



LA GALERIE ORLÉANS
Dessin de M. E. MOHIN, gravé par M. YON-PERRICHON.

Giorni fa sfogliai una vecchia guida di Parigi che avevo comperato da un libraio antiquario: due volumi in ottavo piccolo, corredati da numerose incisioni e pubblicati nel 1867. La lettura delle vecchie guide è stata sempre per me una lettura piena di fascino, soprattutto quando vi si trovano notizie sugli alberghi, sui traffici, sulle piccole industrie e sui commerci della strada, sulle istituzioni, sui caffè, sui teatri e sui luoghi di ritrovo, sulle usanze dei diversi quartieri; notizie insomma che non riguardano solo i monumenti ma tutta la vita della città. Sotto quest'aspetto la mia nuova guida di Parigi si rivelò

superiore ad ogni aspettativa e vi ho trovato molte informazioni rare e per me sconosciute anche se, come tipo di impresa editoriale, i due volumetti non costituiscono affatto un caso nuovo. Ritratti particolareggiati di Parigi non mancano davvero nell'Ottocento e possono considerarsi tali anche opere stupendamente illustrate da Gavarni o da Bertall come "Le Diable à Paris" o "La comedie de nôtre temps". Ma qui ho trovato una lunga introduzione di Victor Hugo e i vari capitoli, dedicati a tutti i possibili settori o aspetti della vita parigina e ai suoi luoghi deputati, sono firmati dagli scrittori piú famosi della generazione romantica e della generazione realista, come i due Dumas, Théophile Gautier, George Sand, Ernest Renan, Champfleury, e moltissimi altri, grandi e piccoli. E tutti scrivono come cittadini, borghesi, studiosi, scienziati, eruditi o perdigiorno della repubblica delle lettere e delle arti, ma sempre calandosi nel vivo della realtà di Parigi, piú o meno come aveva fatto, allo scadere del Settecento, nel suo "Tableau de Paris" (un titolo poi ripreso nel secolo successivo da altre monografie sulla città) Sébastien Mercier che aveva stabile residenza sulle terrazze dei caffè piú frequentati e faceva ogni mattina la sua visita alle opere nuove e, durante il giorno, la sua brava raccolta delle ultime voci e degli ultimi fatti, ma era anche fiero dei monumenti della città e seguiva puntualmente le sedute delle società cui era affidata la loro conservazione e infine se ne tornava a casa "riparando sotto il suo ombrello la graziosa idea che aveva seguito" come disse piú o meno a Diderot e come ci riferisce Thibaudet.

Nello sfogliare dunque la guida fui subito colpito da un'incisione con il fastoso interno della Galerie Goupil che era, come tutti sanno, il tempio riconosciuto del mercato dell'arte (arte contemporanea, naturalmente) durante il Secondo Impero e nei primi tempi della Terza Repubblica. Goupil era infatti il mercante che aveva il maggior giro d'affari e la piú ricca clientela al tempo degli impressionisti i quali, invece, quando cominciarono a farsi conoscere, ebbero come mercante l'intelligente e coraggioso Durand-Ruel e, piú tardi, naturalmente Vollard. È chiaro che chiunque abbia solo una superficiale conoscenza delle vicende della pittura, e non solo francese, di quegli anni straordinari sa benissimo cosa rappresentassero, in opposti campi, le due case mercantili: la pittura accademica o quella frivola e salottiera e la grande decorazione la prima, la pittura piú impegnata e "moderna" la seconda. Ma al di là di questo schema, che come tutti gli schemi non coincide mai esattamente con la realtà (le cose infatti non stavano proprio cosí) al di là di quanto sappiamo o possiamo sapere ripercorrendo le esploratissime vicende dell'impressionismo, non si può dire che siamo molto edotti sul meccanismo del mercato di quegli anni e tanto meno degli anni precedenti. Non sappiamo, nel quadro della corrente cultura storico artistica, nemmeno molto di Adolphe Goupil, che si può dire fosse il primo mercante d'arte contemporanea in senso moderno avendo fondato la sua casa nel 1827, quando ancora era in uso il rapporto diretto fra artista e compratore poiché quest'ultimo sceglieva le opere che gli piacevano ai Salon, e poi si rivolgeva direttamente all'autore per acquistarle.

Preziose notizie, tuttavia, le troviamo, nella guida in questione, nel capitolo dedicato a " L'hotel des ventes et le commerce des tableaux ", un testo di Philippe Burty ricco di dati che ci offre un quadro molto vivo non solo sul clima delle diverse sale dell'Hotel Drouot di quegli anni (era dove è adesso) ma anche sulla Maison Goupil, su altri mercanti come Francis Petit, sul commercio delle incisioni e delle litografie, che erano soprattutto riproduzioni dei quadri di maggior successo dei Salons, sul traffico dei falsi e così via.

Ma le fonti come questa, che poi è limitata ad un breve periodo e ad una sola città, non sono molte: raramente il discorso, in contesti letterari o storici o in resoconti di attualità, è caduto, nel tempo, sul mercato e sui mercanti d'arte. Credo, così, che si possa affermare che, nella vasta storia della cultura artistica, così ricca di implicazioni, il settore del mercato sia fra i meno esplorati, certamente fra i più scarsamente documentati. È una storia, in fondo, diversa da quella della committenza con la quale ha pur strette affinità, una storia ancora tutta da scrivere. Ma su quali basi? Cosa ne sappiamo, per esempio, di come si vendevano i quadri nel Seicento in un centro artistico importante come Roma? Voglio dire chi erano non dico i grandi committenti, che lo sappiamo così come sappiamo come facevano a rifornirsi, ma chi erano i " quadrari ", quelli cui affidavano le loro opere in vendita i pittori che non erano raccomandati a qualche nobile o a qualche cardinale, i pittori all'inizio della carriera o i pittori stranieri, che in città non conoscevano nessuno. Ci soccorre qualche nome dalle lettere degli artisti

o dagli atti dei processi, come quello di Giovanni Bosman fiammingo, che “ vendeva pitture alla Fontana di Trevi ”, o quello di Benedetto Lorca, mercante e dilettante che non so dove tenesse bottega e che era amico degli artisti oltramontani; veri “ quadrari ” che si distinguevano nettamente, ed è facile immaginarlo, dai mercanti-collezionisti, dottissimi e ben piazzati nella società dei nobili o in curia, così come dai mercanti-amatori e dai dilettanti come Francesco Angeloni indirizzato a frequentazioni e commerci più severi. Sappiamo qualcosa, ma non molto, di Gaspare Roomer, fiammingo napoletanizzato che faceva un gran traffico di import-export fra Napoli e Anversa.

Si può dire insomma che il mestiere di mercante d'arte, che pur senza essere “ la professione più antica del mondo ” a questa per vetustà certamente si avvicina, sia un mestiere pressoché senza storia. Come mai? Per mancanza di documenti, ho detto, ma soprattutto per mancanza di memorie, di racconti, di testimonianze. Perché non sempre i freddi documenti, da soli, se pur indispensabili, sono sufficienti a darci un quadro vivo di un ambiente, di una società, di una “ coterie ”. Non bastano a farci capire quali siano i moventi imprevedibili di una situazione, quei moventi cioè che nascono dal rapporto fra un individuo e le circostanze. Prendiamo il caso del mercato artistico odierno, per esempio.

Se mai qualcuno, infatti, in un giorno futuro — ma come è difficile di immaginare il futuro se non in termini di fantascienza o di fantapolitica e, di conseguenza, senza abbandonarsi ad immagini catastrofiche o comunque al più nero pessimismo — se mai

qualcuno, dicevo, in un giorno futuro sarà colto dalla pericolosa tentazione di scrivere una storia del mercato e dei mercanti d'arte di questi nostri anni, non potrà certo lamentarsi che gli manchino documenti sui quali fondare le sue ricerche. Naufragherà, se mai, in un mare di bollettini di case di vendita, bianchi, rosa o turchini, in un diluvio di ritagli di stampa presi dalle rubriche dedicate all'argomento in quotidiani, settimanali o riviste (fu " *Connaissance des Arts* " a inaugurare la deprecabile abitudine di pubblicare liste dei prezzi piú notevoli raggiunti); avrà a disposizione intere annate di giornali specializzati, e se vorrà saperne di piú su i misteri di certe artistiche transazioni potrà anche esplorare gli archivi dei tribunali, sotto la voce " *de Chirico* " per esempio, o magari rintracciare epistolari di redattori di " *cataloghi generali* ".

Ma sarà sufficiente? Non rischierà di venir fuori, da questi freddi reperti pieni di cifre, dai resoconti giornalistici sulle vicende delle società di investimenti o dall'assurdo linguaggio forense una storia del mercato dell'arte che non sarà molto dissimile da quella di un qualsiasi settore del mercato azionario o un ripetitivo racconto di quadri falsi con autentiche notarili vere o di autentiche notarili false che corredano dipinti veri? Come se la caverà, con questi soli dati, il nostro futuro collega se vorrà fare qualcosa di piú che una relazione su un settore dell'economia negli ultimi decenni del secolo XX? Se la caverà molto male, penso. È vero che ci saranno i cataloghi grandi e piccoli delle gallerie private che lo informeranno, se avrà la pazienza di esaminare valanghe di carta patinata, sui diversi tipi di richiesta,

sui tentativi di crearne nuovi, e sul loro variare di decennio in decennio; ma anche questo non sarà sufficiente a dare al lettore futuro un'immagine viva, reale del mercato, per esempio del mercato italiano. Mancherà non dico un romanzo, tipo "miseria e splendore delle cortigiane" sulle miserie e gli splendori dei mercanti d'arte, ma mancheranno, credo, documenti più atti a evocare la realtà di quanto non lo siano quelli relativi al movimento di denaro. O alle chiacchiere (tante ne sono state fatte) su i rapporti fra arte, critica e mercato. Perché la storia del mercato non è fatta soltanto dalle quotazioni e dall'alternarsi o convivere delle diverse tendenze e della loro economica fortuna, ma è fatta anche di persone prime, cioè di mercanti.

A meno che oggi i mercanti siano soltanto "operatori economici" destinati al ritratto sulla copertina di "Capital" e il mercato d'arte non sia altro che un ramo del settore investimenti. Nel qual caso lo storico futuro di cui ho detto potrebbe limitare la sua fatica alla consultazione delle annate di "24 ore". Forse in parte è vero, ma è certo che non è solo così. È certo soprattutto che non era così in un passato non troppo remoto; ma passato che io almeno posso ricordare.

Perché sono anni vicini nel tempo degli astri anche se sono così lontani nel tempo della storia gli anni in cui Roma era come ci appare nelle vedute di Trombadori, di Donghi, di Francalancia. Quella Roma che sembrava non saper come fare a riempire gli spazi vuoti aperti dagli sventramenti del regime, la Roma anteriore a quella "età dei posteggi" che, come scrisse Roberto Longhi, l'ha cancellata assai

piú delle tante demolizioni. Commentando i paesaggi " vuoti " di Francesco Trombadori l'ho già rievocata quella Roma della mia giovinezza, che era vuota davvero nel mezzogiorno d'estate, quando la luce accecante la inondava da un cielo sbiancato e faceva svanire la liquida e fresca sonorità del mattino come svanisce una secchiata d'acqua sull'asfalto del marciapiede infocato dal sole. Era come se tutto si pietrificasse in una sospensione silenziosa tanto che la vita sembrava, per un breve momento, interrompersi e le ombre si disegnavano così nette e oscure sulle strade deserte da dare agli occhi abbagliati un senso di immobilità e di morte. Attraversando Piazza San Giovanni alle due del pomeriggio poteva accadere di non incontrare nessuno e di sentire soltanto il canto delle cicale che saliva dagli alberi di Via Merulana o un tram invisibile stridere lontano su di una curva.

Pochissime erano allora a Roma (intendo fra il '30 e il '40), le gallerie d'arte: a contarle erano troppe le dita di una sola mano. La smania di esporre, la irritante frenesia della " personale " non si era ancora impadronita dei pittori romani che erano pigri, scettici e sornioni e campavano, alla giornata dividendosi fra il parco lavoro allo studio (la speranza di vendere un quadro al cliente-amico) e le lunghe discussioni al caffè. La sala, la parete o il singolo posto conquistato alle tanto attese Quadriennali o alle Biennali veneziane, oppure alle piú modeste sindacali era, nel piú dei casi, il massimo cui pretendeva la loro introversa ambizione. E poi dove farla, anche volendo, quella famosa " personale " o la collettiva di gruppo? Le gallerie, ho detto, erano così poche

a quegli anni di finanziaria artistica modestia che ci si poteva accontentare di esporre in due corridoi di Palazzo Doria, come avevano fatto nell'inverno dal '28 al '29 Scipione e Mafai con Capogrossi, Di Cocco e Ceracchini (e fu la prima mostra importante della scuola romana) o nelle salette della Pensione Dienesen come fece poco dopo Capogrossi. Che altro fare del resto? Non erano molte le occasioni nemmeno negli anni Venti, nei cosiddetti "tempi eroici", come li chiamava ironicamente de Chirico, quando tentativi di aggiornarsi sui modelli francesi facevano pur correre qualche brivido nell'aria pigra di Roma alternandosi ai richiami alla "tradizione italiana" che giungevano ogni mese dalle pagine de "La Ronda" e dei "Valori Plastici" e davano argomenti alle pomeridiane discussioni nella terza saletta di Aragno. Allora, a Roma, non ci fu, in fondo, che Anton Giulio Bragaglia ad offrire una certa continuità di occasioni espositive e quindi di vendita agli artisti; dapprima nella "Casa d'arte Bragaglia" di Via Condotti, che era anche uno studio fotografico e dove de Chirico espose un buon numero di Trovatori, di Etori e di Andromache vendendo però un solo quadro, poi nei ben noti spazi del Teatro degli Indipendenti da lui fondato in Via degli Avignonesi e sistemato in un sottosuolo ricavato dalle "terme grimane" e infine (ma siamo già al 1933 se non sbaglio) al "Bragaglia fuori commercio" di Piazza Mignanelli. Pressoché unico cliente in quegli anni di magra (ma non di magra artistica, intendiamoci) era il Prof. Angelo Signorelli, radiologo, marito di Olga Resnevic: fu lui ad acquistare quell'unico quadro di de Chirico ven-

duto alla mostra di Via Condotti, fu lui a assicurarsi piú tardi, nel 1924, tutti e ventiquattro i dipinti che De Pisis aveva esposto nel foyer del Teatro Nazionale, un altro spazio espositivo d'occasione. E c'era un altro medico famoso, il prof. Bastianelli, che frequentava qualche artista e ne comprava le opere.

Ma dopo quelle personalissime imprese, di un'avanguardia un po' scettica e sorniona, molto romanesca, promosse da un personaggio a suo modo straordinario come fu Anton Giulio Bragaglia, non si può dire che a Roma, nel campo del mercato artistico, succedessero molte cose nuove fino agli anni della guerra. La "Galleria di Roma" aperta da P. M. Bardi nel palazzo Coppedè di Via Veneto nel 1930 con un omaggio a Spadini (il mito Spadini imperversava) durò solo pochi anni, due o tre se non erro, e così la "Galleria Sabatello" che fece qualche buona mostra in via del Babuino. Di maggior rilievo fu l'avvento della "Cometa", la galleria che la contessa Anna Letizia (Mimí) Pecci Blunt aprì nel 1935 accanto al suo palazzo di Via dell'Ara Coeli, nella piazzetta di Tor de' Specchi, affidandone la direzione a Libero de Libero.

Gli anni della "Cometa", che tramontò sull'orizzonte di Roma nel 1938 per fare una fugace apparizione, nello stesso anno, sul cielo di New York come "The comet gallery" per poi eclissarsi definitivamente, sono rievocati con molta grazia da Libero de Libero in un libriccino, uscito solo pochi anni fa e intitolato "Roma 1935", dove si trovano preziose notizie sui personaggi, gli incontri, gli umori e gli eventi di quel tempo romano; così come si

trovano preziose notizie su certo mercato d'arte parigino degli stessi anni in " Parigi 1937 " di Carlo Belli, stampato nel 1980 dallo stesso editore. E rendiamo così, per l'occasione, il dovuto tributo di gratitudine ai ricordi personali e alle testimonianze, un genere non molto familiare alla letteratura, e non solo artistica, italiana così avara di " historiettes ".

Molto diversa da quella qui appena delineata era la situazione del mercato d'arte milanese degli stessi anni. Diverse le gallerie, diversi i mercanti, diversi soprattutto i clienti. Un'atmosfera più viva, senza dubbio. Ho qualche ricordo (mio padre aveva più di un amico fra i pittori di Villa Strohl-Fern) dell'effetto che suscitò a Roma la notizia della nuova galleria aperta a Milano da Barbaroux che, alla maniera delle gallerie parigine, stipendiava un gruppo di artisti. " A Milano devi andare! " era il quotidiano incitamento delle mogli, eternamente scontente, ai mariti pittori. Ma era come parlare al vento; non rispondevano nemmeno e andavano al caffè. Seicento chilometri di ferrovia erano sufficienti, a quel tempo non poi così lontano, a fare di due città due mondi diversi.

Di qualche mostra della " Cometa " serbo buona memoria, di quella di Carlo Levi, per esempio, in " licenza " dal confino per esporre i bellissimi paesaggi della Lucania. Ricordo perfettamente di avere, proprio uscendo dalla " Cometa ", ascoltato il discorso che faceva ad un amico per stabilire le affinità fra Renoir e Tolstoj. Ma non voglio retrodatare troppo i miei ricordi per evitare il rischio di fare come Adolfo Venturi che scrisse di aver conosciuto Alessandro Manzoni o per non emulare il famoso,

e improbabile " un jour Manet me disait " di Vol-
lard. Ricordo bene però i primissimi tempi de " Lo
Zodiaco ", la galleria aperta nel 1942 in Via Ro-
magna 18 da Linda Chittaro che, in principio in-
sieme ad Ettore Colla, poi da sola, la tenne in vita
per poco meno di venti anni. La sua prima mostra
fu una personale di De Pisis, poi di Marino, di Se-
verini, di de Chirico, di Manzù, di Guttuso e di
altri che ora non ricordo. Linda, piú bionda che
mai, non è molto cambiata da allora, anche se di
tempo ne è passato e non poco. Ha la stessa voce
impostata da contralto, lo stesso modo di scherzare,
la stessa passione per l'opera, lo stesso amore per
i gatti persiani cincillà. Ma la ricordo seduta in
fondo alla sua galleria, ironica e familiare, intenta,
magari, a rammendarsi le calze. " Linda, rammendi
ancora... " declamava, entrando, Ennio Flaiano. Mi
pareva, allora, che fosse l'unica galleria d'arte aperta
a Roma, e forse era proprio così. Era comunque
un'oasi dove rifugiarsi nei tempi neri che attraver-
savamo.

Ma venne la fine della guerra e anche la fine dei
nostri incubi e le cose del mercato d'arte cambia-
rono, gradualmente ma anche velocemente. Sorsero
nuove gallerie: la " Galleria del secolo " di Ettore
Colla e Benso Becca che sembrava una lussuosa
agenzia di viaggi in un mondo senza viaggiatori;
la " Galleria La Palma " fra il Corso e il Mausoleo
di Augusto, creata da P. M. Bardi che già meditava
la conquista del Brasile; " La Margherita " di Ghigo
Valli, direttore di " Documento ", ex fascista pen-
tito e longanesiano in cerca di consensi che emigrò
poi (non si sa mai) in lontani paesi. Aveva una pic-

cola vetrina in Via Bissolati dove vidi un giorno " I Romantici " di Carrà del 1916, fino ad allora sconosciuto. Cominciò così a nascere, ma anche per merito dello Zodiaco, un vero e proprio mercato d'arte contemporanea che prima, a Roma, per dire proprio le cose come stanno, non era mai esistito. Poi venne " L'Obelisco " di Irene Brinn (straordinaria pioniera, in haute couture, delle " nuove frontiere ") e di Gasparo del Corso, venne, ma più tardi, " La Tartaruga " di Plinio de Martiis e sia l'uno che l'altra allestirono mostre che per Roma erano indubbiamente memorabili e, soprattutto, nuove. Nasceva intanto una nuova clientela, per lo più di gente del cinema (il cinema italiano era in piena espansione), attori e registi anche stranieri attratti in Italia dai bassi costi di produzione. Artisti nuovi americani esponevano in Italia. L'America era molto più vicina a Roma, allora, di quanto non lo fosse stata Milano soltanto una ventina d'anni prima. Così di anno in anno il cambiamento si accentuava e gli anni pigri e lenti della Roma artistica anteriore all'" età dei parcheggi " si allontanavano a velocità paurosa scancellati dalla memoria storica delle nuove generazioni. Ma pochissime memorie, poche testimonianze vive ci raccontano di quegli anni di mutazione genetica del mercato. E mancano in fondo anche per gli anni successivi, gli anni dei quali stiamo scorticando la coda. Gli anni del boom e della crisi energetica, dei nuovi booms e del diffondersi irresistibile della cultura dell'immagine; anni in cui i mercanti d'arte sono venuti su come funghi, e devo dire funghi non sempre commestibili. Si è visto nascere un numero infinito di gallerie in ogni possi-

bile anfratto: sottoscale, cortili, cantine, autorimesse, magazzini, chiese schiesate o appartamenti sontuosi con affitti da fare spavento. Gallerie lussuosamente austere come banche, rustiche come bettole, bianche e gelide come un "pronto soccorso", imbotтите di tendaggi come una sartoria di lusso, volutamente provvisorie come un appartamento appena svuotato dai ladri o curate in ogni particolare come una clinica per miliardari, piccole da starci in tre, vaste come un granaio abbandonato. Contenitori di quadri da vendere, insomma, di ogni tipo perfettamente in linea con gli anni che hanno visto nascere le finanziarie (Artinvest, Investart e simili), il collezionismo delle Banche, la vendita a rate casa per casa o per postal-market, pitture e sculture date in affitto, anche per una serata, o messe all'asta alla Tivú e vendute per telefono.

Non c'è voluto molto tempo per passare, nel linguaggio corrente dei mercanti d'arte, dalla parola Milione (che un tempo per i pittori significava soltanto il nome di una galleria milanese) alla parola Miliardo, e in quel breve tempo, sia quel che sia, di cose ne sono successe; soprattutto si è assottigliato il diaframma che divide un mercante da un finanziere. Ma ci sono molti per cui ancora il mercato d'arte è qualcosa di diverso da una serie di operazioni finanziarie, ci sono anche dei mercanti che amano l'arte e che, proprio per questo, vogliono scoprire valori nuovi, nel presente o anche nell'immediato passato. E così come non esiste, io credo, una storia delle idee che non sia anche una storia dei singoli uomini che quelle idee hanno promosso o che di quelle idee sono vissuti, storia di volti,

di temperamenti, di persone, di occasioni imprevedibili, in egual maniera non esiste una storia del mercato che non sia anche la storia dei singoli mercanti, e del segno che hanno lasciato, se lo hanno lasciato, in una vicenda strettamente intrecciata alla storia della cultura. Come ho detto, è una storia da fare e in vista della quale sarebbe indispensabile, fin che si è in tempo, raccogliere quelle testimonianze, quei ricordi, quei racconti che tanto ci sono mancati per ricostruire il clima e anche i fatti del mercato d'arte di un tempo piú lontano.

Giuliano Briganti