemish Art* (Amsterdam 2013), disponibile on line <https://www.codart.nl/images/Irina%20Sokolova%20lecture.pdf>.

**Sokolova 2013b:** Sokolova I.A., *Addenda k katalogu ital'janskoj živopisi XVII veka v Gosudarstvennom Ermitaže: unov' opredelennyj avtoportret Elizabetty Sirani*, "Soobščeniija Gosudarstvennogo Ermitaža", 2013, pp. 92-99.

**Sorbelli 1973:** Sorbelli A., *Bologna negli scrittori stranieri*, Atesa, Bologna 1973.

**Spear 1982:** Spear R., *Domenichino*, Yale University Press, New Haven-London 1982.

**Spence 2004:** Spence C., *Mission, Francis Maximilian*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford 2004, disponibile on line <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-18821>.

**Spicer 1994:** Spicer J., *Bernardo Strozzi Master Painter of the Italian Baroque (1581/2-1644)*, The Walters Art Gallery, Baltimore 1994.

**Spindler, Kraus 1988:** Spindler M., Kraus A., *Handbuch des Bayerischen Geschichte: II Das*

*alte Bayern. Der Territorialstaat vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Beck, München 1988.

**Stolzenburg, Gassner 2015:** Stolzenburg A., Gassner H., *Franz Ludwig Catel. Italienbilder der Romantik*, Hamburger Kunsthalle-Michael Imhof Verlag, Hamburg-Petersberg 2015.

**Sutton 1992:** Sutton P., *Prized Possessions. European Paintings from Private Collections of Friends of the Museum of Fine Arts, Boston*, Museum of Fine Arts, Boston 1992.

"Teatri" 1854-1855 = "Teatri, arti e letteratura", 32, t. 62, 1854-1855.

**Thiébaud, Costamagna, Galansino 2011:** Thiébaud D., Costamagna Ph., Galansino A., *Peintures italiennes XVe-XVIIe siècles. Ajaccio Palais Fesch-Musée des Beaux Arts, Catalogue raisonné des collections*, III, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

**Tomory 1976:** Tomory P., *The John and Mable Ringling Museum. Catalogue of the Italian Paintings before 1800*, The John and Mable Ringling Museum, Sarasota 1976.

**Turner 2017:** Turner N., *The Paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue Raisonné*, Bozzi, Roma 2017.

**Valery 1835:** Valery M. (pseudonimo di Pasquin, A.C.), *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828 ou l'Indicateur Italien*, Le Normant, Paris 1831.

**Vincenti 2005-2006:** Vincenti F., *Considerazioni sulla quadreria Hercolani ai tempi del Principe*

Filippo (1730-1810) e un documento ritrovato, "Notizie da Palazzo Albani", XXXIV-XXXV, 2005-2006, pp. 209-224.

**Volpi 2014:** Volpi C., *Salvator Rosa (1615-1673) "pittore famoso"*, Ugo Bozzi, Roma 2014.

**Zöllner 1990:** Zöllner E., *Geschichte Österreichs: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Verlag für Geschichte und Politik-Oldenbourg, Wien-München 1990.

[**Tadolini 1819:** [Tadolini G.], *La Principessa di Navarra, o sia il Gianni di Parigi, dramma in musica*, Sassi, Bologna s.d. [1819].

#### **Cataloghi di vendite all'asta**

**Pillet, Delarge 1868:** Pillet Ch., Delarge C., *Catalogue d'une réunion de tableaux de l'École Bolognese et autres provenant des collections Malvezzi, Lupari [sic, per Malvezzi-Lupari] et Hercolani de Bologne dont la vente aux enchères publiques aura lieu Hôtel Drouot, sale n. 8 le vendredi 7 février 1868*, imp. de Pillet fils aîné, Paris 1868.

**Rambaldi 1902:** Galleria d'antichità e Casa di vendite A. Rambaldi, Bologna, *Catalogo della vendita della fu nobil donna principessa Agnese Hercolani nata contessa T'Serclaes Halberg che avrà luogo a Bologna dal 9 al 16 dicembre 1902*, Tip. L. Andreoli, Bologna 1902.

**Rambaldi 1903:** Galleria d'antichità e Casa di vendite A. Rambaldi, Bologna, *Catalogo delle vendite riunite T'Serclaes, Albergati e Hercolani, che avranno luogo a Bologna dal 2 al 6 giugno 1903*, Neri, Bologna 1903.

## TAVOLE



**1-2** - Interno del Musée d'Ennery, allestimenti del 2025 (foto di Sandra Costa)



## TAVOLE



**3-4** - Interno del Musée d'Ennery, allestimenti del 2025 (foto di Sandra Costa)

## TAVOLE



**5-6** - Interno  
del Musée d'Ennery,  
allestimenti del 2025  
(foto di Sandra Costa)

## TAVOLE



**7** - Mémorial de Caen,  
*La Libération*  
(foto di Dominique Poulot)



**8** - Musée Gadagne, Lyon,  
*Qu'est-ce que tu fabriques ?*  
*Lyon industrielle et ouvrière*  
(foto di Dominique Poulot)

## TAVOLE



**9** - Musée MAXXI,  
Rome, galerie 1,  
*Passeggiate Romane*  
(11 juillet 2024 - 10  
novembre 2024),  
vue générale  
(foto di  
Dominique Poulot)

**10** - Musée MAXXI,  
Rome, galerie 1,  
*Passeggiate Romane*  
(11 juillet 2024 - 10  
novembre 2024), détail  
(foto di  
Dominique Poulot)



## TAVOLE



**11** - Musée MAXXI, Rome, gallerie 1, *Passeggiate Romane* (11 juillet 2024 - 10 novembre 2024), gallerie d'art centrale (foto di Dominique Poulot)

**12** - Musée MAXXI, Rome, gallerie 1, *Passeggiate Romane* (11 juillet 2024 - 10 novembre 2024), entrée et maquette de l'exposition (foto di Dominique Poulot)



## TAVOLE



**13** - Esposizione *Regards*, inaugurata il 29 aprile 2024 alla Cité U di Parigi (foto di Federico M. Giorgi)

**14** - Esposizione permanente del Centre du Patrimoine della Cité U di Parigi (foto di Federico M. Giorgi)



## TAVOLE



**15** - Pannello segnaletico della Cité U di Parigi realizzato da Integral Designers nel 2004 (foto di Federico M. Giorgi)

**16** - Elemento del *Musée sans bâtiment* di Yona Friedman, installato in occasione del centenario della Cité U di Parigi ai piedi della Fondation Avicenne (foto di Federico M. Giorgi)

# CONTINUITÀ, ROTTURE, PERMEABILITÀ?

Questioni di storia culturale e di *display*  
nel collezionismo borghese della Belle Époque

Sandra Costa \*

La museologia contemporanea attribuisce al *display* delle collezioni una capacità narrativa in grado di valicare lo stretto confine dell'arte per offrire attenzione a sistemi teorici e tecnici che possono essere considerati produttori di senso nel momento stesso in cui vengono contestualizzati.<sup>1</sup> All'inizio del XXI secolo Giorgio Agamben ha anche offerto una peculiare attenzione ai dispositivi visivi giudicandoli strumenti in grado di orientare gesti, opinioni e discorsi. Questa posizione teorica ha avuto, evidentemente, un ruolo particolarmente importante nei dibattiti attuali sul collezionismo e la museologia che si erano sviluppati nell'Ottocento, con una certa permeabilità tra le due dimensioni, private e pubbliche, delle raccolte.<sup>2</sup>

La definizione di "borghese" proposta alla metà del Novecento da Marc Bloch, con una particolare attenzione per la Francia del XIX secolo, può essere considerata largamente valida per definire aspirazioni e ambienti europei di un gruppo sociale che si qualificava per rendite non dovute a un lavoro materiale, per una distanza di censo rispetto alla classe operaia, per l'aspirazione ad acquisire o almeno a ostentare una maggiore cultura e per una ambizione collettiva ad appartenere alla classe "dirigente" delle singole nazioni.<sup>3</sup> *L'habitus* borghese, come d'altra parte era già stato il caso per quello aristocratico, lasciava ampio spazio al gusto per le cose e alla produzione e consumazione di oggetti, spesso semiofori di una diversa sensibilità e di un differente modo di agire tanto nello spazio intimo e privato che in quello sociale. Nell'Ottocento la presenza di una collezione negli ambienti domestici poteva essere considerata come la testimonianza simbolica della possibilità – un lusso – di prestare attenzione all'inutile e a opere o oggetti senza più funzione d'uso. In tutta l'Europa, la presenza di una collezione di prodotti, avulsi dal loro contesto storico e spaziale e magari senza vero valore, segnalava perciò soprattutto l'aspirazione borghese a una vita non interamente confinata alle necessità materiali del quotidiano.

La celebre lirica di Guido Gozzano *L'amica di nonna Speranza* descrive un salotto borghese italiano del 1850 pieno di “buone cose di pessimo gusto” e cita anche come nella conversazione, pur banale e magari ipocrita che animava i presenti, si indichi “la gran novità di Parigi...”. Esempio letterario di come il gusto alla moda nella capitale francese fosse oggetto di osservazione e di conversazione perfino nelle reazionarie, ma agiate, province italiane.

Alla metà del XIX secolo, gli attori presenti sulla scena parigina nell'ambito del collezionismo erano molto diversi per cultura, caratteri, possibilità economiche, per la loro adesione o al contrario il loro distacco rispetto alle pratiche collezionistiche precedenti. Questa situazione particolarmente ricca, e che può essere utilizzata come un prisma di lettura privilegiato per l'analisi metodologica di molti aspetti del collezionismo dell'epoca, ha avuto come prima conseguenza quella di far nascere e alimentare un vivo dibattito sugli scopi, i modi e gli strumenti idonei allo sviluppo di raccolte che si andavano diversificando non solo rispetto alle diverse tipologie di interessi artistici e al ceto o al censo, ma anche a partire da questioni di genere, oggi particolarmente indagate, e soprattutto al rapporto tra manifatture e industria chiamato ad articolare in modo dinamico arti decorative e reperti del passato.<sup>4</sup> Dalla fine degli anni Novanta del secolo scorso sia la ricerca storica che la museologia hanno così integrato l'idea della storia del collezionismo come prisma capace di inserire in un'unica visione cultura materiale e storia sociale dei consumi.<sup>5</sup>

Dalla metà dell'Ottocento, infatti, nuovi protagonisti avevano avuto accesso al collezionismo che, come pratica sociale e culturale, si stava almeno in parte affrancando sia dalla dimensione elitaria già peculiare nelle società di antico regime, sia dalla supremazia tradizionalmente offerta alle collezioni di pittura. Accedere alla borghesia europea implicava anche la partecipazione e l'interesse nei confronti di un collezionismo le cui pratiche si erano largamente diffuse, ma anche modificate per rispondere alle esigenze di una condivisione meno esclusiva e più democratica, spesso anche meno erudita. Mentre dal punto di vista antropologico la cultura viva conosceva dei cambiamenti profondi, i collezionisti avevano recuperato tecniche tradizionali di *display*, ma anche forgiato nuovi sistemi visivi e storiografici per elaborare il ricordo delle proprie collezioni e di sé stessi.<sup>6</sup>

Le raccolte, tuttavia, conservavano spesso modalità “di confine” in un complesso *métissage* tra consapevolezza del presente e nostalgia del passato che meriterebbe di essere studiato in maniera più sistematica.<sup>7</sup> Per esempio, all'interno delle strategie espositive che si sono sviluppate dall'inizio dell'epoca moderna a oggi, mensole, scaffali, cornici, piedistalli, vetrine hanno messo in rilievo e nello stesso tempo hanno separato in modo

significante gli oggetti delle collezioni rendendo l'allestimento dello spazio domestico anche una forma di processo progettuale che univa cultura, fruizione e consumo.

Come e ancora di più che per gli antichi palazzi, dove la separazione tra gli appartamenti d'apparato e gli spazi personali era netta, le case della seconda metà dell'Ottocento presentavano generalmente una maggiore permeabilità tra usi pubblici e privati, anche se perlopiù venivano allestite alcune stanze riservate alla esibizione del proprio *status* tramite gli oggetti della cultura materiale: la loro messa in scena continuava, come nel secolo precedente, a rispondere a esigenze estetiche e a una "narrazione" simbolica. L'importanza ormai attribuita alle collezioni come manifestazione diretta del gusto privato del collezionista differenzia però gli insiemi dell'Ottocento dalla maggioranza delle raccolte dei due secoli precedenti, per lo più legate all'esaltazione del lignaggio o della Regola. Come ha affermato Krzysztof Pomian è questo uno dei motivi per cui molte collezioni del XIX secolo furono donate alla Nazione

*avec la condition impérative de les préserver dans leur intégrité et de les exposer au public tantôt dans les demeures mêmes des collectionneurs, tantôt dans des bâtiments édifiés à cet effet ; d'en faire des musées qui sont, en fait, des musées de collectionneurs dont les personnalités se réfractent dans la multiplicité des objets donnés à voir.*<sup>8</sup>

Grazie all'interpretazione dell'esposizione – analizzata attraverso i luoghi, i contenuti materiali e la narrazione visiva e documentaria di cui è stata oggetto – la collezione poteva assumere una forte connotazione biografica e "singolare". D'altra parte, era chiara anche ai contemporanei la consapevolezza di un cambiamento importante nei valori attribuiti al collezionismo, ormai considerato un fenomeno di moda generalmente disgiunto dalle precedenti priorità legate alla durata e all'autorevolezza collettiva di un caso. Per esempio, il critico d'arte Charles Blanc, allora potente direttore della "Gazette des Beaux Arts", aveva enumerato con attenzione alcune delle possibili cause di questa nuova e più diffusa conoscenza pubblica e comune delle pratiche collezionistiche: una critica d'arte di ambizioni internazionali che si stava dotando di metodologie condivise, una divulgazione giornalistica specializzata e più efficace, il moltiplicarsi delle esposizioni temporanee congiunto a un interesse economico per l'arte, ma anche lo sviluppo di trasporti più rapidi che favorivano sia la circolazione degli oggetti e dei collezionisti in Europa che la frequentazione internazionale dei musei pubblici e la conoscenza delle loro soluzioni espositive.<sup>9</sup>

Come ha giustamente sottolineato Dominique Pety, quella del collezionismo ottocentesco divenne così un'arena in cui si affrontavano dei valori opposti:

quelli aristocratici e tradizionali, cioè del diletto e del prestigio dell'arte, e quelli repubblicani del sapere e dell'utilità.<sup>10</sup> Buona parte delle collezioni del periodo potrebbe quindi essere letta come la difficile e precaria ricerca di sintesi tra questi due obiettivi apparentemente inconciliabili. Il collezionismo della seconda metà dell'Ottocento può, però, essere indagato anche secondo due ulteriori e diversi orizzonti metodologici: da un lato quello dell'arte e della sua qualità, dall'altro, invece, secondo una dimensione di ricerca atta ad analizzare spazi, riti e aspetti sociali della vita domestica in una prospettiva che aspiri a unire storia dell'arte e storia culturale.

Il caso studio prescelto sviluppa l'analisi della collezione d'arte cino-giapponese e poi della "casa-museo" di Clémence Lecarpentier Desgranges d'Ennery; questo testo, però, non intende occuparsi del fenomeno dell'arte giapponese in Francia né da un punto di vista collegato all'arte e nemmeno nella dimensione economica di un esame dei circuiti privilegiati di mercato<sup>11</sup> che sono stati già ampiamente trattati nella bibliografia internazionale.<sup>12</sup>

Convinzione dell'autore è che, in questo caso, lo spazio affascinante e insolito sorto dalla casa-museo di una collezionista poco convenzionale possa essere considerato non tanto come un risultato inusuale del "fare galleria" nel XIX secolo, ma piuttosto come un luogo privilegiato per mettere a fuoco molti dei dibattiti collezionistici e museografici del tempo evidenziando esigenze, permeabilità e metamorfosi di funzione e di *display* nel rapporto tra le raccolte e l'allestimento degli spazi del quotidiano riservati alle collezioni.

Questi luoghi, infatti, possono essere considerati come un vero e proprio compendio di questioni fondamentali, e a diversa scala, che una analisi storico-metodologica può mettere in rilievo mostrandone anche la pertinenza internazionale. Per esempio, a scala strutturale, le vicende di questa collezione vedono all'opera molte antinomie esemplari per la storia del collezionismo: tra passato e presente, tra forme occidentali e suggestioni d'Oriente, tra arte e cultura materiale. In una dimensione sociale modelli aristocratici e borghesi si confrontano tra imitazione ed emulazione, ed emergono anche dei conflitti di genere. In una dimensione museografica e di *display*, invece, troviamo lo sviluppo di una opposizione critica tra allestimenti che privilegiavano il diletto e quelli che prestavano attenzione alla didattica. Ma si evidenzia anche il ruolo offerto a dispositivi visivi, tradizionali o innovativi, al valore degli oggetti rispetto al costo degli allestimenti e, in una dimensione narrativa, l'evoluzione verso uno *storytelling* istituzionale.

In questo studio attraverso l'attenzione posta alla dimensione metodologica e grazie all'uso di fonti documentarie e all'esame dettagliato dei luoghi consentito dal confronto tra visione diretta e analisi dell'iconografia storica, si intende offrire una lettura circostanziata delle modalità storiche e sociali

in cui immaginario collettivo e orizzonti d'attesa del singolo collezionista si lasciano cogliere in una visione al cui interno l'arte, e soprattutto le pratiche di *display*, contribuiscono a definire i confini di una sorta di antropologia del quotidiano. La collezione e il singolo oggetto diventano così attributo e parte dell'identità del collezionista attivandone relazioni sociali in vita e lasciati di memoria postuma.<sup>13</sup>

Tuttavia, la questione di maggiore rilievo che rende questa raccolta un caso esemplare rispetto ai problemi del collezionismo nei suoi rapporti con i luoghi del quotidiano è quella della ragione stessa della sua genesi che, all'inizio, non rispondeva né all'esaltazione del lignaggio né a una volontà evergetica ampiamente successiva. Una raccolta, quindi, che sembra essere nata per accompagnare, tramite oggetti della cultura materiale, un insolito percorso biografico tra mondanità e cultura, tra ricchezza e creatività, tra il "tout Paris" e l'altrove.

### **Aspetti di una insolita biografia di collezionista**

Clémence Lecarpentier Desgranges d'Ennery (1823-1898) è stata una donna dalla vita singolare e particolarmente indipendente per l'epoca, e una collezionista appassionata di oggetti d'arte giapponesi: in particolare di mostri e chimere con cui aveva formato uno straordinario quanto affascinante bestiario fantastico.<sup>14</sup>

Già alla metà del secolo, e prima degli accordi commerciali franco-giapponesi, il nucleo originario della collezione era visibile per gli amici nelle due stanze stipate del suo appartamento parigino vicino al Théâtre Saint-Martin.<sup>15</sup> Ma, se nel 1840 la giovane collezionista poteva essere considerata una vera e propria anticipatrice del gusto per l'arte giapponese, alla fine del secolo invece il mercato francese era diventato saturo di proposte mediocri e di opere appositamente realizzate, in Giappone, per l'esportazione. Questo contesto, come si vedrà, avrebbe avuto dei risvolti negativi anche rispetto alla singolare evoluzione dei giudizi sulle raccolte che oggi formano il Musée d'Ennery.

Clémence Lecarpentier proveniva da una aristocrazia minore ma agiata; figlia di Armand-Louis-François Le Carpentier de Saint Amand e di Joséphine Cousteau de la Barrère acquisì dalla famiglia quella precoce consuetudine alla raccolta di opere e oggetti d'arte che, già durante l'Antico Regime, era parte integrante del *mos nobilium* europeo. Dalla famiglia Clémence ereditò anche un primo nucleo di porcellane e cofanetti in lacca: oggetti che nelle raccolte occidentali erano ben più usuali rispetto ai mostri, alle chimere e soprattutto ai *netsuke* che lei avrebbe poi preferito raccogliere.<sup>16</sup>

I manufatti presentati nella sua raccolta erano infatti profondamente diversi da quelli del collezionismo tradizionale di stampo aristocratico, non tanto per la loro dimensione orientale, ma piuttosto per l'attenzione spesso portata al curioso più che all'unico, all'effetto come alla qualità, alla serie come all'originalità.

Il primo matrimonio, con l'avvocato Charles Desgranges, durato solo dal 1841 al 1844 e finito con una separazione “di beni e di corpi”, la lasciò molto rapidamente libera di gestire autonomamente un patrimonio considerevole e la sua dote di 95.000 franchi. L'amministrazione diretta dei propri beni e una insolita autodeterminazione finanziaria resero la collezionista più libera e certamente più intraprendente. La sua raccolta – in origine squisitamente privata – fu inizialmente molto apprezzata proprio per gli aspetti insoliti e curiosi che vi venivano privilegiati.<sup>17</sup>

Adolphe Philippe d'Ennery (1811-1899), prima amante e poi compagno della donna, fu un giornalista e drammaturgo di successo, all'epoca soprannominato lo “Shakespeare del popolo” e forse anche per questo venne lungamente diffusa la falsa notizia che Clémence fosse una delle attrici dei suoi spettacoli.<sup>18</sup> Rimasta vedova del primo marito, a 58 anni, la collezionista poté finalmente legittimare, nel 1881 e dopo decenni, la sua unione con d'Ennery. La coppia partecipava attivamente alla vita parigina che si sviluppava nell'ambiente del teatro e delle arti: romanzieri e scrittori come Jules Verne,<sup>19</sup> il celebre autore del *Giro del mondo in ottanta giorni*, frequentavano regolarmente le loro case di vacanza e il loro nuovo *hôtel particulier* nell'avenue du Bois de Boulogne.

L'orizzonte d'Oriente di questa collezionista era tutto parigino, benché ampiamente multiforme, e si può apprezzare la dimensione “polisemica” delle collezioni anche dall'analisi dei suoi fornitori che è già stata oggetto di puntuali ricerche.<sup>20</sup> È stata evidenziata la frequentazione dei più conosciuti mercanti e antiquari d'arte orientale come Siegfried Bing, che forniva gran parte degli altri collezionisti del tempo, dagli stessi Goncourt a Georges Clemenceau.<sup>21</sup> Ma Clémence, a differenza di molti altri appassionati d'arte giapponese, non si era fatta scrupolo di inserire nella sua collezione oggetti di minore qualità, magari reperiti nei grandi magazzini alla moda come il Bon Marché. Da notare, a questo proposito, che nelle gallerie del Bon Marché erano abitualmente proposte anche delle ricostituzioni di ambientazioni storiche, a metà strada tra *period rooms* da museo e riproduzioni in stile, in cui con buona pace di molti critici come Viollet-le-Duc, l'uso della “copia in stile” veniva perfettamente legittimato nella decorazione, ma anche in quella “*po-tichomanie*” che ormai caratterizzava molte collezioni.<sup>22</sup>

Gli acquisti della collezionista erano spesso di gruppo, indifferente al fatto

di avere delle opere doppie o molto simili tra loro, poiché questo mezzo – ampiamente rodato già nei secoli precedenti – serviva a ottenere prezzi più vantaggiosi. A questo panorama vanno anche aggiunte le suggestioni offerte dalle presentazioni delle Esposizioni Universali di Parigi, che si erano tenute con grande successo nel 1867 e nel 1878 e, forse, si possono considerare perfino certi allestimenti scenografici di *pièces* drammatiche dedicate all'Oriente e molto alla moda nei teatri parigini.

Una delle domande a cui sarebbe necessario dare risposta, al momento di una auspicabile redazione scientifica della biografia di questa collezionista, sarebbe quella su ciò che lei aveva visto e letto sul Giappone pur non essendosi mai recata in quel paese: insomma quali erano le documentate suggestioni culturali che avevano nutrito il suo immaginario?

### **Il rapporto tra collezionismo e decorazione negli spazi domestici: dispositivi di esposizione e di visione**

Nella seconda metà dell'Ottocento, in particolare dal 1850-1860, la decorazione di interni, e in modo specifico quella dell'abitare borghese, aveva cominciato a collegarsi in maniera sempre più forte ad alcune delle più recenti abitudini connesse alle pratiche collezionistiche. Ormai le dimore erano caratterizzate da stanze opportunamente differenziate per funzioni distinte ma, nonostante la priorità data alla dimensione utilitaria, il collezionista borghese voleva che la propria dimora potesse essere anche luogo dell'arte spesso attribuendo una sorta di "vita collettiva" agli oggetti delle sue raccolte, proprio come già avveniva dal Seicento in poi.<sup>23</sup> All'epoca la decorazione degli interni privati si caratterizzava per la sovrabbondanza degli oggetti raccolti ed esposti, per una apparente confusione nella disposizione delle cose, per una accumulazione ridondante di tessuti, porcellane, "cineserie"... Insieme all'aumento di un diffuso interesse verso le arti decorative, il gusto per l'arte giapponese può essere considerato una delle migliori occasioni offerte per il superamento delle gerarchie tradizionali del collezionismo. Infatti, oltre che nelle raffinate stampe di Hokusai, la moda per l'Estremo Oriente si era focalizzata su oggetti dall'esecuzione e dai materiali spesso raffinati, ma solitamente di piccole dimensioni e idonei per introdurre il gusto per le arti decorative nei luoghi dell'abitare anche di una media e piccola borghesia. Non sempre la densità della decorazione riusciva ad assurgere a rango di pratica collezionistica e, in questo caso, le scelte potevano essere aspramente criticate: "*C'est encore œuvre de parvenus de surcharger les consoles commodes, secrétaires, de cristaux, de porcelaine, de riches superfluités*".<sup>24</sup>

Oggi lo sviluppo delle ricerche dedicate alla decorazione di interni completati da collezioni di oggetti d'arte alla moda ha cominciato a interessarsi ad

aspetti metodologici complementari a quello dello studio delle forme artistiche, piani che evidenziano come l'attenzione per gli aspetti scenografici attribuiti alla decorazione della sfera domestica si unisse allo sviluppo dell'individualismo borghese europeo.

Nell'analisi del *display* degli spazi del collezionismo, rispetto all'esposizione delle raccolte, devono essere presi in considerazione degli elementi come la visibilità singola e collettiva degli oggetti, la stabilità o l'evoluzione delle collezioni, ma anche dei luoghi. Alcuni studiosi hanno giustamente sottolineato come, alla metà dell'Ottocento, molte raccolte, proprio come quella di Clémence, potessero essere anche una sorta di "autobiografia materiale"<sup>25</sup> che si sviluppava tanto attraverso gli oggetti quanto grazie alla loro collocazione e distribuzione negli ambienti in una sorta di permeabilità tra spazi privati e spazi intimi. Questa "dimensione biografica" della casa, d'altra parte, era stata evidenziata fin dall'inizio del XIX secolo in uno dei più noti manuali di *savoir-vivre* francese dove si sottolineava come trovandosi in un salone sconosciuto ed esaminando i luoghi fosse inevitabile "*de se figurer l'habitant d'après l'habitation*".<sup>26</sup>

La pratica collezionistica si integrava ormai nei caratteri organizzati per l'arredamento e rispondeva nel suo allestimento, attentamente costruito, non solo alla dimensione sociale dell'ostentazione, ma anche a delle esigenze di circolazione negli spazi, di facilitazione dei rapporti sociali e di costruzione e "dimostrazione" del proprio gusto e perfino della propria psicologia.<sup>27</sup> I dispositivi applicati alle collezioni private, come quella di Clémence, erano così non soltanto visivi, ma anche "corporei" e traducevano l'esigenza di un contatto personale e domestico con le raccolte. Nell'amore per gli oggetti del quotidiano, che attribuiva una specifica funzione a ognuno di essi, si affermava non solo una scontata attenzione per le cose, ma anche l'idea di una necessaria conoscenza dei codici sociali collegati al loro uso e alla loro funzione nei gesti giornalieri.

La difficile fusione tra due concetti intimamente diversi come quello di collezione e quello di decorazione, quanto l'importanza che gli spazi del quotidiano avevano assunto all'interno delle abitazioni, sono testimoniate anche dal numero crescente di pubblicazioni che cominciavano a essere specificamente dedicate all'ornamento e all'allestimento degli interni.<sup>28</sup>

Dalla seconda metà del secolo, la questione dell'etichetta era scesa dagli ambienti delle corti europee per comparire nei manuali di galateo a stampa definendo una precisa gerarchia tra le persone, le cose, le collezioni e la loro disposizione. Dagli anni Settanta del XIX secolo, si sarebbe poi sviluppata con successo, proprio dalla Francia, una specifica tipologia editoriale in cui il manuale – magari pubblicato a puntate – era diventato una sorta di

“grammatica” utile come strumento per una conoscenza rapida e quindi approssimativa, ma internazionale, di forme specifiche di collezionismo delle arti decorative e del loro allestimento.<sup>29</sup>

La collezione si scopriva con lo sguardo, ma la gestualità e la manipolazione degli oggetti conservavano un ruolo fondamentale per i proprietari, inseguendo l'esperienza non solo nell'ambito della *curiositas* e della sociabilità mondane, ma anche nella prospettiva di una privata domestichezza in cui le raccolte assumevano anche un valore propedeutico allo studio delle arti e della storia.<sup>30</sup>

Al momento della sua prima visita all'appartamento di Clémence, nel dicembre del 1859, Jules de Goncourt aveva scritto:

*Monstres blancs, verts, noirs, bleus, multicolores, toutes les chimères d'un rêve d'opium: bronzes, jades, porcelaines, bois, cristal de roche, le tonkin et le kaolin, un peuple d'animaux qui semble tiré de la cote d'un plésiosaure et d'un dragon, des animaux antédiluviens et des animaux de la Fable, quelque chose d'hybride qui tient du monde de bêtes retrouvé par Buffon et du monde des bêtes conté par Hérodote, quelque chose comme des fœtus de lion, de chamelles qui auraient un regard d'hippopotame, des bêtes héraldiques, etc.*<sup>31</sup>

Questo bestiario mostruoso, veramente degno di un *cabinet de curiosités*, seguiva l'idea da secoli ben roduta del piacere del brutto nell'arte, non solo del fantastico ma del deforme, di sagome che avrebbero potuto essere prodotto di un incubo e che certo si distinguevano da buona parte degli allestimenti contemporanei visibili nelle gallerie, nei salotti e perfino nei *boudoirs* parigini.

I Goncourt stessi, una decina di anni dopo, avrebbero creato e descritto una vera e propria estetica della collezione nell'ambito degli spazi del quotidiano.<sup>32</sup> I due fratelli avevano acquistato nell'agosto del 1868 una casa a Auteuil, vicino a Parigi, proprio per l'esigenza di avere un luogo più grande e più idoneo all'esposizione delle loro eterogenee collezioni d'arte.<sup>33</sup> Le raccolte, e il loro *display* all'interno della casa, sarebbero poi diventate l'oggetto di un testo famosissimo: *La Maison d'un Artiste*. Il volume, edito nel 1881, avrebbe avuto un grande successo non solo letterario, ma ugualmente come modello di arredamento – anche presso il pubblico femminile – proprio per la straordinaria precisione delle descrizioni proposte per l'allestimento delle collezioni.

Anche attraverso la dimensione della decorazione, che era generalmente un campo femminile, si era diffusa una caratteristica di “genere” nella pratica collezionistica, allora spesso ancora considerata una prerogativa essenzialmente se non esclusivamente maschile.<sup>34</sup> Inoltre, nel dibattito che si aprì

nella seconda metà dell'Ottocento rispetto ai molteplici attori collegati al collezionismo borghese, lo sviluppo dell'apprezzamento per le arti decorative e industriali deve essere considerato come un elemento di rilievo poiché, molto spesso, l'oggetto d'arte, pur ammirato, continuava a essere spesso considerato inferiore rispetto alle grandi espressioni dell'arte pittorica. Questo anche per la maggiore reputazione che conservavano le Accademie di Belle Arti, e i *Salons*, rispetto alle pur fiorenti manifatture europee. L'oggetto, di cui le donne erano collezioniste privilegiate, restava spesso isolato nell'ambito delle "arti decorative", contribuendo di fatto a presentare le raccolte femminili come meno autorevoli di quelle maschili.

Rispetto alle collezioni di Clémence d'Ennery si è così sviluppata negli studi recenti una riflessione molto attenta alla questione di genere secondo la convinzione che proprio questa fosse una delle principali ragioni che avevano vincolato i giudizi sulla raccolta a "prerogative minori" nonostante la sua particolarità ed estensione.<sup>35</sup>

In questo contesto, ci sembra opportuno sottolineare anche come nella critica ci fosse stato un sostanziale cambiamento di giudizio collegato soprattutto agli obiettivi della raccolta e connesso al momento di passaggio della collezione allo Stato, cioè alla sua evoluzione da "dispositivo autobiografico privato" a strumento per il progresso della Nazione. Pur seguendo degli stereotipi di genere, gli stessi oggetti furono infatti considerati "da donna" o "da uomo" a seconda della funzione simbolica che veniva loro attribuita: finché si era trattato di una raccolta personale, le positive valutazioni critiche, date sia da Jules de Goncourt che, ancora nel 1893, da Eugène Spuller, sottolineavano come si trattasse di una collezione ben lontana da ogni leziosità, di una raccolta che per il suo aspetto chimerico e fantastico, associato a un certo gusto per il deforme dei singoli oggetti, era addirittura giudicata ardita. Gli stessi manufatti considerati nel loro insieme, però, cambiarono di genere diventando spregiativamente "da donna", al momento della loro destinazione pubblica, quando la disposizione e la classificazione della raccolta furono giudicate poco scientifiche. Così, parte della critica si accanì contro una collezione di "*bibelots japonais*" che poco avrebbe potuto fare per la conoscenza popolare della creatività orientale e ancora meno per l'evoluzione del gusto francese nell'ambito delle arti decorative.

Se, però, eliminiamo da quelle riflessioni la "dimensione giapponese" e perfino quella di genere, l'esempio della casa-museo di Clémence d'Ennery rimane comunque inserito nel cuore di molte critiche più genericamente portate a questa categoria museale: l'accusa, soprattutto, di una narrazione confusa dei principi dell'arte e di uno spazio collezionistico poco utile per il progresso di un gusto nazionale fondato su razionali criteri storici e su

positive esperienze didattiche. All'epoca lo *storytelling* di questo tipo di collezioni coinvolgeva una dimensione sociale e culturale attenta alle mode, ma anche alle forme degli ambienti domestici e alle necessità di una efficace fruizione popolare.<sup>36</sup> Una “narrazione istituzionale” *nazionale popolare*, per usare una definizione anacronistica, che oggi è stata talvolta de-contestualizzata, e quindi semplificata, nell'ambito degli studi museologici.

In un contesto complesso di antagonismo tra le esperienze del passato e quelle del presente, tra arte e industria, il collezionismo era diventato, di fatto, specchio e strumento di un conflitto di valori storici ed etici. L'oggetto d'uso quotidiano, di una cultura passata o lontana e con una doppia vocazione artistica e domestica, poteva assumere il ruolo di strumento di conciliazione di valori e di democratizzazione propizio a un accesso “popolare” alle molteplici esperienze dell'arte?

All'epoca la pratica collezionistica privata, spesso basata su una dimensione di alterità temporale o geografica, continuava a conferire alle cose quel valore semioforo teorizzato da Krzysztof Pomian ed era riconosciuta per il senso che riusciva a dare agli oggetti e per l'organizzazione che il collezionista imponeva all'allestimento degli spazi del suo quotidiano attraverso dei criteri storici o estetici.

Walter Benjamin, ha concesso all'abitante del XIX secolo una posizione centrale rispetto alla sua residenza definendolo re all'interno della sua dimora come il ragno al centro della sua tela:

*Y vivre, c'était chercher refuge au centre d'une toile d'araignée serrée qu'on avait soi-même filée et tissée et à laquelle étaient accrochés les événements de l'histoire universelle, éparpillés comme autant de dépouilles d'insectes vidées de leur substance.*<sup>37</sup>

Anche rappresentazioni teatrali e romanzi del XIX secolo proponevano spesso una sorta di singolare corrispondenza tra gli abitanti di una casa, la loro condizione sociale e il loro spazio domestico, che degli allestimenti aristocratici spesso recuperava solo le apparenze.<sup>38</sup>

In una riflessione sulla continuità del collezionismo borghese dell'Ottocento rispetto alla dimensione aristocratica, si potrebbe affermare anche che nella raccolta di Clémence d'Ennery alcune modalità, come gli scambi e i doni, restavano largamente simili.<sup>39</sup> Per esempio, la stessa abitudine agli acquisti in blocco, che venivano poi ridistribuiti all'interno delle residenze o donati ai membri di un determinato circuito, sociale oltreché collezionistico, era stata una tradizione di Ancien Régime, in fondo poco studiata, ma fondamentale. Questa dimensione della serie e dell'acquisto di gruppo era diventata evidentissima anche nel collezionismo borghese, soprattutto in

quello di oggetti d'uso, specie orientali, e spiega anche la ripetitività di alcuni materiali. Tuttavia, siamo ben lontani da una semplice prosecuzione tra i modi del XVIII e quelli del XIX secolo, anche se buona parte della borghesia della seconda metà dell'Ottocento subiva il fascino del modello aristocratico del secolo precedente reinventandone non solo modelli collezionistici, ma anche elementi decorativi.

Nelle dimore in cui si voleva valorizzare la presenza di collezioni, l'allestimento degli spazi assunse un valore particolarmente importante perché era solo attraverso il *display* che si poteva eventualmente passare da una fruizione d'insieme all'apprezzamento del singolo oggetto o, à rebours, dalla stima di un oggetto isolato alla valutazione estetica, sociale e di gusto della raccolta come insieme. Lo spazio domestico si connotava così per la sua polivalenza: funzionale per la vita quotidiana, simbolico per l'uso sociale, "creativo" per una presentazione delle collezioni memore sia degli allestimenti museali che delle scenografie teatrali, e capace di mettere a sistema diverse tipologie di materiali e differenti obiettivi.

Scegliere gli oggetti, raggrupparli o suddividerli e offrire loro una storia, definire per gli spazi una atmosfera emotiva, era diventata una sfida di gusto in cui, però, i modelli antecedenti e le indicazioni delle Accademie di Belle Arti non venivano completamente rinnegati, tanto che in senso generale l'ordinamento dell'insieme di una collezione poteva essere giudicato come la composizione di un quadro. Come afferma Dominique Pety:

*Oute l'exigence d'unité s'affirme une exigence artistique, que manifeste l'omniprésence d'un vocabulaire abstrait de l'art dans ces traités, une pièce étant assimilée dans son traitement décoratif à la composition d'un tableau.*<sup>40</sup>

Come si è detto, il gusto per l'Oriente della collezionista era già vivo nel 1840 e, in qualche modo, si ricollegava a quell'interesse per gli oggetti esotici che aveva avuto un certo successo negli ambienti aristocratici, anche femminili, del Settecento: dalla Pompadour a Maria Antonietta e, più tardi, alla *princesse Eugénie*. In Francia, infatti, l'apprezzamento per gli oggetti orientali si era diffuso nel mondo aristocratico fin dal XVII secolo, ma ciò che sembra caratterizzare l'orizzonte borghese dell'Ottocento è l'estensione di tale stima per i manufatti esotici anche all'interno dei luoghi del quotidiano e in una dimensione di fruizione inserita in una sociabilità mondana al di fuori dello spazio, relativamente marginale e ristretto, dei gabinetti di curiosità.

È probabilmente anche in questa prospettiva che, almeno in parte, si può interpretare l'*incipit* dell'operato di Clémence d'Ennery: in un *continuum* benché parziale con il gusto per l'esotico del secolo precedente,<sup>41</sup> quando

ancora questo sguardo sull'alterità non era diventato uno stereotipo di raffinatezza e sensualità.<sup>42</sup> Infatti, per una diffusione presso il grande pubblico della moda dell'arte giapponese, sarebbe stato necessario attendere prima i trattati commerciali franco-giapponesi del 1858 e l'Esposizione Universale di Parigi del 1868. Fu solo allora che il gusto per la cultura materiale giapponese cominciò a diventare di gran moda, pur accontentandosi spesso di manufatti ormai realizzati per l'esportazione e di una qualità mediocre.

Nel 1880, Maupassant, analizzando il gusto per l'Oriente che si era diffuso a Parigi scriveva:

*Il n'est point un boudoir ou un salon de jolie femme qui ne soit bondé de bibelots japonais. Vases du Japon, soieries du Japon, jouet du Japon, porte-allumettes, encriers, services à thé, assiettes, robes, même coiffures aussi, bijoux, sièges, tout vient du Japon en ce moment. C'est plus qu'une invasion, c'est une décentralisation du goût, et le bibelot japonais a pris une telle importance qu'il a tué le bibelot français.*<sup>43</sup>

Mentre il collezionismo tradizionale di Ancien Régime e di epoca imperiale si fondava intorno ai concetti fondamentali di rarità, originalità e unicità dell'opera d'arte, nella collezione di Clémence abbiamo piuttosto un "théâtre des objets" in cui le nozioni di vero, falso e finto anzi ricomposto e risemantizzato erano ampiamente sottoposte alla ricerca di un "beau spectacle", di una scenografia spettacolare.<sup>44</sup>

Sarebbe inutile cercare nella collezione di Clémence gli oggetti tipici delle altre raccolte parigine del tempo: non c'erano paraventi o stampe; inutile anche aspettarsi il lusso dei più raffinati *boudoirs*: niente ventagli e niente sete orientali... Insomma, le sue erano raccolte prive di tutto ciò che in Occidente aveva costruito il successo artistico, e anche gli stereotipi erotici, dell'Oriente giapponese. Le opere su cui si era concentrata l'attenzione della collezionista erano spesso povere e quotidiane nei materiali oltre che nel loro uso: un elemento questo di grande modernità nell'ambito di un procedimento collezionistico che fu affare di una vita.

Le insolite caratteristiche, che talvolta hanno fatto inserire la narrazione di questa raccolta tra i *cabinets de curiosités*, e quindi anche in una "categoria etnografica" piuttosto che all'interno delle collezioni d'arte asiatica, possono essere considerate in linea di continuità con la tradizione collezionistica dei secoli precedenti. Probabilmente alla incerta definizione, alla dimensione semiofora non univoca e non facilmente definibile offerta alla collezione tra il XIX e il XX secolo, contribuì l'inusuale tipologia degli oggetti, specie di quei *netsuke* di legno o di avorio oggi considerati una raccolta unica e preziosissima.

## La costruzione dell'*hôtel particulier*: l'evoluzione del rapporto contenitore contenuto

Gli spazi del quotidiano in cui venivano allestite le collezioni non possono essere considerati semplicemente come luoghi di un *display* dove ci si limitava a organizzare il rapporto tra contenitore e contenuti: nell'Ottocento si trattava di articolare anche la narrazione della vita domestica all'interno dei meccanismi, degli attori e dei dispositivi visivi della modernità.<sup>45</sup>

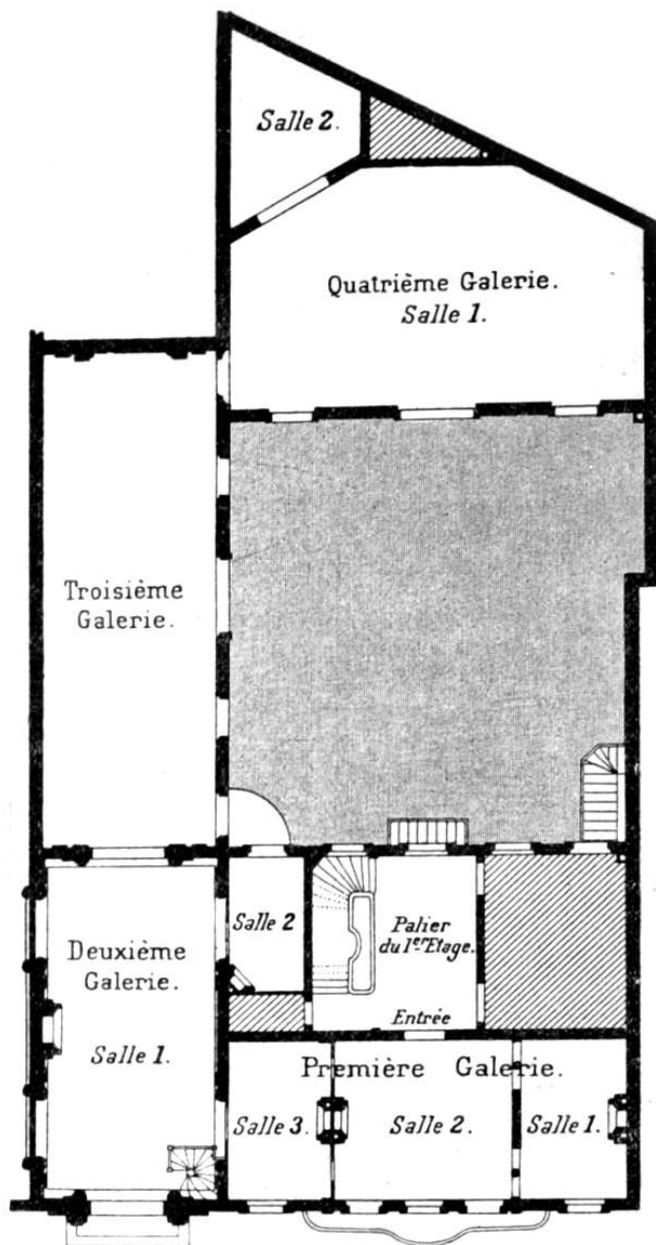
Dai 150 oggetti, in prevalenza mostri e chimere, che Jules de Goncourt aveva ammirato nel 1859, alle sontuose gallerie dell'*hôtel particulier* della Avenue du Bois de Boulogne è evidente un importante cambiamento di registro nei luoghi e nella presentazione degli oggetti esposti.

Fu prima del suo matrimonio con Adolphe d'Ennery, che Clémence aveva iniziato a far costruire dall'architetto Joseph Olive una nuova residenza allo scopo di riunire nuclei collezionistici fino ad allora dispersi nel suo appartamento parigino e nelle residenze di villeggiatura della coppia come a Antibes e a Villers-sur-Mer. Il palazzo venne edificato coi suoi fondi personali seguendo il gusto opulento della Belle Époque per i marmi anche colorati e per gli stucchi (fig. 1, tav. 1).

A Parigi, e non solo, la presenza di una galleria era tradizionale per ogni palazzo di rilievo fin dal XVII secolo e, proprio come nel Seicento, questo spazio era un simbolo visivo e “cerimoniale” fondamentale per sottolineare lo *status* a cui appartenevano, o semplicemente aspiravano, i proprietari dei luoghi.<sup>46</sup> Nella rivista “L'Illustration”, Henry Havard, in uno dei suoi celebri articoli dedicati all'attualità europea della decorazione di interni delle case borghesi, scrive che la galleria è, in qualche modo, uno spazio “facoltativo” per le abitazioni contemporanee:

*On peut... parfaitement concevoir une habitation sans galerie de tableaux, sans cabinet de curiosités, sans fumoir, ni salle de billard... si dans l'état de nos mœurs le fumoir peut être considéré comme éminemment utile, et le billard comme particulièrement hygiénique, il faut bien avouer cependant que le cabinet de curiosité et la galerie de tableaux appartiennent dans la hiérarchie morale, à un ordre singulièrement plus élevé, et qu'ils sont en outre, d'une essence plus distinguée.*<sup>47</sup>

Havard prosegue aggiungendo che la moda per le gallerie e i *cabinets de curiosités* “*tourne à la manie*” ed elenca poi i prerequisiti necessari per ogni raccolta: un gusto naturale, degli studi precedenti, delle ricerche preliminari, una cura, una prudenza e un'erudizione che a suo avviso mancavano a quelli che definisce, con una certa sufficienza, “*collectionneurs mondains*”. Forse è proprio questa una delle possibili chiavi di lettura per interpretare,



59. Avenue du Bois de Boulogne.

1 - Pianta del Musée d'Ennery, in *Petit guide illustré au Musée d'Ennery* par E. Deshayes, Leroux, Paris 1908

almeno da un punto di vista sociale, parte delle difficoltà nella fortuna critica della raccolta di Clémence d'Ennery e di tante altre.

Ma la galleria “luogo del *display* per eccellenza, è anche – ed in tutte le sue declinazioni – uno spazio alchemico che trasforma ciò che vi entra per essere mostrato (davvero qualsiasi cosa) in un contenuto degno di essere ammirato.”<sup>48</sup> La galleria diventava così “luogo di senso” più ancora che spazio fisico,<sup>49</sup> una dimensione simbolica che nella relazione contenitore-contenuto riusciva ad attivare l'aura di opere e oggetti, al museo come negli spazi del quotidiano.

La grande galleria di Clémence, nata per radunare insieme collezioni fino ad allora disperse, è uno dei sintomi più visibili di una volontà collezionistica precisa anche se, nei primi spazi realizzati, si sarebbe trattato di un contenitore architettonico tradizionale, caratterizzato da una impronta monumentale, da stucchi, da putti; insomma, da un ornato diffusamente abituale e conforme ad altri *hôtel particulier* parigini dell'epoca). Se si considera il contrasto, evidentemente non casuale, tra contenitore e contenuto negli spazi inizialmente dedicati alle collezioni della nuova abitazione di Clémence d'Ennery è come se il lusso espresso dall'architettura fosse chiamato a contribuire a una nuova e “artistica” considerazione offerta a una raccolta per lo più formata da oggetti d'impiego comune. Insomma, nella relazione tra spazio e manufatti, grazie all'allestimento, si trasformava l'aura degli oggetti ma anche il prisma di lettura degli spettatori (tav. 2).

Nel passaggio delle raccolte dalle esigenze del palazzo aristocratico a quelle della grande residenza borghese cambiò, in genere, anche la tipologia di quei personaggi secondari, di coloro che Howard Becker ha definito “personaggi di supporto”.<sup>50</sup> Nell'ambiente aristocratico del passato si trattava perlopiù di artisti, mentre nella Parigi della Belle Époque la mania della collezione era diventata l'affare quotidiano, e ancora non completamente indagato, di *tapissiers* che, pur appartenendo alla categoria degli artigiani, operavano “*en artistes*” per materializzare, con le loro realizzazioni, il desiderio di ascensione sociale che si esprimeva con l'allestimento delle collezioni. Ebanisti e decoratori erano chiamati a orchestrare, pur in interni che si volevano funzionali, una sinfonia di oggetti spesso dissonante per dimensioni, qualità, tecniche, stile e provenienza.

Secondo Émile Deshayes, che ne fu il primo conservatore, la collezione d'Ennery si era sviluppata all'interno del palazzo in tre tappe successive, in gran parte corrispondenti sia all'evoluzione quantitativa della raccolta che al cambiamento delle intenzioni della collezionista sullo scopo da attribuire tanto all'insieme che alle sue modalità di fruizione. Nel 1875 la collezione

occupava una sola stanza e venne allestita per la prima volta veramente nel 1879: la raccolta si disponeva dai luoghi d'apparato agli ambienti più intimi, spesso senza che gli oggetti avessero una collocazione fissa, ma in un *continuum* estetico e interpretativo variabile a seconda del momento e dell'umore.

Progressivamente si sarebbe modificato anche il carattere decorativo delle stanze, che da semplicemente "grandiose" avrebbero assunto un effetto più decisamente "teatrale", o meglio più idoneo a evocare un mitico ambiente asiatico, per contribuire a contestualizzare, attraverso l'estetica degli spazi, l'origine degli oggetti esposti.

### **Gli objets-frontière**

La storia dell'ideazione dei dispositivi visivi e degli allestimenti nati per supportare la narrazione e i *display* museografici è di grande interesse e, come nel caso della collezione di Clémence d'Ennery, dimostra spesso un'interazione con le cose ricca di immaginazione e creatività.

Spostandosi dallo spazio più erudito e meno affollato del *cabinet de curiosités* alla dimensione domestica, e ben più frequentata dei saloni di ricevimento, si modificava il senso stesso della "meraviglia" che gli oggetti erano chiamati a suscitare.

Per lo studio del collezionismo del XIX secolo sono di particolare interesse i diversi registri di allestimento organizzati dalla collezionista che non si limitava a disporre liberamente e in modo fluido le opere nei suoi spazi del quotidiano, ma creava specifiche messe in scena e faceva realizzare dai suoi artigiani degli *objets-frontière*:<sup>51</sup> trasformava cioè frammenti di mobili orientali in altri manufatti, faceva creare oggetti con parti nuove e elementi antichi in cui il frammento autentico non era necessariamente considerato rispetto al suo valore semioforo originale. La messa in scena di questa collezione, ove il sistema composito degli oggetti combinava senza preoccupazioni filologiche operazioni di restauro e rifacimenti, può essere considerata una testimonianza esemplare di molte pratiche che nel XIX secolo toccavano tipologie ampiamente differenti di raccolte e di oggetti.<sup>52</sup>

Per esempio, la particolare predilezione per un Oriente che si fondeva con gli usi occidentali era già stata sottolineata da Jules de Goncourt: "*les candélabres sont soutenus par des monstres, et deux monstres portent l'heure et le temps de deux pendules sur leurs dos chimériques*"<sup>53</sup>.

Grazie a questo tipo di trasformazioni gli oggetti della collezione non diventavano solo semiofori di valori diversi da quelli d'uso, ma contribuivano a proporre l'insieme delle collezioni e il loro allestimento come una sorta

di “ponte culturale”. Fin dall’inizio, nelle raccolte di Clémence, troviamo in opera tutti i dispositivi di assegnazione di valore storicamente in uso per le raccolte occidentali: dalle vetrine, strumento per una visione collettiva, ai piedestalli concettualmente riservati all’esaltazione individuale del manufatto.

Nell’importanza data agli *objets-frontière* e a vetrine, a basamenti e montature risulta evidente come nella modifica dell’oggetto e nell’offrire uno sguardo “altro” attraverso dispositivi di allestimento ci fosse la volontà di una riappropriazione e risemantizzazione delle cose che faceva di queste gallerie – come già nel Seicento – una forma di opera d’arte totale. L’organizzazione degli oggetti superava così il livello della decorazione e del collezionismo per offrire una vera e propria re-invenzione dei luoghi che delineava una volontà di soggettiva espressione creativa.

## Le vetrine

I primi ordini di Clémence d’Ennery a Gabriel Viardot risalgono al 1891: l’ebanista e decoratore godeva di una grande reputazione e già nel 1878 aveva presentato alcune delle sue realizzazioni all’Esposizione Universale. È interessante notare come Viardot collaborasse a più livelli all’allestimento della collezione: non solo tramite il restauro degli acquisti, ma nella loro messa in scena grazie a vetrine orientaleggianti di altissima qualità che avrebbero poi preso posto all’interno della galleria. Come avveniva dal Seicento per l’elaborazione di apparati – come le cornici intagliate e dorate, fondamentali per il *display* di molti allestimenti di pittura – anche le vetrine ottocentesche potevano costare e valere più degli oggetti d’uso che vi erano raccolti. D’avorio, di porcellana, ma anche di legno, questi manufatti offrivano talvolta un indubbio contrasto visivo con i preziosi velluti di seta o gli intarsi in madreperla delle vetrine (tav. 3).

Capitale, per una riflessione centrata sul *display*, anche l’abitudine di acquistare frammenti originali per poi incorporarli in modo diverso nelle presentazioni o perfino nelle vetrine. La tendenza al riutilizzo del frammento, come una sorta di riappropriazione di una cultura diversa o precedente a scopo evocativo o decorativo, era comune anche a pratiche collezionistiche settecentesche e nell’Ottocento sollecitava gli interessi dei conoscitori quanto dei decoratori. Negli straordinari lavori di ebanisteria di ispirazione orientale di Gabriel Viardot per la collezione d’Ennery vennero utilizzati dei pannelli autentici e intarsiati di madreperla, frammentandoli e talvolta adoperando i motivi calligrafici alla rovescia. In questo modo, i testi di una cultura lontana perdevano ogni valore storico o narrativo e venivano utilizzati solo come spunto decorativo (tav. 4).

Da considerare in questo contesto, attento alle modalità dello sguardo e della fruizione, che la presenza stessa di vetrine modificava simbolicamente la visione e l'apprezzamento degli oggetti al loro interno: la separazione del vetro e la presentazione, che permetteva di guardare, ma non di toccare, che esaltava l'ambiguità tra il vedere da vicino e l'intangibilità degli oggetti, facevano di questi dispositivi visivi una sorta di "reliquario laico" ma anche uno strumento scopico.

Il guardare e non toccare, che dal Seicento in avanti aveva caratterizzato il galateo non scritto ma condiviso delle visite alle collezioni private aristocratiche,<sup>54</sup> veniva riproposto in modo più ambiguo nella dimensione borghese in cui l'allestimento delle vetrine, che dagli anni 1830 in poi avevano avuto un grande successo presso collezionisti piccoli e grandi, era comunque completato, come ci mostrano le fotografie storiche, da oggetti posti sopra e sotto le teche e, solo teoricamente, direttamente accessibili al visitatore.<sup>55</sup>

A Viardot si deve anche l'*accrochage* sui muri che, come ci dimostrano le foto storiche, è uno dei pochi elementi in realtà rimasti integri nella storia dell'allestimento dei luoghi.

I dispositivi di allestimento prevedevano anche basi, zoccoli e montature e vennero creati o riparati da artigiani-artisti di grande reputazione come Eugène Hazart che, con le sue fusioni in bronzo, intervenne probabilmente anche nella realizzazione di alcuni *objets-frontière*, o Jean-Paul Mazaroz, scultore ed ebanista, ma anche collezionista, che partecipò alle scelte di allestimento di Clémence dal 1877 al 1890. Perfino le indicazioni sull'utilizzo di "oggetti rotti" offrono delle informazioni singolari sulla concezione di *display* della collezionista. In fondo, per questi allestimenti, che coniugavano gli oggetti della collezione a dei dispositivi di visione opportunamente creati per metterli in valore, si potrebbe facilmente fare ricorso non solo all'idea già evocata di "opera d'arte totale" utilizzata per le gallerie dei secoli precedenti, ma perfino, in modo certamente anacronistico ma suggestivo, a quella di un "fare galleria" come esperienza visiva, sociale, e perfino collegata alla critica d'arte.

## I colori

Tra il 1840 e il 1898 la collezionista raccolse circa 7000 oggetti, ma senza nessuna esplicita volontà erudita di "illustrare la storia"; la disposizione dei pezzi, sempre molto densa secondo il gusto del tempo, non era cronologica ma piuttosto per tipi e colori.

Anche la questione del colore attribuito agli spazi delle collezioni all'interno delle abitazioni riveste una grande importanza per comprendere il senso

stesso dell'allestimento e il gusto per l'effetto di molte gallerie private del tempo. Il *Journal* di Jules de Goncourt, con la relazione della sua visita ai "mostri" di Clémence, è significativo anche per tale aspetto:

*J'entre dans un salon dont les porte sont garnies de soie rouge, les meubles rouges, tout rayonne de lumière : les candélabres, le lustre, les bougies innombrables jettent leurs flammes, leur douce lumière...*<sup>56</sup>

Commentando questo testo, Elizabeth Emery ha indicato come la scelta dei toni caldi del rosso, nei tendaggi e nelle pareti, già per il primo appartamento, fosse quella stessa proposta nelle tele con i luoghi di piacere dipinti da Toulouse-Lautrec e Edgar Degas.<sup>57</sup> Sappiamo però che il rosso pompeiano fu un colore di riferimento anche sulle pareti e nei preziosi velluti di seta delle vetrine della galleria, monumentale e alto borghese, fatta realizzare diversi decenni dopo nella residenza dell'Avenue du Bois de Boulogne. Come si è già detto, ancora non conosciamo con precisione quali fossero i riferimenti visivi e culturali della collezionista, né quali musei avesse visitato o quali guide di viaggio avesse letto; tuttavia, è verosimile ipotizzare che non le fossero completamente ignote soluzioni museografiche celeberrime, a partire dalle pareti rosse della Tribuna degli Uffizi, o magari più "segrete" come lo sfondo scelto da Edmond de Goncourt per mettere in risalto la sua collezione di disegni.

Dominique Pety ha sottolineato come l'esaltazione del colore fosse fondamentale anche per i Goncourt tanto che nella *Maison d'un Artiste* il capitolo consacrato alla sezione dell'Estremo Oriente era stato concepito come

*un cheminement vers une exaltation de la couleur pure, de la porcelaine aux poteries où, avec l'absence de motif, la dimension figurative disparaît. L'évocation de la céramique commence par la porcelaine de Chine, décrite par le biais d'un classement par couleurs. L'écriture donne ainsi l'illusion d'une collection de couleurs, prioritaires sur l'inventaire des formes (tasses, vases, cornets, potiches...).*<sup>58</sup>

D'altra parte, con un approccio pragmatico e borghese, nel suo manuale *L'Art dans la maison* Henry Havard auspicava per le stanze delle collezioni "*des teintes chaudes et des couleurs puissantes, capables de mettre en valeur les objets pour lesquels la galerie a été édifiée*".<sup>59</sup>

Questo, evidentemente, secondo uno sguardo occidentale: non sappiamo se Clémence conoscesse qualche cosa della simbologia dei colori nel Giappone antico.<sup>60</sup>

Insomma, anche rispetto alle scelte cromatiche adottate per l'esposizione della sua collezione privata, le decisioni di Clémence possono essere considerate un buon prisma di lettura per avvicinarsi a questioni più generali come il rapporto contenitore e contenuto o la realizzazione di una "atmosfe-

ra emotiva” attraverso scelte cromatiche; opzioni che nella seconda metà dell'Ottocento cominciarono a coinvolgere trasversalmente tanto i conoscitori/collezionisti che i direttori delle raccolte pubbliche (tav. 5).

E tuttavia, per chi fosse tentato di giocare a fondo la carta del genere, non si può non ricordare un paragrafo abbastanza inusuale intitolato *Convenance des couleurs de l'ameublement*, inserito nel già citato manuale intitolato *Manuel des dames, ou l'art de l'élégance, sous le rapport de la toilette, des honneurs de la maison, des plaisirs, des occupations agréables par Mme Celnart*. Qui si sottolinea l'attenzione che deve essere portata alla *palette* delle tappezzerie rispetto al “carattere della propria bellezza” e al riflesso che le sfumature delle pareti avrebbero offerto alla carnagione delle dame, tanto da proscrivere il giallo per le bionde e il verde per le brune.

L'idea di uno spazio architettonico che si poteva modellare rispetto alla prestanza della padrona di casa o, più facilmente, dell'attenzione che queste ultime dovevano porgere a come posizionarsi nei luoghi domestici di socialità pare esagerata:

*Si votre taille ne se fait remarquer par aucun défaut sensible de proportion, je n'ai aucune observation à faire, mais autrement, il y aurait quelques petits conseils à vous donner. Par exemple, si vous êtes trop grande, il vous serait désavantageux d'habiter un appartement à plafond bas, comme il vous serait nuisible, dans le cas contraire, d'avoir un plafond élevé. Etes-vous mince, maigre, d'une taille exigüe, tenez-vous le plus possible dans un petit salon, un cabinet, un boudoir. Si vous avez, au contraire, beaucoup d'embonpoint, d'obésité, ces pièces resserrées les feront paraître encore davantage.<sup>61</sup>*

Clémence, d'altra parte, aveva esplicitato un concetto molto simile quando aveva indicato a Jules de Goncourt, sedotto dal suo salone e forse non solo, che “*une femme doit avoir toutes ses aises, un intérieur qui l'encadre*”.<sup>62</sup> Anche il valore “psicologico” dell'allestimento della collezione ne esce in questo modo rafforzato.

## **Le suggestioni d'insieme**

Verso la fine del secolo, creando una sorta di permeabilità con opere più specificamente dedicate alla formazione del gusto che appoggiavano la loro legittimità su una dimensione storica più consapevole e su priorità ampiamente condivise del *savoir-vivre* internazionale, alcune riviste e cataloghi proposero una sorta di prontuario per l'ascensione sociale tramite l'allestimento degli spazi domestici. Si cominciarono anche a diffondere delle incisioni di ricostituzione d'insieme di ambienti “in vendita”, dal salone Luigi XV al salotto orientale, in modo da offrire suggestioni visive più dirette ai propri clienti.<sup>63</sup>

Se lo scopo primario era quello della vendita di mobili e tendaggi non si può non considerare come in queste vedute d'insieme comparissero, per esempio, sia allestimenti di quadri in file tripartite secondo la tradizione del secolo precedente, sia ceramiche e porcellane pronte a invadere gli spazi sopra i mobili e i caminetti. Anche in queste immagini possiamo ritrovare aspetti evidenti nella realizzazione degli spazi della collezione.

### **La donazione allo Stato: casa-museo – casa-mausoleo**

Mentre in Europa l'uso della città si trasformava rapidamente sotto la spinta delle nuove abitudini urbane, la casa borghese, con le sue collezioni d'arte e di arti applicate, sembra invece offrire una particolare attenzione a frammenti del passato o a ricordi di culture esotiche in cui opere d'arte e oggetti erano chiamati a vivere insieme in una improbabile vicinanza negli spazi del quotidiano. Anche rispetto a queste caratteristiche della decorazione i commenti non erano tutti positivi e nel manuale di Madame Celnart, per esempio, troviamo: "*On ne parait avec l'habit d'une autre époque qu'à titre de déguisement et cette mascarade de mobilier n'est pas moins grotesque que la mascarade de vêtement*".<sup>64</sup>

Secondo armonie costantemente reinventate e in una certa permeabilità tra spazi privati e spazi intimi la cultura materiale era chiamata alla costruzione di una narrazione autobiografica del collezionista in cui, tuttavia, proprio la dimensione dell'individualismo borghese rendeva difficile comporre un legato di memoria capace di senso per la collettività.

Nell'Ottocento, in continuità con le suggestioni del Settecento illuminista, il museo si era appropriato della funzione didattica delle collezioni tendendo verso una loro classificazione sistematica.<sup>65</sup> A partire dagli anni Trenta dell'Ottocento si sarebbero sviluppati i primi archetipi di casa-museo, da quello di Sir John Soane a Londra con la sua ri-costruzione dell'antico, al Museo di Cluny di Alexandre du Sommerard. Ma fu solo alla fine del secolo che molti collezionisti, pur interessati a differenti epoche e tipologie artistiche, cominciarono a offrire alla Nazione le loro collezioni unitamente ai loro spazi di vita quotidiani. Nel 1891, adeguandosi alle tendenze culturali del momento, che vedevano nel museo pubblico un perno fondamentale dello sviluppo sociale della Nazione, Clémence d'Ennery aveva pensato di donare al Museo Guimet e al Museo del Louvre solo le opere più importanti della sua collezione.<sup>66</sup> Successivamente, però, aveva deciso di offrire allo Stato sia la sua raccolta che l'*hôtel particulier* in cui era stata allestita e fino ad allora esposta solo a una ridotta cerchia di amici e conoscenti.

Così, anche la storia del Museo d'Ennery si articolò intorno a una collezione

che era stata legata allo Stato insieme al palazzo in cui era stata allestita, rispondendo, anche se solo in parte e nella dimensione di un compromesso,<sup>67</sup> alle indicazioni testamentarie della collezionista che specificavano che niente avrebbe dovuto essere tolto, aggiunto o spostato da quei luoghi dopo la sua morte.<sup>68</sup>

Le trattative per la donazione allo Stato, già ampiamente studiate, si svolsero tra il 1892 e il 1893 e portarono a una riconfigurazione dei luoghi in funzione del loro nuovo interesse pubblico sottolineato anche dalla volontà testamentaria di offrire un ingresso gratuito al futuro museo.

Un aspetto interessante è osservare le modalità di evoluzione del *display* attraverso il rapido passaggio che si era venuto attuando da una residenza privata, che non era stata in origine prevista nemmeno come casa-museo, a un museo vero e proprio in cui la dimensione della casa e dell'abitare, delle scelte personali e private, furono progressivamente cancellate in favore di un allestimento e soprattutto di una narrazione istituzionale collegata non più a un diletto privato, ma a una funzione pubblica.

A partire dal momento dell'accettazione del legato l'azione della collezionista rispetto all'allestimento delle sue raccolte si intensificò, cercando di trasformare la sua casa in museo attraverso la commissione di una nuova ala nel 1894. In quest'ultima la galleria venne pensata in relazione a una fruizione pubblica e anche, forse, per sollecitare una adesione emotiva degli spettatori. Un "*effet musée*" declinato in spazi ancora privati, ma che si volevano far diventare pubblici.

La decisione di offrire la collezione alla Francia si accompagnò dunque a una nuova e decisamente moderna attenzione estetica e tecnica per favorire la fruizione dei visitatori e i documenti sottolineano l'esigenza portata a esporre gli oggetti non solo nelle condizioni di visione più favorevoli, ma anche tecnicamente più aggiornate: nel palazzo vennero perfino realizzati impianti di illuminazione e antincendio che seguivano le norme del Ministère de l'Instruction publique et des Beaux Arts.

Esiste nella organizzazione di questa ultima galleria una dimensione teatrale e scenografica quasi come per una sorta di *period room*, che pare suggerire, ancora una volta, una forma di continuità tra le pratiche del teatro e del collezionismo. L'attenzione al teatro si nota anche nella presenza di maschere teatrali giapponesi, proprio quelle appese alle pareti da Viardot. Attenzione, però, a non ridurre in modo un po' troppo approssimativo questi riferimenti al teatro e alle sue tecniche narrative agli ambienti frequentati dalla collezionista poiché in realtà essi erano numerosi fin dalla metà del XVIII secolo nei commenti eruditi o mondani sulle collezioni (tav. 6).<sup>69</sup>

Quello del teatro era certo l'ambiente che Clémence frequentava da decenni, ma è anche verosimile pensare che nella opzione di allestimento da lei scelta, comprando pannelli in lacca e frammenti di colonne per abbigliare scenograficamente il contesto, abbiano avuto un qualche rilievo anche le suggestioni che la collezionista aveva potuto trarre dalla frequentazione delle Esposizioni Universali di Parigi.

L'ultima "messa in scena" di Clémence fu una scelta curatoriale opposta a quella di Enrico Cernuschi, il banchiere e patriota italiano naturalizzato francese, della cui collezione Edmond de Goncourt aveva offerto un commento critico proprio riguardo all'allestimento considerato troppo neutro e freddo:

*Le riche collectionneur a donné à sa collection le milieu à la fois imposant et froid d'un Louvre ; il n'a pas su lui donner le milieu hospitalier et plaisant d'une habitation, d'un petit coin de patrie retrouvée. Au milieu de ces murailles blanches, sur le ton de brique en honneur dans nos musées, ces objets de l'extrême orient semblent malheureux : on dirait qu'on mauvais génie les a transportés dans un palais imaginé par le gout à la fois grandiose et bourgeois d'un actionnaire du siècle.<sup>70</sup>*

L'azione di Clémence si era così sviluppata a più livelli: architettonico e decorativo, ma anche tecnico e giuridico,<sup>71</sup> e oggi la sua visione curatoriale, che privilegiava l'emozione, l'atmosfera, perfino una pratica tattile nei confronti degli oggetti, può essere considerata più moderna di quella rigorosa, razionale ed erudita di altri suoi contemporanei, come Cernuschi o Guimet, i cui lasciti allo Stato furono certamente più apprezzati dalla critica di fine secolo.<sup>72</sup>

I testi collegati alla descrizione delle collezioni di Clémence, ma anche alle raccolte dei Goncourt, sembrano indicare che l'armonia nell'apparente "eccesso espositivo" dei luoghi d'abitazione fosse in realtà il frutto di un impegno ininterrotto per cercare di tessere legami formali e di significato tra gli oggetti.<sup>73</sup>

Alcune delle fotografie riferite all'originaria disposizione dei luoghi, ora conservate negli archivi del Museo Guimet, risultano di particolare rilievo poiché eseguite subito prima della vendita e dispersione dei mobili del palazzo esclusi dal legato allo Stato e prima che venisse elaborato un allestimento propriamente museografico.<sup>74</sup> Compaiono elementi degni di attenzione che, nel loro insieme, modificavano certamente l'atmosfera e la percezione che si potevano avere della collezione: per esempio segnaliamo, nel salone, la simmetria dell'*accrochage* dei dipinti di una fattura e di un formato settecenteschi, la presenza di paesaggi, i ritratti dipinti in cornici ovali, le seggiole Luigi XV. Come proposto da tutti i manuali di arredamento

del tempo un ruolo importante era dato ai tessuti e le tende drappeggiate traducevano quella ricerca d'intimità e di cesura con la strada tanto richieste. Insomma, quando questa casa-museo non aspirava ancora a divenire museo pubblico, la dimensione orientale risultava molto più "integrata" in una decorazione che conservava forti aspetti tradizionali nella gestione dello spazio di vita all'interno del quale trovavano posto le raccolte.

Come ha indicato Marius Vachond descrivendo il museo nel marzo del 1899 l'allestimento inseguiva *"la joie des yeux et la joie de l'esprit"*:

*Pendant que le fondateur du musée Guimet recherchait spécialement les oeuvres qui se rapportent aux religions orientales ; que M. Cernuschi se passionnait pour le bronze monumental [...] elle collectionnait les pièces de zoologie fantastique et fantaisiste [...] Une préoccupation [...] de l'originalité exubérante dans les formes l'a guidée pour ses choix, qu'inspirait également la recherche des couleurs, les plus chatoyantes, les plus savoureuses et les moins connues.*<sup>75</sup>

Se l'opposizione femminile-maschile oggi seduce gli studiosi di genere, può essere utile ricordare anche che il contrasto tra spazi estetici organizzati in modo soggettivo e spazi storici caratterizzati da una rigorosa divisione per epoche e scuole era in realtà un dibattito già vivissimo nel secolo precedente, come dimostrano i molti commenti alla visita dei primi musei pubblici.<sup>76</sup> Infatti, l'opposizione tra valori estetici e qualità scientifiche nei musei pubblici risale alla loro origine, alla metà del Settecento, ma fu soltanto un secolo dopo che, anche per lo sviluppo europeo di metodologie specifiche alla storia dell'arte, la dimensione storica e la didattica diventarono sostanziali. In opposizione alle tendenze storicistiche del periodo è rimasto famoso il colloquio di Clémence con il ministro Eugène Spuller<sup>77</sup> in cui è stata spesso interpretata in senso banalmente letterale la frase riportata da Bernard Guinaudeau nel quotidiano repubblicano "La Justice":

*Je suis une parfaite ignorante. La science est l'affaire de ces messieurs du Musée Guimet. Eux savent le nom d'auteurs de tout cela : ils connaissent les dates et les écoles. Moi, je ne sais rien. Mais j'ai voulu me composer un beau spectacle ; je me suis fait un poème de couleurs.*<sup>78</sup>

Il giornale, anche per l'amicizia di Clémence con Georges Clemenceau che ne era stato il fondatore nel 1880, aveva dato voce alle vicende del futuro Museo d'Ennery, ma questa affermazione potrebbe, forse, essere riletta come una dichiarazione di libertà e di consapevole adesione della sua pratica collezionistica alla dimensione del diletto più che dell'erudizione.<sup>79</sup>

Il museo fu inaugurato nel 1908<sup>80</sup> e per tutti i motivi sopra esposti si può considerare come un esempio paradigmatico della difficile transizione dalle tradizioni espositive "aristocratiche", ancora fortemente radicate nel colle-

zionismo privato anche borghese, ai musei pubblici che la Terza Repubblica voleva ormai sottoporre ai codici del positivismo storico e alle esigenze didattiche finalizzate a una fruizione ampiamente popolare.

Émile Deshayes, già conservatore al Museo Guimet, era stato scelto dalla collezionista per dirigere il futuro museo proprio per accompagnare con una dimensione erudita il suo allestimento estetico, come si è visto essenzialmente basato sull'armonia di colori e di forme.<sup>81</sup> L'opzione, probabilmente infelice, portò a delle conseguenze che sono ancora oggi evidenti: il mancato rispetto delle indicazioni testamentarie prima di tutto; l'intestazione del museo ad Adolphe d'Ennery, figura maschile allora di un certo successo e certamente più "sortable" da un punto di vista istituzionale della moglie, ma che con la raccolta e con il finanziamento stesso del lascito non aveva avuto alcun ruolo; e poi la vendita – troppo sottovalutata – di parte del mobilio della residenza e delle gallerie che ormai impedisce per sempre l'esatta ricostituzione degli ambienti e un vero apprezzamento del museo come *period room* e come museo del museo.

La modifica del *display* effettuata da Émile Deshayes seguiva tuttavia due positivi principi chiave della museografia del tempo: l'esigenza di una facile circolazione del pubblico negli spazi e la necessaria presenza di elementi didattici, come delle didascalie nelle vetrine o la disponibilità di un primo catalogo delle raccolte. Deshayes morì prima di aver completato il lavoro di allestimento, lasciando però al pubblico una guida preziosa in cui era riuscito a organizzare la collezione per temi e tipi.<sup>82</sup>

Oggi, uno degli elementi che aspettano di essere metodologicamente approfonditi, e non solo rispetto a questa collezione, è la questione della evoluzione dello sguardo degli spettatori che, dal punto di vista simbolico e degli orizzonti d'attesa, veniva sostanzialmente modificato con la donazione di una raccolta privata allo Stato. Questo atto evergetico non solo sanciva l'esigenza di quei principi fondamentali di qualità e originalità messi in evidenza fin dall'Illuminismo, ma "retroattivamente" modificava il senso stesso delle raccolte private che venivano interpretate in modo diverso.

### **La narrazione critica: dall'intimità alla dimensione pubblica della fruizione**

È nel rapporto di amore e odio tra decorazione e collezione, tra seduzione e didattica, ma anche tra Occidente e Oriente, che si sono sviluppate buona parte delle narrazioni e della letteratura critica dedicate alle pratiche collezionistiche della seconda metà dell'Ottocento, comunque sempre collegate anche a strategie sociali, di riconoscimento di sé e perfino di genere.

I metodi di scrittura destinati all'illustrazione e al commento delle abitudini dei collezionisti dell'epoca erano diversi. Al di là della tipologia dell'inventario o della scheda di catalogo, la comunicazione si legava ormai alle nuove esigenze di presentazione e divulgazione dell'arte, ma anche alla dimensione dell'autobiografia intellettuale.

La questione del discorso e delle gamme di narrazione composte intorno alle collezioni aveva assunto nella seconda metà dell'Ottocento un'importanza sempre più rilevante anche perché, sempre di più, all'autorevolezza della singola opera e alla voce del capolavoro si era venuto sostituendo l'interesse verso un "sistema culturale" nel quale erano proprio il discorso erudito, o la narrazione intima, a conferire rilievo sociale tanto alla collezione quanto alla figura del collezionista.

Ancora una volta ne sono in qualche modo un esempio paradigmatico i già citati registri di Clémence d'Ennery. Fu subito dopo il secondo matrimonio, nel 1882, che la collezionista aveva incominciato a catalogare sommariamente la sua collezione.<sup>83</sup> Ben lontani dagli inventari tradizionali che venivano realizzati per un censimento patrimoniale e magari a fini ereditari, questi registri sono stati piuttosto considerati una sorta di diario personale che si dipanava attraverso l'elencazione degli oggetti acquistati o donati, ricercati, esposti. Tuttavia, in questi appunti definiti inusuali e di complessa lettura, si descriveva anche la qualità delle patine e delle lacche, e si annotavano valutazioni economiche e paragoni formali...<sup>84</sup>

Se anche durante il secolo precedente non erano certo mancate espressioni di pungente ironia nei confronti di collezionisti che avevano compiuto valutazioni maldestre, nell'Ottocento i giornalisti che si scagliavano con particolare veemenza contro veri e finti conoscitori o contro particolari tipologie di collezione erano numerosissimi, tanto da costituire un vero e proprio stereotipo culturale. Nel momento in cui il collezionare era diventato una moda, il riconoscimento sociale che se ne poteva trarre poteva essere declinato in positivo o in negativo: come affermano i Goncourt in *Idées et sensations* "il y a des collections d'objets d'art qui ne montrent ni une passion, ni un goût, ni une intelligence, rien que la victoire brutale de la richesse".<sup>85</sup>

All'epoca, i testi dei *salonniers* o le indicazioni di letterati come i Goncourt si sostituivano di frequente a una letteratura teorica ormai considerata obsoleta; così curiosità e interessi, magari effimeri come quello per gli oggetti orientali, subentrarono spesso al favore per il collezionismo tradizionale di pitture anche per questioni di costi e di mercato più favorevoli.

A differenza di quanto avveniva per i lignaggi di Antico Regime, è spesso mancata una vera attenzione archivistica per gli scritti privati della borghese-

sia e molte corrispondenze sono andate perdute creando oggi una cronica mancanza di indizi affidabili. Infatti, non è usuale avere testi manoscritti, o pubblicati a stampa, che accompagnino la formazione di una collezione indicandone temi, scelte di allestimento e gerarchia delle opere esposte come questo avviene, in modo magistrale, nel *Journal* dei Goncourt. Una testimonianza importante, soprattutto, perché capace di elaborare la nozione di collezione secondo una prospettiva di vita collettiva degli oggetti disposti ed esposti e che spesso, a queste date, erano collocati in maniera solo apparentemente stabile all'interno degli spazi dell'abitare.<sup>86</sup> In qualche modo l'attenzione si trasferiva dal progetto al processo ed era il collezionare stesso a diventare il vero tema tanto delle raccolte che di molti scritti a loro dedicati.<sup>87</sup>

Come si è più volte ripetuto, una delle prime descrizioni della collezione venne offerta da Jules de Goncourt in occasione della sua prima visita alla raccolta. La collezione era allora solo in una forma iniziale e quelli che Clémence Lecarpentier, all'epoca già separata da più di dieci anni dal primo marito, definiva come i “suoi mostri” erano solo 150, un numero molto ridotto rispetto alle migliaia di oggetti poi presentati nel palazzo della Avenue du Bois de Boulogne.<sup>88</sup> La descrizione del primo nucleo della collezione offre rilievo, come è già stato sottolineato, a un popolo di piccoli mostri, degni del *Medioevo fantastico* di Jurgis Baltrušaitis, ma ci sono anche indicazioni precise date sull'atmosfera emotiva, e probabilmente anche “seduttiva”, dell'allestimento dei luoghi.<sup>89</sup> Apprezzata alla metà del secolo come una collezionista d'avanguardia, Madame d'Ennery, cinquant'anni dopo, fu per lo più ridotta nei commenti di molta stampa al rango di raccoglitrice compulsiva di cianfrusaglie giapponesi. La narrazione ufficiale, ma anche di cronaca, di questo lascito fu infatti particolarmente controversa sia per le dispute legali<sup>90</sup> che lo avevano accompagnato che per la “fisionomia sociale” della collezionista che lo aveva voluto e ne aveva in gran parte progettato gli spazi di esposizione.

In seguito all'annuncio ufficiale della donazione, e probabilmente anche sollecitati dalla difficile situazione giuridica del legato e dalle rivendicazioni di Jeanne Leroux, figlia illegittima di d'Ennery, molti giornali e anche molte riviste si schierarono a favore o contro l'accettazione del lascito da parte dello Stato. Il legato venne accolto anche perché come esecutore testamentario era stato nominato Georges Clemenceau, amico della coppia e probabile ispiratore dell'importante donazione.

Le ragioni che negli ultimi anni del XIX e all'inizio del XX secolo avevano spinto molti contemporanei ad accogliere con una certa freddezza la proposta di questo lascito allo Stato<sup>91</sup> si articolavano secondo diversi livelli: anche questi esemplari di molti degli interrogativi teorici in corso. Un primo livello di re-

azione coinvolgeva la storia culturale: potremmo esaminare, per esempio, l'evoluzione del gusto e del "disgusto" nei confronti dell'arte asiatica e dei numerosissimi falsi che stavano giungendo in Francia. Ma sarebbe utile vagliare anche il dibattito sulla "tentazione etnografica" di studiosi e istituzioni desiderose di ricondurre gli oggetti d'uso orientali a un più "rassicurante" paternalismo occidentale. Un secondo livello era quello della storia del collezionismo: del mai sopito dibattito sul ruolo delle arti decorative nella gerarchia del collezionismo, ma anche e forse soprattutto, della secolare tensione tra qualità e quantità delle raccolte. Un ambito, quest'ultimo, che toccava anche uno dei punti più delicati che, dall'Illuminismo in poi, erano riferiti al rapporto "etico" che distingueva le collezioni private da quelle pubbliche. Mentre il collezionista era libero di scegliere e di presentare a suo piacere e giudizio gli oggetti della propria passione nei suoi spazi privati, le raccolte pubbliche dovevano farsi garanti della qualità, dell'originalità e della autenticità delle opere esposte di fronte ai cittadini, nei cui confronti esse dovevano garantire una precisa funzione didattica per il progresso civile. Un terzo livello era poi quello "museografico" collegato al diverso apprezzamento di scelte "curatoriali" e di allestimento che potevano caratterizzare l'evoluzione degli spazi attribuiti alle collezioni. Un ulteriore livello, che tuttavia investe più globalmente la storia del collezionismo ottocentesco, è quello del genere, collegato al pregiudizio, qui già più volte evocato, che le donne dovessero limitarsi alla decorazione e non alle collezioni e che, se c'era una collezione organizzata da una donna, questa dovesse avere un fine essenzialmente decorativo. Una preclusione diffusa, in questo caso specifico forse aggravata dalla particolare situazione personale e culturale di una collezionista che, pur al centro della vita mondana, restava in una situazione sociale tutto sommato marginale e, tra le righe, spesso discussa. Un ultimo livello di reazione era, infine, quello causato nella stampa e nell'opinione pubblica, da una sorta di fastidio diffuso per la vanità di "mecenati" che, pur generosi, inserivano nel loro testamento – proprio come aveva fatto Clémence – delle clausole di utilizzo specifiche per la fruizione pubblica delle loro collezioni e per quella sorta di "presunzione curatoriale" che faceva ritenere a un collezionista che niente dovesse essere cambiato dopo la sua morte rispetto alle sue scelte di allestimento.<sup>92</sup>

Nella critica del tempo emergono inoltre due interrogativi che potenzialmente toccavano qualsiasi forma di casa-museo: musei di questo tipo avevano una vera legittimazione per diventare pubblici? La qualità degli oggetti, pur così eterogenea, era sufficiente? La Francia repubblicana, insomma, si opponeva all'idea di museo-mausoleo.<sup>93</sup> Nel caso di Clémence d'Ennery, Émile Guimet e Georges Clemenceau si resero garanti dell'interesse della raccolta per lo Stato.

Potrebbe così rivelarsi utile rileggere l'evoluzione dei giudizi sul Museo d'Ennery anche attraverso un prisma politico caratterizzato dal brusco cambiamento successivo al 1870. Un orizzonte concettuale in cui la storia e la geografia, e poi perfino l'etnografia, erano state valorizzate in quanto discipline vantaggiose al progresso sociale e il collezionismo era ormai anch'esso sottoposto al controllo della Storia dell'arte. Il Secondo Impero (1852-1870) era stato una forma di monarchia costituzionale in cui la presenza di Napoleone III e della sua corte aveva favorito molti aspetti "mondani" perfino nel collezionismo; nello Stato repubblicano rifondato dal 1870 – e dove pure a volte si vagheggiava ancora del Settecento e di uno spettro di antica nobiltà – per gli opinionisti era meglio distanziarsi da una tradizione di allestimento troppo apertamente collegata alle consuetudini aristocratiche del diletto e della *curiositas*, maschile o femminile che fosse.

L'idea di base, assunta all'epoca come giustificazione di molte asserzioni critiche, era che il museo pubblico dovesse essere il testimone di una aspirazione al monumentale. In questo contesto culturale la dimensione curiosa, portatile e tattile di molte collezioni di arti decorative – e particolarmente di arte asiatica – e perfino quella dell'imperatrice Eugénie, venne ricondotta a allestimenti di valore squisitamente privato in luoghi del quotidiano e non a un ideale di utilità pubblica e di fruizione popolare.<sup>94</sup> Rimaneva così una tensione irrisolta tra emulazione del passato e più recenti forme sociali che costruivano una nuova "distinzione" individuale rispetto a modelli condivisi.

In uno spazio della scrittura e della divulgazione delle arti, in cui l'attenzione critica offerta alle collezioni era largamente permeabile a giudizi sulla situazione sociale, sul genere e più generalmente sulla "dimensione del *mos*" dei collezionisti, le raccolte di Clémence d'Ennery furono al centro di vivi dibattiti e di contrastanti valutazioni. Una situazione relativamente esemplare dal punto di vista storico e metodologico dei diversi approcci che si potevano avere rispetto al collezionare. In un contesto in cui l'antagonismo che ancora tendeva a separare arti e arti decorative sembrava insolubile, la "caduta nel decorativo" delle collezioni fuori dai criteri tradizionali, come quelle di oggetti asiatici di uso comune, divenne spesso un *cliché* di giudizio.

Oltre che nel *Journal* dei Goncourt la competenza della collezionista era stata rivendicata anche in un articolo del 1898 pubblicato nella prestigiosa rivista "La Nature".<sup>95</sup> Quello stesso anno, però, la morte improvvisa di Clémence d'Ennery aveva lasciato incompiuta l'organizzazione della sua "casa-museo", come irrisolta restò l'ipotesi di eliminare dalla sua presentazione gli oggetti di qualità più scadente.<sup>96</sup> Anche per questo, probabilmente, ancora all'inizio del Novecento l'autorevolezza della raccolta e della collezionista continuarono a non trovare un ampio e positivo riconoscimento critico.

Quando, nel 1908, il museo fu finalmente aperto al pubblico iniziò quella che oggi potremmo definire una prima “deformazione istituzionale” nella memoria: in una sorta di consapevole distorsione narrativa, il museo venne proposto come una collezione raccolta da Adolphe d’Ennery. Come ha affermato Kazuko Akimichi, una delle più evidenti cancellazioni visive della memoria di Clémence, e anche una di quelle con maggiore valore simbolico, è stata la sostituzione, sul monumentale camino della galleria, di una grande chimera presente nel *display* originale con il busto di Adolphe d’Ennery: nello stesso tempo si rivendicava uno sguardo paternalistico e occidentale e, grazie a una messa in scena ambigua, si cambiava il “genere” della collezione.

In modo forse ottimista Kazuko Akimichi ha anche affermato:

*Aujourd’hui, le musée d’Ennery apparaît sous un jour nouveau lorsque nous le visitons. Ce n’est pas seulement un lieu qui conserve de petits objets venus d’Extrême-Orient et collectionnés par une femme. C’est le témoignage unique d’un rapport à l’espace privé et de la manière de l’orner, dont nous pouvons faire l’expérience : un témoin des mœurs décoratives de la modernité, d’une certaine idée de la fantasmagorie.*<sup>97</sup>

Il Museo d’Ennery, oggi completamente sconosciuto al grande pubblico internazionale e ignorato anche dai francesi che non si occupano di arte asiatica, ha il privilegio di essere stato la prima casa-museo francese costruita da una donna e donata allo Stato come istituzione pubblica e gratuita<sup>98</sup> dedicata all’apprezzamento dell’arte orientale e in particolare giapponese. Tuttavia, sarebbe certamente utile avere, nella lettura degli spazi che sono stati conservati e magistralmente restaurati, la consapevolezza di ambiguità e deformazioni narrative dovute forse più alla politica e a opzioni istituzionali che al genere e non prive, ancora oggi, di una caratterizzazione a volte troppo attenta alle mode culturali.

Attraverso il prisma di lettura offerto dalle vicende di costruzione, fruizione e ricezione critica delle raccolte di Clémence Lecarpentier Desgranges d’Ennery abbiamo una testimonianza esemplare, e per così dire estrema, di come tra il XIX e il XX secolo l’allestimento in un museo pubblico non proponesse mai una narrazione neutra ma, grazie ai suoi dispositivi di messa in scena degli spazi,<sup>99</sup> offrì già una interpretazione, talvolta volutamente o necessariamente ambigua delle raccolte, del collezionista e dei suoi obiettivi.

Per concludere, ci sembra legittimo affermare che, sorpassando sia l’interpretazione tradizionale e riduttiva di curiosità etnografica o di “*bricabraccologie du siècle*” offerta da certa stampa a cavallo tra XIX e XX secolo, quanto

quella della testimonianza “filologica” di uno spazio dell’abitare proposta oggi in modo troppo ottimista, una lettura alternativa, che sarebbe possibile offrire alle collezioni di cui il Museo d’Ennery è un esempio, non tanto per le caratteristiche della raccolta ma per il *modus collectandi*, è quella di sinergie visive e materiali elaborate come espressione di un talento “artistico”. Come una sorta di “sinfonia collettiva” che il *display* e le scelte curatoriali avevano costruito “accordando” la molteplicità degli oggetti che avevano composto l’allestimento negli spazi del quotidiano. Questo anticipava, con un atteggiamento di grande modernità benché sottovalutato, quella nozione di “installazione creativa” spesso attualmente utilizzata nel *métissage* tra collezioni del passato e arte contemporanea.

#### NOTE

\* Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Dipartimento delle Arti.

1. Modena 2024, pp. 4-5.
2. Agamben 2006, pp. 21-22.
3. Cfr. Bloch 1946, p. 180.
4. Sul rapporto tra cultura materiale e identità della borghesia si rinvia a Charpy 2010.
5. Cfr. Poulot 1997, p. 357.
6. Hamon 2001.
7. La separazione tra specialisti del collezionismo di Ancien Régime e studiosi dell’Ottocento non ha favorito uno sguardo complessivo capace di oltrepassare una separazione, anche disciplinare, tra periodi storici.
8. Pomian 2001, p. 18.
9. Sulla presenza di riferimenti al collezionismo borghese nelle riviste e nei romanzi dell’Ottocento cfr. la ricca selezione di Dominique Pety in Pety 2003.
10. Pety 2003, p. 48.
11. Confronta a questo proposito le interessanti ricerche di Elizabeth Emery per l’INHA <https://agorha.inha.fr/detail/868>.
12. Per esempio: Impey 1977; Wichmann 1980; *Le Japonisme* 1988; Hokenson 2004.
13. Si rinvia al saggio ormai storico di Marcel Mauss: Mauss 1950.
14. L’attenzione sulla collezionista è emersa per la prima volta negli studi nel 1975 grazie alla tesi realizzata per l’École du Louvre da Chantal Valluy e Lucie Prost, ma per un approccio più complessivo bisogna rifarsi ai lavori di Elizabeth Emery 2018 e 2020, al programma Agorha dell’INHA, e alla tesi di dottorato di Kazuko Akimichi sotto la direzione di Dominique Poulot.
15. Emery 2020, p.18.
16. I *netsuke* sono fermagli che servivano a mantenere alla cintura di indumenti tradizionali giapponesi piccoli contenitori ed erano minuscole sculture di legno e avorio. Sulla moda per la loro collezione a Parigi cfr. i dati raccolti in <https://agorha.inha.fr/detail/868>.
17. Riguardo alla dimensione critica offerta alla raccolta vedi Prost, Valluy 1977; Akimichi 2022; Teboul-Bonnet 2022.
18. Cfr. *Un luogo senza tempo tra arte giapponese e Belle Époque*, “Il Corriere dello Spettacolo”, 24 febbraio 2025.
19. Jules Verne fu anche uno dei testimoni di nozze della coppia.
20. Cfr. Akimichi 2022, p. 87, nota 2 dove si segnalano le collocazioni archivistiche dei beni e delle proprietà della collezionista: Archives nationales (AN), MC/ET/XXVI/1383 et AN, F21/4468; cfr. anche Emery 2023.
21. Cfr. Séguéla 2001, pp. 7-44.
22. Charpy 2010, p. 782.
23. Cfr. Auslander 1996.
24. Celnart 1833, p. 228.
25. Sul rapporto tra spazi privati e cultura materiale si rinvia a Charpy 2010 e Charpy 2017, p. 118.
26. Celnart 1833, p. 227.
27. Cfr. Blanc 1882. Dal 1887 al 1890 vennero pubblicati i quattro volumi del *Dictionnaire de l’ameublement et de la décoration depuis le XIIe siècle jusqu’à nos jours*; cfr. Pety 2003, p. 108 e p. III.
28. Cfr. Pety 2003, p. 82.
29. Cfr. Ris-Paquot 1877-1878; Blondel 1885; Maze-Sencier 1885.
30. Charpy 2010, p. 430.
31. Goncourt, *Journal*, 29 dicembre 1859. Cfr. Emery 2020, pp. 17, 33-37, 47.
32. Pety 2003, p. 22.
33. Pety 2003, p. 37.
34. Cfr. Verlaine 2003.
35. Cfr. anche *Bloc-Notes Parisien*, “*Le Gaulois*”, 25 novembre 1882.
36. Si rinvia all’apporto fondamentale di Francis Haskell, 1993, particolarmente interessante per la dimensione comparativa tra Francia e Gran Bretagna; cfr. anche Charpentier 2006.

37. Benjamin 2009, p. 234.
38. Cfr. *La Maison neuve* di Victorien Sardou presentata per la prima volta al Théâtre du Vaudeville, Paris Michel Lévy, 1867; cit. in Charpy 2010, p. 475.
39. Ad esempio: "1 brule parfum très beau – bronze doré avec chimère sur le couvercle donné par les Goncourt – socle bois de fer 300(fr)", Archives du musée Guimet, Inventaire de Clémence d'Ennery, cahier 1<sup>er</sup> mille, n° 357.
40. Cfr. Pety 2003, p. 113.
41. Cfr. Falguière 2003.
42. Cfr. Bru 2014.
43. Maupassant 1880. Cit. anche in Emery 2020, p. 147, nota 14.
44. Riguardo a questa idea di "teatro degli oggetti" cfr. Charpy 2010.
45. Cfr. Eleb, Debarre 1995.
46. Da notare a questo proposito che la particella "d" che in Francia tende a connotare una appartenenza nobiliare venne attribuita al borghesissimo Adolphe Philippe Denner da Napoleone III, su iniziativa di Clémence, solo nel 1860.
47. Havard 1883, pp. 133-134.
48. Modena 2024, p. 30.
49. Modena 2024, p. 43.
50. Becker 1982.
51. Sugli "objets-frontière" si rinvia a Haudrère 2006; du Crest 2009; du Crest 2017.
52. Charpy 2010, p. 536 ricorda come la definizione di "pratiques clunisiennes" venisse usata per indicare quella moda per il pittore che mescolava parti nuove e frammenti originali. Cfr. anche Eudel 1883, p. 307.
53. Goncourt, *Journal*, 29 dicembre 1859.
54. Già nel 1691 nel suo *Nouveau Voyage d'Italie*, Maximilien Misson aveva allertato i viaggiatori del Grand Tour sulla solo apparente accessibilità degli oggetti esposti nei *cabinets de curiosités*: "on ne peut avoir que des yeux dans des lieux pareils à ceux-ci, il est certain que l'on fait très grand chagrin au maître de cabinet quand on porte la main à aucune chose sans sa permission". Cfr. Costa 2010, p. 172 e Costa 2017, p. 101.
55. Anche nei musei pubblici o nelle Esposizioni Universali compariva all'epoca questa apparente disponibilità a una esperienza tattile degli oggetti, ma a ben guardare le opere che restavano fuori dalle vetrine erano, normalmente, fuori portata di mano: troppo in alto o troppo in basso per essere toccate facilmente.
56. Goncourt, *Journal*, 29 dicembre 1859.
57. Emery 2018, p. 217.
58. Pety 2003, p. 365.
59. Havard 1883, p. 134; cfr. anche Pety 2003, p. 114.
60. A questo proposito confronta Pasqualotto 2023, pp. 273-313.
61. Celnart 1833, p. 229.
62. Goncourt, *Journal*, 29 dicembre 1859.
63. Maincent 1867-1883 cit. in Charpy 2010 p. 977.
64. Celnart 1833, p. 227.
65. Pomian 2001, pp. 17-18.
66. Emery 2020, p. 169.
67. Un compromesso dovuto oltre che a questioni giuridiche, estetiche e di genere anche a esigenze di sicurezza e di accessibilità dei luoghi.
68. A questo proposito è importante il secondo testamento di Clémence d'Ennery; AN, F21/4468.
69. A questo proposito uno degli esempi migliori resta un testo, *Lettre de M. le Chevalier de Tincourt à madame la Marquise de \*\*\* sur les Tableaux et Dessins du Cabinet du Roi*, del 1751 che rende conto della visita alle opere presentate al Museo del Lussemburgo (p. 21): "Les grandes pièces de Théâtre, Madame sont en cinq Actes; l'amusement que vous procureront la vue des Tableaux exposés au Luxembourg, se divise en quatre tems, à chacun de la décoration change", Costa 2019, p. 127.
70. Goncourt, *Journal*, 1 luglio 1875.
71. Il giornale repubblicano "La Justice", fondato da Georges Clemenceau, offre non a caso un'eco positiva alla collezione: "Nous avons ici-même raconté comment Madame d'Ennery avait été amenée, d'accord avec M. d'Ennery, à léguer sa merveilleuse collection à l'État et à la doter, puis comment, par suite des agrandissements successifs de cette collection deux ministres, M. Spuller et M. Poincaré en 1885 étaient venus la visiter et féliciter M. et Mme d'Ennery au nom de la France, de leur généreux abandon", "La Justice", 20 ottobre 1895, p. 2.
72. Cernuschi aveva lasciato allo Stato la sua collezione d'arte cino-giapponese e anche il suo *hôtel particulier*; il suo museo fu aperto nel 1898.
73. Pety 2003, p. 148.
74. Poiché agli archivi del Musée Guimet queste immagini risultano nel 2025 come "non reperibili" si invita il lettore a visionare *Le « théâtre des objets » de Clémence d'Ennery* video realizzato in occasione del Festival de l'histoire de l'Art de Fontainebleau del 2024 in cui molti degli allestimenti citati sono chiaramente visibili e le fotografie storiche indicate come appartenenti ai fondi del Musée Guimet: <https://www.youtube.com/watch?v=ExOV9PaZeCI>. Cfr. anche <https://agorha.inha.fr/detail/868>, e particolarmente la fig. 10 (The Musée d'Ennery 1898 circa. Le Musée d'Ennery, « Photos des salles ». Archives-Bibliothèque du MNAAG © E. Emery).
75. Vachon, *La Vie artistique*, "Petit Journal", 13 marzo 1899. Cfr. Emery 2018, pp. 222-223.
76. Cfr. la già citata *Lettre de M. le Chevalier de Tincourt à madame la Marquise de \*\*\* sur les Tableaux et Dessins du Cabinet du Roi*, s.n., Parigi 1751.
77. Eugène Spuller era stato Ministro de l'Instruction publique, des cultes et des beaux-arts.
78. Guinaudeau 1893, p. 1; cfr. Akimichi 2022, pp. 87-105, nota 71.
79. Tra i giudizi positivi si segnala *Le monde des arts*, "Le Gaulois", 2 luglio 1895, p. 1.

80. In origine si trattava di un museo indipendente, ora invece è collegato al Museo Guimet. Dopo un lungo periodo di chiusura per restauri agli allestimenti e per un inevitabile adeguamento alle norme di sicurezza, il museo ha riaperto le sue porte soltanto l'8 aprile 2023.

81. Akimichi 2022, p. 89, nota 15: "alors que Clémence d'Ennery, dans le seconde version de son testament du 29 juin 1894, exprima son souhait de voir Deshayes devenir conservateur du musée d'Ennery, sa nomination officielle n'a eu lieu que le 17 novembre 1905. En 1913, il a été fait chevalier de la Légion d'honneur au titre de sa mission comme conservateur du musée d'Ennery. AN, LH/749/28."

82. Deshayes 1908.

83. Sulle difficoltà di lettura di questi registri vedi le puntuali ricerche di E. Emery che ne ha compiuto un arduo lavoro di analisi: i documenti, spesso particolarmente confusi e arbitrari, pur sembrando refrattari rispetto a una analisi pienamente scientifica e filologica consentono una affascinante mappatura del mercato d'arte parigino.

84. Rispetto a queste conside-

razioni cfr. sia Emery 2018 che Akimichi 2022.

85. Goncourt 1866, p. 18.

86. Pety 2003, p. 42.

87. Cfr. Preti-Hamard, Sénéchal 2005.

88. Goncourt, *Journal*, 29 dicembre 1859, I, p. 509.

89. *Ibidem*.

90. Il legato allo Stato venne infatti impugnato da Jeanne Leroux, figlia illegittima di Adolphe d'Ennery.

91. Cfr. ad esempio il giornalista e critico Fontenelles, *Autour d'un héritage*, "Le Figaro", 29 giugno 1899, p. 1.

92. I testamenti di Clémence e Adolphe collegati al museo sono custoditi agli Archives Nationales ma possono essere consultati anche in "La Revue des grands procès contemporains", 18, 190, pp. 5-100; cfr. Emery 2018, pp. 207-208, cfr. anche Akimichi 2022, p. 102, nota 68: "Selon son deuxième testament : « Les objets de la collection devront être présentés dans les conditions les plus favorables à leur exposition et devront être conservés dans l'organisation où ils se trouveront au moment de mon décès ;

ils devront autant que possible être renfermés dans les meubles qui les continuent ou laissées sur ceux qui les supportent et qui sont compris dans le legs. »", cfr. AN, F21/4486b.

93. Sul rifiuto di giudicare Clémence una vera collezionista: "Mais cet aménagement particulier, frappant avant tout le regard, a l'avantage d'être plus clair pour les gens qui ne sont pas initiés. [...] Un véritable collectionneur; sans doute ne l'eût pas fait", *Le musée d'Ennery*, "Le XIXe siècle", 14 febbraio 1900; cfr. Akimichi 2022, p. 103, nota 70.

94. Cfr. Samoyault-Verlet, 1994.

95. Cfr. "La Nature", 7 maggio 1898, p. 357.

96. Emery 2020, pp. 184-192.

97. Akimichi 2022, p. 105.

98. Emery 2020, pp.167-168.

99. In questo caso specifico, poi, e malgrado le precise indicazioni testamentarie, al diverso orizzonte interpretativo proposto dal primo conservatore si è aggiunta anche una redistribuzione che ha inserito nelle sale o in prossimità delle sale, oggetti che non appartenevano alla donazione originale allo Stato.

## BIBLIOGRAFIA

**Agamben 2006:** Agamben G., *Che cos'è un dispositivo*, Notte-tempo, Milano 2006.

**Akimichi 2022:** Akimichi K., *Un musée de bibelots. Le cas du musée d'Ennery*, in D. Poulot (dir.) *L'effet musée*, Édition de la Sorbonne, Paris 2022, pp. 87-105.

**Auslander 1996:** Auslander L., *Taste and Power: Furnishing Modern France*, University of California Press, Berkeley 1996.

**Becker 1982:** Becker S.H., *Art World*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1982.

**Becq de Fouquières 1884:** Becq de Fouquières L., *L'art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale*, Charpentier, Paris 1884.

**Benjamin 2009:** Benjamin W., *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Les éditions du cerf, Paris 2009 (trad. J. Lacoste).

**Blanc 1882:** Blanc C., *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, Librairie Renouard, Paris 1882.

**Bloch 1946:** Bloch M., *L'étrange défaite, témoignage écrit en*

1940, Société des Éditions Franc-tireur, Paris 1946.

**Blondel 1885:** Blondel S., *L'art intime et le goût en France (grammaire de la curiosité)*, Edouard Rouveyre, Paris 1885.

**Bru 2014:** Bru R., *Erotic Japonisme: The Influence of Japanese Sexual Imagery on Western Art*, Hotei Publishing, Leiden 2014.

**Celnart 1833:** Celnart s.n., *Manuel des dames, ou l'art de l'élégance, sous le rapport de la toilette, des honneurs de la maison, des plaisirs, des occupations agréables par Mme*

Celhart, seconde édition, Roret, Paris 1833.

**Charpentier 2006:** Charpentier I. (dir.), *Comment sont reçues les œuvres? Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Créaphis, Grâne 2006.

**Charpy 2010:** Charpy M., *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise, Paris 1830-1914*, tesi di dottorato presentata nel 2010 all'Université François Rabelais di Tours.

**Charpy 2017:** Charpy M., *Réduction, miniatures et fragments. La religion du souvenir et du passé dans les espaces intimes au XIX<sup>e</sup> siècle*, in A. Perrin Khelissa (dir.), *Penser le « petit » de l'Antiquité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Fage, Lyon 2017, pp. 115-127.

**Chesneau 1878:** Chesneau E., *Le Japon à Paris*, in "Gazette des Beaux-Arts", settembre 1878, pp. 385-397.

**Costa 2010:** Costa S., *Collezioni di carta tra mirabilia, musei e biblioteche: qualche considerazione sui cataloghi illustrati delle collezioni enciclopediche*, in S. Costa (a cura di), *La gravure et l'histoire. Les livres illustrés de la Renaissance et du Baroque et la conquête du passé*, Cahiers du CRHIPA, n. 18, Grenoble 2017, pp. 153-186.

**Costa 2017:** Costa S. *La leggittimità dello spettatore "disinteressato"*, in S. Costa, G. Perini Folesani (a cura di), *I savi e gli ignoranti, dialogo del pubblico con l'arte (XVI-XVIII secolo)*, Bononia University Press, Bologna 2017, pp. 103-217.

**Costa 2019:** Costa S., *Dal magnifico concerto all'ordinato metodo*, Bononia University Press, Bologna, 2019.

**Deshayes 1908:** Deshayes É., *Petit guide illustré au Musée d'Ennery*, Ernest Renoux, Paris 1908.

**D'Orval 1901:** D'Orval Baronne, *Usages mondains: guide du savoir-vivre moderne dans toutes les circonstances de la vie*, Victor-Havard, Paris 1901.

**Du Crest 2009:** du Crest S., *Des reliquaires d'un genre nouveau*, "Les actes de colloques du

musée du quai Branly", 1, 2009, pp. 1-10.

**Du Crest 2017:** du Crest S., *L'art de vivre ensemble. Objets frontière de la Renaissance au XXI<sup>e</sup> siècle*, Gangemi, Roma 2017.

**Du Crest 2015:** du Crest S., *Si loin si proche. Objets d'ailleurs dans les intérieurs européens. Photographies 1870-2015*, Gangemi, Roma 2015.

**Eleb, Debarre 1995:** Eleb M., Debarre A., *L'invention de l'habitation moderne. Paris, 1880-1914*, Hazan, Paris 1995.

**Emery 2018:** Emery E., *The Musée d'Ennery and the Shifting Reception of Nineteenth-Century French Chinoiserie*, in P. Ten-Doesschate Chu, J. Milam (a cura di), *Beyond Chinoiserie, Artistic Exchange between China and the West during the Late Qing Dynasty (1796-1911)*, Brill, Leiden 2018.

**Emery 2020:** Emery E., *Reframing Japonisme: Women and the Asian Art Market in Nineteenth-Century France, 1853-1914*, Bloomsbury Publishing Plc, London 2022.

**Emery 2023:** Emery E., *The Musée d'Ennery: Visualizing Nineteenth-Century Parisian Networks for the Circulation of East Asian Art, in Collectionneurs, collecteurs et marchands d'art asiatique en France 1700-1939 - INHA*, <http://agorha.inha.fr/detail/868>.

**Eudel 1883:** Eudel P., *L'hôtel Drouot et la curiosité en 1883*, G. Charpentier et Cie, Paris 1883.

**Falguière 2003:** Falguière P., *La chambre des merveilles*, Bayard, Paris 2003.

**Goncourt 1866:** Goncourt E. & J. de, *Idées et sensations*, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, Paris 1866.

**Goncourt 1887-1896:** Goncourt J. & E. de, *Journal des Goncourt: Mémoires de la Vie Littéraire*, Charpentier, Paris 1887-1896.

**Goncourt 1989:** Goncourt E. & J. de, *Journal*, Robert Ricatte (dir.), 3 voll., Laffont, Paris 1989.

**Guinaudeau 1893:** Guinaudeau B., *La collection d'Ennery*, "La Justice", 15 dicembre 1893, p. 1.

**Hamon 2001:** Hamon P., *Imageries : littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, José Corti, Paris 2001.

**Haskell 1993:** Haskell F., *La norme et le caprice. Redécouvertes en art, aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Flammarion, Paris 1993.

**Haudrière 2006:** Haudrière P., *Les Compagnies des Indes orientales. Trois siècles de rencontres entre Orientaux et Occidentaux (1600-1858)*, Desjonquères, Paris 2006.

**Havard 1883:** Havard H., *L'art dans la maison. Des galeries de tableaux et cabinets de curiosité*, "L'Illustration", 3 marzo 1883, n. 2088, pp. 133-134.

**Havard 1894:** Havard H., *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*, Quantin, Paris 1894.

**Hokenson 2004:** Hokenson J., *Japan, France, and East-West Aesthetics: French Literature, 1867-2000*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 2004.

**Impey 1977:** Impey O.R., *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, Scribner's, New York 1977.

**Le Japonisme 1988:** *Le Japonisme, catalogo della mostra (Galerías nacionales del Grand Palais, Parigi, 17 maggio-15 agosto 1988)*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1988.

**Maupassant 1880:** Maupassant G. de, *Chine et Japon*, "Le Gaulois", 3 dicembre 1880.

**Mauss 1950:** Mauss M., *Les Techniques du corps, in Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris 1950, pp. 363-386.

**Maze-Sencier 1885:** Maze-Sencier A., *Le livre des collectionneurs*, Librairie Renouard, Paris 1885.

**Modena 2024:** Modena E., *Display. Luoghi Dispositivi Gestì*, Einaudi, Torino 2024.

**Pasqualotto 2023:** Pasqualotto G., *I colori nel Giappone antico*, in "Materiali di estetica", terza serie, 10, 2023, pp. 273-313.

**Pety 2003:** Pety D., *Le Goncourt et la collection : de l'objet d'art à l'art d'écrire*, Droz, Paris 2003.

**Pomian 2001:** Pomian K., *Collections : une typologie historique*, "Romantisme", *La collection*, 112, 2001, pp. 9-22.

**Poulot 1997:** Poulot D., *Une nouvelle histoire de la culture matérielle ?*, "Revue d'histoire moderne et contemporaine", 44, 2, 1997, pp. 344-356.

**Preti-Hamard, Sénéchal 2005:** Preti-Hamard M., Sénéchal P. (dir.), *Collections et marché de l'art en France*, PUR, Rennes 2005.

**Prost, Valluy 1975:** Prost L., Val-

luy C., *Adolphe d'Ennery, Collectionneur, 1811-1899*, Mémoire de 2e cycle de l'École du Louvre, Paris 1975.

**Prost, Valluy 1977:** Prost L., Valluy C., *Le musée d'Ennery*, "La Revue du Louvre et des Musées de France", 1, 1977, pp. 12-16.

**Ris-Paquot 1877-1878:** Ris-Paquot O.E., *Manuel du collectionneur de faïences anciennes*, Chez l'auteur, Amiens 1877-1878.

**Samoyault-Verlet 1994:** Samoyault-Verlet C., *Le Musée chinnois de l'impératrice Eugénie*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1994.

**Séguéla 2001:** Séguéla M., *Le*

*Japonisme de Georges Clemenceau*, "Ebisu", 27, 2001, pp. 7-44.

**Teboul-Bonnet 2022:** Teboul-Bonnet V., *Collections au féminin : du salon privé au musée : Nélie Jacquemart-André-Clémence d'Ennery-Béatrice E. de Rothschild*, L'Harmattan, Paris 2022.

**Verlaine 2003:** Verlaine J., *Femmes collectionneuses d'art et mécènes de 1880 à nos jours*, Hazan, Paris 2003.

**Wichmann 1980:** Wichmann S., *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art in the 19th and 20th Centuries*, Harmony Books, New York 1980.

# I MUSEI DI AGOSTINO SIERI PEPOLI TRA TUTELA ED ESTETISMO

*Silvia Battistini \**

Se oggi Bologna è nota per essere la città dei musei – ve ne sono più di 40 tra comunali, statali, di enti religiosi e morali, di fondazioni e privati cittadini – le si deve però anche il primato di aver progettato nel corso dei secoli numerosi istituti culturali senza realizzarli o chiudendoli nel giro di pochi anni. Si ricordino in questa sede solo alcuni episodi salienti<sup>1</sup> come la prima biblioteca pubblica della città desiderata dal dottore Girolamo Sbaraglia all'inizio del XVIII secolo,<sup>2</sup> il museo con le raccolte d'arte e i dipinti di Pelagio Palagi ceduti al Comune di Bologna nel 1860 e il poco longevo Museo d'Etnografia Indiana e Orientale,<sup>3</sup> aperto tra il 1907 e il 1935.

Dopo l'Unità d'Italia Bologna si distinse per il fermento culturale di istituzioni vecchie e nuove.<sup>4</sup> Nel 1878 l'Università decise di destinare una parte delle sue raccolte artistiche al Comune, che già dal 1872 aveva istituito un Museo Civico con una prevalenza di raccolte archeologiche, ma che solo dieci anni dopo diventò la sede in città dove ammirare i principali testimoni artistici delle diverse epoche, fino ai cimeli delle recenti guerre risorgimentali. La Regia Pinacoteca era invece diventata il collettore dei dipinti donati da famiglie nobili e di quelli scampati alle due soppressioni delle congregazioni religiose cittadine. Sul fronte della ricerca e della progettualità, la Deputazione di Storia Patria, nata nel 1862 in seno all'Archivio di Stato, divenne presto il punto di riferimento per gli studiosi delle numerose discipline che traevano vantaggio dallo studio dei documenti.

In questo contesto il Comune si trovò a dover riorganizzare uffici e servizi per adeguarsi al nuovo corso politico e a dover far fronte a un nuovo orizzonte d'attesa dei collezionisti: la donazione delle raccolte finalizzata alla pubblica fruizione. Seppure già noto, questo fenomeno ebbe in tutta Italia un incremento importante proprio in seguito all'Unità e all'adesione da parte dei privati alla valorizzazione della *res publica* quale fondamentale valore

condiviso, indipendentemente dalla natura delle collezioni e dalla ragione della loro genesi.

Se molte di queste raccolte nacquero infatti con un intento didattico, non va trascurato come proprio nei decenni a cavallo dei due secoli si acquisisse sempre maggiore coscienza della necessità di tutelare i beni artistici, in primo luogo dalle dispersioni.

Non si deve sottovalutare questo aspetto analizzando l'attività di culture e conoscitore delle belle arti, esercitata per tutta la vita con passione dal barone Agostino Sieri Pepoli (1848-1910) e confluita nella progettazione di due musei con collezioni e intenti assai diversi: uno realizzato e tutt'oggi esistente nella città natale di Trapani, l'altro predisposto a Bologna ma mai aperto al pubblico.

La complessa vicenda legata alla volontà testamentaria con cui l'appartamento di Agostino, sito nel Palazzo Pepoli Vecchio di via Castiglione, nel 1910 fu acquisito dal Comune di Bologna e alla successiva dispersione del suo allestimento è stata esaustivamente ricostruita e in anni più recenti integrata, grazie alle notizie emerse dal riordino degli archivi Sieri Pepoli conservati alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna e al Museo Pepoli di Trapani.<sup>5</sup>

Grande attenzione è stata dedicata anche alla ricostruzione della figura di questo nobiluomo siciliano,<sup>6</sup> la cui famiglia vantava origine comune ma remota con i Pepoli di Bologna, ascendenza meticolosamente ricostruita proprio dagli studi araldici e genealogici di Agostino.<sup>7</sup>

In questo contributo si vuole proporre una rilettura delle motivazioni che furono alla base dell'ideazione dei due musei, partendo da un dato forse un po' trascurato, ovvero la formazione artistica di Agostino. Infatti tra il 1865 e il 1869, terminati gli studi ginnasiali in un collegio di Siena dove aveva seguito anche lezioni di disegno, egli si applicò allo studio della storia, della filosofia e dell'arte tra Firenze e Bologna. Proprio a Firenze fu allievo del senese Giovanni Dupré (1817-1882), dando in seguito prova di una discreta abilità come scultore. Questo legame dovette continuare nel tempo, poiché nel 1879 fu Agostino a suggerire al Consiglio Comunale di Trapani di affidare l'incarico per l'esecuzione della statua celebrativa del re Vittorio Emanuele II proprio al suo antico maestro.<sup>8</sup> Fu questa sensibilità e competenza nel campo artistico a guidarlo negli anni nella sua sfaccettata attività di storico, collezionista e promotore di restauri architettonici.

Se ne ha prova proprio dalla sua prima impresa: l'acquisto dal Comune e il restauro ricostruttivo delle tre torri del Balio a Monte San Giuliano (oggi Erice), che anticamente facevano parte della struttura difensiva della città.

Nella lettera di richiesta del giovane Agostino al sindaco, le motivazioni sono chiare: “avendo il desiderio che le Torri col Muro, ossia corpi avanzati del Castello si conservassero, e non andassero a deperire [...] il Sottoscritto sarebbe pronto a restaurarle sul gusto antico senza imbiancarle”.<sup>9</sup> La trattativa iniziò nel 1871 e i lavori finirono nel 1877, come documentato dallo storico e archeologo Giuseppe Polizzi, che – dopo aver lungamente dissertato sulle vestigia classiche poste in prossimità della fortificazione e sull’origine della stessa – scrive: “Queste torri, che l’opera distruggitrice dei secoli andava lentamente consumando ad onta della loro solidissima costruzione, erano da gran tempo abbandonate fino ai nostri giorni. Scomparso era il loro coronamento di merli e le cortine che chiudevano il recinto che da un lato e l’altro le univa al castello. Gli importanti restauri, che ora volgono al termine, sono stati eseguiti e si eseguono generosamente per opera del nuovo proprietario di esse, cavaliere Agostino Sieri Pepoli barone di Culcasi e Mangiadaini che lo acquistò dal Comune l’anno 1872, allo scopo (come diceva un dotto archeologo siciliano [A. Salinas]) di creare, fra quei propilei del Tempio rinomatissimo di Venere Ericina, un cantuccio che, a quell’altezza aerea e in tanta maestà di natura e di ricordi classici, ci fa ricordare con piacere l’Europa incivilita”.<sup>10</sup>

L’entusiasmo da parte di Polizzi era dovuto a una amichevole frequentazione con Agostino, con il quale condivideva campagne di scavo finalizzate al reperimento e allo studio di materiali archeologici, anche preistorici.<sup>11</sup> Nel suo *Diario* l’illustre studioso rilevava come il “Gabinetto” archeologico di Agostino fosse ben più ricco del suo. Da questo quadro si può dedurre che la decisione da parte di Agostino di acquisire e restaurare le Torri fosse stata il frutto di uno studio ponderato. Le Torri rimasero un monumento a decoro della città, rese più fruibili anche dalla sistemazione a giardino del terreno circostante, e divennero presto meta di visita anche da parte dei numerosi stranieri che frequentavano l’isola<sup>12</sup> (fig. 1). Alla morte del padre, per una complessa questione ereditaria, Agostino non acquisì la proprietà del palazzo di famiglia a Trapani – dove continuò a risiedere con lo zio e i fratelli – ed entrò in possesso della sua quota di beni artistici collezionati dallo zio Michele e dal padre solo in età matura.<sup>13</sup> Sembra quindi che la decisione di acquistare i pascoli posti al di sotto delle Torri di Balio per costruire su uno sperone di roccia un castelletto di architettura eclettica, fosse pensato per avere un buon ritiro nel quale dedicarsi agli studi e collocarvi le proprie raccolte. L’edificio, oggi noto come Torretta Pepoli, fu terminato nel 1882 e si presenta come una fantasiosa mescolanza di forme e stili, in particolare medievale e moresco.<sup>14</sup> La definizione utilizzata in origine per questa costruzione – come documentato anche dalle cartoline d’epoca – di “rocca” o “rochetta”, oltre che agli influssi moreschi, rimanda a una scelta estetica simile



1 - Copertina del registro degli ospiti del Castello di Erice, 1882-1886. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Archivio Agostino Sieri Pepoli, Carte personali, b. 225

a quella della Rocchetta edificata dal conte Cesare Mattei a Riola di Vergato, presso Bologna, già in stato avanzato negli anni in cui Agostino aveva frequentato Bologna come studente.<sup>15</sup>

Le prime informazioni sul gusto domestico di Agostino Sieri Pepoli si hanno proprio dai commenti degli amici toscani, che già nel 1877 ebbero modo di visitare il “Sacro castello”. L’entusiasmo pervase i visitatori non tanto per l’architettura, ma per gli arredi di pregio: “Che bel vaso! Che bel capodimonte! Gridava Scalea: L’è il miglior romitaggio che si possa desiderare!”.<sup>16</sup> Nel 1882, commentando i lunghi ritiri di Agostino in quel luogo, l’amico Salinas lo definì un uomo di “indole artistica romanzesca”:<sup>17</sup> appellativo un po’ ambiguo, ma che certo nell’intento del colto archeologo doveva rimandare a modelli letterari in auge in quel momento. C’è da chiedersi se almeno una parte dei beni artistici acquisiti dagli avi avesse trovato posto nella “rocchetta”.

Di lì a poco ricominciarono frequenti i soggiorni a Firenze e a Bologna per svolgere le ricerche archivistiche poi confluite nei suoi scritti: *Documenti storici del secolo XIV estratti dal Regio Archivio di Stato fiorentino* e *Sul vero sigillo del Comune di Castiglione*, entrambi pubblicati a Firenze nel 1884. Sebbene dal 1886 Agostino divenisse più assiduo sia a Castiglione dei Pepoli che a Bologna, solo dal 1887 iniziò l’operazione di acquisizione delle porzioni del Palazzo Pepoli Vecchio in città, completata dopo il 1890. Qui allesti al piano nobile, nelle stanze che avevano già costituito la residenza di rappresentanza di un ramo dei Pepoli nel XVIII secolo, un appartamento in cui dava spazio a quel buon gusto già mostrato a Erice.

Tornando agli anni trapanesi, ciò che colpisce del giovane Agostino è la consapevolezza, innovativa per l’epoca e per la sua età, che solo affidando le collezioni dei beni artistici mobili alle istituzioni pubbliche si potesse avere garanzia della loro tutela a lungo termine. Questa prospettiva fu probabilmente condizionata dal fatto che giovanissimo si era impegnato nella vita politica divenendo consigliere comunale a Trapani. In quegli anni dovette vedere in Sicilia pregevoli raccolte artistiche smembrarsi o disperdersi alla morte del loro ideatore, ma anche assistere quasi quotidianamente all’immissione nel mercato antiquario di beni appartenuti per secoli alle comunità religiose e oggetto di devozione da parte dei fedeli, a causa sia dell’incuria sia delle confische seguite alle soppressioni. Pertanto già nel 1875 propose al Comune di Trapani la donazione della sua ricca collezione di reperti archeologici, da lui raccolti e studiati, come incoraggiamento per dar vita a un Museo Municipale che riunisse “tutto quanto d’Arte e d’Antichità è al presente sparso e pel paese e pel gli aboliti conventi della Provincia, ceduto per legge al Comune”, in modo che non si lasciasse “disperdere in parte e sciupare tanto valore artistico”.<sup>18</sup> Questo atteggiamento faceva tesoro dell’esperienza di direzione maturata da

qualche anno dall'amico Antonio Salinas al Regio Museo Nazionale di Palermo, divenuto irrinunciabile presidio per la tutela del patrimonio in Sicilia.<sup>19</sup>

La condizione posta da Agostino era che la collezione venisse esposta in una sede a essa esclusivamente dedicata e aperta al pubblico. Come già fatto in precedenza, egli individuò un bene architettonico di pregio in disuso, rendendosi disponibile a finanziarne il restauro: la chiesa sconsecrata di Santa Maria del Gesù. Non si conosce la ragione per cui non si concretizzò il progetto, già approvato dalla Giunta comunale e reso noto al pubblico<sup>20</sup> e a ringraziamento del quale Agostino ricevette una comunicazione del Ministero della Pubblica Istruzione del 29 gennaio 1876, contenente la notizia della nomina a Cavaliere dell'Ordine della Corona d'Italia da parte del re per aver “donato alla città di Trapani la sua collezione archeologica per la nascita di un museo”.<sup>21</sup> Si dovrà aspettare ancora 30 anni per la realizzazione del progetto.

Oltre alla raccolta archeologica, si può avere un'idea dei materiali all'epoca collezionati dal barone grazie alla descrizione delle 44 opere prestate alla *Esposizione Storica e Artistica* organizzata dalla Pinacoteca Fardelliana, l'altra istituzione creata da un privato per la pubblica fruizione nella città di Trapani.<sup>22</sup> Vi erano medaglie commemorative, porcellane, vetri antichi e di Murano, una portantina del Seicento, ma anche la testa in marmo della statua di Vittorio Amedeo di Savoia, abbattuta durante i moti del 1848; inoltre alcuni dipinti che si riconoscono essere appartenuti allo zio Michele, beni di cui evidentemente poteva disporre pur non essendone il proprietario.

L'idea di Agostino che l'opera d'arte non dovesse rimanere necessariamente legata a una sfera domestica, ma che fosse la testimonianza di esperienze di conoscenza o la fonte per nuovi studi, è attestata proprio dalla sua attività editoriale e dalle intense corrispondenze con studiosi di diverse nazionalità.<sup>23</sup>

Uomo dalle idee moderne il barone Agostino Pepoli! Viaggiatore e conoscitore del mondo, artista, colto studioso di discipline umanistiche in contatto con i colleghi europei, politico – vicino alle posizioni di Crispi – disposto a impegnarsi nella pubblica amministrazione.<sup>24</sup>

Al suo arrivo a Bologna la città aveva appena iniziato il dibattito sull'urbanistica e soprattutto sui restauri, necessari anche per consentire le rifunionalizzazioni degli edifici interessati dalle soppressioni.<sup>25</sup> Da pochi anni era stato ampliato il Museo Civico, in cui trovavano posto i monumenti rimossi dai luoghi pubblici e religiosi in seguito alle soppressioni francesi e postunitarie. Ma l'idea di museo maturata da Agostino per Trapani era più simile a quella che attuerà Francesco Malaguzzi Valeri, istituendo a Bologna il Museo d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini nel 1924: un polo di raccolta e tutela dei materiali artistici che si stavano disperdendo sul territorio e in molti

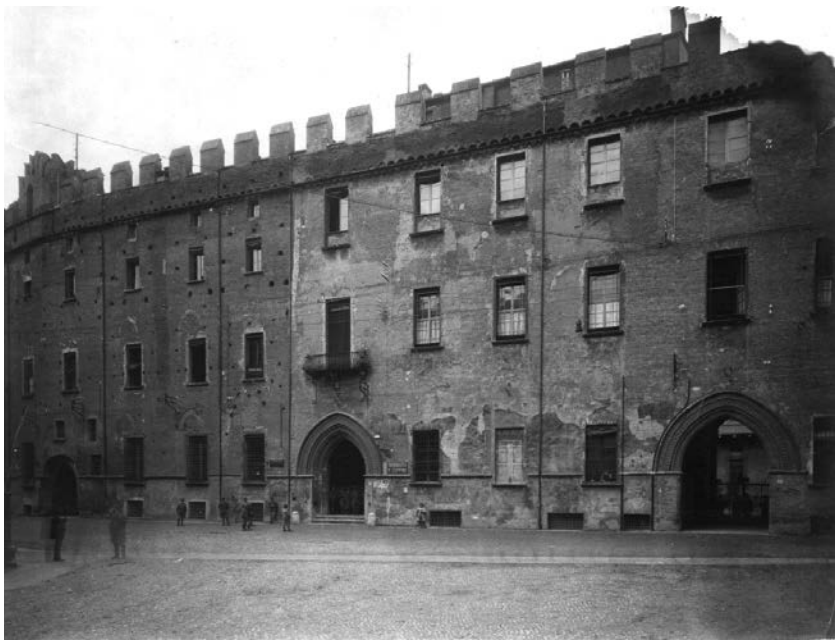
casi prendevano la strada di paesi stranieri, uniti a una quadreria storica altrimenti non fruibile. In quegli anni un giovane Malaguzzi Valeri frequentava assiduamente il Regio Archivio di Stato di Bologna e pubblicava studi su serie archivistiche e codici miniati<sup>26</sup> lì conservati, sotto la direzione di Carlo Malagola, assiduo corrispondente del Pepoli.

C'è dunque da pensare che il barone arrivato dalla Sicilia avesse argomenti ed esperienze interessanti da spendere in città, oltre alle rendite di un cospicuo patrimonio, che gli permisero di acquistare una parte di Palazzo Pepoli ancora in mano alla famiglia, sfruttando la necessità dei proprietari di vendere un bene che non abitavano. L'acquisto del palazzo dovette essere un obiettivo incoraggiato anche dalle ricerche genealogiche che Agostino iniziò ad approfondire nel 1884. Il ramo Pepoli trasferitosi in Sicilia nel XIII secolo aveva avuto continuità, mentre in quello bolognese nel XVII secolo era stato conferito il titolo di conte a un figlio illegittimo per non interrompere la casata. In seguito a una causa per il diritto al possesso di una parte dell'archivio bolognese della famiglia, venne riconosciuta ad Agostino dal tribunale la legittima discendenza, così egli acquisì anche il titolo di conte, ma non riuscì a far cancellare legalmente la parte del proprio cognome che riteneva – a sua detta – erroneamente inserita: Sieri.

L'acquisto delle proprietà bolognesi non fu certamente un'operazione di riqualificazione sociale, come talvolta in passato è stato suggerito, perché sicuramente il barone non ne aveva bisogno. Piuttosto egli intravvide nella sciagurata situazione economica di Ferdinando Pepoli, erede della famosa quadreria del suo avo Ippolito, l'ennesimo pericolo di dispersione di un patrimonio secolare, caratterizzato anche da numerosi ritratti di famiglia e da preziosi documenti che ne raccontavano la storia. L'acquisto dell'appartamento con gli arredi e i successivi ampliamenti gli permisero di costruirsi uno spazio abitativo esclusivo, modulato secondo il suo gusto, già sperimentato nella torretta di Erice e così apprezzato dagli amici. Ciò che non riuscì a fare fu invece una ristrutturazione esterna dell'edificio, che apparteneva a diversi proprietari<sup>27</sup> (fig. 2).

Nelle 26 stanze trovarono posto i quadri, i disegni, le stampe, i dipinti, le sculture, gli arredi, i tessuti e le suppellettili in base ad accostamenti evocativi, piuttosto che tematici o cronologici, criterio che invece verrà adottato per l'allestimento del museo di Trapani. Soprattutto, avvenuta la divisione dei beni artistici lasciati dallo zio e dal padre, ne trasferì alcuni a Bologna, assieme a qualche reperto archeologico della sua collezione.

Tra le carte conservate alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio si trova un inventario non datato, in cui sono registrati stanza per stanza tutti gli



2 - Facciata di Palazzo Pepoli Vecchio in via Castiglione all'inizio del XX secolo

oggetti contenuti, elencando prima gli arredi e le suppellettili che li ornano, poi sculture, dipinti e disegni o stampe.<sup>28</sup> Per ogni cosa è indicato il valore, anche per oggetti di uso comune come il vasellame da cucina o la biancheria per la casa e personale del conte. Proprio nell'allegato che descrive il corredo di biancheria (ma in cui non sono indicati gli abiti, come avveniva solitamente negli inventari testamentari) viene riportata la data 1893. Non è chiara l'occasione in cui fu redatto questo documento, le cui pagine sono barrate a matita come se fosse una prima redazione utilizzata come malacopia,<sup>29</sup> ma in esso sono contenute informazioni importanti sull'acquisizione di alcune opere e sulla loro attribuzione, notizie che si devono pensare fornite dallo stesso Agostino, anche per l'utilizzo di termini derivati dal dialetto trapanese; questi dettagli permettono di riconoscere con certezza alcuni dipinti ancora conservati alle Collezioni Comunali d'Arte. Soprattutto è di grande interesse il confronto con l'inventario redatto dopo la morte,<sup>30</sup> che descrive l'appartamento come Agostino, per volontà testamentaria, voleva che fosse destinato al Comune di Bologna, perché venisse "aperto al pubblico per

maggior decoro della città”. Purtroppo i periti che redassero quest’ultimo documento scelsero una formula descrittiva molto sintetica, al punto che solo pochi oggetti possono essere riconosciuti con certezza in entrambi gli inventari; inoltre l’elencazione delle stanze fu fatta seguendo due percorsi diversi all’interno dell’appartamento. Una attenta comparazione dei due inventari, messi in rapporto con la raccolta di foto conservata presso il Museo Pepoli di Trapani, potrebbe dare informazioni importanti per capire quanta parte del patrimonio effettivamente fosse da ricondurre agli acquisti di Agostino e quanta invece alle raccolte della famiglia Pepoli. È comunque evidente a una prima disamina come nell’inventario, che si presume del 1893, fosse presente un numero inferiore di arredi e opere, ma tra queste numerose erano di maestri siciliani o napoletani. Di quest’ultimo nucleo la maggior parte fu trasferita dallo stesso Agostino al museo di Trapani, probabilmente tra il 1906 – quando si concretizzò la proposta avanzata nel lontano 1875 – e il 1910.<sup>31</sup> Il museo che stava prendendo corpo nella sua città natale era rimasto fedele negli intenti al progetto del 1875. Nella varietà delle tipologie di materiali raccolte nell’ex convento dell’Annunziata – nuova collocazione individuata per la sede, restaurata con le risorse di Agostino – l’elemento unificante era la stretta connessione con le vicende storico-artistiche della Sicilia.<sup>32</sup> Invece il museo di Bologna doveva testimoniare la grandezza della casata avita e, con il suo ricercato allestimento, attestare la capacità di Agostino di continuarne i fasti.

Si comprende infatti dalle testimonianze riportate nei documenti relativi alla tormentata eredità, che l’appartamento bolognese si presentava come un insieme considerato stravagante dal gusto provinciale della città, ma in realtà assolutamente allineato con la moda europea degli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo. Le foto oggi conservate a Trapani<sup>33</sup> permettono di fare confronti con celebri allestimenti coevi. L’esempio più illustre e famoso a cui Agostino sembra rifarsi è la residenza e studio del pittore e decoratore Hans Makart<sup>34</sup> (figg. 3 e 4), divenuto il beniamino della corte asburgica. Noto attraverso foto e incisioni, anche in questo suggestivo luogo campeggia in una stanza un’armatura completa, come in una sala di rappresentanza del Palazzo Pepoli; oggetto insolito pure presente nella casa di Émile Zola a Médan, nella quale sui mobili antichi si affastellavano vasi cinesi e giapponesi originali o di imitazione, orologi riccamente ornati e alle pareti armi e dipinti, il tutto sovrastato da sobri lampadari in metallo in stile neomedievale, nelle fogge scelte anche da Agostino. Del resto è ancora una volta la corrispondenza del barone a far rilevare quanto intensi fossero i contatti con la Francia, l’Inghilterra e la Germania, intessuti sia per ragioni di studio sia tramite amicizie personali.



**3** - Lo studio di Hans Makart, fotografato intorno al 1875. Tratto da Anderson 2015

Da questa ricostruzione si delinea la chiara differenza nella concezione dei due progetti museali di Agostino: quello trapanese finalizzato alla conservazione del patrimonio e a una sua destinazione educativa e didattica; quello bolognese ideato per aggiornare il gusto cittadino sui parametri internazionali, proponendo una nuova museografia finalizzata a esaltare i valori estetici, perfettamente in linea con quanto accadeva anche negli altri ambiti artistici, quale la letteratura. Del resto a questa estetica si ispirò anche D'Annunzio nell'arredo del Vittoriale degli Italiani, una decina di anni dopo la morte del barone Sieri Pepoli.

Forse egli era troppo all'avanguardia per la Bologna dell'epoca o forse fu avversato per ragioni politiche, ma già le prime azioni per la gestione della donazione rivelarono una profonda incomprensione rispetto all'intento del donatore. Contemporaneamente all'inizio della redazione dell'inventario legale alla presenza dei rappresentanti delle diverse parti interessate (tra cui il Comune di Bologna), l'assessore anziano Tommaso Nadalini, convocò il pittore Raffaele Faccioli, all'epoca presidente dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, perché visitasse l'appartamento di Palazzo Pepoli ed esprimesse un parere sull'opportunità di acquisirlo da parte della Municipalità. Fu infatti immediatamente chiara la difficoltà di aprirlo al pubblico consentendone una fruizione che tutelasse il contenuto, ma anche di mantenerlo a fronte degli oneri che avrebbe comportato la gestione dell'immobile. Del resto, contrariamente a quanto era successo a Trapani, Sieri Pepoli non aveva la-

sciato una dotazione economica per il mantenimento del museo bolognese, forse perché non ne aveva avuto il tempo, essendosi aggravate le sue condizioni di salute pochi giorni prima del decesso, quando redasse il testamento. Negli ultimi anni egli fu assorbito dalla progettazione del museo trapanese, costituendolo come ente morale e dotandolo di statuto, ma anche incaricando Salvatore Romano di redigere l'inventario dei beni raccolti, riservando per sé solo la direzione.<sup>35</sup>

Il giudizio tiepido di Faccioli dovette pesare sulle decisioni del Comune di Bologna, soprattutto perché egli non si limitò a una stima delle opere, ma espresse un giudizio – vagamente malevolo – sulla personalità del collezionista e ideatore della raccolta, di cui si professava amico. Dai documenti e dalla corrispondenza emerge infatti una relazione tra loro, iniziata probabilmente per ragioni istituzionali nel 1892;<sup>36</sup> inoltre nella quadreria di Agostino era conservato un suo dipinto con dedica al barone. Ma è un dato di fatto che Sieri Pepoli si tenne distante dal mondo degli artisti bologne-



**4** - Una sala dell'appartamento di Agostino Pepoli nel palazzo di via Castiglione. Trapani, Museo regionale "Agostino Pepoli". Tratto da Tardia 2014

si, pur avendo una vivace vita sociale e culturale durante i suoi soggiorni in città.<sup>37</sup> Il ridimensionamento che nella storiografia successiva ha avuto la sua figura fu condizionata sicuramente dalla mancata realizzazione del museo, che non favorì il mantenimento di una memoria collettiva, ma anche dallo stigma impresso da Faccioli con queste parole: “[...] fu un erudito di cose d’arte, e questa sua qualità che possedeva realmente, la giocava rovistando nelle piazzuole e nei fondi delle botteghe d’antiquari, esportandone quanto trovava di poco commerciabile, onde trovare occupazione per giornate e settimane a pulire, ritoccare, reintelare quadri ecc. ecc. E così, si capisce, che se gli capitava un quadro antico fra le mani, malgrado la sua abilità nel sistemare, gli toglieva il carattere originale. Naturalmente, non tutta la galleria è stata composta con tale sistema, che anzi nelle recenti visite che ho fatto, ho notato parecchi quadri di un certo valore artistico; ma è positivo che più del valore artistico di questi, il visitatore è preso dall’interesse che destano le sale belle di decorazioni, ricche di ceramiche, di vasi giapponesi, di disegni originali, d’incisioni, bronzi, acqueforti, autografi, cimeli” e arredate con mobili artistici.<sup>38</sup>

Neppure le nipoti di Agostino, principali eredi del patrimonio del barone, ne compresero l’intento, in quanto impugnarono il testamento, sostenendo che la scarna dicitura con cui lo zio aveva destinato l’appartamento bolognese al Comune,<sup>39</sup> lasciasse a loro il margine di richiedere di smembrarne l’allestimento per recuperare arredi e oggetti che potevano non essere considerati artistici. Dopo un complesso contenzioso, esse rinunciarono, evitando così di disgregare la minuziosa quanto incompresa architettura allestitiva realizzata dallo zio. Trascorsi alcuni anni e presa ormai la decisione – non senza l’incoraggiamento di Faccioli – di suddividere la raccolta allocandola in vari istituti e di vendere gli oggetti meno significativi, fu l’economista comunale incaricato nel 1913 di organizzare l’asta a dimostrare di aver colto pienamente il senso del progetto di Agostino, dichiarando che fosse più opportuno svolgerla “nei luoghi medesimi ove gli oggetti si trovano, in quanto che, portandosi fuori, perderebbero in parte quel valore suggestivo che può loro derivare dal trovarsi nello stesso appartamento del testatore, entro il Palazzo Pepoli”.<sup>40</sup>

Nell’appartamento di Bologna sicuramente Agostino impresso il suo gusto e la sua personalità, adattando anche gli oggetti e le opere affinché fossero funzionali all’effetto che voleva perseguire: si pensi per esempio all’assemblaggio in grandi cornici di disegni di autori ed epoche diversi o all’inserimento di sculture e oggetti di piccole dimensioni in contenitori artistici nati con altra finalità. Per quanto si può valutare dai dipinti provenienti dalla sua raccolta oggi conservati alle Collezioni Comunali d’Arte e non interessati da

recenti restauri,<sup>41</sup> i suoi interventi furono in linea con le pratiche applicate all'epoca dai restauratori, ovvero ridipingere per restituire leggibilità all'opera. Ma non si deve dimenticare che per la sensibilità di Agostino disegni e dipinti antichi erano soprattutto fonti, testimonianze di un passato che non doveva sfuggire alla conoscenza e all'attenzione dei contemporanei.

Un'auspicabile analisi che prenda in considerazione in modo più dettagliato le relazioni bolognesi del barone, consentirà di acquisire maggiori conoscenze sul contesto culturale cittadino all'inizio del XX secolo.

#### NOTE

\* Musei Civici d'Arte Antica, Bologna.

1. Ha ricostruito parte di queste vicende, in apertura a un articolo dedicato proprio alla raccolta Pepoli, Caldarola 2018.

2. Per ornare l'edificio che avrebbe dovuto ospitarla, a partire dal 1711 il figlio adottivo Marcantonio Collina Sbaraglia commissionò a Donato Creti le diverse serie di dipinti oggi esposte nella Galleria Vidonianna delle Collezioni Comunali d'Arte.

3. Si veda la presentazione di L. Villa in <http://www.comune.bologna.it/storiaamministrativa/stories/detail/410213> e Villa 2018.

4. Pigozzi 2013.

5. Le prime ricerche furono condotte sul fondo bolognese da Roncuzzi Roversi Monaco, Saccone 1994a. Ancora sul fronte bolognese si veda: Saccone 2006; Roncuzzi 2006; Nicolini 2007; Berselli 2008 e De Pellegrin 2008, in riferimento a due dipinti oggi conservati a Palazzo Malvezzi, sede della Città Metropolitana; Tardia 2014; Caldarola 2018; Roncuzzi 2018. Per lo studio dell'archivio conservato nel Museo regionale "Agostino Pepoli" di Trapani si veda: Sola 1997; Morabito, Paladino 2007.

6. Abbate 1997; Morabito 2004.

7. Tavola genealogica, Famiglia Pepoli, Ramo principale di Trapani, Archivio Museo regionale "Agostino Pepoli" di Trapani, inv. 7441.

8. La vicenda è ripercorsa in Morabito 2004.

9. *Ibidem*, p. 38.

10. Polizzi 1879, p. 37 (ma scritto nel 1877).

11. Per la figura di Polizzi e i suoi rapporti con Agostino Sieri Pepoli si veda: Filippi 2019. Si veda anche Sola 1997, p. 296.

12. Lettera di Salinas a Pepoli, pubblicata da Morabito 2007, p. 44. Si veda anche il Registro degli ospiti del Castello di Erice, 1882-1886, in Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (da ora BCABo), Archivio Agostino Sieri Pepoli, Carte personali, b. 225.

13. La partizione con i suoi due fratelli risulta essere avvenuta intorno al 1883. Si veda la ricostruzione di Sola 1997, p. 295.

14. Per le vicende della costruzione si veda Riccobono 2004, pp. 57-58.

15. Il conte vi risiedeva già nel 1859. Per la biografia di Mattei si veda: Facci 2002.

16. La lettera è citata in Morabito 2004, p. 39.

17. *Ibidem*.

18. Lettera di Agostino Sieri Pepoli al Consiglio Comunale di Trapani, datata 14 settembre 1875 (copia conforme): BCABo, Archivio della famiglia Pepoli, Agostino Sieri Pepoli, Carte personali, b. 225, fasc. 6.

19. Abbate 1997.

20. Di Giovanni, Pitrè, Salomone-Marino 1875.

21. BCABo, Archivio della fami-

glia Pepoli, Agostino Sieri Pepoli, Corrispondenza, Prefettura della provincia di Trapani: lettera del 3 febbraio 1876, firmata dal ministro, b. 249, fasc. 36.

22. Sola 1997, p. 295. L'esposizione si tenne il 14, 15, 16 agosto del 1875.

23. Si veda la corrispondenza in BCABo, Archivio Agostino Sieri Pepoli, Carte personali, bb. 247-250. Altra corrispondenza è conservata nell'archivio di Agostino depositato presso il museo di Trapani, che non ho avuto modo di consultare.

24. Oltre all'esperienza a Trapani, nel biennio 1888-1889 fu consigliere a Castiglione dei Pepoli.

25. Nel 1883 si era concluso il primo restauro seguito da Alfonso Rubbiani, al Castello di San Martino in Soverzano, proprietà del conte Francesco Cavazza, in cui si applicò la stessa metodologia utilizzata dal conte Pepoli a Erice: ricerca di fonti che attestassero l'originario aspetto del monumento, utilizzo di materiali simili agli originali, ricostruzione delle parti mancanti in base alle testimonianze autentiche rinvenute.

26. Malaguzzi Valeri 1894a; 1894b; 1898. Sulla figura dello studioso si veda Rovetta, Sciolla 2014.

27. Solo nel 1939 fu possibile restaurare l'edificio. Si veda Roncuzzi 2018, p. 396 e nota 18.

28. Il documento non ha titolo. BCABo, Archivio della famiglia Pepoli, Agostino Sieri Pepoli, Carte personali, b. 225, fasc. 11.

29. Poiché in esso si pone molta attenzione a individuare quali beni librari e documentari provenissero dalla famiglia Pepoli di Bologna, un'ipotesi è che sia stato redatto in occasione della causa per la proprietà degli archivi che Agostino acquistò da Ferdinando: si veda Saccone 1994. I documenti della causa civile sono conservati presso l'Archivio Storico dei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna (da ora ASMCAABo), Museo Civico, Fondo Pepoli (1710-1924), b. 2, fasc. 6-11.
30. Una copia conforme è conservata in ASMCAABo, Museo Civico, Fondo Pepoli (1710-1924), b. 1.
31. Si veda Tardia 2014, p. 56.
32. Per la nascita del Museo Pepoli si veda: Abbate 1997; Sola 1997, p. 308; Morabito 2004, pp. 44-45; Morabito 2007, pp. 49-55.
33. Archivio Fotografico del Museo regionale "Agostino Pepoli" di Trapani, inv. 00046-00064.
34. Si veda Anderson 2015: <https://west86th.bgc.bard.edu/articles/article-1/>.
35. Dopo la morte di Pepoli, il primo direttore del museo, che aprì al pubblico solo nel 1914, fu Antonio Sorrentino e a lui si deve l'ideazione dell'allestimento museografico. Si veda il suo discorso all'inaugurazione e quello del direttore generale delle Antichità e delle Belle Arti, Corrado Ricci, in Romano 1914.
36. Con un biglietto da visita di Faccioli, allora direttore dell'Ufficio regionale per i Monumenti dell'Emilia, Pepoli viene avvertito che "il di lui palazzo di Via Castiglione è notato nell'Elenco dei Monumenti nazionali e come tale occorrerà che il progetto dei lavori sia approvato da questo ufficio in linea d'arte come lo sarà per altro titolo dal Municipio": BCABo, Archivio Agostino Sieri Pepoli, Diversi ad Agostino, b. 251 fasc. 2.
37. Più intenso appare il rapporto con gli studiosi di ambito storico e storico artistico, tra i quali Luigi e Ludovico Frati.
38. Lettera di risposta alla convocazione di Nadalini: ASMCAABo, Museo Civico, Fondo Pepoli (1710-1924), b. 2, fasc. 16.
39. "Lego alla diletta Città di Bologna, culla dei miei avi, ove trascorsi i più begli anni della vita, il mio Palazzo in Via Castiglione ai civici 6, 8, 10 con la collezione di oggetti d'arte del primo piano, a condizione che il Comune la voglia tenere aperta al pubblico a maggior decoro della Città": estratto del testamento, ASMCAABo, Museo Civico, Fondo Pepoli (1710-1924), b. 2, fasc. 20.
40. Roncuzzi Roversi Monaco, Saccone 1994, p. 43.
41. Si veda per esempio il *Ritratto di dama*, olio su tavola, che rappresenta probabilmente Bianca Capello, moglie di Francesco I Medici, in età matura, inv. P26.

- Abbate 1997:** Abbate V., *Premessa*, in Abbate V. (a cura di), *Miscellanea Pepoli: ricerche sulla cultura artistica a Trapani e nel suo territorio*, Museo regionale Pepoli, Trapani 1997, pp. 7-10.
- Anderson 2015:** Anderson E., *Hans Makart's Technicolor Dream House: Decoration and Subjectivity in Nineteenth-Century Vienna*, "West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture", 22, 1, 2015, <https://west86th.bgc.bard.edu/articles/article-1/>.
- Berselli 2008:** Berselli E., *La collezione Sieri-Pepoli e la donazione al Comune di Bologna*, in [https://www.cittametropolitana.bo.it/portale/Engine/RAServeFile.php/f/Provincia\\_oggi/passaggio\\_quadri\\_restaurati-salaconsiglio.pdf](https://www.cittametropolitana.bo.it/portale/Engine/RAServeFile.php/f/Provincia_oggi/passaggio_quadri_restaurati-salaconsiglio.pdf), 2008.
- Caldarola 2018:** Caldarola F., *La casa museo che non c'è. Il lascito di Agostino Sieri Pepoli alla città di Bologna*, "Strenna Storica Bolognese", LXVIII, 2018, pp. 343-358.
- De Pellegrin 2008:** De Pellegrin L., *La storia di due dipinti: frammenti di un museo disperso*, in [https://www.cittametropolitana.bo.it/portale/Engine/RAServeFile.php/f/Provincia\\_oggi/Cultura/La-storia-due-dipinti.pdf](https://www.cittametropolitana.bo.it/portale/Engine/RAServeFile.php/f/Provincia_oggi/Cultura/La-storia-due-dipinti.pdf), 2008.
- Di Giovanni, Pitre, Salomone-Marino 1875:** Di Giovanni V., Pitre G., Salomone-Marino S., *Notizie varie*, "Nuove Effemeridi Siciliane. Studi storici, letterari, bibliografici in appendice alla Biblioteca storica e letteraria di Sicilia", s. III, vol. II, 1875, p. 231.
- Facci 2002:** Facci M., *Il conte Cesare Mattei. Vita e opere di un singolare 'guaritore' dell'Ottocento, inventore dell'Elettromeopatia, costruttore della Rocchetta di Riola*, Gruppo di studi alta valle del Reno - Gruppo di studi Savena Setta Sambrò, Porretta Terme 2002.
- Filippi 2019:** Filippi A., *Giuseppe Polizzi e l'archeologia a Trapani dopo l'Unità d'Italia*, "Paceco", 23, 2019, pp. 49-56.
- Malaguzzi Valeri 1894a:** Malaguzzi Valeri F., *La collezione delle miniature nell'Archivio di Stato di Bologna*, estr. da "Archivio Storico dell'Arte", VII, 1, 1894, pp. 5-24.
- Malaguzzi Valeri 1894b:** Malaguzzi Valeri F., *Alcuni documenti per la storia dell'arte in Bologna*, estr. da "Archivio Storico dell'Arte", VII, 5, 1894, pp. 5-29.
- Malaguzzi Valeri 1898:** Malaguzzi Valeri F., *Catalogo delle miniature e dei disegni posseduti dall'Archivio - Direzione del R. Archivio di Stato in Bologna*, A. Garagnani e figli, Bologna 1898.
- Morabito 2004:** Morabito A., *Biografia di un mecenate: Agostino Sieri Pepoli*, in M.L. Famà (a cura di), *Agostino Sieri Pepoli mecenate trapanese del tardo Ottocento*, Museo regionale Pepoli, Trapani 2004, pp. 29-47.
- Morabito 2007:** Morabito A., *Agostino Sieri Pepoli: note biografiche*, in A. Morabito, L.M. Paladino (a cura di), *L'archivio gentilizio Pepoli di Trapani*, Museo regionale Pepoli, Alcamo 2007, pp. 41-57.
- Morabito, Paladino 2007:** Morabito A., Paladino L.M. (a cura di), *L'archivio gentilizio Pepoli di Trapani*, Museo regionale Pepoli, Alcamo 2007.
- Nicolini 2007:** Nicolini S., *Il museo mancato: nota sulle raccolte dell'Istituto Statale d'Arte di Bologna*, "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", 6, 2007, pp. 187-194.
- Pigozzi 2013:** Pigozzi M., *Bologna, identità nazionale e realtà municipale: i nuovi musei*, "Annali di Critica d'Arte", IX, 2013, pp. 235-247.
- Polizzi 1879:** Polizzi G., *I monumenti d'antichità e d'arte della Provincia di Trapani*, Tip. di G. Modica-Romano, Trapani 1879.
- Riccobono 2004:** Riccobono S., *Agostino Sieri Pepoli, una figura emergente nella vita cittadina ericina e trapanese di tardo Ottocento*, in M.L. Famà (a cura di), *Agostino Sieri Pepoli mecenate trapanese del tardo Ottocento*, Museo regionale Pepoli, Trapani 2004, pp. 49-62.
- Romano 1914:** Romano S., *La solenne inaugurazione del Museo Civico Pepoli a Trapani*, "Archivio storico siciliano", 1914, pp. 226-231.
- Roncuzzi Roversi Monaco, Saccone 1994a:** Roncuzzi Roversi Monaco V., Saccone S., *Frammenti di un Museo disperso. Il collezionista Agostino Sieri Pepoli e la ricostruzione della sua raccolta bolognese di stampe e disegni*, catalogo della mostra (Bologna, 1994-1995), Arts & Co, Bologna 1994.
- Roncuzzi Roversi Monaco, Saccone 1994b:** Roncuzzi Roversi Monaco V., Saccone S., *Le vicende del lascito del conte Agostino Sieri Pepoli al Comune di Bologna*, in V. Roncuzzi Roversi Monaco, S. Saccone, *Frammenti di un Museo disperso. Il collezionista Agostino Sieri Pepoli e la ricostruzione della sua raccolta bolognese di stampe e disegni*, catalogo della mostra (Bologna, 1994-1995), Arts & Co, Bologna 1994, pp. 37-54.
- Roncuzzi 2006:** Roncuzzi V., *La casa-museo a Palazzo Pepoli - Palazzo Pepoli Vecchio*, Bologna, Via Castiglione 10, in *Scritti di Memorie. Gli archivi familiari nelle dimore storiche bolognesi (Giornate Europee del Patrimonio, "Un patrimonio venuto da lontano")*, catalogo della mostra (Bologna, 2006), Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, Bologna 2006, pp. 51-55.
- Roncuzzi 2018:** Roncuzzi V., *Moda e sentimento dell'abitare nell'appartamento bolognese di Agostino Sieri Pepoli*, in G. Malvezzi Campeggi (a cura di), *Pepoli. Storia genealogia e iconografia*, Costa, Bologna 2018, pp. 391-409 (Le famiglie senatorie di Bologna, 5).
- Rovetta, Sciolla 2014:** Rovetta A., Sciolla G.C. (a cura di), *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928) tra storiografia artistica, museo e tutela*, atti del convegno di studi (Milano-Bologna, 2011), Scalpenti, Milano 2014.
- Saccone 1994:** Saccone S., *La biblioteca e gli archivi di Agostino Sieri Pepoli*, in V. Roncuzzi Roversi Monaco, S. Saccone,

*Frammenti di un Museo disperso. Il collezionista Agostino Sieri Pepoli e la ricostruzione della sua raccolta bolognese di stampe e disegni*, catalogo della mostra (Bologna, 1994), Arts & Co, Bologna 1994, pp. 55-71.

**Saccone 2006:** Saccone S., *Agostino Sieri Pepoli. Conte, collezionista, mecenate - Palazzo Pepoli Vecchio*. Bologna, Via Castiglione 10, in *Scrigni di Memorie. Gli archivi familiari nelle dimore storiche bolognesi*

(*Giornate Europee del Patrimonio, "Un patrimonio venuto da lontano"*), catalogo della mostra (Bologna, 2006), Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, Bologna 2006, pp. 48-51.

**Sola 1997:** Sola V., *La Collezione Pepoli: note sulle vicende di una raccolta ottocentesca*, in V. Abbate (a cura di), *Miscellanea Pepoli: ricerche sulla cultura artistica a Trapani e nel suo territorio*, Museo regionale Pepoli, Trapani 1997, pp. 291-311.

**Tardia 2014:** Tardia E., *Il primo inventario della collezione del conte Agostino Pepoli a Bologna*, "teCLA. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica", 9, 2014, pp. 46-61

**Villa 2018:** Villa L. (a cura di), *I volti del Buddha dal perduto Museo Indiano di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, 2018-2019), Bonomo, Bologna 2018.

# OPERAZIONE ITALIA

Una nazione in mostra tra arte, industria  
e commercio (Bruxelles 1952)

Paola Cordera \*

Già negli anni Novanta, il sociologo britannico Tony Bennett aveva richiamato l'attenzione sul fatto che l'*exhibitionary complex* non si esaurisse nel perimetro museale tradizionalmente inteso, ma trovasse espressione in un sistema articolato di istituzioni, nel quale si collocavano, in misura diversa, musei di storia e scienze naturali, diorami, panorami, esposizioni nazionali e internazionali, fino a includere spazi come i grandi magazzini e i luoghi d'intrattenimento: una costellazione discontinua ma funzionalmente coerente, entro cui prendevano forma pratiche di visibilità, dispositivi di sapere e modalità di costruzione dello sguardo.<sup>1</sup>

A offrire uno spunto rivelatore su queste dinamiche è un episodio finora trascurato dalla narrazione storica: l'*Opération Italie* organizzata a Bruxelles dai grandi magazzini À l'Innovation nel 1952 in cui la coesistenza della dimensione commerciale e di quella culturale diede origine a una formula espositiva inedita. Una ricostruzione resa possibile unicamente grazie al contributo di fonti di prima mano che hanno consentito di restituire consistenza a una vicenda non registrata dalle cronache dell'epoca. L'analisi di documentazione inedita – esterna ai canali della storiografia consolidata – ha permesso di percorrere prospettive di lettura nuove, rendendo accessibile un episodio altrimenti destinato a restare nell'ombra. Senza rivendicare la centralità di un modello ma piuttosto interrogandone le potenzialità, lo studio di questa esperienza consente di riconoscere nel contesto europeo del dopoguerra l'emergere di spazi espositivi non convenzionali e di strategie che contribuirono a ridisegnare le pratiche della visibilità e della rappresentazione culturale.

## Vetrine del moderno

Nel contesto della transizione da tempio di erudizione a spazio pubblico, il museo si posizionò progressivamente all'incrocio tra cultura e mercato, assumendo il ruolo di mediatore tra ambizioni didattiche e istanze produttive.

Come noto, esempio paradigmatico di tale convergenza fu la fondazione del South Kensington Museum (oggi Victoria and Albert Museum), destinato a svolgere un ruolo decisivo nella formazione del gusto e nel miglioramento della qualità della produzione manifatturiera britannica.<sup>2</sup> Contestualmente, anche i *grands magasins* parigini si fecero promotori di un'estetica moderna e accessibile, sviluppando laboratori di design d'interni, promuovendo l'arredo moderno attraverso collaborazioni con artisti e artigiani e conquistando visibilità in contesti espositivi come il Salon des Arts Décoratifs e il Salon d'Automne.<sup>3</sup>

Nel quadro delle trasformazioni degli scambi culturali ed economici tra Europa e Stati Uniti, nei primi decenni del Novecento il Metropolitan Museum of Art di New York si impose come attore chiave nel dialogo tra cultura museale e produzione industriale, promuovendo attivamente l'incontro tra arti decorative, manifattura e distribuzione.<sup>4</sup> Attraverso collaborazioni con grandi magazzini come Macy's (fig. 1) o Lord & Taylor, corsi rivolti a designer e venditori, e l'organizzazione di esposizioni sul design contemporaneo, il museo operò come vero e proprio laboratorio volto alla costruzione di un gusto moderno e accessibile per un pubblico sempre più vasto.<sup>5</sup> Questa sinergia tra museo e industria trovò ulteriore espressione negli anni Trenta con il Museum of Modern Art (MoMA) che si distinse per l'adozione di soluzioni espositive capaci di valorizzare l'estetica dell'oggetto d'uso e di ridefinirne il ruolo nel quotidiano.<sup>6</sup>

Alcune delle pratiche sperimentate tra Ottocento e primo Novecento sarebbero riemerse con rinnovato vigore nel secondo dopoguerra, quando il dialogo tra cultura e impresa si sarebbe imposto quale nodo cruciale nei processi di ricostruzione economica, politica e simbolica dei diversi paesi europei.<sup>7</sup> In tale contesto, la messa in scena di nuovi prodotti all'interno di rassegne museali e iniziative commerciali assunse una funzione strategica nella costruzione di una nuova immagine nazionale, orientata al futuro e funzionale al rilancio delle filiere industriali.

È ancora una volta il caso statunitense – sostenuto dall'ampiezza del bacino di consumo e dalla capillarità del sistema distributivo – a offrire un osservatorio privilegiato per l'esame critico delle interazioni tra sistemi espositivi e logiche di consumo.

Tra le esperienze più significative si collocano, com'è noto, le mostre dedicate al *Good Design* (1950-1955) organizzate dal MoMA in collaborazione con il Merchandise Mart di Chicago, specializzato nella vendita all'ingrosso di elementi di arredo e articoli per la casa. Questa sinergia tra un'istituzione museale ormai consolidata e una potente struttura della grande distribuzione si configurò come un modello emblematico di valorizzazione dell'oggetto d'uso quotidiano e legittimazione culturale della nuova produzione.<sup>8</sup>



1 - Sigurd Fischer, La "Corte d'onore" all'International Exposition of Art in Industry di Macy's, New York, 1928. Washington DC, Library of Congress Prints and Photographs Division

In quello stesso scenario transatlantico, caratterizzato da una crescente integrazione tra cultura, economia e comunicazione visiva, anche la produzione italiana seppe inserirsi con forza, trovando in *Italy at Work* (1950-1953) una vetrina privilegiata di legittimazione internazionale.<sup>9</sup> La mostra itinerante – ospitata in dodici musei americani e accompagnata da una capillare campagna commerciale nei grandi magazzini – fu il risultato di un progetto che integrava rappresentazione culturale, diplomazia economica e proiezione commerciale del Made in Italy.<sup>10</sup>

A fronte di un generale interesse per le dinamiche sviluppatesi Oltreoceano, il contesto europeo rappresenta tuttora un ambito d'indagine solo parzialmente esplorato e privo di una sistematizzazione complessiva. Eppure, anche qui il secondo dopoguerra vide emergere significative esperienze di intersezione tra cultura e commercio, a una scala ridotta e in forme episodiche. È il caso di alcune esposizioni tenutesi in Germania nell'ambito del programma *Amerika Haus* volte a promuovere la produzione statunitense,<sup>11</sup> così come di iniziative, diverse per finalità e contesto, quali la mostra

*Nutida Italiensk Konst* (1953) nei paesi scandinavi,<sup>12</sup> o la rassegna milanese *Fiori a Brera* (1956).<sup>13</sup>

Sebbene non direttamente comparabili, queste esperienze testimoniavano la varietà delle interazioni tra spazi espositivi, strategie commerciali e pratiche di rappresentazione. In filigrana, si lasciava intravedere una tensione comune: quella di spingere il museo fuori dal proprio tradizionale perimetro, moltiplicando non solo i luoghi, ma anche le modalità di esposizione e i pubblici coinvolti, forse anche in risposta a un contesto istituzionale in fase di riassetto dopo le ferite del conflitto.

## Prodromi

All'interno di questo quadro di relazioni tra cultura, economia e rappresentazione nazionale, l'*Opération Italie* che prese forma a Bruxelles nel 1952 costituisce un episodio emblematico e pressoché sconosciuto.

Il progetto si inseriva nel più ampio intreccio di relazioni diplomatiche ed economiche tra Italia e Belgio, avviato con gli accordi bilaterali del 1946 e tragicamente segnato dieci anni dopo dal disastro del Bois du Cazier di Marcinelle, sullo sfondo di una mobilità migratoria destinata a lasciare tracce profonde nella memoria collettiva. In tale prospettiva, la promozione dell'immagine del Bel Paese assumeva una valenza tutt'altro che secondaria: vi si scorgeva, tra l'altro, l'ambizione di restituire dignità a una presenza italiana spesso confinata ai margini della società, attraverso una narrazione fondata sull'eccellenza artistica, artigianale e produttiva.

Questo racconto prese corpo all'interno dei grandi magazzini À l'Innovation. A differenza di iniziative analoghe come *La fleur de la production italienne*, organizzata dalle Galeries Lafayette a Parigi nel 1953 – indagata nella cornice dei *fashion studies*<sup>14</sup> – il programma belga si distingueva per una formula espositiva inedita. Accanto alla messa in scena della produzione artigianale e industriale italiana, venne infatti allestita una mostra d'arte che includeva opere antiche e contemporanee, a suggerire la persistenza di un'identità estetica condivisa. Il risultato fu un allestimento ibrido e sorprendente, sospeso tra cultura alta, richiami popolari e accenti naïf.

Un precedente significativo, sebbene rimasto allo stadio progettuale, risaliva al decennio precedente. Nel 1947, era stata infatti avanzata l'ipotesi di una mostra dedicata alle arti decorative da tenersi alla Casa dell'Artigianato Italiano – o *House of Italian Handicraft* – di New York, vera e propria vetrina per la produzione nazionale Oltreoceano.<sup>15</sup> L'iniziativa si collocava a pieno titolo in una più ampia strategia di “diplomazia culturale”, volta a consolidare l'immagine dell'Italia nel contesto americano attraverso la valorizza-

zione del proprio patrimonio storico-artistico.<sup>16</sup> La selezione delle opere – che aveva visto il fattivo contributo di collezionisti quali Glauco Lombardi<sup>17</sup> e Winifred Terni de' Gregory<sup>18</sup> e curatori museali come Costantino Baroni, Vittorio Viale e Fernanda Wittgens – mirava a stabilire una continuità tra passato e presente, attraverso l'esposizione di manufatti capaci di attivare un immaginario riconoscibile.<sup>19</sup> Infatti, oggetti dal forte valore evocativo – tra gli altri, la *Chioccia con i sette pulcini* di Monza, la veste di Cangrande della Scala, i *Tarocchi* di Filippo Maria Visconti e il manto dell'Incoronazione di Napoleone – erano destinati non solo a celebrare l'eccellenza storica delle arti (e delle corti) patrie, ma anche a sostenere una narrazione identitaria coerente con gli obiettivi politico-culturali del dopoguerra.<sup>20</sup> Nonostante il potenziale strategico, il progetto non si concretizzò, verosimilmente a causa di ostacoli logistici, delle difficoltà legate all'esportazione di opere di eccezionale valore<sup>21</sup> o forse per l'incapacità di attivare un adeguato livello di mediazione culturale, necessario a sostenere l'ambiziosa sintesi di eredità storica e visione contemporanea proposta dall'iniziativa.

Significativamente, la tensione verso una retorica volta a integrare tradizione e istanze del presente affiorava anche in altre iniziative coeve, come l'ipotesi – anch'essa accantonata – di una sfilata di abiti rinascimentali, avanzata dal celebre imprenditore Giovanni Battista Giorgini in occasione dell'inaugurazione di *Italy at Work*: un ulteriore segnale di una comune aspirazione a costruire un'immagine dell'Italia in cui il passato potesse convivere con le aspirazioni produttive e identitarie del presente.

## **Il gran teatro dell'italianità di Bruxelles**

Là dove il progetto del 1947 era naufragato, l'*Opération Italie* del 1952 trovò piena realizzazione. Gli ostacoli che avevano compromesso il buon esito della mostra destinata a New York furono superati a Bruxelles, complice la prossimità geografica e un contesto europeo più favorevole, segnato dal recente Trattato di Parigi (1951) sulla libera circolazione delle merci. Non da ultimo – e forse in modo determinante – va riconosciuto il ruolo decisivo svolto dalla direzione dei grandi magazzini À l'Innovation il cui impegno convinto rese possibile l'evento. Infatti, furono proprio i vertici dell'azienda a promuovere tempestivamente i contatti istituzionali, ottenendo il sostegno dell'Ambasciata d'Italia e avviando le pratiche presso il Ministero della Pubblica Istruzione e delle Belle Arti per l'autorizzazione all'esportazione temporanea delle opere d'arte.

L'ambiziosità dell'iniziativa rendeva indispensabile una regia solida e coordinata che fu interamente affidata all'artista e designer milanese Piero Fornasetti. A lui spettò il compito di concepire l'impianto complessivo dell'e-

vento, articolando ogni aspetto della messa in scena: dalla scenografia agli apparati grafici, dall'identità visiva ai materiali promozionali. L'esecuzione venne invece demandata al personale interno del grande magazzino, secondo una precisa distinzione tra ideazione e realizzazione.

Vale la pena sottolineare come la scelta di affidare a Fornasetti la direzione dell'allestimento rispecchiasse anche il riconoscimento di una originalità creativa che la direzione di À l'Innovation aveva avuto modo di apprezzare in occasione della mostra *Italy at Macy's*, tenutasi a New York nei primi anni Cinquanta. Un dettaglio tutt'altro che secondario, che attesta quanto anche in Belgio si guardasse con attenzione al modello statunitense nella ricerca di soluzioni espositive accattivanti ed esperienziali all'interno della grande distribuzione. La designazione non fu dunque soltanto il frutto di una valutazione artistica, ma rifletteva anche l'adesione a un approccio curatoriale capace di coniugare suggestione estetica e finalità promozionali. Tale orientamento evidenziava una consapevolezza crescente del potenziale comunicativo degli spazi commerciali, non solo quali luoghi di vendita, ma anche come dispositivi culturali di rappresentazione.

Nei fatti, il progetto si articolava attorno a una duplice sfida curatoriale: da un lato, l'allestimento a vocazione commerciale intitolato *Le soleil de l'Italie*;<sup>22</sup> dall'altro, la sezione dedicata al patrimonio storico-artistico, *Regard sur l'Italie Éternelle*. Due percorsi distinti, accompagnati da registri comunicativi diversi: il primo, più divulgativo e stereotipato; il secondo, improntato a un linguaggio "alto", affine a quello museale, in continuità con le istituzioni da cui provenivano molti degli oggetti esposti. Questa articolazione si traduceva, sul piano museografico, nella coesistenza di due impostazioni espositive distinte: da un lato, una logica propria ai musei etnoantropologici, tesa a costruire un'esperienza immersiva e sensoriale, incentrata sulla rappresentazione di usi, costumi e saperi, e finalizzata al coinvolgimento del visitatore (fig. 2); dall'altro, un impianto più prossimo alla tradizione storico-artistica, volto a valorizzare il patrimonio attraverso criteri di selezione, autenticazione e conservazione.

In questo quadro, la presenza all'interno dell'allestimento di materiali già esposti in occasione della Mostra d'Oltremare di Napoli assume un rilievo particolare. L'inserimento, ad esempio, di un apparato ispirato alla facciata del Monte di Pietà del Banco di Napoli costituiva non solo un elemento di continuità formale tra esperienze espositive distinte, ma anche un segnale della flessibilità di soluzioni nate in altri contesti, capaci di conservare – e rinnovare – la loro forza evocativa al variare della cornice narrativa.

Ben lontana da una semplice operazione decorativa, la proposta elaborata da Fornasetti per la parte commerciale – su cui comprensibilmente erano riposte le maggiori ambizioni – si configurava come un dispositivo immersivo



2 - Germaine van Parys, Ingresso all'esposizione *Regard sur l'Italie Éternelle* con il carretto siciliano e figuranti in costume folcloristico, Bruxelles, 1952. Courtesy Archivio Fornasetti

e altamente simbolico, in linea con quella concezione “esperienziale” dello spazio espositivo teorizzata da Dorner.<sup>23</sup> A strutturarne l'identità visiva era il motivo ricorrente del sole – presente nei decori, nei badge delle commesse e nella grafica promozionale – simbolo sintetico ed eloquente di italianità, capace di agire come filo conduttore tra registri comunicativi diversi.

L'intervento si fondava su una regia di forte impatto, concepita per coinvolgere l'intera architettura del grande magazzino, trasformandola in una macchina teatrale di forte impatto evocativo e coesione formale. L'interpretazione “fornasettiana” del Rinascimento – già sperimentata in elementi d'arredo quali il paravento con il *Grattacielo del Rinascimento* (1948) e il trumeau *Architettura* (1951) – veniva ora trasferita alla scala architettonica, dando forma a un allestimento complesso, costruito su effetti di profondità, giochi di citazione e ambiguità visiva.<sup>24</sup> La corte centrale (fig. 3) evocava un cortile all'italiana animato da figure in costume regionale affacciate alle finestre e nei loggiati, mentre la copertura – ritmata da vivaci teli sospesi che richiamavano le tende da sole per negozi – contribuiva a costruire un ambiente formalmente coeso, giocato su citazioni architettoniche, inversioni di scala e proporzioni volutamente alterate.



**3** - Germaine van Parys, Esposizione *Le soleil de l'Italie*. L'allestimento della corte centrale, Bruxelles, 1952. Courtesy Archivio Fornasetti.

A potenziare questa impostazione concorrevano soluzioni scenografiche di natura spettacolare e multisensoriale, che trasformavano l'ambiente espositivo in un'esperienza immersiva a tutto tondo: visiva, grazie alla varietà dei materiali esposti – oggetti d'artigianato, vetri, metalli, tessuti, ceramiche, merletti, mobili, manifesti e fotografie – ma anche auditiva e performativa, attraverso un uso sapiente di suoni e azioni. L'atmosfera era infatti animata da musica italiana, proiezioni di filmati, interviste a figure iconiche popolari come Fausto Coppi e Vittorio De Sica, e dimostrazioni dal vivo di pratiche artigianali come la tessitura o l'intreccio della paglia. A rafforzare l'immaginario contribuiva anche l'allestimento di una trattoria “tipica” incorniciata da vedute dell'Italia, concepita come spazio conviviale e scenografico, e funzionale alla promozione della cultura enogastronomica nazionale. In tale prospettiva, il vino italiano costituiva uno degli elementi privilegiati di questo racconto, al punto da diventare oggetto di specifiche iniziative parallele, organizzate nei punti vendita À l'Innovation di Liegi e Charleroi al fine di ampliare un mercato potenzialmente favorevole “poiché i nostri vini incontrano il gusto ed i favori della popolazione”.<sup>25</sup> Insieme, questi eventi contribuivano a trasfigurare i prodotti esposti in emblemi di italianità, collocandoli al crocevia fra consumo, memoria e rappresentazione.

Lungi dal proporre una visione esclusivamente nostalgica, *Le Soleil de l'Italie* restituiva un'immagine dell'Italia composita e vitale: profondamente radicata alla propria tradizione, ma intraprendente e capace di dialogare con i linguaggi della contemporaneità. A incarnare emblematicamente questa proiezione in avanti era, tra gli oggetti esposti, lo scooter Vespa: icona di mobilità moderna e simbolo di un Paese in trasformazione.

Le vetrine restituivano un vero e proprio mosaico visivo del Paese, evocando città d'arte, paesaggi e tradizioni popolari – dalla Commedia dell'Arte alle tipicità regionali – secondo un registro narrativo accessibile ma altamente connotato (fig. 4). In tal senso, esse si configuravano come dispositivi di anticipazione e desiderio: invitavano a un viaggio immaginario attraverso l'Italia, promuovendo una geografia affettiva e simbolica funzionale alla valorizzazione del turismo. A rafforzare questa propensione contribuiva la presenza di uno stand dell'Ente Nazionale Italiano per il Turismo (ENIT), chiamato a promuovere l'immagine di un Paese in cui *le soleil* – simbolo dell'iniziativa – sembrava non tramontare mai.

### **Regards sur l'Italie Éternelle**

Dalla dimensione più spettacolare e immersiva dell'allestimento commerciale, l'esperienza del visitatore si concludeva con un registro decisamente più contemplativo e tradizionale, con la sezione *Regards sur l'Italie Éternelle*,



4 - Germaine van Parys, Vetrina dei grandi magazzini À l'Innovation con ceramiche e dispositivi d'illuminazione, Bruxelles, 1952. Courtesy Archivio Fornasetti

collocata al terzo piano dell'edificio. Tale sistemazione richiamava un'idea di ascesa, alludendo implicitamente alla sacralità dello spazio museale, da cui molti degli oggetti esposti provenivano.

Le opere erano state concesse da alcune tra le più prestigiose istituzioni museali italiane: da Roma erano giunti i pezzi dei Musei Capitolini, del Museo di Roma a Palazzo Braschi, del Museo della Civiltà Romana e del Museo Storico dell'Arma del Genio; da Firenze, del Museo Bardini e di Palazzo Vecchio; da Milano, del Museo Poldi Pezzoli, del Museo Teatrale alla Scala, del Museo Bagatti Valsecchi, delle Civiche Raccolte d'Arte e della Galleria Il Milione; da Napoli, del Museo Gaetano Filangieri. A queste si aggiungevano prestiti di collezioni private – tra cui quelle dei milanesi Carlo Peroni e Tosi, e dei napoletani Leonetti e Vincenzo Catello – oltre che di raccolte belghe, frutto di una attività di ricognizione mirata all'individuazione di dipinti della scuola italiana già presenti sul territorio. Tra le istituzioni locali coinvolte figurava anche il Musée Charlier di Bruxelles. Un ulteriore apporto fu offerto infine da enti del turismo e da realtà istituzionali regionali, tra cui l'Ente Provinciale per il Turismo di Palermo, la Regione Siciliana, l'Azienda del Turismo di Reggio Calabria e il Centro Genovese di Studi Colombiani.



**5** - Germaine van Parys, Esposizione *Regard sur l'Italie Éternelle*. Sezione dedicata alle arti del Rinascimento, Bruxelles, 1952. Courtesy Archivio Fornasetti



**6** - Germaine van Parys, Esposizione *Regard sur l'Italie Éternelle*. Sezione dedicata alla tecnologia e alla modellistica, Bruxelles, 1952. Courtesy Archivio Fornasetti



7 - Germaine van Parys, Esposizione *Regard sur l'Italie Éternelle*. Sezione della pittura e scultura contemporanea italiana, Bruxelles, 1952. Courtesy Archivio Fornasetti

In un contesto in cui la curatela di mostre era solitamente affidata a storici dell'arte o ad architetti, la scelta di delegare l'intera regia espositiva a Piero Fornasetti segnò una discontinuità metodologica rilevante. Il suo intervento – in cui convergevano sensibilità estetica, visionarietà artistica e obiettivi comunicativi – conferì alla sezione *Regards sur l'Italie Éternelle* un'impronta solo apparentemente dissonante con il resto dell'esposizione. Un'impronta che, pur ispirandosi a modelli propri delle istituzioni museali o delle gallerie d'arte, si misurava con la complessità di mettere in relazione oggetti diversi per cronologia, media e funzione. La consapevolezza del carattere eccezionale dell'intervento rese necessaria la predisposizione di un apparato didascalico bilingue (italiano e francese), redatto dal professor Francesco Borlandi, *attaché culturel* presso l'Ambasciata d'Italia a Bruxelles e docente all'Università di Genova: un supporto interpretativo che segnalava, pur nella libertà formale dell'allestimento, una chiara intenzione didattica.

L'eterogeneità dei materiali esposti aveva, quasi naturalmente, portato a strutturare l'allestimento come un compendio di soluzioni museali: così, mentre le sale dedicate alle arti decorative evocavano delle *period rooms* (fig. 5), i modelli delle macchine di Leonardo da Vinci e della caravella Santa

Maria di Cristoforo Colombo rimandavano a una cultura tecnico-scientifica (fig. 6), inscrivendosi in una narrazione del genio italico inteso come sintesi di creatività, sapere empirico e visione umanistica. Le opere di pittura e scultura contemporanea, infine, ricomponevano una sorta di *white cube* (fig. 7), mettendo in dialogo linguaggi storici e tendenze del presente creativo italiano. Si delineava così una modalità curatoriale stratificata e antici-patrice, capace di articolare memorie, narrazioni e dispositivi visivi secondo una logica di montaggio raffinata e tutt'altro che ingenua.

Alla luce di queste considerazioni, l'intera *Opération Italie* si impone come un caso paradigmatico per comprendere in che modo gli spazi commerciali potessero farsi veicolo attivo di elaborazione culturale e di definizione simbolica dell'identità nazionale, superando i confini tra promozione commerciale ed esposizione artistica. Un modello originalissimo, ibrido e anticipatore che avrebbe conosciuto ulteriori sviluppi nei decenni successivi.

Esperienza immersiva e dispositivo culturale al tempo stesso, l'iniziati-va belga, riemersa esclusivamente grazie allo scavo d'archivio, contribuì a modellare l'immaginario del pubblico, rafforzando la percezione dell'Italia come paese di eccellenza artistica, produttiva e turistica. In anni in cui le distanze geografiche e temporali tra i Paesi europei non erano ancora colmate dalla comunicazione digitale, eventi di questo tipo costituivano occasioni preziose per ampliare gli orizzonti del gusto, rafforzare il dialogo interculturale e trasformare le merci in veri "oggetti di conoscenza", secondo la felice espressione di Susan Pearce.<sup>26</sup>

#### NOTE

\* Politecnico di Milano.

*La gratitudine dell'autrice va a tutti coloro che, a vario titolo, hanno sostenuto e accompagnato questo lavoro. Un ringraziamento particolare è rivolto a Barnaba Fornasetti, Chiara Zanesi, Andrea Delle Case e Valentina Casacchia per la generosa disponibilità e l'accesso ai materiali d'archivio che si sono rivelati essenziali alla redazione del presente scritto.*

1. Bennett 1995, p. 59.

2. Sulle finalità commerciali ed educative, del Victoria & Albert Museum, cfr. Conforti 1997.

3. Sul ruolo dei grandi magazzini parigini nella promozione del design contemporaneo, cfr. Tise 1989.

4. La storia del Metropolitan Museum of Art di New York è strettamente correlata con il mondo del commercio e dei grandi magazzini. La collaborazione tra Macy's e il museo ebbe inizio nel 1913 con un singolare progetto che promuoveva mobili d'epoca. A partire dal 1918, il museo offrì due volte alla settimana corsi dedicati alla storia degli arredi e delle arti decorative, rivolti a clienti, designer e venditori di grandi magazzini quali Macy's, Lord & Taylor, James McCreery and Company, Bonwit Teller e Best & Company. Seguendo l'esempio dei *grands magasins* parigini, diversi di questi magazzini iniziarono a ospitare esposizioni di design moderno. Su questo tema, Wallace Laidlaw 1988, Craig Miller 1990, pp. 1-30 e Guglielmo 2012. Sulle questioni di

*display* in una prospettiva storica, si veda pure Lasc, Lara-Betan-court, Petty 2018.

5. Figura chiave di questo orientamento fu Richard F. Bach (1888-1968), promotore del dialogo tra istituzioni museali, arti industriali e formazione. Attivo al Metropolitan Museum of Art dal 1918 al 1952, Bach ne guidò le politiche educative e le relazioni con il mondo produttivo, elaborando un programma espositivo incentrato sul design industriale. Inizialmente ispirate alle collezioni storiche, le sue mostre si orientarono, a partire dal 1924, verso progetti contemporanei destinati alla produzione seriale, con l'obiettivo di coniugare qualità formale e accessibilità economica.

6. Tra le altre, vale la pena almeno di rammentare le mostre *Machine Art* (1934) e *Useful Household Objects under \$ 5* (1938).
7. Per alcune riflessioni su questo tema, cfr. Galluzzo 2024.
8. Sul tema, cfr. Eigen, Riley 1994.
9. Tra i principali contributi su questo tema e per la precedente bibliografia di riferimento, cfr. Sparke 1998; Casciato 2006; Pe-pall 2006; Rossi 2015; Dellapiana 2018; Ferretti, Mingardi, Turrini 2021; Devine 2022; Cordera, Fag-gella 2023; Gamble 2024; Corde-ra, Turrini 2025.
10. Sulla promozione culturale nei contesti commerciali, cfr. Rossi 2023 e Cordera 2024.
11. Su alcune di queste iniziative, cfr. Re 2019.
12. Su iniziativa dell'Istituto Ita-liano di Cultura, nel marzo 1953, venne inaugurato in Svezia un vero e proprio "mese italiano" in concomitanza con la mostra *Nu-tida Italiensk Konst* al Liljevalchs Konsthall e affiancato da iniziative quali conferenze di artisti, storici e architetti italiani, e una *Esposizio-ne del prodotto italiano* ospitata dal grande magazzino NK (Nordiska Kompaniet). Sulla relazione tra i due eventi, cfr. Principe 2019.
13. Nell'aprile 1956, l'iniziativa *Fiori a Brera*, promossa da Fer-nanda Wittgens in collabora-zione con La Rinascente, portò all'allestimento floreale degli spazi museali, mentre il dipin-to di Francesco Albani *Danza degli amorini* (inv. 301) veniva eccezionalmente esibito in una vetrina del grande magazzino, trasformata per l'occasione in estensione simbolica della Pinacoteca. Alla selezione dell'opera da destinare a tale inedito conte-sto non dovette essere estraneo il fatto che si trattasse di un olio su rame, meno sensibile alle va-riazioni ambientali rispetto alla tavola o alla tela, e dunque più idoneo a un'esposizione – benché temporanea – "non conven-zionale". Sul ruolo di Wittgens in relazione a questo specifico epi-sodio, cfr. Ginex 2018, pp. 51-52.
14. Brachet Champsaur 2018.
15. Sull'importanza di questo istituto sotto l'egida di HDI - Handicraft Development Inc. e della consociata italiana CADMA - Commissione Assistenza Di-stribuzione Materiali Artigiana-to, si veda ora Turrini 2023.
16. Su questa ipotesi progettua-le, cfr. Cordera 2022.
17. Su Lombardi, cfr. *Glauco Lombardi* 2011.
18. Su Winifred Terni de' Gre-gory, cfr. Venturelli 2021.
19. *Riunione con il Sig. Alexan-der, il dottor Bauer e il prof. Palazzo*, 8 marzo 1947. Milano, Archivio Storico della Società Umanitaria (da ora in poi ASU), cart. 1947/1.
20. Il progetto espositivo ritene-va di dover privilegiare "oggetti di grande dimensione e possi-bilmente legati a qualche avve-nimento o personaggio storico". *Ibidem*.
21. Si tratta di considerazioni ricondotte al pensiero di Costan-tino Baroni e riportate in *Esposi-zione di Ottobre. Opere d'arte ap-plicata di Museo*, 12 marzo 1947, ASU, cart. 1947/2.
22. In merito al titolo da dare all'i-niziativa, così si esprimeva il Pro-gramma: "Le thème général n'est pas encore choisi. La lère idée 'Visitez l'Italie à l'Innovation' sera probablement remplacée par un thème général axé sur l'idée du soleil italien avec comme slogan 'Le soleil de l'Italie vous attend à l'Innovation' ou bien 'l'Italie et son soleil vous attendent à l'Inno-vation'". *Programme Général de l'Opération Italie*, 8 ottobre 1952. Archivio Fornasetti. Da questo do-cumento discendono le principali informazioni relative all'evento espositivo esaminato in questo saggio.
23. Su Dörner, cfr. Ganz Blythe, Martinez 2018.
24. Sullo straordinario immagni-nario di Piero Fornasetti si veda ora Zanesi, Delle Case 2024.
25. Nella relazione presentata al Convegno vinicolo di Verona del 1948, il direttore dell'Unione Italiana Vini Stefano Mangold considerava il Belgio, insieme a Inghilterra, Lussemburgo e Olanda, tra i "mercati da studia-re". Mangold 1948, p. 12.
26. Pearce 1990.

## BIBLIOGRAFIA

- Bennett 1995:** Bennett T., *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, London 1995.
- Brachet Champsaur 2018:** Brachet Champsaur F., *Buying Abroad, Selling in Paris: The 1953, Italian Fair at Galeries Lafayette*, in R.L. Blaszczyk, V. Pouillard (eds), *European Fashion: The Creation of a Global Industry*, Manchester University Press, Manchester 2018, pp. 119-145.
- Casciato 2006:** Casciato M., *Between Craftmanship and Design. "Italy at Work"*, in J.M. Pozo Munico, J. Martinez Gonzáles (eds), *La arquitectura norteamericana motor y espejo de la arquitectura española*, Servicio Publicaciones Etsa, Pamplona 2006, pp. 9-18.
- Conforti 1997:** Conforti M., *The Idealist Enterprise and the Applied Arts*, in M. Baker, B. Richardson (eds), *A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum*, Harry N. Abrams for The Baltimore Museum of Art, New York 1997, pp. 23-33.
- Cordera 2022:** Cordera P., *L'incantesimo della casa. L'arte e l'industria in vetrina*, in S. Costa, P. Cordera, D. Poulot (a cura di), *Storytelling. Esperienze e comunicazione del Cultural Heritage*, Bologna University Press, Bologna 2022, pp. 221-234.
- Cordera 2024:** Cordera P., *From Museum to Marketplace. Displaying the Italian Lifestyle, "The Italian American Review"*, 14, 1, 2024, pp. 61-75.
- Cordera, Faggella 2023:** Cordera P., Faggella C. (a cura di), *L'Italia al lavoro. Un lifestyle da esportazione*, Bologna University Press, Bologna 2023; DOI: 10.30682/9791254772942.
- Cordera, Turrini 2025:** Cordera P., Turrini D. (a cura di), *Made in Italy in mostra. L'America e la nascita del mito tra arte e design*, Cimorelli editore, Milano 2025.
- Craig Miller 1990:** Craig Miller R., *Modern Design in The Metropolitan Museum of Art, 1890-1990*, Harry N. Abrams Inc., New York 1990.
- Dellapiana 2018:** Dellapiana E., *Italy Creates. Gio Ponti, America and the Shaping of the Italian Design Image*, "Res Mobilis", 7, 8, 2018, pp. 20-48.
- Devine 2022:** Devine K., *Selling Italy: Craft and Italianness in Italy at Work: Her Renaissance in Design Today (1950-53)*, "The Journal of Modern Craft", 15, 3, 2022, pp. 259-273; DOI: 10.1080/17496772.2022.2127057.
- Eigen, Riley 1994:** Eigen E., Riley T., *Between the Museum and the Marketplace: Selling Good Design*, in *The Museum of Modern Art at Mid-Century: At Home and Abroad*, MoMA and Thames Hudson Press, New York 1994, pp. 150-180.
- Ferretti, Mingardi, Turrini 2021:** Ferretti E., Mingardi L., Turrini D., *La mostra Italy at Work. Artigianato, design, allestimenti 1950-1953*, "LUK", 27, 2021, pp. 96-105.
- Galluzzo 2024:** Galluzzo A., *Le grand magasin ou le spectacle de la marchandise*, in *La saga des grands magasins*, Cité de l'Architecture et du patrimoine, Paris 2024, pp. 110-117.
- Gamble 2024:** Gamble A., *Cold War American Exhibitions of Italian Art and Design*, Routledge, London 2024.
- Ganz Blythe, Martinez 2018:** Ganz Blythe S., Martinez A. (eds), *Why art museums? The unfinished work of Alexander Dorner*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2018.
- Ginex 2018:** Ginex G., *Fernanda Wittgens*, in G. Ginex (a cura di), "Sono Fernanda Wittgens". *Una vita per Brera*, Skira editore, Milano 2018, pp. 19-93.
- Glauco Lombardi 2011:** *Glauco Lombardi (1881-1970): molto più di un collezionista*, Grafiche Step Editrice, Parma 2011.
- Guglielmo 2012:** Guglielmo A.M., *The Metropolitan Museum of Art as an Adjunct of Factory: Richard F. Bach and the Resolution Between Gilman's Temple and Dana's Department Store*, "Curator: The Museum Journal", 55, 2, 2012, pp. 203-214
- Lasc, Lara-Betancourt, Petty 2018:** Lasc A.I., Lara-Betancourt P., Petty M.M. (eds), *Architectures of display: department stores and modern retail*, Routledge, New York 2018.
- Le miracle Italie 1953:** *Le miracle Italie*, "Entrenous. Le magazine de l'Inno", 1, 1953, pp. 5-8.
- Mangold 1948:** Mangold S., *Il vino italiano nel Piano Marshall, relazione presentata al Convegno vinicolo di Verona del 16 marzo 1948*, SAME, Milano [1948].
- Pearce 1990:** Pearce S., *Objects of Knowledge: New Research in Museum Studies*, The Athlone Press, London 1990.
- Pepall 2006:** Pepall R., "Good Design is Good Business": *Promoting Postwar Italian Design in America*, in G. Bosoni (a cura di), *Il Modo Italiano: Italian Design and Avant-garde in the 20th Century*, Skira editore, Milano 2006, pp. 69-79.
- Prencipe 2019:** Prencipe M., *Stoccolma 1953: l'esposizione della Nuova Arte Italiana e la difficile conquista della modernità*, "Studi e ricerche di storia dell'architettura", 25, 2019, pp. 26-39.
- Re 2019:** Re M. (ed.), *A Designed Life: Contemporary American Textiles, Wallpapers, and Containers & Packaging, 1951-54*, University of Maryland Baltimore County, Baltimore 2019.
- Rossi 2015:** Rossi C., *Crafting design in Italy. From post-war to Postmodernism*, Manchester University Press, Manchester 2015.
- Rossi 2023:** Rossi C., *Made in Italy and Made for America:*

*Craft in Italy at Work*, in P. Cordera, C. Faggella (a cura di), *L'Italia al lavoro. Un lifestyle da esportazione*, Bologna University Press, Bologna 2023, pp. 59-66.

**Sparke 1998:** Sparke P., *The Straw Donkey: tourist Kitsch or Proto-Design? Craft in Italy, 1945-1960*, "Journal of Design History", 11, 1, 1998, pp. 59-69.

**Tise 1989:** Tise S., *Les Grands Magasins*, in *L'Art de Vivre: Decorative Arts and Design in France 1789-1989*, Vendome

Press-the Cooper-Hewitt Museum, Smithsonian Institution's National Museum of Design, New York 1989, pp. 74-105.

**Turrini 2023:** Turrini D., *Un Werkbund italiano per l'America*, in P. Cordera, D. Turrini (a cura di), *Made in Italy in mostra. L'America e la nascita del mito tra arte e design*, Ci-morelli editore, Milano 2025, pp. 32-57.

**Venturelli 2021:** Venturelli P., *Quaderni di lavoro di Winifred Terni de' Gregory: "Pittura ar-*

*tigiana lombarda del Rinascimento" tra Crema e Tavolette da soffitto*, Palermo University Press, Palermo [2021].

**Wallace Laidlaw 1988:** Wallace Laidlaw C., *The Metropolitan Museum of Art and Modern Design: 1917-1929*, "Journal of Decorative and Propaganda Arts", 8, 1988, pp. 88-103.

**Zanesi, Delle Case 2024:** Zanesi C., Delle Case A., *Fornasetti. An atypical collector*, "Archivio", 10, 2024, pp. 120-129.

# QUAND LA RUE S'INVITE AU MUSÉE

## Sur quelques muséographies récentes

*Dominique Poulot \**

La muséographie contemporaine a largement utilisé les ressources de l'illusion, particulièrement dans les musées de société ou d'ethnographie, pour mettre en valeur les artefacts exposés et construire un propos. Qu'il suffise de rappeler ici la formule appliquée à Georges Henri Rivière, qualifié de « magicien des vitrines » pour avoir suspendu au musée des arts et traditions populaires à Paris les outils et les instruments dans leurs positions d'usage. Mais chez lui le cadre de la vitrine, et le refus du dessein immersif, prévenaient contre la confusion (au demeurant improbable) de l'espace réel de l'atelier ou du buron avec celui, fictif, du musée.<sup>1</sup> Si les usages de la muséologie analogique restent ici « puritains »<sup>2</sup> tel n'est pas le cas ailleurs, quand celle-ci s'affirme au service d'expériences de visites. De multiples dispositifs évoquent aujourd'hui une *liquidité* des espaces publics et des espaces muséaux. Quand certains quartiers des villes deviennent cinématographiques, la rue fictive construite au musée devient parallèlement un espace d'illusion. On voudrait ici évoquer cette série de mutations, qui voit la rue faire figure dans certaines villes d'exemple de *visitabilité*<sup>3</sup> quand sa fiction, simultanément, tient lieu de commodité d'exposition au musée.

### **La rue et le musée, deux lieux traditionnels d'exposition**

Certaines expositions de peintures à l'époque moderne se déroulaient dans l'espace public parallèlement aux Salons académiques et aux expositions réglées, selon un calendrier festif ou corporatif.<sup>4</sup> Telle était à Paris l'exposition de la jeunesse sur le Pont Neuf et la place Dauphine pendant la petite et grande Fête Dieu.<sup>5</sup> A l'époque contemporaine, la rue a pu être le théâtre de créations artistiques *in situ* plus ou moins notoires.<sup>6</sup> *Une journée dans la rue* (1966), organisée dans les rues de Paris par le Groupe

de Recherche d'Art Visuel (GRAV, formé par Le Parc, Horacio García Rossi, Francisco Sobrino, Yvaral, Joël Stein et François Morellet), a fait partie de ces nombreuses interventions artistiques entre performance et art public.<sup>7</sup> Depuis, les emballages de Christo ont rendu visibles au plus grand nombre, dans diverses métropoles, ces formes d'artification de sites. Parallèlement les espaces de mobilité entreprenaient de faire des arrêts de bus ou des bouches de métro autant de lieux de culture.<sup>8</sup> Tous ces musées à ciel ouvert dessinent une urbanité générale de l'art,<sup>9</sup> fruit direct ou non de commandes publiques.<sup>10</sup> De même que « espace public et territoire ne s'opposent pas, mais au contraire s'articulent l'un à l'autre autour de la notion d'habitabilité »,<sup>11</sup> la quête de l'art public contemporain, ainsi en France avec les commandes de Jack Lang, souhaite une « démocratisation de l'accès à la culture » dans un contexte majoritairement urbain grâce à une série de commandes où, selon le texte officiel, « l'intervention artistique souhaitée ne doit pas se limiter à l'implantation d'une sculpture "célibataire", dite monument, ou encore à des travaux de décoration. Elle doit être considérée dans son contexte (géographique, architectural, social...) et envisagée selon une méthodologie définie en conséquence ».<sup>12</sup>

Plus généralement, différentes formes artistiques se sont inscrites dans les rues avant d'entrer éventuellement au musée : les intérêts pour l'affiche illustrée à partir de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle et pour les graffiti et le *street art* ensuite ont conduit à des expositions et à la fondation de musées au cours des dernières décennies.<sup>13</sup> Mais c'est la sculpture qui est depuis toujours privilégiée car la rue fait figure de cadre obligé pour les monuments.<sup>14</sup> C'est souvent le cas autour des musées – ainsi au sein des jardins qui leur sont éventuellement liés. Ces lieux, qui sacrifient volontiers à la statuomanie, et, aujourd'hui, à une monumentalité renouvelée, du Pop art au goût pour les environnements, constituent des cadres traditionnels de la mise en valeur du musée dans sa ville.<sup>15</sup>

Mais d'autres considérations pèsent sur la condition urbaine du musée qui est souvent jugée périlleuse – ce qui conduit à prôner l'isolement des collections. Au-delà de nécessités sécuritaires, ou de simples mesures de prudence, le détachement du musée de la rue, de son fracas et de sa vulgarité, peut aussi prendre la forme d'une tour d'ivoire qu'il importe de préserver. Marcel Proust envisage ainsi le musée idéal comme la réplique du lieu de la création de l'artiste.<sup>16</sup> Les pages où il s'oppose aux initiatives décoratives des maîtresses de maison valent pour plaider en faveur d'un superbe isolement. Le musée Thorvaldsen, qui figure l'entrée processionnelle des œuvres du sculpteur dans son enceinte, est peut-être l'affirmation la plus remarquable de cette rupture d'avec le commun au nom

de la préservation et de la contemplation d'un trésor. Depuis, le décor extérieur qui annonce les richesses à découvrir dans l'enceinte des Muses a pris la forme d'une signalétique plus ou moins élaborée et fraternelle. Car si les considérations générales de sûreté n'ont pas changé, la réflexion sur les publics, passant peu à peu du droit d'accès à la promesse d'hospitalité, a conduit à forger d'autres représentations.

### **Le musée, incarnation de la culture urbaine**

Dès 1930, Georges Bataille définit le musée dans "Documents", revue d'avant-garde d'artistes et d'ethnographes, comme un contenant (les œuvres d'art) et un contenu (les visiteurs). Un musée est pour lui le poumon d'une grande ville : chaque dimanche, la foule s'y précipite et en ressort purifiée. Les visiteurs y accomplissent un rituel essentiel à l'équilibre du corps social, comme la circulation du sang l'est à celui du corps humain. Bataille inaugure, de façon provocatrice, l'entrée de l'institution dans la pensée de l'urbanité, accordée à une civilisation inédite. De fait, l'imaginaire du musée a évoqué régulièrement l'échange sociable, fût-il incarné dans les lieux typiques de consommation, depuis les passages parisiens du début du XIX<sup>ème</sup> siècle analysés par Walter Benjamin.<sup>17</sup> L'architecture en témoigne parfois directement, comme au musée de Cholet installé dans un ancien centre commercial ou au musée d'histoire de la ville de Marseille, inscrit pour des raisons archéologiques au milieu d'un *mall* urbain avec lequel il communique directement. Ce cadre avait permis, par exemple, l'exposition temporaire *L'objet d'une rencontre*, en septembre-décembre 2022, réunissant artisans et designers pour une « création à quatre mains », en résonance avec l'exposition *Objets migrants. Trésors sous influences*, présentée à la Vieille Charité.

Dès lors l'accessibilité immédiate des musées (sur le mode du commerce en quête de chalands) peut faire figure d'idéal. Traditionnellement, on rapporte au premier MoMA à New York l'apparition d'un musée en forme de boutique ouverte sur la rue, sans la volée d'escaliers propre au palais ou au temple. L'idée d'un musée conçu comme lieu de déambulation urbaine veut mettre fin aux clôtures traditionnelles de l'art et des savoirs. Au Stedelijk Museum le directeur Willem Sandberg (1945-1963) fait monter de petits échafaudages le long des fenêtres pour permettre aux passants de voir l'intérieur comme à travers autant de vitrines. Des réaménagements spectaculaires, en Amérique du Nord particulièrement, ferment les entrées monumentales des bâtiments pour y substituer une entrée de plain-pied et modestement annoncée, qui semble davantage propice à une fréquentation démocratisée.

Au cours du chantier du Grand Louvre, on décide de permettre aux passants des guichets de voir les salles de sculpture, non sans oppositions déclarées des élites académiques. Un peu partout l'ouverture sur la rue se développe dans les rénovations de bâtiments, fussent-ils très modestes. Le musée de Saint Jean d'Angély, aménagé dans un bâtiment bourgeois du XIX<sup>ème</sup> siècle, perce sur une façade une fenêtre-vitrine à hauteur d'homme qui met en valeur la pièce maîtresse de la collection, en l'occurrence la voiture chenillée de l'expédition Citroën de l'entre-deux guerres. Cet exemple permet de souligner combien ce sont les façades, leurs enseignes, et finalement leur dialogue éventuel avec des réalités augmentées, ou des initiatives d'artistes, qui concentrent la capacité d'exposition de la rue.<sup>18</sup> En 2020 la galerie Poggi, pour sa réouverture à Paris, expose ainsi une œuvre de l'artiste belge Wesley Meuris sur sa façade. « Imaginées comme une enseigne conceptuelle, trois vitrines lumineuses figurent l'activité symbolique de la galerie, dans le même esprit avec lequel Watteau avait peint l'enseigne de son marchand Gersaint en 1720 ».<sup>19</sup>

D'une manière générale, les musées sont de plus en plus considérés comme une partie de la culture urbaine. Au Rijksmuseum les grands travaux de 2003 à 2013 prévoyaient la suppression de la voie souterraine, le musée annexant purement et simplement cette portion de l'espace public. Mais la mobilisation des cyclistes, en particulier, a conduit à la réouverture de ce passage en 2013, en même temps que celle du musée. Au musée des beaux-arts de Lille, le hall tient lieu d'espace public, ouvert à tous et offrant des accès à des ressources virtuelles ; ailleurs, au Bazar, à Bruxelles, une partie des expositions temporaires est visible sans conditions d'accès pour donner lecture de leurs premières propositions. La publicité (partielle) du lieu contribue à l'amorçage de la curiosité pour inciter à la rencontre des œuvres. Enfin, il est devenu banal de décrire des musées en termes urbains, du documentaire de Frederick Wiseman sur la National Gallery à celui de Nicolas Philibert, expressément intitulé *La Ville Louvre*, et qui recense ses différentes fonctions.

## **Le musée hors les murs**

L'articulation entre le musée et les rues peut se jouer au moyen d'installations temporaires d'œuvres tirées de l'établissement, ou plus traditionnellement grâce à l'usage de copies et de reproductions diverses. En 2020, à Rennes, 34 œuvres du musée des beaux-arts ont été reproduites et placées dans les vitrines de 34 magasins participant, tandis que, simultanément, un livret du musée indiquait leur emplacement au sein des salles de l'institution. L'historien d'art Guillaume Kazerouni, responsable des

collections anciennes du musée, écrivait à cette occasion que « le musée et les commerces ont un point commun. Lieux ouverts, dynamiques, ils participent à la vivacité de la cité ainsi qu'à son rayonnement ». Dans « ce partenariat avec les commerçants »<sup>20</sup> il s'agit de « surprendre les visiteurs qui pourront à la fois découvrir des œuvres du musée mais aussi l'histoire de certains commerces de Rennes qu'ils ont l'habitude de fréquenter ». En effet, les commerçants devaient choisir une œuvre « qui, pour différentes raisons, fait écho à leur activité ».

En 2025, le Louvre et Unibail-Rodamco-Westfield s'associent pour organiser une tournée d'expositions qui, sous le titre *Le Louvre au centre*, installent dans les centres commerciaux du groupe – à Rosny-sous-Bois, Dijon, Lyon, Paris, Rennes et Lille – des reproductions de la Joconde, du Scribe accroupi ou du Gladiateur Borghèse. Il s'agit d'une nouvelle version des installations de la station de métro Louvre à Paris, mais placées « au plus près du public, (...) au détour d'une sortie en famille ou entre amis » d'après les termes du communiqué de presse commun. Pour le musée, il convient de faire découvrir les collections « y compris dans les lieux où l'on nous attend moins ». L'institution revendique de la sorte une rencontre imprévue, voire improbable, entre les œuvres et le centre commercial.<sup>21</sup>

Ces cas manifestent combien, à l'occasion, le musée tend à prendre la forme d'un « tiers lieu ». Pareille notion est due au sociologue Ray Oldenburg qui l'invente en 1989 dans son livre *The Great Good Place* consacré à l'importance des lieux de rencontre informels. Il y distingue trois sortes de lieux : les premiers sont les domiciles et les deuxièmes les lieux de travail, ou les écoles, tandis que ce qu'il nomme les « troisièmes lieux » – les cafés, les magasins, les rues principales, les parcs, les bibliothèques, les bureaux de poste,... – remplissent différents rôles essentiels à la démocratie locale et, au-delà, à la vitalité et à la qualité de toute communauté. « Toutes les grandes cultures, écrit-il, ont eu une vie publique informelle vitale ».<sup>22</sup> Il retrouve ce que Georg Simmel nomme « la forme ludique de la socialité »,<sup>23</sup> qui apparaît quand les formes « conquièrent leur vie propre, une fonction libérée de tout enracinement dans un contenu, car elles se développent pour elles-mêmes et pour l'attrait qui en rayonne grâce à cette libération ». Ray Oldenburg appelait cette émancipation du monde de la nécessité « une libération du devoir ou une rupture de la monotonie ».

Cela exige une organisation des espaces en fonction des buts poursuivis. Au musée rénové Abby de Courtrai, si la collection répond à des heures d'ouverture conventionnelles, une partie du bâtiment (Le Living, le Salon,

l'Atelier et la Galerie d'Abby) est ouverte de 10 h à 22 h. Cette répartition inégale des conditions d'usage répond à des exigences nouvelles d'hospitalité du musée, comme aux nécessités de surveillance classiques de la collection. Le *Stadsliving* est une maison ouverte à toutes sortes d'appropriations en mobilisant ateliers d'art, conférences, concerts pop-up, séances de yoga matinales, petites expositions ou grands projets participatifs. Le mot d'ordre est ici : « Seul, entre amis ou en groupe, amateur d'art expérimenté ou novice dans l'univers des musées : soyez le bienvenu et faites comme chez vous ». Ailleurs, on a cherché plutôt une mise en scène des seuils, sans pour autant revenir aux dispositions intimidantes du siècle passé.

### Les rues au musée

Telles sont les rues intérieures qui prennent la forme de dispositifs de circulation, plus ou moins commodes et symboliques. Ainsi, au musée du quai Branly-Jacques Chirac, une longue pente permettant l'accès au plateau des collections fait figure d'initiation aux « arts premiers », au moins dans l'intention originelle de l'architecte. A l'AfricaMuseum à Ter- vuren le passage entre le nouvel édifice d'accueil et l'ancien bâtiment qui abrite les collections invoque avec la formule « tout passe sauf le passé » le livre du sociologue flamand Luc Huyse – consacré à l'Apartheid – en guise de prise de conscience du temps colonial. Au musée national des beaux-arts de Québec le même écart entre deux bâtiments d'âges et de vocations différents permet d'annoncer les buts du musée au long des murs de la galerie d'accès. En ce sens, la rue du musée participe d'un ensemble d'annonces de l'expérience à venir ; d'autres rues intérieures permettent le parcours, parfois spiralé comme au musée Lugdunum de Lyon, dû à Bernard Zehrfuss, ou erratique, comme sur le plateau des collections du Quai Branly.

La rue fictive, élaborée de manière *réaliste*, cette fois, est destinée à incarner un espace public extérieur mobilisé pour l'exposition, permanente ou temporaire. Dans beaucoup de cas, de tels dispositifs relèvent d'une muséographie analogique dont les expositions universelles et les parcs à thèmes ont fourni les meilleurs exemples : depuis la Rue du Caire à l'exposition de Paris en 1889, alternative au principe du pavillon national, jusqu'aux multiples variantes de la *Main street* de Disneyland. Les frères Goncourt parlaient joliment d'un « embaumement de la ressemblance », à propos des musées de cire de leur temps, dont ces ambiances sont les héritières.<sup>24</sup> Bien des musées de société, particulièrement d'Europe du Nord, présentent des rues de villages ou de quartiers typiques d'un moment ou

d'une région. Dans les musées privés, les commerces reconstruits ou imaginés sont partie prenante de cette topographie au service des visiteurs clients. Le « musée de la rue du temps qui passe », à Allas-les-mines en est une bonne illustration, qui recrée une vingtaine de commerces dans une fausse rue, d'abord conçue comme une mise en scène commode d'automobiles d'époque. La construction de l'espace d'exposition autour d'une rue principale est une banalité des villages imaginaires, qu'il s'agisse de constructions commerciales périurbaines, ou de lieux de loisirs, souvent chargés de susciter ou d'entretenir une nostalgie rassurante.<sup>25</sup>

Ces paysages urbains s'identifient toujours à un idéal-type puisqu'il ne s'agit pas de reconstituer une rue particulière mais bien davantage de fournir un décor parlant, témoin, dans le cas de musées d'histoire ou d'ethnologie, d'une époque, de relations sociales ou de rites. Pareille rue peut proposer ce que Umberto Eco décrivait comme une *hyperréalité* grâce à la vérité des fragments (murs, mosaïques, enseignes) insérés au sein d'une architecture conventionnelle de galerie. En matière de musée d'archéologie le Centre viking Jorvik à York a constitué à son ouverture un nouveau modèle de reconstitution, mêlant des odeurs réalistes au panorama d'une rue où les visiteurs sont immergés.<sup>26</sup> Si même les époques les plus anciennes peuvent ainsi être abordées par le biais d'une circulation, c'est la reconstitution de rues du XIX<sup>ème</sup> siècle et du début du XX<sup>ème</sup> siècle qui est la plus évidente, et la plus populaire dans différents musées. Au musée de Nanjing une rue, dotée d'automobiles, illustre la vie locale avant la guerre japonaise et ses massacres. Le paysage de rue peut encore être utilisé dans une pratique de tourisme « noir » : le musée de la résistance et de la déportation de Grenoble offre ainsi une rue à l'instant d'une opération policière, où figure à son extrémité une traction avant, phares allumés. Le mémorial de Caen expose une rue couverte de graffitis et d'affiches, avec cette fois une bicyclette pour rendre compte également de la vie quotidienne sous l'Occupation (fig. 1). A un autre étage, une rue en ruines évoque l'ampleur des bombardements alliés à la fin de la guerre (tav. 7). La création d'un semblable contexte alimente dans tous les cas l'expérience de la visite. L'existence d'un environnement familier ou prétendu tel offre en effet la possibilité d'un engagement avec le passé de gens ordinaires. L'autorité du musée se met au service d'une histoire publique personnalisée, que certains interprètes ont lue dans la perspective d'un auto-apprentissage, complétant ou remplaçant l'ancienne éducation formelle.<sup>27</sup> Partout, cependant, la rue est un décor, largement éloigné de la patrimonialité des usages, si l'on entend par là un rapport d'attachement.<sup>28</sup>



1 – Mémorial de Caen, *L'Occupation* (foto dell'autore)

Au contraire, au musée d'histoire de Marseille le projet « Rue du musée / Musée de la rue » est consacré à une rue précise – liée à un traumatisme urbain majeur. Le 5 novembre 2018 l'effondrement des immeubles au 63 et 65 de la Rue d'Aubagne puis les nombreux arrêtés de péril conséquemment pris par les autorités ont en effet pesé sur le quartier de Noailles et au-delà sur toute la ville. La catastrophe, bouleversant la vie quotidienne de milliers de personnes, a aussi suscité ce que l'ethnologue Daniel Fabre nommait une *émotion patrimoniale*, en forme de rupture brutale de l'histoire de la ville, et de sa représentation. Le musée n'a pas tenté, ici, de proposer une illusion d'espace public, qui eût été déplacée. Il a exposé la rue à travers une collecte de matériaux, des photographies aux tracts, associatifs et militants. Son dessein est encore de prendre soin d'une patrimonialité – en mettant par exemple en valeur l'élément de monumentalité de la rue, gage de prestige social et de reconnaissance.

Il en va de même au musée Gadagne, musée d'histoire de la ville de Lyon, qui présente la “rue du silence”, dans le cadre de son exposition permanente consacrée à l'industrie lyonnaise.<sup>29</sup> Il a passé commande à un pho-

tographe, David Desaleux, et à François Duchêne, géographe social, pour « montrer les effets spatiaux des transformations importantes des modes de production et d'organisation du travail dans l'industrie ». <sup>30</sup> Le musée présente aux visiteurs un diptyque en grand format et dessous sur une tablette un *leporello* qui retrace l'enquête dans le monde ouvrier local, sous le titre *Ancrage et passage de salariés dans la vallée lyonnaise de la chimie* (tav. 8). A travers l'opposition entre ouvriers ancrés, installés dans les cités ouvrières, et ouvriers nomades, sous-traitants de passage pour quelques mois pendant les « arrêts de tranche » des usines, les auteurs, et le musée, affichent une *rue* sur le mur en forme de métaphore de la vallée et de ses populations laborieuses. Les deux établissements, marseillais et lyonnais, évoquent une rue réelle, tantôt sur le mode documentaire comme le font les musées d'ethnographie à partir d'une collecte, tantôt sous la forme d'une *œuvre-enquête* selon le registre de la nouvelle photographie documentaire.

Ces rues évoquées de manière véridique dans des musées de ville ou d'histoire, prétextes à études scientifiques et à appropriations par des artistes, ou bien quasi-*théâtres de la mémoire* qui servent à alimenter des visites nostalgiques des habitants ou des politiques, se distinguent absolument des rues fictives, simples utilités d'expositions propres à placer facilement artefacts ou expôts dans l'espace. Il est toutefois une autre catégorie de construction expographique, qu'on pourrait appeler, en empruntant la formule à Bertrand Westphal, théoricien de la géographie postmoderne, la rue « plausible ». <sup>31</sup> Celle-ci ne relève ni de ce qu'il nomme la *graphocratie*, le gouvernement positif de la science des cartes, ni d'une commodité manipulable à loisir, mais d'une représentation différente des lieux, ouverte aux possibles. <sup>32</sup> Pareille lecture semble retrouver une série de dispositions que le XVIIIème siècle avait connue dans ses jardins à fabriques – que Jurgis Baltrusaitis qualifiait joliment de « pays d'illusion ». <sup>33</sup>

L'Italie occupe une place remarquable dans ce registre car avant même le tourisme de masse ses villes sont des musées, que l'on parcourt depuis le Grand Tour, à la fois physiquement et virtuellement. Ainsi, le musée de la marche ne coïncide-t-il pas avec celui des rues de Venise ? Dédié à l'analyse et à la valorisation de la marche en tant que pratique culturelle, esthétique, poétique et politique, le musée a également pour objectif « l'étude et la documentation de la marche en tant que pratique libertaire et libératrice qui s'oppose par nature à la privatisation des espaces et à la commercialisation du mouvement ». <sup>34</sup> Moins militant, le musée MAXXI a proposé en 2024 des *Promenades romaines* sous la forme naturaliste d'un paysage urbain, installé dans sa galerie du rez-de-chaussée (tav. 9).

## Un récit antique de Rome

La rue fictive du MAXXI suggère une expérience de patrimonialité, dans un montage illusionniste soigneusement élaboré et revendiqué. L'installation est censée incarner la rue primordiale de la Rome éternelle, le Tibre, et illustrer une traversée des époques, antique et actuelle. Le musée y joue à s'effacer au profit d'un espace public. Cette illusion d'un musée-ville est en quelque sorte le pendant de la *visitabilité* de l'espace public, un processus qui dure depuis plusieurs siècles, et dont le cinéma est aujourd'hui le meilleur vecteur. Que le musée ait eu recours à un décorateur de plateau n'est donc pas un hasard. Comme l'écrivait Federico Zeri le cinéma néo-réaliste a succédé à la peinture d'après le Risorgimento, « la perception visuelle de l'Italie et des Italiens (trouvant) dans le cinéma un média lui permettant d'être diffusée à l'échelle nationale et de toucher toutes les couches sociales ».<sup>35</sup>

C'est en l'occurrence Dante Ferretti, un décorateur de cinéma lauréat de plusieurs Oscars, et dont la fortune critique est indissociable de Cinecittà, qui a construit la scénographie immersive. Il entendait y « (remettre) en question la relation habituelle entre l'intérieur et l'extérieur »<sup>36</sup> au profit de l'espace public romain, c'est-à-dire un « mélange des arts à diverses époques », un contraste topographique des immondices et de la beauté, du sacré et du profane. Son collage d'éléments reconstitue tantôt des ruines antiques – des faux blocs de briques romaines servent d'écrin aux mosaïques –, tantôt des murs illusionnistes – pour les accrochages des siècles modernes –, tantôt du mobilier urbain actuel, victime du vandalisme et des graffiti. Une trattoria, une galerie d'art, des bancs disposés ici et là, s'accompagnent d'automobiles garées sous une arche d'escalier, et de la fameuse *Ape* de Piaggio qui évoque la vie quotidienne des petits commerçants de l'après-guerre (et qu'on retrouve dans des dispositifs commerciaux d'aéroports ou de magasins, pour vendre l'italianité de tels ou tels produits) (tav. 10).

L'exposition réunit pour la première fois dans ce musée d'art contemporain des œuvres d'art ancien et moderne, tirées des réserves de trois des plus importantes institutions muséales de Rome : la Galleria Borghese, la Galleria Nazionale et les Musei Capitolini. Le dessein est d'offrir « un jeu de références et de perspectives » entre art contemporain et art ancien. Le président de la fondation MAXXI, Alessandro Giuli, veut en effet démontrer « l'éternelle contemporanéité de Rome »<sup>37</sup>. Au-delà de sa banalité, la formule fait chez lui écho à plus d'une décennie d'interventions.<sup>38</sup> Car cet « antique » journaliste propose continuellement à ses différents publics de journaux ou de télévision d'« accéder en profondeur à d'autres

itinéraires tracés par une sagesse romaine et italique, européenne et méditerranéenne très ancienne, dont la source n'a jamais cessé de jaillir ». <sup>39</sup> Il y mobilise un singulier mélange de références entre *Le Seigneur des anneaux* et Mircea Eliade ou George Dumézil. L'exposition est ainsi placée, en partie au moins, et souterrainement, sous l'évocation d'une « autre Rome », d'une mythistoire extravagante autant qu'idéologique.

Une tête de Mitra ou d'Attis du III<sup>ème</sup> siècle, une autre d'Hécate, une mosaïque du IV<sup>ème</sup> siècle représentant le mois de mai, une amphore de style attique à figures noires avec une scène de combat, un kylix à figures rouges figurant un athlète, ouvrent le parcours chronologique. Si le Moyen âge en est absent, faute de fonds spécialisé sans doute, l'histoire moderne comprend une copie du *Jules II* de Raphaël, et deux toiles de Giuseppe Cesari – le Cavalier d'Arpin – (*Alexandre le Grand*, de la galerie Borghèse, et la *Bataille de Tullus Hostilius* 1596). Le grand mur du XVII<sup>ème</sup> siècle aligne des sujets classiques – *Le jugement de Pâris*, *Judith et la tête d'Holopherne*, *Lucrèce*. Les œuvres de la période contemporaine évoquent assez largement le poids de la tradition, avec un autoportrait à la tête de Minerve de Chirico (1958). La photographie couleur grand format de Luigi Ontani renvoie à la tradition picturale du XVII<sup>ème</sup> siècle, avec un titre explicite, *Méditations d'après de la Tour*, 1970. Si le tout confirme le dessein de démontrer une continuité des inspirations entre l'ancien et le nouveau, il reste difficile d'identifier une thématique générale. Au moins l'accent mis sur le paysage romain est-il clair, avec la Basilique de Maxence et le Colisée, deux toiles de Canaletto, un *Paysage* de Giovan Battista Viola, et le *Pont Saint Ange emballé* de Christo, une œuvre sur papier datée de 1969, qui correspond sans doute au projet de 1967. <sup>40</sup> D'autres morceaux évoquent des aspects cosmologiques, comme les deux assemblages métalliques de grand format d'Ettore Colla (*Officina Solare 2*, 1965 ; *Carro Solare*, 1967), et les *Sphères sonores naturelles sous un ciel/sphères à aimer*, de Luca Patella (1969), qui engagent un dispositif de projection caractéristique de certaines des productions de cet artiste romain (tav. 11).

## Les mythes de l'italianité

La rue elle-même, qui ondule comme le Tibre, d'après le matériel de communication, revendique sa capacité à rendre compte d'une italianité aux limites imprécises mais qu'on peut néanmoins reconnaître comme proche, chronologiquement et géographiquement : une affiche déchirée d'un film d'horreur de série B évoque la décennie 1970 (tav. 12). De même, une plaque de quartier d'allure récente évoque la carte administrative de la ville. Cette fictive « Via Dante Aligoggi » ou « Alig oggi » – jeu de mots

sur le nom « *Aligh ieri* » – fait peut-être allusion à la succession des deux Dante, celui de la poésie et celui du cinéma, ou encore à un des chapitres des *Racconti romani* de Lahiri intitulé *Dante*,<sup>41</sup> tout en renvoyant au quartier II, soit le Parioli, le quartier résidentiel le plus élégant de la ville, particulièrement développé depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle et le fascisme.

Pétrarque, dans la deuxième lettre de 1337 du livre VI des *Familiars*, écrit à son ami Giovanni Colonna, pour lui rappeler avec nostalgie leur commune expérience de la ville : *Deambulabamus Romae soli*. Pour citer Carlo Ossola, c'est là « une coupure définitive (...) entre la vision *sine tempore* de la Rome de Dante et du Moyen Âge, et l'interprétation des Humanistes et des hommes de la Renaissance, qui voient dans les restes de l'art classique, de la *fracta Roma*, les points de départ pour rétablir l'ordre pur et idéal d'un *Kosmos* que l'usage du temps ne pourra plus corrompre ». <sup>42</sup> En d'autres termes, comme le dit Nicolas Mathieu, à ce moment « Rome devient une expérience, ce qui est le propre de toute interprétation, expérience à la fois personnelle et prospective ». <sup>43</sup>

C'est bien l'horizon de pareilles expériences que suggère l'emprunt aux *Promenades* de Stendhal de 1829 mais aussi aux *Racconti romani* d'Alberto Moravia et enfin à ceux de Jhumpa Lahiri. Leurs statuts sont très différents : si Stendhal relève du patrimoine commun, et si Jhumpa Lahiri bénéficie de l'aura du Pulitzer reçu en 2000, Moravia est en revanche peu lu aujourd'hui. Mais l'essentiel est que tous trois sont des immigrés : le français Stendhal, même s'il a passé dix ans de sa vie aux marges de Rome, et l'a beaucoup décrite, se pense Milanais. Moravia se revendique fils d'immigrés, <sup>44</sup> Romain sans racines. Quant à Lahiri venue du Bengale, à travers le Royaume Uni et New York, c'est le récit de sa découverte de l'Italie et son appropriation de la langue qui l'ont rendue célèbre dans la péninsule. <sup>45</sup>

La « "vérité paléontologique" de Rome qui se soustrait au temps », <sup>46</sup> si elle semble bien illustrée dans la rue « dantesque », est ignorée chez Moravia, dont les citations n'évoquent qu'une périphérie couverte de détritiques, et livrée à des activités portuaires contemporaines. Les *Racconti* placardés ici parlent « des chats éparpillés autour d'un emballage de papier jeté, au coin de la rue ; des toilettes publiques pleines de branches sèches ; des graffitis sur les murs » <sup>47</sup> – peut-être aussi médiocres que l'aveu imaginé sur le mur de la galerie : « Rome m'a déçu parce qu'elle ne m'a rien apporté », une formule qui n'est pas sans évoquer le portrait féroce des hippies chez Paul Morand. <sup>48</sup> L'extrait de Jhumpa Lahiri revient pour sa part sinon aux lieux communs de la grandeur romaine au moins à l'idéal du *bel paese* en évoquant la fascination des étrangers pour ce patrimoine. Le paradoxe est que la narratrice se réclame des valeurs de l'enracinement vis-à-vis

de ces oiseaux de passage, « une population nomade » qui pourtant la fascine car elle lui fournit « des prototypes, peut-être, pour ses futures histoires (...) ». <sup>49</sup> Cette autochtonie imaginaire de la narratrice s'oppose au cosmopolitisme dont elle participe néanmoins.

Cette construction muséale en appelle à une expérience partagée – qui idéalement devrait réunir les passants de cette rue fictive et les lecteurs de la brève anthologie affichée. Pareille fiction répond à la conscience d'une crise des rapports du privé et du public qu'on ne cesse de vouloir réparer. Les images complémentaires de la « foule solitaire » <sup>50</sup> et des « tyrannies de l'intimité », pour reprendre les diagnostics notoires de David Riesman et de Richard Sennett, ont illustré un retrait dans la culture de soi. <sup>51</sup> Dans ces conditions, la rue construite ici contribue à faire imaginer l'éventuelle survivance d'une ville qui répondrait encore à l'idéal public, celui des tiers-lieux et de la sociabilité, celui que Philippe Ariès admirait encore dans les rues de Naples en y retrouvant la promiscuité traditionnelle. <sup>52</sup>

## **A la recherche du musée ouvert**

Deux expositions du MAXXI avaient voulu, au cours de la décennie précédente, questionner sinon l'existence au moins la représentation d'un espace public. En 2022 en effet, pour le centenaire de la naissance de Pasolini, le MAXXI avait choisi d'exposer son corps politique avec des artistes contemporains à côté d'un très important ensemble de documents historiques. *Tout est saint* est inspiré de la phrase prononcée par le sage Chiron dans le film *Médée* – elle décrit ce qui est considéré comme saint pour le poète : le monde du sous-prolétaire, archaïque et religieux, en conflit avec le monde rationnel, séculier, bourgeois et capitaliste (*Pier Paolo Pasolini, Tutto è santo. Il corpo politico*, Rome, MAXXI, novembre 2022 - mai 2023). Une des vidéos de l'exposition évoquait les travaux de Dante Ferretti pour Pasolini, depuis *Médée*, en 1969, jusqu'à *Salò*, en 1975 : des scènes de ce dernier film y figuraient en ombres projetées, et les trois lustres qu'il avait créés étaient suspendus au centre de l'exposition.

Comme souvent, une installation spectaculaire ouvrait le parcours, et offrait une image remarquable. En l'occurrence, le fantôme d'une éventuelle culpabilité collective aveuglait le visiteur avec l'installation *Alfa Romeo GT Veloce 1975-2007* (automobile avec feux latéraux, phares et feux de route allumés, transformateur, câbles électriques d'Elisabetta Benassi). A l'en croire, le véhicule conduit par Pasolini la nuit de son assassinat « immobile avec ses phares allumés, (...) défie l'accumulation du temps avec une sorte de résistance passive et robuste, un entêtement

qui s'oppose à l'obscurité. (...) Prête à être chassée, ou observée comme un improbable fossile d'une époque révolue, l'Alfa Romeo est un revenant obstiné, un fantôme inavoué qui revient obsessionnellement sur le lieu de son propre crime ».<sup>53</sup>

Dix ans auparavant, une exposition avait reçu le Prix italien d'art contemporain 2012, décerné par le MAXXI pour promouvoir les nouveaux talents. Giorgio Andreotta Calò y avait installé une *camera obscura* intitulée *Prima che sia notte* [Avant la nuit]. L'œuvre était caractéristique du travail de l'artiste, qui intervient de manière éphémère sur des bâtiments et des paysages, en particulier dans des zones périphériques, en vue d'expériences symboliques et esthétiques. Il introduisait au musée un point de vue panoramique sur le quartier, depuis la grande baie vitrée de la salle 5. A force de voir des visiteurs « apparemment indifférents aux œuvres exposées, (...) scotchés à la vitre, fixant le paysage urbain devant eux, silencieux et assourdis par cette épaisse vitre », il avait eu l'idée « d'amener ce paysage urbain à l'intérieur du musée et de créer un espace dans lequel la pensée, déclenchée par la contemplation, pourrait prendre une forme concrète et créer en quelque sorte un espace de conscience ».<sup>54</sup> Même si, pour le musée, la légitimité de l'œuvre rejaillissait sur l'institution,<sup>55</sup> pour l'artiste, l'usage du sténopé était « la négation de l'architecture, cette architecture de Zaha Hadid qui est si présente et qui pèse si lourdement ».<sup>56</sup>

La légitimité de cette construction muséale tient à un appel à l'expérience partagée – qui prend ici la forme singulière du *Deambulabamus Romae soli* déjà évoqué. Car, comme la lecture récente d'Alessandro Giammei le rappelle, ce « formidable incipit à l'imparfait, cette phrase sans préambule qui ouvre le message à l'ami », est à entendre comme une série d'imperatifs qui nous sont directement adressés. « Introduits par les adverbes immédiats *hic, hoc, haec*, les verbes qui animent ces personnes et ces événements lointains sont conjugués au même imparfait que celui des protagonistes modernes ». Finalement, conclut l'historien, « nous sommes tous seuls à Rome. Mais cette solitude, partagée, est une sorte de compagnie ».<sup>57</sup> C'est ce que devait, ou aurait dû, ressentir idéalement le piéton de Rome à l'époque – et ce qu'on attend aujourd'hui, sans nul doute, du visiteur de cette rue de musée, entre ses murs fictifs.

Pour autant, pareille expérience de la fausse rue se distingue radicalement de la vraie, celle des villes contemporaines, dominée au contraire par la « foule solitaire ».<sup>58</sup> La priorité accordée à l'intimité sur la publicité, pour reprendre la formulation de Richard Sennett, les formes de retrait et de repli dans la culture de soi aux dépens de la vie publique,<sup>59</sup> n'ont plus rien à voir avec l'injonction de Pétrarque. L'appel à l'appropriation

urbaine, à la promenade qui ferait sens et communauté, par le biais des fictions d'espace public au musée, vaut pour réponse à une crise de l'espace public. Les représentations muséifiées de rues plus ou moins « traditionnelles » contribuent, quand elles ne se réduisent pas à une évocation nostalgique, sinon réactionnaire, à faire imaginer une ville qui satisferait à l'habitabilité.

#### NOTE

\* Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Institut d'Histoire Moderne et Contemporaine.

1. Barthes 1968.

2. Duclos 2005.

3. Dicks 2004.

4. Costa 2019.

5. Rizzo 2017; Bianchi 2018; 2023.

6. Glicenstein 2009.

7. *Strada* 2023.

8. Heinich, Shapiro 2012; Chaudoir 2008; Le Mouël 2006; Tillous 2016.

9. Beyaert-Geslin 2023.

10. *L'Art...* 2008; *L'Art...* 2017.

11. Tillous 2016, p. 29.

12. *Cité* in Maréchal 2018.

13. Matul 2008.

14. Zask 2013.

15. Lorente 2014; Lagzouli 2025.

16. Proust 1992.

17. Geist 1989.

18. Modena 2024, pp. 75-77; Aguilar, Challine 2020.

19. [https://galeriepoggi.com/ex-](https://galeriepoggi.com/ex-positions/wesley-meuris-a-len-seigne/)

[positions/wesley-meuris-a-len-seigne/](https://galeriepoggi.com/ex-positions/wesley-meuris-a-len-seigne/).

20. Kazerouni 2020, p. 8.

21. *Le centre...* 2007.

22. Oldenburg 1999, p. IX.

23. Simmel 1981.

24. Cabanès 1992.

25. Kaufman 1989; Young 2006; Strömberg 2016.

26. Jones 2003.

27. Falk 2012.

28. Watremez 2008.

29. *Miroir...* 2025, p. 254.

30. Duchêne, Desaleux 2023.

31. Méaux 2021; Westphal 2011.

32. Westphal 2000, p. 25.

33. Baltrusaitis 1957.

34. <https://www.museodelcamminare.org/>.

35. Zeri 1986, p. 172.

36. <https://www.maxxi.art/events/passeggiate-romane/>.

37. <https://www.facebook.com/museomaxxi/videos/passeggiate-romane/2792302890932595/>.

38. Giuli 2012; <https://www.ra->

[diocorrieretv.rai.it/allorigine-della-festa-vitalia-2021/](https://www.ra-diocorrieretv.rai.it/allorigine-della-festa-vitalia-2021/).

39. Giuli 2025, p. 20.

40. Rovati 2017.

41. Lahiri 2022.

42. Ossola 1999, p. 583.

43. Mathieu 2022, p. 8.

44. Moravia, Elkann 1991, p. 12.

45. Lahiri 2016.

46. Ossola 1999.

47. Moravia 1954.

48. Morand 1971.

49. Lahiri 2022, p. 27.

50. Riesman 1950.

51. Sennett 1979.

52. Ariès 1977.

53. Chiodi 2010.

54. Ambrožič, Ferracci 2014.

55. <https://www.maxxi.art/en/events/premio-italia-2012-premiatazione-del-vincitore/>.

56. Angelotti 2012.

57. Giammei 2024, p. 30.

58. Riesman 1950.

59. Sennett 1979.

- Aguilar, Challine 2020:** Aguilar A.S., Challine É. (dir), *L'Enseigne. Une histoire visuelle et matérielle (XIXe-XXe siècles)*, Citadelles & Mazenod, Paris 2020.
- Ambrožič, Ferracci 2014:** Ambrožič M., Ferracci G. (dir), *Prima che sia notte*, Presses du réel, Dijon 2014.
- Angelotti 2012:** Angelotti M., *Giorgio Andreotta Calò, guardando dalla finestra del MAXXI*, "Domus", 12 maggio 2012, <https://www.domusweb.it/it/interviste/2012/05/10/giorgio-andreotta-calò-guardando-dalla-finestra-del-maxxi.html>.
- Ariès 1977:** Ariès P., *The Family and the City*, "Daedalus", 2, 1977, pp. 227-235.
- Baltrusaitis 1957:** Baltrusaitis J., *Jardins et pays d'illusion, in Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Éditions Olivier Perrin, Paris 1957, pp. 99-125.
- Barthes 1968:** Barthes R., *L'effet de réel*, "Communications", 11, 1, 1968, pp. 84-89.
- Beyaert-Geslin 2023:** Beyaert-Geslin A. (dir), *L'urbanité de l'art. Questions sémiotiques*, PULIM, Limoges 2023.
- Bianchi 2018:** Bianchi P., *Les espaces d'exposition alternatifs du 18e siècle: entre sociabilité et contre-culture*, "Dix-huitième siècle", 50, 1, 2018, pp. 85-97.
- Bianchi 2023:** Bianchi P., *The Origins of the Exhibition Space (1450-1750)*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2023.
- Cabanès 1992:** Cabanès J.-L., *Les Goncourt et les métamorphoses du réel*, "Cahiers Edmond et Jules de Goncourt", 1, 1992, pp. 57-64.
- Chaudoir 2008:** Chaudoir P., *La rue : une fabrique contemporaine de l'imaginaire urbain*, "Culture & musées", 12, 1, 2008, pp. 51-64.
- Chiodi 2010:** Chiodi S., *La discordanza inclusa. Arte e politica dell'arte, in Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Mondadori Electa, Roma 2010.
- Costa 2019:** Costa S., *Dal magnifico concerto all'ordinato metodo/Collezioni e Musei di Ancien Régime*, Bononia University Press, Bologna 2019.
- Dicks 2004:** Dicks B., *Culture on display: The production of contemporary visitability*, McGraw-Hill, London 2004.
- Duchêne, Desaleux 2023:** Duchêne F., Desaleux D., *Ouvriers ancrés et sous-traitants nomades*, "Carnets de géographes", 17, 2023, <https://doi.org/10.4000/cdg.9556>.
- Duclos 2005:** Duclos J.-C., *Depuis Rivière...*, "Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie", 1-4, 2005, pp. 139-150.
- Falk 2012:** Falk, J.H., *Expérience de visite, identités et self-aspects*, "La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques", 141, 2012, pp. 5-14.
- Geist 1989:** Geist J.F., *Le passage, un type architectural du XIXe siècle*, Pierre Mardaga, Bruxelles 1989.
- Giammei 2024:** Giammei A., *Gioventù degli antenati. Il Rinascimento è uno zombie*, Einaudi, Torino 2024.
- Giuli 2012:** Giuli A., *E venne la Magna Madre: i riti, il culto e l'azione di Cibele Romana*, Settimo Sigillo-Europa Lib., Roma 2012.
- Giuli 2025:** Giuli A., *Antico presente. Viaggio nel genio italiano*, Baldini e Castoldi, Milano 2025.
- Glicenstein 2009:** Glicenstein J., *L'Art : une histoire d'expositions*, PUF, Paris 2009.
- Heinich, Shapiro 2012:** Heinich N., Shapiro R. (dir), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'EHESS, Paris 2012.
- Jones 2003:** Jones A., *Archaeological reconstruction and education at the Jorvik Viking Centre and Archaeological Resource Centre, York, UK*, in Stone P.G., Planel P.G. (eds), *The Constructed Past*, Routledge, London-New York 2003, pp. 278-288.
- Kaufman 1989:** Kaufman E.N., *The Architectural Museum from World's Fair to Restoration Village*, "Assemblage", 9, 1989, pp. 21-39.
- Kazerouni 2008:** Kazerouni G., *Et si on parlait d'art ? Parcours ESOP 2*, Rennes, Musée des Beaux-Arts, Rennes 2020.
- L'Art... 2008:** *L'Art à ciel ouvert, Commandes publiques en France, 1983-2007*, Flammarion et CNAP, Paris 2008.
- L'Art... 2017:** *L'Art à ciel ouvert. La commande publique au pluriel (2007-2019)*, Flammarion-Ministère de la Culture, Paris 2017.
- Lagzouli 2025:** Lagzouli J., *Espace public et musée de la rue*, "Cahiers d'Études sur la Représentation", 9, 2025, pp. 50-57.
- Lahiri 2016:** Lahiri J., *In altre parole*, Guanda, Milano 2016.
- Lahiri 2022:** Lahiri J., *Racconti romani*, Guanda, Milano 2022.
- Le centre... 2007:** *Le centre commercial, un espace de ville*, Musée Gadagne, Lyon 2007.
- Le Mouél 2006:** Le Mouél E., *La culture dans les espaces non dédiés: le cas de la RATP: les figures de l'usager citoyen et de l'usager client comme horizons de l'espace public*, Thèse de doctorat, Université Paris 10, 2006.
- Lorente 2014:** Lorente J.P., *Monuments Devoted to Artists in Public Spaces around Museums: A Nineteenth-Century Strategy to Enhance the Urban Space of Art Districts*, "RIHA Journal", 4, December 2014, <https://doi.org/10.11588/riha.2014.0.69958>.
- Maréchal 2018:** Maréchal C., *Le dispositif de la Commande publique et le design graphique (1982-2018)*, CNAP, Paris 2018, <http://www.cnap.graphismeenfrance.fr/liste-articles/recherche>.
- Mathieu 2022:** Mathieu N., in Wrede M., Montègre G. (dir), *Les Rome nouvelles de l'époque moderne*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2022, pp. 8-12.
- Matul 2008:** Matul K., *La notion d'espace dans l'analyse de la lé-*

*gitimation culturelle de l'affiche : l'exemple de la fondation des Musées de l'Affiche de Paris et de Varsovie*, "Études de lettres", 1-2, 2013, pp. 91-108.

**Méaux 2021:** Méaux D., *Des œuvres-enquêtes*, in Martouzet D., Laffont G.-H. (dir), *Ces lieux qui nous affectent. Production de sens, enjeu de connaissance, dimension opératoire*, Hermann, Paris 2021, pp. 75-85.

**Miroir... 2025:** *Miroir d'une ville. Le musée d'histoire de Lyon*, Musée Gadagne, Lyon 2025.

**Modena 2024:** Modena E., *Display. Luoghi Dispositivi Gestì*, Einaudi, Torino 2004.

**Morand 1971:** Morand P., *Venises*, Gallimard, Paris 1971.

**Moravia 1954:** Moravia A., *Racconti romani*, Giunti, Roma 1954.

**Moravia, Elkann 1991:** Moravia A., Elkann A., *Vita di Moravia*, Christian Bourgois, Paris 1991.

**Oldenburg 1999:** Oldenburg R., *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Community Centers, Beauty Parlors, General Stores, Bars, Hangouts, and How They Get You Through the Day*, Marlowe, New York 1999.

**Ossola 1999:** Ossola C., *Illic Roma fuit. L'idée romaine aux XIX e et*

*XXe siècles*, "Annuaire des cours du Collège de France", Collège de France, Paris 1999, pp. 575-610.

**Proust 1992:** Proust M., *Le Temps Retrouvé*, Garnier-Flammariion, Paris 1992.

**Strada 2023:** Strada, "Quaderri d'arte italiana", 7, Treccani, Roma 2023.

**Riesman 1950:** Riesman D., *The Lonely Crowd*, Yale University Press, Yale 1950.

**Rizzo 2017:** Rizzo A., "Il fait un effet surprenant". *Le Expositions de la place Dauphine a Parigi negli anni venti del Settecento*, "Studiolo : revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome", 1, 2017, pp. 180-203.

**Rovati 2017:** Rovati F.M., *Fortuna italiana di Christo 1963-1978*, "Prospettiva", 167-168, 2017, pp. 176-195.

**Sennett 1979:** Sennett R., *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil, Paris 1979.

**Simmel 1981:** Simmel G., *Sociologie et épistémologie*, PUF, Paris, 1981.

**Strömberg 2016:** Strömberg P., *Et in Chronotopia Ego: Main Street Architecture as a Rhetorical Device in Theme Parks and Outlet Villages*, in Lukas S.A., A

*reader in Themed and Immersive Spaces*, Carnegie Mellon - ETC Press, Pittsburgh 2016, pp. 83-93.

**Tillous 2016:** Tillous M., *Habitabilité du réseau de métro parisien : Sur les pas d'Isaac Joseph, le long de l'espace public et au-delà*, "Géo-Regards: Revue Neuchâteloise de Géographie", 9, 2016, pp. 27-41.

**Watremez 2008:** Watremez A., *Vivre le patrimoine urbain au quotidien : pour une approche de la patrimonialité*, "Culture & Musées", 11, 2008, pp. 11-36.

**Westphal 2000:** Westphal B. (dir), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, Limoges 2000.

**Westphal 2011:** Westphal B., *Le monde plausible*, Minuit, Paris 2011.

**Young 2006:** Young L., *Villages that never were: The museum village as a heritage genre*, "International Journal of Heritage Studies", 4, 2006, pp. 321-338.

**Zask, 2013:** Zask, J., *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux*, la Découverte, Paris 2013.

**Zeri 1986:** Zeri F., *Le mythe visuel de l'Italie*, Rivages, Paris 1986.



# ESPORRE NEI LUOGHI DELL'ABITARE UNIVERSITARIO INTERNAZIONALE

Dispositivi per ricomporre frammenti quotidiani

*Federico Maria Giorgi \**

## Introduzione

Dalla firma della Magna Charta Universitatum del 1988 a oggi, il numero e l'importanza dei trasferimenti internazionali di studenti, ricercatori e professori universitari non ha smesso di crescere. La creazione di servizi di accoglienza e di residenze dedicate a queste utenze è così diventata un *asset* sempre più strategico per l'attrattività e il *ranking* di numerose università. Tanto che talvolta le residenze universitarie svolgono oggi, attraverso il loro prestigio e la loro risonanza, un vero e proprio ruolo di ambasciate culturali. Questi spazi, vissuti solo temporaneamente dai loro utenti, sono tuttavia caratterizzati da una quotidianità particolare, infatti come osserva Barbara Bogoni la residenza universitaria è un edificio speciale:

Non è un'abitazione, perché lo studente non ne fruisce come tale se non per i bisogni di primaria necessità: è quindi un riparo. Non è una dimora, perché lo studente vi risiede per un periodo limitato: è quindi un rifugio. Non è una casa, perché lo studente non vi matura un senso di appartenenza e di proprietà: è quindi un nascondiglio.<sup>1</sup>

Se un senso di domesticità può essere creato all'interno di una residenza temporanea anche attraverso un'attenta scelta degli arredi e delle decorazioni, ci pare rilevante sottolineare in questa sede il ruolo che l'identità di un luogo può avere nel migliorare il potenziale sociale di queste strutture di accoglienza. La possibilità di inserirsi attivamente all'interno di processi condivisi di narrazione può, infatti, diventare la chiave per un'integrazione di utenti e usi diversi della città. Un aspetto ancora più importante quando si tratta di residenze prevalentemente dedicate all'ospitalità internazionale di quello che oggi si può definire come un "popolo della conoscenza".

Aprirsi a una nuova prospettiva sociale per la sostenibilità abitativa del nostro ambiente costruito significa, oggi, allargare le proprie valutazioni anche alla presenza di eventuali valori estetici, simbolici e storici.

If we emphasise housing as a reflection of societal values, we bring in various aspects of 'good living' such as identity and socialisation – having a secure place in the sense of home, which also means a place of memories and transmission – [...].<sup>2</sup>



1 - Riproduzione di una camera della Maison du Mexique all'interno della mostra *Le monde nouveau de Charlotte Perriand*, alla Fondation Louis Vuitton di Parigi, 2 ottobre 2019 - 24 febbraio 2020 (foto dell'autore)

La realizzazione di spazi espositivi può favorire la creazione di un generale sentimento di appartenenza, ma anche valorizzare l'impatto culturale di edifici che non svolgono più solo il ruolo di semplici strutture residenziali, ma che hanno l'opportunità di diventare dei veri e propri *hub* di servizi per la città e il quartiere. In questo testo si esploreranno alcune esperienze francesi di *display* inserite nel tessuto quotidiano di residenze studentesche internazionali – La Cité U di Parigi e la Cité Internationale di Tolosa – per poter mettere in evidenza le sfide, le strategie e le opportunità intrinseche di questo tipo di progetti. L'estrema attualità dei casi studio selezionati non ha consentito di fare ricorso a una metodologia documentaria e archivistica consueta nella storia dell'architettura, ma ha indotto a privilegiare un'analisi basata sull'osservazione architettonica diretta per poter studiare al meglio il rapporto tra scelte progettuali e obiettivi museografici degli spazi.<sup>3</sup>

### **La Cité Internationale Universitaire di Parigi**

Quest'anno il centenario della Cité Internationale Universitaire de Paris, porta a riflettere sull'evoluzione di questa utopia urbana dedicata alla residenzialità universitaria internazionale. In particolare, ad analizzare come questo campus costruito dopo la Prima guerra mondiale per promuovere una solida pace tra le nazioni,<sup>4</sup> sia oggi diventato un museo a cielo aperto dell'architettura moderna e contemporanea. Negli ultimi 25 anni il programma "Cité 2025", e tutti i progetti di nuova edificazione e di ristrutturazione a esso collegati, hanno infatti spinto la CIUP a una rivalutazione della sua eredità culturale,<sup>5</sup> e un gran numero di *Maisons*<sup>6</sup> ha deciso di valorizzare la propria storia aprendosi al pubblico attraverso la musealizzazione di alcuni spazi o la realizzazione di regolari eventi artistici.<sup>7</sup> Alcune hall di accoglienza sono così state corredate da pannelli, vetrine e oggetti che sottolineano l'architettura, il design e l'arte che da sempre hanno caratterizzato l'allestimento di queste residenze. Inoltre, i progetti di rinnovo delle residenze che si sono susseguiti nel tempo sono stati spesso accompagnati dalla presentazione di "*chambres témoins*": vere e proprie *period rooms* che mettono in evidenza spazi, arredi, decorazioni che caratterizzavano in origine le stanze degli studenti. Questi allestimenti storici, seppur non sempre facilmente visitabili, hanno comunque permesso di mettere in risalto il design d'autore che aveva caratterizzato numerosi progetti della Cité U. Basti pensare ai mobili disegnati di Charlotte Perriand, che hanno valorizzato la quotidianità dei primi studenti della Maison du Mexique o della Maison de la Tunisie, e che sono stati esposti alla Fondation Louis-Vuitton in occasione della mostra *Le Monde Nouveau de Charlotte Perriand*<sup>8</sup> (fig. 1). Tuttavia, questi progetti di valorizzazione interni alle singole residenze sono sempre stati



**2** - Pannello  
didascalico della  
Maison des Industries  
Agricoles et  
Alimentaires  
(foto dell'autore)

molto “sconnessi”, occasionali e debitori di singole e specifiche opportunità; è quindi stato necessario creare una serie di programmi concepiti come “sovrastutture ornamentali” per far conoscere in modo più organico la Cité U al quartiere e alla città. Sono stati realizzati nel tempo sia degli elementi di *display* disseminati all’interno del parco alberato della CIUP (tav. 13), sia uno spazio espositivo centralizzato<sup>9</sup> (tav. 14). Se il Centre du Patrimoine rimane un luogo nascosto e relativamente poco noto<sup>10</sup>, il parco all’esterno è attraversato e utilizzato quotidianamente da una grandissima quantità e varietà di utenze.<sup>11</sup> Per questa ragione sembra interessante analizzare la forma, la struttura e gli attori di questi interventi, a metà tra la creazione di una segnaletica urbana, di didascalie museali e di espressioni d’arte, che hanno cercato di rivalorizzare e dare unità agli spazi della Cité.

Un primo progetto, visibile ancora oggi e realizzato nel 2004 da Integral Designers propone attraverso imponenti sculture di cemento colorate un insieme coeso di elementi scultorei di segnaletica<sup>12</sup> disposti lungo i percorsi pedonali interni. La creazione di una tipografia originale, che aggiunge all’alfabeto latino una cinquantina di caratteri provenienti da altre culture, sottolinea l’identità multiculturale del campus attraverso l’immagine ideale di un linguaggio comune unico. Più che un semplice sistema di *pathfinding*, il design grafico di questi elementi integra anche informazioni sulla architettura del luogo e sulla sua storia. L’obiettivo didattico di questo progetto viene così sovrapposto a quello di un tradizionale programma di segnaletica: non individua percorsi di visita preferenziali o tematiche trasversali, ma si concentra solamente nel “segnalare” al pubblico e agli utenti la presenza di patrimonio artistico e sociale degno di rilievo. Così, per evidenziare il fatto che ci si trova in un luogo permeato dalla storia, perfino le direzioni verso le singole *Maisons* vengono visivamente circondate da paragrafi di informazioni e aneddoti (tav. 15). Un secondo progetto, realizzato dopo l’epidemia di Covid-19 del 2021, ha invece offerto un carattere più museale all’insieme del complesso della CIUP (fig. 2). Davanti a ognuna delle 48 residenze è stato posizionato un pannello sul quale si trovano, oltre a una breve descrizione dell’edificio, alcune informazioni chiave come la data di costruzione, il nome dell’architetto progettista e il numero di posti alloggio. Queste vere e proprie “didascalie” delle architetture presenti nel parco sono state create per facilitare l’accoglienza dei nuovi residenti internazionali, spesso curiosi di conoscere la storia del luogo. Tutti questi totem, dotati di un QR code che rimanda alla pagina web ufficiale delle diverse *Maisons*, sono diventati così in breve tempo un documento di supporto prezioso per i gestori e per gli impiegati della Cité, ma anche una struttura utile per accompagnare le visite guidate tematiche<sup>13</sup> organizzate ogni settimana.

Entrambe queste soluzioni cercano di valorizzare le diverse residenze della Cité U, che seppur poco conosciute, sono spesso state firmate da grandi maestri dell'architettura come Le Corbusier, Lucio Costa o Willem Marinus Dudok e, per l'Italia, il milanese Piero Portaluppi. Come in una grande esposizione universale ogni padiglione è stato l'occasione di interpretare la tradizione artistica delle singole nazioni, intrecciando la pratica progettuale con la piccola e la grande storia internazionale. Da sempre luogo strategico di *soft-power* diplomatico per la Francia, la Cité U ha svolto un ruolo privilegiato di porta d'ingresso per l'integrazione di nuovi studenti provenienti da tutto il mondo. In questa prospettiva, la sua musealizzazione favorisce la nascita di una sorte di epopea universitaria comune costruita sull'esperienza condivisa del quotidiano e sulla partecipazione attiva alla vita sociale e culturale del campus. Tuttavia, il complesso rapporto tra spazio privato e spazio pubblico, o tra spazio esterno e interno che caratterizza queste iniziative non permette di aprire veramente la Cité a una partecipazione attiva di visitatori e cittadini, limitandosi perlopiù a offrire un servizio-base ai numerosi studenti e ai diversi appassionati di architettura che vengono a visitare la Cité. Si potrebbe perfino affermare che il percorso museale ha tra i suoi obiettivi quello di "accontentare" le esigenze di questi visitatori in modo tale che la loro presenza non crei difficoltà nella gestione giornaliera delle residenze. Sono infatti spettatori spesso "scomodi" perché si inseriscono all'interno di luoghi vissuti, fragilizzando la soglia tra spazi privati e spazi pubblici. Inoltre, a causa della natura eccezionale della loro visita, o degli eventi a cui partecipano, risulta difficile instaurare rapporti sociali duraturi con gli utenti regolari, interni ed esterni, residenti e non, di questi spazi. Questa considerazione sottolinea come un percorso espositivo, quando inserito nello spazio quotidiano, svolga sempre, attraverso la sua narrazione e il suo design, un ruolo di soglia e di spartiacque simbolico tra utenze diverse che sono così invitate a entrare o a rimanere fuori da certi ambienti.

Le celebrazioni per il centenario della Cité U (1925-2025) sono state un'opportunità per organizzare una serie di eventi e di installazioni temporanee, testimonianza della vivacità del campus. Tra questi, è di particolare rilievo simbolico la collaborazione con il CNEAI (centre d'art composé, navigué, engagé, abrité, imaginé) che ha permesso di attivare il *Musée sans bâtiment*, dell'artista e architetto ungherese naturalizzato francese Yona Friedman, all'interno degli spazi della Cité dal 5 aprile al 21 giugno 2025. Seguendo il protocollo sviluppato per quest'opera sono state create una serie di installazioni composte da cerchi in metallo di 185 cm di diametro, uniti tra di loro con collari di serraggio a cremagliera e ricoperti in alcuni casi di teli in tessuto semitrasparenti (tav. 16). Questi elementi di *display*, appoggiati direttamente al suolo, sono diventati delle strutture capaci di ospitare eventi, ope-

re e collage realizzati direttamente dal pubblico stesso. Alla parte fisica del *Musée sans bâtiment* si aggiunge in questo caso anche un programma performativo-partecipativo “Meuble +” destinato ad animare attraverso 26 moduli alcuni spazi aperti della Cité U durante tutta la durata dell’installazione. *Musée sans bâtiment* riprende molte delle tematiche che Yona Friedman aveva già sviluppato per il “Musée dans la rue” realizzato in piazza Cavour a Como in occasione della sua permanenza come *visiting professor* al 14° corso CSAV - Artists’ Research Laboratory tenutosi nel 2008.<sup>14</sup> In quell’occasione artistica, didattica e partecipativa l’architetto aveva già maturato una riflessione che vedeva il coinvolgimento attivo degli spettatori nella realizzazione di una piattaforma pubblica aperta e dal carattere sociale:

Alla parola ‘museo’ le persone automaticamente pensano a un’istituzione con una serie di sale in cui sono esposti oggetti interessanti. [...] Ma è davvero necessario esporre oggetti di interesse all’interno di un edificio? Le vetrine in realtà potrebbero trovare collocazione ovunque nello spazio, in strade o giardini [...].<sup>15</sup>

Ci troviamo di fronte a un progetto di svuotamento e risemantizzazione dei contenuti e dei contenitori tradizionali del museo, per renderli adatti a un inserimento nel tessuto pubblico del costruito urbano. Realizzare un museo senza porte, senza muri e senza tetto, significa in questo caso aprirlo non solo alle collezioni degli abitanti ma anche allo svolgimento di banchetti, di dibattiti pubblici, di attività sportive e creative, di concerti e di performance. Lo spazio espositivo e la sua gestione diventano così non solo permeabili all’interpretazione e alla co-progettazione dello spettatore, ma abbracciano anche un ampio orizzonte di altri usi per diventare un vero e proprio spazio quotidiano (fig. 3).

Di fronte a un moltiplicarsi di eventi e collaborazioni tanto frammentarie, sembra opportuno riflettere sul tema della quotidianità. Una sfida importante che queste esperienze espositive devono affrontare è infatti quella di non diventare semplice “rumore di fondo”, un elemento quasi scontato e comunque subito dimenticato da parte di chi attraversa questi luoghi tutti i giorni. La possibilità di programmare nel tempo interventi di rielaborazione, seppur minimi, di tali spazi sembra in questi casi essenziale per garantirne la funzionalità e la rilevanza; per fortuna, l’ esporre nel quotidiano della gente consente a qualsiasi piccolo cambiamento di diventare un’opportunità per attrarre lo sguardo, l’attenzione e l’interesse del pubblico. Questo difficile equilibrio, che è necessario trovare tra la creazione di continuità e discontinuità nell’atto espositivo, si rivela essere molto più semplice nei luoghi dell’abitare temporaneo, come le residenze studentesche. In questo caso, è infatti il ricambio continuo dei fruitori<sup>16</sup> che permette di prolungare la dimensione attiva delle esperienze. Alla CIUP il tema del rapporto tra quo-



**3** - Elemento del *Musée sans bâtiment* di Yona Friedman, installato in occasione del centenario della Cité U di Parigi ai piedi della Maison de l'Île-de-France (foto dell'autore)

tidiano e straordinario era già stato l'oggetto di una installazione artistica monumentale nel 2010. In occasione dell'Année Honnorat, l'artista svizzera Renate Buser aveva infatti appeso gigantesche fotografie degli spazi interni della Cité sulle facciate di alcune delle *Maisons*, dando così l'illusione di aprire questi edifici verso l'esterno. Il progetto "IN/EX"<sup>17</sup> cercava così di sfocare, attraverso una diversa esperienza percettiva dell'architettura, la soglia tra spazio interno e spazio esterno, tra spazio del quotidiano e spazio espositivo, ma anche e forse soprattutto tra pubblico e privato.

### **La Cité Internationale des Chercheurs di Tolosa**

Se nel caso della Cité U, il progetto espositivo si inserisce all'interno di un uso quotidiano già esistente, in altri casi la creazione di un percorso museale diventa l'occasione per ricreare e restituire nuovi spazi alla città all'interno di processi di rigenerazione urbana.

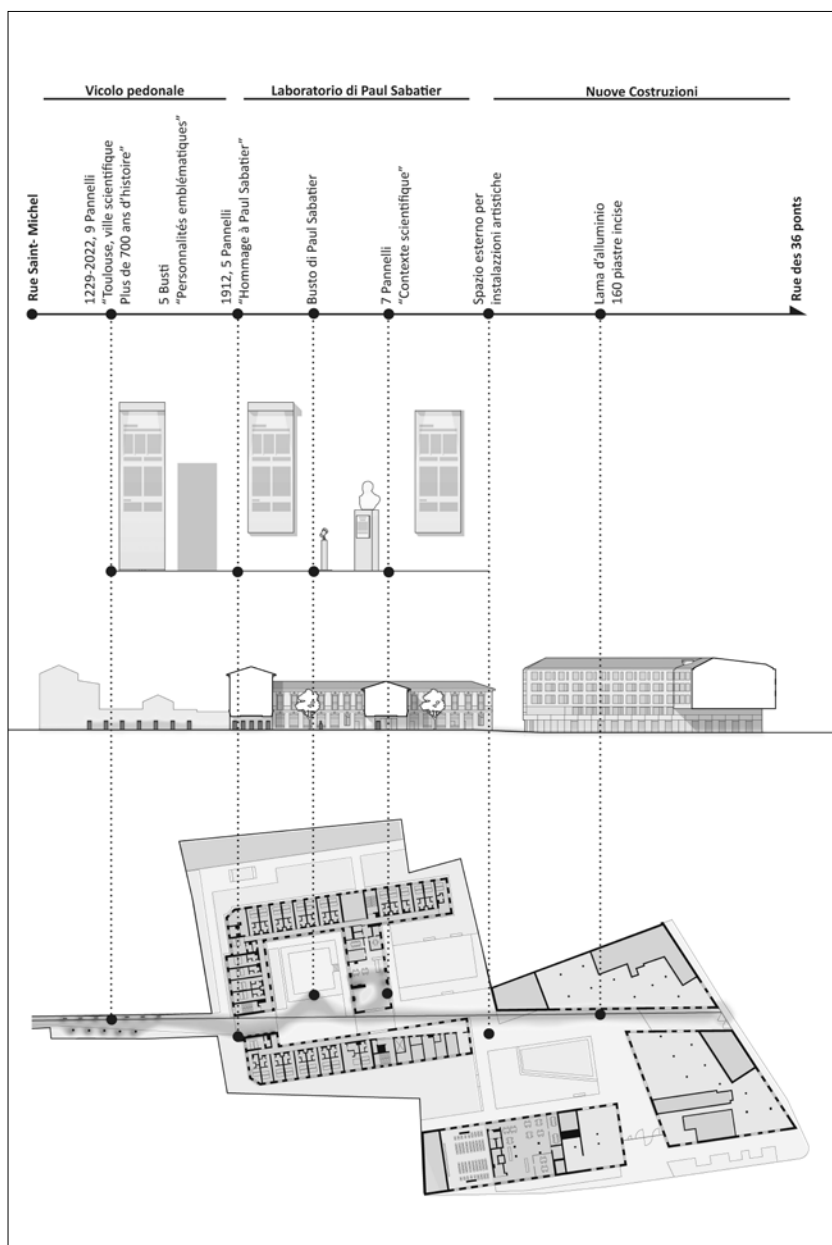
Nel 2017, l'Università di Tolosa decide, seguendo un'idea che era già stata approvata nel progetto "Toulouse Campus" del 2009, di avviare il recupero di un lotto edificato del centro città per la realizzazione di un polo di accoglienza internazionale per studenti, ricercatori e *visiting professors*.<sup>18</sup> Situada strategicamente nell'area di influenza del Quartier des Sciences e a

due passi dalla linea metropolitana e di tram della città, l'operazione aveva in programma la demolizione di nove edifici e il recupero di un fabbricato esistente per la creazione di circa 300 posti alloggio per dei soggiorni corti.<sup>19</sup> Frutto di uno studio approfondito, realizzato nel 2015, dei bisogni e delle esigenze qualitative e quantitative dell'Università, la Cité Internationale des Chercheurs si voleva differenziare fin dalla sua concezione dalle forme tradizionali delle residenze studentesche per concentrarsi sull'accoglienza di una popolazione universitaria internazionale già avanzata nel proprio percorso di studi. Per fare ciò questa struttura residenziale è stata sviluppata in modo tale da garantire un'atmosfera conviviale e confortevole all'interno di spazi innovativi aperti alla città come un ristorante, una sala conferenze, un "tiers-lieu" adatto al coworking e un club dei ricercatori. Al di là di una semplice offerta di infrastrutture abitative e di servizi di qualità, il progetto mira ad attrarre questo tipo di utenza anche attraverso la messa in luce di elementi di valore culturale, storico e simbolico. Le priorità dichiarate del progetto sono infatti quelle di "valorizzare e consolidare l'influenza internazionale della vita universitaria di Tolosa" grazie a un luogo centrale, visibile e innovativo, riabilitando un lotto abbandonato e murato da diversi anni. Pur cercando di costruire un programma economicamente autonomo e autosufficiente, l'Università voleva rafforzare l'immagine del patrimonio universitario della città, radicando i suoi punti di forza contemporanei in una lunga storia di cultura scientifica.

Il progetto della Cité Internationale des Chercheurs si sviluppa attorno al recupero dell'ex laboratorio che il chimico Paul Sabatier aveva costruito dopo aver ottenuto il premio Nobel nel 1912.<sup>20</sup> L'edificio, nel quale per numerosi anni si sono alternati fenomeni di abbandono e di occupazione abusiva, è stato internamente sventrato mantenendo tuttavia l'integrità dell'involucro storico esterno che è stato completamente restaurato e valorizzato. Sono stati creati tre piani, lì dove precedentemente ne erano presenti solo due, diminuendo il consumo energetico e aumentando la sicurezza dell'edificio. Se di fatto la conformazione tipologica, materiale e costruttiva del manufatto architettonico è andata quasi completamente perduta, è stata invece mantenuta la facciata considerata di valore per la sua estetica, emblematica del passato industriale di Tolosa. All'edificio storico "H", è stato aggiunto un gruppo di due costruzioni disposte a ferro di cavallo in modo tale da chiudere il lotto edificato attorno a una serie di nuove corti alberate concepite per diventare tre piazze urbane. Questi spazi esterni sono collegati e attraversati da un lungo percorso rettilineo che fora i volumi chiusi e percorre gli spazi aperti del progetto, contestualizzandolo all'interno di una scala di quartiere e ricollegandolo visivamente con alcuni *landmarks*<sup>21</sup> presenti nel tessuto costruito circostante. Da subito, viene inoltre richiesto ai progettisti

del complesso di prevedere “una disposizione o scenografia storica che valorizzi il patrimonio scientifico di Paul Sabatier, il luogo e le scienze”. Lo studio Taillandier Architectes Associés, che aveva vinto insieme al gestore La Cité Jardins il concorso per la concessione del lotto, ha dato grande importanza a questo aspetto del programma culturale che è stato così integrato e coordinato con le sfide urbanistiche e architettoniche del progetto. Quest’ultimo ha creato una nuova “strada-museo”, in cui viabilità e museografia si sovrappongono: il museo giustifica l’esistenza di una strada e la strada motiva l’istituzione di un museo (fig. 4).

Il tracciato espositivo si sviluppa seguendo l’itinerario creato dall’impianto architettonico dell’edificio permettendo ai passanti, in cammino tra Rue Saint Michel e Rue des Trente-six ponts, di ripercorrere – in un senso o nell’altro – la storia delle scienze a Tolosa dal 1229 a oggi. Una lama in acciaio di 200 metri, sulla quale sono stati incisi in ordine cronologico i nomi di 149 personalità scientifiche<sup>22</sup> che hanno segnato la storia dell’Università, costituisce visivamente la “colonna vertebrale” all’insieme del progetto.<sup>23</sup> Da entrambi i lati di questo lungo taglio, che attraversa e interrompe sia i nuovi edifici che il corpo di fabbrica dell’edificio storico di Paul Sabatier, sono stati posizionati una serie di elementi, divisi tematicamente all’interno di tre sezioni che seguono la successione degli spazi esterni creati dagli edifici. La prima parte, situata nella “*venelle piétonne*”, un vicolo pedonale, racconta il lungo passato scientifico della città di Tolosa attraverso l’uso di nove pannelli in lamiera d’alluminio piegata e dotati di sistemi di illuminazione integrati fissati a terra<sup>24</sup>. Inoltre, questa parte rende onore ad alcune figure scientifiche rappresentative delle grandi istituzioni dell’insegnamento superiore della città mettendo in mostra cinque busti in bronzo.<sup>25</sup> Una seconda sezione, collocata proprio sotto al portico dell’edificio storico “H”, rende omaggio al suo storico fondatore Paul Sabatier: un busto e cinque pannelli presentano l’uomo, gli studi e il premio Nobel che hanno permesso di costruire e finanziare l’edificio. Questa sezione è anche l’occasione per ricordare l’insieme dei suoi colleghi e dei ricercatori attorno ai quali si è poi sviluppata la disciplina chimica a Tolosa: il ricordo dell’eredità scientifica del noto scienziato francese si sovrappone così, spazialmente e simbolicamente, al luogo della sua eredità materiale e immateriale. Infine, una terza e ultima sezione, collocata questa volta nello spazio chiuso dell’atrio del “Club des Chercheurs”, ripercorre le fasi di creazione della Cité Internationale des Chercheurs e permette di raccontare le recenti vicende della vita studentesca e universitaria di Tolosa. Attraverso questi tre momenti distinti, l’esperienza fenomenologica dello spazio architettonico, dal vicolo pedonale fino all’atrio pubblico della residenza, si sovrappone quindi perfettamente alla sua narrazione storica, facilitandone così sia la percezione che la compren-



4 - Ridisegno, in prospettiva e sezione, del percorso espositivo interno alla Cité des Chercheurs di Tolosa, realizzato da Taillandier Architectes Associés nel 2023 (ridisegno dell'autore)

sione. Attirando lo sguardo, il percorso museale della CIC invita il pubblico a entrare negli spazi interni dell'edificio e a interagire con esso e i suoi residenti. Accompagnamento graduale del passaggio tra il confine pubblico della strada e il confine privato della hall d'ingresso, gli elementi di *display* aiutano a rendere più permeabili gli spazi di soglia della CIC.

Poiché la maggior parte del percorso espositivo della Cité Internationale des Chercheurs non è quindi legato a una concezione tradizionale di collezione museale, pare essenziale sottolineare, all'interno del Salon des Chercheurs, la presenza di due vetrine dedicate all'esposizione di oggetti nel quadro del progetto "Fragments de Science: Partager l'héritage de l'université à travers l'exposition d'objets remarquables". Realizzato dal Pôle culture e dal Service commun d'étude et de conservation des collections patrimoniales de l'Université Toulouse III - Paul Sabatier, questo programma presenta all'interno di *display* collocati in diversi punti strategici dell'Università di Tolosa<sup>26</sup> alcuni oggetti provenienti dalle collezioni dei dipartimenti di Fisica, Paleontologia, Mineralogia e Botanica. A mano a mano che questi cimeli sono stati esposti secondo una rotazione trimestrale, sono state realizzate delle schede descrittive poi caricate sul sito del progetto,<sup>27</sup> che è diventato in tal modo una sorta di archivio cronologico e spaziale dei momenti e dei luoghi di esposizione di questi frammenti di storia scientifica. Il progetto è stato anche l'opportunità per realizzare una serie di brevi pubblicazioni<sup>28</sup> dedicate a un tipo di cultura materiale, scientifica e tecnologica, spesso sottovalutata dal grande pubblico:

*À la manière d'un cabinet de curiosités, ces ouvrages invitent le lecteur et la lectrice à la découverte de notre patrimoine scientifique. Produits de l'Histoire, ces fragments de science sont des traces matérielles qui construisent la mémoire collective, et finalement contribuent à définir notre identité. Ils sont autant d'indices qui, mis bout à bout, permettent de déchiffrer et de recomposer l'aventure scientifique.*<sup>29</sup>

Il lavoro di ricomposizione assume in questo caso una doppia valenza, sia museologica che museografica: non solo vengono ricostituiti frammenti di storia all'interno di un discorso unitario, ma vengono anche ricollegati tra loro "ritagli" di città attraverso frammenti di mostra.

Gli elementi di *display* disegnati dallo studio Taillandier sono stati progettati per durare nel tempo resistendo all'usura e agli agenti atmosferici<sup>30</sup>. Il loro compito non è solo di fare da supporto al contenuto dell'esposizione, ma è anche quello di valorizzare e arredare il luogo nel quale sono stati inseriti. Alcune osservazioni di Yona Friedman per il suo progetto "Musée dans la rue" – un titolo che si addice particolarmente al programma stesso della Cité Internationale des Chercheurs – sembrano particolarmente importanti:

Il configurarsi dello spazio dato dal posizionamento delle vetrine, può esso stesso costruire un'opera d'arte, una scultura di contenitori [...]. Un Musée dans la rue non deve necessariamente avere una sede unica ma può dislocarsi in più punti di una strada, di un quartiere o anche di tutta una città.<sup>31</sup>

In questo caso è proprio lo spazio a essere parte integrante del materiale messo in mostra, diventandone contenitore e contenuto<sup>32</sup>. Qui, il percorso museale, “colleziona” più degli spazi e dei luoghi che dei veri e propri oggetti, ricollegando attraverso un unico *fil-rouge* frammenti di città tra di loro separati. In un contesto simile, la struttura portante del sistema non è più la presenza concreta e tangibile di oggetti, reperti o manufatti di grande valore storico, ma è piuttosto un intreccio trasparente e fugace di narrazioni che attivano memorie e conoscenze. Ci si allontana da uno *storytelling* legato al prodotto, per valorizzare invece una varietà di processi: culturali, architettonici, sociali, urbani e perfino chimici, se si considera l'attenzione data alla spiegazione delle reazioni di catalisi eterogenea che hanno consentito a Sabatier di ottenere il premio Nobel. Un passaggio essenziale che, da un lato, permette di non soffermarsi solo sul passato ma di volgere lo sguardo verso possibili futuri e, dall'altro, consente al visitatore-ricercatore di immaginarsi parte attiva di un'avventura storica e scientifica ancora in corso e in evoluzione.

Il dialogo che questo spazio espositivo poteva costruire nei confronti dei suoi pubblici è stato immediatamente oggetto di numerose riflessioni. Nell'aprile 2021, per seguire e monitorare lo sviluppo scientifico di questo progetto di percorso museale, è stato infatti costituito, in accordo con il servizio Diffusione della cultura scientifica e tecnica dell'Università di Tolosa (DCST-UT), un consiglio scientifico di una ventina di persone nel quale erano rappresentati tutti gli istituti della Communauté d'universités et établissements de Toulouse. Questo comitato non doveva soltanto determinare le modalità di redazione dei pannelli e delle didascalie, ma aveva anche il compito di definire i bisogni museografici del progetto – perimetrandone i limiti storici e organizzandone le diverse tematiche – sia nelle parti permanenti che nei suoi elementi temporanei. In questo modo sono stati chiariti gli obiettivi di un allestimento espositivo che cerca di dare voce all'eccellenza e alla diversità della ricerca a Tolosa. Sono state individuate alcune tematiche scientifiche e culturali: rendere omaggio all'eredità di Paul Sabatier e al suo lavoro nel campo della chimica, mostrarne le collaborazioni internazionali e multidisciplinari per poi ampliare l'orizzonte del percorso ad altre personalità e ad altre discipline scientifiche. Sono state inoltre evidenziate sfide politiche e sociali: aprire alla città un'architettura fino ad allora sconosciuta e impraticabile, e contribuire a integrare, nella memoria collettiva e nell'i-

dentità regionale, la storia scientifica e universitaria di Tolosa attraverso il suo patrimonio costruito. Risulta evidente come questo percorso didattico e museografico si ponga come sfida, o come missione, il sovrapporre e l'incrociare gli orizzonti d'attesa della città con quelli dell'università in modo tale da sottolinearne identità e valori comuni. L'inserimento di una struttura espositiva all'interno di uno "spazio del quotidiano" di nuova edificazione oltrepassa in questo caso il consueto ruolo di supporto all'accettazione pubblica di uno spazio costruito per diventare un vero e proprio mediatore tra utenze diverse, a volte in conflitto tra di loro. Cittadini stabili del quartiere e utenti temporanei che beneficiano degli spazi pubblici e privati della Cité des Chercheurs, vengono individuati come le due tipologie di utenza privilegiata a cui si rivolge questo progetto.<sup>33</sup> Una missione che si potrebbe definire sia di "ri-apertura", che di "ri-contestualizzazione" e di "co-costruzione" di significato.

Il programma architettonico e museale della CIC ha cercato di restituire un pezzo di città e pezzi di storia alla comunità locale, rivalorizzando un'area rimasta per lungo tempo inaccessibile e degradata. Il percorso museale ha ora il compito di "arredare" scenograficamente e rendere più vivo e più utilizzato il tragitto pedonale interno, restituendo così alla comunità non solo uno spazio di passaggio, ma un luogo vissuto nel quale ci si può fermare. Il programma espositivo attira lo sguardo del pubblico accompagnandolo dall'ingresso del lotto fino agli spazi di accoglienza e alla hall d'ingresso della Cité des Chercheurs. La presenza di questa forma urbana di musealizzazione facilita così la comprensione dei percorsi e delimita chiaramente il confine tra spazio pubblico e spazio privato all'interno di un edificio che, seppur aperto a tutti, deve garantire la privacy dei suoi residenti. Proprio perché abitato da un'utenza universitaria specializzata, lo spazio allestito con l'esposizione permanente sottolinea la continuità storica e l'importanza geografica del luogo. L'obiettivo è quello di facilitare la nascita di un generale senso di appartenenza all'interno di una più larga comunità accademica profondamente radicata nel territorio e riconosciuta a livello globale. Un'atmosfera, se non un legame sentimentale, che non solo si propone di arricchire l'attrattiva della CIC ma che facilita anche la formazione di relazioni e scambi informali tra gli utenti di questa struttura, tutti di passaggio, anche se la loro permanenza nei luoghi può durare qualche minuto o qualche mese.

Si può quindi osservare che in questo caso di nuova edificazione – in cui il progetto museografico e museologico sono stati creati in concomitanza e in sovrapposizione con il design degli spazi abitati – lo scopo degli elementi di *display* non sia più quello di inserirsi, di amplificare o di interrompere una quotidianità, ma bensì di ricrearne una. L'esperienza espositiva permette

infatti di ridare vita, in breve tempo, a spazi e a progetti architettonici di rigenerazione urbana valorizzando le stratificazioni storiche e gli elementi di continuità con il passato e nascondendo le cicatrici, le discontinuità e gli elementi di rottura che questi luoghi hanno avuto con la società e la città.

## Conclusioni

I due esempi presentati offrono prospettive diverse sul tema, ma evidenziano anche alcune tematiche comuni che i progetti espositivi devono affrontare quando vengono inseriti all'interno di spazi quotidiani, affiancati e interconnessi all'intimità e alla routine di numerosi potenziali attori e visitatori. La Cité U di Parigi ci ricorda come un progetto di disseminazione culturale possa integrarsi e sovrapporsi allo sviluppo di segnaletiche e di arredi urbani del quotidiano in modo tale da valorizzare un patrimonio già esistente. La Cité des Chercheurs di Tolosa ci mostra, invece, come un percorso museale, impegnativo dal punto di vista economico e progettato per durare quanto lo spazio architettonico che lo circonda, possa attivare o riattivare una consapevolezza storica e una più complessa fruizione di uno spazio urbano di nuova costruzione.

Se queste nuove proposte espositive sono spesso l'occasione di ricontestualizzare e di riavvicinare la figura dello spettatore a quella del progettista, non si può tuttavia parlare in questi casi di un reale processo di co-progettazione, ma è invece più appropriato definire le strategie messe in atto come una "riattivazione" del pubblico nei confronti dei dispositivi di *display* e degli spazi che li accolgono. Tale limite sottolinea come sia ancora oggi complesso sviluppare occasioni nelle quali gli utenti stessi possono diventare gli ideatori concreti di ambienti espositivi o gli artefici diretti dei loro luoghi quotidiani. Un confine ancora più importante se si considera come la residenzialità universitaria, più di altre tipologie abitative, non conceda di norma la possibilità di personalizzare o di appropriarsi degli spazi di vita utilizzati temporaneamente.

In entrambi i casi la forma dello spazio, e la sua architettura, diventano il contenitore e il contenuto di percorsi dove viene sottolineato l'intreccio complesso dei processi storici che ne hanno permesso la costruzione. Oltre alla scoperta o alla riscoperta di un *genius-loci*, i programmi che abbiamo studiato devono sempre affrontare un problema di scala geografica e temporale. Infatti, progettare nei luoghi del quotidiano significa sempre ricontestualizzare dei frammenti: la microstoria quotidiana e personale nella macrostoria collettiva, lo spazio pubblico della strada e della piazza nel tessuto urbano, l'uso temporaneo nella permanenza architettonica. I dispositivi di *display* devono quindi diventare delle strutture di connessione transcalari

tra luoghi e utenze diverse. In particolare, la necessità di rendere “complice” del processo di costruzione dello spazio un possibile utilizzatore-spettatore sembra essere una delle sfide contemporanee che devono affrontare sia l'architettura dell'abitare che quella dell'esporre temporaneo:

Un architetto per soddisfare le esigenze dei futuri abitanti di un edificio, deve lasciare che questi lo progettino. Un artista per soddisfare gli sconosciuti che osservano le sue opere, deve concedere loro di sentire e di esprimersi liberamente.<sup>34</sup>

Questa provocazione deve spingere a sviluppare progetti che, seppur legati a un uso particolarmente breve, siano abbastanza flessibili e aperti da iscriversi in una temporalità lunga. Alternando momenti di continuità e discontinuità, gli spazi espositivi permettono di allungare i tempi di permanenza negli spazi distributivi e nei luoghi di passaggio, rendendoli più idonei alla creazione di una comunità. Si possono così trasformare gli spazi temporanei dell'abitare studentesco in “*those happy gathering places that a community may contain, those 'homes away from home' where unrelated people relate*”.<sup>35</sup> Tuttavia, se sono in grado di riconnettere luoghi e persone, questi dispositivi di *display* possono anche deviarli, separarli e dividerli. Veri e propri sistemi di soglie invisibili, questi elementi possono definire meglio l'uso di quegli *in-between* architettonici che caratterizzano la soglia e il passaggio tra privato e pubblico.

\* Politecnico di Milano, Dipartimento DABC; Université Paris-Cité, Laboratoire EVCAU.

1. Bogoni 2001, p. XXX.

2. Güntner *et al.* 2023, p. 19: “Se poniamo l'accento sull'abitare come riflesso di valori sociali, introduciamo vari aspetti del 'vivere bene', come l'identità e la socializzazione – un posto sicuro nel senso di casa, significa anche un luogo di memorie e di trasmissione – [...]”. Trad. a cura dell'autore.

3. Se esiste un'ampia bibliografia sulla storia della Cité Internationale Universitaire di Parigi, tuttavia non affronta le tematiche museografiche recentemente sviluppate dalla *governance* della Cité. Non esistono ancora pubblicazioni anche per la Cité Internationale des Chercheurs di Tolosa, i cui lavori sono stati terminati nel 2023. Si è fatto quindi affidamento all'uso di documenti di “letteratura grigia” e a fonti orali tramite la realizzazione di alcune interviste.

4. L'obiettivo strategico, solo parzialmente celato, della Cité U era anche quello di fare concorrenza alle università straniere dell'epoca, in particolare nell'intercettare la domanda di formazione dei futuri dirigenti e delle élites intellettuali dei Paesi in via di sviluppo. Vedi anche Kévonian 2014, p. 44.

5. Si ringrazia Simona Montini incaricata delle Ressources documentaires et multimédia del Centre du patrimoine de la Cité U dal 2015 per la sua disponibilità e per le preziose informazioni collegate con la programmazione della disseminazione culturale e storica delle *maisons* della CIUP.

6. Il nome dato alle 47 residenze e fondazioni nazionali che compongono la Cité Internationale Universitaire di Parigi.

7. Vere e proprie seconde ambasciate nazionali per la città di Parigi, numerose residenze della CIUP svolgono un'intensa e regolare attività di programmazione culturale legata al proprio paese di appartenenza.

8. In occasione di questa mostra tenutasi dal 2 ottobre 2019 al 24 febbraio 2020, erano state create all'interno degli spazi progettati da Jean-Nouvel delle *period rooms* che riproducevano proprio le camere della Maison du Mexique di Parigi.

9. Il Centre du Patrimoine era originariamente inserito all'interno della Fondation Avicenne, per poi essere spostato all'interno della Maison Internationale.

10. Il sito ufficiale della CIUP indica che dal 2013 ci sono stati circa 44.500 visitatori, un dato da considerare con prudenza visto che è particolarmente difficile misurare il numero effettivo di persone che entrano all'interno degli spazi espositivi della Maison Internationale.

11. 134 ettari del parco della Cité sono separati dal Parc Montsouris di Parigi solamente dal Boulevard Jourdan e godono della regolare frequentazione di numerose giovani famiglie e di un grande numero di sportivi.

12. A questi pannelli si aggiunge un anello di cemento di 20 metri di diametro posto sul suolo della corte d'onore dell'ingresso principale della Cité U, in modo tale da evitare l'uso di un numero eccessivo di elementi verticali. Vedi anche il sito dello studio Integral Designers: <https://integral-designers.eu/fr/integral-designers/signaletique/cite-universitaire-paris>.

13. Sono state create nove visite guidate della CIUP, che si alternano a rotazione attorno a tre tematiche principali: “Architectures sans frontières”, “Une Cité d'artistes”, “Un parc écologique”.

14. Un altro progetto che ci pare importante da citare è quello del Musée du Quotidien realizzato a Como nel 2013 per Villa Sucota in collaborazione con la Fondazione Antonio Ratti.

15. Friedman 2010b, p. 66.

16. Un ricambio reso sempre più regolare dall'accorciarsi dei percorsi e delle esperienze di studio universitario. Basti pensare che oramai la permanenza media

alla Cité Internationale Universitaire di Parigi è di solo sei mesi.

17. Vedi: <https://renatebuser.ch/installationen/in-ex-paris/>.

18. Si ringraziano Christophe Somendrucker – Responsable du Pôle Immobilier et Aménagement du Service Patrimoine et Moyens Généraux (SPMG) – e Sandrine Tomezak – Chargée de l'inventaire et de la valorisation du PATSTEC MiP au Pôle de Recherche et d'Enseignement Supérieur – della Communauté d'universités et établissements de Toulouse, per il tempo che mi hanno dedicato e la loro preziosa testimonianza dei criteri considerati per il progetto architettonico e museale della Cité Internationale des Chercheurs di Tolosa.

19. Il programma si concentra su permanenze corte: da un minimo di una singola notte a un massimo di un anno.

20. La tradizione vuole che sia proprio con i finanziamenti del premio Nobel, ottenuti per i suoi lavori sui processi di catalisi, che Paul Sabatier ebbe l'opportunità di promuovere la costruzione di quello che sarebbe diventato l'edificio “H” del lotto.

21. I tagli realizzati nel corpo di fabbrica delle aggiunte di nuova edificazione incorniciano e mettono in risalto la facciata dell'école privée Notre Dame. Bisogna inoltre sottolineare come le scelte materiali degli edifici di nuova costruzione, così come il rinnovamento della facciata del laboratorio di Paul Sabatier, permettano di collocare il complesso della Cité Internationale des Chercheurs all'interno della tradizione costruttiva e tipologica locale, composta principalmente di murature in laterizio e di manufatti architettonici di piccole dimensioni.

22. Per la selezione delle personalità scientifiche e universitarie da mettere in evidenza sono stati scelti i seguenti criteri: la persona doveva essere già deceduta, doveva aver soggiornato o fatto carriera a Tolosa, doveva

avere una noeme internazionale, e rappresentare quando possibile le donne scienziate e l'insieme delle discipline dell'Università di Tolosa. In totale sono presenti i nomi di 15 donne e di 134 uomini, e più di una cinquantina di spazi potranno essere aggiunti all'interno di questo dispositivo architettonico progettato per essere implementato nel tempo.

23. Attorno a questo asse si sviluppano tutti i servizi, gli spazi verdi e gli spazi pubblici richiesti dal programma di appalto della Cité des Chercheurs.

24. Questi pannelli, larghi sessanta centimetri e alti due metri e trenta, affrontano in ordine cronologico le seguenti tematiche: i primi due pannelli raccontano la nascita e l'insediamento dell'Università durante il Medioevo, i tre pannelli successivi ripercorrono gli avvenimenti dell'epoca moderna, mentre gli ultimi quattro sviluppano alcuni degli ultimi eventi maggiori dell'Università: dalla Rivoluzione francese alla nuova Università di Tolosa del 2022, passando per il maggio del 1968.

25. I busti, realizzati dallo scultore locale Sébastien Langlois, rappresentano l'economista J.J. Laffont per l'università di Diritto, Economia, Gestione e scienze politiche, lo studioso di cultura e lingua spagnola E. Merimée per

l'università di Arti, di Lettere e di Scienze umani e sociali, la prima donna medico in Francia M. Condat per la facoltà di Medicina, il fisico C. Chamichel per la scuola di Ingegneria e il professore di Anatomia P.L. Montane per la scuola di Veterinaria.

26. Oltre alle due vetrine della Cité Internationale des Chercheurs, sono presenti spazi dedicati all'esposizione di piccoli oggetti nella Bibliothèque Universitaire des Sciences de l'Université de Toulouse III-Paul Sabatier, nella Bibliothèque Universitaire Centrale de l'Université Toulouse Jean-Jaurès, e infine nel Hall Patrimonial del Quai des Savoires.

27. Vedi: <https://fragmentsdesciences.com/>.

28. Dal 2022 sono stati realizzati un totale di cinque volumi, ognuno dei quali è diviso in cinque sezioni dedicate rispettivamente a un minerale, una pianta, un fossile, uno strumento scientifico e un'equazione matematica.

29. "Come in un gabinetto delle curiosità, queste opere invitano il lettore alla scoperta del nostro patrimonio scientifico. Prodotti della Storia, questi frammenti di scienza sono tracce materiali che costruiscono la memoria collettiva e contribuiscono a definire la nostra identità. Sono indizi che, messi insieme, con-

sentono di decifrare e ricomporre la storia dell'avventura scientifica." Trad. a cura dell'autore. Labat, De Matos 2022, p. 3.

30. Il costo totale dell'operazione di circa 140.000 euro (al netto delle tasse) ha permesso di utilizzare materiali pregiati per l'insieme degli elementi di *display*.

31. Friedman 2010b, p. 66.

32. Un doppio ruolo che viene quindi svolto specularmente anche dai pannelli espositivi, elementi di design che regolano e misurano lo spazio architettonico integrandosi a esso non solo come finiture estetiche, ma anche come un sistema tecnico di illuminazione.

33. Una delle sfide che ha dovuto affrontare il consiglio scientifico di questa "ruelle musée" è stato proprio quella di trovare il giusto equilibrio didattico e comunicativo tra gli interessi e i livelli di conoscenza – in particolare riguardo agli aspetti più tecnici della ricerca scientifica – dei possibili pubblici di questo spazio.

34. Friedman 2010a, p. 14.

35. Oldenburg 1989, p. XI. "Quei felici luoghi di ritrovo che una comunità può contenere, quelle 'case lontano da casa' dove persone che non si conoscono possono essere messe in relazione." Trad. a cura dell'autore.

## BIBLIOGRAFIA

**Bogoni 2001:** Bogoni B., *Abitare da studenti. Progetti per l'età della transizione*, Tre Lune edizioni, Mantova 2001.

**Friedman 2010a:** Friedman Y., *L'intelligenza nasce dall'improvvisazione*, in L. Carizza, A. Daneri (a cura di), *Yona Friedman*, Edizioni Charta, Milano 2008, pp. 14-27.

**Friedman 2010b:** Friedman Y., *Musée dans la rue*, in L. Carizza, A. Daneri (a cura di), *Yona Friedman*, Edizioni Charta, Milano 2008, pp. 66-71.

**Güntner et al. 2023:** Güntner S., Hauser J., Lehner J.M., Reinprecht C., *The social in social housing. Introductory remarks on a complex and fluid debate*, in S. Güntner, J. Hauser, J.M. Lehner, C. Reinprecht (eds), *The social dimension of social housing*, Spector Books, Leipzig 2023, pp. 12-32.

**Kévonian 2014:** Kévonian D., *"L'ideal" pacifiste et l'international de la Cité Internationale Universitaire de Paris : Mise en perspective socio-historique*, in

*International Creative Campus, La cité internationale du XXIe siècle*, Éditions L'Oeil d'Or, Paris 2008, pp. 41-45.

**Labat, De Matos 2022:** Labat C., De Matos C., *Fragments de Science - Volume 1*, EDP Sciences, Les Ulis 2022.

**Oldenburg 1989:** Oldenburg R., *The great good place. Cafes, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community*, Paragon House, New York 1989.

## ABSTRACT

# I VALORI DELLA FAMIGLIA

Dallo spazio privato dei palazzi a quello pubblico degli Addobbi: la quadreria Hercolani tra Settecento e Ottocento

*Giovanna Perini Folesani, già Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*

It is well-known that in the 17th-, 18th- through to mid-19th centuries Bolognese *Addobbi* (decorations) or Eucharistic Decennials provided an opportunity to show off the city's industrial and artistic richness in the streets, attracting foreign tourists. Works of art (mostly paintings) were exhibited under the porticoes of aristocratic palaces, middle-class houses and popular dwellings as well as churches. They were mostly by the local school, past and present, but foreign masters were also featured. The analysis in detail of the art loans by two famous patrician, interconnected families (Hercolani and Malvezzi-Lupari) between 1759 and 1822 will be used as case-studies, to understand the aims and motives underlying the selection of the works to exhibit, the reasons to show them in the *Addobbi* of parishes different from their own and in general the social, economical (commercial) and artistic strategies underlying this occasion.

# CONTINUITÀ, ROTTURE, PERMEABILITÀ?

Questioni di storia culturale e di *display* nel collezionismo borghese della Belle Époque

*Sandra Costa, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna*

Using as a prism of interpretation the evolution of the collection of Japanese art assembled in the second half of the Nineteenth century by Clémence Lecarpentier Desgranges d'Ennery (1823-1898), the text investigates the aesthetic, symbolic and display's transitions that accompanied, during the Belle Époque, the metamorphosis of a private collection in private space to public museum. Phenomena of continuity, permeability and rupture from the past permeate collecting practices of a "bourgeoisie" particularly inclined to the decorative arts, still seduced by aristocratic models and at the same time aware of the ethical value of bequeathing a collection to the state. Clémence d'Ennery's house-museum is exemplary of many criticisms often brought to this museum category: the accusation of a confused narrative of art principles and a collecting space useless for the advancement of a national taste that, according to the thinking of the time, should have been based on rational historical criteria and positive educational experiences.

## ABSTRACT

# I MUSEI DI AGOSTINO SIERI PEPOLI TRA TUTELA ED ESTETISMO

*Silvia Battistini, Musei Civici d'Arte Antica, Bologna*

Numerous studies conducted in the last twenty years on the life of the Trapani Baron Agostino Sieri Pepoli (1848-1910) have defined his interests and expertise in the field of archaeology and art. The genesis of his collection and the events related to the donation that he wanted to make to his hometown as a young man have thus been understood. This essay analyzes the reasons for the delay in its realization, comparing this museographic project – crowned shortly after the Baron's death – with the one he envisioned for Bologna.

In this city he had traced the origin of his lineage and had decided to reside there in his mature years, buying a portion of the 14th-century Palazzo Pepoli Vecchio. Here he set up a flat with art objects, sculptures, paintings and drawings partly belonging to the Bolognese branch of the Pepoli family and the rest purchased on the antiques market. The result was a place set up according to the most up-to-date criteria of Central European aestheticism, in which the non-didactic juxtaposition of the works enhanced their evocative and emotional value. The choices made by Agostino Sieri Pepoli in the cultural sphere were always in line with the most up-to-date theories of the time in the field of study, restoration and museographic methodologies, experiences that must have been a stimulus also in the Bolognese cultural environment, although his figure and the importance of his bequest to the Municipality have not been fully understood and scarcely valued.

## OPERAZIONE ITALIA

Una nazione in mostra tra arte, industria e commercio  
(Bruxelles 1952)

*Paola Cordera, Politecnico di Milano*

Held in 1952 at the “À l’Innovation” department store in Brussels, *Opération Italie* offers a compelling case of convergence between cultural promotion, commercial strategy, and national identity-building. Part of a broader “widespread exhibitionary system,” the initiative reimaged the retail environment as a platform for national representation, projecting an image of Italy that balanced tradition with modernity. Curated by Piero Fornasetti, the exhibition comprised two distinct sections: *Le soleil de l’Italie*, showcasing artisanal and industrial production, and *Regards sur l’Italie*

## ABSTRACT

*Éternelle*, focused on Italy's historical and artistic heritage. With its combination of institutional commitment, immersive narrative, and museological framing, the Brussels event provides an original lens through which to examine cultural legitimization and identity construction in the postwar context. Despite its relevance, to date the initiative has received little scholarly attention. This essay reassesses its significance through unpublished archival material and situates it within a broader network of mid-century European and American cultural initiatives.

## QUAND LA RUE S'INVITE AU MUSÉE

Sur quelques muséographies récentes

*Dominique Poulot, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*

Contemporary museography has devised more or less immersive devices that give visitors the impression of walking through a city, a neighborhood, or at least a few streets with an ethnographic or historical character. These fictional streets are particularly common in city museums and history museums, having featured in world fairs over the past centuries. Interior streets in museums can also be simple means of circulation and a place to hang artifacts on display. But in some cases, the imaginary street can teach us about new configurations of history and geography represented in the museum. The example of an art and history exhibition at the MAXXI in Rome, entitled *Roman Walks*, reveals the different historical, mythical, and intertextual layers that make up a scenography. The uncertainty sought here between public spaces and museum spaces refers to an ideological project concerning the continuity of the Italian capital from its origins to the present day, as well as to a picturesque topography of cinematic scenery. We propose to interpret this situation in terms of plausibility, taking up the thesis of literary geocriticism: postmodern museography constructs a “plausible” public place in the museum, while tourism simultaneously constructs a private visitability of urban neighborhoods.

La museografia contemporanea ha ideato dispositivi più o meno immersivi che danno ai visitatori l'impressione di percorrere una città, un quartiere o almeno alcune strade dal carattere etnografico o storico. Queste strade fittizie sono particolarmente rappresentate nei musei cittadini e nei musei di storia, dopo essere state presenti nelle esposizioni universali dei secoli scorsi. Le strade interne dei musei possono anche essere semplici vie di circolazione e luoghi in cui appendere i reperti da esporre. Ma in alcuni casi la strada immaginaria può istruirci sulle nuove configurazioni della storia e della geografia rappresentate nel museo. L'esempio di una mostra d'arte e di storia al MAXXI di Roma, intitolata *Passeggiate Romane*, rivela i diversi strati, storici,

## ABSTRACT

mitici, intertestuali, che compongono una scenografia. L'incertezza qui ricercata tra spazi pubblici e spazi propriamente museali rimanda a un progetto ideologico sulla continuità della capitale italiana dalle origini ai giorni nostri, nonché a una topografia pittoresca da scenario cinematografico. Si propone di interpretare questa situazione in termini di plausibilità, riprendendo la tesi di una geocritica letteraria: la museografia postmoderna costruisce un luogo pubblico “plausibile” nel museo, mentre il turismo costruisce contemporaneamente una visitabilità privata dei quartieri urbani.

## ESPORRE NEI LUOGHI DELL'ABITARE UNIVERSITARIO INTERNAZIONALE

Dispositivi per ricomporre frammenti quotidiani

*Federico Maria Giorgi, Politecnico di Milano, Université Paris Cité*

The growing strategic role of universities and their support infrastructure, such as student residences, in developing the competitiveness of many European cities prompts us to reflect on what innovative architectural strategies can be developed to attract and integrate an international “knowledge community” into the social fabric of our cities. From this perspective, exhibition strategies appear as a possible best practice for enhancing the integration, within a historical continuity, of uses and users that, although often temporary, can be at the centre of lasting urban regeneration processes. Between architecture, design, and history, this contribution aims to analyse two French cases of display programs within international university facilities, highlighting the challenges, opportunities, and critical issues that these everyday exhibition spaces can have for citizens, visitors, and users of these places.

Le responsabilità relative ai contenuti del testo sono esclusivamente degli autori; l'editore e il curatore declinano ogni responsabilità in ordine alle opinioni espresse dagli stessi.



Finito di stampare  
nel mese di settembre 2025



## COLLECTION

La collana accoglie contributi dedicati alle vicende dell'arte e dell'architettura con una attenzione particolare ai campi di confine tra le due discipline come il Patrimonio, la museologia, la museografia, il restauro, le iniziative espositive e la sociologia dei fenomeni artistici. L'interesse, anche teorico e metodologico, è ugualmente rivolto a tutte le possibili forme di diffusione, mediazione, valorizzazione dell'arte e dell'architettura specie moderne e contemporanee. L'obiettivo è non solo esaminare, ma partecipare all'ampliamento degli orizzonti di ricerca e del dibattito internazionale, cercando di indirizzare l'attenzione anche verso i *blind spots* che oggi persistono perfino all'interno di contesti innovativi e spesso caratterizzati da una più generale esigenza di ripensamento delle sfide estetiche e sociali, ma anche tecniche, urbane e paesaggistiche.



€ XX,XX

ISBN 979-12-985103-4-0

