

IL COLLEZIONISMO DI ARTE ISLAMICA FRA ITALIA E SPAGNA NEL XIX SECOLO. IL CASO DI MARIANO FORTUNY Y MARSAL

MARIA GIOVANNA STASOLLA

Parlare di collezionismo in relazione alla produzione artistica del mondo islamico implica una riflessione propedeutica sul più ampio contesto storico-culturale delle relazioni fra le due civiltà coinvolte nella problematica che qui ci concerne. In questo senso il collezionismo di arte islamica, e lo studio su di esso, assume connotati in qualche misura originali in relazione al collezionismo per antonomasia, cioè il collezionismo delle antichità classiche. Qui l'Europa, nelle sue diverse componenti socio-culturali, si pone in rapporto con il proprio passato realizzando in questa dialettica una operazione di riconsiderazione e di definizione identitaria. Nel collezionismo orientale, e in quello di arte islamica in particolare (non solo in quanto parte dell'Oriente, ma in quanto dotata di una sua propria specificità), l'Europa si confronta con un mondo molteplice, non sempre estraneo e nemico, comunque altro da sé, portatore di valori non solo estetici differenti, realizzando in questo caso una operazione più complessa di definizione identitaria sulla base del confronto con quanto viene sentito come diverso. E' questo un fenomeno di lunga durata che percorre la storia culturale dell'Europa sin dal medioevo.

L'interesse del collezionismo europeo per l'arte islamica riflette, dunque, le vicende che nel corso di secoli hanno caratterizzato i rapporti dei paesi europei con il mondo islamico, o, in modo più generale, i rapporti fra Oriente e Occidente. Partendo dalla considerazione che entrambi non siano delle entità naturali, bensì il frutto delle realizzazioni materiali e intellettuali dell'uomo, si può affermare che l'Oriente, come l'Occidente, è un'idea che ha una storia e una tradizione di pensiero, immagini e linguaggio che gli hanno dato realtà e presenza per l'Occidente. Per citare Edward Said: "le due entità geografiche si sostengono e, in una certa misura, si rispecchiano vicendevolmente". Il rapporto fra Oriente e Occidente è una questione di potere, di dominio, di varie e complesse forme di egemonia la cui dinamica ha nel tempo contribuito a configurare le rispettive rappresentazioni¹.

¹ Su questi temi il dibattito sia storiografico che antropologico è stato molto vivace, la bibliografia è dunque ricchissima. Mi limito a citare alcuni titoli, a mio avviso più significativi: E. Said, *Orientalismo*, Torino, 1991; M. Rodinson, *Il fascino dell'islam*, Bari, 1988; V. G. Kiernan, *The lords of Human Kind: Black Man, Yellow Man and White Man in an Age of Empire*, Boston, 1969; R.W. Southern, *Western Views of Islam in the Middle Ages*, Cambridge, 1965; H. A. R. Gibb, *Area Studies Reconsidered*, London, 1964; N. Daniel, *Islam and the West: The Making of an Image*, Edinburgh, 1960; U. Monneret de Villard, *Lo studio dell'Islam in Europa nel XII e XIII secolo*, Città del Vaticano, 1944; Montgomery Watt W., "Muhammad in the eyes of the West", in *Boston University Journal*, 1974, n. 3, pp. 61-69; F. Affergan, *Esotismo e alterità*, Milano, 1990; M. Kilani, *L'invenzione dell'altro*, Bari,

Tralasciando qui le problematiche del medioevo e della prima età moderna, ricordo brevemente alcuni fattori propri della cultura del XVIII secolo che ebbero importanza decisiva nel rinnovare profondamente l'approccio all'Oriente: l'espansione europea produsse significativi ampliamenti di orizzonte; un atteggiamento più comprensivo verso ciò che è estraneo ed esotico fu favorito non solo dai viaggiatori ed esploratori ma anche dagli storici sempre più interessati al comparativismo; alla tendenza classificatoria si aggiunse la immedesimazione simpatetica che consentì all'uomo del '700 di superare le barriere dottrinali del passato e cogliere elementi di affinità fra se stesso e il mondo orientale.

Nondimeno, l'eclettismo trionfante tra la fine del '700 e l'inizio dell'800 vedrà nel diffondersi di temi e interessi orientali (in cui orientale diventa simbolo di tutto ciò che è esotico, misterioso, profondo, originario, irrazionale) una trasposizione verso est dell'analogo entusiasmo per l'antichità greca e latina che aveva conquistato l'Europa all'inizio del Rinascimento. Nel 1829 Victor Hugo riassunse questa idea nella frase: "Nel secolo di Luigi XIV eravamo ellenisti, oggi siamo orientalisti".

L'opera di alcune celebri associazioni di carattere scientifico-culturale fondate nella prima metà dell'800 (la Société Asiatique, la Royal Asiatic Society, l'American Oriental Society) insieme alla vastità e l'autorevolezza scientifica delle ricerche orientaliste in quel periodo (nei diversi campi: filologico, linguistico, letterario, antropologico, storiografico, numismatico, archeologico, storico-artistico) produssero oltre che una quantità enorme di informazioni obiettivamente esatte sull'Oriente, anche una specie di conoscenza di secondo ordine, riscontrabile in tutta una gamma di rappresentazioni preromantiche e romantiche dell'Oriente come scenario esotico, ad esempio, nelle "fiabe orientali", nella mitologia dell'est misterioso, nella pittura orientalista e nelle diverse "mode" orientali: insomma quello che Kiernan ha felicemente definito "sogno ad occhi aperti collettivo dell'Europa sull'Oriente".

Dalla fine del XVIII secolo l'interesse europeo e poi nord americano per l'Oriente ha avuto forti tratti politici ma la base, l'origine profonda di tale interesse è stata culturale. Proprio la cultura, interagendo costantemente con forti motivazioni politiche, economiche e militari, ha permesso il cristallizzarsi dell'Oriente come variegato e complesso oggetto di conoscenza, entro il campo del sapere che si definisce "orientalismo".

L'orientalismo è allora il diffondersi di una consapevolezza geo-politica entro un insieme di testi poetici, eruditi, economici, sociologici, storiografici e filologici; esso è anche l'elaborazione, a partire da una fondamentale distinzione geografica, di tutta una serie di "interessi" di tipo culturale che esso crea e contribuisce a mantenere. Esso esprime altresì una volontà di comprendere (e spesso controllare, manipolare e finanche assimilare) un mondo nuovo, diverso, per certi versi alternativo².

1997. Per una estensione alla storia antica delle problematiche connesse alla dicotomia Europa-Oriente, ancora attuali sono: S. Mazzarino, *Fra oriente e occidente: Ricerche di storia greca arcaica*, Firenze, 1947 e D. Hay, *Europe: The Emergence of an Idea*, Edinburgh, 1968. Per una riflessione filosofica di ampio respiro si rimanda a: J. Habermas, *L'inclusione dell'altro*, Milano, 1998.

² Si veda l'Introduzione al testo citato di Edward W. Said, 1999, e il dibattito che ne è seguito.

Ciò detto, l'espansione coloniale europea segna una svolta dalle conseguenze molteplici e profonde: per quanto qui ci concerne, si assiste nel XIX secolo al diffondersi di una conoscenza più ragionata e diretta dell'arte islamica di cui, pur nella sua unitarietà di sempre, si cominciano a cogliere le diverse espressioni dinastico-regionali e culturali. Le esposizioni universali vedono l'allestimento di padiglioni in cui sono ricostruiti i "palazzi" delle colonie nord-africane ed asiatiche; il collezionismo pubblico e privato raccoglie un numero sempre crescente di oggetti provenienti dai mercati coloniali e ottomani.

Ciò non impedisce che, nonostante una più diretta e scientificamente migliore conoscenza, si operi qui una scelta per cui non si coglie tanto l'aspetto unitario dell'arte islamica, come era avvenuto nel medioevo e nel rinascimento, quanto invece un filo conduttore che viene sentito da parte europea come caratterizzante. In questo senso l'arte islamica assume definitivamente nel XIX secolo una connotazione "esotica".

Un dato che accomuna Italia e Spagna sta nella storia tardo-antica e medievale dei due paesi che hanno visto entrambi, a seguito di una presenza arabo-islamica lunga quasi due secoli in Sicilia e circa sette secoli in Andalusia, la fioritura nel proprio territorio di un'arte islamica raffinata e fortemente connotata nelle sue diverse realizzazioni, dall'architettura alla decorazione, alle arti applicate³.

E se nel Medioevo l'influenza è evidente (e diretta) in Sicilia ed in Italia meridionale, più tardi, fra il XV e il XVII secolo a seguito dell'intensificarsi del commercio di Venezia e di Genova con il Levante, il baricentro di un'arte italiana di ispirazione (frutto quindi di una scelta e non in questo caso di influenza) islamica si sposta in Italia centro-settentrionale dove, di conseguenza, si registra la nascita di un collezionismo orientale, nella Roma dei Papi e nella Firenze dei Medici, che vedrà in seguito notevolissimo sviluppo⁴.

³ Su questo tema e sulle problematiche ad esso connesse si veda lo studio di M. V. Fontana che, sebbene incentrato su un caso particolare, fornisce un importante contributo bibliografico generale: M. V. Fontana, "L'arte neo-islamica in Campania", in *Presenza arabo-islamica in Campania*, a cura di A. Cilardo, Napoli, 1992, pp. 285-296. E' certamente interessante il recente testo di S. Vernot, *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections*, London-New York, 2000, particolarmente alle pp. 1-61.

⁴ Sul ruolo che le storiografie nei due paesi hanno via via assegnato alla presenza islamica nei processi elaborativi delle rispettive culture e identità ci sarebbe molto da dire, ma evidentemente in un contesto specifico di analisi storiografica. Ancora fondamentale è l'opera di F. Gabrieli e U. Scerrato, *Gli Arabi in Italia*, Milano, 1979, p. 763 e per il nostro tema il contributo di Umberto Scerrato, "Arte Islamica in Italia", pp. 275-574.

⁵ Si vedano a questo proposito: E. Grube (a cura di), *Venezia e l'Oriente Vicino. Arte veneziana e arte islamica. Atti del primo Simposio Internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica*, Venezia, 1989; M. V. Fontana, "L'influsso dell'arte islamica in Italia", in *Eredità dell'islam. Arte islamica in Italia*, a cura di G. Curatola, Venezia, 1993, pp. 455-498; G. Damiani, "Bacini dommaschini e archi soriani", in G. Damiani e Mario Scalini (a cura di), *Islam, specchio d'Oriente*, Firenze, 2002, pp. 14-18; A. Cilardo (a cura di), *Presenza araba e islamica in Campania*, Napoli, 1992 (in particolare i contributi di B. M. Alfieri, M. E. Beranger, A. D'Aniello, M. V. Fontana, P. Peduto, U. Scerrato e G. Ventrone); e per le ceramiche: *Atti del XXV Convegno Albisola*, 1993.

Fra XVIII e XIX secolo si matura in ambito europeo un atteggiamento nuovo nei confronti dell'Oriente, certamente più consapevole e dotto, più motivato politicamente e soprattutto più socialmente diffuso, considerato l'ingresso sulla scena della borghesia, ampiamente motivata ad imitare i modelli comportamentali e culturali della nobiltà.

In simile contesto, l'approccio all'arte orientale si realizza attraverso due modalità/momenti non sempre distinti, cioè: la raccolta di oggetti e la riproduzione degli stessi. Il '700 registra, infatti, la vera imitazione o "copia ragionata" degli originali islamici e questo avverrà in Italia sulla scia della Chinoiserie e della Turquerie in voga in Europa settentrionale.

Le campagne napoleoniche d'Egitto aprono ad una nuova e più ricca stagione della conoscenza diretta dei paesi musulmani, dei loro usi, costumi, manufatti e, sebbene l'attenzione prevalente fosse rivolta all'Egitto antico, il collezionismo sia pubblico che privato raccolse un numero via via crescente di oggetti acquistati sui mercati coloniali e ottomani nei viaggi che sempre più frequentemente si compivano in Oriente o nelle città europee dove il mercato dell'arte era più sensibile alle nuove tendenze del gusto e quindi più attivo a procurarsi oggetti provenienti dall'oriente⁶.

Del contesto italiano in cui nell'800 si sviluppa il collezionismo rivolto all'Oriente prenderò a titolo esemplificativo quanto, in grandi linee, avveniva a Firenze, Milano e Roma escludendo Venezia, come anche Napoli e la Sicilia i cui contatti con il mondo islamico seguono, come si sa, percorsi più specifici.

Nell'800 arrivano a Firenze, dove il collezionismo mediceo aveva del resto già lasciato splendide tracce, importantissime raccolte di materiali arabo-islamici attraverso il collezionismo privato nazionale e internazionale, in special modo da parte di quella colonia di personaggi anglosassoni e filo-francesi che avevano eletto la città loro patria di adozione⁷.

Uno dei più importanti fu senza dubbio Frederick Stibbert che aveva raccolto nella sua villa di Montughi una imponente raccolta che comprendeva, tra l'altro, un nucleo importante di armi arabe, turche, persiane e indiane e vari altri manufatti islamici, in prevalenza ottomani. In sintonia con il gusto del "revival", rivolto a

⁶ Si rimanda alla ricchissima ed ancora valida raccolta di studi su: *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secoli XVIII e XIX*, a cura di A. Gallotta e U. Marrazzi, Napoli (I.U.O.), 1989, 3 voll. Per una panoramica generale sul collezionismo italiano si veda: C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano: fonti e documenti*, Firenze, 1991. Riferimento fondamentale resta: F. Hasckell, *Le metamorfosi del gusto: studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino, 1989.

⁷ Alla presenza dell'arte islamica a Firenze è stata dedicata un'importante mostra nel 2002: *Islam, specchio d'Oriente. Rarità e preziosi nelle collezioni statali fiorentine*, documentata nel catalogo (Firenze, 2002) a cura di Giovanna Damiani e Mario Scalini. Si è fatto riferimento particolarmente ai due contributi di G. Damiani: "Bacini domaschini e archi siriani", pp. 14-17, e "Orientalistica ottocentesca tra filologia e mercato", pp. 31-37. Si veda anche il precedente studio di G. Curatola, "Il collezionismo ottocentesco di arte islamica a Firenze", in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia* (Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte) Pisa, 1985.

contestualizzare il luoghi lontani il materiale esotico raccolto, Stibbert esponeva in modo scenografico, in ambienti ispirati all'Alhambra la sua armeria orientale⁸.

La collezione di Costantino Ressman, che era stato ambasciatore d'Italia a Parigi, annoverava un'ampia varietà di armi tra europee e orientali, tra cui due splendide daghe provenienti da Granada e databili al XIV e XV secolo. La donazione al Museo del Bargello negli ultimi anni del XIX secolo era stata sollecitata, su disposizione testamentaria, dai suoi amici Louis e Jean-Baptiste Carrand i quali, già anni prima, avevano donato la loro collezione in cui la sezione islamica è rappresentativa di quasi tutte le tipologie di "oggetti" prodotti dalla civiltà islamica. Se mancano totalmente libri e codici miniati, la scelta degli oggetti dimostra la prevalente attenzione ai prodotti delle arti applicate, propria del collezionismo d'arte della seconda metà dell'800, ricercati sul mercato europeo (Parigi e Lione prevalentemente). Il nucleo più significativo è rappresentato dai metalli di cui sono riuniti esemplari significativi di quasi tutte le maggiori aree di produzione, con un'accorta selezione di tipo cronologico non superando mai gli oggetti la soglia del XVI secolo. Sono presenti vasi di scuola siro-mesopotamica, ciotole di fattura siriana mamelucca legate probabilmente alla committenza di corte, alcune ciotole persiane di età timuride. Molto ricca è la sezione degli avori, a testimonianza dell'adesione dei Carrand al gusto neo-medievalista, con oggetti di manifattura fatimide, ispano-moresca o dall'Italia meridionale. Non mancano dalla collezione le maioliche, categoria di oggetti che godrà di notevole fortuna nel corso dell'800, diventando una vera e propria moda nel collezionismo privato e borghese del secolo, sebbene estraniata dal suo contesto e dalla sua originaria funzione d'uso, cioè il rivestimento architettonico di edifici civili e religiosi⁹.

Quasi duemila pezzi comprendeva la collezione di maioliche orientali raccolta da Mason Perkins negli ultimi decenni dell'800 e donata all'inizio del XX secolo al Museo del Bargello. Un ulteriore nucleo di maioliche figurano nella collezione raccolta da Stefano ed Ugo Bardini nel corso della seconda metà del XIX secolo e recentemente donata al Bargello¹⁰.

Tessuti e tappeti di manifattura islamica figuravano nelle raccolte dei Bardini, dei Carrand ed in quella del barone Giulio Franchetti, eccezionale per quantità e qualità dei tessuti dall'antichità fino al XVIII secolo¹¹. Le donazioni al Bargello hanno così costituito un importante nucleo di tessuti prodotti da manifatture islamiche rappresentative di tutte le epoche e le aree di produzione: dai tappeti anatolici o persiani ai tessuti ottomani, dai più antichi frammenti di produzione o influenza

⁸ Cfr. H. R. Robinson, *Il Museo Stibbert a Firenze*, Milano, 1973 e S. Probst, "La collezione turca di Frederick Stibbert", in K. Ashengreen Piacenti (a cura di), *Turcherie*, Firenze, 2001, pp. 13-21.

⁹ Lo studio più esauriente sui fratelli Carrand è: *Arti del Medioevo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand - 1889-1989*, a cura di G. Gaeta Bertelà e B. Paolozzi Strozzi, Firenze, 1989.

¹⁰ Cfr. *L'eredità Bardini. Problemi e proposte di soluzione*, Atti del Convegno, Firenze, 1983; E. Scalia, *Il Museo Bardini a Firenze*, Firenze, 1984.

¹¹ Cfr. G. Curatola, "Il commercio dei tappeti a Firenze nell'Ottocento: appunti sugli antiquari Bardini", in *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa...*, cit., pp. 248-260.

sasanide, ad opere tre-quattrocentesche di provenienza ispano-moresca, fino ai tessuti persiani di epoca safavide.

La corte granducale fiorentina non fu insensibile ai nuovi orientamenti culturali: Leopoldo II finanziò insieme al re di Francia la "Spedizione Letteraria Toscana in Egitto" che ebbe luogo nel 1828-29 diretta da Ippolito Rossellini che affiancava quella francese guidata da Champollion, ma a Firenze è certamente il collezionismo privato, borghese che raccoglie al meglio l'eredità del grande collezionismo mediceo, sostenuto anche da un fecondissimo mercato che, in mancanza di una normativa di controllo da parte del neo-costituito stato italiano, consentiva una straordinaria circolazione di beni entro e fuori i confini dell'Italia.

La cesura della metà del secolo introduce, con iniziative diverse nei contenuti ma portatrici di tangibili e forti motivazioni, spinte notevolissime per alimentare la ricerca e il collezionismo di oggetti islamici nel più diffuso gusto per l'orientalismo risalente, come si è visto, agli inizi del secolo.

La seconda metà del XIX secolo segna per Firenze un periodo di straordinario e fecondo interesse per il mondo orientale: vengono promossi studi filologici e islamistici. Dal 1859 Michele Amari vi teneva la cattedra di lingua e letteratura araba e fonderà nel 1872 la Società Italiana per gli Studi Orientali. Nel 1863 venne istituita la cattedra di sanscrito e mitologia comparata affidata ad Angelo De Gubernatis che fonderà a sua volta la Società Asiatica Italiana. Grazie al fervore di questi studi, ebbe successo la candidatura di Firenze ad ospitare il IV Congresso degli Orientalisti nel 1878. Fu questa l'occasione per avviare una generale ricognizione dei materiali islamici esistenti nelle raccolte statali, soprattutto biblioteche ed archivi: Italo Pizzi poté così predisporre su incarico del Ministero della Pubblica Istruzione, il Catalogo dei codici persiani della Biblioteca Medicea Laurenziana. In occasione del congresso fu allestita dalla prima esposizione orientale presso la biblioteca Riccardiana e Moreniana¹².

Al XIX secolo risale la sistemazione del Museo di Antichi Strumenti, erede del lorenesse Museo di Fisica e Storia Naturale, dove confluirono alcuni astrolabi arabo-islamici di provenienza medicea, datati dal X al XIV secolo. Si deve ad uno dei suoi direttori, Ferdinando Meucci, l'acquisto di un pregevolissimo globo celeste dell'XI secolo proveniente da Valencia: è ritenuto il più antico globo celeste esistente al mondo¹³.

Nell'800 è Milano a rappresentare meglio, fra le città italiane, quei caratteri di modernità e di industriosità che la ponevano al livello delle capitali europee, nel clima romantico di fede nel progresso e di impegno civile¹⁴. Come nel resto d'Europa

¹² Una esauriente panoramica sullo sviluppo delle scienze orientali a Firenze si deve a S. Rosi, "Gli studi di orientalistica a Firenze nella seconda metà dell'800", in *La conoscenza dell'Asia...*, cit., pp. 103-120.

¹³ Cfr. M. Miniati, *Museo di Storia della Scienza. Catalogo*, Firenze, 1991, p. 8.

¹⁴ Per un panorama più ampio sulla vita culturale politica ed economica sulla Milano dell'800 cfr. *La Milano dei grandi viaggiatori*, (a cura di) F. Paloscia, Roma, 1992; *Milano fin de siècle*,

l'eclettico interesse verso le terre d'Oriente indirizzò l'attenzione di molte famiglie nobili e della borghesia in piena espansione verso il collezionismo di manufatti di provenienza orientale, interesse stimolato anche dalle relazioni stabilite con quei paesi da viaggiatori e diplomatici. Tra questi ultimi ricordiamo Giuseppe Acerbi, Bernardino Drovetti, diplomatici in Egitto e ad Istanbul¹⁵, e quel Giuseppe Nizzoli, console di Austria al Cairo e ad Alessandria al quale si deve la formazione della raccolta egizia del museo di Pavia tra il 1820 e il 1823¹⁶; sua moglie Amalia Nizzoli registrò in un libro-documento ("Memorie sull'Egitto e specialmente sui costumi delle donne dell'harem") le esperienze e i ricordi legati al suo soggiorno in Egitto, testimonianza di grande interesse per uno studio di genere del rapporto con l'oriente¹⁷. A questo proposito val la pena di ricordare la moda diffusa fra le nobildonne europee del tempo di farsi ritrarre in abiti "à la turque" o "à la sultane".

Alla seconda metà dell'800 risalgono anche le prime acquisizioni di manoscritti arabi da parte della Biblioteca Nazionale Braidense¹⁸.

Molti gli aristocratici che, sull'onda dell'esotismo, intrapresero viaggi con scopi culturali, prevalentemente di tipo etnologico-geografico, in Oriente: Renzo Manzoni, nipote del celebre Alessandro, si distinse per le sue esplorazioni nello Yemen, nella seconda metà del secolo, e fu anche autore di un "Corso sintetico analitico e pratico della lingua araba", pubblicato nel 1886¹⁹. Gianmartino Arconati Visconti, erede di una delle più antiche e nobili famiglie dell'Italia settentrionale²⁰, coltivò il suo interesse per l'oriente attraverso una lunga serie di viaggi in Egitto, in Algeria, in Giordania. I resoconti pubblicati, la conoscenza dell'arabo gli valsero l'ammissione alla Société Asiatique, fu tra i membri fondatori della Società Geografica Italiana e

1870-1900. Atti del convegno a cura di C. Mozzarelli, R. Pavoni, 24-26 maggio 1990, Milano, 1991; *Imprenditori e cultura: raccolte d'arte in Lombardia, 1829-1926*, (a cura di) G. Ginex e S. Rebora, Milano, 1999.

¹⁵ Cfr. Ridley, *Napoleon's consul in Egypt: life and times of Bernardino Drovetti*, Rubicon, 1998; P. Gualtierotti, *Giuseppe Acerbi e il suo viaggio nell'Alto Egitto*, Mantova, 1984.

¹⁶ Sulla raccolta del museo di Pavia cfr. C. Maccarubini, "Cultura antiquaria a Pavia tra Settecento e primo Ottocento", *Bollettino della società pavese di Storia Patria*, 1996, pp. 53-76; C. Mora, *Materiale egizio e orientale*, in "Museo dell'Istituto di archeologia. Materiali", 2, Pavia, 1984, pp. 15-22.

¹⁷ Cfr. S. Pernigotti, "Amalia Nizzoli e le sue 'memorie sull'Egitto'", in *Aegyptiaca Bononiensia*, I, Pisa, 1991, pp. 80-84; A. Vanzan, *L'Egitto di Amalia Nizzoli*, Bologna, 1996.

¹⁸ C. E. Visconti, "Biblioteca Nazionale Braidense", in *Gli istituti scientifici letterari e artistici di Milano*, "Memorie pubblicate per cura della Società Storica Lombarda in occasione del secondo congresso storico italiano", Milano, 1880, pp. 514 ss.

¹⁹ Su Renzo Manzoni cfr. F. Surdich, *I viaggi nello Yemen di Renzo Manzoni (1879-1880)*, ISC, 1994, pp. 117-126; F. Bernardino, "Un viaggiatore italiano nello Yemen del XIX secolo: Renzo Manzoni", in *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secoli XVIII e XIX*, IV, Napoli, 1984, pp. 619-637; R. Manzoni, *El Yemen: tre anni nell'Arabia felice*, A. Bandera, "Gli Arconati negli archivi di Gaasbeek e di Milano: contributi per la storia di una famiglia lombarda" (Gruppo di Ricerca Storica della residenza aristocratica milanese (secc. XVII-XVIII), *le dimore degli Arconati*, tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Milano, A.A. 1986/87.

della Società Italiana per gli Studi Orientali, membro della delegazione italiana al primo Congresso Internazionale degli Orientalisti nel 1873 a Parigi²¹.

Gran parte delle collezioni di quadri, di arazzi cinquecenteschi e di manufatti islamici raccolti durante i suoi viaggi, la biblioteca e l'archivio di famiglia furono trasferiti dalla moglie francese Marie Peyrat nel castello di Gaasbeek, nei dintorni di Bruxelles, di proprietà della famiglia Arconati Visconti²². La marchesa si distinse per i generosi lasciti alla Sorbona e all'École Normale Supérieure di Parigi e per varie donazioni ai musei parigini, tra cui un lascito al Louvre che comprendeva una bellissima scatoletta di avorio di manifattura islamica del XII secolo, di provenienza spagnola²³.

Diverso destino ha avuto, fortunatamente, la collezione di oggetti islamici di Gian Giacomo Poldi Pezzoli che, insieme a quella pubblica del Castello Sforzesco costituitasi precedentemente, rappresenta al meglio l'interesse milanese per i manufatti islamici. Testimonianza straordinaria del gusto antiquario del tempo, la collezione Poldi Pezzoli contiene oggetti islamici non numerosissimi ma di prima qualità, grazie alla competenza di Gian Giacomo, dei suoi collaboratori e dei mercanti a cui si rivolgevano²⁴.

Il nucleo principale dei tappeti è composto da tappeti di corte persiani, anatolici ed egiziani di raffinatissima fattura, tali da rendere la collezione famosa in tutto il mondo. I tessuti, solo in piccola parte orientali, erano, escludendone due cinesi, di provenienza anatolica e persiana per documentare non tanto le predilezioni esotiche del gusto, quanto le affinità dei grandi moduli decorativi, a maglie ogivali con pigne e fiori di cardo, con i preziosi lampassi e velluti broccati del cinquecento di produzione italiana, anch'essi presenti nella collezione²⁵.

Oltre ai tappeti e ai tessuti, lo stesso Gian Giacomo acquisì una decina di metalli islamici: alcuni di epoca mameluca, di manifattura egiziana e siriana, databili fra il

²¹ Riguardo ai resoconti di viaggio e alle pubblicazioni dell'Arconati cfr.: G. Lacerenza, "Il viaggio a Petra di Gianmartino Arconati Visconti (1865)", in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, suppl. n. 88, Napoli, 1996, vol. 56, fasc. 3, pp. 2 ss.; G. Arconati Visconti, *Viaggi a caso di un vagabondo. Gita ad Algeri (1864)*, Torino, 1871; G. Arconati Visconti, "Cenni bibliografici sui viaggi in Terra Santa", in *Nuova Antologia XIX*, Torino, 1872; G. Arconati Visconti, *Canti d'amore. Saggio di traduzione dall'arabo*, Torino, 1872; G. Arconati Visconti, *Diario di un viaggio in Arabia Petrea (1865): atlante per servire al diario di un viaggio in Arabia Petrea*, Torino, 1872.

²² Sulle notizie riguardo a Marie Peyrat e al castello di Gaasbeek cfr. G. Renson, "L'héritage en Belgique de la marquise Arconati-Visconti, née Marie Peyrat à la mort de son mari", in *Risorgimento II*, Torino, 1968; F. Cumont, *La marquise Arconati-Visconti: quelques souvenirs*, Gaasbeek, s.d.; C. Bronne, *La marquise Arconati, dernière chatelaine de Gaasbeek*, Bruxelles, 1970; M. Battistini, *L'archivio Arconati Visconti al castello di Gaasbeek*, Firenze, 1932.

Per le collezioni del castello di Gaasbeek cfr. H. Vandormael, *Le chateau de Gaasbeek*, 1986; M. Casteels e G. Renson, *Het Kasteel-Museum van Gaasbeek*, Lennik, 1979.

²³ Si veda il catalogo: *Arts de l'Islam des origines à 1700 dans les collections publiques françaises* (Orangerie des Tuileries, 1971), Parigi, 1971, p. 228 (n. 261), p. 1861.

²⁴ AA.VV., *Il museo Poldi Pezzoli*, Milano, 1972.

²⁵ AA.VV., *Museo Poldi Pezzoli. Tappeti*, Milano, 1982, pp. 43-48; AA.VV., *Museo Poldi Pezzoli. Tessuti*, Milano, 1982, pp. 15-22.

XIV e il XVI secolo, in particolare brocche e ciotole decorate di eleganti caratteri *naskhi* di grande pregio estetico; altri di produzione veneto-saracena, del XV-XVI secolo, ispirati a modelli mamelucchi e persiani; un posto a parte spetta ad una splendida brocca indicata come persiana del XV secolo²⁶.

Non mancava nella dimora del Poldi Pezzoli una "sala dei cavalieri", come era di gran voga al tempo, dove esporre in maniera scenografica le collezioni di armi antiche. L'armeria conta, oltre agli oggetti antichi, armi bianche di manifattura turca e iraniana del XVII e XVIII secolo, maghrebine del XVIII secolo e indiane del XVII secolo²⁷.

Il collezionismo romano è strettamente legato al Papato e agli ordini religiosi. Un primo elenco delle collezioni romane fu compilato nel Cinquecento da Ulisse Aldrovandi: sono cardinali, prelati, banchieri e antiquari, artisti ed esponenti della nobiltà²⁸. Le cose non muteranno di molto con il passare del tempo: nel Seicento, accentuandosi il nepotismo, le famiglie papali diventeranno potentissime oltre che ricchissime. La circolazione di manufatti serici di provenienza islamica destinati ad uso principesco ha rappresentato forse il caso più noto destinato ad alimentare il desiderio di possedere tali prodotti preziosi che giungevano principalmente da Alessandria d'Egitto, centro di smistamento delle merci orientali verso l'Occidente²⁹. La principale motivazione per la raccolta di documenti e oggetti orientali fu di ordine religioso, fondamentalmente polemico-apologetico, oppure di curiosità esotica, raramente di documentazione storico-etnografica³⁰.

Fondamentale sarà il ruolo dei grandi ordini religiosi, la Compagnia di Gesù in modo preponderante³¹, e di istituzioni quali Propaganda Fide e la Stamperia Orientale³², erede di quella fiorentina, nel veicolare a Roma la conoscenza dell'Oriente non solo di quello lontano, dunque più neutro e non minaccioso, bensì anche di quello vicino, più pericoloso, a volte diabolico, l'Oriente islamico appunto. La presenza di manufatti di arte islamica a Roma è ricollegabile quindi alle collezioni private

²⁶ AA.VV., *Museo Poldi Pezzoli. Metalli e oreficerie*, Milano, 1982, pp. 275-280.

²⁷ Sull'armeria cfr. D. Collura, *Armi e armature. Museo Poldi Pezzoli*, Milano, 1980; A. Motola Mollino, *Storia dell'Armeria. Armi e armature*, Milano, 1972, pp. 35-39; L. G. Boccia e J. A. Godoy, "Una sala d'armi fra scena e istorismo", in *Museo Poldi Pezzoli. Armi e armature*, Milano, 1982, tomo II, pp. 13-26.

²⁸ Cfr. P. Fedele, *Il commercio delle antichità a Roma*, Roma, 1978.

²⁹ Cfr. C. M. Suriano e S. Carboni (a cura di), *La seta islamica, temi e influenze culturali* (catalogo mostra), Firenze, 1999.

³⁰ G. Gabrieli, "Collezioni di oggetti orientali in Italia per cura di Ordini Religiosi, di Prelati e di Pontefici, in particolare di Pio XI", in *Il pensiero missionario*, Roma, 1930, vol. III, fasc. 3, pp. 275 ss.; *Tesori di Arte Sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento*, catalogo della mostra, Roma, 1975.

³¹ Si veda: R. Villoslada, *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagnia di Gesù*, Roma, 1954.

³² Cfr. A. Tinto, "Per una storia della tipografia orientale a Roma nell'età della Controriforma. Contributi", in *Accademie e Biblioteche d'Italia*, XL1 (1973), pp. 280-303; *idem*, *La Stamperia orientale Medicea a Roma*, Lucca, 1987.

e alle istituzioni religiose quali la grande raccolta seicentesca di Athanasius Kircher al Collegio Romano, e le collezioni del Collegio Urbano di Propaganda Fide o di vari altri Collegi ecclesiastici dove erano raccolti gran parte degli oggetti orientali che pervenivano in Vaticano come doni per il papa³³.

A partire dal XVI secolo si diffonde la necessità di rendere omaggio alla bellezza attraverso manifestazioni artistiche, frutto della creazione umana e che sono definite "artificialia" per differenziarle dalle "naturalia", che avevano egemonizzato il collezionismo europeo, dando origine alle famose "Wunderkammern".

Il XVIII secolo segna importanti mutamenti, come si è detto: un mutamento nel gusto, un anelito razionalizzante e sistematizzante, basato sulla ragione e sull'ordine, altererà generi e temi. Diminuisce lo spirito religioso, comincia a manifestarsi il desiderio di mostrare al pubblico quel che si ha, cosicché il pubblico apprenda. Non si tratta più di "stanze meravigliose" o di "salottini segreti": si tratta di collezioni, che devono avvicinarsi al cittadino, educarne il gusto, ampliare infine la loro base sociale³⁴.

In questo processo evolutivo la figura di Carlo III, re di Napoli e poi di Spagna, è una figura chiave ed emblematica.

In Italia e, in misura anche più rilevante in Spagna, l'invasione napoleonica provocherà la dispersione di intere collezioni e, nel corso del XIX secolo, l'idea di museo pubblico si imporrà con forza un po' dovunque.

Se il Prado viene creato nel 1819 con le collezioni reali, a Roma il papa Gregorio XVI fonda nel 1839 il Museo Gregoriano Egizio sulla base della già cospicua raccolta di antichità egizie presente nel Vaticano e dell'acquisizione fatta da Pio VII nel 1919 di una parte della collezione egizia del cardinale Stefano Borgia³⁵.

Al collezionismo privato dello studioso polacco A. Walinski e dell'italiano Evan Gorga si devono le raccolte di strumenti scientifici (astrolabi) e di strumenti musicali nelle quali confluiranno oggetti orientali, alcuni dei quali di grande pregio. Queste collezioni daranno luogo agli inizi del XX secolo alla formazione dei due musei Astrologico Copernicano (in cui confluirono anche alcuni strumenti provenienti dal museo kircheriano)³⁶ e degli Strumenti Musicali³⁷.

³³ M. Casciato et alii, *Enciclopedia in Roma barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e Museo Scientifico*, Venezia, 1986; P. Lo Sardo (a cura di), *Il Museo del mondo* (catalogo mostra di palazzo Venezia), Roma, 2001.

³⁴ Cfr. E. Borsellino, *Musei e collezioni a Roma nel XVIII secolo*, Roma, 1996.

³⁵ Cfr. R. Lefevre, "Note e documenti sulla fondazione di Museo Gregoriano Egizio", in *Miscellanea Gregoriana*, Roma, 1907, pp. 429-454.

³⁶ Cfr. G. A. Armellini, "Il Regio Osservatorio e Museo Astronomico di Monte Mario", in *Quaderni di Studi Romani*, "Gli studi scientifici in Roma", VIII, Roma, 1939, pp. 34-38; M. Calisi, *Storia e strumenti del Museo Astronomico e Copernicano di Roma. Guida alle collezioni*, Roma, 2000.

³⁷ Cfr. L. Pallottino, *Dalle rovine della collezione Gorga al Museo Nazionale degli Strumenti Musicali*, Roma, 1967; L. Cervelli, *La galleria armonica, catalogo degli Strumenti Musicali di Roma*, Roma, 1994.

Nasce invece da uno, specifico e profondo interesse per il mondo islamico la raccolta del principe Leone Caetani da Sermoneta (1869-1935). Durante i lunghi viaggi in Oriente, volti principalmente alla ricerca di fonti per i suoi studi storico-filologici sull'islam, il principe Caetani raccolse una notevole quantità di manoscritti e una piccola serie di oggetti che, insieme a quelli donati dallo zio Leone Rzewuski, vissuto lungamente in Siria nei primi anni del secolo, sono andati a costituire, con l'ingente patrimonio bibliografico, la Fondazione Caetani presso l'Accademia Nazionale dei Lincei di Roma³⁸.

Fenomeno significativo del gusto e degli intenti culturali del tempo fu la creazione in diverse città italiane del Museo Artistico Industriale nell'ambito del movimento di riforma delle arti applicate avviatosi in tutta Europa (il primo, il South Kensington di Londra nel 1855). A Roma furono Baldassarre Odescalchi e Augusto Castellani (entrambi collezionisti, il secondo anche orafo e antiquario come suo padre e suo fratello) che, con l'intento di sostenere la piccola industria e l'artigianato locale, penalizzati dai provvedimenti governativi a favore dell'industria del Nord, crearono nel 1874 un'istituzione rivolta alla qualificazione degli artigiani, educandone il gusto e mettendoli in grado, attraverso un percorso formativo nelle arti applicate, di competere per raffinatezza e qualità dei manufatti con la produzione industriale. Odescalchi e Castellani dotarono la scuola di una collezione di forme desunte dalla volta dapprima al recupero ideologico e alla conservazione di forme acquisite dalla tradizione classica, poi allargando il campo agli oggetti orientali che acquistarono sul mercato e durante i loro viaggi all'estero. Il Museo Artistico Industriale organizzava anche delle esposizioni: a quella del 1874, allestita presso il convento di San Lorenzo in Lucina, contribuirà anche Mariano Fortuny. Due anni dopo venne inaugurata la sede del Museo presso il Collegio Romano³⁹. Dopo la seconda guerra mondiale il Museo venne smembrato e gli oggetti islamici (ceramiche e metalli) andarono quasi tutti alla Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini e alcuni metalli al Museo di Palazzo Venezia.

A Napoli⁴⁰ il Museo Artistico Industriale, e la scuola annessa, fu fondato da Gaetano Filangieri nel 1878 anche qui con grandi intenti nell'ambito delle ricerche tecniche e decorative, della formazione di un artigianato che dal pre-industriale volgeva all'industriale senza peraltro nulla sacrificare all'espressione artistica. La collezione di originali islamici del Museo Artistico Industriale, iniziata nel 1880 con

³⁸ Cfr. G. Gabrieli, *La Fondazione Caetani per gli Studi Musulmani* (Reale Accademia dei Lincei), Roma, 1926; G. De Flumeri Vatielli, "I metalli tardo-islamici nella Fondazione Caetani", in *Rivista degli Studi Orientali*, LXX, 1997, pp. 303-352.

³⁹ Cfr. L. Serra, *Il Museo Artistico Industriale di Roma*, Roma, 1934.

⁴⁰ Cfr. M. Amari, "Descrizione dei lavori orientali con iscrizioni arabiche, esposti nel Museo Artistico e Industriale di Roma, altrimenti detto Museo del Medio Evo (Collegio romano), il giorno della sua inaugurazione (marzo 1876)", in *Bollettino Italiano degli Studi Orientali*, I, n. 7-8, Firenze, 1876-77, p. 127.

⁴¹ Sull'attenzione al mondo arabo-islamico nel contesto culturale della Napoli di fine Ottocento si veda: F. Gabrieli, "Gli studi arabo-islamici a Napoli fra Otto e Novecento", in A. Gallotta e U. Marrazzi (a cura di), *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa... cit.*, pp. 3-12.

un grosso acquisto a Costantinopoli e proseguita senza sosta fino ai primi anni del '900 nonché la formazione di una biblioteca specializzata, fecero sì che le nuove generazioni di allievi della scuola, ma anche degli artigiani della città, ammessi ad usufruire delle suddette strutture, potessero avere modelli di ispirazione per la produzione del neo-islamico, prevalentemente neo-moresco e neo-ottomano⁴².

I casi appena esposti testimoniano di una tipologia di collezionismo orientale ottocentesco esplicitamente motivato da una precisa volontà imitativa. Si tratta di una imitazione ragionata, quando non di copia, dove sono prelevate in blocco arti decorative, ma anche forme e decorazioni architettoniche. Nel XIX secolo si esegue una vera e propria scelta di modelli che si adattano alla moda e al gusto del momento, i quali peraltro ne vengono poi condizionati e determinati.

Tra le fabbriche di ceramica (mattonelle e vasellame) si segnalano a Firenze quella di Ulisse Cantagalli, a Doccia la Ginori, a Roma quelle di Torquato Castellani e Pio Fabri, a Napoli la antica Giustiniani e quelle di Salvatore Delle Donne ed Enrico Delange⁴³. Le officine muranesi eseguono, in parallelo con quelle francesi di Brocard, bellissimi esemplari di bottiglie e bicchieri di imitazione siriana (XII-XIV secolo) e di lampade islamiche⁴⁴. Per l'ebanisteria, si segnalano due artisti che nella realizzazione di alcuni dei loro mobili si rifecero a schemi e motivi decorativi tratti dal repertorio islamico: Carlo Bugatti di Torino e Luigi Mastrodonato di Napoli⁴⁵.

Solo un accenno allo sviluppo nell'Ottocento di un particolare tipo di revival architettonico che riproponeva forme e decorazioni islamiche, soprattutto neo-moresche, impiegate da sole o insieme ad altre forme anch'esse frutto di revival quali il neo-gotico e il neo-rinascimentale⁴⁶. L'aristocrazia e la buona borghesia

⁴² Cfr. M. V. Fontana, "L'arte neo-islamica...", in A. Cilardo (a cura di), *Presenza araba e islamica...*, cit., pp. 293-294; E. Alamaro, "Sulle collezioni didattiche e sulla 'ragionata imitazione' di ornati islamici nella produzione delle Scuole Officine del Museo Artistico Industriale di Napoli (1880-1892)", in A. Gallotta e U. Marrazzi (a cura di), *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa...*, cit., III, 1, pp. 261-318; AA.VV., *Il sogno del Principe, il Museo Artistico Industriale di Napoli: La ceramica fra otto e novecento*, Catalogo della mostra di Faenza 1984, Firenze, 1984.

⁴³ Non mi pare che esista ad oggi uno studio di insieme, si rimanda perciò alla panoramica e alla bibliografia di M. V. Fontana, "Arte neo-islamica in Campania", cit., pp. 291-293; si vedano anche: eadem, "L'influsso dell'arte islamica in Italia", in G. Curatola (a cura di), *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia* (catalogo della mostra di Venezia), Milano, 1993, pp. 472-73; idem, "L'imitazione europea della ceramica ottomana di Iznik. La fabbrica ottocentesca fiorentina 'Figli di G. Cantagalli'", in A. Gallotta e U. Marrazzi (a cura di), *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa...*, cit., pp. 727-748; G. Curatola e M. Spallanzani, *Mattonelle islamiche. Esempi d'epoca e loro fortuna nella manifattura Cantagalli*, Firenze, 1985; *Imme Sinne der Alten...*, *Italienische Majolika des Historismus*, catalogo della mostra a cura di Petra Krutish, Hamburg, 1995.

⁴⁴ Cfr. S. Carboni, "Oggetti decorati a smalto di influsso islamico nella vetraria muranese: tecnica e forma", in E. J. Grube (a cura di), *Arte veneziana e arte islamica...*, cit., pp. 147-166.

⁴⁵ Cfr. E. Alamaro, "Luigi Mastrodonato, inventore di mobili neo-islamici nella Napoli di fine Ottocento", in A. Cilardo (a cura di), *Presenza araba e islamica...*, cit., pp. 2-19.

⁴⁶ Sul tema esiste una consistente bibliografia prevalentemente di tipo storico-architettonico, per tutti si rimanda al recente: E. Godoli, "Le vie italiane all'architettura orientalista", in R. Bossaglia

commissionarono castelli e ville in stile neo-islamico o in stile eclettico, ma non mancavano monumenti funerari (cimitero di Napoli e cimitero di S. Orsola a Palermo), cascinali, ponti, chioschi per il caffè nei giardini delle ville patrizie (la prima è forse la Kaffehaus del giardino di Boboli del 1776). La prevalenza dello stile neo-moresco si giustifica per il fatto che gli studi italiani ottocenteschi sull'architettura islamica si concentrano vistosamente sui monumenti spagnoli, grazie alla pubblicazione nel 1780 delle 16 tavole delle *Antigüedades Árabes de España*, a cui fa seguito nel 1813 quella di Cavenagh Murphy, *Arabian Antiquities of Spain*, seguita dalla ricca produzione francese degli anni '40; decisamente più tardo sarà l'interesse per i monumenti islamici del Cairo. L'imitazione si realizza a diversi livelli nella planimetria, nell'elevato, nelle forme e/o nella decorazione architettonica e gli esempi sono molteplici in tutta la penisola: il castello di Sammezzano a Rignano sull'Arno (dell'architetto Ferdinando Panciatici Ximenes di Aragona), il salone per l'armeria orientale di Stibbert nella villa di Montughi nei dintorni di Firenze, la Rocchetta Mattei a Riola di Vergato fra Bologna e Porretta Terme (per la cui decorazione il proprietario, il medico omeopata Cesare Mattei, commissionò delle maioliche a Siviglia), il villino romano del pittore e scenografo Josè Villegas, il corpo ottocentesco della villa Il Minareto di Narni, la villa Biazzini a Picenego in provincia di Cremona (1860), la villa sul lago d'Orta che il nobile milanese Cristoforo Benigno Crespi commissionò per la moglie Pia Travelli all'architetto Angelo Colla, gli edifici neo-moreschi di Napoli e di Castellammare di Stabia, le numerose ville salentine di cui si citano villa De Francesco a S. Maria di Leuca, villa Pasca, poi Sticchi, a S. Cesarea Terme e Il Minareto a Selva di Fasano.

Nell'Ottocento Roma, meta del *grand tour*, centro della riscoperta dell'antico e, per alcuni, passaggio verso Oriente, accoglie viaggiatori, studiosi, artisti e collezionisti da tutta Europa che animano una realtà socio-culturale caratterizzata dalla minore rilevanza di una borghesia imprenditoriale e intellettuale il cui ruolo nell'interesse per l'Oriente e nel collezionismo si è invece riscontrato a Firenze e a Milano. Non è quindi un caso che uno dei primi libri dedicati all'arte islamica e all'epigrafia araba sia di uno studioso romano, Michelangelo Lanci, e che l'opera sia però stampata a Parigi nel 1845⁴⁷.

Fra i numerosi artisti stranieri che soggiornarono per periodi più o meno lunghi a Roma, non mancarono certo gli spagnoli: il già ricordato Villegas, Pradilla, Ferrandis, Moragas, Agrasot e, a partire dal 1858, Mariano Fortuny y Marsal (nome di battesimo José Maria Bernardo), nato a Reus in provincia di Tarragona nel 1838 e arrivato a Roma con una borsa di studio del governo della regina Isabella, ultimo di

(a cura di), *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo (1830-1940)*, catalogo della mostra di Torino, Venezia, 1998. Per gli edifici neo-islamici della Campania si rimanda invece ai contributi specifici di M. De Rosa, R. Paone e D. Ricciardi in A. Cilardo (a cura di), *Presenza araba e islamica...*, cit.

⁴⁷ M. Lanci, *Trattato delle simboliche rappresentanze arabiche e della varia generazione de' musulmani caratteri sopra differenti materie operati*, Parigi, 1845-46, 2 tomi.

una lunga, ben nota, tradizione di mecenatismo reale per gli artisti che si volevano educare in Italia, iniziata con Filippo IV e Velázquez⁴⁸.

La sua personalità e la sua opera si prestano perfettamente ad essere scelte *ad exemplum* da parte di chi voglia comprendere ed illustrare le variegata esperienze artistiche che diedero luogo, a metà dell'ottocento, a fenomeni spesso ricondotti sotto l'etichetta di "orientalismo". Nel nostro caso, poi, la sua figura è emblematica in quanto collezionista di antichità islamiche che operò tra Italia e Spagna, realizzando a Roma un atelier divenuto presto notissimo e ambito luogo di incontro di artisti, intellettuali e collezionisti che animavano l'ambiente culturale romano, attraverso anche i numerosi contatti con il più ampio contesto europeo⁴⁹. Sembra quindi plausibile pensare che la passione di Fortuny per l'arte islamica abbia in qualche misura contribuito ad orientare in quel senso il gusto in ambito romano.

Come si sa, la significativa presenza dei Fortuny in Italia proseguì con il figlio Mariano Fortuny y Madrazo che insieme alla madre si trasferirà a Venezia nel palazzo Martinengo a San Gregorio sul Canal Grande dove riuniranno la splendida collezione di stoffe antiche contribuendo, in un clima estetizzante e simbolista, a fare della città il centro dell'estetismo internazionale⁵⁰.

Mariano Fortuny rappresenta un modo tutto ottocentesco di approccio al collezionismo: in funzione, cioè, della sperimentazione artistica (come abbiamo già visto avvenire in Italia con la creazione del Museo Artistico Industriale) e dell'utilizzo degli oggetti collezionati come elementi ornamentali e tematici dei dipinti. Cosicché risulta facile riconoscere la stretta relazione tra la tipologia e le epoche degli oggetti della sua collezione –ispano-arabi, XVII e XVIII secolo, rinascimento italiano– e i principali temi della sua pittura. Emerge in buona parte della sua produzione l'adesione al principio della veridicità storica (o forse piuttosto: verosimiglianza) come accade nella pratica della "pittura di storia" del secolo XIX⁵¹.

⁴⁸ Devo l'individuazione di Mariano Fortuny come esemplare per il tema da trattare a mia figlia Emanuela, alla sua vivace curiosità di adolescente, alla sua giovane memoria, per aver ritrovato nel catalogo di una mostra vista insieme la scheda su Fortuny in cui si accennava al soggiorno romano. La bibliografia sulla vita e la vicenda artistica di Mariano Fortuny è ricchissima; una messa a punto recente ed accurata si deve a Carme Arnau, "Documentación y bibliografía", in M. Donate, C. Mendoza e F. M. Quilez i Corella, *Fortuny (1838-1874)*, Catálogo de la Exposición, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2003, p. 567 (pp. 469-484). La grande mostra tenutasi al MNAC dal 17 ottobre 2003 al 18 gennaio 2004 è stata accompagnata dal prezioso, esauriente catalogo appena citato a cui hanno collaborato i maggiori studiosi dell'artista illustrandone i diversi aspetti della personalità e della produzione. Per quanto attiene al nostro tema, cfr. F. M. Quilez i Corella, "Fortuny coleccionista, anticuario y bibliófilo", in *Fortuny*, 2003, pp. 419-432.

⁴⁹ Per il contesto italiano in cui Fortuny fu attivo, cfr. R. Bossaglia (a cura di), *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo (1830-1940)*, cit. e specificamente: A. M. Fusco, "Avventure artistiche mediterranee per pittori meridionali", pp. 27-40; C. Juler, "L'Italia e l'Europa orientalista", pp. 51-58.

⁵⁰ Per un rapido sguardo d'insieme cfr. F. Mazzocca, "La dinastia dei Fortuny", in D. Puccini (a cura di), *Gli Spagnoli e L'Italia*, Milano, 1997, pp. 201-204.

⁵¹ Cfr. C. Reyero, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, 1989.

Qui evidentemente non ci occupiamo tanto della sua pittura, quanto invece della sua attività di collezionista di arte islamica e di quella di artigiano e restauratore che, come si è visto, era sovente collegata alla prima e che risulta documentata oltre che da oggetti da lui realizzati, anche da disegni, bozzetti, studi preparatori per faenze a riflessi metallici, avori incisi e soprattutto armi (impugnature di spade e pugnali)⁵².

Nel 1877 Federico Zandomenighi rievocava la folgorante parabola italiana di Mariano Fortuny: "Rome attendait l'arrivée de Fortuny, et le jour où cet artiste commença à être connu et à vendre ses tableaux à des prix fabuleux, on vit sortir de tous les coins de la grande ville des jeunes qui... imitèrent servilement le peintre heureux..."⁵³. A parte l'enfasi ottocentesca, è vero che Fortuny, catalano di nascita, romano di adozione, parigino talvolta, marocchino all'occorrenza fu preso ad esempio nell'arco della sua vita breve da pittori di diversissima fede, furono in molti a riconoscergli capacità non comuni che hanno fatto di lui il più internazionale dei pittori spagnoli del XIX secolo⁵⁴, anche per i numerosissimi imitatori i quali, sia in vita che dopo la morte, tanto in Italia quanto in Spagna ne hanno seguito le orme, per tutti, i napoletani Domenico Morelli e i fratelli Palizzi, suoi devoti amici.

La biografia di F. è ben nota anche grazie a studi recenti⁵⁵, quello che qui ricorderemo è relativo al suo soggiorno romano e alla sua attività di collezionista.

La fonte principale di notizie sulla vita di F. è il testo pubblicato a Parigi nel 1875 dall'amico, collezionista e studioso di ceramica antica, barone Charles Davillier, *Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance*. Molto utili sono anche le *Memorias y recuerdos de mi vida* di Ricardo de Madrazo, fratello della moglie Cecilia, e i *Recuerdos de mi vida* dell'amico pittore Martín Rico, nonché l'epistolario da cui traspare quanto rilievo avesse nella vita del pittore il collezionismo di antichità⁵⁶.

Da poco arrivato a Roma, dove abitò in residenze precarie in via degli Avignonesi e in via di Ripetta, fu richiamato dalla municipalità di Barcellona con l'incarico di illustratore ufficiale della guerra in Marocco, qui soggiormerà per due periodi nel

⁵² Cfr. C. Gracia, "Fortuny como coleccionista, restaurador y artesano", in *Fragmentos*, Madrid, 1986, pp. 56-65; F. M. Quilez i Corella, "Fortuny grabador", in *Fortuny*, 2003, pp. 324-347.

⁵³ Citato da F. Mazzocca, cit., 1997, p. 201.

⁵⁴ Cfr. i contributi di C. Juler e A. M. Fusco in R. Bossaglia, cit., 1998 e il più recente: C. Gonzales i López, "Fortuny y el fenómeno del fortunismo en Europa y America", in *Fortuny*, 2003, pp. 387-396.

⁵⁵ Rimandando per una rassegna completa al già citato catalogo della mostra del 2003 (*Fortuny*, 2003), ci limitiamo a ricordare alcuni studi ritenuti più significativi anche in relazione al nostro tema: C. Gonzales Lopez e M. Martí Ayxelà, *Mariano Fortuny Marsal*, Barcelona, 1989, 2 vols. (vol. 1, pp. 146-156); R. Vives i Piqué e M. L. Cuenca García, *Mariano Fortuny Marsal. Mariano Fortuny Madrazo. Grabados y dibujos*, Madrid, 1994; A. M. Gonzales-Simó del Río, "Las artes suntuarias hispano-musulmanas en la pintura de Mariano Fortuny Marsal", in *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, Granada, 2000, I, pp. 135-140.

⁵⁶ Martín Rico, *Recuerdos de mi vida*, Madrid, 1906; le memorie di Ricardo de Madrazo sono state pubblicate da Gonzales e Martí, cit., 1989; alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, nel Fondo Mariutti-Fortuny sono conservate le "Cartas de Federico de Madrazo a Cecilia".

1860 e nel 1862. Questa esperienza sarà di fondamentale importanza per la successiva, e apprezzatissima, produzione pittorica di repertorio orientalista: fu, inoltre, in Africa che acquistò la prima arma ed altri oggetti che avrebbe usato per ambientare le scene orientali dei suoi quadri. Il collezionismo di armi era, come si è visto, molto in voga in quegli anni come lo era anche la sperimentazione artigianale delle antiche tecniche. Fortuny fu un appassionato disegnatore e cesellatore di impugnature di spade (lo erano stati anche Holbein e Durer), come testimonia Edouard de Beaumont, studioso e collezionista di armi⁵⁷, che conobbe Fortuny a Parigi nel 1869 attraverso il barone Davillier e come risulta dagli oggetti da lui prodotti.

Tra il '60 e il '68 Fortuny torna più volte in Italia, a Firenze nel '61 dove incontra i Macchiaioli, nel '63, '64 e '66 a Roma dove si stabilisce definitivamente nel '68, un anno dopo il matrimonio, davvero ben riuscito, con la nobile Cecilia, figlia del più noto pittore spagnolo del momento, Federico de Madrazo. La sua casa, situata in piazza Monte d'oro tra il Corso e il Tevere, era formata da due padiglioni separati da un giardino, uno di questi destinato a diventare Museo de Antigüedades⁵⁸. Continuò, tuttavia, a compiere frequenti viaggi a Parigi, dove vivevano molti amici collezionisti e il suo mercante, il notissimo Albert Goupil, a Londra e in Spagna dove, oltre a trovare ispirazione per i dipinti a soggetto arabo-andaluso, trovava oggetti per arricchire la sua collezione, ormai prevalentemente orientata verso le arti sontuarie dell'islam e verso la produzione europea rinascimentale e barocca di armi e di tessuti.

Nel '69 riceve in dono dal collezionista William Wood Stewart l'armatura "mongola", in realtà proveniente dall'India o dall'Iran (XVII-XVIII) che ritrarrà nel quadro "El coleccionista de grabados", e che, acquistata da Esminger nel 1875, potrebbe essere la stessa che fu poi donata al Louvre nel 1922⁵⁹ dalla baronessa de Rothschild.

Le informazioni, descrizioni e notizie storiche sulla collezione di Fortuny furono pubblicate nel 1875 da Edouard de Beaumont, Charles Davillier e Albert Dupont-Auberville⁶⁰. Il loro inventario, delle 41 armi, delle 37 maioliche, 44 pezzi di stoffe antiche e 20 oggetti di atelier, fu con ogni probabilità usato per il catalogo della vendita avvenuta a Parigi all'Hotel Drouot dal 26 al 30 aprile 1875, dove furono annotati i nomi dei compratori e i prezzi di vendita⁶¹.

⁵⁷ Cfr. E. de Beaumont, Ch. Davillier e A. Dupont-Auberville, *Atelier de Fortuny. Oeuvre postume. Objects d'art et de curiosité*, Parigi, 1875, p. 146 (pp. 71-84); C. Gracia, *cit.*, pp. 57-58.

⁵⁸ Cfr. L. Gil Fillol, *Mariano Fortuny. Su vida, su obra, su arte*, Barcelona, 1952.

⁵⁹ Sulle relazioni con Stewart si veda: W. R. Johnston, "W.H. Stewart the American Patron of Mariano Fortuny", in *Gazette des Beaux Arts*, 1971, pp. 183-188; sul collezionismo di armi di Fortuny: S. G. V., "Fortuny as a Collector and Restorer of Ancient Arms and Armors", in *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1921, pp. 234-235; Musée du Louvre, *Arabesques et jardins du Paradis*, Paris, 1989, pp. 62-63.

⁶⁰ Cfr. *supra*.

⁶¹ Archives Drouot Documentation, *Vente Fortuny, 26-30/4/ 1875*, n. 406, p. 145. Ringrazio la sig.ra Marie-Cécile Comerre, Direttrice di Drouot Documentation, per la gentile disponibilità durante le mie ricerche di archivio. Il catalogo della vendita tenutasi a Roma nel febbraio 1875 è conservato a

Colpisce, nel suo modo di collezionare, il fatto che non si trattava di un processo accumulativo di oggetti, ma esprimesse, invece, un costante interesse per la conoscenza storica dei diversi pezzi, stimolato forse dallo storicismo in voga nel XIX secolo. Desiderio di indagare, gusto della scoperta, una sorprendente intuizione fanno di Fortuny ben più che un dilettante o un aficionado: non era un parvenu che cercava, attraverso una pratica alla moda, di ricavarci un posto fra gli eruditi, i conoscitori della buona borghesia in piena auto-affermazione⁶².

La sua biografia e il suo epistolario lo confermano ampiamente: lo vediamo impegnarsi nell'apprendimento dell'arabo, dal tempo dei due soggiorni in Marocco; chiede a Ricardo de Madrazo di comprargli a Madrid una grammatica e un dizionario di arabo per poter decifrare le iscrizioni; conosceva la traduzione castigliana del noto testo di von Schack, *Poesía y arte de los Árabes en España y Sicilia*, sono note le frequenti relazioni con il direttore e conservatore dell'Alhambra Rafael Contreras y Munos, la stessa amicizia con Davillier nasce in seguito alla pubblicazione da parte dello studioso e collezionista francese della *Histoire des faiences hispano moresques*. Da una lettera da Granada del novembre 1870 all'amico pittore Martín Rico apprendiamo che Fortuny avrebbe consultato il manoscritto (XV sec.) delle *Maqamát* di al-Hariri conservato nella Biblioteca dell'Escorial per trarne ispirazione per i costumi dei suoi quadri.

Nel periodo fra il 1870 e il 1872 a Granada ha modo quindi di approfondire la sua conoscenza dei diversi aspetti dell'eredità arabo-andalusa e di arricchire la sua collezione, che già comprendeva pezzi acquistati nei soggiorni in Marocco e nel 1868 a Siviglia, di nuovi pezzi rappresentativi della produzione artistica islamica sia spagnola che nordafricana.

Acquista in questo periodo gli oggetti islamici più importanti della sua collezione. Di primaria importanza per ricostruire la successione delle acquisizioni è il testo del barone Davillier⁶³. Qui si dà notizia degli acquisti di alcuni vasi di ceramica a riflessi metallici, di ceramiche con decorazione blu a riflessi metallici, di simili alle siculo-arabe e certamente di produzione granadina (cito Davillier), di alcuni frammenti vitrei provenienti dalla "sala de baños" dell'Alhambra e di tre pezzi ceramici particolarmente cari a Fortuny: un importante azulejo (cm 95 x 45) a riflessi metallici, su cui compare l'iscrizione in caratteri *naskhi*: "Gloria al nostro signore il sultano Abù 'l-Haggiäg Nàsir li dñi-llàh", databile quindi alla metà del XIV secolo, su cui compare lo stemma dei re di Granada ripetuto sei volte. Acqui-

Venezia, alla Biblioteca Nazionale Marciana, fondo Mariutti-Fortuny, *Elenco della prima, seconda, terza e quarta vendita volontaria alla pubblica auzione degli oggetti d'Arte, Antichità e Studio, appartenuti al celebre pittore spagnolo Mariano Fortuny, 22-26/2/1875*: in questa sede furono messi in vendita gli oggetti di atelier e quelli ritenuti meno importanti.

⁶² Sul collezionismo del tempo si vedano i recenti, importanti studi di P. Mauriès, *The Phanton Cabinet: 18th-19th Centuries*, London, 2001; e *idem*, *Cabinets of Curiosities*, London, 2002. Sul collezionismo di arte islamica si veda: S. Vernot, *Discovering Islamic Art. Scholars*, *cit.*, London-New York, 2000 (in particolare: pp. 1-61).

⁶³ Cfr. C. Davillier, *cit.*, Paris, 1875, pp. 63 ss.

stato dal barone Davillier all'asta Drouot del 1875 per la cifra di 1950 franchi⁶⁴, fu poi venduto al marchese di Valenza don Juan Guillermo de Osma, si trova oggi al Museo Valencia de don Juan a Madrid.

Ma l'oggetto che entusiasmò maggiormente Fortuny fu senza dubbio "le grand et magnifique vase" del XIV secolo (alto 1,17 m) proveniente da un convento di Salar (località in provincia di Granada) e così descritto in una lettera all'amico Davillier: "Il est très beau et surtout en bon état: il est de couleur jaune bistre, avec reflets nacrés et violacés: il me plaît beaucoup à cause de ses ornements, qui sont du meilleur style moresque" (Fig. 1). L'entusiasmo di Fortuny era più che giustificato visto che alcuni splendidi vasi simili a questo erano stati scoperti nella regione nel XVIII secolo, per citarne uno solo: quello dell'Alhambra, che era stato pubblicato nella serie delle *Antigüedades Árabes de Espana* nel 1775. Acquistato all'asta del 1875⁶⁵ dal principe Basilewski, medico personale dello zar, per ben 30.000 franchi, fu acquisito nel 1884 dal Museo dell'Hermitage dove tuttora si trova. Per questo vaso Fortuny eseguì una base in bronzo con teste di animali fantastici simili a quelle della fontana dei Leoni dell'Alhambra e su questa base il vaso fu più volte dipinto e fotografato nell'atelier romano⁶⁶.

Un altro vaso di notevole pregio (h. 0,77 m) fu trovato da Fortuny in una taverna dell'Albaicín, dove era usato come contenitore per l'acqua: acquistato anch'esso da Davillier nel '75 per 2950 franchi⁶⁷, è noto come "vaso Simonetti" ed è attualmente a Granada al museo dell'Alhambra.

Uno dei pezzi preferiti di Fortuny era un acquamanile di bronzo molato e inciso a bulino (h. 0,308 m) del XII secolo a forma di leone fantastico acquistato a Valladolid nel maggio del 1872 (Figs. 2-3). Ricardo de Madrazo ricorda che si fermarono due giorni a Valladolid nel viaggio di ritorno da Granada a Roma, per contrattare l'acquisto del leone in cambio di un quadro. Definito nel catalogo Drouot "curieux bronze arabe"⁶⁸, fu acquistato dal collezionista Eugène Piot per 3025 franchi, passato in proprietà di Louis Stern, fu dalla sua vedova donato al Louvre nel 1926. Il leone era stato rinvenuto da contadini, insieme ad un importante mortaio di bronzo decorato con piccole teste di leone (attualmente al museo Balaguer de Villanueva y Geltrù in provincia di Barcellona)⁶⁹, a Monzòn de Campos nei dintorni di Palencia in Nuova Castiglia tra le rovine di una fortezza islamica, conquistata dai Cristiani nell'XI secolo, e poi acquistato da un farmacista di Valladolid. Pubblicato per la prima volta da Amador de los Ríos nel 1875⁷⁰, è illustrato con una bellissima

⁶⁴ Cfr. Archives Drouot Documentation, *Vente Fortuny*, cit., n. 44, p. 99.

⁶⁵ *Ibidem*, n. 42, p. 95.

⁶⁶ Cfr. Davillier, cit., 1875, pp. 94-95.

⁶⁷ *Vente Fortuny*, n. 43, p. 96.

⁶⁸ *Ibidem*, n. 67, p. 107.

⁶⁹ Cfr. M. Gómez-Moreno, *El arte arabe espanol hasta los Almohades. Arte mozárabe* (Ars Hispaniae, III), Madrid, 1951, fig. 394.

⁷⁰ R. Amador de los Ríos, "León de bronce encontrado en tierra de Palencia", in *Museo Espanol de Antigüedades*, vol. V, 1875, pp. 139-162.

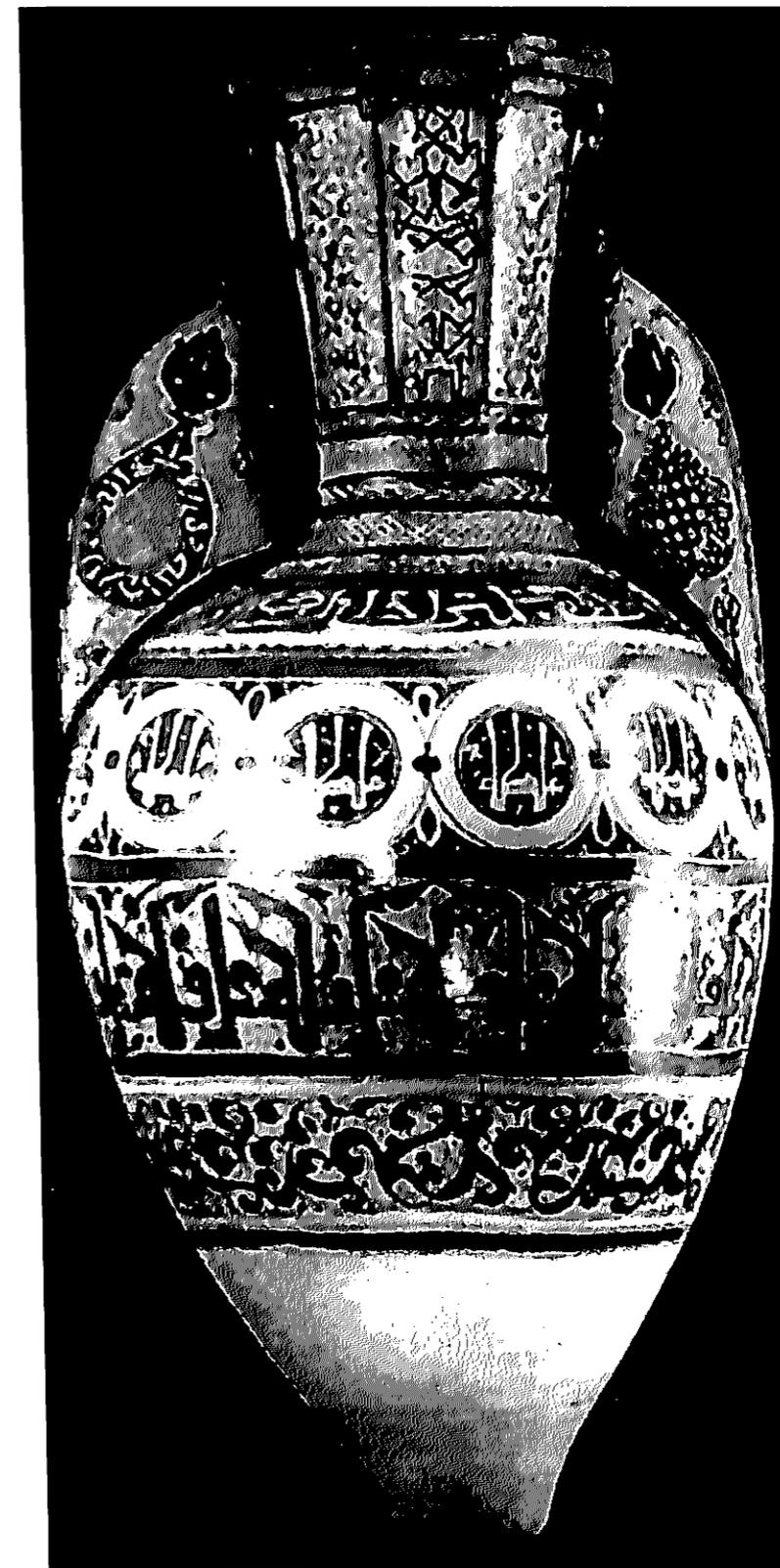


Fig. 1.

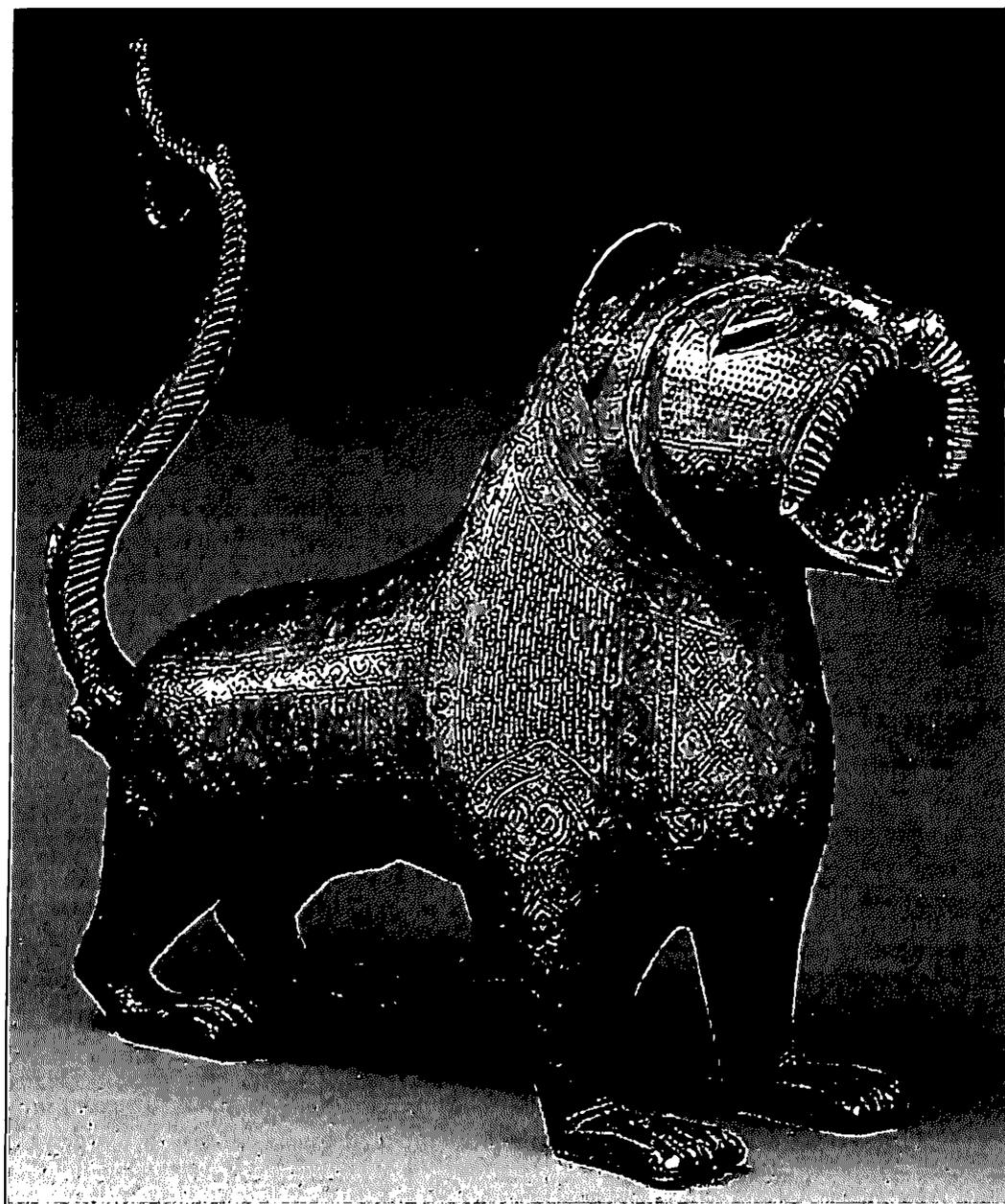


Fig. 2.

tavola a colori e viene accuratamente descritto. L'autore afferma di aver visto in casa del signor Rada y Delgado una fotografia dell'atelier romano di Fortuny in cui, fra i molti oggetti della collezione, spiccava appunto il leone di Palencia. La sua annotazione in proposito era stata: "Tutta questa ricchezza purtroppo andrà, per via del disinteresse del nostro Museo Archeologico Nazionale, altrove, forse al Museo Vaticano o al Museo di Napoli!". Le cose, come si sa, andarono diversamente.

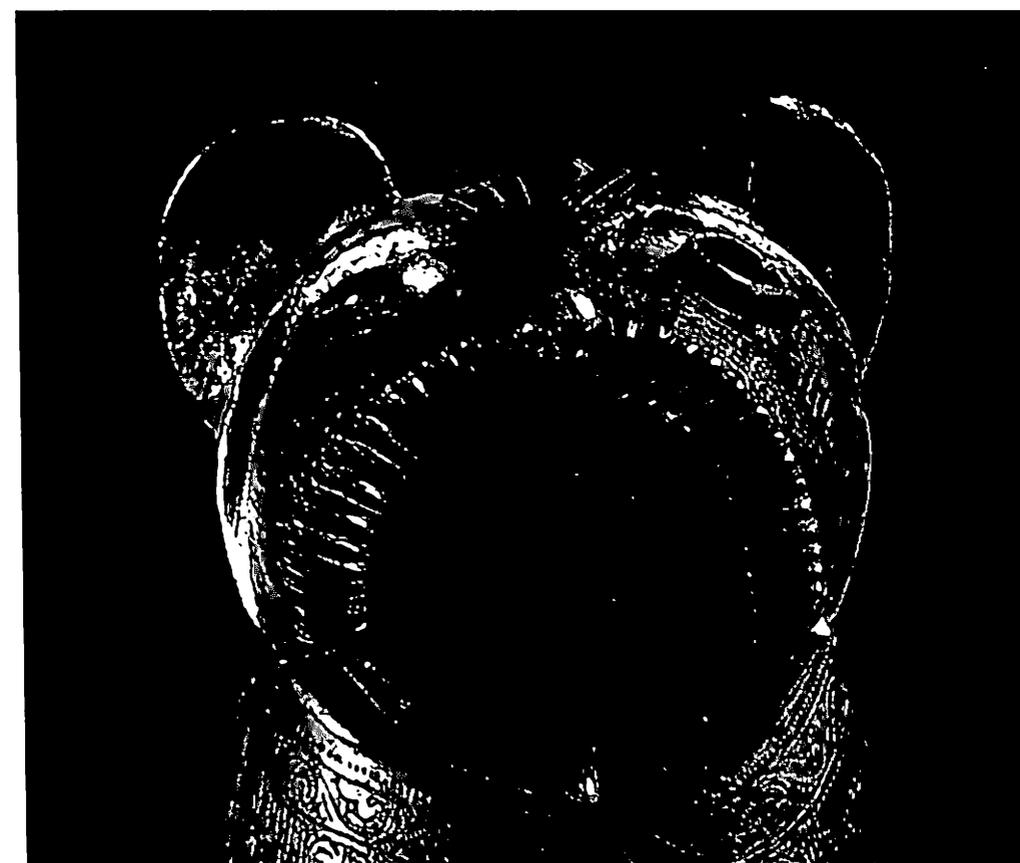


Fig. 3.

Considerata la raffinatezza decorativa e la forma dei caratteri cufici delle iscrizioni, il leone è databile al periodo del califfato di Cordova, quindi tra il X e l'XI secolo; le aperture sul ventre e sulla bocca inducono a pensare che fosse un ornamento di fontana sebbene, forse a causa della coda muovibile, sia stato classificato come un acquamanile⁷¹.

Gli autori arabi, particolarmente al-Maqqari e Ibn Idhari, ci hanno lasciato ammirate descrizioni delle meravigliose fontane che ornavano i palazzi di Cordova e di Madīnat az-Zahrá⁷²: nel palazzo detto *an-Na'ūra*, residenza del favorito di 'Abd al-Rahman III a Cordova ce n'era una sormontata da un leone d'oro, con gli occhi

⁷¹ La classificazione come acquamanile si riscontra da parte di: G. Migeon, *Exposition des Arts Musulmans au Musée des Arts Décoratifs*, Parigi, 1903, tav. 27; e *idem*, *Manuel d'art musulman: arts plastiques et industrielles*, Parigi, 1907, vol. II, p. 228, n. 189; E. Kuhnelt, *Maurische Kunst*, Berlin, 1924, fig. 121; M. de Lozoya, *Historia del Arte Hispanico*, vol. I, Barcelona, 1931, fig. 313; M. Gómez-Moreno, *cit.*, 1951, p. 336, fig. 396a. L'identificazione con un elemento di fontana, ora prevalente (*Musée du Louvre, cit.*, Parigi, 1989, p. 154, n. 127; J. D. Dodds [a cura di], *Al-Andalus - The Art of Islamic Spain*, New York, 1992, n. 54), risale ad Amador de los Rios, *cit.*, 1875, pp. 154-162.

⁷² Cfr. al-Maqqarí, *Nafh al-tjib*, ed. a cura di R. Dozy, G. Dugat, L. Krehl e W. Wright, 2 voll., Leiden, 1855-61, pp. 297-462 (e particolarmente le pp. 366 e 374) (Trad. Pascual de Gayangos, *The*

di pietre preziose, dalla cui bocca zampillava una corrente di acqua cristallina che saltava sulla bianca tazza di marmo trasparente. Nella *Bayt al-Manáma* di Madínat az-Zahrá si trovava invece una fontana ornata di dodici sculture d'oro a forma di animali (leone, gazzella, coccodrillo, serpente, aquila, elefante, colomba, ecc.) dalle cui bocche l'acqua zampillava nella vasca di diaspro che era stata inviata in dono ad Abd ar-Rahman III dall'imperatore bizantino. Comunque sia, la ricchezza della decorazione e l'incavo degli occhi, destinato probabilmente a racchiudere pietre preziose, fanno escludere che la fontana fosse collocata all'esterno.

Il leone di Monzón è comparabile ad altri animali metallici molto noti, tutti di provenienza spagnola: il cervo di Madínat az-Zahrá conservato nel Museo Arqueológico Provincial di Cordova, l'altro cervo del X secolo del Museo Arqueológico Nacional di Madrid, il quadrupede (leone o cervo?) dell'XI secolo conservato al Museo del Bargello di Firenze⁷³. I quattro animali hanno in comune la decorazione a tondi sparsi sul corpo che richiama quella di un tessuto, e una stilizzazione e rigidità di forme. L'organizzazione della decorazione della superficie del leone di Fortuny, in settori delimitati da iscrizioni e da bande decorative, è poi comune non solo al quadrupede del Bargello, ma anche al notissimo grifone di Pisa, all'acquamanile in forma di uccello di Cagliari, e a quello in forma di pavone del Louvre, oggetti tutti attribuibili alla Spagna, tra il X e il XII secolo. Le decorazioni a scudo, che rappresentano la zona di attaccatura delle zampe al corpo, appaiono nel leone di Monzón e nel grifone di Pisa⁷⁴. È interessante notare, inoltre, che questa particolare decorazione a scudo è pure rappresentata nei leoni di un rilievo in pietra su un bacino di fontana nell'Alhambra di Granada, copia di uno dell'XI secolo.

Nella collezione non mancavano i cofanetti di avorio, la cui produzione era largamente diffusa nella Spagna medievale: dei quattro messi in vendita a Parigi, uno si distingue per raffinatezza e per essere foderato di stoffa (Fig. 4); fu acquistato dal barone Davillier per 4000 franchi⁷⁵ e dal 1953, per acquisto di Paolo Accorsi, si trova nel Museo Civico di Arte Antica di Torino⁷⁶. Acquistato a Granada nel 1872 e databile XI secolo, il cofanetto (h. cm 15; lung. cm 29,5; largh. cm 19,5) ha un coperchio a piramide molto alta rispetto alla dimensione del corpo sottostante (le facce del coperchio sono bordate da un intaglio a treccia e da un intaglio ad elegantissimi girali a terminazioni fogliate sui lati brevi), un'iscrizione cufica che corre intorno alla base del coperchio, decorazione intagliata con animali, e grandi staffe di bronzo dorato a motivi incisi. Secondo Davillier era simile a quello, notissimo, della cattedrale di Bayeux e anteriore al XIII secolo. Schefer, che decifrò

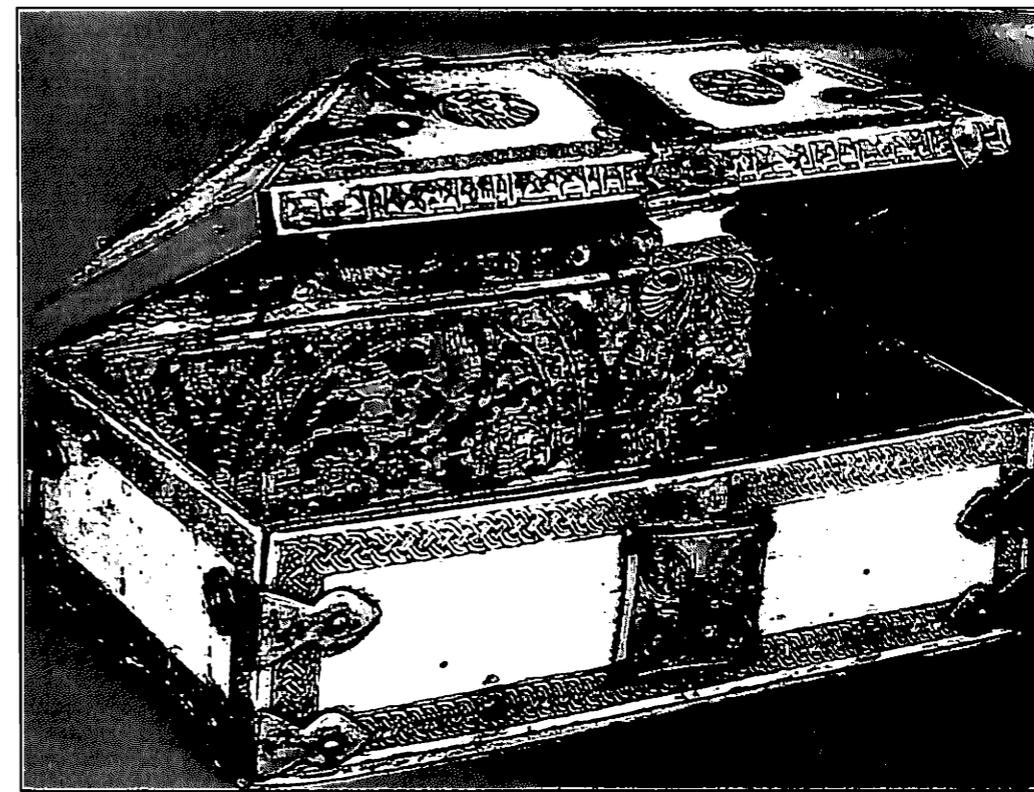


Fig. 4.

l'iscrizione, riteneva che provenisse da Baghdad. La stupenda stoffa di lino é cru a trama di seta rossa che ricopre l'interno è a medaglioni con aquile che attaccano gazzelle, e un'iscrizione in cufico che segna il bordo esterno dei medaglioni⁷⁷. Paralleli per questa stoffa sono i tessuti persiani e bizantini, ma il fatto che si trovi all'interno di un avorio plausibilmente spagnolo è, per alcuni studiosi⁷⁸, un ulteriore elemento che dimostra la mescolanza di fonti artistiche nella penisola. Per altri⁷⁹ la stoffa sarebbe persiana e proverrebbe dalla collezione di Cecilia de Madrazo che, fin da giovane, collezionava con grande passione stoffe antiche, passione che sarà condivisa dal figlio e da cui nascerà la straordinaria raccolta veneziana.

Tornato a Roma nel 1873, Fortuny viene accolto dagli amici italiani, tra cui l'antiquario Vincenzo Capobianchi, Attilio Simonetti, Giovanni Martinetti, i già ricordati Fortunato Castellani e suo figlio Augusto, orafi, antiquari e collezionisti, il pittore Domenico Morelli, e gli spagnoli José e Ricardo Villegas y Cordero, Antonio Maria Fabrés y Costa. Si dedica alla sistemazione della collezione, realizza il piede di bronzo per il grande vaso, viene consultato per la sua competenza nella

History of the Muhammadan dynasties in Spain, London, 1840, vol. I, pp. 236 e 241); Ibn Idhari, *Bayán al-Mughrib*, ed. R. Dozy, Leyden 1848-51, t. II, pp. 246-48.

⁷³ Cfr. G. Curatola (a cura di), *cit.*, Venezia, 1993, pp. 124-125, n. 41.

⁷⁴ Cfr. *Ibidem*, pp. 125-131, nn. 42 e 43.

⁷⁵ Cfr. *Vente Fortuny*, p. 108, n. 71.

⁷⁶ Cfr. L. Mallé, *Smalti e avori del Museo di Arte Antica*, Torino, 1969, p. 354 (pp. 284-285).

Per aver consentito la riproduzione dell'immagine ringrazio la dott.ssa Cristina Maritano del Museo Civico di Arte Antica e Palazzo Madama di Torino.

⁷⁷ Cfr. E. de Beaumont, Ch. Davillier e A. Dupont-Auberville, *Atelier de Fortuny*, Paris, 1875, pp. 113 e 117.

⁷⁸ Cfr. A. Contadini in G. Curatola, *cit.*, 1993, p. 114, n. 31.

⁷⁹ Cfr. L. Mallé, *cit.*, 1969, pp. 284-285.

valutazione di oggetti d'arte. Il trasferimento nella villa Martinori, fuori porta del Popolo, gli consente di allestire un atelier dove la sua collezione era pienamente valorizzata. L'atelier, uno dei nuclei di attrazione di Roma capitale, divenne il punto d'incontro non solo degli spagnoli, ma soprattutto dei ricchi viaggiatori da Boston, Filadelfia, Cuba, New York. Ammiratori e collezionisti come il conte d'Épinay, i Rothschild, Adelaida d'Àfry, la duchessa Colonna Castiglione, William Hood Stewart, Eduardo Zamacois, Mathilde Bonaparte si contendevano i *tableautin* in cui Fortuny offriva quei soggetti orientali e quei soggetti di genere, in costume, così richiesti dal gusto contemporaneo⁸⁰. L'atmosfera leggendaria dello studio romano, stipato di oggetti d'arte, certamente agevolava un lucroso giro commerciale. Di questo luogo ci resta una ricca documentazione fotografica e tante descrizioni di ammiratori, fra cui l'esteta francese Charles Yriarte:

“...cabinet d'amateur, un petit musée. Les murs nus lui font horreur. Fortuny couvre tout l'atelier de brillantes étoffes, il dresse contre les parois de grandes vitrines pleines de poteries, de faiences persanes, de morceaux d'azulejos, de specimens de l'art hispano-arabe ou de l'art persan, armes précieuses, huïres, plats à reflets métalliques, verreries de Murano, étoffes d'orient. Tout ce qui brille, tout ce qui miroite, tout ce qui retient la lumière, il le recherche et le collectionne”⁸¹.

La collezione riunita da Fortuny costituisce un'amalgama di influenze e di culture figurative così diverse che il suo atelier esce dallo schema dell'atelier dei maestri francesi organizzati secondo un criterio di specializzazione artistica. Quello di Fortuny è divulgato dalle riviste del tempo come espressione del trionfo di un nuovo archetipo artistico. Gli oggetti materiali esibiti nel suo studio simboleggiano l'affermazione sulla scena dell'arte di un'estetica influenzata dal pensiero positivista.⁸² Con l'avidità ricerca materiale che assume quasi un profilo feticista, l'artista aspira ad una invidiabile sintesi universalista. Tra le sue probabili funzioni lo studio serviva da luogo di incontro, riferimento di un circolo di amici, ma aveva anche una funzione strettamente mercantile. A partire da una strategia di richiamo pubblicitario, accoglieva le relazioni commerciali che si stabilivano fra l'artista e i suoi clienti. I pezzi depositati su cavalletti mobili, disposti nelle vetrine o sui tavoli, o appesi a decorare le pareti, contribuivano a valorizzare la posizione del proprietario. La clientela poteva ammirare la magnificenza di uno scenario tale da rivaleggiare con le abitazioni di alcuni dei suoi più accreditati committenti. In questo processo di diffusione dell'immagine, un ruolo determinante fu svolto dalla fotografia a cui si aggiungevano le descrizioni ammirate. Queste le parole di Charles Davillier dopo una visita nel 1874: “...son vaste atelier où il avait disposé avec son gout exquis ses splendides étoffes, ses faiences aux reflets d'or, ses armes anciennes et mille autres objets curieux, était una véritable merveille de décoration et avait pris le rang parmi les curiosités de Rome...”⁸³.

⁸⁰ Cfr. R. Vives i Piqué e M. L. Cuenca García, *cit.*, 1994, pp. 106-107.

⁸¹ Cfr. Ch. Yriarte, *Les artistes célèbres. Fortuny*, Paris, 1886, p. 22.

⁸² Cfr. F. M. Quilez i Corella, *cit.*, 2003, pp. 419-431.

⁸³ Cfr. Ch. Davillier, *cit.*, 1875, p. 113.

La sua influenza era sentita anche a Napoli dove era stato per brevi soggiorni nel '63 e poi nel '69 e nel '73 e dove aveva stretto amicizia con i pittori Morelli e i fratelli Palizzi. Fu nella villa Arata, sul mare di Portici che F. trascorse la sua ultima estate nel 1874. Alla morte improvvisa per una febbre perniciosa, una folta delegazione di artisti partenopei ne seguì a Roma i funerali, resi un evento internazionale dalla presenza dei direttori delle più note Accademie europee, ambasciatori, politici, artisti che ne accompagnarono le spoglie fino al cimitero del Verano, dove il governo italiano gli aveva donato un mausoleo. Il cuore sarebbe stato inumato nella chiesa parrocchiale della sua città natale, Reus.

Come si è detto, il leggendario atelier venne smontato e l'intera collezione messa in vendita prima a Roma nel febbraio del '75 e poi a Parigi ad aprile. Per decisione dei periti, la vendita dei beni artistici più importanti, quadri e oggetti della collezione, ebbe luogo a Parigi. Dalla consultazione del catalogo della vendita conservato negli Archivi della casa d'aste Drouot, particolarmente delle annotazioni manoscritte, è stato possibile verificare i nomi dei compratori e i prezzi di vendita degli oggetti⁸⁴. La vendita fruttò poco più di 800.000 franchi (di cui 53.038 per i 25 oggetti islamici venduti), con notevole delusione di Cecilia de Madrazo che se ne lamenta con il padre, notando anche che il governo spagnolo non aveva comprato nulla⁸⁵. Quanto agli oggetti islamici, di cui alcuni splendidi, risalta il fatto che essi continuavano comunque ad essere valutati molto meno in relazione alle antichità classiche o agli oggetti d'arte italiani e spagnoli.

⁸⁴ Cfr. Archives Hotel Drouot, *cit.*, num. 406, p. 17.

⁸⁵ Cfr. F. M. Quilez i Corella, *cit.*, p. 429.