

PAOLA CORDERA*

L'archivio immaginario. Il problema delle arti decorative

ABSTRACT

This paper will focus on decorative arts and issues associated with their research. The discussion will move beyond studies at the crossroads of different disciplines. It will consider the «web revolution» and the way new paradigms and data sharing strategies may foster new digital art histories of collaborative nature.

KEYWORDS: Decorative arts; Art market; 19th century; Transdisciplinary approach; Digital tools.

Le arti decorative e le problematiche connesse con il loro studio sono l'oggetto di questo saggio che pone in evidenza il contributo dei recenti studi transdisciplinari insieme ai paradigmi introdotti nella ricerca grazie alla «rivoluzione web», lungo le linee di una storia dell'arte digitale di natura collaborativa.

PAROLE CHIAVE: Arti decorative; Mercato dell'arte; XIX secolo; Approccio transdisciplinare; Strumenti digitali.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11702>

n nessun ragionamento intorno alle arti decorative può prescindere dal considerare il più ampio quadro in cui il loro studio si colloca, quadro ancora oggi invero eterogeneo e influenzato dalla natura stessa delle opere oggetto dell'indagine e soprattutto dal valore d'uso che nella gerarchia delle arti, le ha qualificate (ovvero relegate) quali 'minori' o comunque 'altro' rispetto alle arti, cosiddette, 'maggiori'. Un approccio questo che disvela i canoni di una prassi che ben oltre la metà dell'Ottocento - l'età 'aurea' delle arti decorative che vide l'affermazione e la consacrazione del loro valore e del loro recupero critico in connessione con i processi di serializzazione e industrializzazione di cui il passato costituiva presupposto e modello di riferimento¹ - non mancava di distinguere, anche

* Politecnico di Milano. Scuola del Design; paola.cordera@polimi.it

Particolarmente sentito è il ringraziamento che l'autrice qui rivolge al comitato scientifico del convegno internazionale *La vertigine dell'archivio. Arte, collezionismo, poetiche*, Bologna, 6-7 giugno 2019, e segnatamente, a Sandra Costa e Gino Ruozzi.

Quando non diversamente dichiarato, ultima consultazione dei siti web: 4.4.2020.

¹ Per alcune indicazioni di carattere generale che restituiscono le dimensioni del fenomeno in un quadro europeo, si veda FERDINANDO BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*, Bari, Laterza, 1972, pp. 191-247. Sull'attualità critica della riflessione di Bologna in associazione al mondo del *design*, DARIO SCODELLER, *Il design tra storia delle arti e storia dell'ideologia. Ferdinando Bologna, dalle arti minori all'industrial design, 1972*, «AIS/Design Storia e Ricerche», XII, 2018, <aisdesign.org/aisd/design-storia-delle-arti-storia-dellideologia-ferdinando-bologna-dalle-arti-minori-allindustrial-design-1972#foot-note-7>, ultima cons.: 2.4.2020.

in realtà più sensibili, le *collections particulières* dedicate alle arti 'maggiori'² dalle *collections d'art* delle sorelle 'minori'.³ Analogamente, i contemporanei repertori e cataloghi di vendita enumeravano *objets de vitrines* accanto a *objets meublants*, creando un'ulteriore scala di valori all'interno di un discorso più generale in cui andavano a intrecciarsi collezioni antiquarie, ambientazioni in stile e produzione contemporanea.⁴

Ancora nel XX secolo, non di rado, il ruolo per così dire ancillare con cui le arti 'utili' sono state percepite – «un'aberrazione moderna», secondo l'espressione già usata dallo storico delle arti decorative Albert Jacquemart nell'ultimo quarto dell'Ottocento⁵ – le ha consegnate a una bibliografia generica, o meglio superficiale in quanto subordinata alle arti 'maggiori' o, viceversa, a studi talmente circostanziati da relegarne l'indagine a uno spettro disciplinare specialistico con lavori monotematici e/o focalizzati su specifiche tipologie di manufatti e sulle loro peculiarità. Così, ad esempio, volumi dedicati alle maioliche, agli avori, ai vetri, agli smalti, ai bronzi e alle armature – spesso pubblicati a seguito di riordinamenti museali – hanno indagato gli oggetti nel novero delle loro vicende collezionistiche, trasferendo sostanzialmente i metodi di indagine adottati per le arti figurative ed estromettendo le questioni legate all'ideazione, alla progettazione e alla loro esecuzione materiale. Alle problematiche di classificazione storico-artistica in relazione a botteghe polivalenti si è stati messi di recente nella condizione di ovviare con pregevoli studi monografici dedicati a personalità di cui è stata indagata la biografia personale e professionale. Il passaggio e la connessione con l'indagine di alcuni nuclei archivistici di disegni hanno però rimandato a ben altri potenziali riferimenti e possibilità di ricerca.⁶

² WILLIAM BÜRGER [ÉTIENNE-JOSEPH-THÉOPHILE THORÉ], *Collections particulières*, in *Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, I, Paris, Lacroix-Verboeckhoven et Cie, 1867, pp. 536-551.

³ ALBERT JACQUEMART, *Les collections d'art*, in *Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, cit., pp. 551-556.

⁴ Ad esempio, Albert Jacquemart concludeva in questo modo la sua dissertazione sui mobili con decorazioni a intarsio in avorio: «On voit donc qu'une large part doit lui être faite chez le curieux, soit comme objet meublant, soit comme trésor d'étagère et de vitrine». (1808-1875). ALBERT JACQUEMART, *Histoire du mobilier. Recherches et notes sur les objets d'art qui peuvent composer l'ameublement et les collections de l'homme du monde et du curieux*, Paris, Hachette, 1876, p. 309.

⁵ Secondo questo approccio, «c'est par suite d'une aberration moderne contre laquelle nous tenons à protester qu'on a voulu sectionner les oeuvres de l'intelligence, et créer un *grand art* à côté de ce qu'on a appelé les *arts industriels*». Ivi, p. 355.

⁶ Negli anni recenti e per cultura settecentesca, si vedano, ad esempio, GIUSEPPE BERETTI, ALVAR GONZÁLES PALACIOS, *Giuseppe Maggiolini. Catalogo ragionato dei disegni*, Milano, InLimine, 2014; ALVAR GONZÁLES PALACIOS, *I Valadier. Andrea, Luigi, Giuseppe*, Milano, Officina Libraria, 2019; *Architettura, ornato, arredo nell'Italia neoclassica. Il fondo degli Albertolli di Bedano, sec. XVIII e XIX*, a cura di Carlo Agliati, Paola Cordera, Giuliana Ricci, Bellinzona, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, 2019.

Già nell'ultimo decennio del Novecento, la storia collezionistica dei manufatti, insieme all'attenzione per il recupero di contesti museali del passato (non di rado perduti), è andata a costituire fertile terreno di studio, introducendo inedite chiavi di interpretazione, moltiplicando i percorsi di ricerca, le metodologie da adottare e gli studi dei relativi attori.⁷ Il campo d'indagine si è poi ulteriormente ampliato, grazie all'esplorazione di alcuni fondi archivistici, riconducibili ai protagonisti del mondo delle arti decorative.⁸ È d'obbligo tuttavia evidenziare che sono davvero rari i casi di archivi integri, in grado di offrire un quadro complessivo dei fatti connessi con il produttore/proprietario, ovvero delle vicende collezionistiche dei manufatti artistici. Di alcune personalità del mondo antiquario francese, ad esempio, è pervenuta la sola corrispondenza (o una selezione della corrispondenza ricevuta), come attesta, ad esempio, la documentazione dell'archivio del barone Jean-Charles Davillier alla Bibliothèque de l'Institut national d'Histoire de l'Art,⁹ del barone Jérôme Pichon alla Bibliothèque de la Ville di Parigi,¹⁰ o all'archivio del critico d'arte Eugène Müntz alla Bibliothèque Nationale.¹¹

D'altro canto, ragioni di opportunità economica o fiscale, o sociale hanno spesso determinato la distruzione, almeno parziale, di materiale documentario. È in questi vuoti, insieme a quelli, gravissimi, originati da eventi bellici, che la ricerca sceglie e cerca di inventare elementi utili per

⁷ Per l'Italia è necessario almeno citare gli studi pionieristici di Cristina De Benedictis nell'ultimo decennio del XX secolo, per cui si veda CRISTINA DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991.

⁸ Tra gli altri, *Arti del Medioevo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand 1889-1989, Catalogo della mostra, Museo Nazionale del Bargello, Firenze, 20 marzo-25 giugno 1989*, a cura di Giovanna Gaeta Bertelà e Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1989; ANNELEISE AUFFRET, *Champfleury et le «nouveau» Musée de Sèvres (1872-1889)*, «Histo.Art», IV, 2012, pp. 225-242; *Les Rothschild. Une dynastie de mécènes en France*, III, a cura di Pauline Prevost-Marcilhacy, Paris, Somogy, 2015; *Santo Varni. Conoscitore, erudito e artista tra Genova e l'Europa*, a cura di Grégoire Extermann, Laura Damiani Cabrini, Raffaella Fontanarossa, Chiavari, Società Economica di Chiavari, 2018; SUZANNE HIGGOTT, «The Most Fortunate Man of His Day». *Sir Richard Wallace: connoisseur, collector & philanthropist*, London, Wallace Collection- Pallas Athene Books, 2018.

⁹ Tale documentazione è stata in parte studiata da ÉLODIE BAILLOT, *Une curiosité au service de l'érudition et du patrimoine. Le baron Charles Davillier (1823-1883), collectionneur, historien et donateur des Musées Nationaux*, Mémoire de Master 2, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012-2013.

¹⁰ Per alcuni aspetti relativi al collezionismo e alla personalità del Barone Pichon, cfr. THOMAS STAMMERS, *Collectors, Catholics, and the Commune. Heritage and Counterrevolution, 1860-1890*, «French Historical Studies», 37/1, 2014, pp. 53-87; CATHERINE GOUGEON, *Un collectionneur d'orfèverie au XIX^e siècle*, in *Objets d'Art - Mélanges en l'honneur de Daniel Alcouffe*, a cura del Département des Objets d'art Musée du Louvre, Paris, Fatou, 2004, pp. 394-399.

¹¹ Sulla corrispondenza Müntz, si veda MICHELA PASSINI, *Correspondence allemande d'Eugène Müntz aux origines de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art Paris*, Colin, 2012.

ricostruire microstorie, riflesso e integrazione della macrostoria, e in quanto tale eredità immateriale comune.¹²

Un palinsesto di straordinaria importanza è certamente costituito dalla documentazione relativa all'attività dell'antiquario fiorentino Stefano Bardini che, sebbene smembrata tra diverse istituzioni,¹³ resta un *unicum* per varietà, qualità ed estensione della documentazione e costituisce a tutt'oggi una insostituibile fonte per lo studio del collezionismo italiano e internazionale tra Ottocento e Novecento, come i recenti lavori hanno dimostrato. Malgrado la ricchezza delle fonti documentarie conservate presso gli archivi fiorentini, gli studi di Lynn Catterson hanno tuttavia dimostrato la necessità di essere ulteriormente integrati e confrontati con la documentazione reperita presso la Columbia University Libraries, la Frick Art Reference Library, la Morgan Library, la New York Historical Society a New York e la Zentralarchiv Library Staatliche Museen di Berlino.¹⁴

Proprio il raffronto di informazioni rintracciate in diversi istituti di conservazione è stato essenziale per gli studi da me condotti, relativi al mercante e antiquario austriaco Frédéric Spitzer, attivo a Parigi nella seconda metà dell'Ottocento.¹⁵ Straordinariamente abile nell'attività imprenditoriale e di promozione della propria attività, Spitzer riuscì a porre la propria collezione al centro di frequentazioni e di un sistema di relazioni che coinvolgevano esponenti delle case reali europee, aristocratici, collezionisti, critici d'arte, direttori di musei, artisti e artigiani nelle varie nazioni europee. In assenza di un archivio professionale e/o personale – stante il suo coinvolgimento, ormai ampiamente documentato, nella realizzazione di copie, riproduzioni e *mariages* di *objets d'art* (per non dire esplicitamente falsi), fraudolentemente immessi sul mercato antiquariale¹⁶ – molteplici fonti archivistiche hanno concorso alla ricostruzione di una storia parzialmente nota attraverso le cronache contemporanee, ma che

¹² CARLO GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 241-269.

¹³ Si fa qui riferimento alle carte dell'Archivio Storico Eredità Bardini e al Fondo Stefano Bardini presso l'Archivio dei Musei Civici Fiorentini.

¹⁴ Si segnalano in questa sede i contributi in cui sono più ampiamente discusse tematiche relative al mercato antiquario internazionale: LYNN CATTERSON, *American Collecting, Stefano Bardini & the Taste for TreQuattrocento Florence*, «Predella.it», 2017, 41/42, pp. 317-332, <predella.it/images/41-42_Mono/21%20Catterson_final.pdf>; *Dealing art on both sides of the Atlantic, 1860-1940*, a cura di Lynn Catterson, Leiden-Boston, Brill, 2017; LYNN CATTERSON, *Stefano Bardini and the Taxonomic Branding of Marketplace Style. From the Gallery of a Dealer to the Institutional Canon*, in *Images of the Art Museum. Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology*, a cura di Eva-Maria Troelenberg e Melania Savino, Berlin-Boston, De Gruyter, 2017, pp. 41-64; LYNN CATTERSON, *Addendum. From Florence, to London, to New York: Mr. Morgan's Bronze Doors*, «Nineteenth-century art worldwide», XVIII, Spring 2019, 1, <<https://doi.org/10.29411/ncaw.2019.18.1.4>>.

¹⁵ PAOLA CORDERA, *La fabbrica del Rinascimento. Frédéric Spitzer mercante d'arte e collezionista nell'Europa delle nuove Nazioni*, Bologna, BUP, 2014.

¹⁶ Tra i primi ad affrontare la questione dei 'falsi' nelle arti decorative il volume: *Fake? The art of deception*, a cura di Mark Jones, London, The Trustees of the British Museum, 1990.

necessitava di essere convalidata e approfondita attraverso fonti documentarie di varia natura.

Ciò è risultato quasi naturale in un contesto come quello ottocentesco in cui le regole e le forme imposte dal vivere in società e quelle del mercato dell'arte erano fortemente correlate, spesso in un quadro transnazionale.

La possibilità di integrare, se non proprio di colmare, molte lacune è discesa dall'adozione di un approccio metodologico che non fosse esclusivamente monografico, ma tenesse conto di informazioni e suggestioni pertinenti ad altri ambiti disciplinari. Così aspetti e problemi di storia dell'arte, storia dell'architettura, storia delle arti decorative e industriali, storia urbana, storia sociale, geografia politica ed economia del mercato dell'arte sono andati a intrecciarsi con problematiche (e relative fonti archivistiche) connesse con il collezionismo, la museologia e la museografia, associando voci diverse ma complementari – e talvolta essenziali – in una sorta di archivio immaginario (per mutuare l'espressione di André Malraux), che altrimenti non avrebbe potuto essere ricostruito. Dati catastali e disposizioni testamentarie insieme a fotografie e (sommario) descrizioni dello stabile hanno poi concorso alla restituzione grafica dell'*hôtel* parigino di Spitzer e alla visualizzazione della 'disposizione museale', permettendo di ricondurre gli oggetti al perduto *milieu* originario, a sottolineare anche visivamente l'irrinunciabile legame tra contesto espositivo e collezione. Per meglio comprenderlo. L'efficacia delle ricostruzioni 3D quale ausilio per lo studio del collezionismo ottocentesco è pure testimoniata dai successivi studi di Alexandra Gauthier che ha adottato un analogo approccio nella ricostruzione della collezione di Edmond Foulc.¹⁷

È sotto gli occhi di tutti che la «rivoluzione web» abbia modificato nei recenti anni la ricerca, i suoi metodi e la sua stessa struttura naturale, determinando anche all'interno degli ambiti correlati al patrimonio culturale una riflessione critica che, muovendo dalle tradizionali pratiche cognitive, si è orientata alla definizione di nuovi paradigmi e di inedite strategie di condivisione dei dati, ovvero di condivisione della memoria, lungo le linee di una edificanda scienza del linguaggio collezionistico e di una storia dell'arte digitale che non può che essere di natura collaborativa e partecipativa.¹⁸ Le limitazioni che l'attuale emergenza sanitaria da Covid

¹⁷ ALEXANDRA GAUTHIER, *L'espace reconstitué d'une collection d'arts décoratifs. L'hôtel particulier d'Edmond Foulc (1828-1916)*, in *L'esperienza dello spazio. Collezioni, mostre, musei*, Bologna, BUP, 2020, pp. 209-224.

¹⁸ Tra i numerosi studi dedicati a questo argomento nell'ultimo decennio, si segnalano le conferenze dell'Institute of Fine Arts (2012) e del Center for Advanced Study in the Visual Arts at the National Gallery of Art (2014). Sulla fortuna di questa terminologia: PAMELA FLETCHER, *Reflections on Digital Art History*, «caa.reviews», 18.6.2015, <caareviews.org/reviews/2726#.XojT-W5S9TY>; MURTHA BACA, ANNE HELMREICH, MELISSA GILL, *Digital art history*, «Visual Resources», XXXV 2019, 1-2, pp. 1-5, <doi.org/10.1080/01973762.2019.1556887>.

19 ha imposto alla vita di tutti ha avuto ulteriori, inevitabili ricadute anche sul mondo del *cultural heritage*, determinando un'ulteriore accentuazione del processo di esclusiva fruizione virtuale (dall'incerto risultato), a seguito dell'immissione massiva (ma spesso acritica), di molti materiali (perlopiù immagini e filmati), resi disponibili gratuitamente online.

La moltiplicazione dei canali di comunicazione – anche istantanea e non mediata, come nei *social media* – insieme all'ampliamento della conoscenza presso un pubblico più vasto e diversificato sono andati delineando uno scenario segnato dalla democratizzazione del sapere, e il conseguente passaggio dei fruitori da una dimensione contemplativa (ovvero simil-passiva) a un coinvolgimento attivo nella creazione di palinsesti di contenuti culturali. Le conseguenze di un simile processo, come Patricia Rubin ha giustamente osservato, sono difficili da prefigurare ma, insieme alla interconnessione tra diversi ambiti disciplinari, sembrano mettere definitivamente in discussione i tradizionali approcci metodologici.¹⁹ L'accessibilità del sapere senza limiti di tempo e di spazio che la rete ha messo a disposizione ha, ad esempio, consentito di stabilire originali e inediti collegamenti con diversi aspetti della cultura materiale e immateriale, diventando così strumento di condivisione di storie incrociate e permettendo di moltiplicare piani di lettura e interpretazione, anche attraverso gli strumenti di visualizzazione dei risultati delle ricerche attraverso mappe digitali, come quelle costruite (GeoMAP) all'interno del progetto Artl@s, lanciato nel 2009 dall'École normale supérieure de Paris²⁰ o gli studi di Pamela Fletcher e Anne Helmreich sul mercato antiquario inglese²¹ e Véronique Chagnon-Burke su quello francese.²²

La visibilità di molti manufatti sui siti museali online – corroborata da una piacevolezza estetica che fotografie di alta qualità, anche con licenza Creative Commons, hanno enfatizzato – ne ha accresciuto la popolarità e sollecitato nuove narrazioni, spesso in associazione con determinate esposizioni o personalità artistiche o alle possibili applicazioni.

¹⁹ PATRICIA RUBIN, *Defining the Crisis in Art History*, «Visual Resources», XXVII, 2011,4, pp. 308-314, <[tandfonline.com/doi/full/10.1080/01973762.2011.622211](https://doi.org/10.1080/01973762.2011.622211)>.

²⁰ Tra gli esiti di questi studi, che vedono la sintesi di contributi disciplinari provenienti dalla storia e dalla geografia, LÉA SAINT-RAYMOND, FÉLICIE DE MAUPEOU, JULIEN CAVERO, *Les rues des tableaux. The Geography of the Parisian Art Market 1815-1955*, «Artl@s Bulletin», V, 2016, 1, <docs.lib.purdue.edu/artlas/vol5/iss1/10/>; LÉA SAINT-RAYMOND, FÉLICIE DE MAUPEOU, *Les «marchands de tableaux» dans le Bottin du commerce. Une approche globale du marché de l'art à Paris entre 1815 et 1955*, «Artl@s Bulletin», II, 2013, 2, <docs.lib.purdue.edu/artlas/vol2/iss2/7/>.

²¹ PAMELA FLETCHER, ANNE HELMREICH, *Local/Global. Mapping Nineteenth-Century London's art market*, «Nineteenth-century art worldwide», XI, Autumn 2012, 3, <19thc-artworldwide.org/autumn12/fletcher-helmreich-mapping-the-london-art-market>.

²² VÉRONIQUE CHAGNON-BURKE, *Rue Laffitte. Looking at and Buying Contemporary Art in Mid-Nineteenth-Century Paris*, «Nineteenth-century art worldwide», XI, Summer 2012, 3, <19thc-artworldwide.org/index.php/summer12/veronique-chagnon-burke-looking-at-andbuying-contemporary-art-in-mid-nineteenth-century-paris>, ultima cons.: 15.3.2020.

Tra le soluzioni più efficaci per la ricerca nell'ambito delle arti decorative è d'obbligo segnalare almeno i siti del Victoria & Albert Museum di Londra, del Metropolitan Museum of Art di New York o quello del Walters Art Museum di Baltimora. In un'ottica che travalichi il patrimonio delle singole realtà museali, il Gothic Ivory Project del Courtauld Institute of Art (2008) – dedicato agli avori in Europa occidentale (1200-1530) in un'ottica trans-istituzionale – la Base Joconde (1995, implementata nel 2005), poi sostituita dalla piattaforma POP (2019) – che ha ampliato le risorse digitali relative al patrimonio culturale francese – o le risorse del Getty Research Institute devono essere certamente assunti quali esempi di *best practice*. Tra gli elementi qualificanti delle esperienze proposte sono da annoverare il rigore della ricerca, accompagnato alle potenzialità divulgative della rete.

Insieme ai *social media*, questi siti – oltre a contribuire alla valorizzazione dei singoli manufatti – hanno avuto indubbiamente il merito di enfatizzare l'importanza di alcuni oggetti in un quadro storico-artistico più ampio, andando perciò a costituire una fonte essenziale allo studio delle arti decorative e rendendo accessibile un patrimonio altrimenti misconosciuto, che nel migliore dei casi sarebbe rimasto confinato ad ambiti specialistici, per non dire da *amateur*. Su questo tema e sulle dinamiche di una circolazione del sapere in un'ottica *open access*, gli studiosi sono già chiamati a confrontarsi e a interagire perché, come dimostra l'attualità, la circolazione e la qualificazione delle informazioni renderà tutto più aperto, apprezzabile e meglio visibile.²³

Diventerà quindi sempre più importante elaborare degli specifici *tools* che permettano di individuare con chiarezza e attendibilità le fonti. Non è infatti raro che le risorse messe a disposizione dalle tecnologie digitali abbiano potuto incidere solo epidermicamente sugli studi relativi alle arti decorative e al loro collezionismo, anche in ragione delle modalità di catalogazione delle opere, spesso condizionate da un'indicizzazione parziale, in cui provenienza o storia collezionistica hanno assunto un ruolo del tutto marginale (quando non assente). Tale lacuna ha contrastato, o certamente non favorito, il buon esito delle ricerche rendendo, ad esempio, problematica l'univoca identificazione di molti manufatti, in cui le caratteristiche formali e materiche dell'oggetto non riescono a prevalere sulla sua natura seriale. Altrettanto marginale risulta il ricorso a riproduzioni fotografiche. Parimenti, la questione attribuzionistica resta irrisolta, anche alla luce della circolazione di modelli tra botteghe diverse (spesso polivalenti),²⁴ del riutilizzo delle iconografie e della riproducibilità di alcuni manufatti (ben prima della *benjaminiana* decadenza dell'aura).

²³ Museum Computer Network, *The Ultimate Guide to Virtual Museum Resources, E-learning, and Online Collections*, 14.3.2020, <mcn.edu/a-guide-to-virtual-museum-resources/>, ultima cons.: 15.3.2020.

²⁴ Sul rapporto dell'arte dello smalto con l'oreficeria e la pittura si è ad esempio soffermata MARYVONNE BEYSSI-CASSAN, *Le métier d'émailleur à Limoges XVIe-XVIIe siècle*, Limoges, Pulim, 2006, pp. 113-133.

Di conseguenza, rimane essenziale una ricerca puntuale, che nella maggior parte dei casi si rivela efficace solo quando se ne conosce l'esito.

In altre parole, l'aprioristica associazione di un oggetto a una determinata collezione/museo suggerisce di adottare chiavi di ricerca – sufficientemente generiche da includere il maggior numero di risultati possibili – che permettano, empiricamente, di individuare tale manufatto all'interno del data base, confermando l'ipotesi iniziale. In questo modo però, quasi naturalmente, molto sfugge alle ricerche, in una rete che risulta avere maglie a volte troppo larghe o viceversa troppo strette.

Naturalmente, altro sono le ricerche che hanno per oggetto i capolavori ovvero quei manufatti indubitabilmente identificabili, per denominazione, valore estetico, specificità e qualità della produzione, per storia collezionistica o perché la paternità non è discussa.²⁵

Come altrove, le indagini tramite fonti di prima mano e la ricerca d'archivio restano dunque essenziali. Nel nuovo millennio, strumenti atti a individuare nuclei archivistici sono stati resi accessibili negli Stati Uniti su ArchiveGrid (2006) e dal Center for the History of Collecting in America, Frick Art Reference Library (2007),²⁶ su Calames (2008) in Francia e dal SAN, Sistema Archivistico Nazionale (2011) in Italia.²⁷

Un'ultima notazione. Nonostante la sempre maggior disponibilità di documenti *open access*, rara rimane, tuttavia, la possibilità di consultare documenti *on-line*, forse per le difficoltà, logistiche oltre che finanziarie, di rendere in breve tempo disponibile una considerevole mole di dati. Il processo di scannerizzazione di materiali archivistici, finanziato dal Terra Foundation for American Art Digitization Program, ha, ad esempio, consentito agli Archives of American Art (Smithsonian Institution) di rendere accessibile *on-line* parte del proprio patrimonio documentario, a sostituire e integrare la campagna di microfilmatura dei documenti cartacei pionieristicamente avviata nella seconda metà del Novecento.

Così, oltre a inventari archivistici e cataloghi di vendita all'asta,²⁸ il Getty Provenance Index® ha portato avanti un programma di digitalizzazione di documenti (principalmente libri contabili) conservati nei propri archivi, relativi ad alcuni attori del mercato dell'arte quali la Duveen Brothers,²⁹ M. Knoedler & Co. (2014 e 2015), Goupil & Cie. Tali fonti documentarie di tipo economico-fiscale – unitamente a libri di conti, documenti di viaggio,

²⁵ Si veda ad esempio il recente studio sulle tazze Aldobrandini poi sfociato in un'esposizione a New York e poi a Waddesdon Manor. *The Silver Caesars. A Renaissance mystery*, a cura di Julia Simeon, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2017.

²⁶ *Archives Directory for the History of Collecting in America*, <research.frick.org/directory>.

²⁷ Per le arti decorative, sono particolarmente utili i siti segnalati da OADI (Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, intitolato a Maria Accascina).

²⁸ Il programma ha preso in considerazione le vendite svoltesi in Belgio, Gran Bretagna, Francia, Germania, Scandinavia e Paesi Bassi.

²⁹ Su questi materiali è ampiamente basato il volume di CHARLOTTE VIGNON, *Duveen Brothers and the Market for Decorative Arts, 1880-1940*, London, D. Giles Limited, 2019.

provvedimenti legislativi – hanno potuto contribuire a gettare luce o a integrare contesti non del tutto chiariti e diversamente non esperibili.³⁰ Di indubbio vantaggio per gli studiosi del mercato dell'arte e del collezionismo in quanto strumentali all'ampliamento del bacino di fruizione di questi materiali, l'insieme dei palinsesti sopra descritti offrono tuttavia una visione quanto meno incompleta, stante la parzialità della documentazione e la sua frammentarietà che, insieme alla genericità per non dire l'indeterminatezza di alcune descrizioni, rendono talvolta aleatorio lo studio di questi repertori, almeno per ciò che concerne l'ambito delle arti decorative.

In un simile contesto – ricco e articolato, ma pur sempre in fieri – la consultazione dell'archivio fisico continua a costituire prassi insostituibile del processo d'indagine scientifica, perlomeno fino a quando il processo di digitalizzazione della documentazione cartacea non sarà completato (almeno parzialmente). Così come quando nell'Ottocento, gli strumenti superarono i limiti del precedente in termini di comunicazione, promozione, visibilità e circolazione delle persone e delle cose (e insieme a loro idee e conoscenze), consentendo una maggior diffusione e condivisione del sapere, allo stesso modo oggi siamo alle soglie di una completa riconfigurazione ed espansione dell'accessibilità della condivisione del sapere.

Là dove nell'Ottocento tale fenomeno si affermò quasi naturalmente o spontaneamente determinato da dinamiche economiche e politiche, oggi assistiamo alla rapida evoluzione di progetti volti all'interconnessione *worldwide* tra soggetti diversi – istituzioni, biblioteche, musei, università ma anche singoli – che inaugureranno metodi di accessibilità e qualificazione della ricerca di cui ora possiamo solo intuire le potenzialità. Lungi dall'essere semplice corollario alla consultazione *onsite*, in questo contesto l'accessibilità di materiale documentario su piattaforme dedicate potrebbe consentire il recupero di tanti frammenti all'interno di un più funzionale disegno complessivo, che solo faticosamente potrebbe essere ricostruito, adottando approcci metodologici tradizionali, come anche i recenti studi di Lukas Fuchsgruber hanno dimostrato.³¹ Viceversa, lo studio delle arti decorative, o meglio, del «sistema delle arti decorative»³² per sua natura

³⁰ In questo senso e in relazione alle questioni relative al mercato dell'arte (anche di quello delle arti decorative), sono stati pregevoli, anche se ormai superati, gli studi pionieristici di Gerald Reitlinger: GERALD REITLINGER, *The Economics of Taste, II: The rise and fall of objets d'art prices since 1750*, London, Barrie & Rockliff, 1963.

³¹ LUKAS FUCHSGRUBER, *Museum Photo Archives and the History of the Art Market. A Digital Approach*, in «Arts», VIII, 2019, 3, <[doi:10.3390/arts8030093](https://doi.org/10.3390/arts8030093)>, ora ripubblicato in *Art Markets and Digital Histories*, a cura di Claartje Rasterhoff, Sandra van Ginhoven, MDPI, Basel, 2020, <<https://www.mdpi.com/books/pdfview/book/2093>>, ultima cons.: 5.6.2020.

³² Si riprende qui la terminologia adottata da Lawrence Alloway – e ripresa in Italia da Achille Bonito Oliva – con riferimento al sistema dell'arte. LAWRENCE ALLOWAY, *Network. The Art World Described as a System*, «Artforum», September, XI, 1972,1, pp. 28-32.

poliedrico e all'incrocio di diverse discipline, potrebbe utilmente beneficiare di questo diverso approccio, accettando una sfida (quasi una rivoluzione copernicana) sul significato da dare all'archivio e alla storia, oltre che alle dinamiche di apprendimento (attivo) e di conoscenza.

