



Il museo che non c'è. Note sulla dispersione del patrimonio in Gran Bretagna

di Caroline Patey

Indifferente alla loro recente moltiplicazione come al sodalizio che vi si celebra con l'architettura di grido, un fantasma si aggira per i musei. Sordo al nome di Jean Nouvel (Reina Sofia, Louvre) quanto a quelli di Herzog & De Meuron (Tate Modern), impermeabile ai fasti del British Museum (Norman Foster) come ai restauri della Tate Britain (James Stirling), disinteressato alle fortune del 'nuovo' Victoria and Albert Museum e malinconico come si addice alla sua natura, il fantasma invita a interrogare tanta luccicante spettacolarità e forse a non dimenticare che, per quanto custode di memoria e guardiano di culture, il museo è anche il luogo dove vengono consumate, direttamente o meno, amnesie e *damnatio memoriae* e in nome del quale continuano a perpetrarsi non poche violazioni e disseminazioni. In altre parole, dietro il *colligere* che presiede all'allestimento e all'esposizione si profila sempre il gesto contrario della violenza che invece stacca, deruba, spostata o distrugge:

Saccheggio saccheggiato, e destinato a essere saccheggiato di nuovo. Può darsi che i musei, il frequentare musei, il ricordare visite ai musei e lo scrivere (prima, durante e dopo) di tutte queste attività non riguardino altro. Queste esperienze ci inducono a chiederci se il saccheggio non sia e non sia sempre stato la nostra condizione originale, irriducibile e se ogni produzione non abbia luogo in previsione di un inevitabile saccheggio, almeno quanto di una sperata conservazione. (Boon 1995: 141)



Se l'estensore di queste righe ha un tono accorato, lo si deve forse al fatto che, nella sua qualità di studioso di antropologia, si sarà frequentemente imbattuto negli episodi di sottrazione coatta o violenta inflitti a lungo a culture non occidentali: "Questo rimuginare si fa più tormentoso nei musei etnografici, nei musei coloniali e in quelli imperialistici, quindi in ogni collezione che raccolga il bottino di una conquista o di un'espansione" (Boon 1995: 141). Lungi tuttavia dall'essere il mesto privilegio del rapporto tra colonizzatori e colonizzati, sacco, spogliazioni e disseminazione sembrano scandire anche la storia e persino la formazione del museo europeo; basta ascoltare, al chiudersi del Settecento, Antoine Quatremère de Quincy mentre, invano, incita Napoleone a non rimuovere le opere d'arte dal loro originario contesto – Egitto e Italia in questo caso – per non infliggere ai patrimoni locali lo smembramento delle scuole e la spoliazione di musei, gallerie e collezioni. L'opera d'arte, ammonisce severamente il critico d'arte (Quatremère 1989: 88), ha valore solo se rimane parte del tutto al quale appartiene. Nella lettura che del severo francese propone David Carrier, "The art of museums, the transfer of works of art from their original intended site to some museum, implied breaking the link that had always existed between creation and society, between art and mores, art and religion, art and life" (2006: 53).

In barba a questa lezione austera, è in buona parte a rimozioni e spogliazioni che i 'grandi' musei dell'Ottocento devono fama e lustro. È sufficiente lasciar correre la memoria alle sfingi del Louvre o ai marmi detti di Lord Elgin¹ dei quali va orgoglioso il British Museum per cogliere appieno questo inestricabile groviglio semantico, politico e storico: non più o non solo pacifico raduno delle muse, il museo è anzi il luogo in cui da tempo s'incrociano pratiche e progetti paradossali tesi a raccogliere e perpetuare una memoria spesso sottratta o estorta – con forza, astuzia o denaro – a un'altra cultura.

In Gran Bretagna, pesa forse più che altrove l'ombra dell'arte distrutta o dispersa. Per quanto pittoresche e suggestive, le molte rovine abbaziali del paesaggio rurale non consentono infatti di scordare la lontana stagione dell'iconoclastia e la 'dissoluzione' di seicentocinquanta monasteri – un quarto dell'intera proprietà terriera – che segna in modo irreversibile, negli anni Trenta del Cinquecento, il destino politico, economico e religioso del paese. Quasi a suggellare la profonda cicatrice culturale praticata dallo scisma e dalla Riforma, navate scoperchiate e statue mutilate dicono con eloquenza quanto i motivi della perdita e della dispersione siano cifre profondamente incise nella vicenda patrimoniale inglese.

¹ E' superfluo ricordare un episodio che ancora oggi pesa sulle memorie e sui rapporti politici tra Regno Unito e Grecia. Lord Elgin era ambasciatore in Turchia e la rimozione delle sculture dell'Acropoli si svolse dal 1801 al 1812. Meno note forse le reazioni irritate quando non irate, inclusa quella di Lord Byron, il quale riteneva Elgin un vandalo peggiore di Alarico (Woodward 2001: 129).



Saranno bastati dieci anni a cambiare il volto del paese:

The monks have been expelled, and wind and rain whistle through gate, cloister and choir [of monasteries]. The soaring stone vaults of the church are picked clean like the rib-cage of a whale. The bells toll no more, sold to be melted down for their value as metal; the stained glass and the lead of the roof have also been sold for scrap. The villagers in their hovels suddenly have a quarry on their doorsteps and stone walls replace those of timber and mud. Simple, squared blocks are most highly prized. The rounded drums of columns are only valuable as mill-stones while ornamental capitals, pinnacles, or awkwardly shaped arches are of no use to anyone. This practicality explains the distinctive silhouette of the ruins. (Woodward 2001: 110)

Spesso, non è neppure rimasto il frammento incompleto ma tangibile di un passato tacitato; talvolta esso risorge a sorpresa dal nulla, come avvenne spesso nell'Ottocento durante la costruzione della ferrovia che fece affiorare numerosi reperti seppelliti dalla terra e dall'oblio, come ad esempio il Monastero di Lewes, nel Sussex, demolito nella furia del Cinquecento e casualmente tornato alla luce (Woodward 2001:108). Ma al di là dei possibili felici ritrovamenti, tra asportazione, esportazione, roghi e sfregi, molto andò perduto; e certo, sull'onda delle critiche ancora moderate di Lutero e del più deciso anatema di Calvino, si complicò immensamente lo statuto delle immagini al di là della Manica, nel segno di un rapporto ruvido, per non dire conflittuale, con la parola e la cultura in generale: "No longer affectionate sisters given at times to gentle competition, the literary and verbal arts become, in some versions of reformed thought, mortal enemies on the battlefield of salvation" (Gilman 1986: 33).

Non occorre addentrarsi oltre nel dedalo dell'iconoclastia e tanto meno nelle sue conseguenze multiformi. Ma si vuole qui suggerire che, nella storia del paese, la guerra all'icona e la distruzione delle immagini hanno lasciato un'impronta indelebile: sono in qualche modo la scena primaria di una museologia che, sì, nasce e cresce come altrove in Europa tra fine Seicento e Ottocento, ma sembrerebbe segnata dalla ferita originaria della disseminazione. Con impressionante puntualità, infatti, l'emorragia delle opere d'arte si ripropone, secolo dopo secolo, onda anomala che tutto disperde e molto distrugge. E così, all'ombra delle imponenti istituzioni che conosciamo, giace il museo che non c'è, il museo perduto, come lo chiama lo studioso Robert M. Adams (1980), smembrato, invisibile ma anch'egli eloquente, come lo sono le tracce e il perturbante.

LA COLLEZIONE DECAPITATA

Per quanto sospetta e osteggiata, l'arte non di meno resta oggetto di desiderio nell'Inghilterra del primo Seicento, e accende non poche curiosità estetiche e più o meno esplicite passioni. Di fresco saliti sul trono, gli Stuart, legati per genealogia e cultura al continente, si mostrano impazienti di emulare sovrani italiani e francesi e di



mettere anch'essi insieme una collezione tale da dare prestigio alla giovane dinastia e da colmare il ritardo culturale del paese. Lo sguardo è naturalmente orientato verso le Fiandre, l'Italia e la Spagna, dove scorre il meglio del talento internazionale. Al giovane e brillante principe di Galles Enrico il merito del primo sforzo in questo senso. Poco si sa della sua collezione, dispersa, venduta o in parte confluita in quella del fratello minore, il futuro Carlo I; ma non vi è dubbio che suscitasse molta ammirazione e che a un pubblico uso alla assai grezza ritrattistica elisabettiana risultasse, tra motivi classici e stile veneziano, radicalmente innovativa (Haskell 1997: 166). A guidare e accompagnare il principe nelle sue scelte, Thomas Howard, conte di Arundel, "probablement le collectionneur le plus clairvoyant d'Angleterre au XVIIe siècle" ricorda Haskell (1997: 159) che, intrecciando missioni diplomatiche e scoutismo artistico, molto fece per diffondere nel suo paese la grammatica del collezionismo: gusto delle forme, eclettismo, mecenatismo, versatilità e senso dell'avventura.

His [Arundel's] influence at court was exerted most effectively on Henry, Prince of Wales, but following the latter's premature death in 1612 Arundel was to be eclipsed for the next decade and a half by his arch-rival Buckingham. Arundel's picture collection, rich in canvases by Holbein, Rubens and Van Dyck, and with both paintings and graphic works by Dürer, was the most precocious and original of his day (MacGregor 2007: 93).

Questi dunque gli attori della partita artistico-politica che si gioca sul palcoscenico degli anni Venti e Trenta, ricca di peripezie e colpi di scena come conviene alla tragedia barocca il cui primo atto si recita in Spagna, nel 1623. Se la spedizione destinata a combinare il matrimonio di Carlo con l'Infanta si rivelò del tutto fallimentare sotto il profilo dinastico, il principe scopre a Madrid la straordinaria raccolta di Filippo IV, abbastanza generoso, quest'ultimo, da regalare al suo ospite ben due dipinti di Tiziano, mentre un terzo viene comperato da un Carlo ormai in balia della sua passione e intento a negoziare dalla Spagna l'acquisto dei cartoni di Raffaello (Haskell 1997: 173). Molti dipinti si aggiungono al già ricco nucleo originale, grazie anche alla presenza a corte di Orazio Gentileschi e presto di sua figlia Artemisia, mentre Pieter Paul Rubens lavora al programma iconografico del Banqueting Hall. Ferve la caccia al talento, sale la febbre del bello.

Il secondo atto si svolge a Mantova, dove convergono le fantasie dei neofiti inglesi, il principe ormai sovrano, Buckingham, Arundel, consapevoli tutti del tesoro dei Gonzaga, frutto di sontuose commissioni fatte nel tempo a Giulio Romano, Mantegna, Tiziano e Correggio tra gli altri. Le difficoltà finanziarie del ducato congiunte alle manovre assai losche degli intermediari culminano nella vendita milionaria seguita da trasporto segreto e rocambolesco delle opere fino all'isola di



Murano, dove, nell'aprile del 1638, furono caricate sulla *Margaret* alla volta di Londra:

Les douze empereurs de Titien, un grand tableau d'Andrea del Sarto, un tableau de Michelangelo di Caravaggio, d'autres tableaux du Titien, du Corrège, de Jules Romain, du Tintoret et de Guido Reni, tous de la plus grande beauté, bref une collection si merveilleuse et glorieuse qu'on n'en rencontrera jamais plus de pareille; ils sont vraiment dignes d'un roi aussi grand que sa Majesté de Grande-Bretagne (Haskell 1997: 181).

Nel 1630, Carlo era il felice proprietario della più importante collezione europea e Londra, davvero a sorpresa, era balzata agli onori di una spettacolare fama pittorica: "La concentration artistique à Londres était tout à fait remarquable", ricorda Haskell (1997: 164), e un'ideale passeggiata dalle residenze del re, St. James e Whitehall, a quelle dei suoi aristocratici sudditi, Arundel e Buckingham, senza scordare le case di intermediari e agenti abili a procacciare opere ma spesso anche a trattenerle per sé, avrebbe portato dall'Italia alla Germania alle Fiandre – Giorgione e Tiziano, Raffaello e Rosso Fiorentino, Holbein, Dürer e Bosch, Rubens e Van Dyck – lungo le sale di una sontuosa galleria virtuale. Incurante della difficile congiuntura economica, il grande gioco della compravendita e del mecenatismo si protrasse negli anni Trenta sulla scacchiera internazionale, non senza la collaborazione della regina Enrichetta Maria, cattolica e in contatto spirituale-artistico con il nipote del papa, Cardinale Barberini, abile a tessere trame tra Roma e Londra e a inviare ai sovrani dipinti alla dozzina, come si evince dall'arrivo del carico nelle parole di un testimone nel 1636:

La reine se reposait au lit tandis qu'on les [les tableaux] faisait défiler devant elle, mais Charles survint tout de suite, accompagné d'Inigo Jones, [...]; peu après Lord Arundel vint aussi voir ce qui était arrivé [...] ils se montrèrent tout particulièrement enthousiasmés par un *Portrait de Dame* d'Andrea del Sarto e un Léonard de Vinci [...] le roi et Jones étaient aussi transportés par un ou plusieurs tableaux qu'ils croyaient être de Jules Romain (Haskell 1997: 199).

La piega degli eventi non stupisce; a Rivoluzione compiuta e all'indomani dell'esecuzione del re, nel 1649, la Camera dei Comuni decise di vendere i beni di Carlo, in parte per saldarne i debiti giganteschi. Poco si sa della difficile incombenza del catalogo, ma sembra che i prezzi dei tanti capolavori fossero sorprendentemente modesti, forse per la scarsa cultura artistica dei venditori e di certo perché l'ingente e brutale afflusso di opere d'arte sul mercato non poteva che deprezzarne il valore. Racconta Haskell che alcuni creditori del re furono invitati ad accettare pagamenti in natura e a scegliere tra i dipinti; la *Santa Margherita* (1556) di Tiziano andò così a finire tra le mani di un artigiano impiegato per lavori di mantenimento alla Torre di Londra, per essere prontamente rivenduta e terminare la sua corsa al Prado (1997: 219). Pur senza riempire le casse del *Commonwealth*, le vendite pubbliche si moltiplicarono e nella loro scia comparvero i demoni della speculazione e del profitto. Nel 1653, l'agente del Cardinale Mazarino s'imbarcò con 24 casse di dipinti e oggetti acquistati a



prezzi già lievitati e diretti a Parigi: si consuma allora “la fin symbolique de la collection de peintures de Charles I, laquelle avait vu le jour à peine plus de vingt ans auparavant” (Haskell 1997: 212).²

PASSAGGI DI PROPRIETÀ

Un secolo dopo. Nonostante impegni e intrighi della politica e le fatiche legate alle sue mansioni di primo ministro di ben due sovrani, Giorgio I e II, Robert Walpole dedicò moltissima energia e uguale astuzia alla sua collezione d'arte; fino all'interruzione della sua carriera, nel 1742, le opere erano dislocate tra le case londinesi di Downing Street, Grosvenor Street e Chelsea. Memore della sua infanzia in mezzo ai capolavori, il figlio cadetto del ministro, Horace, scrittore e letterato, sembra avere nutrito una speciale predilezione per *I padri della chiesa* di Guido Reni (Millar 2002: 764); uno tra i dipinti di una collezione che ne contava più o meno duecento e mostrava notevole equilibrio tra scelte nordiche (Rembrandt, Rubens, Teniers), francesi (Claude Lorrain, Poussin), meridionali (Murillo, Salvator Rosa, Giordano) e 'naturalizzati' (Godfrey Kneller e Peter Lely). Congedatosi dalla politica e dalla città, Walpole riparò nella sua sontuosa proprietà in Norfolk, Houghton Hall, dove venne ospitata l'intera collezione, allora considerata la più prestigiosa e significativa del paese. Fu Horace, che adorava suo padre, a stilare il primo catalogo delle sue opere; la prima edizione di *Aedes Walpolianae* venne pubblicata appena due anni prima della morte del vecchio gentiluomo e, nel decantare la collezione, l'autore sembra anche sotteraneamente paventare il destino:

Commerce, which carries along with it the curiosities and arts of countries as well as the riches, daily brings us something from Italy. How many valuable collections of pictures are there established in England on the frequent ruins and dispersion of the finest galleries in Rome and other cities! Most of the famous Pallavicini collection has been brought over. (Walpole MDCCLXVIII: viii)

Houghton infatti diventa ben presto fonte di inquietudine per Horace Walpole, preoccupato dei debiti del secondo Robert, figlio maggiore ed erede del padre, e dal gusto del figlio di lui, George, per il gioco d'azzardo. La stesura del catalogo si iscrive nel mezzo di queste premonizioni: “As my fears about Houghton are great, I am a little pleased to have finished a slight memorial of it, a description of the pictures of which I have just printed a hundred to give particular people” (Moore & Dukelskaya 2002: 28).

² Qualche opera, notoriamente i *Trionfi* di Mantegna, venne sottratta alle vendite. Quanto alle collezioni degli amici di Carlo, non ebbero maggiore fortuna. Arundel lasciò il paese alle prime avvisaglie di rivolta e i suoi beni furono venduti nei Paesi Bassi dopo la morte di Lady Arundel, nel 1654. Medesima sorte per la collezione di Buckingham, venduta in blocco per 60.000 fiorini nel 1650 (MacGregor 2007: 94).



Timori che vanno crescendo al ritmo del veloce decadere della tenuta: "You know how very found I am of Houghton, the object of my father's fondness", scrive Horace nel 1773 al suo amico Mann, "Judge then what I felt at finding it half in ruin, though the pictures, the glorious pictures, and furniture are in general admirably well preserved. All the rest is destruction and desolation" (Moore & Dukelskaya 2002: 35).

Ma l'ottimo stato di conservazione della collezione non l'avrebbe salvata. A fortuna dissipata e pressato dai creditori, lo scapestrato nipote di Horace Walpole intavola discussioni con possibili acquirenti, abbagliati alla sola idea delle ricchezze pronte a riversarsi su una scena internazionale sempre più attenta al traffico dell'arte. Il nome di chi si aggiudica la negoziazione diventerà famoso: James Christie, fondatore della casa d'asta milionaria che conosciamo, propone nel 1778 una valutazione allettante per un primo lotto di 182 opere, descritte tutte nel catalogo di Horace. Non tarda tuttavia a farsi sentire l'indignazione di un'opinione scandalizzata dalla dispersione di un patrimonio ritenuto in qualche modo pubblico e offesa dall'indifferenza regale. Fu il controverso e rumoroso deputato John Wilkes ad apostrofare in questo senso Giorgio III, richiamandolo alle sue inevase responsabilità istituzionali e culturali e militando a gran voce per l'incorporamento della collezione Walpole nel giovane e, artisticamente almeno, ancora povero museo della nazione:

The British Museum, Sir, possesses few valuable paintings, yet we are anxious to have an English School of painters. If we expect to rival the Italian, the Flemish, or even the French School, our artists must have before their eyes the finished works of the greatest masters. Such an opportunity, if I am rightly informed, will soon present itself. I understand that an application is intended to be made to parliament, that one of the first collections in Europe, that at Houghton, made by Sir Robert Walpole, of acknowledged superiority to most in Italy, and scarcely inferior even to the Duke of Orleans's in the Palais Royal at Paris, may be sold. I hope it will not be dispersed, but purchased by Parliament, and added to the British Museum. I wish, Sir, the eye of painting as fully gratified as the ear of music is in this island, which at last bids fair to become a favourite abode of the polite arts. A noble gallery ought to be built in the garden of the British Museum, for the reception of that invaluable treasure. (Conlin 2001: 370)

La protesta è generale e travalica i confini dell'isola, ma il sovrano stolido non si lascia commuovere, forse anche per la statura e il prestigio dell'acquirente, Caterina detta la Grande, imperatrice di Russia. E un feritissimo Horace Walpole si appresta a elaborare il lutto:

What I have long apprehended is on the point of conclusion, the sale of the pictures at Houghton. The mad master has sent his final demand of forty-thousand pounds for them to the Empress of Russia [...] *basta!* Thus end all my visions about Houghton, which I will never see, though I must go hither at last; nor, if I can help it, think of more. (Walpole 1954-1971: 428)



Mentre *The European Magazine* coglie nell'evento il segnale inequivocabile della decadenza dell'impero, altri giornali temono per l'incolumità delle 203 opere affidate alle tempeste del mare e a quelle della politica internazionale (Moore&Dukelskaya 2002: 40); da Roma, l'amico di Horace Walpole unisce la sua voce al cordoglio privato e pubblico: "One should be tempted in some cases almost to wish that there was authority lodged in some hands to prevent such mad owners from dissipating their patrimony and injuring their descendants" (Walpole 1954-197: 434). Allestite nelle auguste stanze dell'Ermitage a San Pietroburgo, le opere di Robert Walpole ebbero a subire ulteriori disseminazioni durante e dopo la Rivoluzione di ottobre; a tutt'oggi molte mancano all'appello del museo che non nacque mai.

INCANTI ALL'INCANTO

Nel 1911, Henry James, scrittore famoso e acuto testimone delle vicende estetiche e politiche del suo paese adottivo, dedica agli appetiti statunitensi per l'arte europea un breve romanzo. Con in dote un nome assai poco eufonico, Breckenridge Bender è il miliardario in caccia di tesori al quale il testo associa ripetutamente l'aggettivo 'carnivorous' (James 2001: 109):³ una indicazione, sembrerebbe, dell'imbarbarimento in corso sul mercato dell'arte. Oggetto dei desideri contrastanti inscenati dal racconto, un dipinto di Joshua Reynolds, metonimicamente federato con l'intero patrimonio della Gran Bretagna. "Precious things are going of our distracted country at a quicker rate than the very quickest – a century or more ago – of their ever coming in" (James 2001: 35), scrive James, senza nutrire illusioni sull'origine delle collezioni inglesi e alludendo infatti discretamente all'episodio Elgin. I materiali di *The Outcry* erano per lo scrittore a portata di mano: i primi anni del secolo avevano infatti registrato un vertiginoso aumento del flusso artistico verso quel serbatoio di immense fortune che erano gli Stati Uniti della finanza aggressiva e della siderurgia d'assalto (Tintner 1981: 111). Al centro dell'acceso dibattito, il ritratto di Holbein, *Christina of Milan*, opera allora di proprietà del duca di Norfolk e da lui prestata alla National Gallery. Fino, almeno, a un giorno del 1908 in cui il duca annunciò di avere ricevuto da oltre Atlantico ghiotte offerte per la bella principessa rinascimentale – disdegnata, incidentalmente, dal committente Enrico VIII – e di essere costretto ad accettarle per rimediare al dissesto delle sue finanze.

³ *The Outcry* nasce in verità nel 1909 come una commedia che James riscrive in forma narrativa due anni dopo.



Lo sdegno pubblico portò a organizzare una veloce raccolta di fondi che sarebbe stata vana se, l'ultimo giorno utile, non fosse giunto il pingue assegno di una benefattrice rimasta anonima: grazie a lei, *Christina* divenne bene pubblico e rimase a Londra, dove si può oggi ammirarne le fattezze un po' enigmatiche. Più significativo sotto il profilo del patrimonio, il pericolo sfiorato e sventato palesò il ritmo accelerato del trafugamento artistico che si tentò di arginare potenziando la rete di protezione e di controllo del National Art Collections Fund, creato nel 1903, primo e tardivo progetto di "state patronage for the arts" in Gran Bretagna (Gardiner 2003: 19).⁴

Con i toni leggeri della commedia di costume, James affrontava dunque temi incandescenti in un paese in forte crisi di identità politica e culturale, percorso da nostalgie imperiali e senso del proprio decadere. Per quanto dolorosa, la ferita aperta del patrimonio artistico in fuga non era che il segnale di più ampie incertezze presenti e future. E se si concludono felicemente la vicenda dello Holbein come quella di *The Outcry*, la storia è spesso meno indulgente. Così, nella filigrana di un racconto dove aristocratici impoveriti e indebitati incrociano miliardari all'erta e mercanti poco scrupolosi, si distinguono i tratti di un episodio dall'esito più amaro e oggi quasi dimenticato ma i cui attori erano molto noti a James. L'intrigo – mondano, amoroso, finanziario – è di quelli internazionali e si dipana tra Londra e Parigi tra tardo Ottocento e primi anni del secolo nuovo, nella scia della figura di Richard Wallace, erede della preziosa collezione della famiglia Hertford, una cui parte è oggi custodita a Londra nella casa avita di Manchester Square. Di gusti continentali, gli Hertford erano parigini di adozione dal Settecento, un'indole che si coglie anche nelle loro scelte estetiche. All'indomani della Comune di Parigi, nella quale si era prodigato per gli insorti, Wallace spostò parte dei suoi tesori nella casa inglese che oggi conosciamo, mentre restano in Francia statue, dipinti e mobili in grande quantità, collocati nelle dimore di famiglia (Hughes 2006: 53). Il testamento di Lady Wallace, vedova di Richard e morta nel 1897, perfezionava la donazione di Hertford House alla nazione mentre lasciava gli averi 'francesi' al segretario di suo marito, John Scott Murray. Non tanto si sa dell'uomo che sta per diventare il personaggio chiave nella cronaca del museo svanito; certo, non sembra contaminato dalla nevrosi del collezionismo, se vende nel 1904 il delizioso padiglione parigino di Bagatelle insieme alle sculture numerose del giardino (Houdon, Pigalle). La sua vera passione sembra piuttosto focalizzata sull'affascinante e spregiudicata Victoria Sackville West, moglie del nobilissimo Lionel e padrona del castello di Knole, la stessa immortalata da Virginia Woolf in *Orlando*. Strano imbroglio di affetti e rappresentazioni davvero, dove si trova anche coinvolta la figlia di Victoria, Vita, apparentemente legata a Murray Scott da familiarità quasi domestica. Affettuosamente soprannominato Seery, compare nei diari e risorge tra i personaggi del romanzo biografico *Pepita* (1937).

⁴ Qualità e numero dei dipinti 'transatlantici' sono impressionanti; tra gli autori esportati, Tiziano, Rubens, Rembrandt, Bellini, Raffaello, Holbein, Giorgione, Reynolds, Gainsborough (Conisbee 2003: 28).



Secondo la sua biografia, Vita Sackville West avrebbe spesso usufruito del “gloriously appointed apartment[s]” (Caws 2002: 2) di Seery in Rue Lafitte: quello forse che aveva ereditato da Richard Wallace?

Giunge presto l’epilogo, dal sapore acre. Il lascito di Scott Murray a Lady Sackville (1909) comprende l’appartamento parigino e le collezioni in esso contenute, oltre a denaro sonante: ossigeno necessario al mantenimento dell’immenso castello rinascimentale sul quale gravano debiti e ipoteche. Con la disinvoltura che la distingue e prima ancora di avere vinto la causa che la oppone alla famiglia di Scott Murray – cosa che avviene nel 1913, con tanto di copertura mondano-giornalistica –, Lady Sackville conclude accordi per vendere in blocco muri, opere e oggetti parigini. Alla conclusione del processo, la collezione appartiene già al mercante Jacques Seligmann, acquistata al buio anni prima per due milioni di dollari, come se il mondo dell’arte fosse un verde tavolo di poker: “[...] a collection which he [Seligmann] had never seen and for which there existed no catalogue, no expertise, nor even adequate inventory” (Mallett 1979: 92). Ricorda Germain, il figlio di Seligmann, che nel varcare la prima volta la soglia di Rue Laffite, gli sembrò di penetrare nella caverna di Ali Babà (Mallett 1979: 92). Una caverna indubbiamente fiabesca: dipinti a centinaia, sculture, rari mobili settecenteschi... non forse la qualità delle opere esposte a Londra, suggeriscono gli storici, sebbene l’assenza di catalogo vanifichi in parte tanto ottimismo. Quasi tutti i pezzi furono battuti in tre aste successive e un numero sterminato di lotti. Nel 138, spiccava una festa campestre di Watteau, oggi parte della collezione Stewart Gardner a Boston e intitolata *La perspective*. E ancora, s’imbarcarono per New York e altre destinazioni sconosciute Nicolas Lancret, Horace Vernet, Thomas Lawrence, Louis Boilly... dispersi tutti tra grandi musei, gallerie o case private. E la collezione Wallace non ritrovò mai il suo alter ego parigino.

Saccheggio saccheggiato, scrive il disincantato studioso di musei citato all’inizio di queste considerazioni. Violenza e memoria, patrimonio e disseminazione, distruzione e conservazione: crinali difficili lungo i quali nascono – e muoiono, anche – i musei. Il problema, lo ricorda un altro disincantato, Jean Clair, è immenso: “Un colloque réunissait à l’UNESCO, récemment, les directeurs du British Museum, du Louvre et de l’Ermitage pour savoir à qui appartiennent les œuvres déposées dans les collections publiques: aux nations qui les possèdent ou à l’humanité entière?” (Clair 2007: 81). Impossibile azzardare qui risposte e persino più umili indicazioni. Importa solo, forse, raccogliere le parole disseminate dei musei scomparsi: raccontano di frontiere giustamente porose e mobili, di arte coinvolta dalle e nelle passioni umane e politiche, di unità infrante forse per sempre, di rapporti caotici tra patrimonio pubblico e proprietà privata, di metamorfosi, migrazioni, morte e risurrezioni; di tutte le aporie e le ansie che percorrono oggi la vita cangiante del museo ma che al museo consentono di non farsi mausoleo.



BIBLIOGRAFIA

Adams R. M., 1980, *The Lost Museum. Glimpses of Vanished Originals*, The Viking Press, New York.

Besançon A., 1994, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Fayard, Paris.

Boon J. A., 1995, "Perché i musei mi mettono tristezza", in I. Karp e S. D. Lavine (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Clueb, Bologna, pp. 137-167.

Carrier D., 2006, *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*, Duke University Press, Durham and London.

Caws M. A., 2002, "Introduction", in V. Sackville West, *Selected Writings*, M. A. Caws ed., Palgrave, New York, 1-15.

Clair J., 2007, *Malaise dans les musées*, Flammarion, Paris.

Conlin J.G.W., 2001, "High Art and Low Politics. A New Perspective on John Wilkes", *Huntington Library Quarterly* 64, n. 3-4, pp. 356-381.

Conisbee P. 2003, "The Ones That Got Away", in R. Verdi (ed.), *Saved! 100 Years of the National Art Collections Fund*, Hayward Gallery/Scala, London, pp. 26-33.

Gamboni D., 1997, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books, London.

Gardiner J., 2003, "Rebel and Connoisseurs" in R. Verdi (ed.), *Saved! 100 Years of the National Art Collections Fund*, Hayward Gallery/Scala, London, pp. 16-25.

Gilman E. B., 1986, *Iconoclasm and Poetry in the English Reformation*, University of Chicago Press, Chicago-London.

Haskell F., 1997, *L'amateur d'art*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Librairie Générale Française, Paris.

Hughes P., 1981, *The Founders of the Wallace Collection*, Trustees of the Wallace Collection, London.

James H., (1911) 2001, *The Outcy*, Penguin Books, London.

Karp I. e S. D. Lavine (a cura di), 1995, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Clueb, Bologna.

MacGregor A., 2007, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven and London.

Mallett D., 1979, *The Greatest Collector. Lord Hertford and the Founding of the Wallace Collection*, Macmillan, London.

Millar Oliver, 2002, "The Walpole Collection", in *The Burlington Magazine*, Vol. 144, n. 1197, pp. 764-766.

McClanan A. and J. Johnson (eds.), 2005, *Negating the Image. Case Studies in Iconoclasm*, Ashgate, Aldershot.

Moore A. & Dukelskaya L., 2002, *Painting, Passion and Politics. Masterpieces from the Walpole Collection on Loan from the State Hermitage Museum*, St. Petersburg, State Hermitage Museum and Waterside Press, London.



Quatremère de Quincy A., 1989, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, introduction et notes par É. Pommier, Macula, Paris.

Tintner A., 1981, "Henry James's *The Outcry* and the Art Drain of 1908-1909", *Apollo* CXIII, 1981, pp. 110-112

Walpole H., MDCCLXVIII, *Aedes Walpolianae, or a Description of the Collection of Pictures at Houghton Hall in Norfolk. The Seat of the Right Honourable Sir Robert Walpole, Earl of Orford*, III Edition, London.

Walpole H., 1954-1971, *Correspondence with sir Horace Mann*, edited by W.S. Lewis, W. Hunting Smith and G. G. Lam, Yale University Press, New Haven, vol. 24.

Woodward C., 2001, *In Ruins*, Chatto & Windus, London.

Caroline Patey has read English and Comparative literature in Paris (Paris III), Dublin UCD and the Università degli Studi, Milan, where she now teaches English literature. Her research has oscillated between the two poles of Renaissance and Modernist Studies (Shakespeare and Joyce) and recently become increasingly comparative in scope and methods, focusing on visual and textual modernity in Joyce, Ford, Woolf, Conrad and Eliot following the trail of anthropology and literature, and also concentrating on urban culture and literature, in the works of Henry James, Conrad, Ford, and Isherwood. Among her last investigations, the intersection between museums and literature; in this area of research she has co-edited *The Exhibit in the Text. The Museological Practices of Literature* (Oxford, Peter Lang, 2009) and edited the Italian translation of Sir John Soane's *Crude Hints towards an History of my House* (*Per una storia della mia casa*, Palermo, Sellerio, 2010). She has also lately promoted the research project on literature and nomadism and co-edited the proceedings of the related conference, *Transits. The Nomadic Geographies of Anglo-American Modernism* (Oxford, Peter Lang, 2010).

caroline.patey@unimi.it