

Storia collezionistica del *patio* di Vélez Blanco: nuovi documenti e fotografie inedite

The Collecting History of the Vélez Blanco *Patío*: Unpublished Documents and New Photographs

TOMMASO MOZZATI

Dipartimento di Lettere – Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne. Università degli Studi di Perugia. Palazzo Manzoni, Piazza Morlacchi, 11. 06123 Perugia

tommaso.mozzati@unipg.it

ORCID: 0000-0002-3204-6463

Recibido: 14/05/2019. Aceptado: 08/11/2019

Cómo citar: Mozzati, Tommaso: “Storia collezionistica del *patío* di Vélez Blanco: nuovi documenti e fotografie inedite”, *BSAA arte*, 85 (2019): 337-362.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.85.2019.337-362>

Abstract: L’articolo si concentra sulle vicende che portarono dalla Spagna agli Stati Uniti il *patío* oggi esposto all’ingresso della Thomas J. Watson Library nel Metropolitan Museum di New York. Commissionata all’inizio del XVI secolo per volontà di Pedro Fajardo y Chacón, l’imponente struttura venne venduta nel 1904 al mercante J. Goldberg: i marmi furono quindi spediti dall’Andalusia a Parigi e da lì, a distanza di pochi anni, inviati a Manhattan per decorare la residenza voluta dal banchiere George Blumenthal su Park Avenue. Nuove, numerose individuazioni archivistiche, assieme a inediti documenti fotografici, consentono di ricostruire le diverse fasi della sua storia collezionistica, chiarendone la cronologia e individuando gli attori coinvolti nei diversi passaggi attraverso i quali l’opera giunse al di là dell’Oceano, per poi entrare, negli anni Quaranta, nelle raccolte del museo americano.

Parole chiave: Rinascimento; Vélez Blanco; collezionismo; patrimonio spagnolo; Duché di Medina Sidonia; fotografia; Jacques Seligmann; Raoul Heilbronner; George Blumenthal; Mattie Edwards Hewitt.

Abstract: The article focuses on the decisions and events that brought an important work of Spanish Renaissance architecture from Spain to the U.S.: the Vélez Blanco *patío*, today installed outside the entrance to the Thomas J. Watson Library at the Metropolitan Museum of Art, New York. Commissioned at the beginning of the 16th century by Pedro Fajardo y Chacón, the imposing structure was sold in 1904 by its legitimate owners to the dealer J. Goldberg. Subsequently, its marbles were shipped from Andalusia to Paris and, a few years later, to Manhattan, where it was installed in the Park Avenue house built by the banker George Blumenthal. Now, numerous new archival documents, together with unpublished photographs, allow us to accurately reconstruct the different phases of this complex history. In particular, they clarify the chronology of and the actors involved in the successive phases that brought the work across the Atlantic, up until it joined the collections of the Met during the Fourties.

Keywords: Renaissance; Vélez Blanco; Collecting; Spanish heritage; Dukes of Medina Sidonia; Photography; Jacques Seligmann; Raoul Heilbronner; George Blumenthal; Mattie Edwards Hewitt.

1. IL PATIO NEL CASTELLO DI VÉLEZ BLANCO, PRIMA DEL 1904

Il *patio* proveniente da Vélez Blanco –oggi conservato al Metropolitan Museum di New York (fig. 1)– si costituisce come il contributo più prestigioso del mecenatismo di Pedro Fajardo y Chacón nel contesto della ristrutturazione dell’*alcazaba* islamica posta a difesa del *pueblo* andaluso e attribuita alla sua famiglia dal 1503 per volontà di Isabel I la Católica.



Fig. 1. *Patio di Vélez Blanco*. 1506/1509-1515 ca. The Metropolitan Museum of Art (inv. 41.190.482). New York

Eretta nel cuore del fortilizio, accessibile tramite un ponte levatoio e un corpo di guardia autonomo, la struttura –stando alla cronologia denunciata dalla stessa epigrafe dedicatoria– venne probabilmente conclusa nel 1515: l’avvio dei lavori va invece collocato attorno al 1506, quando il Fajardo intraprese l’impegnativo restauro del castello con l’intento di farne la propria residenza

ufficiale. Le ambizioni di un simile progetto, volte a garantire alla roccaforte la *facies* sontuosa di una dimora signorile, si sarebbero rispecchiate del resto nell'ottenimento del titolo di Marqués de los Vélez, attribuitogli nel settembre del 1507.¹

La dimora rimase nelle possessioni dei Fajardo fino al XVII secolo, quando giunse nel patrimonio dei Marqueses de Villafranca, in virtù dell'unione matrimoniale di Catalina de Moncada Aragón y Fajardo (figlia di María Teresa Fajardo e di Fernando de Aragón y Moncada) con José Fadrique de Toledo Osorio, Córdoba y Cardona, celebrata nel 1683.²

Sotto questa nuova reggenza il castello conobbe una stagione di crescente abbandono, prolungatasi per oltre duecento anni, attribuibile anche al suo decentramento rispetto alle possessioni dei Villafranca: una situazione che portò a un lento deperimento del *patio* e dei suoi marmi, sottoposti a continui atti vandalici e ad altrettanto ripetuti saccheggi.³

Un simile, progressivo oblio, interrotto soltanto da rari episodi d'attenzione (pensiamo alle cure rivolte al cortile da Francisco de Borja Álvarez de Toledo Osorio nel 1805),⁴ si costituisce come la premessa per comprendere le spoliazioni che colpiscono la struttura all'inizio del Novecento, includendo porte, finestre, *artesonados* e interessando particolarmente gli elementi marmorei del cortile, dalle finestre agli usci, dalle balaustre agli archi; una vicenda che rende necessaria la raccolta puntuale delle tracce documentarie e fotografiche pertinenti a un simile patrimonio, testimoni di una vicenda collezionistica, complessa e singolare, oltre che verifiche insostituibili per ricostruire la qualità e l'originaria consistenza di questi arredi, prima del loro approdo nelle raccolte del museo americano all'inizio degli anni Quaranta.

2. PARIGI 1904-1910

Alla scomparsa nel 1900 del XIV Marqués de Villafranca e XVIII Duque de Medina Sidonia, José Joaquín Álvarez de Toledo, il titolo di Marqués de los Vélez passò ai suoi discendenti diretti, nello specifico ad Alonso Álvarez de Toledo y Caro e poi a Joaquín Álvarez de Toledo y Caro; nondimeno la proprietà del castello ricadeva all'interno di un articolato albero genealogico, condiviso –fra gli altri– dai figli del fratello del Duque, Alonso Tomás Álvarez de Toledo y Silva, XI Marqués de Martorell (morto nel 1895): una situazione successoria che, fra interessi divergenti, accentuava la disaffezione per una proprietà distante sia in termini geografici che dinastici.⁵ Anche per questo si

¹ V. in ultimo Ruiz García (1999): 43-62; Sánchez Ramos (2007): 44-53, 57-60.

² Tapia Garrido (1981): 233-236; Sánchez Ramos (2005): 48-50.

³ Lentisco Puche / Roth (2009): 8-29; v. anche Mozzati (2019).

⁴ Mozzati (2019).

⁵ Ruiz García (1999): 104. V. anche Tapia Garrido (1981): 233-236.

dette avvio a un'ampia liquidazione dei beni contenuti nella fortezza. Nel 1903, furono ad esempio alienate “las ventanas, puertas y maderas de las salas del Castillo”, assieme a “todo lo que queda(ba) excepto las columnas [del patio] y la puerta de cobre”,⁶ nella primavera del 1904 si sarebbe poi passati alla vendita di questi ultimi elementi, giudicati come molto preziosi. I marmi furono ceduti al mercante J. Golbberg, per la cifra consistente di 80.000 *pesetas*.⁷ Si perfezionò così una delle più impressionanti alienazioni del patrimonio artistico spagnolo fra XIX e XX secolo, comparabile a quelle del *Patio de la Infanta* del Palazzo Zaporta, a Saragozza, recuperato per la città nel 1957, o dell'abside di San Martín de Fuentidueña (Segovia).

Stando ad alcuni documenti inediti, proprio il ramo Martorell spinse verso una simile soluzione:⁸ l'obiettivo era ridimensionare il peso dell'edificio, in termini di equivalenza economica, così da farlo ricadere in asse nella quota Medina Sidonia “sin mas valor que el de mil pesetas”.⁹

In un contesto siffatto, fu tuttavia inevitabile che sorgessero disaccordi, tanto più che le insoddisfazioni dei singoli dovettero confrontarsi con l'aspro giudizio dell'opinione pubblica, propensa a condannare l'intera operazione senza operare sottili distinguo in termini di responsabilità. L'eco di simili polemiche può esser giudicata grazie a messaggi come quello scritto, ancora nel febbraio 1908, da un certo Benito Navarro, referente in Vélez Blanco per i Duques de Medina Sidonia: nella lettera l'uomo –in previsione di nuove vendite, relative questa volta agli ultimi soffitti rimasti *in loco*– invitava a muoversi con cautela per non compromettere ulteriormente l'immagine del casato.¹⁰

⁶ Risale al 1903 la vendita delle due serie di fregi lignei raffiguranti rispettivamente le *Fatiche di Ercole* e i *Trionfi di Cesare*, già nel castello di Vélez Blanco, pervenuti –via Emile Peyre (il quale li acquistò da J. Goldberg nel maggio di quell'anno)– al Musée des Arts Décoratifs di Parigi (e, oggi, in parte esposti nello stesso museo, in parte al Museo Goya di Castres); v. Blanc (1999): 45-46. Nell'ottobre-novembre del 1903 un certo “Sr. Blasco” si presentò al castello, a nome del XII Marqués de Martorell, Pedro de Alcantara Álvarez de Toledo y Samaniego, “para levantar y llevarse las ventanas, puertas y maderas de las salas del Castillo”; v. Sanlúcar de Barrameda, Archivo General de la Fundación Casa Medina Sidonia (da ora AGFCMS) 4785, cc. 110, 111. Nello stesso anno il Duque de Medina Sidonia aveva preso contatti per vendere la quadreria, ereditata dal padre, stabilendo come il miglior momento per tale de-accezione fosse la primavera di quell'anno. Nel corso delle trattative era stato interpellato anche un “comprador de Paris”; v. AGFCMS 5805, lettera del Duque de Medina Sidonia a Emilio Monteiro, 4 gennaio 1903. Sulla porta di bronzo, venduta nel 1904 insieme con i marmi del *patio* v. “Cartagena...” (1904): 1; Palanques Ayén (1904): 1; v. anche Raggio (1964): 144; (1968): 234 nota 6, fig. 5; Lentisco Puche (1999): 94-118.

⁷ Hidalgo Martí (1904): 1; Palanques Ayén (1904): 1 (gli articoli sbagliano però il nome del mercante, spagnolizzandone la grafia in “José Goldver”).

⁸ V. ad esempio AGFCMS 5805, lettera del Duque de Medina Sidonia a Emilio Monteiro, 10 luglio 1902. Sulle vicende ereditarie legate alla vendita degli arredi del castello v. Blanc (1999): 47; Lentisco Puche (1999): 98-100.

⁹ AGFCMS 4785, c. 111.

¹⁰ AGFCMS 5557, lettera di Benito Navarro a Emilio Monteiro, 12 febbraio 1908.

Del resto la cessione del *patio* suscitò una reazione partecipata: in seguito allo smontaggio nel maggio del 1904 –mentre le casse venivano trasferite fino al porto di Cartagena per essere imbarcate in direzione di Marsiglia–¹¹ si levarono le denunce di Fernando Palanques Ayén, Joaquín Espín Rael e Juan Rubio de la Serna, la cui indignazione ereditava un precedente allarme, relativo allo stato del castello, lanciato nel 1902 da Federico de Motos Fernández.¹² Di fronte a tale situazione, non apparirà strano che proprio a una simile letteratura si debba oggi la conoscenza delle rare testimonianze fotografiche dedicate ai marmi ancora montati nella fortezza, sebbene già nel 1870 i proprietari si fossero interessati per documentare fotograficamente il complesso monumentale.¹³

L'articolo di Espín Rael sul *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* del 1904 pubblica quattro scatti (figg. 2-3), tre dei quali consacrati al *patio*: due di essi riguardano le finestre alle estremità del lato occidentale, il terzo invece è una vista dell'angolo sud-orientale; immagini che, nel registrare intonaci crepati e restauri di fortuna, attestano lo stato di abbandono nel quale versava la struttura al tempo della loro realizzazione.¹⁴

Proprio la cronologia delle foto suscita, del resto, qualche domanda. Le didascalie impiegate da Espín Rael riportano infatti il nome della società Hauser y Menet, una casa dedicata alla fototipia, stabilita a Madrid e attiva a partire dal 1890:¹⁵ tuttavia, lo stesso rimando chiarisce come sia piuttosto la loro riproduzione fototipica a dover essere riferita alla celebre ditta. Tale specifica consente non solo di ipotizzare che le immagini potrebbero essere state eseguite da una mano diversa (e poi reimpiegate in vista del loro uso nell'articolo), ma anche di slegarle dal *terminus post quem* dell'apertura dell'agenzia. Del resto alcune individuazioni documentarie suggeriscono almeno per una di esse una cronologia sul 1881. Lo scatto dedicato alla doppia galleria sul lato meridionale del *patio* (fig. 3) è infatti conservato, in copia, fra le carte di Olga Raggio, studiosa che fra gli anni Cinquanta e Sessanta –in veste di Associate Curator presso il Western European Art Department nel Metropolitan Museum of Art di New York– si occupò di Vélez Blanco, recandosi *in loco* e pubblicando poi un articolo seminale per la storia del cortile: il supporto cartaceo su cui è montata la stampa reca una nota manoscritta (verosimilmente tracciata dalla mano della Raggio) in cui si indica nel 26 novembre del 1881 il momento della sua esecuzione (fig. 4).¹⁶

¹¹ Sulla presenza dei marmi al porto di Cartagena v. “Cartagena...” (1904): 1; Palanques Ayén (1904): 1.

¹² Su tale campagna a mezzo stampa v. Lentisco Puche (1999): 98-104. Gli articoli sono stati riediti in Lentisco Puche (coord.) (2007): 122-139.

¹³ Lentisco Puche / Roth (2009): 28.

¹⁴ Espín Rael (1904): infra 134-135.

¹⁵ Ibáñez / Fernández (2017): 151.

¹⁶ New York, The Metropolitan Museum of Art, European Sculpture and Decorative Arts Department (da ora ESDA), Curatorial Files (da ora CF), 41.190.482, Vélez Blanco Castle.

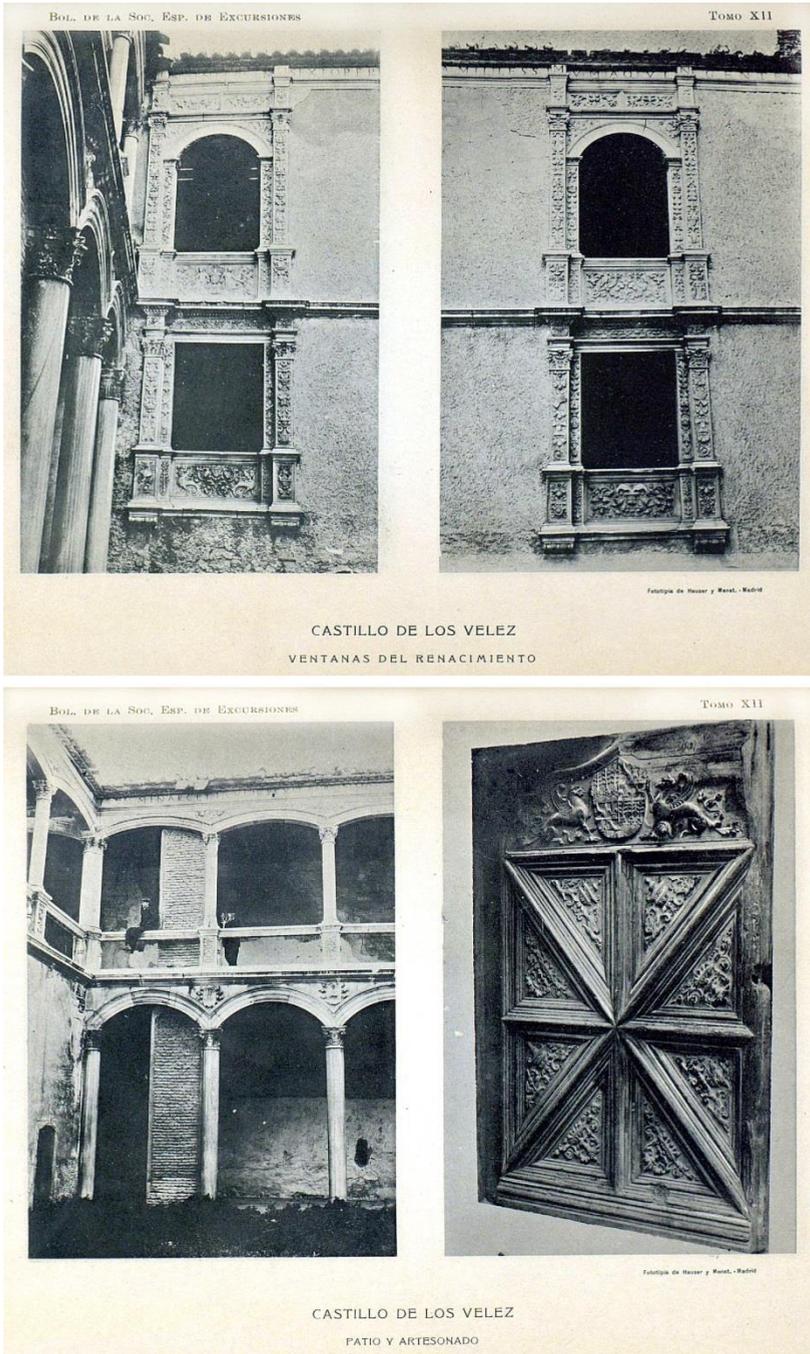


Fig. 2-3. Joaquín Espín Rael: “El alcázar de los Vélez”,
Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 12/137 (luglio 1904), infra pp. 134-135



Fig. 4. *Patio di Vélez Blanco*.
Autore sconosciuto. 1881?
The Metropolitan Museum of Art
(ESDA, CF, 41.190.482,
Vélez Blanco Castle). New York

Il riferimento concorda con la data attribuita più di recente, da José Domingo Lentisco Puche, a questa stessa immagine. Lo studioso, del resto, ha aggiunto nel 2007 nuove fotografie a quelle già apparse sul *Boletín*, riferendo – almeno in parte– questo *corpus* al medesimo anno (fig. 5):¹⁷ una di esse – uno scatto dell’ingresso allo scalone monumentale del cortile– proviene dal fondo Espín Rael di Lorca, in cui si conservano altre tre immagini del castello (di cui nessuna corrispondente con quelle apparse nell’articolo del 1904).¹⁸ Potrebbe appartenere alla medesima campagna del 1881 anche uno scatto utilizzato da Juan Rubio de la Serna, sempre attorno al 1904-1905, per un contributo pubblicato nella *Revista de la Asociación Artístico-arqueológica Barcelonesa* (fig. 6): lo suggerirebbero le analoghe presenze sparse fra le luci delle gallerie sul lato meridionale. Una diversa immagine utilizzata da Rubio de la Serna,

¹⁷ Lentisco Puche (coord.) (2007): 98-99.

¹⁸ Il Centro Cultural Espín di Lorca, chiuso durante la redazione di questo articolo, conserva, fra i materiali fotografici dell’archivio, quattro scatti del castello di Vélez Blanco, appartenuti a Espín Rael: una veduta dell’esterno, una finestra del *patio*, la porta di accesso allo scalone monumentale del cortile, una porta in legno. La veduta dovrebbe essere opera di José Rodrigo, databile al 1885. Ringrazio Eduardo Sánchez Abadíe per queste informazioni.

dedicata alla finestra mediana fra quelle aperte sul *patio*, sembra invece fare storia a sé. Le ombre risentite sul parapetto, sulle paraste e sulle cornici la differenziano infatti dalla veduta del lato occidentale pubblicata da Lentisco Puche, dalla quale sembrerebbero semmai derivare i due dettagli utilizzati da Espín Rael nel 1904; e sebbene sia difficile ricostruirne con certezza l'origine, la si può pensare frutto di un diverso sopralluogo.¹⁹



Fig. 5. *Patio di Vélez Blanco*. Autore sconosciuto. 1881? Collezione privata

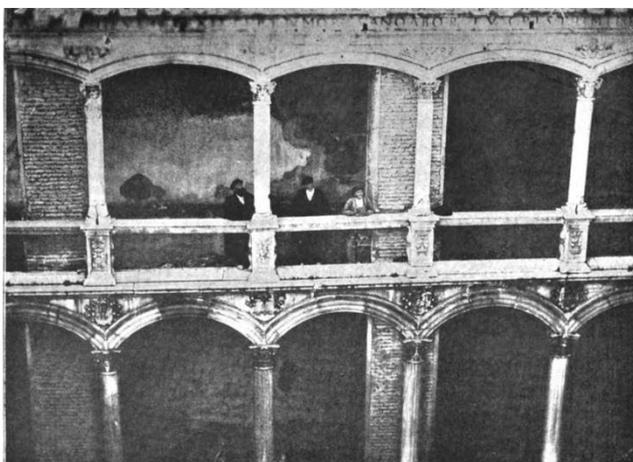


Fig. 6. Juan Rubio de la Serna: “El castillo del Marqués de los Vélez en Vélez Blanco y los Fajardo”, *Revista de la Asociación Artístico-arqueológica Barcelonesa*, 4 (1903-05), p. 541

¹⁹ Rubio de la Serna (1903-05): 541, 545.

Tali testimonianze documentano, da una parte, la curiosità che circondò gli arredi del castello già nel XIX secolo (tanto più sorprendente se la si commisura sulla sua remota ubicazione); dall'altra esse registrano le condizioni impoverite del *patio* in prossimità della vendita nel 1904.

Proprio la frammentaria continuità costruita da scatto a scatto suggerì forse a Goldberg di ordinare *in loco* un nuovo set di fotografie in concomitanza con l'acquisto dei marmi, così da documentarne la sistemazione originaria. Un simile proposito è registrato in una lettera del 27 giugno 1904 spedita ad Archer M. Huntington da Noemi D'Autez –figlia del barone Gustave, domiciliata nella cittadina di Dos Hermanas nei pressi di Siviglia–²⁰ nel contesto di una trattativa protrattasi fra la primavera e l'estate, per la quale la donna agiva come mediatrice dell'offerta di “todas las decoraciones del Castillo mas importante, mas antiguo de España” (e cioè Vélez Blanco) rivolta al milionario americano:²¹ tale ruolo ribatte su quello giocato da altri ‘residenti’, attivi come suggeritori ben informati e partecipi del mercato in uscita di opere d'arte dalla Spagna all'inizio del Novecento in una posizione che complica la rete di rapporti mercantili con il resto d'Europa e l'America attraverso uno schema complesso di connivenze e complicità.²² La stessa corrispondenza chiarisce che tale premura non portò ai risultati sperati, “(pues las fotografias que habian sacado en el Palacio no salieron buenas)”; essa evidenzia però anche quanto Goldberg si fosse affrettato –i marmi giunti a Parigi, il 23 giugno, e stockati in un locale deputato– a far eseguire immagini di qualità adeguata, al fine di creare un ‘catalogo’ commerciale da presentare ai clienti lontani.²³

Sappiamo, da una missiva del 30 agosto, che la D'Autez spedì a Huntington una serie di 34 foto, cui in seguito si sarebbero dovuti aggiungere altri scatti.²⁴ Di fatto nell'archivio dell'Hispanic Society of America sono conservate oggi 33

²⁰ “La baronesa D'Autez...” (1914).

²¹ Ricordano la proposta rivolta a Huntington: Raggio (1964): 142, 143, 173; (1968): 232, 234. La versione inglese del testo riporta come documenti relativi a quest'offerta, conservati “in the archives of the Hispanic Society of America”, fossero stati messi a disposizione della Raggio da “A. Hyatt Mayor and Beatrice Gilman Proske”. Tali carte sono oggi irrintracciabili presso l'istituzione newyorkese (ringrazio John O'Neill e Patrick Lenaghan per il loro aiuto nella ricerca). Esistono tuttavia note attribuibili alla mano della Raggio, presso l'archivio dell'European Sculpture and Decorative Arts Department del Met, che contengono “excerpts from correspondence in Hispanic Society Archives”, quella appunto fra Noemi D'Autez e Huntington citata nel testo dell'articolo, proseguita dal maggio all'ottobre 1904; v. ESDA, CF, 41.190.482: Blumenthal, notes/correspondence). Tale scambio epistolare dovette venire condotto in spagnolo. La citazione viene da una lettera della D'Autez a Huntington del 5 maggio 1904, quando cioè il *patio* non era stato ancora smontato.

²² Merino de Cáceres / Martínez Ruiz (2012): 171-186, 265-274.

²³ ESDA, CF, 41.190.482: Blumenthal, notes/correspondence, copia di una lettera di Noemi D'Autez ad Archer M. Huntington, 27 giugno 1904.

²⁴ ESDA, CF, 41.190.482: Blumenthal, notes/correspondence, copia di una lettera di Noemi D'Autez ad Archer M. Huntington, 30 agosto 1904.

stampe dedicate al *patio* di Vélez Blanco: tale *corpus* ha un carattere sufficientemente omogeneo, per lo più raffigurando gli elementi marmorei in una presentazione caotica e suggestiva, sparsi senza un ordine apparente all'interno di un ampio, moderno deposito (fig. 7). Queste fotografie potrebbero quindi essere collegate al messaggio della D'Autez; esse facevano del resto parte dei beni personali di Huntington e furono consegnate all'Hispanic Society in due momenti diversi, il 25 novembre 1921 e l'8 febbraio 1956.²⁵



Fig. 7. Frammenti
del patio di Vélez Blanco.
Adolphe Giraudon?
1904-1905?
Hispanic Society of
America (n. 144822).
New York

²⁵ New York, Hispanic Society of America, 38704-38710, 144806, 144811-144835. Ringrazio Patrick Lenaghan per le informazioni relative all'ingresso delle foto nell'archivio dell'Hispanic Society of America e per aver messo a mia disposizione questi materiali.

Significativamente la serie include anche due riproduzioni di un acquerello – recante nell’angolo in basso a destra la data del 1904 e il nome “M. Goldberg” – effigiante i singoli elementi nel loro pristino allestimento originale (sebbene nel rispetto di un gusto ‘pittorresco’, propenso a qualche libertà iconografica) (fig. 8); inoltre, dello stesso gruppo fanno parte altre tre foto, tutte relative alla parete occidentale del cortile (quando i marmi si trovavano ancora *in situ*): due di queste immagini corrispondono a quelle utilizzate da Espín Rael nel 1904 per illustrare le finestre presenti nella fortezza. Non è improbabile che tali materiali fossero provvisti a Huntington con l’intento di offrire una testimonianza del *patio* nel suo assetto “spagnolo”: si potrebbe dunque ipotizzare –pure con qualche cautela– che gli arrivassero ugualmente attraverso la D’Autez, assieme con la proposta d’acquisto e con le altre immagini da questa fornitegli.²⁶

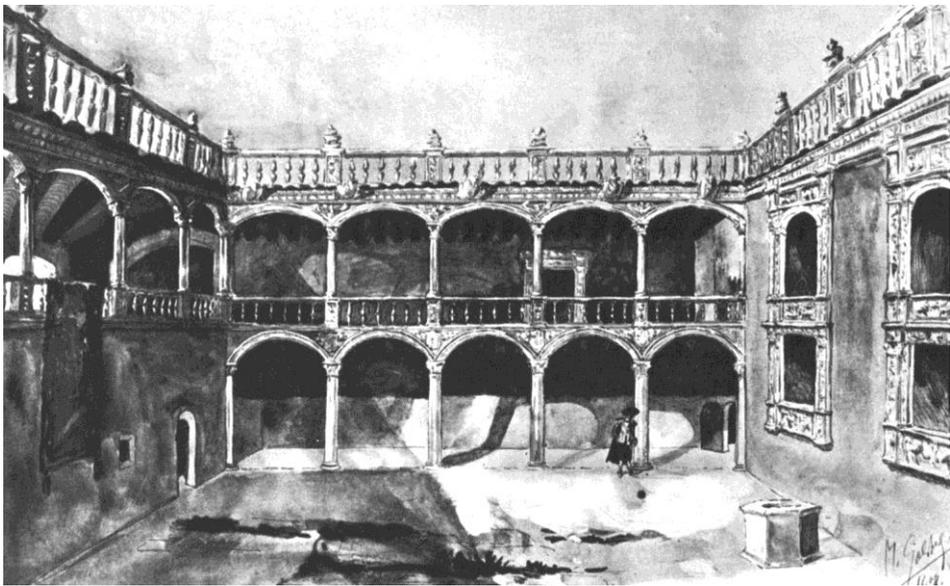


Fig. 8. *Patio di Vélez Blanco*. J. Goldberg? 1904?
Hispanic Society of America (n. 144811). New York

È tuttavia interessante notare come una delle foto all’Hispanic Society, uno scatto di alcuni frammenti (pilastrini, rilievi, *gargoyles*) collocati su uno sfondo

²⁶ New York, Hispanic Society of America, 144806, 144811-144814. Le due foto dell’acquerello si distinguono proprio per la presenza del nome “M. Goldberg” e la data “1904” leggibili solo in 144811; nel 144806 essi appaiono infatti coperti da altre note manoscritte di difficile interpretazione, probabilmente riferibili alle dimensioni del *patio*; v. New York, Metropolitan Museum of Art Archives (da ora MMAA), Office of the Secretary. Correspondence Files 1870-1950. Blumenthal George. Bequest – Patio (and Pipe Organ) 1958-65. Sull’acquerello con firma e data v. Raggio (1964): 143, 145, fig. 5, 146; (1968): 233-234, 236, fig. 6.

di archi ribassati (fig. 9), rimandi a una stampa all'album conservata oggi nei Curatorial Files dell'European Sculpture and Decorative Arts Department del Met, che cattura, per l'appunto, uno di questi stessi elementi nella medesima sistemazione. La circostanza è significativa perché quest'ultima fotografia reca un timbro con impresso il nome "A. Giraudon éditeur" (fig. 10): il riferimento è all'impresa diretta da Adolphe Giraudon, celebre professionista parigino, la cui casa –specializzata in foto di opera d'arte– ebbe sede dapprima in rue Bonaparte e poi, a partire dal 1904, in rue des Beaux-Arts, al numero 9.²⁷ Il timbro riporta anche la specifica dell'indirizzo più tardo: questo dettaglio offre un termine *post quem* per la stampa, in accordo con la nostra ricostruzione. Si potrebbe allora pensare che Goldberg, una volta rientrato in Francia col suo costoso bottino, contattasse per le nuove fotografie un esperto come Giraudon.²⁸



Fig. 9. Frammenti del patio di Vélez Blanco. Adolphe Giraudon? 1904-1905? Hispanic Society of America (n. 144818). New York

Non abbiamo le risposte di Huntington alla D'Autez, né ci è giunta una sua eventuale diretta corrispondenza col mercante: tuttavia sappiamo che l'affare non dovette andare in porto, per ragioni che restano da chiarire. Goldberg conti-

²⁷ http://data.bnf.fr/12196246/giraudon_firme/ (consultato il 16 settembre 2019).

²⁸ ESDA, CF, 41.190.482: Blumenthal – installation patio as dismantelled 1. Una nota manoscritta della Raggio ricorda come i negativi di questi scatti fossero stati individuati dalla studiosa nel corso di un viaggio a Parigi; MMAA, Office of the Secretary. Correspondence Files 1870-1950. Blumenthal George. Bequest – Patio (and Pipe Organ) 1958-65.



Fig. 10. *Frammenti del patio di Vélez Blanco.*

Adolphe Giraudon.

1904-1905?

The Metropolitan Museum of Art (ESDA, CF, 41.190.482:

Blumenthal – installation patio as dismantelled 1).

New York

nuò a offrire il *patio* ad altri possibili acquirenti, preferibilmente americani, fra cui un certo “Mr. Baumgarten” di New York:²⁹ tuttavia, nel gennaio 1905, spinto forse dai consistenti obblighi economici imposti dalla gestione dell’offerta, si decise a cedere l’intera struttura a una cordata di colleghi, costituita da firme abituate a muoversi lungo rotte commerciali di più ampio respiro e cioè Raoul Heilbronner, Jacques Seligmann ed Eugène Glaenzer. Tale circostanza prova forse che proprio il mercato statunitense fosse stato individuato come il maggiormente propizio per concludere la vendita: mentre infatti, le poche informazioni biografiche in nostro possesso su Goldberg ne

²⁹ ESDA, CF, 41.190.482: Blumenthal, notes/correspondence, copia di una lettera di Noemi D’Autez ad Archer M. Huntington, 2 settembre 1904. In una lettera del 18 maggio la D’Autez aveva invece menzionato un “Mr. Vanderbilt” fra gli interessati all’acquisto. Il rimando è troppo vago per consentire un’identificazione certa del membro della famiglia a cui la D’Autez intendeva riferirsi; stando alla storia edilizia delle loro proprietà si potrebbe pensare che il *patio* fosse stato valutato nel contesto dei rinnovamenti della residenza al 640 di Fifth Avenue, operati da George Washington Vanderbilt proprio all’inizio del secolo, fino al 1905; Kathrens (2005): 330-332.

attestano un raggio d'azione limitato, compreso fra Milano e Parigi,³⁰ sia Heilbronner, che Seligmann che Glaenger erano nomi ben noti oltre Oceano, familiari con la plutocrazia delle coste Est e Ovest.³¹

Proprio Heilbronner –i cui frequenti contatti con Goldberg sono ricostruibili grazie alle sue carte professionali–³² fu tuttavia il motore della speculazione. Già il 27 gennaio, in una lettera a Glaenger, questi poteva infatti annunciare: “Cher Monsieur, si j’ai tardé à vous écrire, c’est que j’avais peur de laisser percer dans ma lettre l’inquiétude que me causait notre affaire, car bien que terminé, j’ai dû patienter pour entrer réellement en possession. Ça y est maintenant et je fais tout mon possible de m’arranger de manière à pouvoir bien présenter la chose à mon arrivée à New York. Je crois réussir et je me persuade de plus en plus que nous avons fait là une belle opération.”³³ Che tali parole siano da riferirsi al *patio* è dimostrato da una serie coerente di messaggi rivolti allo stesso destinatario fra il febbraio 1905 e il giugno 1910: costata la somma complessiva di 300.000 franchi, “y compris les frais”, l’operazione venne suddivisa in tre quote equivalenti (principio da applicare anche agli utili).³⁴ Rispetto all’improvvisato *show-room*

³⁰ Pochissimo si sa a proposito di Goldberg, al punto che oggi è difficile stabilirne con certezza perfino il nome di battesimo (si potrebbe pensare fosse Joseph, considerata la spagnolizzazione sulla stampa iberica in “José”, v. nota 7). La prima bibliografia dedicata alla vendita del *patio* ribadisce che il suo *show-room* doveva trovarsi in rue de la Boétie a Parigi; l’informazione è confermata da documenti conservati fra le carte professionali di Raoul Heilbronner, oggi alla Library of Congress a Washington D. C. Due fatture relative ad acquisti da questi pagate a Goldberg sono infatti composte sulla carta intestata del mercante, in cui si denuncia per la sua attività (interessata a “Dentelles – Tapisseries – Bronzes – Boiseries Gothique & Renaissance”) una duplice sede, locata a Parigi al “64, rue de la Boétie” e a Milano all’“1, via Leopardi” (v. Washington D. C., The Library of Congress [da ora RHP], Raoul Heilbronner Papers, Box 6, Facture Merchandise 1908, fattura del 9 maggio 1908; Facture Merchandise 1909, fattura del 23 gennaio 1910). È curioso –se si pensa alla cronologia dell’acquisizione del *patio* da parte di Goldberg– che una lettera risalente al 23 novembre 1907, da questi spedita a Paul Rosenberg, dichiara invece nell’intestazione prestampata un indirizzo parzialmente diverso, confermando cioè quello milanese ma segnalando per Parigi il “47, rue de Chateaudun, Paris” (New York, Paul Rosenberg Archives, serie I.A folder 6). In quest’ultima missiva il rimando francese è comunque cancellato a penna, ad annullarne la validità alla data del messaggio; per spiegare dunque la difficile consequenzialità di simili informazioni, si potrebbe forse ipotizzare che sul 1907 Goldberg utilizzasse una vecchia carta da lettere per comunicare con Rosenberg e che il recapito di rue de Chateaudun dovesse magari riferirsi agli anni precedenti al 1904.

³¹ Su Heilbronner e l’America v. Johnston (1999); 162; Craven (2005): 51, 106, 132, 212. Su Seligmann v. Seligman (1961); Cleland (2015); Chauffour (2017). Su Glaenger v. Penot (2017): 64.

³² Diverse fatture di acquisti effettuati da Heilbronner presso Goldberg sono contenute fra le sue carte professionali, ad esempio in data giugno 1904 (RHP, Box 5, Achats 1 juin 1904 31 dec. 1906, s. c.), gennaio 1905 (RHP, Box 5, Achats 1 juin 1904 31 dec. 1906, s. c.), dicembre 1906 (RHP, Box 5, Achats 1 juin 1904 31 dec 1906, s. c.), novembre 1907 (RHP, Box 5, Ventes & Achats 1907-1908, s. c.), giugno 1908 (RHP, Box 5, Ventes & Achats 1907-1908, s. c.). Ringrazio Elizabeth Cleland per aver attirato la mia attenzione su questi documenti.

³³ RHP, Box 2, E. Glaenger & Co. Letters, c. 116r.

³⁴ RHP, Box 2, E. Glaenger & Co. Letters, c. 165r.

approntato da Goldberg, Heilbronner dovette tuttavia avvertire l'esigenza di una qualche miglioria, ai fini di una efficace commercializzazione. Il 5 agosto 1907, il mercante comunicava dunque a Glaenzer di aver ricevuto il computo delle spese per la nuova sistemazione della struttura in rue Deparcieux, uno spazio distinto da quello dell'altro suo negozio parigino (situato invece in rue du Vieux Colombier).³⁵ Sempre i Curatorial Files dell'European Sculpture and Decorative Arts Department del Met conservano alcuni scatti che potrebbero documentare proprio questo allestimento (figg. 11-12):³⁶ si tratta di foto che furono probabilmente consegnate a Preston Remington, curatore del Department of Renaissance and Modern Art nell'immediato dopoguerra, quando il *patio* era appena entrato nel museo e si stava pensando a una sua possibile valorizzazione.³⁷

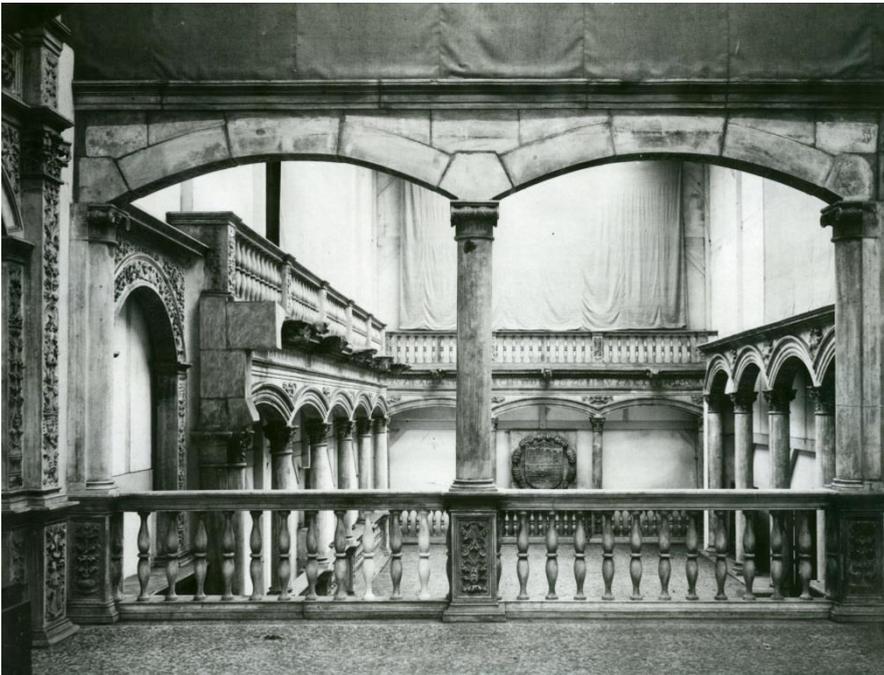


Fig. 11. *Patio di Vélez Blanco*. Autore sconosciuto. 1905-1910. The Metropolitan Museum of Art (ESDA, CF, 41.190.482: Blumenthal – installation-photos/notes/correspondence). New York

³⁵ RHP, Box 2, E. Glaenzer & Co. Letters, c. 176r. Johnston (1999): 162 ricorda ad esempio come Henry Walters, nel 1902, visitasse lo *show-room* di Heilbronner situato al 3, rue du Vieux-Colombier.

³⁶ ESDA, CF, 41.190.482: Blumenthal – installation-photos/notes/correspondence.

³⁷ MMAA, Office of the Secretary. Correspondence Files 1870-1950. Blumenthal George. Bequest – Patio (and Pipe Organ) 1942-46, 1948-51: lettera di Trowbridge & Livingston Architects a George L. Greenway, 13 febbraio 1942; MMAA, Office of the Secretary. Correspondence Files 1870-1950. Blumenthal George. Bequest – Patio (and Pipe Organ) 1942-46, 1948-51: interdepartmental *memorandum* a Preston Remington, 29 novembre 1945.



Fig. 12. *Patio di Vélez Blanco*. Autore sconosciuto. 1905-1910. The Metropolitan Museum of Art (ESDA, CF, 41.190.482: Blumenthal – installation-photos/notes/correspondence). New York

Da queste immagini si possono intuire le più ambiziose strategie di vendita perseguite dai tre soci, intenzionati a collocare i marmi nei circuiti altolocati del mercato internazionale: i frammenti vi appaiono ‘ricomposti’ su due piani distinti, secondo un principio d’ordine e simmetria il quale – sebbene estraneo a pretese filologiche – mette tuttavia in risalto la dimensione monumentale della struttura proveniente da Vélez Blanco. In tale presentazione, d’altronde, il *patio* dialoga con opere d’arte diverse (in alcune foto si riconosce una copia del *Gladiatore Borghese*, oltre a un gruppo di vetrate, montate sullo sfondo), presentandosi come la cornice ideale per uno spazio eletto, a sua volta contenitore di altri capolavori.

Non a caso, una volta acquistato sul mercato parigino, il *patio* avrebbe risposto a un’analoga funzione nel cuore della residenza newyorkese, fra la Settantesima e Park Avenue, voluta dal banchiere George Blumenthal, un ricco finanziere – nato a Frankfurt am Main nel 1858 – che aveva costruito le proprie fortune collaborando con J. P. Morgan e con il più giovane Jacob H. Schiff: trasformato nel *sancta sanctorum* di quella lussuosa dimora, fra gli emblemi

squisiti della Gilded Age statunitense, il colossale insieme sarebbe servito a un tempo da specchio chiaro per le ambizioni collezionistiche del milionario e della moglie Florence, una *socialite* di origine californiana, al centro –dopo il matrimonio con Blumenthal, celebrato nel 1898– del *beau monde* intellettuale di Manhattan, costantemente in viaggio fra una costa e l'altra dell'Atlantico.³⁸

3. NEW YORK 1910-1943

Le carte Heilbronner dimostrano come si arrivasse alla vendita fra la fine dell'inverno e la primavera del 1910: ancora nel settembre dell'anno seguente il mercante doveva sollecitare il riconoscimento della propria parte di guadagno, sottolineando come i marmi, smontati e imballati da più di due mesi, attendessero di venir spediti a New York.³⁹

È molto probabile che l'accordo con Blumenthal fosse stato raggiunto grazie ai buoni rapporti che lo legavano a Seligmann, colorando di tinte amichevoli una relazione 'commerciale' cementatasi attraverso molteplici acquisti, intesi per arricchire le raccolte d'arte del finanziere con tesori provenienti dal Vecchio Continente.⁴⁰ È tuttavia interessante notare come, fra gli appunti di Heilbronner, compaia anche il nome di William Randolph Hearst in rapporto proprio ad alcuni arredi del castello (e nel momento in cui si stava proponendo il *patio* sul mercato americano):⁴¹ una simile presenza, accanto a quella di Huntington (contattato in prima istanza), riunisce due fra le personalità più in vista del gotha ispanofilo statunitense attorno alle 'reliquie' di Vélez Blanco, testimoniando del loro valore collezionistico e della risonanza ottenuta dall'affare in una piazza vieppiù accorta sul valore dell'arte spagnola, da Murillo a Goya, da Vélazquez a El Greco, passando per le arti decorative e l'ornamentazione architettonica.⁴² Si può al proposito ricordare come proprio Huntington, contattato nel 1913 dal mercante Ferdinand Schutz per l'acquisto di un altro *patio*, quello de la Infanta, annotasse in un appunto tachigrafico: "I forgot to say that Codman (after lunch) & I went over to Schutz's Spanish *patio*

³⁸ ESDA, CF, George and Florence Blumenthal Scrapbook.

³⁹ RHP, Box 2, E. Glaenger & Co. Letters. c. 206r, lettera non firmata di Raoul Heilbronner a Eugène Glaenger, 30 maggio 1910; Box 4, Ventes janvier 1906-septembre 1910. V. poi RHP, Box 1, Lettres 15 juin 1911 au 24 juin 1912, c. 113r. Il messaggio è incluso in un registro di lettere (ottenuto col ricorso a carta copiativa), compromesso dal punto di vista della conservazione; in particolare la lettera di Heilbronner a Seligmann del 13 settembre 1911 –un dattiloscritto– è illeggibile in più di un passaggio (rimanendo tuttavia chiara l'interpretazione d'insieme).

⁴⁰ Sul legame professionale di Raoul Heilbronner e Jacques Seligmann v. Cleland (2015): 149-150, 154-155. Per i rapporti fra Seligmann e Blumenthal v. Cleland (2015): 153-154.

⁴¹ RHP, Box 4, Ventes (?) janvier 1906-septembre 1910, p. 116.

⁴² Sulla diffusione di un gusto 'ispanofilo' fra i collezionisti statunitensi all'inizio del Novecento v. in ultimo Merino de Cáceres / Martínez Ruiz (2012); Reist / Colomer (2012); Jiménez-Blanco (2017); Kagan (2019).

which is for sale. A piece of plumber of some interest. Not for me however. Hearst would be quite fool enough to buy it I think".⁴³

Con l'acquisto dei marmi, Blumenthal rivendicava di diritto un posto in questo pantheon concorrenziale e malevolo, al fianco anche di Henry Clay Frick, Isabella Stewart Gardner, Charles Deering: in tal senso non si deve sottovalutare, sempre stando alle note di Huntington, come il padre dell'Hispanic Society si trovasse a incontrar ne la moglie a Parigi – apparentemente per la prima volta– proprio nel 1910 (all'inizio di ottobre), riportando di quel convegno un'impressione tutt'altro che lusinghiera.⁴⁴

Blumenthal –in puntuale sincronia con progetti sul tipo dello Spanish Cloister per Fenway Court o del Palacio Maricel a Sitges– aveva destinato il *patio* alla nuova residenza newyorkese, che avrebbe fatto di lì a poco costruire su disegno della firma Trowbridge & Livingston in collaborazione con L. Alavoine & Co. e Arthur S. Vernay Inc. (per la decorazione degli interni).⁴⁵ Nuovi documenti dimostrano come la compera dei marmi precedette di fatto la progettazione della palazzina di gusto neorinascimentale, inaugurata soltanto nel 1914; lo attestano, oltre a un articolo del *New York Times* del 14 settembre 1910 (il quale dichiara che i "plans" per la casa fossero allora in via d'approntamento),⁴⁶ le note manoscritte a un *memoir* dello stesso Goodhue Livingston, le quali –a distanza di quasi vent'anni, nel 1930– potevano ricordare: "1911 - Mr. Livingston met Mr. Blumenthal in Paris to examine the fragments of a patio which Mr. Blumenthal had purchased [...]. This was to form the nucleus of his residence to be built on the half block at the southwest corner of Park Avenue and 70th street".⁴⁷

Le foto del cantiere, realizzate da Irving Underhill (e oggi alla New York Public Library), testimoniano che l'erezione della palazzina –dalle fondamenta

⁴³ New York, The Hispanic Society of America, Huntington Diary (da ora HD), October 24 Friday 1913.

⁴⁴ HD, October 1 1910. L'incontro si verificò il 2 ottobre: "October 2 1910: talk with Mrs. Blumenthal. A rather affected little person".

⁴⁵ Sulla costruzione della residenza newyorkese di Blumenthal v. Patterson (1930): 63-70; Seligman (1961): 142-145; Kathrens (2005): 294-304; Cleland (2015): 150, 158 nota 15. Sull'inserimento del *patio* nella residenza v. in ultimo Hietikko (2017): 2-17. Per gli interni v. MMAA, Office of the Secretary. Correspondence Files 1870-1950. Blumenthal George. Bequest – Patio (and Pipe Organ) 1942-46, 1948-51: lettera di L. Alavoine & Co. a Francis H. Taylor, 21 febbraio 1942; MMAA, Office of the Secretary. Correspondence Files 1870-1950. Blumenthal George. Bequest – Patio (and Pipe Organ) 1942-46, 1948-51: lettera di Arthur S. Vernay Incorporated a Herbert E. Winlock, 5 febbraio 1942.

⁴⁶ *New York Times*, 14 settembre 1910, p. 14.

⁴⁷ New York, Columbia University, Drawings and Architectural Archives, Katherine C. Moore research papers on Trowbridge & Livingston, 1892-2010, Box 1, I:6, *memoir* di Goodhue Livingston, 28 novembre 1930.

al terzo piano— fu compiuta fra il maggio e l'agosto del 1912 (fig. 13);⁴⁸ per quel che riguarda gli arredi invece, stando a un ulteriore articolo del *New York Times*, si può concludere che —ancora sul '13— ci si stesse preoccupando della loro messa a punto.⁴⁹ Sebbene dunque la compera dei marmi spagnoli poté precedere la pianificazione finale della residenza, il loro allestimento, all'interno di un'architettura moderna e di planimetria regolare, dovette alterare almeno in parte la disposizione pensata per il castello di Vélez Blanco, in un cortile la cui pianta aveva —ad esempio— una forma trapezoidale: per questo, gli architetti al servizio di Blumenthal si decisero anche a integrare la struttura con elementi marmorei realizzati all'uopo, usando pietre di provenienza americana, al fine di sistemare gli elementi originali in un insieme organico, adeguato agli spazi per essi previsti.⁵⁰



Fig. 13. *Cantiere di casa Blumenthal*. Irving Underhill. 1912. New York Public Library (Trowbridge & Livingston Photos: Buildings under construction, MFY+96-4165, I, c. 4r.). New York

⁴⁸ New York, New York Public Library, Trowbridge & Livingston Photos: Buildings under construction, MFY+96-4165, I, cc. 1-4.

⁴⁹ *New York Times*, 25 febbraio 1913, p. 1. Secondo Cleland (2015): 149 i Blumenthal inaugurarono la loro casa nel 1920.

⁵⁰ Su questo tema v. Mozzati (2019). Analisi sugli elementi marmorei oggi al Metropolitan Museum of Art e provenienti da casa Blumenthal sono state condotte da Federico Carò, research scientist del Department of Scientific Research del museo: saranno oggetto di una prossima pubblicazione, co-firmata da chi scrive, al fine di elucidare le integrazioni moderne realizzate per sistemare il *patio* dapprima nella palazzina su Park Avenue e poi nelle sale dell'istituzione sulla Quinta. Bisogna del resto ricordare come alcuni frammenti lapidei —in particolare pertinenti alla cornice di coronamento della struttura— fossero rimasti a Vélez Blanco v. Motos Díaz (2014).

La residenza venne demolita dopo la morte del banchiere, all'inizio degli anni Quaranta. Tuttavia, un album fotografico –conservato oggi presso la Thomas J. Watson Library e titolato *The Home of George and Florence Blumenthal, Fifty East Seventieth Street, New York*– testimonia della ricchezza degli interni (e del conseguente, gravoso impegno necessario per il compimento di un simile, sontuoso *décor*). Le immagini in esso contenute, stampe agli alogenuri d'argento, sono spesso citate dalla bibliografia consacrata al *patio*: diciannove su ottantacinque ritraggono infatti il grande salone centrale dove i marmi vennero rimontati, utilizzando le gallerie per collegare il piano terra e il primo piano dell'edificio (figg. 14-15).⁵¹ L'organizzazione complessiva degli elementi lapidei giocava su un sapiente e ludico rovesciamento degli spazi: il ricorso a rampicanti tanto quanto l'inserimento al centro del *patio* di una fontana funzionante (un pezzo proveniente da Palazzo Pazzi a Firenze, anch'esso arrivato al Met) volevano infatti alludere alla pristina esposizione 'in esterno' della struttura. È d'altra parte singolare che fin qui non sia stata discussa né la paternità di queste fotografie, né la loro datazione, né tantomeno la loro funzione. Lo stesso album, infatti, offre elementi utili a chiarire interrogativi siffatti, recando un timbro che ne attribuisce la realizzazione all'americana Mattie Edwards Hewitt, un'artista il cui archivio –oggi alla New York Historical Society– conserva materiali determinanti per verificare le circostanze in cui la serie venne eseguita.⁵² La Hewitt, nata a St. Louis, si era imposta a New York dagli anni Venti come fotografa di architetture e giardini, dopo aver sciolto la società di successo che –a partire dal 1909– l'aveva portata in città, legandola a un'altra, celebre professionista, Frances Benjamin Johnston (con la quale aveva probabilmente stretto una durevole relazione sentimentale): tale specializzazione, ereditata dalla sua *partnership* con la già affermata collega, spiega il perché i Blumenthal si fossero decisi a contattarla, una volta stabilito di far fotografare la propria residenza.⁵³ Un appunto manoscritto, conservato fra le carte dell'artista, dichiara che la campagna venne realizzata nel novembre del 1928. L'intento potrebbe esser stato forse quello di organizzare un album-dono: se infatti in quell'anno cadeva il trentennale del matrimonio della coppia, anche la recente individuazione di un altro volume –in tutto analogo all'esemplare già conservato al Met (nella legatura tanto quanto nella veste bibliografica)–⁵⁴ suggerisce l'idea di una qualche seriazione, in vista

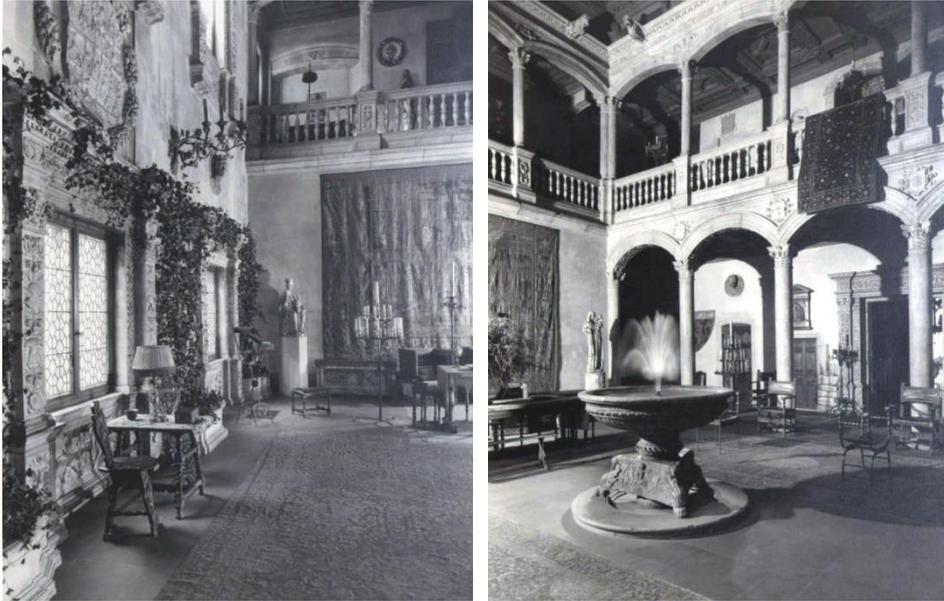
⁵¹ New York, The Metropolitan Museum of Art, Thomas J. Watson Library, Rare Books, coll. B1683771x.

⁵² New York, New York Historical Society, Maggie E. Hewitt & Richard A. Smith Photograph Collection 1919-1961, PR 26, Series I, box 2 folder 33-35.

⁵³ Close (1983); Gover (1988): 63-65; Berch (2000): 80-90.

⁵⁴ Questo secondo album è stato recentemente regalato al Metropolitan Museum of Art: contiene tutte le foto già presenti in quello nelle raccolte della Thomas J. Watson Library, ordinate in una medesima sequenza, con l'aggiunta però di cinque scatti, dedicati ad alcuni elementi di arredo (ad esempio gli armadi del guardaroba di Florence Blumenthal) o alla piscina sotterranea, costruita

magari di una diffusione ristretta, fra intimi conoscenti. Sappiamo però, dalla stessa nota della Hewitt, che la fotografa avrebbe poi venduto alcuni degli scatti per un articolo pubblicato nell'ottobre 1930 su "Town & Country", rivista per la quale la professionista prestò a più riprese i propri servizi: era questa d'altronde una pratica consolidata per la fotografa, la quale teneva un archivio proprio in vista di eventuali, lucrosi, reimpieghi di lavori già prodotti.⁵⁵



Figg. 14-15. *Casa Blumenthal*. Mattie Edwards Hewitt. 1928.
The Metropolitan Museum of Art (Thomas J. Watson Library, Rare Books,
coll. B1683771x, s. p. [ma. pp. 11 e 10]). New York

La rilevanza data al *patio* da queste immagine, così come dalla selezione pubblicata sulla rivista inglese per illustrare casa Blumenthal, dimostra la notorietà mondana ottenuto dal complesso nell'imponente allestimento voluto dai Blumenthal; tale fama giustifica allora appieno la ferma volontà dimostrata dallo staff del Met di salvaguardarne la conservazione, quando –con la morte di George nel 1941 e il lascito dei suoi tesori in favore del museo– si decise di non

nella casa e decorata con eleganti affreschi *déco*, opera del pittore svizzero Paul Thévenaz. Prima di questo intervento, la decorazione della piscina era stata affidata a Howard G. Cushing, il quale però –morto nel 1916– lasciò i lavori interrotti, dopo aver approntato dei bozzetti preparatori (v. Newport Art Museum, inv. 920.001.013; v. anche *Paintings...* (1917), nn. 69-77; *Academy Notes*, 12 (1917), 27. Disponibile in <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101066376128&view=thumb&seq=301> (consultato il 2 ottobre 2019). Ringrazio Randall Griffey per aver attirato la mia attenzione su questa prima commissione.

⁵⁵ Close (1983).

mantenere la palazzina su Park Avenue nella forma di ‘sede distaccata’ (secondo quanto suggerito dal testamento del banchiere) ma piuttosto di trasferire l’intera collezione negli spazi ufficiali dell’istituzione sulla Quinta.⁵⁶

4. IL PATIO AL METROPOLITAN MUSEUM OF ART, VERSO IL 1964

Il compito di incamerare il *patio* col suo imponente ingombro nelle sale del museo dovette rivelarsi tuttavia meno facile del previsto. Dall’autunno ’43 all’inverno ’44, si celebrarono una serie di colloqui e sopralluoghi –anche presso l’ex-domicilio dei Blumenthal– tra Francis H. Taylor, direttore del Met, Horace H. F. Jayne, vice-presidente, e Preston Remington, curator nel Department of Renaissance and Modern Art (per citare solo i nomi di maggior spicco).⁵⁷ Tale percorso mirava da una parte a stabilire quali pezzi –fra quelli in proprietà del banchiere– meritassero un recupero tempestivo prima dell’abbattimento dell’edificio; dall’altra si intendeva determinare l’effettiva destinazione per essi auspicabile: una preoccupazione urgente soprattutto per i numerosi marmi del salone, fra i primi elementi inclusi nell’elenco di opere ‘irrinunciabili’ stilato da Remington il 17 settembre 1943.⁵⁸

Negli stessi mesi si stava del resto riflettendo sull’ideazione del ‘nuovo’ Metropolitan, un piano volto a modificare la *facies* architettonica e l’organizzazione interna dell’edificio ereditato –fra Otto e Novecento– dagli interventi successivi di Calvert Vaux e Jacob Wrey Mould, Richard Morris Hunt, Richard Howland Hunt e dello studio McKim, Mead & White.⁵⁹ Il momento doveva quindi apparire propizio; nel contesto di un *think tank* tanto impegnativo Benjamin W. Morris –uno dei professionisti intitolati

⁵⁶ Sul testamento v. MMAA, Francis H. Taylor Records. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana (Cuba). Secretary’s File 1948-53: *memorandum* al Board of Trustees, datato 1 novembre 1952. Dà prontamente conto della complessa gestione del lascito Blumenthal l’articolo di Francis H. Taylor apparso sul *Metropolitan Museum of Art Bulletin* nell’ottobre del 1941; v. Taylor (1941): 193, 195-198.

⁵⁷ MMAA, Office of the Secretary. Correspondence Files 1870-1950. Blumenthal George. Bequest – Patio (and Pipe Organ) 1942-46, 1948-51.

⁵⁸ MMAA, Office of the Secretary. Correspondence Files 1870-1950. Blumenthal George. Bequest – Patio (and Pipe Organ) 1942-46, 1948-51. Risalgono a questo momento il set di fotografie, conservate nei CF, dedicate proprio al *patio* nel suo allestimento in casa Blumenthal: si tratta di 17 scatti (alcuni di essi in due copie) sul cui verso è riportato un numero seriale accompagnato dalla sigla “MM”, da sciogliersi in Metropolitan Museum of Art (9986, 9993-9997, 9999, 10000-10002, 10006-10011, 4488). Alcune di esse recano anche un timbro “Renaissance and Modern Art” (9986, 9993, 9994, 9995, 9996, 9997, 9999, 10002, 10006, 10007, 10008, 10009, 10010, 10011); per Hietikko (2017): 3, 11, che fa riferimento alla serie, vanno datate al 1941, data confermabile proprio grazie ai numeri iscritti sul verso delle foto: l’articolo però mescola questi scatti con quelli invece realizzati dalla Hewitt nel 1928. Proviene da questo set più tardi la foto a pp. 2-3. Sono della Hewitt le foto a pp. 11, 12, tutte le foto a p. 13, a p. 14 e a p. 15 e anche quella a p. 16.

⁵⁹ Su questi lavori v. Heckscher (1995): 30-53.

dell'ampliamento del museo al fianco dei più giovani Robert B. O'Connor e Aymar Embury II– immaginò per il *patio* l'inserzione “into a court [...] open to the sky”: si sarebbe così costituito una pausa fra le gallerie, un ‘vuoto’ utile allo “psychological relief”, una “desirable and attractive oasis for the weary visitor”.⁶⁰ Tale proposta tradiva una considerazione tesa a ridurre la struttura nelle forme di un ‘arredo’ qualificato piuttosto che in quelle di una testimonianza storica di pregio, adattandola cioè a una funzione non distante da quella attribuitale nella sistemazione in casa Blumenthal: d'altronde perché tale prospettiva sui marmi di Vélez Blanco si vedesse radicalmente riorientata non sarebbe bastato neppure il naufragio dell'ambiziosa ristrutturazione promossa dal direttore Taylor, schiantatasi contro un'irrisolvibile mancanza di fondi.

Solo al termine degli anni Cinquanta, infatti, quando una nuova, meno radicale campagna di ampliamento venne patrocinata da James J. Rorimer – succeduto alla guida del Met– ci si tornò a occupare del *patio* in una luce affatto diversa, con l'intento cioè di elaborare un ambiente adatto per la ricostruzione ‘filologica’ dei suoi elementi (ancora imballati nei depositi del museo). La responsabilità su un simile cantiere venne affidata alla Raggio, Associate Curator nell'istituzione newyorkese: la studiosa –come abbiamo già avuto modo di ricordare– intraprese allora ricerche estensive, volte a determinare la storia mecenatesca dei marmi e soprattutto l'aspetto originario del cortile nella fortezza andalusa, i rapporti fra i singoli frammenti arrivati col lascito Blumenthal. La sua indagine approfondita impose le linee guida per il loro allestimento, inaugurato all'ingresso della nuova biblioteca (la Thomas J. Watson Library) il 30 novembre 1964. La stessa Raggio preferì definire il risultato finale “a re-adaptation of the Vélez architectural elements rather than as a [...] reconstruction”.⁶¹ tuttavia le immagini dell'imponente cantiere aperto in quel frangente negli spazi del Met traducono con esattezza lo sforzo, intellettuale ed economico sostenuto allora per restituire leggibilità –seppur con qualche importante licenza (ad esempio il rinversamento della struttura della galleria superiore e il suo adattamento a uno spazio architettonico di regolare ortogonalità)– a un capolavoro, separato dal suo contesto d'origine e consegnato, in eredità insperata, a una prestigiosa istituzione americana.

⁶⁰ MMAA, Office of the Secretary. Correspondence Files 1870-1950. Blumenthal George. Bequest – Patio (and Pipe Organ) 1942-46, 1948-51: lettera di Robert B. O'Connor a Francis H. Taylor, 25 gennaio 1944.

⁶¹ ESDA, CF, 41.190.482: Blumenthal – installation-photos/notes/correspondence: report di Olga Raggio a James J. Rorimer, 8 giugno 1960.

BIBLIOGRAFIA

- “La baronesa D’Autez...” (1914): “La baronesa D’Autez atesora obras de gran valor en su casa de Dos Hermanas” [ripubblicato in *La Semana* (9 marzo 2016), s. p. Disponibile in: <https://www.periodicolasemana.es/20160309/35298/memoria-dh/1914-la-baronesa-d-autez-atesora-obras-de-arte-de-gran-valor-en-su-casa-de-dos-hermanas/> (consultato il 16 settembre 2019)].
- Berch, Bettina (2000): *The Woman behind the Lens: The Life and Work of Frances Benjamin Johnston, 1864-1952*. Charlottesville e Londra, The University of Virginia Press.
- Blanc, Monique (1999): *Les frises oubliées de Vélez Blanco*. Parigi, Musée des Arts Décoratifs.
- “Cartagena...” (1904): “Cartagena. En el puerto”, *El Liberal*, 3/663 (25 maggio), 1. Disponibile in: https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=1000356&anyo=1904 (consultato il 16 settembre 2019).
- Chauffour, Sébastien (2017): “Selling French Modern Art on the American Market: César de Hauke as Agent of Jacques Seligmann & Co., 1925-1940”, in Lynn Catterson (ed.): *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860-1940*. Leida e Boston, Brill, pp. 227-245.
- Cleland, Elizabeth (2015): “Collecting Sixteenth-century Tapestries in Twentieth-century America: The Blumenthals and Jacques Seligmann”, *The Metropolitan Museum of Art Journal*, 50, 147-162.
- Close, Leslie Rose (ed.) (1983): *Portrait of an Era in Landscape Architecture: The Photographs of Mattie Edwards Hewitt*. New York, Wave Hill.
- Craven, Wayne (2005): *Stanford White: Decorator in Opulence and Dealer in Antiquities*. New York, Columbia University Press.
- Espín Rael, Joaquín (1904): “El alcázar de los Vélez”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 12/137, 134-135.
- Gover, C. Jane (1988): *The Positive Image: Women Photographers in Turn of the Century America*. New York, State University of New York Press.
- Heckscher, Morrison H. (1995): “The Metropolitan Museum of Art: An Architectural History”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 53/1, 30-53.
- Hidalgo Martí, Juan (1904): “El castillo de Torre Vélez”, *El Liberal*, 3/665 (27 maggio), 1. Disponibile in: https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=1000356&anyo=1904 (consultato il 16 settembre 2019).
- Hietikko, Brad (2017): “Los relieves artísticos del patio del castillo de Vélez Blanco en la casa de los Blumenthal (Nueva York) 1913”, *Revista Velezana*, 35, 2-17.
- Ibáñez, Enrique / Fernández, Gumersindo (2017): *Comercios históricos de Madrid*. Madrid, La Librería.
- Jiménez-Blanco, María Dolores (2017): “Descubrimientos. Coleccionistas americanos y arte español: historias de una atracción”, in Mitchell A. Coddling (ed.): *Tesoros de la Hispanic Society of America. Visiones del mundo hispánico* (catálogo de exposición). Madrid e New York, Museo Nacional del Prado e Hispanic Society of America, pp. 39-59.

- Johnston, William R. (1999): *William and Henry Walters, the Reticent Collectors*. Baltimora e Londra, Johns Hopkins University Press.
- Kagan, Richard L. (2019): *The Spanish Craze: America's Fascination with the Hispanic World, 1779-1939*. Lincoln (NE), Nebraska University Press.
- Kathrens, Michael C. (2005): *Great Houses of New York*. New York, Acanthus Press.
- Lentisco Puche, José Domingo (1999): "El llanto amargo por la pérdida del castillo", *Revista Velezana*, 18, 94-118 [ripubblicato in 2007 in José Domingo Lentisco Puche (coord.): *El castillo de Vélez Blanco 1506-2006. Imagen y memoria*. Almería, Centro de Estudios Velezanos., pp. 90-121].
- Lentisco Puche, José Domingo (coord.) (2007): *El castillo de Vélez Blanco 1506-2006. Imagen y memoria*. Almería, Centro de Estudios Velezanos.
- Lentisco Puche, José Domingo / Roth, Dietmar (2009): "Crónica de una muerte anunciada: el deterioro del castillo de Vélez Blanco en los siglos XVIII y XIX", *Revista Velezana*, 28, 8-29.
- Merino de Cáceres, José Miguel / Martínez Ruiz, María José (2012): *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: el gran acaparador*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Motos Díaz, Ismael (2014): "La propuesta del Metropolitan Museum of Art de intercambio de elementos arquitectónicos del castillo de Vélez Blanco en 1963", *PH Investigación*, 2, 51-73. Disponibile in: <http://www.iaph.es/phinvestigacion/index.php/phinvestigacion/article/view/42> (consultato il 16 settembre 2019).
- Mozzati, Tommaso (2019): "The *Patio* of Vélez Blanco: A New Drawing and the Courtyard of the Fajardo Castle", *Archivo Español de Arte*, 92/367, 261-276.
- Paintings...* (1917): *Paintings by Howard Gardiner Cushing* (catalogo della mostra). Chicago, The Art Insitute of Chicago. Disponibile in <https://www.artic.edu/assets/b084d281-350b-87ab-cb33-e70c82334337> (consultato il 2 ottobre 2019).
- Palanques Ayén, Fernando (1904): "El castillo de los Vélez. Un palacio que viaja", *El Liberal*, 3/675 (6 giugno), 1. Disponibile in: https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=1000356&anyo=1904 (consultato il 16 settembre 2019) [ripubblicato in *El Regional*, 6/1697 (9 giugno 1904), 1].
- Patterson, Augusta Owen (1930): "The Residence of Mr. George Blumenthal", *Town and Country*, 84 (1 marzo), 63-70.
- Penot, Agnès (2017): "The Perils and Perks of Trading Art Overseas: Goupil's New York Branch", *Nineteenth-century Art Worldwide*, 16/1, 55-69. DOI: <https://doi.org/10.29411/ncaw.2017.16.1.4>
- Raggio, Olga (1964): "The Vélez Blanco *Patio*: An Italian Renaissance Monument from Spain", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 23/4, 142-176.
- Raggio, Olga (1968): "El patio de Vélez Blanco: un monumento señero del Renacimiento" (tradotto da Carmen Gómez-Moreno), *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, 26/2-3, 231-261. Handle: <http://hdl.handle.net/10201/22004>
- Reist, Inge / Colomer, José Luis (2012): *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*. New York, The Frick Collection.
- Rubio de la Serna, Juan (1903-05): "El castillo del Marqués de los Vélez en Vélez Blanco y los Fajardo", *Revista de la Asociación Artístico-arqueológica*

- Barcelonesa*, 4, 531-556. Disponibile in: https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=8060&anyo=1905 (consultato il 16 settembre 2019).
- Ruiz García, Alfonso (1999): *El castillo de Vélez Blanco (Almería)*. Vélez-Rubio, Revista Velezana.
- Sánchez Ramos, Valeriano (2005): “Sangre, honor y mentalidad nobiliaria: la casa Fajardo entre dos siglos”, *Revista Velezana*, 24, 31-50.
- Sánchez Ramos, Valeriano (2007): “Piedras armeras para un linaje y un castillo”, in José Domingo Lentisco Puche (coord.): *El castillo de Vélez Blanco 1506-2006. Imagen y memoria*. Almería, Centro de Estudios Velezanos, pp. 30-61.
- Seligman, Germain (1961): *Merchants of Art: 1880-1960. Eighty Years of Professional Collecting*. New York, Appleton-Century-Crofts.
- Tapia Garrido, José Angel (1981): *Vélez Blanco. La villa señorial de los Fajardo*, 2ª ed. Madrid, Ayuntamiento de Vélez Blanco.
- Taylor, Francis H. (1941): “The Blumenthal Collection”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 36/10, 193, 195-198.