

Dorit Raines

La biblioteca del collezionista. Una palestra del 'gusto' artistico?

Come si forma il 'gusto' del collezionista: è la conseguenza di un'elaborazione erudita? Oppure di un giudizio estetico a sua volta frutto di studio ed esperienza? O forse è un dono di natura che non ha bisogno che di sensibilità e d'intuizione? O forse ancora, com'era sostenuto ad esempio nel Seicento dal padre Sebastiano Resta,¹ è patrimonio solo di un'élite la cui preparazione culturale è un fattore di distinzione tra classi sociali? Probabilmente la risposta si trova in mezzo a tutti questi propositi, ed è individuale. Innanzitutto, il 'gusto' è una questione d'epoca, ed il collezionista risponde ai richiami del suo tempo: può essere prevalentemente intuitivo oppure razionale, avere una preparazione meticolosa, come una cultura concettuale, anche rudimentale, accanto ad un ricco senso estetico, ma deve dimostrare di avere un'abilità di selezionare gli oggetti giudicati 'giusti' secondo il canone della sua cerchia d'amici.

Seguendo questa linea d'interrogativi, dobbiamo domandarci se la cultura concettuale e quella estetica debbono per necessità far parte del gusto. Quando parliamo del gusto collezionistico (da distinguere

¹ Warwick 2000, p. 136-155. Vedi anche la ricerca nel campo francese effettuata da Moriarty 1988.

da quello artistico, perché il gusto collezionistico coinvolge diverse considerazioni intrinseche ed estrinseche che talvolta prescindono dal valore artistico dell'oggetto per collocarlo in un contesto più ampio che comprende anche le regole del mercato e la disponibilità o meno di una tipologia d'oggetti),² si presenta sempre davanti ai nostri occhi l'immagine di un mecenate illuminato come Lorenzo il Magnifico, le cui scelte concettuali di simboli e di idee sono abbinata ad un raffinato gusto estetico.³ Ma se un collezionista di quadri avesse operato delle scelte su base puramente artistica (tecnica, colori, composizione), sarebbe lecito giudicare il suo 'gusto' inferiore a quello di un erudito in grado di elaborare delle spiegazioni dettagliate riguardo al significato dell'opera e la simbologia adoperata dal pittore? Vale a dire, il 'buon' gusto di un collezionista va giudicato confrontando la sua conformità con il canone dell'epoca, oppure a seconda della sua capacità di fornire delle motivazioni erudite per le sue scelte?

La domanda posta in questi termini lascia però troppi quesiti aperti. Innanzitutto, di che tipo di 'gusto' parliamo e in quale contesto? Un 'gusto' *tout court*, che non è abbinato ad un'idea di collezionismo, rende forse la persona meno prevenuta nelle sue scelte. 'Appassionarsi' per un oggetto, per la sua bellezza o rarità potrebbe significare avere un 'gusto', ma potrebbe anche rispecchiare un insieme di ricordi o una cultura consumistica che giudica l'oggetto come 'status symbol'. Comunque sia, la scelta dell'oggetto in questo contesto è ben più intuitiva e diretta che in un contesto collezionistico, dove l'oggetto

² Vedi lo studio effettuato da Cecchini 2000, p. 15-19.

³ *All'ombra di Lauro* 1992, che ripercorre le tappe del coinvolgimento intellettuale e artistico di Lorenzo de' Medici nella formazione della sua biblioteca tramite l'acquisizione dei codici, il finanziamento di traduzioni e della confezione dei codici miniati che illustravano i testi tradotti o composti da amici come il Ficino, Poliziano, Pico della Mirandola e Luigi Pulci. Non a caso la biblioteca è stata paragonata nel 1492 dal fiorentino Filippo Valori alla Biblioteca d'Alessandria (cfr. p. 15).

fa parte di una catena d'altri oggetti messi assieme seguendo una selezione basata su criteri e su scelte precise ed individuali, che a loro volta non possono che essere acquisiti. Ed è proprio il percorso dell'acquisizione di un sapere che aiuta a formare il 'gusto' che interessa questa relazione: i meccanismi intellettivi e quelli attinenti ai sensi che esistono dietro una scelta e i luoghi dove essi si formulano.

Ma esiste un laboratorio del 'gusto'? Un luogo cioè dove si formano i giudizi e le scelte precise? Come ci ha insegnato per il Cinquecento Edouard Pommier nel recente lavoro *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, «l'extraordinaire développement de la 'production' artistique [...] est scandé et commenté par un phénomène nouveau: l'invention d'un ensemble complexe de textes et d'images, de monuments et d'institutions, constituant un véritable cortège qui envahit les marges du fait artistique proprement dit et qui aide les contemporains à reconnaître sa spécificité».⁴ Recarsi ai luoghi d'esposizione dell'oggetto collezionato, consultare libri, cataloghi e manuali, discutere con altri esperti e amanti della materia, informarsi dove si trovano gli oggetti da collezionare. Ecco il laboratorio del 'gusto': un insieme d'attività finalizzate a formare il 'gusto' che non può a questo punto che diventare una scelta culturale, cioè soggetta al giudizio degli altri. Semplifichiamo ancora: musei, biblioteche, accademie, ecco i luoghi del laboratorio, della 'palestra' virtuale del gusto: prima si fa la cultura di base con lo studio dei libri di storia, filosofia, letteratura, poi arriva l'immane 'grand tour' e, tornando a casa, si decide più o meno su cosa puntare; si discute con amici di gusti comuni e si cerca di approfondire l'argomento corrispondendo, leggendo, acquisendo il materiale necessario. Se accettiamo questo 'percorso' come una formazione affiancata ad una predisposizione estetica, dobbiamo per forza ammettere che la cultura del testo e il suo luogo di raccolta, ovvero la biblioteca, fa parte della cultura e

⁴ Pommier 2007, p. 10.

dello studio dell'immagine visiva, e cioè del formarsi del 'gusto'. Ma è così?

Credo che al di là di ciò che possiamo pensare oggi del concetto di 'gusto', sarebbe più proficuo capire l'idea espressa dai contemporanei, soprattutto secenteschi, riguardo al ruolo esatto che il gusto avrebbe potuto svolgere nella formazione di una collezione. Siamo oggi figli dell'empirismo settecentesco che fece nascere con Joseph Addison l'estetica come campo filosofico autonomo, dove il gusto è diventato un fenomeno che coincide con il "progetto illuminato" o il "progetto della modernità".⁵ Il gusto dal Settecento in poi non è più dipendente e sussidiario di concezioni morali, politiche o ideologiche, metafisiche o religiose, ma un valore in sé, dove il "piacere" è anche una fonte di conoscenza e «il piacere si intellettualizza mentre il giudizio si sensualizza».⁶ Eppure, per un autore del Seicento la ragione dell'universalità del giudizio di gusto era chiara, appunto perché non si basava sul gusto ma sull'Idea, sulle esigenze morali, sociali, politiche ecc.

Per capire come si è arrivati all'idea secentesca del giudizio, bisogna percorrere velocemente la sua evoluzione nel pensiero occidentale. Il

⁵ Nel 1712 Joseph Addison pubblicò su «The Spectator» una serie di articoli dedicata al tema "Pleasures of the Imagination", dove si cercava un ambito specifico, interno al piacere, dipendente da ambiti sociali, morali, storici, politici. Non si parlava più dell'intuizione bensì dell'immaginazione: «Quasi tutte le lingue usano questo termine metaforico, per indicare quella facoltà mentale che riesce a individuare i difetti più nascosti e i pregi più sottili delle opere letterarie». («The Spectator» del 19 giugno 1712, n. 409, citato in: *L'estetica dell'empirismo inglese* 1944, v. 1, p. 248). Questi saggi esercitarono notevole influenza in Inghilterra e sul continente, e costituirono un punto di partenza dell'estetica empiristica, proseguita poi con Hogarth, Burke, Hume e Blair. Il successo di Addison è da attribuire all'interesse suscitato nel 1690 all'opera di John Locke, *Saggio sull'intelletto umano*, ripubblicato nel 1694, 1695, 1700 e 1706, con una traduzione francese del 1705, e poi di un altro saggio del Conte di Shaftesbury nel 1711, *Caratteristiche di uomini, maniere, opinioni, tempi*. Cfr. Bozal 1996, p. 9, 17-19.

⁶ D'Angelo 2000, p. 14: p. 11-34.

concetto di ‘gusto’, estraneo alla mentalità greca, si sviluppò in quella latina attraverso l’idea di un giudizio che non opera per conoscenza tecnica o razionale, ma avverte al modo del senso.⁷ Nel Cinquecento, il termine ‘giudizio’, inizialmente l’unico ad essere usato per indicare la valutazione e la ricezione dell’arte, viene affiancato da quello di ‘gusto’.⁸ Tuttavia, ai primi decenni del Seicento emerge un uso riflesso e consapevole del termine ‘gusto’, già espresso nel 1623 da Lodovico Zuccolo nel *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*:

La causa perché una proporzione o consonanza sia buona e l’altra cattiva, per vigor di mente umana non può scorgersi. Tocca a darne il giudizio ad una certa porzione dell’intelletto, la quale, per conoscere unita col sentimento, suole anche pigliare il nome di senso; onde abbiamo in costume di dire che l’occhio discerne la bellezza della pittura e l’orecchio apprende quella della musica. Ma veramente né l’occhio né l’orecchio sono giudici da sé soli: ché così anche i cavalli e i cani averebbero quel

⁷ Marcus Tullius Cicero, *Orator ad M. Brutum*, LV.183: «esse ergo in orationem numerum quendam non est difficile cognoscere. *Iudicat enim sensus*». L’arte nel primo caso viene scoperta dalla ragione, nel secondo, dal senso. Esempio citato in D’Angelo 2000, p. 12.

⁸ Si vedano gli esempi riportati in D’Angelo 2000, p. 20-21: Pino 1548 (cfr. l’ed. anastatica: Pino 1954, p. 67); Doni 1549, p. 16; Dolce 1557 (cfr. Dolce 1913, p. 18-19), dove osserva che «la pratica fa il giudizio» ma anche osserva che, con l’aiuto di “un certo gusto” «molti che senza lettere giudicano rettamente sopra i poemi, e le altre cose scritte» (citato in D’Angelo 2000, p. 20-21). L’abbinamento del giudizio al gusto è presente già nelle *Vite* di Vasari, quando, parlando di Ghirlandio, dice: «essendo egli dotato dalla natura d’uno spirito perfetto e d’un gusto mirabile e giudicioso nella pittura», o quando giudica Michelangelo che «ebbe giudizio e gusto in tutte le cose». Cfr. Vasari 1981, rispettivamente vol. III, p. 225 e vol. VII, p. 272). Anche Lomazzo 1590 (cfr. l’ed. anast. Lomazzo 1965, p. 87), parla del «giudicio, ò sia gusto della bellezza», riportando già l’idea del gusto all’arte e Alberti 1604 (cfr. l’ed. anast. in Zuccari 1961, p. 71), è perentorio: la grazia è «un condimento suavissimo, e dolce, che alletta la vista e apaga il gusto, né si può questa grazia imparare, né con regole, né con misure, né di theorica né di pratica, ma è assolutamente nel buon gusto».

gusto della pittura e della musica, che sentiamo noi; ma sì una certa potenza superiore, unita insieme con l'occhio e con l'orecchio, forma cotal giudizio: la qual potenza tanto meglio conosce, quanto ha più d'acutezza nativa o di perizia nell'arte, senza però valersi di discorso.⁹

Ma il gusto e il giudizio non sono solo frutto di “acutezza”: Giovan Pietro Bellori in *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*, sollevò nel 1672 anche la questione dell'affinità all'“ingegno”: «lo stile è una maniera particolare ed industria di dipingere e disegnare nata dal particolare genio di ciascuno nell'applicazione e nell'uso dell'idee, il quale stile, maniera o gusto si tiene dalla parte della natura e dell'ingegno».¹⁰ L'“ingegno”, questo talento intellettuale che permette all'uomo di conoscere, di analizzare, di comprendere, si affianca all'età barocca all'“acutezza” e cioè alla facoltà di penetrazione e di discernimento – le scelte diventano allora d'obbligo.¹¹ Il giudizio viene percepito come un requisito fondamentale nell'attività intellettuale, ma ancor più per quanto riguarda il mezzo comunicativo preferito dell'età barocca – l'immagine e il suo rapporto con la realtà.

Gli studi di José Antonio Maravall dedicati al significato dell'età barocca hanno dimostrato in modo inequivocabile la centralità e l'efficacità comunicativa dell'immagine nell'emergente cultura di massa. A differenza della cultura medievale che ha usato le immagini per poter comunicare con un mondo prevalentemente analfabeta, l'uomo del Barocco, osserva Maravall, «non ha sufficiente fiducia nelle forze d'attrazione della pura essenza intellettuale e si sforza di rivestirla di quegli elementi sensibili che la imprimono in modo

⁹ Citazione in Croce 1929, p. 165.

¹⁰ Bellori 1672 (riprodotto in Bellori 1976, p. 480).

¹¹ Su questi due concetti di matrice barocca e sulle loro connotazioni letterarie nel cerchio dei letterati veneziani: Baldassarri 1983, p. 223-247. Sui molteplici usi del concetto di “discernimento” nella Francia secentesca, cfr. Moriarty 1988, p. 57-64.

indelebile nell'immaginazione». Anche se possono ingannare, sono gli occhi (e non l'udito e la sua "verbalizzazione" in testo) ad essere considerati i mezzi più efficaci per commuovere, per suscitare emozioni tramite immagini provvisti di una forte carica di simbolismo.¹² Questo modo "extrarazionale" di interloquire con l'opinione pubblica diventò un'arma d'efficacia sociale e politica: l'élite poteva continuare a dibattere in circoli chiusi e tramite una cultura scritta mentre al popolo fu riservato un mezzo comunicativo più immediato: «Là dove il popolo riferisce il tutto al senso dell'occhio, loda le cose dipinte dal naturale, perché è solito vederne di sì fatte, apprezza li belli colori, e non le belle forme che non intende; s'infastidisce dell'eleganza, approva la novità; sprezza la ragione, segue l'opinione e si allontana dalla verità dell'arte», esclama Giovan Pietro Bellori.¹³ Per i classicisti barocchi le opere di buon gusto erano quelle adeguate all'Idea, mentre di cattivo gusto furono quelle che si limitavano a "copiare" la realtà senza migliorarla, come magistralmente rimato da Marco Boschini nel 1660:

E quà se messe in tola la Pitura,
Cosa de nostro genio, e simpatia;
Virtù stimà da tuti, e riueria,
Emula, e concorrente de Natura.
Anzi vera reforma artificiosa,
Che supera el dasseno in molte parte,
E reduce la forma con tal arte,
Che de Natura l'è più graciosa.¹⁴

Davanti all'incremento numerico e alla diffusa circolazione dei mezzi di comunicazione, e di fronte alla diversificazione di prodotti

¹² Maravall 1985, p. 414-432, citazione dalla p. 414.

¹³ Bellori 1672, p. 22. Cfr. Guaragnella 1997.

¹⁴ Boschini 1660, p. 6.

legati all'immagine, non più unicamente una creazione artistica ma imitazione di una realtà di cui si desidera sfuggire, il giudizio, la scelta, insomma l'“acutezza”, erano d'obbligo. E come distinguere allora tra il bello e il brutto, tra il buono e il cattivo, se non con l'aiuto del 'gusto' – una qualità mai chiaramente definita, ma la cui essenza è sociale?

E sicome con l'erudition civile per le historie lette, per peritia commune di stato e politica sono giudcate l'attioni giuste od ingiuste senza haver studiato legge [...] così diremo in proposito nostro che un huomo di buon giuditio naturale, con la peritia universale delle cose, con erudition del disegno possa giudicar della perfettione, del valore e del collocar a' lor luoghi le pitture.

Fu il medico Giulio Mancini ad esprimersi in questi termini nella sua opera all'epoca inedita *Considerazioni sulla pittura*, scritta tra 1617 e 1621.¹⁵ Mancini era convinto che il dilettante era superiore nei suoi giudizi perfino al pittore stesso: «queste circostanze non le puol riconoscer l'artefice particolare, ma il prudente, il quale considera il gusto, possibilità et necessità di chi compra, e non già il pittore».¹⁶ Ma Mancini presumeva appunto che il dilettante debba essere professionista nella sua passione collezionistica e munito da una serie di strumenti “di lavoro”: repertori, cataloghi, manuali, libri dedicati a descrizioni di collezioni in gallerie e musei, o che forniscono informazioni su reperti d'antichità, o ancora, che si dedicano ad un tipo di simbologia per poter interpretare l'opera d'arte, o alla vita d'artisti e alle loro tecniche artistiche.

Il Barocco considerava quindi il collezionista come 'dilettante' nel suo atteggiamento erudito ma professionista nella sua passione collezionistica. Questo strano connubio costituiva una novità, poiché la cultura umanistica, elitaria in carattere, vedeva nel dilettantismo un

¹⁵ Mancini 1956, p. 6.

¹⁶ *Ivi*, p. 10.

prerequisito d'erudizione e di studio, valori supremi di una cultura del sapere e dell'approfondimento, e anche se lo ambientava nel cerchio delle accademie, non ammetteva che fosse un fenomeno di salotti e di passatempo futile. Verso la fine del Cinquecento il clima cambiò notevolmente. L'emergente cultura di massa, con i suoi prodotti a basso costo, costituiva una sfida aperta ai circoli elitisti. Parallelamente, la *magnificenza* e lo splendore non furono più il patrimonio esclusivo di corti principesche: ognuno con mezzi sufficienti poteva tradurre il suo successo sociale in oggetti materiali da esporre all'ammirazione di visitatori e amici.

Ecco che la difficile convivenza tra testo ed immagine, tra l'erudito dilettante ed il collezionista di professione, tra una collezione d'oggetti d'arte, soprattutto quadri, e libri inizia un cammino nuovo, diverso, quello di una dialettica proficua. Due fenomeni caratterizzano questa nuova realtà, che mette a fianco la collezione di quadri ed oggetti d'arte nella galleria e la biblioteca – luogo di raccolta dei libri.

La prima svolta culturale iniziò già nel corso del Cinquecento, conseguenza delle pratiche umanistiche e dell'avvento della stampa. Con testi identici a portata di tutti anche coloro che risiedevano in luoghi remoti, e con l'aumentata circolazione dei testi vecchi e nuovi, presentati in diverse edizioni 'autorevoli' o meno, il desiderio di mettere ordine al sapere e di creare una gerarchia di testi 'd'autorità' indusse grandi studiosi a partire da Conrad Gesner con la sua *Bibliotheca Universalis* (1545-1549), a creare dei cataloghi ragionati.¹⁷ Era il primo passo verso una cultura di accurata selezione davanti ad un'offerta sempre più crescente nel campo del sapere e dell'informazione. Il giudizio, il buon gusto, andavano di pari passo con il nuovo indirizzo culturale. Se l'Umanesimo adoperava uno spirito critico nel campo filologico verso i testi antichi, il catalogo ragionato cinquecentesco dovette affrontare una sfida ben maggiore:

¹⁷ Serrai 1991, p. 271-300.

doveva cioè scegliere tra testi antichi e moderni.¹⁸ Inoltre, col tempo, e maggiormente con la diffusione dei cataloghi ragionati, il buon gusto nel campo del collezionismo dei libri fu giudicato anche sulla base della tematicità della collezione. Questo passaggio da una cultura del sapere generale, ad una più specialistica fu la base dello sviluppo di uno spirito collezionistico di tipo bibliofilo.

Simile tendenza, anche se più tardiva, è visibile nel campo artistico. Le opere di Marco Boschini, soprattutto *La Carta del navegar pitoresco* (1660) e *Le Minere della pittura, compendiosa informazione... non solo delle pitture pubbliche di Venezia, ma dell'Isole ancora circonvicine* (1664) prendevano una direzione diversa rispetto alla tradizione istituita da Vasari, tra l'altro assai critico verso la pittura veneziana per la sua carenza nel disegno,¹⁹ e che trovava il suo maggior esponente nell'opera di Carlo Ridolfi, *Vite degl'illustri pittori veneti* (1648). Invece di "inventariare" i pittori e loro vite e genio, Boschini offriva una ricognizione topografica delle maniere e quadri seguendo la produzione di diversi pittori.²⁰ Questo tentativo, primo passo nel campo della critica d'arte, non poteva non legarsi anche alla dimensione storica del soggetto dipinto nel quadro e dei simboli espressi pittoricamente. In questo senso, il sapere contenuto nei libri era indispensabile allo studio delle opere d'arte. Scegliere, discernere, abbinare: si poteva farlo dopo un'acuta osservazione, frutto non solo di una cultura di base ma di studio e d'erudizione: «Le bon goût ne vient que d'une connoissance exquise & juste», ne era convinto il cavaliere de Méré, Antoine Gombauld.²¹

Parallelamente al tentativo di mettere in ordine il crescente flusso del sapere, si sviluppano a partire del tardo Cinquecento dei nuovi luoghi d'acquisizione del sapere. I libri e i quadri escono dallo

¹⁸ Fumaroli 2001, p. 7-218.

¹⁹ Grasman 2000, p. 105-141.

²⁰ Muraro 1971.

²¹ Gombauld 1682, vol. I, p. 218-219, citato da Moriarty 1988, p. 13.

spazio angusto dello studiolo,²² per mettersi in vista, esposti ad altri eruditi, curiosi, visitatori, collezionisti. Questa convivenza dialettica affondava le sue radici nelle accademie tardo-cinquecentesche dove il luogo d'incontro doveva servire da fonte d'ispirazione. L'età barocca predilige il rompere le regole senza violarle, se si può parafrasare Filippo Baldinucci nella sua dissertazione dedicata a Bernini. Questi, a detto del biografo, «abbia tentato di unire l'architettura colla scultura e pittura in tal modo che di tutte si facesse un bel composto».²³ Similmente il collezionista può creare un "bel composto", mettendosi a fianco questi nuovi spazi dedicati al testo e all'immagine: la galleria e la biblioteca, perché sono intercambiabili nella sua mente; questo è il caso del nuovo patrizio veneziano Giorgio Bergonzi (1646-1709) che nel suo testamento ammette di aver «pure studiato d'unire molti libri di pittura, scultura e architettura in varij idiomi» e desidera «che questi vadano uniti alla raccolta sopradetta [dei disegni]».²⁴

La biblioteca segue una logica simile a quella di una collezione d'arte, ma con una notevole differenza: mentre la presenza di un oggetto d'arte in una collezione è inequivocabile nella sua funzione, quella del libro non lo è altrettanto. Come già dimostrato altrove,²⁵ esistono due tipi di collezionismo librario: quello erudito che rispetta la natura dell'unità libraria e del suo contenuto come criteri d'inclusione nella collezione e l'altro, bibliofilo, che scompone gli elementi materiali dell'unità libraria, e ricompone una nuova realtà

²² Uno dei primi a concepire lo studiolo come spazio espositivo fu il patriarca di Aquileia Giovanni Grimani, il cui studiolo, costruito nel 1568, divenne modello al livello europeo. Tuttavia, la maggior parte degli studioli "di esposizione" si concentrarono nel Cinquecento sulle collezioni dell'antichità e meno sui quadri. Nel Seicento, i quadri fanno la loro apparizione prepotentemente. Vedi il caso del patrizio Andrea Vendramin (1565-1629). Cecchini 2000, p. 18; Thornton 1997, p. 99-100; Favaretto 1990, p. 143-151.

²³ Baldinucci 1682, p. 131. Cfr. Careri 1991.

²⁴ Borean 2007, p. 211.

²⁵ Raines 2005, p. 219-236.

attraverso la creazione di una collezione contenente degli elementi bibliologici seriali (marche tipografiche, legature, illustrazioni, ex libris, caratteri tipografici, etc.). Se il primo segue una logica d'utilità culturale e quindi l'acquisizione del sapere attraverso le idee contenute nel testo, il secondo, pur interessato alla realtà del libro come oggetto materiale o ai suoi aspetti estetici come opera d'arte, è più soggetto a considerazioni glorificanti, che esaltano l'impegno, finanziario che bibliofilo, e che apportano un "capitale sociale" al possessore.²⁶ Dopo tutto, è proprio il criterio visivo che svolge un ruolo importante nella collezione bibliofila, e che spinge il possessore a mostrarla ad altri. Da un oggetto di trasmissione di sapere il libro si trasforma nella cultura bibliofila in un'opera d'arte.²⁷

Possedere una raccolta di libri non significa quindi avere una collezione. La biblioteca, seguendo questa logica, non è necessariamente una collezione, contrariamente ad una galleria di quadri che presuppone la costituzione di una collezione, basata forse su criteri poco coerenti, ma tuttavia frutto di un investimento in oggetti la cui funzione primaria è unica. I quadri esposti non servono ad altro che a regalare un'esperienza estetica, emotiva, visiva, forse anche intellettuale, ma certamente non si può pretendere che svolgono un ruolo d'acquisizione di sapere pari a quello del testo.

Considerare la funzione svolta dalla biblioteca dal Cinque al Seicento nel percorso "didattico" del collezionista d'arte, ci indirizza verso il 'libro', inteso come veicolo culturale e non come un testo tra

²⁶ Mi sembra che in una cultura del collezionismo librario si possano identificare queste due tendenze collezionistiche, diverse tra di loro proprio per la percezione dell'unità collezionata e il suo ruolo e quindi classificazione, all'interno della collezione. Cfr. nel contesto della ricezione dell'opera d'arte la distinzione fatta da Walter Benjamin tra la ricezione del valore culturale dell'opera e quella legata al suo valore espositivo: Benjamin 2000, p. 282.

²⁷ Vedi le implicazioni che possa avere oggi la valutazione del libro come opera d'arte nel mercato di antiquariato in Milano 2002.

altri. Tuttavia, proprio questa scelta di attribuire al ‘libro’ un ruolo di formazione del ‘gusto’, pone una serie di domande in parte già affrontate e dibattute in altri contesti, specialmente in quelle letterarie e artistiche, riguardo alla natura del rapporto tra testo e immagine e alla loro ricezione.²⁸ Se accettiamo le osservazioni di Robinson e Petchenik che il linguaggio è verbale perché trattasi essenzialmente di “strutture significative di suoni vocali”, allora la scrittura del testo,²⁹ contrariamente all’immagine, è la rappresentazione simbolica e visiva dei suoni, e non di un altro sistema di immagini visive.³⁰ Le immagini, sostiene il bibliografo Donald F. McKenzie, «non hanno un vocabolario; non esiste in questo ambito una grammatica; manca la sequenza temporale della sintassi».³¹ La rigida gerarchia sintattica e la linearità testuale che sa tessere dei segni visibili codificati (caratteri) in unità di significato (parole), che, messe assieme, diventano delle unità intelleggibili (frasi), raggruppati a loro volta in unità contestualizzanti (paragrafi) ecc.,³² permette lo svilupparsi di un processo interpretativo metodico e razionale dove l’emotività può aver luogo, ma solo dopo la decifrazione del significato della struttura e la conseguente interpretazione del suo contenuto. Invece, per quanto riguarda l’immagine, la sua interpretazione estetica non può essere ottenuta tramite una gerarchia di riferimenti di tipo comunicativo-verbale, ma solamente attraverso un sistema comunicativo-visivo, radicato in

²⁸ Fumaroli 1998; Freedberg 1989; McKenzie 1999, p. 37-57.

²⁹ Per il passaggio dal linguaggio “naturale” alla scrittura, chiamata da Walter Ong, “tecnologia artificiale” e l’influenza sui processi inconsci implicati nella composizione scritta, rimando a Ong 1986, p. 123-125.

³⁰ Robinson - Bartz Petchenik 1976, p. 43-45. Sulla natura dei significati e il loro ordinamento in tre classi: visiva (le arti plastiche, la scrittura), uditiva (i linguaggi naturali e la musica) e tacita, si veda Greimas 1995, p. 10.

³¹ McKenzie 1999, p. 51.

³² Sull’origine del significato della parola “testo” nel ‘texere’ latino oppure dal ‘rhapsoidein’ in greco – “cucire insieme canzoni”, vedi Ong 1986, p. 32. Cfr. McKenzie 1999, p. 19.

principi matematici (e quindi percepiti in modo universale) ma non gerarchici, e che produce sulla base dell'effetto estetico, ma ugualmente sulla sua "rappresentatività" della realtà, una reazione emotiva.³³ La composizione, i colori e il loro abbinamento, il contrasto, i movimenti del pennello, l'oggetto – questi sono tra gli elementi che compongono un'immagine. Il loro rapporto, l'interazione che s'istituisce tra di essi, non può sempre essere soggetto a criteri rigidi frutto di codificazione o di gerarchia.

Questa differenza sostanziale tra testo e immagine che proprio per la natura intrinseca di ciascuno si prestano a modi ricettivi differenti nel corso della loro interpretazione (il caso evidenziato da Panofsky dell'identificazione in un quadro secentesco della figura di una giovane donna in Giuditta/Salomè è lampante),³⁴ impedisce tuttavia una corretta lettura dell'apporto del testo all'immagine nel contesto del dibattito sul ruolo della biblioteca nella formazione del collezionista d'arte. Certo, la simbolicità delle immagini è di natura storica, poiché si riferisce a una banca dati della memoria collettiva trasmessa per iscritto, ma il 'gusto' nel giudicare un'opera d'arte si pone davvero sul sapere accumulato tramite letture? E se i parametri del 'gusto' cambiano, come avviene tra il Rinascimento e il Barocco, possiamo aspettarci una simile tendenza anche da parte dei collezionisti verso i libri?

Come già dimostrato da Marc Fumaroli, la *Galleria* di Marino non è che l'espressione più conosciuta di un genere ormai ben radicato nella letteratura – la poesia epigrammatica che risponde all'opera d'arte, sottolineando in un modo succinto i tratti principali tratti tenuti dall'occhio.³⁵ Una lunga strada ha fatto il genere, dai lontani 1494

³³ Freedberg 1989, p. 438-439.

³⁴ Nella rilettura di Daniel Arasse di questo caso, viene evidenziato il fatto che non esiste una netta distinzione tra testi ed immagini nel corso della fabbricazione dell'opera d'arte. Arasse 2006, p. 18-19. Cfr. Panofsky 1967, p. 26-28; Wirth 1979, p. 8.

³⁵ Fumaroli 1998, p. 49-69, in part. p. 51-52.

quando Sebastian Brant pubblicò le *Narrenschiff* e dal 1506 quando Janus Lascaris pubblicò da Aldo la sua *Antologia greca*, per poi ottenere un successo europeo con l'*Emblemata*, il *best seller* pubblicato nel 1531 dal giurista italiano Andrea Alciato.³⁶ Il libro d'Alciato, magistralmente affiancando un breve testo ad ogni immagine silografica in un tentativo di far riflettere sulla sua simbologia e sulle possibili interpretazioni, ha avuto un tal successo che gli sono stati aggiunti negli anni successivi altre immagini e nel 1548 fu istituito un ordine tematico per poterlo consultare in un modo più efficace.³⁷

Contemporaneamente all'apparizione del genere 'emblematico', si propagò un genere forse minore, ma non meno significativo, che in seguito si vedrà affiancarsi al primo: il genere 'geroglifico', che, ricordiamolo, sono simboli usati dagli antichi egizi non solo come ideogrammi per rappresentare un oggetto, ma anche (e soprattutto) foneticamente per esprimere il suono dell'oggetto.³⁸ Iniziato con Aldo Manuzio nel 1499 con il celebre *Il sogno di Polifilo* (*Hypnerotomachia Poliphili*) attribuito al frate domenicano di SS. Giovanni e Paolo Francesco Colonna (1432-1527?), le immagini non erano associate a una parola emblematica che doveva loro fornire una *trascrizione*; piuttosto avevano il compito di *decifrazione* del testo. Qualche anno dopo, nel 1505 Aldo pubblicò la famosa raccolta di geroglifici di Horapollon, un testo ellenico riportato a Firenze nel 1419 da Cristoforo Buondelmonti dall'isola di Andros. Tuttavia, non si trattava di un'edizione illustrata, che apparve solo nel 1543 coi tipi del parigino Jacques Kerver, e dove, sulla scia del successo dell'*Emblemata* di Alciato (pubblicata dodici anni prima), le immagini 'geroglifiche' sono state accompagnate da un doppio dispositivo testuale composto da un titolo e da un rapido commento.³⁹

³⁶ Chatelain 1993, p. 17. Cfr. Saunders 1998, p. 97-140.

³⁷ Sulle edizioni di Alciato e loro evoluzione: Saunders 1988, p. 97-108.

³⁸ *Ivi*, p. 71-96.

³⁹ Chatelain 1993, p. 20.

Con i libri dei due generi che sono stati pubblicati in seguito,⁴⁰ si intendeva offrire al lettore colto, oltre che agli “addetti al lavoro” un linguaggio nuovo che fungesse da intermediario tra testo e immagine, come già dichiarato da Alciato: «Libellum composui epigrammaton, cui titulum feci *Emblemata*: singulis enim epigrammatibus aliquid describo, quod ex historia, vel ex rebus naturalibus aliquid elegans significet, unde pictores, aurifices, fusores, id genus conficere possent, quae scuta appellamus et petasis figimus, vel pro insignibus gestamus».⁴¹ Tuttavia, ben oltre le intenzioni di Alciato di sottomettere l'immagine al servizio dell'ornamentazione, i libri di emblemi sono diventati a partire dalla metà del Cinquecento una banca dati di simboli facilmente decifrabili con un ‘motto’ o un epigramma, ovvero una specie di unione tra immagine e testo che scavalcava la necessità di fornire un significato testuale preciso.⁴²

⁴⁰ Vedi il repertorio in Chatelain 1993, p. 57-102. Ricordiamo i libri di Giovanni Pierio Valeriani Bolzano, *Les hieroglyphiques* (Lyon 1615); Geoffroy Tory, *Champfleury* (Paris 1529); [Jean de Vauzelles], *Les simulacres & historiees faces de la mort* (Lyon 1538); *Icones historiarum veteris Testamenti...* (Lyon 1547); [Claude Paradin], *Quadrins historiques de la Bible* (Lyon 1553); *La métamorphose d'Ovide figurée* (Lyon 1583); Guillaume Guérout, *Hymnes du Temps et de ses parties* (Lyon 1560). Per i seguaci di Alciato, segnaliamo tra l'altro i libri di Guillaume de la Perrière, *Le theatre des bons engins, auquel sont contenuz cent emblesmes moraux* (Paris [1539]); dello stesso, *La Morosophie* (Lyon 1553); Gilles Corrozet, *Hecatographie* (Paris 1540); Joannes Sambucus, *Emblemata* (Anvers 1566); Hadrianus Junius, *Emblemata* (Anvers 1565); Nicolas Reusner, *Emblemata* (Frankfurt am Main 1581); Nicolas Taurellus, *Emblemata physico-ethica* (Nürnberg 1595); e Gabriel Rollenhagen, *Nucleus emblematum selectissimorum* (Köln [1611]).

⁴¹ Chatelain 1993, p. 22, che riporta una citazione pubblicata da Homann 1971, p. 26.

⁴² Chatelain 1993, p. 22-23. Cfr. Miedema 1968; Balavoine 1982; Freeman 1948; Clements 1960. Interessante la posizione di Richard Cavell che tenta di interpretare la relazione immagine-testo nell'emblema in chiave dialettica e non come unione dei due. Cfr. Cavell 1990.

Un percorso parallelo fu anche il filone degli *exempla*, a parola e in immagine. Già storici romani come Svetonio e Sallustio si mostrarono sensibili ai ritratti ed effigi incisi su medaglie, come quelli di sovrani modelli, per suscitare in altri comportamenti simili. L'opera di Valerio Massimo, *Dictorum et factorum memorabilium*, scritta nel 31 d.C., che diventò nel corso del Medio Evo e nel Rinascimento un vero *best seller*, si proponeva di affrontare gli *exempla*, partendo dalle virtù stesse e scegliendo per ciascuna un personaggio come emblema. Non a caso il libro veniva stampato già nel 1471 a Venezia e poi nel 1502 per Aldo Manuzio. La traduzione italiana eseguita dal fiorentino Gregorio Dati è del 1573 dell'editore Giacomo Vivaldi. Gli scrittori veneziani hanno reagito con entusiasmo al genere. Il primo storiografo pubblico, Marco Antonio Cocchio, detto il Sabellico, curatore del libro di Valerio Massimo, scrisse anche lui un libro di *exempla*, pubblicato *post mortem*, nel 1507, dall'amico Giovanni Battista Egnazio. Lo stesso Egnazio, qualche anno più tardi produsse la sua versione di *exempla*, concentrandosi più su personaggi veneziani. Seguirono il patrizio Gianfrancesco Loredan, fondatore dell'Accademia degli Incogniti, con la sua versione della metà del Seicento, mai pubblicata e il padre agostiniano Giacomo Fiorelli che nel 1672 pubblicò *Detti e fatti memorabili del Senato e patritii veneti*, spostando l'attenzione dagli *exempla*, ai ritratti testuali. Questa volta sono i personaggi ad apparire nel primo piano per introdurre ciascuno una virtù.⁴³

In questo contesto, la biblioteca diventa un gran laboratorio del 'gusto', poiché conserva delle 'banche dati' d'ogni tipo, come i tre generi evocati prima: i geroglifici, l'*Emblemata* e gli *exempla*. Se dobbiamo cercare il retroscena del 'gusto' nelle biblioteche, non sono quindi necessariamente i libri d'arte, i cataloghi, i libri d'antichità che devono catturare la nostra attenzione, anche perché cambiano secondo i 'gusti' dell'epoca. Giorgio Bergonzi l'ha dimostrato nel suo

⁴³ Raines 2006, p. 199-208.

testamento: per lui proprio questa categoria è intimamente legata ormai a scelte specifiche di soggetti e di temi preferiti dal collezionista. Invece sono proprio libri come quelli di Alciato o del genere di *exempla*, che possano dare un apporto significativo per la nostra comprensione della formazione e sviluppo del gusto artistico, del linguaggio dei simboli e del loro significato in un tentativo di decifrare le intenzioni di mecenati e pittori nella fase ‘concettuale’ della nascita di un’opera artistica.

Percorrendo alcune delle biblioteche più note nella Venezia tra la seconda metà del Cinquecento e l’inizio del Settecento,⁴⁴ si nota come il Barocco accolga con entusiasmo il genere degli emblemi – prodotto inizialmente rinascimentale –, e anzi, ampli la gamma e diversifichi le categorie. Le varie edizioni di Alciato esistono in numerose biblioteche patrizie, sia quelle dei noti collezionisti o quelli meno portati alla passione dei quadri, ma che, tuttavia, non rinunciano a un linguaggio visivo che fa parte del loro bagaglio culturale tali il senatore Andrea Valier (inventario del 1689), il doge Silvestro Valier (1698) e la famiglia Basadonna (ca. 1720). Ma possiamo costatare la presenza di altri libri del genere, da quello di carattere umanistico a uno di stampo più religioso: Girolamo Corner Piscopia (1622)

⁴⁴ Gli inventari esaminati sono: Girolamo Corner Piscopia q. Giacomo Alvisè (1574-1625), inventario redatto nel 1622, Archivio di Stato di Venezia (d’ora in poi ASVe), *Giudici di Petizion*, Inventari, b. 349, n. 14; Andrea Zen q. Girolamo, inventario redatto nel 1661, *ibidem*, b. 370/35, n. 50, n. 446; Andrea Valier q. Giulio (1615-1691), inventario redatto nel 1689, Biblioteca Civica “Vincenzo Joppi”, Udine (d’ora in poi BCU), *Cod. Manin 801, ex Svajer 1383*; Silvestro Valier, inventario redatto nel 1698, Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia, *ms. n. 304*; Pietro Venier, inventario redatto il 4 marzo 1706, ASVe, *Giudici di Petizion*, Inventari, b. 403/68, n. 1; la famiglia Zane, inventario redatto nel 1707, Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia, *Ms. Provenienze Diverse 1103/22*; la famiglia Basadonna, inventario redatto attorno il 1720, BCU, *Cod. Manin n.n. [60]*; Pietro Garzoni, inventario redatto nel 1729, Biblioteca della Fondazione Querini-Stampalia, Venezia, *Ms. Cl. VI, Cod. 66 (=869)*.

possedeva anche l'*Emblemata* di Hadrianus Junius,⁴⁵ e la *Descrittione di varie imagini antigue* del Ripa;⁴⁶ la biblioteca di Andrea Zen (1661) consta tra i volumi le *Figure del Vecchio Testamento con versi toscani* di Damian Maraffi;⁴⁷ Andrea Valier (1689) possedeva gli *Emblemi* dell'erudito francese Jean Baudoin,⁴⁸ e anche un libro dal titolo oraziano che rieccheggia l'atteggiamento rinascimentale alla pittura e all'abbinamento con la poesia: *Poesia Tacens, et Pictura Loquens* di Daniel Manasser (Dillingen, 1630); il doge Silvestro Valier (1698) aveva oltre il libro d'Alciato anche l'*Emblemata Sacra* di Francesco Pona;⁴⁹ il Procuratore di San Marco ed ambasciatore Pietro Venier (1706) consultava i libri: *Devises et emblesmes d'amour moralisez*⁵⁰ e i *Simboli* del Bartoli,⁵¹ la famiglia Zane (1707) possedeva un libro assai raro per l'ambiente veneziano: la *Monas Hieroglyphica* di John Dee, un trattato sul linguaggio simbolico; la famiglia Basadonna (ca. 1720), oltre l'Alciato aveva due libri del genere geroglifico: la *Hieroglyphica* di Giovan Pierio Valeriano Bolzani⁵² e la *Symbolica Egyptiorum Sapientia* di Nicolas Caussin,⁵³ un libro posseduto anche dallo storico Pietro Garzoni (1729), dell'edizione pubblicata a Parigi nel 1647.⁵⁴

Tuttavia, per poter capire a fondo la biblioteca del 'gusto', bisognerebbe prendere in considerazione non solo l'esistenza dei libri in una determinata biblioteca, ma l'uso che se ne fa di loro.

⁴⁵ Junius 1565. Cfr. Chatelain 1993, p. 85.

⁴⁶ Ripa 1603.

⁴⁷ Maraffi 1554. Le illustrazioni sono di Bernard Salomon, cfr. Nagler 1835-1852, v. 14, p. 220.

⁴⁸ Baudoin 1638.

⁴⁹ Pona 1645.

⁵⁰ Flamen 1658. Cfr. Chatelain 1993, p. 165.

⁵¹ Bartoli 1677.

⁵² Valeriano 1556.

⁵³ Cfr. Chatelain 1993, p. 151, che indica una molteplicità di edizioni, di cui la prima: Caussin 1618.

⁵⁴ Caussin 1647. Cfr. Chatelain 1993, p. 150-151 e Fumaroli 1980, p. 280-284.

La biblioteca del ‘gusto’ non è propriamente un luogo fisico (come lo vuole Francesco Sansovino che include le biblioteche e gli studi d’anticaglie nel capitolo ‘delle fabbriche’ della sua guida di Venezia pubblicata nel 1581, accanto all’Arsenale e i Fondaco dei Tedeschi);⁵⁵ piuttosto è un luogo di studio, e meno un deposito di libri. I libri possono appartenere ad amici, colleghi o altri che condividono la stessa passione collezionistica (è da ricordarsi che l’ex libris ‘et amicorum’ fu creato per la prima volta a Venezia quattrocentesca da Lorenzo Giustinian).⁵⁶ Giudicare quindi l’esistenza di una passione per l’arte tramite l’inventario di biblioteca del collezionista potrebbe non essere la strada più indicata per capire i meccanismi dietro la formazione del sapere collezionistico. Invece studiando il collezionista e la cerchia dei suoi amici e le loro biblioteche per acquisire una piena conoscenza dei libri a sua disposizione (anche se appartengono ad altri) potrebbe rivelarsi più proficuo, poiché il gusto si forma appunto in maniera comunitaria (seguendo la tradizione veneziana delle accademie) e non individuale.⁵⁷

In questo contesto le biblioteche di tre collezionisti d’arte vissuti nella seconda metà del Seicento potranno darci una corretta lettura del ruolo della biblioteca nella formazione del gusto. Si tratta delle biblioteche del filosofo e collezionista d’antichità Bernardo Trevisan (1652-1720),⁵⁸ del suo cognato⁵⁹ e collezionista d’arte Lorenzo

⁵⁵ Sansovino 1581, p. 137-138.

⁵⁶ Hobson 1949; Nuovo 2006.

⁵⁷ Un esempio di biblioteche “complementarie” si può trovare in quelle settecentesche dei patrizi veneziani Lodovico Manin, Francesco Pesaro e Girolamo Ascanio Giustinian in: Raines 2008.

⁵⁸ L’inventario è stato redatto nel 1720 e si trova in: ASVe, *Archivi propri Trevisan*, reg. 1, c. 2r: «Hieroglyphica, sive symbola cum figuris. manuscritto recente miniato in fol.o III.1». Su Trevisan, cfr.: Ulvioni 2000 e *Collezioni di antichità a Venezia* 1988, p. 117-120.

⁵⁹ Bernardo Trevisan sposa Emilia Bergonzi q. Francesco nel 1672. Cfr. Ulvioni 2000, p. 11.

Bergonzi (morto nel 1681),⁶⁰ e del loro amico il Procuratore di San Marco e collezionista di monete e di medaglie, Angelo Morosini (1629-1692),⁶¹ nella cui casa di Sant'Anna i primi due si radunavano con altri nell'ambito dell'Accademia dei Dodonei.⁶² Trevisan possedeva un manoscritto miniato in folio intitolato «Hieroglyphica, sive symbola cum figuris». Morosini poteva vantarsi oltre al libro di Alciato, di altri sette titoli, tra cui certi assai rari in biblioteche veneziane: «Emblemata A.ria Accad. Altorf.o»;⁶³ *Imagini di Filostrato*;⁶⁴ *Imagini delle Donne*;⁶⁵ *Emblemata Aniversaria Accad.a Altorfini*;⁶⁶ *Io.is Sambuci Emblemata*;⁶⁷ *Nucleus Emblematae Gabrielis Rolenagij*;⁶⁸ *Enrici Assenhemer gieroglifia*.⁶⁹ Giorgio Bergonzi possedeva altrettanto titoli dedicati al genere di emblemi: oltre a un'edizione del 1626 di Alciato,⁷⁰ e quella di Johannes Sambucus,⁷¹ anche l'*Emblemata Amatoria* del latinista di Leida Daniël Heinsius,⁷² del medico di

⁶⁰ ASVe, *Fraterna Grande di Sant'Antonin*, Mani morte, Commissaria Bergonzi, b. 1, 1661: «libri di Lorenzo Bergonzi q. Nicolò». Su Bergonzi: Borean 2007, la divisione tra i fratelli risale al 1670 (p. 208); quando, nel 1681, muore Lorenzo (p. 207) tutto passa a Giorgio.

⁶¹ Inventario redatto nel 1692: ASVe, *Procuratori di San Marco de ultra*, b. 203, pacco n. 1; su di lui si veda la scheda di Martina Frank in Borean 2007, p. 290-291.

⁶² Sull'accademia: Battaglia 1826, p. 58-60; Maylender 1926-1930, v. 2, p. 217-218 (cfr. Ulvioni 2000, p. 87 e Borean 2007, p. 212).

⁶³ *Emblemata Anniversaria Academiae Altorfinae* 1597.

⁶⁴ *Philostratus Lemnius* 1597.

⁶⁵ Vico 1557.

⁶⁶ Cfr. nota 63.

⁶⁷ Chatelain 1993, p. 84 e nota 69.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 90: «Gabriel Rollenhagen, Nucleus emblematum selectissimorum, quae Itali vulgo impresas vocant..., Cologne, Crispin Van der Passe et Jean Jansson, [1611]».

⁶⁹ Oraeus 1619.

⁷⁰ Alciato 1626.

⁷¹ Sambucus 1569. Cfr. Chatelain 1993, p. 84.

⁷² Heinsius 1615 (pubblicata per la prima volta nel 1601 col titolo *Quaeris quid*

Norimberga Joachim Camerarius⁷³ e dell'artista fiammingo Octavius Van Veen,⁷⁴ insieme a due libri dedicati a emblemi politici di Justus Reifenberg e di Guido Casoni.⁷⁵

Se confrontiamo queste tre biblioteche con quelle altre menzionate prime, credo che la differenza salti agli occhi. Un collezionista d'arte possiede nella sua biblioteca un numero elevato di titoli dedicati agli emblemi, mentre gli altri proprietari di biblioteche includono qualche titolo, il più generico o quello più conosciuto o più facilmente reperibile sul mercato. Da notare per i collezionisti che ogni biblioteca possiede la propria specializzazione a secondo il gusto del proprietario. Morosini aveva predilezione per libri più generali dedicati agli emblemi, mentre Bergonzi prediligeva generi più specifici. Non solo. È ovvio che Morosini e Bergonzi, vista la presenza di libri provenienti dalla Germania e da Amsterdam, erano pronti a spendere tempo e denaro per possedere questi titoli. Ma ciò che più interessa è che al di là della presenza, quasi obbligatoria, dell'*Emblemata* di Alciato nelle biblioteche dei collezionisti, è lecito pensare che tutte e tre possano essere considerate un'unità coerente, poiché i proprietari e probabilmente altri membri dei Dodonei consultavano e commentavano insieme gli emblemi, il loro significato e loro applicabilità a temi pittorici e numismatici (non a caso fu membro dei Dodonei anche il celebre numismatico Charles Patin).⁷⁶ La formazione del gusto attraverso i libri era un esercizio, un passatempo dei dilettanti, che si faceva in comunità, proponendo, confrontando, discutendo. L'erudizione, abbinata al senso estetico,

sit amor?). È una raccolta di 24 emblemi dedicati al tema dell'amore con Cupido presente in 21 di essi.

⁷³ Camerarius 1627. Per altre opere su questo tema da parte dell'autore, Chatelain 1993, p. 89.

⁷⁴ Non è stato possibile identificare l'edizione del 1628 bensì: van Veen 1618. Forse si tratta di un errore di rilevazione dei dati nell'inventario.

⁷⁵ Reifenberg 1632 (cfr. Chatelain 1993, p. 146) e Casoni 1632.

⁷⁶ Raines 2012.

era il retro bottega dell'immagine: essa lo rendeva complesso, ricco di significato, decifrabile, poiché frutto di un linguaggio comune, ma soprattutto l'erudito era capace di dare giudizio, di discernere, di apprezzare la qualità – di aver 'gusto', appunto.

BIBLIOGRAFIA

- Alberti 1604 = Romano Alberti, *Origine et progresso dell'Accademia del Disegno*, Pavia, 1604.
- Alciato 1626 = Andrea Alciato, *Andreae Alciati Emblemata cum commentarijs Claudij Minois i.c. Francisci Sanctij Brocensis, & notis Laurentij Pignorij Patauini...*, In Padova, Per Pietro Paolo Tozzii, 1626.
- All'ombra di Lauro* 1992 = *All'ombra di Lauro. Documenti librari della cultura in età laurenziana. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 4 maggio- 30 giugno 1992*, a cura Anna Lenzuni, Casalecchio di Reno, Silvana, 1992.
- Arasse 2006 = Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 2006.
- Balavoine 1982 = Claudie Balavoine, *Les Emblèmes d'Alciat: sens et contresens*, in *L'emblème à la Renaissance. Actes de la journée d'études du 10 mai 1980*, publiés par Yves Giraud, avec la collaboration de Claudie Balavoine, Enea Balmas, Claude François Brunon [et al.], Paris, Société d'éditions d'enseignement supérieur, 1982, p. 49-59.
- Baldassarri 1983 = Guido Baldassarri, *'Acutezza' e 'ingegno: teoria e pratica del gusto barocco*, in *Storia della cultura veneta*, 4/1, *Il Seicento*, a cura di Girolamo Arnaldi - Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozzi, 1983, p. 223-247.
- Baldinucci 1682 = Filippo Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore, scritta da Filippo Baldinucci fiorentino, alla sacra e reale maestà di Cristina regina di Svezia*, In Firenze, nella stamperia di Vincenzo Vangelisti, 1682.
- Bartoli 1677 = Daniello Bartoli, *De' simboli trasportati al morale dal P. Daniello Bartoli della Compagnia di Giesu. Libro primo e secondo*, Roma, Ignatio de Lazari, 1677.

- Battaglia 1826 = Michele Battaglia, *Delle Accademie Veneziane. Dissertazione storica*, Venezia, dalla tipografia di Giuseppe Picotti, Giuseppe Orlandelli editore, 1826.
- Baudoin 1638 = Jean Baudoin, *Recueil d'emblemés divers. Avec des discours moraux, philosophiques, et politiques, tirez des divers auteurs anciens & modernes*, Paris, I. Villery, 1638.
- Bellori 1672 = Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, In Roma, per il success. al Mascardi, 1672.
- Bellori 1976 = Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, introduzione di Giovanni Previtali, Torino, Einaudi, 1976.
- Benjamin 2000 = Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939)*, in *Idem, Oeuvres*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, présentation par Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 282.
- Borean 2007 = Linda Borean, *Il caso Bergonzi*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di Linda Borean - Stefania Mason, Venezia, Marsilio, 2007, p. 211.
- Boschini 1660 = Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco. Dialogo tra un Senator venetian deletante, e un professor de Pitura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare. Comparti in oto venti, con i quali la Nave venetiana vien condotta in l'alto Mar dela Pitura, come assoluta dominante de quello a confusion de chi non intende el bossolo dela calamita. Opera de Marco Boschini con i argomenti del volonteroso Academico Delfico*, In Venetia, per li Baba, 1660.
- Bozal 1996 = Valeriano Bozal, *Il gusto*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Camerarius 1627 = Joachim Camerarius, *Emblemata amatoria Georgii Camerarii*, Venetiis, sumpt. P.P. Tozzii, 1627.
- Careri 1991 = Giovanni Careri, *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel «bel composto» di Bernini*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- Casoni 1632 = Guido Casoni, *Emblemi Politici del Cav.r Guido Casoni*, In Venetia, Presso Paolo Baglioni, 1632.

- Caussin 1618 = Nicolas Caussin, *Symbolica Aegyptiorum sapientia, authore P. Nicolao Caussino Trecensi e' Societate Iesu*, Parisiis, sumptibus Romani de Beauuais bibliopolae Rothomagensis, 1618.
- Caussin 1647 = Nicolas Caussin, *Symbolica Aegyptiorum sapientia, authore P. Nicolao Caussino e societate Iesu. Olim ab eo scripta, nunc post varias editiones, denuo edita*, Parisiis, sumptibus Simeonis Piget, via Iacobaea, ad insigne fontis, 1647.
- Cavell 1990 = Richard Cavell, *Representing Writing: The Emblem as (hiero)glyph*, in *The European Emblem. Selected Papers from the Glasgow Conference, 11-14 August 1987*, edited by Bernard F. Scholz - Michael Bath - David Weston, Leiden, Brill, 1990, p. 167-190.
- Cecchini 2000 = Isabella Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato d'arte*, Venezia, Marsilio 2000.
- Chatelain 1993 = Jean-Marc Chatelain, *Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993.
- Clements 1960 = Robert J. Clements, *Picta poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1960.
- Collezioni di antichità a Venezia* 1988 = *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica. Dai libri e documenti della Biblioteca Marciana. Mostra, 27 maggio-31 luglio 1988*, catalogo a cura di Marino Zorzi, con un saggio di Irene Favaretto, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1988.
- Collezionismo* 2002 = *Collezionismo, restauro e antiquariato librario, Convegno internazionale di studi, Spoleto, Rocca Albornoiana, 14-17 giugno 2000*, atti a cura di Maria Cristina Misiti, Milano, Sylvestre Bonnard, 2002.
- Croce 1929 = Benedetto Croce, *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, Bari, Laterza, 1929.
- D'Angelo 2000 = Paolo D'Angelo, *Il gusto in Italia e Spagna dal Quattrocento al Settecento*, in *Il Gusto. Storia di una idea*

- estetica*, a cura di Luigi Russo, testi, traduzioni, apparati critici e biobibliografici di Paolo D'Angelo [et al.], Palermo, Aesthetica, 2000, p. 11-34.
- Dolce 1557 = Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura di m. Lodouico Dolce, intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconuengono: con esempi di pittori antichi, & moderni: e nel fine si fa mentione delle uirtù e delle opere del diuin Titiano*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.
- Dolce 1913 = Lodovico Dolce, *L'Aretino. Dialogo della pittura*, a cura di Domenico Ciampoli, Lanciano, Carabba, 1913.
- Doni 1549 = Anton Francesco Doni, *Disegno del Doni, partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura; de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti: & si termina la nobilta dell'una et dell'altra professione con historie, essempli, et sentenze & nel fine alcune lettere che trattano della medesima materia*, In Vinetia, apersso [sic] Gabriel Giolito di Ferrarii, 1549.
- Emblemata Anniversaria Academiae Altorfinae 1597 = Emblemata Anniversaria Academiae Altorfinae studiorum iuventutis exercitandorum causa proposita et variorum orationibus exposita*, Norimbergae, Impensis Levini Hulsy, 1597.
- Favaretto 1990 = Irene Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1990.
- Flamen 1658 = Albert Flamen, *Devises et emblesmes d'amour moralisez*, A Paris, chez Samuel Margat, en la grand' salle du Palais, du costé de la salle Dauphine, 1650.
- Freedberg 1989 = David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-London, University of Chicago press, 1989.
- Freeman 1948 = Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, London, Chatto & Windus, 1948.

- Fumaroli 1980 = Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.
- Fumaroli 1998 = Marc Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1998.
- Fumaroli 2001 = Marc Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, in *La querelle des Anciens et des Modernes. XVIIe-XVIIIe siècles, Précédé de, Les abeilles et les araignées*, essai de Marc Fumaroli, suivi d'une postface de Jean-Robert Armogathe, édition établie et annotée par Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, 2001, p. 7-218.
- Gombaud 1682 = Antoine Gombaud, *Lettres*, Paris, D. Thierry and C. Barbin, 1682.
- Grasman 2000 = Edward Grasman, *All'ombra del Vasari. Cinque saggi sulla storiografia dell'arte nell'Italia del Settecento*, Firenze, Istituto universitario olandese di storia dell'arte, 2000.
- Greimas 1995 = Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- Guaragnella 1997 = Pasquale Guaragnella, *Gli occhi della mente. Stili nel Seicento italiano*, Bari, Palomar, 1997.
- Heinsius 1615 = Daniël Heinsius, *Emblemata Amatoria Dan. Heinsij*, Amsterdam, [s. n.], 1615.
- Hobson 1949 = Geoffrey Dudley Hobson, 'Et Amicorum', «The Library», s. V, IV (settembre 1949), 2, p. 87-99.
- Homann 1971 = Holger Homann, *Studien zur Emblemantik des XVI Jahrhunderts*, Utrecht, Haentjens Dekker und Gumbert, 1971.
- Junius 1565 = Hadrianus Junius, *Emblemata, ad D. Arnoldum Cobelium. Ejusdem Aenigmatum libellus, ad D. Arnoldum Rosenbergum*, Antuerpiae, ex officina Christophori Plantini, Architypographi Regij, 1565.
- L'estetica dell'empirismo inglese* 1944 = *L'estetica dell'empirismo inglese*, a cura di Mario Manlio Rossi, Firenze, Sansoni, 1944, v. 1, p. 248.

- Lomazzo 1590 = Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, In Milano, per Paolo Gottardo Pontio, 1590.
- Lomazzo 1965 = Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Hildesheim, Georg Olms, 1965.
- Mancini 1956 = Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi, con il commento di Luigi Salerno, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1956.
- Maraffi 1554 = Damiano Maraffi, *Figure del Vecchio Testamento con versi toscani, per Damian Maraffi nuouamente composti, illustrate*, In Lione, per Giovanni di Tournes, 1554.
- Maravall 1985 = José Antonio Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Maylender 1926-1930 = Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-1930.
- McKenzie 1999 = Donald F. McKenzie, *Bibliografia e sociologia dei testi*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1999.
- Miedema 1968 = Hessel Miedema, *The term Emblema in Alciati*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 31 (1968), p. 234-250.
- Milano 2002 = Ernesto Milano, *L'antiquariato librario: tendenze e prospettive*, in *Collezionismo 2002*, p. 275-276.
- Moriarty 1988 = Michael Moriarty, *Taste and Ideology in Seventeenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Muraro 1971 = Michelangelo Muraro, *Boschini, Marco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971, vol. 13, p. 199-201.
- Nagler 1835-1852 = Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter*, München, Fleischmann, 1835-1852.
- Nuovo 2006 = Angela Nuovo, «*Et amicorum*»: *costruzione e circolazione del sapere nelle biblioteche private del Cinquecento*, in

- Libri, biblioteche e cultura degli ordini regolari nell'Italia moderna attraverso la documentazione della Congregazione dell'Indice. Atti del convegno internazionale, Macerata, 30 maggio-1 giugno 2006, a cura di Rosa Marisa Borraccini - Roberto Rusconi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006, p. 105-127.*
- Ong 1986 = Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Oraeus 1619 = Henricus Oraeus, *Viridarum hieroglyphico-Morale*, Frankfurt am Main, Zetter, 1619.
- Panofsky 1967 = Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, texte traduit par Claude Herbertte et Bernard Teysedre, présenté et annoté par Bernard Teysedre, Paris, Gallimard, 1967.
- Philostratus Lemnius 1597 = Philostratus Lemnius, *Les images ou tableaux de platte peinture de Philostrate Lemnien sophiste Grec. Mis en Francois par Blaise de Vigenere Bourb. ... Edition nouvelle reueue corrigeé et augmentée de beaucoup par le traslateur*, A Paris, pour Abel Langelier au premier Pillier de la Grand Salle du Pallais, 1597.
- Pino 1548 = Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, In Vinegia, per Paulo [!] Gherardo, 1548.
- Pino 1954 = Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, Milano, Rizzoli, 1954.
- Pommier 2007 = Édouard Pommier, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007.
- Pona 1645 = Francesco Pona, *Cardiomorphoseos siue ex corde desumpta emblemata sacra*, Verona, [s. n.], 1645.
- Raines 2005 = Dorit Raines, *Dall'utile al glorificante. Il collezionismo di libri a stampa a Venezia nei XVI-XVIII secoli*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima. Convegno internazionale, Venezia 21-25 settembre 2003*, a cura di Bernard Aikema - Rosella Lauber - Max Seidel, Venezia, Marsilio, 2005, p. 219-236.

- Raines 2006 = Dorit Raines, *L'invention du mythe aristocratique. L'image de soi du patriciat vénitien au temps de la Sérénissime*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2006.
- Raines 2008 = Dorit Raines, *Prodromi neo-classici. Anticomania, natura e l'idea del progresso nella cultura libraria settecentesca del patriziato veneziano*, in *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova, I, Atti della VI settimana di Studi Canoviani*, Bassano del Grappa, 26-29 ottobre 2004, a cura di Giuliana Ericani - Fernando Mazzocca, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2008, p. 47-68.
- Raines 2012 = Dorit Raines, *Sotto tutela. Biblioteche vincolate o oggetto di fedecommissio a Venezia, XV-XVIII secoli*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée», 124 (2012), 2, p. 533-550.
- Reifenberg 1632 = Justus Reifenberg, *Emblemata Politica. Authore Iusto Reifenbergio Iuris Professore ordinario*, Amstelodami, Apud I. Janssonius, 1632.
- Ripa 1603 = Cesare Ripa, *Iconologia ouero Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichita, & di propria inuentione, trouate, & dichiarate da Cesare Ripa perugino ... Di nuouo reuista, & dal medesimo ampliata di 400 & piu imagini, e di figure d'intaglio adornata. ...*, In Roma, appresso Lepido Facij, 1603.
- Robinson - Bartz Petchenik 1976 = Arthur H. Robinson - Barbara Bartz Petchenik, *The Nature of Maps: Essays toward Understanding Maps and Mapping*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1976.
- Sambucus 1569 = Johannes Sambucus, *Emblemata, et aliquot nummi antiqui operis Io. Sambuchi Tirnauiensis Pannonii*, Antuerpiae, ex off. Christophori Plantini, 1569.
- Sansovino 1581 = Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in 14. libri*, In Venetia, appresso Iacomo Sansouino, 1581.
- Saunders 1998 = Alison Saunders, *The Sixteenth-Century French Emblem Book. A decorative and useful genre*, Genève, Droz, 1988.

- Serrai 1991 = Alfredo Serrai, *Storia della bibliografia*, v. 2, *Le Enciclopedie rinascimentali (II). Bibliografi universali*, a cura di Maria Cochetti, Roma, Bulzoni, 1991.
- Thornton 1997 = Dora Thornton, *The Scholar in His Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven & London, Yale University press, 1997.
- Ulvioni 2000 = Paolo Ulvioni, *Atene sulle Lagune. Bernardo Trevisan e la cultura veneziana tra Sei e Settecento*, Venezia, Ateneo veneto, 2000.
- Valeriano 1556 = Pierio Valeriano, *Hieroglyphica siue de sacris Aegyptiorum literis commentarii, Ioannis Pie rii Valeriani Bolzanii ... Habes in hisce commentariis non solum variarum historiarum, numismatum, veterumque inscriptionum explicationem, verumetiam praeter Aegyptiaca et alia pleraque mystica, tum locorum communium ingentem magna cum oblectatione sylum ...*, Basileae, Michael Isengrin, 1556.
- Vasari 1981 = Giorgio Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese, Firenze, Sansoni, 1981.
- van Veen 1618 = Otto van Veen, *Emblemata aliquot selectiora amatoria*, Amsterodami, Apud Guilielmus Janssonium, 1618.
- Vico 1557 = Enea Vico, *Le imagini delle donne auguste intagliate in istampa di rame; con le vite, et ispositioni di Enea Vico, sopra i riuersi delle loro medaglie antiche. Libro primo*, In Vinegia, appresso Enea Vico Parmigiano, et Vincenzo Valgrisio, all'insegna d'Erasmus, 1557.
- Zuccari 1961 = Federico Zuccari, *Scritti d'arte*, a cura di Detlef Heikamp, Firenze, Olschki, 1961.
- Warwick 2000 = Genevieve Warwick, *The arts of collecting. Padre Sebastiano Resta and the market for drawings in early modern Europe*, Cambridge, Cambridge University press, 2000.
- Wirth 1979 = Jean Wirth, *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1979.

ABSTRACT

Il saggio, partendo dal caso veneziano, esplora l'idea che la biblioteca del collezionista d'arte è stata uno dei luoghi di formazione del gusto artistico, una sorta di laboratorio del 'gusto'. È proprio il percorso dell'acquisizione di un sapere che aiuta a formare il 'gusto' inteso come i meccanismi intellettivi e quelli attinenti ai sensi che esistono dietro una scelta. La biblioteca era il luogo naturale, la "palestra", dove il collezionista d'arte si esercitava e formulava il suo giudizio. Questa elaborazione si faceva attraverso la consultazione di un tipo specifico di libri: gli emblemi e i geroglifici, ma anche gli *exempla*, generi che fungevano da "banche dati" di immagini e testi per "allenarsi" nel gusto artistico. Gli inventari e i cataloghi delle biblioteche veneziane evidenziano due fenomeni: l'inclusione di libri a stampa generici di emblemi (ma anche dei codici, comunque più rari) in quasi tutte le biblioteche veneziane e l'esistenza di volumi più specifici e più rari o costosi in quelle di collezionisti veneziani che talvolta si "consorziano", dividendo i compiti nell'acquisto di titoli, per poter studiarli e discuterli insieme.

Biblioteche, Venezia, Libri di emblemi, Collezionisti, Gusto artistico

The paper argues that art collectors leveraged their library as one of the formative places of artistic taste. Acquiring knowledge through books may have helped shaping one's artistic judgment, usually a mix of both intellectual and emotional processes. Based on the Venetian case study of 17th-18th centuries patrician libraries, the paper explores the works used by art collectors in order to increase their discernment and artistic judgment: emblem, hieroglyphic and exempla books served as database of both pictorial and textual symbols which helped decipher paintings' symbols and scenes. The Venetian libraries' inventories and catalogues reveal the existence of two distinct phenomena: the inclusion of generic emblem printed books (with rare manuscript exceptions) in almost all surveyed libraries and the presence of rare and sometimes costly emblem books, specifically tailored to the collector's field of interest in several libraries. Moreover, the more professional art collectors shared knowledge and titles in order to cut on expenses, relying on the fact that at least one copy was to be found in Venice.

Libraries, Venice, Emblem books, Collectors, Artistic taste