

MO MONUMENTA
DO DOCUMENTA

Visitors

Per una storia iconografica del viaggiatore,
del visitatore e del turista

A cura di
Giulio Brevetti


LUCIANOEDITORE



Collana di Museologia, critica artistica e del restauro

Collana fondata da
Rosanna Cioffi

Direttore
Nadia Barrella

Comitato scientifico

José Morillas Alcázar, Sergej Androsov, Alexander Debono, Almerinda Di Benedetto,
Maria Concetta Di Natale, Patrizia Dragoni, David Ekserdjian, Riccardo Lattuada,
José María Luzón, Benito Navarrete, Alessandro Rovetta, Gaia Salvatori,
Ornella Scognamiglio, Philippe Sénéchal, Valerio Terraroli, Giuliana Tomasella

Comitato editoriale

Carmelo Bajamonte, Giulio Brevetti, Bella Takushinova

Collana editoriale internazionale con obbligo del peer review (SSD: L-Art/02, L-Art/03, L-Art/04) e in ottemperanza alle direttive del Consiglio Universitario Nazionale (CUN), dell'Agenzia Nazionale del sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR) e della Valutazione Qualità della Ricerca (VQR). Peer Review per conto della direzione o di un membro della redazione e di un esperto esterno (clear peer review).

VISITORS

PER UNA STORIA ICONOGRAFICA
DEL VIAGGIATORE, DEL VISITATORE
E DEL TURISTA

A CURA DI GIULIO BREVETTI

LUCIANOEDITORE

Ringraziamenti:

Il Curatore desidera ringraziare il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' nella persona del Direttore, Giulio Sodano, per il sostegno e la generosità espressi nei riguardi dell'iniziativa *Visitors*, tanto in occasione della preparazione del convegno quanto per la pubblicazione di questo volume. Un ringraziamento alla Fondazione San Giuseppe dei Nudi di Napoli, a Ugo de Flaviis e ad Almerinda Di Benedetto, per aver ospitato il convegno negli ambienti della Chiesa del complesso monumentale. Viva riconoscenza a Nadia Barrella per aver accolto il libro nella collana che dirige e che è stata fondata da Rosanna Cioffi, maestra insostituibile. E un sincero ringraziamento a Maria Gabriella Pezone e a tutti i partecipanti a quel simposio per i significativi contributi presentati.

Cooperativa EICA
© by 2025 LUCIANO EDITORE
Via Salvo d'Acquisto snc
81030 Taverola (CE)
www.lucianoeditore.net
editoreluciano@libero.it
ISBN 978-88-6026-383-4

*Ad Arianna S.,
viaggiatrice, visitatrice, turista*

Indice

<i>Introduzione</i>	9
CRISTINA GALASSI Visitatori al museo da David Teniers il Giovane a Duane Hanson	13
CARMELO BAJAMONTE Settecento siciliano: viaggiatori, visioni, rappresentazioni	29
GIUSEPPE PIGNATELLI SPINAZZOLA «Una specie di <i>Vauxhall</i> sul gusto di Londra e di Parigi». La narrazione <i>dei e per i</i> viaggiatori stranieri del <i>Real Passeggio</i> di Chiaia	43
BELLA TAKUSHINOVA Il <i>Grand Tour</i> dei ‘conti del Nord’: immagini dei granduchi di Russia (1781-82)	61
ORNELLA SCOGNAMIGLIO A spasso nel tempo. Viaggiatori francesi a Napoli sul fluire del Settecento	79
ALMERINDA DI BENEDETTO Harriet Hosmer a Roma nel 1852: il viaggio d’istruzione di una scultrice ‘queer’	93
NADIA BARRELLA Viaggiatore per lavoro: il conoscitore Gustavo Frizzoni e il suo viaggio a Napoli tra mostre e collezioni private	109
ANTONELLA TROTTA, GINA VENNERI Straniere ovunque. ‘Città dei morti’ e ‘case dei matti’ a Napoli nei racconti delle viaggiatrici del XIX secolo	123
GAIA SALVATORI India 1911 ‘a dorso d’elefante’: il viaggio dell’artista-reporter Fortunino Matania per la stampa inglese	135

ENRICO LUCCHESI

Viandanti dell'arte contemporanea italiana: De Chirico, Savinio, Nathan, Paolini 151

GIULIO BREVETTI

Anna e le sue sorelle. Turiste straniere in Italia nella cinematografia degli anni Cinquanta 167

UTA FELTEN

Ingrid Bergman a Napoli. Sguardo e desiderio femminile. Una lettura plurale di *Viaggio in Italia* di Roberto Rossellini 199

STEFANIA ZULIANI

Raffaella Mariniello. Un altro *viaggio in Italia* 211

DANIELA CARMOSINO

Far proprio lo sguardo dell'Altro: i *Quaderni Giapponesi* di Igort 223

Indice dei nomi 235

Visitatori al museo da David Teniers il Giovane a Duane Hanson

Cristina Galassi

A series of interesting studies subverts the image of the museum public passed down in historiography through literary sources and gives a not entirely truthful idea of eighteenth-century museums as destined exclusively for foreign travellers on the Grand Tour. The interest aroused by the public opening of museums among the new bourgeois class, documented by the access registers, fits well with the investigations devoted to art collecting in the middle and lower classes, which have long since highlighted an alternative market to that of the great aristocratic collectors. The opening of the rooms of the Louvre Museum to the public after the French Revolution was therefore the final event in a process that had already been underway for some time. Taking for granted these studies, which provide interesting data on the different audiences of visitors, the essay intends to trace in figurative testimonies a possible counterpart to this process of democratisation of the museum and the opening of the collections to the public, tracing a path up to contemporary times.

Una serie di studi sovverte l'immagine del pubblico dei musei passata nella storiografia attraverso le fonti letterarie e che restituiscono un'idea non del tutto veritiera dei musei settecenteschi, come destinati esclusivamente ai viaggiatori stranieri del *Grand Tour*. Come ha dimostrato Chiara Piva, l'interesse suscitato dall'apertura pubblica dei musei presso la nuova classe borghese, documentato dai registri di accesso, ben si accorda con le indagini dedicate al collezionismo d'arte nei circuiti di medio e basso livello, che hanno da tempo messo in evidenza un mercato alternativo a quello dei grandi collezionisti aristocratici¹. L'apertura al pubblico delle sale del Louvre, dopo la Rivoluzione francese, si configura, quindi, come l'evento conclusivo di un processo già in atto da tempo.

Dando per scontati questi studi, che forniscono dati interessanti sul diverso pubblico dei visitatori², il mio intervento intende rintracciare nelle testimonianze figurative una eventuale controparte di questo processo di democraticizzazione del museo e di apertura al pubblico delle raccolte, giungendo a tracciarne un percorso fino alla contemporaneità. In questa selezione non potrò che avvalermi di pochi esempi, essendo molto ampia la casistica di dipinti che registrano presenze di pubblico e diverse categorie di visitatori nei più noti musei europei del tempo e sulle quali faremo alcune considerazioni.

¹ C. Piva, *Il pubblico dei musei di antichità nell'Europa del Settecento*, in «Il capitale culturale», Supplementi 9, 2019, pp. 47-81.

² Oltre a Piva, vedi, per esempio, S.A. Meyer, *La pierre de touche. Riflessioni sul pubblico romano tra Sette e Ottocento*, in «Ricerche di storia dell'arte», 90, 2006, pp. 15-22; A. Floridia, *Forestieri in Galleria. Visitatori, direttori e custodi agli Uffizi dal 1769 al 1785*, Firenze 2007; I. Sgarbozza, *Artisti, studiosi, principi e viaggiatori: il pubblico elitario dei musei romani nel Settecento*, in *Roma e l'antico*, catalogo della mostra (Roma 2010) a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano 2010, pp. 127-132.

Krzysztof Pomian ha ben tratteggiato il modello aristocratico che sta dietro a molte collezioni seicentesche³, non ancora musei, dietro alle quali si cela la nuova immagine ideale del gentiluomo, al quale si attagliano, come esercizio prioritario, non solo la nobiltà delle armi ma anche gli interessi per la musica, le lettere, le opere di pittura e scultura, il contatto con gli artisti, immagine veicolata dal *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (1528), testo tradotto in varie lingue e più volte ristampato tra Cinque e Seicento. Anche la produzione artistica, che metteva in scena non solo gli eroi della storia antica, per esempio l'episodio di Alessandro Magno nella bottega di Apelle, nel momento in cui il sovrano offre al pittore la sua amante Campaspe, incrociando in questo celebre episodio anche il tema dell'aneddotica, come nel caso del dipinto di Willem van Haecht, *Apelle che dipinge Campaspe*, del 1630 circa (L'Aja, Mauritshuis), nel quale la scena è ambientata in un fittizio *cabinet d'amateur* di dimensioni principesche, ha contribuito all'esaltazione del ruolo dell'arte e del collezionismo presso i potenti, come dimostrano anche casi ben noti, che raffigurano, invece, personaggi storici viventi: Alberto e Isabella, arciduchi dei Paesi Bassi meridionali, per esempio, che si fanno raffigurare nel *cabinet d'amateur* del mercante di Anversa Cornelis van der Geest, visitato il 23 agosto 1615, visita riprodotta nel dipinto del 1628 di Willem van Haecht (Anversa, Rubenshuis), o quello, invece, dell'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria, che commissiona al suo pittore di corte, David Teniers il Giovane, diverse rappresentazioni della propria galleria e di se stesso nell'atto di mostrare la sua collezione di dipinti alla partenza per Bruxelles (fig. 1).

Alle opere commissionate a Teniers farà seguito, nel 1660, la pubblicazione a Bruxelles, da parte dello stesso David Teniers il Giovane, del *Theatrum Pictorium*, testo corredato da incisioni, che riproduceva i quadri italiani e fiamminghi della pinacoteca di Leopoldo Guglielmo⁴.

Se volessimo fare una indagine dal punto di vista sociologico del pubblico presente in questi tre dipinti, saremmo confermati sulla vocazione ancora fortemente elitaria delle raccolte e della categoria di visitatori che vi avevano accesso, in genere di pari livello del collezionista: nobili e nobildonne, persone di un determinato ceto sociale, in altre parole la cerchia di amici e frequentatori assidui della sua dimora, vestiti in abiti eleganti, che trascorrono il tempo tra colte (e ricche) occupazioni.

A conferma di ciò, l'abate Jean-Baptiste Du Bos, nelle *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* (1719), cerca di delimitare, sia da un punto di vista descrittivo che normativo, il nuovo fenomeno della parola pubblico:

³ K. Pomian, *Il museo. Una storia mondiale. I. Dal tesoro al museo*, trad. di L. Bianco, R. Valiani, Torino 2021, p. 334.

⁴ Si tratta di un catalogo di incisioni (245), tratte da 243 dipinti di autori italiani e fiamminghi, scelti tra i circa 1.300 appartenenti alla collezione dell'arciduca. Leopoldo Guglielmo, governatore dei Paesi Bassi dal 1646 al 1656, raccolse a Bruxelles una grande collezione di opere d'arte, in parte frutto di acquisti da vendite all'asta di collezioni di nobili inglesi, scacciati dal Puritanesimo, come James Hamilton (1606-1649). La collezione comprendeva dipinti di Hans Holbein il Vecchio, di Pieter Brueghel il Vecchio, di Jan van Eyck, di Raffaello, di Giorgione, di Paolo Veronese, di Tiziano. Alla morte di Jan van den Hoecke, nel 1651, David Teniers il Giovane fu nominato conservatore di questa collezione. Tornato a Vienna, alla fine del suo mandato, l'arciduca destinò la sua collezione al nipote Leopoldo I d'Austria. Oggi gran parte di questa raccolta si trova a Vienna al Kunsthistorisches Museum. Diversi incisori realizzarono le immagini tratte dalle pitture, partendo da copie in miniatura che Teniers aveva predisposto e che furono più tardi disperse.



Fig. 1. David Teniers il Giovane, *L'arciduca Leopoldo Guglielmo nella sua galleria di dipinti*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Non includo la plebe tra il pubblico che può pronunciarsi e giudicare fino a che punto i poemi o i quadri siano eccellenti. Il termine pubblico si riferisce qui alle persone illuminate dalla lettura, dalle relazioni sociali. Sono le sole che possono determinare il valore dei poemi e dei quadri, sebbene si trovino opere talmente belle da fare meravigliare anche il popolo di bassa estrazione. Ma dal momento che non conosce le altre opere dello stesso genere, non è in condizione di discernere [...] quindi il pubblico a cui ci riferiamo qui si limita alle persone che leggono, che conoscono gli spettacoli, che vedono e che sentono parlare di quadri o che hanno acquisito in qualche modo quella capacità di discernimento che si chiama giudizio di paragone⁵.

⁵ J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di E. Fubini, Milano 1990, pp. 203-204. Il tipo di figura cui sembra fare riferimento Du Bos si avvicina all'idea di conoscitore tratteggiata nel *vademecum* del conoscitore di J. Richardson, *Two Discourses. I. An Essay On the whole Art of Criticism as it relates to Painting*, London 1719.



Fig. 2. Ferrante Imperato, *Gabinetto di curiosità*, in Ferrante Imperato, *Dell'istoria naturale*, Napoli 1599.

Un pubblico elitario, costituito da naturalisti e appassionati di storia naturale, è anche quello che frequenta i gabinetti di curiosità più o meno coevi (fig. 2).

Agli inizi del Settecento il museo sta muovendo i primi passi verso la sua azione educativa e pubblica: si colloca in questa chiave di lettura la *Museographia* di Caspar Friedrich Neickel del 1727. Come ha giustamente evidenziato Adalgisa Lugli,

c'è un discrimine molto forte che divide il museo tra Settecento e Ottocento ed è proprio nel suo essere, dopo la Rivoluzione francese (ma con ampie anticipazioni già in età illuminista), pubblico in un senso completamente nuovo, cioè aperto per la pubblica utilità. Ma nel momento in cui Neickel scrive la sua *Museographia* nessuna preoccupazione d'uso è ancora entrata dentro il museo. La collezione, semiprivata, aperta a un flusso molto limitato di visitatori più che qualificati, ospiti illustri o amatori studiosi, ha i suoi sistemi di auto-conservazione, che regolano un modesto accesso di pubblico. Lo si vede bene nelle rarissime immagini antiche che mostrano interni di musei di meraviglie, di gallerie o *cabinets de curiosité*. La stanza che contiene la collezione è spesso vuota. A volte possono esserci uno o due

visitatori. Compagno di solito il collezionista o una figura equivalente, che è l'anticipazione del conservatore del museo moderno. Nelle collezioni enciclopediche di meraviglie, come il museo bolognese di Ferdinando Cospi (1677), può essere una rarità vivente, un nano in questo caso, a mostrare la collezione⁶.

Neickel, tuttavia, nel suo trattato asseriva che «ogni uomo, i dotti per la propagazione del sapere e gli ignoranti per il suo apprendimento, i ricchi e i poveri, i giovani e i vecchi, possono frequentare i musei con grande beneficio», commentando nella *Museographia* l'utilità dei musei⁷. Si preoccupava, inoltre, come ha fatto notare anche Chiara Piva, di rimarcare alcune regole fondamentali da tenersi durante la visita: «che ognuno entri in un museo con le mani lavate per non imbrattare», si devono indossare abiti adeguati e graziosi e soprattutto ricordava al pubblico che «all'inizio o alla fine della visita del museo si possono porre domande», «si può chiedere il resoconto su quali cose siano ivi contenute». Ribadiva chiaramente che, «quando durante la visita capita un pezzo considerevole non ci si deve vergognare e si deve domandare con modi gentili alla guida: 1) che cosa esso sia, quando non lo si sa [...] 2) come si chiama; 3) se è un'opera d'arte si chieda chi l'ha realizzata, a cosa serve e poi cosa vi è in essa da ammirare». A questo scopo consigliava di portare con sé un taccuino per appunti e schizzi, ma soprattutto ricordava che «nei musei è necessaria anche la prudenza al fine di non urtare nulla per via della disattenzione, di non farlo cadere e di non romperlo poiché ciò è disonorevole»⁸.

Il tenore di queste indicazioni, come anche la semplice esistenza di un testo di questo tipo, genericamente molto noto ma piuttosto trascurato nei suoi dettagli dalla storiografia recente, possono essere considerati il sintomo di un cambiamento in atto nel modo di considerare le collezioni e del nuovo pubblico che si andava affacciando nei musei durante il XVIII secolo. Le caratteristiche funzionali e paratestuali della *Museographia* di Neickel infatti la denotano come una pubblicazione compendiarica, tascabile, scritta a caratteri gotici, con un'unica tavola illustrata per contenere il costo di stampa e molte indicazioni pratiche, caratterizzando così il volume come uno strumento didattico, per un pubblico di lettori profani, non avvezzi al mondo dei collezionisti. Pur ancora profondamente legato al gusto delle *Wunderkammern*, questo testo rappresenta un ottimo punto di partenza per ragionare sul tema del pubblico nei musei del Settecento, questione complessa anche dal punto di vista metodologico, che però vale la pena di riconsiderare, resistendo alla vana tentazione di stabilire quale sia stato il primo museo ad aprire le proprie porte alla popolazione, quanto piuttosto tentando di superare una visione consolidata che vede nel Louvre dell'epoca della Rivoluzione francese il primo vero museo pubblico in Europa⁹.

Se questo testo può essere il sintomo di un approccio nuovo al mondo delle collezioni e dei collezionisti, i dipinti che, ancora nel XVIII secolo, raffigurano le presenze di visitatori nei musei

⁶ A. Lugli, *Museologia*, Milano 1992, pp. 20-21.

⁷ C.F. Neickel, *Museografia. Guida per una giusta idea ed un utile allestimento dei musei*, a cura di M. Pigozzi, E. Giuliani, A. Huber, Bologna 2005, p. 401.

⁸ Ivi, pp. 401-403.

⁹ C. Piva, *Il pubblico...* cit., p. 49.



Fig. 3. Johann Zoffany, *La Tribuna degli Uffizi*. Windsor, Royal Collection.

non sembrano, in realtà, contraddire l'idea di un luogo riservato a certe classi sociali e sembrano, quindi, non distogliere lo sguardo dalla rappresentazione, anche figurativa, dell'*upper class*.

Anche nella *Tribuna degli Uffizi* del pittore tedesco Johann Zoffany, databile al 1776 (Windsor, Royal Collection) (fig. 3), apogeo della Galleria ma trasformata rispetto al progetto originario a seguito della riorganizzazione in corso, conseguente alla apertura al pubblico del museo nel 1769, i frequentatori appartengono sempre alla medesima tipologia di visitatori. Il nuovo regolamento del museo, del resto, promulgato nello stesso anno, se stabiliva l'apertura ai visitatori su base regolare, ogni giorno dalle otto del mattino in inverno e dalle sei durante la bella stagione, accordava, altresì, il diritto d'ingresso ai forestieri e ai sudditi del granduca, a condizione che fossero vestiti in maniera appropriata, mentre ne erano esclusi i servitori e le persone di bassa condizione. La riorganizzazione in atto prevedeva l'adeguamento della collezione alle nuove esigenze di ripartizione degli oggetti secondo la loro origine, che presupponeva la separazione dei prodotti della natura dagli artefatti e all'interno di questi ultimi dalle opere d'arte. Nel 1775 era

stato nominato alla direzione Giuseppe Bencivenni Pelli e suo assistente Luigi Lanzi. Ma a quali spettatori si fa riferimento? All'interno della Tribuna, dove sono scomparsi tutti i piccoli oggetti curiosi, i quadretti, il tavolo centrale e il mobilio fastosamente decorato, rimane solo una collezione di capolavori, dipinti e statue, mentre, per quanto riguarda il pubblico, il dipinto costituisce «l'immagine simbolo della frequentazione delle sale nel XVIII secolo», diventando una delle più famose evocazioni della *connoisseurship* settecentesca e del *Grand Tour*¹⁰. Le opere d'arte sono state tutte identificate (alcune troveranno diversa collocazione o sono diversamente allocate ma non posso entrare nel dettaglio). I presenti non sono visitatori qualunque ma conoscitori d'arte, diplomatici, antiquari, collezionisti, copisti. La tela è divenuta emblema del *Grand Tour* anche per la fama di alcuni dei personaggi che rappresenta. Zoffany modifica la disposizione rispetto all'allestimento originale della galleria ed aggiunge sette quadri appartenenti alla collezione dei Medici, temporaneamente prestati per l'occasione da Palazzo Pitti, grazie a speciali privilegi ottenuti con l'aiuto del conte George Clavering-Cowper e del primo baronetto sir Horace Mann. In questo modo Zoffany ha l'opportunità di ritrarre *in situ* tali opere, fra cui la *Madonna della Seggiola* di Raffaello.

In segno di gratitudine per l'intercessione, Zoffany ritrae Mann e lo stesso Cowper assorto nella contemplazione del suo ultimo acquisto, la *Grande Madonna Cowper* di Raffaello, in seguito custodita presso la National Gallery of Art di Washington, e forse per questo posta in posizione preminente: «La tela è divenuta emblema del *Grand Tour* anche per la fama di alcuni dei personaggi che rappresenta. Davanti alla cosiddetta *Venere di Urbino* di Tiziano si possono identificare Thomas Patch e sir Horace Mann. Il primo pittore, ma anche antiquario e copista, il secondo 'residente inglese' e quindi figura ufficiale della colonia inglese a Firenze»¹¹. Tutti i conoscitori d'arte, i diplomatici e i visitatori ritratti sono identificabili e rendono il dipinto una combinazione tra la *conversation piece*, il ritratto inglese di genere, e la tradizione prevalentemente fiamminga del XVII secolo, con gli scorci delle gallerie e le *Wunderkammern*. Nel dipinto Pietro Bastianelli, curatore della Galleria degli Uffizi, mostra la *Venere di Urbino* a John Gordon, di cui si conosce la collezione grazie ad uno scritto di John Chambers del 1829. Di fronte al quadro di Tiziano si trovano Thomas Patch, in piedi, e Felton Hervey, seduto, in conversazione con sir John Taylor e sir Horace Mann. In particolare Felton Hervey, detentore di una prestigiosa collezione d'arte, è fra gli inglesi ammessi a corte e viene ritratto in primo piano.

A questo dipinto ne va accostato un altro di Thomas Patch, del 1760-61 circa, che ritrae una riunione di dilettanti in una sala di sculture immaginaria dove sono riunite le più famose sculture esposte a Firenze (fig. 4). Con l'eccezione di *Cupido e Psiche*, sostituito da Patch con *Mercurio*, le sculture raffigurate nella tela sono quelle presenti nella Tribuna di Zoffany. Patch è raffigurato mentre spiega i pregi della *Venere de' Medici*, assistito dai commenti di sir Horace Mann che addita la statua sul lato opposto. Valentino, sulla destra, una guida che compare anche in un'altra *conversation piece* di Patch, indica la statua dell'*Arrotino*, ammirata anche da lord Cowper, la

¹⁰ Sull'argomento S. Costa, *La legittimità dello spettatore 'disinteressato'*, in S. Costa, G. Perini Folesani, *I savi e gli ignoranti: dialogo del pubblico con l'arte (XVI-XVIII secolo)*, Bologna 2017, pp. 103-217, in part. p. 154.

¹¹ Ivi, p. 156.



Fig. 4. Thomas Patch, *Riunione di dilettanti in una sala di sculture*. Sir Brinsley Ford, CBE.

seconda figura da destra. L'unico personaggio che ha un contatto diretto con le opere è quello appoggiato con noncuranza sul piedistallo del gruppo dei *Lottatori*, che si è voluto identificare con un funzionario della galleria. Nessuno dei presenti sembra realmente interessato alle opere d'arte e, come negli *Asini d'Oro*, dipinto nel 1761 dello stesso artista, Patch sembra mettere in ridicolo i turisti per l'indifferenza manifestata nei confronti dei capolavori della scultura classica a Firenze. La mancanza di dipinti nella galleria immaginaria potrebbe voler alludere alla superiore indifferenza da parte dei turisti per la pittura rispetto alla statuaria antica¹².

A giudicare dalla serie di ventiquattro grandi tavole raffiguranti le sale del Museo Pio-Clementino, una delle prime opere pubblicate dall'incisore e disegnatore topografico romano Vincenzo Feoli, su commissione di papa Pio VI, le sale del museo che, a seconda della loro forma, avevano al centro un oggetto che spiccava per la sua eccezionalità, oppure schieravano alle due estremità le statue più imponenti e celebri, accolgono visitatori in grado di apprezzare la bellezza dell'antico. Le illustrazioni, disegnate da Francesco Muccinelli e da Francesco Costa e in pochi casi dallo stesso Feoli, raffigurano con esattezza e grandiosità le nuove sale con le ricche decorazioni e le collezioni esposte, ponendosi sulla scia delle iniziative promozionali portate avanti da papa Pio VI nei confronti della realizzazione più prestigiosa del suo mecenatismo: il radicale rinnovamento del Museo di antichità del Vaticano, il cui catalogo in sette volumi, ad opera di Giambattista ed Ennio Quirino Visconti, ne rappresentò il culmine culturale e celebra-

¹² Sul dipinto vedi H. Belsey, in *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, catalogo della mostra (Londra 1996-97, Roma 1997) a cura di A. Wilton e I. Bignamini, Milano 1997, pp. 138-139, scheda 90.



Fig. 5. Bénigne Gagneraux, *Papa Pio VI visita le Gallerie del Vaticano insieme al re Gustavo III di Svezia*. Stoccolma, Nationalmuseum.

tivo. Come scrive Krzysztof Pomian un «visitatore impregnato di testi e immagini dell'antichità doveva sentirsi proiettato, di fronte a un simile spettacolo inanimato, in un tempio della bellezza concepito come una varietà dominata dalla regolarità, dalla simmetria, dall'armonia, con la 'nobile semplicità', la 'calma grandezza' di una monumentalità a misura d'uomo»¹³. I visitatori sono coppie eleganti: sembrano borghesi più che nobili ma comunque hanno i tratti di figure stereotipizzate e comunque non di un popolo qualunque.

Sempre un pubblico di alti dignitari ecclesiastici e nobili è quello che accompagna lo stesso papa Pio VI, il papa che voleva passare alla storia come rinnovatore di Roma e come fondatore del museo Pio-Clementino, nella visita alle Gallerie del Vaticano insieme al re Gustavo III di Svezia nel dipinto di Bénigne Gagneraux del 1786 (fig. 5), al Nationalmuseum di Stoccolma: nell'incontro, ambientato tra la Sala Rotonda e la Sala delle Muse, il papa illustra una scultura antica al sovrano che, in quanto tale, è anche il capo della chiesa luterana del suo paese. In realtà ci troviamo in una Sala delle Muse irreale, pregnante simbolo, dice Pomian, «dell'acquietarsi dei conflitti confessionali e della solidarietà delle élite europee nel culto dell'antico»¹⁴.

¹³ K. Pomian, *Il museo...* cit., p. 206.

¹⁴ Ivi, p. 209.



Fig. 6. George Scharf, *Lo scalone di Montagu House*. London, British Museum.

Un pubblico più variegato, borghesi innanzi tutto e famiglie, – vi compaiono anche bambini –, è quello che popola l'incisione acquerellata di George Scharf che riproduce lo scalone dell'antico British Museum (fig. 6), nato dal lascito alla corona inglese nel 1753 da parte del medico, appassionato di storia naturale, sir Hans Sloane: nel codicillo al suo testamento, del 1739, Sloane si era espresso chiaramente sulla volontà che la sua collezione venisse mantenuta integra e venisse messa a disposizione del pubblico («che possa essere visitata di tanto in tanto da tutte le persone desiderose di vederla e di esaminarla, nel rispetto delle leggi, delle direttive, delle regole e degli ordini che saranno emanati»)¹⁵.

Una tradizione che sembrerebbe molto *british*: l'Ashmolean Museum sappiamo che fin dall'inizio è molto frequentato dal pubblico tanto che il conservatore e il sotto conservatore sono stipendiati con il ricavato dei biglietti d'ingresso. Non tutti i visitatori

sono degli studiosi: Conrad von Uffenbach, erudito tedesco di passaggio a Oxford nel 1710, rimane sbalordito nel vedere che «le persone toccano tutto senza alcun riguardo, alla maniera degli inglesi» e che «persino le donne sono ammesse per 6 pence: si precipitano qui e là, toccano tutto senza che il sotto conservatore manifesti loro il benché minimo dissenso»¹⁶. Nel 1719 si inaugura un gabinetto pubblico a San Pietroburgo: l'iniziativa è di Pietro il Grande che vuole che «il popolo veda e s'istruisca»¹⁷.

Una tempera di Jacques Sablet, databile tra il 1786 e il 1792, che raffigura *La stanza degli Animali con la scultura del Tevere ancora in situ* (fig. 7), prima che venisse requisita e portata al Louvre, ci restituisce diverse tipologie sociali ed etniche di visitatori: borghesi e famiglie; un bambino totalmente disinteressato che gioca, visitatrici donne, un orientale con il turbante, un

¹⁵ La frase è riportata ivi, p. 319. Per la riproduzione dell'incisione di Scharf, ivi, p. 321.

¹⁶ R. Schaer, *Il museo tempio della memoria*, Torino 1996, p. 34. Il viaggiatore nota che il 23 agosto era giorno di mercato.

¹⁷ *Ibidem*.



Fig. 7. Jacques Sablet, *La stanza degli Animali con la scultura del Tevere ancora in situ*. Città del Vaticano, Musei Vaticani.

lavoratore con un cesto appoggiato ad una vanga¹⁸. Qua e là anche qualche artista che studia e copia le antichità, come nell'acquaforte, colorata a mano, di Louis Ducros e Giovanni Volpato che riproduce *La galleria delle Statue con la 'Cleopatra'*, databile tra 1787 e 1792¹⁹. Potremmo continuare su questo registro con numerosissimi altri esempi.

È innegabile, tuttavia, che il cambiamento epocale avvenga a partire dalla Rivoluzione francese, che inaugura una nuova epoca nella storia dei musei. Prima della Rivoluzione va ricordato che i *Salons* costituivano le rassegne di arte contemporanea francese più importanti e richiamavano tantissimo pubblico, come ricaviamo da alcuni dipinti o incisioni che riproducono queste esposizioni che hanno permesso ad amatori e curiosi di entrare in contatto con la creazione

¹⁸ Sul dipinto I. Bignamini, in *Grand Tour...* cit., p. 253, scheda 197.

¹⁹ Sull'acquaforte, conservata a Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, I. Bignamini, ivi, p. 254, scheda 199. C'è anche una versione con lo stesso soggetto di Vincenzo Feoli su disegno di Francesco Miccitelli, del 1794, che mette la *Cleopatra* più vicina allo spettatore e inserisce nella scena visitatori e *connoisseurs*. La *Cleopatra* era così popolare tra i *Grand Tourists* da diventare soggetto prediletto di copie e souvenir. Su questa acquaforte, conservata a Città del Vaticano, Musei Vaticani, vedi sempre I. Bignamini, ivi, p. 254, scheda 200.



Fig. 8. Anonimo, *Salon del 1765*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes.

artistica, diventando un appuntamento irrinunciabile a partire dalla seconda metà del XVIII secolo. Una acquaforte di un anonimo raffigura il *Salon* del 1765 e riproduce in primo piano un tavolino con sopra dei piccoli libri che si trovano aperti nelle mani dei visitatori: alcuni di loro leggono, altri indicano le opere appese alle pareti (fig. 8). Si trattava dei cosiddetti *Livrets*, libretti compendiatî e tascabili non illustrati della mostra, compilati dal segretario dell'Accademia e venduti all'ingresso del *Salon*, utilissimi perché le opere erano solo numerate e senza didascalie mentre la didascalia era contenuta nel libretto²⁰. La loro comparsa nelle esposizioni conferma l'apertura al pubblico del sistema dell'arte: Jean-Marie Roland de la Platière, ministro dell'Interno dal 1792 al 1793, grande viaggiatore, nelle sue lettere, scritte tra il 1776 e il 1779, annota che il costituendo museo nelle gallerie del Louvre «dovrà richiamare gli stranieri e attrarre la loro attenzione; dovrà alimentare il gusto per le belle arti, ricreare gli amatori e servire da scuola agli artisti. Deve essere aperto a tutti e ciascuno potrà sistemare il proprio cavalletto davanti a qualunque quadro o

qualunque statua e disegnarli, dipingerli o modellarli a suo piacimento. Sarà un monumento nazionale, e non vi sarà neppure un solo individuo che non abbia diritto di goderne»²¹. A giudicare da una testimonianza tedesca citata da Jean Galard nel suo studio sui diversi pubblici del Louvre (2010), «il sabato e la domenica entrano tutti. Il pubblico diventa allora tanto numeroso e tanto

²⁰ Sull'argomento U. van de Sandt, *Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781*, in *Diderot & l'Art de Boucher a David. Les Salons: 1759-1781*, catalogo della mostra (Paris 1984-85), Paris 1984, p. 81. Questo studio ha messo in luce un aumento delle vendite dei libretti tra il 1759 e il 1781: si passa da 7.227 a 17.555 libretti venduti. Nel 1773 furono acquistati 10.057 libretti, in media uno ogni due persone. Si può ipotizzare che se nel 1759 i visitatori furono circa 14.000, nel 1781 il pubblico avrebbe potuto aggirarsi su circa 35.000 presenze.

²¹ K. Pomian, *Il museo. Una storia mondiale. II. L'affermazione europea, 1789-1850*, trad. di L. Bianco, R. Valiani, Torino 2022, pp. 9-10.

sporco che bisognerebbe dedicare il lunedì alla pulizia»²². Pomian riporta ancora l'annotazione di un viaggiatore inglese, secondo il quale il Louvre è una istituzione «mirabilmente concepita per familiarizzare le classi più incolte della società con le opere d'arte di gusto sublime, e dunque per civilizzare gli animi ed espandere l'intelligenza» e ancora quella di un viaggiatore russo che, nel 1825, in epoca di Restaurazione, scriveva: «oggi, domenica abbiamo trovato le sale piene di pubblico di tutte le classi popolari, perché il Louvre è aperto a tutti. Ho visto dei contadini, dei poveri e cenciosi lavoratori a giornata, di fronte a un quadro del Correggio»²³.

Il famoso *tourniquet*, come ha scritto Adalgisa Lugli, «lo sbarramento che viene collocato all'ingresso del museo e impone, a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, che si paghi una tassa per poter entrare, indica un confine preciso»: «introduce un discrimine economico» ma è anche il «segno di un'apertura molto più ampia al pubblico, non più legata alla professione, all'essere studiosi o artisti per poter accedere alle collezioni come era stato per le raccolte enciclopediche del XVII secolo o per le accademie settecentesche»²⁴. Ne parla anche lo scrittore Henry James nel 1909 in *Italian Hours*, riferendosi ad un viaggio a Roma nel 1877, nel quale il museo è visto come un mausoleo: «agli ingressi di questi palazzi vi sono piccoli tornichetti presso i quali siedono uomini dalle uniformi gallonate, cui il visitatore deve pagare un biglietto d'ingresso di dieci *pence*. Dentro, negli ambienti coperti a volta e affrescati, l'arte italiana giace sepolta come in mille mausolei»²⁵. Oggi, scrive ancora Adalgisa Lugli, «la presenza di pubblico all'interno del museo è un fatto abituale, ma è fenomeno recente quello di un'osservazione attenta dell'effetto che produce la presenza di visitatori all'interno delle sale. Si va dalla disseminazione a strati, di opere d'arte, elementi architettonici e visitatori in uno dei famosi templi dell'arte contemporanea, il Solomon Guggenheim Museum di New York, a un'estetizzazione, per così dire, del pubblico nel museo, i cui esempi sono già nelle immagini del Conte Primoli quando fotografa il Museo di Villa Torlonia attorno al 1898»²⁶. Gli artisti che frequentano il museo nell'Ottocento sono i primi a distogliere gli occhi dalle opere e a fissarli sui visitatori. Così si esprime Medardo Rosso ben prima dei Futuristi: «quando vado con un amico al museo ed egli mi mostra i capolavori catalogati, certo io li ammiro con lui, ma nello stesso tempo mi confermo che sarebbe più sano, una volta al lavoro, dimenticare le mie ammirazioni sterili e non ricordare se non ciò che ho visto di più vivente nel museo e di veramente interessante da copiare e cioè la gente che vi cammina, come il mio amico e io»²⁷. Al di là di sporadiche riflessioni sul pubblico già presenti in alcuni studi ottocenteschi, è giusto datare al secondo decennio del XX secolo e a studiosi come John Cotton Dana, Alexander Corner e John Dewey l'avvio di studi specifici sui visitatori e lo spostamento dell'attenzione sul fruitore piuttosto che sul 'fruito'. Georges Bataille afferma nel 1930 che «le sale e gli oggetti d'arte non sono che un contenitore il cui contenuto è costituito dai visitatori; è il contenuto che distingue un museo da una collezione privata. Un museo è come

²² La frase è riportata ivi, p. 14.

²³ *Ibidem*.

²⁴ A. Lugli, *Museologia...* cit., p. 24.

²⁵ Il testo è riportato in R. Schaer, *Il museo...* cit., p. 156.

²⁶ A. Lugli, *Museologia...* cit., p. 21.

²⁷ La frase, in «*Mercure de France*», marzo 1896, viene citata da A. Lugli, *Museologia...* cit., p. 22.



Fig. 9. Duane Hanson, *Tourists II*, 1988.

il polmone di una grande città: la folla affluisce ogni domenica nel museo come il sangue, e ne esce purificata e fresca»²⁸.

Il filosofo e sociologo francese Jean Baudrillard nel suo *Système des objets*, saggio del 1968, il cui *focus* principale è il consumismo e il consumo degli oggetti, annuncia, senza mai riferirsi al museo ma alludendo chiaramente ad esso, che questa istituzione compie un atto di «santificazione» dell'oggetto, una legittimazione automatica. In questo tipo di «contenitori di cose santificate» il rituale della visita non prevede affatto l'osservazione delle collezioni esposte. Lo spettacolo del museo è quindi sostituito da nuove centralità che non passano necessariamente attraverso la presenza degli oggetti. Dai *ready made* Dada in poi è il pubblico dei visitatori ad essere protagonista. La scelta, la modalità di selezione, lo spirito che spinge ad entrare nel museo contemporaneo è totalmente svincolato dal fine. Le statistiche dimostrano che la media di permanenza del 'fiume' umano che frequenta le sale del Beaubourg parigino è di mezz'ora, compresa la visita al bookshop e alla biblioteca. L'umanità ha trovato nell'ingresso alla piramide

²⁸ G. Bataille, *Museo*, in «Documents», 5, 1930, riportato da R. Schaer, *Il museo...* cit., p. 157.

del Grande Louvre, nella prospettiva smisurata della Gare d'Orsay, negli spazi discontinui della Galleria Nazionale di Stoccarda o in quelli ludici del Groninger Museum gli ideali luoghi della sua autorappresentazione collettiva e teatrale. È a questa umanità che guardano le sculture di Duane Hanson. Riconosciuto come uno degli scultori più importanti delle neoavanguardie, il suo lavoro si è principalmente concentrato sull'analisi e sulla critica della *common people*, restituendo allo spettatore un'immagine altamente stereotipata dell'americano medio. Con vari materiali fra cui resina di poliestere, fibra di vetro e bronzo, ha realizzato, nel corso della sua attività artistica, un elevato numero di statue iperrealistiche, come *Supermarket Lady*, *Young Shopper*, *Tourists*. All'inizio degli anni Settanta è divenuto una figura centrale della corrente iperrealista con le sue sculture in poliestere dipinto, rifinite di vesti e accessori, ispirate a temi e soggetti della quotidianità (massaie, turisti, poliziotti), ritratti realistici della rassegnazione, della solitudine, della violenza, della standardizzazione della società attuale. In particolare *Tourist II* (1988) (fig. 9) è un'opera iperrealista (o superrealista, come preferiscono chiamarla alcuni). Fedeli a una reale coppia di turisti, abbigliati disinvoltamente da spiaggia – cappellino, pantaloncini corti, ciabatte, macchine fotografiche, sacco da spesa – i turisti di Hanson guardano le pareti (vuote?) di una galleria d'arte. Allegoria, metafora, parodia, i due 'turisti' sono efficacemente rappresentati nel loro significato sociale. In nessun caso esprimono un pensiero, giacché la loro posa è il riflesso di un universo (il viaggio organizzato, le vacanze) chiuso e perfettamente funzionale all'industria del turismo, al consumismo.

Hanson ha sempre preferito fare sculture di persone che normalmente non potrebbero essere rappresentate in una galleria; le sue figure emanano una normalità con la quale tutti noi possiamo identificarci. I suoi *Tourists* sono una caricatura del turista medio americano. Come la maggior parte delle opere di Hanson, i due sono presi alla sprovvista e sono quindi inconsapevoli dello sguardo dello spettatore.

ELENCO DEI VOLUMI PUBBLICATI

La forma delle idee (2010)

Fermenti europei e memorie familiari nel museo Filangieri di Napoli

Nadia Barrella

La decorazione del Duomo di Aversa in età moderna (2011)

Storia di una committenza tra aristocrazia e clero

Anna Grimaldi

Come si rinnova una vecchia Pinacoteca (2012)

Il progetto di Achille Bertini Calosso per la nuova sede della Galleria Nazionale dell'Umbria (1930-1950)

Patrizia Dragoni

Mosaico (2013)

Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla

Rosanna Cioffi - Ornella Scognamiglio (a cura di)

Il voyage en Italie di Joseph-Jérôme De Lalande (2013)

Imma Cecere

La consistenza dell'effimero (2013)

Riviste d'Arte tra Ottocento e Novecento

Nadia Barrella - Rosanna Cioffi (a cura di)

I "Cocci" in Rolls-Royce (2015)

Carlo Giovane di Girasole e i musei d'ambientazione nella Napoli degli anni Venti

Nadia Barrella

Cucita addosso (2021)

La collezione Tesorone: un secolo di collezionismo borghese

Nadia Barrella

Collezionismo e identità nazionale (2022)

La collezione del Duca della Verdura tra Risorgimento e Senato del Regno

Carmelo Bajamonte

Il dono di Mnemosine (2023)

Dialoghi multidisciplinari su museo e memoria

A cura di Nadia Barrella e Gianluca Garelli

I Russi e il Grand Tour nel regno di Napoli (2023)

Viaggi, diplomazia, collezionismo

Bella Takushinova

QUADERNI

Musei da svelare (2011)

Offerta e domanda museale in Campania

Nadia Barrella - Ludovico Solima

Le Aule dell'Arte (2013)

Arte contemporanea e università

Nadia Barrella - Gaia Salvatori (a cura di)

«**October**». **Una rivista militante** (2014)

Maria Giovanna Mancini

Lete e i musei (2024)

Modi, forme e ragioni del dimenticare

nei luoghi della memoria

Nadia Barrella (a cura di)

Wine Culture and Landscape (2024)

Experiences of recovery and regeneration in Italy

Francesca Muzzillo - Fosca Tortorelli

Autoritratti di città (2025)

Tra otto e novecento grandi decorazioni, collezioni e musei

Nadia Barrella - Alessandro Rovetta - Marta Nezzo

Valerio Terraroli (a cura di)