

Dott. Marcello Toffanello
Corso di Museologia
a.a. 2011-12

Storia delle mostre d'arte antica

sintesi tratta da: Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Painting and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven – London 2000 (trad. it. Milano 2008) e Francis Haskell, *Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di Tomaso Montanari, Pisa 2001

Le mostre di Antichi Maestri si diffondono in Inghilterra nel 1810-20. Il concetto di “antichi maestri” si può far risalire al Cinquecento italiano, mentre il termine entra in uso in Francia e Inghilterra alla fine del Settecento per designare gli artisti vissuti prima della Rivoluzione.

Le prime esposizioni di dipinti antichi si tennero **a Roma nel Seicento** ed ebbero carattere cerimoniale: i dipinti appartenenti alle grandi famiglie nobili furono esposti nei chiostri delle chiese in occasione delle feste dei santi patroni delle diverse comunità. La disposizione delle opere in mostra corrispondeva ai criteri di allestimento delle gallerie sei-settecentesche.

Nel 1668 ad esempio, i Rospigliosi esibirono attorno alla chiesa di San Giovanni Decollato le loro collezioni di dipinti antichi, escludendo le opere dei pittori viventi e provocando la reazione contraria di Salvator Rosa. Le più note di queste esposizioni furono quelle che si tennero annualmente nella chiesa della comunità marchigiana, **San Salvatore in Lauro**. Dal 1676 fin verso il 1720 esse furono ‘curate’ dal pittore Giuseppe Ghezzi. La stagione delle mostre romane si concluse attorno al 1750.

L'esempio romano incoraggiò l'organizzazione di mostre a **Firenze** da parte dell'**Accademia del Disegno**: la prima nel 1676, poi regolarmente dal 1706 fin verso il 1770 per iniziativa di Ferdinando de' Medici. Diversamente dalle mostre romane che avevano come scopo quello di esaltare la nobiltà, quelle fiorentine miravano a esporre dipinti difficilmente visibili ed erano corredate da un catalogo e una guida [DIA 1].

Altra forme di mostre temporanee di opere antiche furono quelle organizzate dai mercanti d'arte fin dal Seicento [DIA 2].

A Parigi è interessante l'episodio del **Salon de la Correspondance fondato da Pahin de la Blancherie**. Nel 1779 Pahin organizzò una mostra di artisti non appartenenti all'accademia reale o rifiutati dal Salon ufficiale. Nel 1782 espose a fianco degli artisti contemporanei anche un piccolo

numero di opere di artisti morti da poco. Nel 1783 realizzò la prima retrospettiva monografica dedicata a un artista ancora vivente, Joseph Vernet, con quadri appartenenti a collezioni private. Nell'estate dello stesso anno Pahin organizzò una mostra di 197 dipinti della scuola francese "da Jean Cousin al 1783". Le opere di autori non più viventi erano 109. Non venne pubblicato un catalogo ma un elenco delle opere precedute da notizie biografiche sugli artisti; per favorire futuri prestiti, fra questi erano compresi anche i pittori di cui non era riuscito a ottenere opere. Le iniziative di Pahin vennero bruscamente interrotte dall'opposizione dell'accademia reale.

La Rivoluzione Francese segnò una svolta fondamentale.

Nel 1793 i 259 dipinti olandesi, fiamminghi e tedeschi della **collezione del duca d'Orléans** furono esposti per tre mesi nel Pall Mall di Londra per essere venduti. Dalla fine di dicembre del 1798 i 296 dipinti italiani e francesi che costituivano la parte più pregiata della collezione furono mostrati al pubblico in due diverse sedi nel Pall Mall e nello Strand. I dipinti più ammirati furono quelli di Tiziano, Sebastiano del Piombo e gli altri veneti [DIA 3-4]. Le esposizioni Orléans ebbero un impatto fondamentale per lo sviluppo del gusto e del collezionismo in Inghilterra: le grandi raccolte private cominciarono infatti a formarsi solo alla fine del secolo.

Il 10 luglio 1793 il Louvre riaprì come museo.

Nel 1797 oltre 400 disegni e pastelli (assieme a ritratti su smalto e busti in marmo) provenienti dalle collezioni reali vennero esposti nella Galerie d'Apollon, secondo i criteri estetici di simmetria usuali nelle gallerie storiche e senza alcun ordine cronologico o per scuola. Il catalogo riportava il nome dell'artista, il soggetto, la tecnica e talvolta informazioni sulla provenienza.

Nel febbraio-giugno 1798 una selezione di 86 dipinti provenienti dal bottino delle campagne napoleoniche in Italia fu esposto nel Salon Carré assieme ad altri 56 dipinti italiani dalle collezioni reali di Versailles. La metà di essi apparteneva alla scuola bolognese. Il catalogo di questa mostra testimonia dell'altissimo livello di connoisseurship raggiunta all'epoca in Francia: le informazioni sui pittori erano tratte dai testi di Vasari, Malvasia, Baldinucci e Lanzi; erano inoltre riportate le misure, la tecnica, le iscrizioni, informazioni sulla provenienza, l'iconografia, i disegni preparatori e le repliche. Altre due mostre di opere provenienti dall'Italia si tennero ancora nel 1798 e nel 1800 [DIA 5].

Nel 1807, in occasione dell'anniversario della battaglia di Jena, Vivant Denon organizzò una mostra di 368 dipinti e 280 sculture, ma il catalogo era molto peggiore dei precedenti. L'ultima mostra di Denon si tenne nel 1814 quando le opere dei primitivi italiani e fiamminghi furono esposte fianco a fianco nel Salon Carré (assieme però a dipinti del Seicento e lasciando nella Grand Galerie le opere

che già vi si trovavano). Non le si può definire esposizioni temporanee perché non erano pensate per essere tali, ma certo rispondevano a principi didattici: i cataloghi ponevano a confronto le opere del maestro con quelle degli allievi e le opere di autori ignoti non ricevettero attenzione minore di quelle degli artisti famosi. La necessità di sgomberare il Salon Carré per far posto alle mostre degli artisti contemporanei davano un aspetto temporaneo a questi allestimenti del museo. **L'impressione che il Louvre napoleonico colmo dei capolavori di mezza Europa fece ai visitatori inglesi fu fondamentale per la nascita delle mostre d'arte antica in Gran Bretagna.**

La prima vera e propria esposizione di antichi maestri ebbe luogo nel 1813 nelle sale della **British Institution** nel Pall Mall. Fondata nel 1805 con lo scopo di promuovere le arti, la British Institution non era gestita da artisti, come le accademie, ma da collezionisti e conoscitori. Dal 1806 cominciò a intervallare mostre di antichi maestri alle esposizioni di artisti contemporanei da lei organizzate, allo scopo di proporre modelli ai giovani [DIA 6-7]. La British Institution fu all'inizio fortemente contrastata dalla Royal Academy, che riteneva la sua azione dannosa per gli interessi dell'arte nazionale.

La mostra dedicata nel 1813 a Joshua Reynolds (m. 1792) può essere considerata il prototipo delle attuali mostre d'arte antica: la maggior parte delle opere in catalogo erano datate ed era possibile seguire lo sviluppo stilistico dell'artista.

Nell'esposizione del 1814 la scuola inglese fu rappresentata da Hogarth, Gainsborough, Wilson e Zoffany: essa servì a far conoscere al pubblico il valore di Hogarth in quanto pittore e non solo come illustratore satirico e dunque fu forse la prima mostra a determinare un generale cambiamento di giudizio su un artista. Il suo limite fu di aver accettato troppi dipinti di bassa qualità di Gainsborough e Wilson.

Nel 1815 la British Institution aprì la mostra dedicata a Rubens, Rembrandt, Van Dyck e gli altri artisti della scuola fiamminga e olandese. Lo scopo ancora una volta era quello patriottico di offrire esempi da emulare al genio artistico britannico. Tuttavia, sir George Beaumont, futuro fondatore della National Gallery, scrisse un pamphlet anonimo contro questa e le altre mostre di antichi maestri, che riteneva danneggiassero gli artisti contemporanei. Il suo *Catalogue Raisonné* contestò diverse delle attribuzioni dei dipinti in mostra. Le mostre d'arte antica continuarono però ad avere successo: infatti nonostante la Dulwich Picture Gallery aprisse al pubblico nel 1814 e la National Gallery nel 1824, per altri 50 anni le loro collezioni non furono in grado di concorrere con quelle dei grandi musei del continente. **Rendere annualmente visibile il patrimonio delle collezioni private, altrimenti inaccessibili al pubblico, era dunque un modo per promuovere l'autostima nazionale in campo artistico.**

Nel 1816 l'esposizione della British Institution fu dedicata alle scuole italiana e spagnola e di nuovo incontrò l'opposizione di Beaumont e quella degli artisti, che per protesta smisero di esporre alle mostre di arte contemporanea della British Gallery.

In risposta, nel 1817 la mostra fu dedicata agli artisti britannici non più viventi; in realtà solo uno dei tre ambienti espositivi venne a essi dedicato, mentre negli altri due comparivano antichi maestri europei. Per difendersi dai pamphlet di Beaumont il catalogo specificava di aver mantenuto le attribuzioni fornite dai prestatori, attirando così nuove critiche, anche per i criteri del tutto casuali con cui le opere erano disposte nelle sale senza distinzioni di scuola ed epoca. Ma vi fu anche una reazione a queste critiche, che furono accusate di gettare discredito sull'arte di tutti i tempi e i luoghi per un eccesso di patriottismo. Le mostre dunque continuarono. Da segnalare è quella del 1848 dedicata ai primitivi italiani e fiamminghi, nel corso della quale furono esposte una sessantina di opere del "tempo di Giotto e Van Eyck" [sic!]. Essa ricevette commenti positivi ma non ebbe grande effetto sul pubblico e rimase un caso isolato. Nel frattempo le esposizioni della British Institution divennero anche occasioni di commercio di dipinti, favorito dal grande accordo che regnava fra organizzatori e prestatori. **La galleria della British Institution chiuse nel 1867.**

La mostra *Art Treasures of the United Kingdom* tenutasi nel 1857 a Manchester si ispirò alle esposizioni di Londra ma le surclassò per la quantità di opere esposte e la sua impostazione scientifica e didattica. Secondo gli osservatori i dipinti antichi qui raccolti rivaleggiavano con le collezioni dei grandi musei europei. Vennero inoltre esposti arazzi, fotografie, armature e altri oggetti d'arte, e una panoramica dell'arte britannica moderna. L'iniziativa sorse per idea di un gruppo di imprenditori e uomini d'affari locali che si ispirarono alle grandi esposizioni industriali. L'idea di concentrarsi sulle arti era stata suggerita loro dalla pubblicazione dei tre volumi dei *Treasures of Art in Great Britain* di Gustav Waagen, direttore della Pinacoteca di Berlino, che servì come guida per la scelta delle opere. Si trattava infatti di **una mostra ispirata dai criteri dell'erudizione e della connoisseurship tedesca**, diretta da uno storico dell'arte di origine bavarese, George Scharf, e patrocinata dal principe Alberto di Sassonia. **Si tratta della prima esposizione d'arte antica diretta da esperti qualificati.** Per questo diede grande spazio all'arte italiana del medioevo e del primo Rinascimento e a opere poco note, ma di grande qualità.

L'edificio in ferro e vetro evitò i difetti di simili strutture effimere imitando nella decorazione interna le sale di un museo [DIA 8-11]. I dipinti vi erano esposti in ordine cronologico, disposti su due pareti l'una di fronte all'altra per 'scuole contrapposte': ad esempio, di fronte ai 200 dipinti italiani dagli affreschi romani al 1550 circa stavano 150 opere di artisti tedeschi, fiamminghi e francesi dello stesso periodo. Questa idea delle scuole contrapposte era nuova e comportò

l'elevazione della scuola nordica a livello di quella italiana (in realtà entrambi i concetti erano piuttosto problematici in quanto raccoglievano scuole regionali diverse unite in base a teorie nazionalistiche).

La mostra era dunque organizzata con finalità didattiche e la partecipazione delle classi popolari fu favorita con l'istituzione di trasporti speciali, prezzi economici e guide scritte con un linguaggio facilmente comprensibile. **La partecipazione popolare fu alta (1.300.000 visitatori)**, anche se non sappiamo quanto consapevole, e il bilancio economico della mostra chiuse in pareggio. L'impatto dell'iniziativa fu enorme in tutto il mondo, grazie anche all'interesse delle neonate riviste specialistiche. Numerosi furono i tentativi di emulazione in Europa e negli USA. Fino oltre alla metà del secolo le mostre inglesi di antichi maestri rimasero gli esempi ai quali le altre nazioni si ispirarono.

Nel 1871 aprì a Dresda una mostra che poneva a confronto quelle che allora si ritenevano essere due versioni della *Madonna Mayer* di Hans Holbein il Giovane nei musei di Dresda e di Darmstadt [DIA 12]. La mostra nacque con scopi di studio per dirimere la questione di quale dei due dipinti fosse l'originale. In modo molto innovativo vennero esposti in mostra 440 dipinti, disegni e incisioni relative all'opera di Holbein, per la maggior parte attraverso riproduzioni fotografiche. Fu la prima mostra voluta da storici dell'arte per esigenze scientifiche e la prima in cui dipinti di antichi maestri vennero prestati da uno Stato a un altro.

Nel frattempo l'eredità della British Institution era stata raccolta dal **Burlington Fine Arts Club**, fondato nel 1866, che **dal 1870 cominciò a organizzare mostre di antichi maestri** nella sede della Royal Academy, che presto ne assunse la direzione [DIA 13-14]. Per alcuni anni le mostre del Burlington non furono diverse da quelle della British Institution, se non per il fatto importante che **le opere erano attentamente selezionate e catalogate da un comitato di accademici e non proposte dai prestatori privati**: questo ne rese però più complicata l'organizzazione. La prima mostra ebbe un buon successo di critica, ma ci si rese subito conto che non sarebbe stato possibile mantenere un livello così alto esponendo ogni anno un tale numero di dipinti antichi. **Un'innovazione radicale fu quella di dedicare ciascuna mostra non più a una collezione, ma a un tema: un artista, un periodo, una scuola.** L'attività del Burlington continuò fino al 1951, ma qualità delle mostre declinò lentamente dopo il 1910, concentrandosi maggiormente sull'arte inglese, anche in seguito alla dispersione delle collezioni private britanniche in Germania e negli USA.

Nel frattempo le cose cambiavano: l'antagonismo fra artisti moderni e collezionisti d'arte antica si era smorzato; il pubblico competente si allargò e aumentò la domanda di allestimenti più chiari dal punto di vista didattico, ordinati per scuole, epoche e stili.

La più notevole esposizione organizzata dal Burlington Club fu quella dedicata alla scuola rinascimentale di Ferrara e Bologna nel 1894. Fu curata da Adolfo Venturi e suscitò l'entusiasmo di Bernard Berenson. Caratteristica principale fu il rigore col quale fu affrontato il problema dell'attribuzione delle opere. Il catalogo stampato in edizione limitata conteneva 22 illustrazioni e attenti apparati critici che ne fecero un indispensabile strumento di studio, mentre un album di 250 fotografie di opere non presenti in mostra ordinate cronologicamente venne messo a disposizione dei visitatori, che in tal modo potevano procedere a paragoni e ricreare il contesto artistico dell'epoca. La mostra fu visitata da sole 2.400 persone, ma **costituì il precedente delle attuali mostre scientifiche.**

Le mostre della British Institution o quella di Dresda del 1871 avevano un tono patriottico, così come le celebrazioni dei **centenari dei grandi artisti** assunsero accenti nazionalistici (Dürer a Norimberga nel 1828, Rubens ad Anversa nel 1840). Nella seconda metà dell'Ottocento divenne usuale dedicare retrospettive ai maggiori artisti dopo la loro morte.

Nel 1875, in occasione del **centenario della nascita di Michelangelo** furono organizzate a Firenze tre esposizioni di disegni, calchi e altre opere ispirate alle sue sculture [DIA 16]. Nel 1877 Anversa dedicò a Rubens una mostra di una ventina di disegni e di una serie completa di incisioni antiche tratte dai suoi dipinti, così da documentarne l'opera.

Con **la mostra di Rembrandt tenutasi ad Amsterdam nel 1898** si raggiunse un livello internazionale di prestiti (124 dipinti e 350 disegni) [DIA 17-18]. Curata da Von Bode e altri grandi esperti, la mostra fu visitata da 43.000 visitatori, produsse utili e fu la prima mostra "di cassetta", presa ad esempio da quelle che seguirono. Fra queste: Cranach, Dresda 1899; Van Dyck, Anversa 1899; Velazquez, Goya, El Greco, Madrid 1899, 1900, 1902.

La mostra dei fiamminghi a Bruges nel 1902 fu la prima di queste dimensioni dedicata a una scuola di primitivi e fu seguita nel 1904 da quelle dei francesi a Parigi, dei senesi a Siena e al Burlington Fine Arts Club e delle scuole tedesche di Colonia, della Westfalia e così via. Il carattere di (eccessivo) orgoglio nazionalista di alcune di queste mostre appare evidente dai saggi nei cataloghi.

Intorno al 1900 vi fu un cambiamento radicale nei rapporti fra collezionisti privati, musei e esposizioni. Gran parte delle collezioni private erano divenute gallerie pubbliche dipendenti da governi che imposero severe restrizioni ai prestiti, soprattutto all'estero. I prestiti ripresero regolarmente dopo il 1918 (con l'eccezione della National Gallery di Londra che resistette fin verso il 1950).

Nel 1909 si ha la prima importante e coerente mostra organizzata in America: quella della **pittura Olandese del Seicento al Metropolitan Museum**, con dipinti provenienti da collezioni private statunitensi [DIA 19].

La mostra di arte italiana tenutasi nel 1930 a Burlington House fu voluta da Lady Ivy Chamberlain, la moglie del ministro degli esteri conservatore britannico. Dopo la Grande Guerra il Fine Arts Club affittava le stanze ad associazioni indipendenti che organizzavano mostre in cambio di una percentuale dei profitti. Nacquero così mostre di buon successo sull'arte spagnola e su quella fiamminga, che ispirarono a Lady Chamberlain – moglie del ministro conservatore – l'idea di organizzare un'ambiziosissima mostra sull'arte italiana chiedendo direttamente l'appoggio di Mussolini, di cui era ammiratrice e che era in buone relazioni con suo marito. **La mostra si risolse in una grande pubblicità per Mussolini e per l'Italia fascista** [DIA 20].

Fu il Duce a scegliere Ettore Modigliani come commissario della mostra, più che perché direttore di Brera da vent'anni, per i meriti acquisiti nel recupero delle opere d'arte italiane requisite dall'Austria durante la Grande Guerra. Mussolini diede il proprio appoggio alla mostra senza consultare i dirigenti delle Belle Arti, che cercarono inutilmente di opporsi. Sei mesi prima dell'apertura della mostra Mussolini in persona scrisse ai prefetti ordinando loro di agevolare in ogni modo i prestiti anche dai più importanti musei. Poche istituzioni tentarono di opporsi, ad esempio il Poldi Pezzoli, che cercò di negare il prestito del *Ritratto di donna* del Pollaiuolo [DIA 21] adducendo a motivo l'importanza simbolica che esso aveva per la collezione; il dipinto fu prestato comunque e fu anzi stampato sul manifesto della mostra. Anche Vittorio Emanuele III era contrario ai prestiti importanti e non concesse nulla dalle collezioni reali. La mostra creò a Mussolini molti guai finendo per irritarlo; non mandò nemmeno una sua comunicazione ufficiale all'inaugurazione. La maggiore opposizione alla mostra non venne dall'Italia ma da Londra. Il presidente dei *trustees* della National Gallery di Londra si oppose al prestito della *Famiglia Vendramin* di Tiziano [DIA 22] ricordando che una legge impediva al museo di concedere opere a mostre. La sua opposizione era di natura politica (era contrario a spogliare i musei per un'operazione di propaganda) ma venne sconfitto. Anche la Royal Academy fece di tutto per mettere i bastoni fra le ruote a Lady Chamberlain. Un caso diplomatico si aprì con il Vaticano (siamo subito dopo la firma dei Patti

Lateranensi): Modigliani si arrabbiò perché il papa aveva negato il prestito della predella del Polittico Griffoni del Cossa [DIA 23] e rifiutò di esporre il trittico centrale al di sopra della copia della predella fatta fare per l'occasione. Così Cossa non fu presente in mostra.

La mostra ebbe 540.000 visitatori. Procedeva in ordine cronologico dal 1200 al 1900, escludendo dunque volutamente l'arte contemporanea. Il nucleo centrale erano i dipinti del Rinascimento appesi nella grande galleria centrale. Le sale del Seicento includevano qualche capolavoro ma furono poco visitate, ancor di meno lo fu quella dell'Ottocento, che pure esponeva alcuni bei dipinti macchiaioli. **La visione era dunque quella ispirata da Berenson di un Rinascimento che terminava con la morte di Michelangelo, seguito da un periodo di decadenza e da una ripresa nel Settecento a Venezia.** Erano esposte anche sculture, miniature e molti bellissimi disegni (catalogati da Popham). Il catalogo vendette più di 150.000 copie ma era piuttosto debole scientificamente (si trattò dell'esordio di Kenneth Clark, che poi si pentì molto di avervi preso parte).

Nel 1935 la mostra d'arte italiana al Petit Palais di Parigi ripeté il successo di pubblico di quella di Londra e forse la sorpassò per la qualità dei pezzi esposti.

La mostra della pittura italiana del Sei e Settecento a Palazzo Pitti nel 1922 modificò indelebilmente la percezione che il pubblico aveva della storia dell'arte europea. La **rivalutazione del barocco** da parte della giovane critica era già in corso ma l'impatto complessivo dei capolavori riuniti a Firenze fu decisivo. **Ojetti intendeva dimostrare che l'arte italiana era rimasta al centro dell'arte europea ancora per due secoli dopo il Rinascimento e che le grandi scuole spagnole, fiamminghe e inglesi erano in debito con essa.** Centrale era la figura di **Caravaggio**, che **ricevette la sua definitiva consacrazione dalla mostra.** Decisamente sottorappresentato era Annibale Carracci, in odor di "accademismo", mentre a fianco di Tiepolo, Piazzetta e Guardi, un grande spazio fu dato al Magnasco, la cui rivalutazione rappresentò simbolicamente quella generale del barocco: i suoi soggetti 'romantici' e la sua pittura nervosa e capricciosa sembravano infatti anticipare diversi aspetti dell'arte moderna [DIA 24-25]. Fra gli scopi di Ojetti vi era infatti anche quello di provare che l'arte barocca italiana, con quella veneziana del Cinquecento, aveva anticipato la pittura di paesaggio francese e inglese dell'Ottocento. Quest'idea critica fu fatta propria anche da Longhi. Nonostante la fragilità del suo assunto teorico, **la mostra di Firenze diede origine a una serie di esposizioni sul barocco** a Genova, Napoli, Venezia e altrove. L'impostazione ogettiana fu poi sorpassata nel dopoguerra dalle mostre tenutesi a Milano e Bologna.