

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PISA

DIPARTIMENTO DI STORIA DELLE ARTI

DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELLE ARTI VISIVE E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXIV

**“TUTTO ANALOGO ALLO STILE DEL SECOLO XIII, SE NON CHE  
PURGATO”: UN'IDEA DI MEDIOEVO NELLE ARTI APPLICATE  
DELL'ITALIA UNITA.**

**Emergenze dalle grandi esposizioni nazionali del secondo Ottocento e sul  
territorio piemontese.**

CANDIDATO: Margherita Nebbia

TUTOR: Antonella Capitanio

COORDINATORE DEL DOTTORATO: Cinzia Maria Sicca Bursill-Hall

ANNI ACCADEMICI: 2009-2010-2011



# Sommario.

---

<b>INTRODUZIONE</b> .....	<b>5</b>
L'Ottocento e il Medioevo.....	7
<i>Un caso esemplare: il Neomedievalismo in Piemonte</i> .....	11
<b>PARTE PRIMA: LE ESPOSIZIONI</b> .....	<b>17</b>
L'Esposizione Generale Italiana di Firenze, 1861: Medioevo ed istanze nazionali. ....	19
Esposizione Dantesca in Firenze (1865). ....	45
Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico (1870). ....	65
Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1877 in Napoli. ....	87
IV Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino (1880). ....	91
L'Esposizione Generale di Milano, 1881: modelli celebri come mezzi per i Revival stilistici. ....	105
L'Esposizione Generale Italiana di Torino (1884) ed il Revival piemontese.....	133
<i>La Rocca Medievale</i> .....	137
<i>Al di fuori del Borgo: l'Esposizione Generale</i> .....	150
Esposizione Mondiale Vaticana (1888). ....	167
L'Esposizione Nazionale di Palermo (1891-1892): neomedievale, neomoresco e normanno. ....	263
L'Esposizione Italo-Americana di Genova (1892).....	287
Le Esposizioni Riunite di Milano (1894) ed il Neosforzesco. ....	303
L'Esposizione Nazionale di Torino, 1898. ....	315
L'Esposizione di Arte Sacra di Torino, 1898. ....	331
Prima esposizione internazionale d'arte decorativa moderna (Torino, 1902): un'Arte Nuova? ....	351
<b>PARTE SECONDA: TEMI RICORRENTI NELLE ESPOSIZIONI</b> .....	<b>391</b>
I molteplici significati dello stile bizantino nel secondo Ottocento. ....	393
<i>"Istile in purissimo bisantino": il Neobizantino tra lusso e tecniche antiche</i> .....	393
<i>"Che vi paiono tempi da Basso Impero, questi?": Bisanzio nella letteratura di fine Ottocento</i> ..	400
<i>La componente storico-artistica</i> .....	404
<i>Il Neobizantino come espressione di valori religiosi</i> .....	410
"Dal maestoso Medio Evo... al vivace Archiacuto": la ripresa di modelli celebri ed esempi locali. ....	417
<i>Modelli celebri e loro derivazioni</i> . ....	419
<i>Testimonianze locali e loro riproduzione</i> .....	430
<i>"È da rimpiangere tanto sfoggio di intelligenza e di tempo per giungere a ingannare gli occhi": la riproduzione di modelli storici con tecniche diverse</i> .....	442

L'invenzione del Medioevo: reinterpretazioni e adattamenti. ....	451
<i>Medioevo a tutti i costi: invenzione e riuso.</i> .....	451
<i>Dal castello medievale alla casa borghese: il concetto di comfort.</i> .....	465
“Chi facesse una storia dell’influenza che il poema divino esercitò sulle arti figurative, da Giotto al Dorè, farebbe opera fruttuosa assai”: il Neomedievalismo di matrice dantesca. ....	489
<i>Dante come eroe moderno: l’amore non corrisposto e l’esilio politico.</i> .....	491
<i>Istanze nazionaliste e processo di unificazione nazionale.</i> .....	497
<i>L’iconografia dantesca: la componente filologica.</i> .....	502
<i>L’influenza delle opere dantesche: la Divina Commedia e la Vita Nuova.</i> .....	506
<b>PARTE TERZA: IL CASO DEL PIEMONTE. ....</b>	<b>511</b>
Il Piemonte e il collezionismo di arti decorative neomedievali: il caso esemplare di Antonio Borgogna a Vercelli.....	513
Neomedievalismo diffuso: oggetti nelle chiese del territorio piemontese.....	553
<i>Dalla Francia a Roma a Cuneo: percorsi di oreficerie.</i> .....	553
<i>Neomedievalismo tardivo in Piemonte.</i> .....	558
<i>La produzione seriale di arredi sacri: il caso Bertarelli in Piemonte.</i> .....	562
<i>Giuseppe Sambonet e le oreficerie sacre vercellesi.</i> .....	565
<i>Medioevo riprodotto: la copia della copia.</i> .....	568
<b>EPILOGO. ....</b>	<b>577</b>
Permanenze di Neomedievalismo nel Novecento. ....	579
<i>Il repertorio Bertarelli e il Neomedievalismo di matrice religiosa.</i> .....	582
<i>Un caso di neobizantino novecentesco: il padiglione italiano all’esposizione di arti decorative di Parigi nel 1925.</i> .....	587
<i>Risultati ottenuti e prospettive di ricerca.</i> .....	596
<b>APPENDICE DOCUMENTARIA.....</b>	<b>605</b>
Esposizioni Generali.....	607
Bibliografia.....	647
Ringraziamenti.....	693

## **INTRODUZIONE.**



## L'Ottocento e il Medioevo.

---

L'Ottocento fu il secolo nel quale la produzione artistica subì in maggior misura l'influenza del passato, ispirandosi ad esso in molteplici settori, dall'arte decorativa all'architettura, passando per l'area letteraria. Questa tendenza, ricondotta da buona parte della critica novecentesca sotto l'indicazione generica di "eclettismo", risulta in realtà composta da diverse correnti, spesso legate a precise ideologie o riferimenti culturali: il Neomedievalismo costituisce un caso esemplare a questo proposito, emergendo dalla massa dei neostili per la ricchezza di contenuti e messaggi che veicolava.

Ciononostante solo negli ultimi anni si è riconosciuto al Neomedievalismo un carattere distinto dagli altri stili storici: ancora nel 1981 Marco Dezzi Bardeschi, all'interno del volume dedicato alla fortuna del Neogotico in Italia nel XIX e XX secolo, definisce il fenomeno del *revival* come il trionfo "del regressivo, dell'assoluto decadente, dell'inattuale, dell'anacronismo, della peste del gusto", condannando *in toto* le manifestazioni architettoniche del Neomedievalismo<sup>1</sup>. Occorre attendere il 1993, con la pubblicazione de *Lo specchio di Shalott* di Renato Bordone, perché prenda forma il concetto di Neomedievalismo – termine che racchiude al suo interno le diverse declinazioni stilistiche che poteva assumere, a partire dal Neogotico stesso – e si riconosca appieno la reale influenza che esso ebbe sulle diverse manifestazioni della cultura ottocentesca; ancora adesso tuttavia la maggior parte degli studi dedicati al Neomedievalismo è legata principalmente agli aspetti architettonici, mentre risulta scarsamente esaminato il panorama delle arti decorative<sup>2</sup>. Eppure, nel contesto del sistema delle arti ottocentesco, le riflessioni teoriche di figure di spicco come Boito e Selvatico hanno una ricaduta anche in questa categoria di oggetti, che si dimostrano quindi strumenti eccezionali per comprendere com'era realmente recepito il Medioevo all'epoca. Si ricorda inoltre che proprio sulle arti decorative e le possibili interazioni offerte dalla produzione industriale si incentrò parte del dibattito teorico dell'Ottocento, abbattendo di fatto il divario tra le cosiddette arti maggiori e minori: "le arti, alte e basse, non devono riescire altro che apparenze diverse di una bellezza sola" scriveva a tal proposito Camillo Boito su *La Nuova Antologia*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> M. DEZZI BARDESCHI, *Neogotico, una questione di stile*, in V. TERRAROLI, R. BOSSAGLIA (a cura di), *Il neogotico in Europa nei secoli XIX e XX*, atti del convegno, Milano 1989, vol. I, p. 413.

<sup>2</sup> Si veda R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott – L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993.

<sup>3</sup> C. BOITO, *Le industrie artistiche all'Esposizione di Milano*, in "La Nuova Antologia", vol. XXIX, ottobre 1881, p. 509.

A conferma dell'importanza di un sistema che comprendesse tutte le arti, si ricorda che molti suoi fautori si applicarono in diversi campi, dall'architettura al restauro e alla didattica delle arti decorative: Boito, ad esempio, scrisse in più occasioni sulle industrie artistiche presenti alle Esposizioni Generali, valutando criticamente le opere presenti e cercando al tempo stesso di fornire alcune linee-guida sullo stile delle arti decorative. Confrontandosi con il quadro sconcertante dell'arte industriale italiana – “una delle nostre glorie passate e una delle nostre vergogne presenti” – riscontrato all'Esposizione d'Arte Sacra di Torino del 1898, il critico suggeriva il passato quale possibile modello per la produzione di arredi sacri, come già sostenuto nei suoi scritti teorici e in qualità di membro della *Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale*: “i bei modelli, che dal maestoso medio evo scendono al vivace archiacuto, poi al puro rinascimento, poi al pomposo cinquecento [...], sapranno destare il genio degli artefici moderni”<sup>4</sup>.

Si è quindi cercato di capire in quale misura il Neomedievalismo fosse recepito dalle arti decorative in Italia, utilizzando le esposizioni nazionali come strumento d'indagine: questi eventi vedevano difatti la partecipazione di ditte ed artigiani provenienti da tutto il regno, costituendo così una serie di istantanee più o meno complete del panorama artistico-industriale del secondo Ottocento.

Questo tipo di rassegne aveva avuto un ruolo di primo piano nella diffusione del Neomedievalismo in Europa, a partire dall'Esposizione Universale di Londra del 1851, con la *Mediaeval Court* ideata dal Pugin, un ambiente destinato ad ospitare opere di ispirazione medievale, tra le quali si ricordano la toilette della duchessa di Parma realizzata da Froment-Meurice e la libreria donata dall'imperatore Francesco Giuseppe alla regina Vittoria<sup>5</sup>. Il successo della sala – come è noto ammirata in particolar modo dalla regina Vittoria e dal principe consorte, che vi si recarono in visita più volte – fu tale che venne replicata nelle edizioni successive da altri artisti, tra i quali William Burges, architetto legato al movimento

---

<sup>4</sup> C. BOITO, *L'industria delle suppellettili sacre*, in 1898. *Arte Sacra*, Torino 1898, p. 39. Per la *Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale* si veda il recente studio della Pesando: A. B. PESANDO, *Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie. La Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e “il sistema delle arti” (1884-1908)*, Milano 2009.

<sup>5</sup> Per la *Mediaeval Court* realizzata dal Pugin nel 1851 cfr. D. ALCOUFFE, M. BASCOU, A. DION-TENENBAUM, P. THIÉBAUT (a cura di), *Le arti decorative alle grandi Esposizioni Universali 1851-1900*, Milano 1988, p. 32; A. WEDGWOOD, *The Mediaeval Court*, in P. ATTERBURY, C. WAINWRIGHT (a cura di), *Pugin: a Gothic Passion*, cat. della mostra, London 1994, pp. 237-245; 1994, pp. 237-245.

Sulla toilette dei Froment-Meurice cfr. ALCOUFFE, BASCOU, DION-TENENBAUM, THIÉBAUT (a cura di), 1988, pp. 29-31; D. ALCOUFFE, *Éléments de la toilette de la duchesse de Parme (aiguière, bassin, paire de candélabres, paire de coffrets)*, in *Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848*, cat. della mostra, Paris 1991, pp. 498-501. La libreria è invece pubblicata in *The Great Exhibition – London 1851. The Art Journal Illustrated Catalogue of the Industries of All Nations*, London 1851 [1970], p. 280; ALCOUFFE, BASCOU, DION-TENENBAUM, THIÉBAUT (a cura di), 1988, p. 50.

preraffaellita, incaricato dell'allestimento della sala in occasione dell'esposizione londinese del 1862<sup>6</sup>.

Anche alcune Esposizioni Universali svoltesi a Parigi favorirono la penetrazione del gusto per il Neomedievalismo presso il grande pubblico: le rassegne del 1889 e del 1900 comprendevano difatti ampie retrospettive dedicate alle arti decorative francesi, volte a celebrare la superiorità dell'arte nazionale<sup>7</sup>, e in occasione della seconda furono contestualmente allestite la Corte dei Miracoli e la *Vieux Paris*, ricostruzioni della Parigi quattrocentesca animate da personaggi in costume e rievocazioni volte all'intrattenimento del pubblico, che sembrano riprendere da vicino i principi ispiratori del Borgo Medievale ideato dal D'Andrade per l'Esposizione Generale di Torino del 1884<sup>8</sup>.

Nell'analisi delle esposizioni si sono considerati alcuni fattori più o meno contingenti – come la sede dell'esposizione o l'essere legata a particolari celebrazioni – che potevano influire di volta in volta sull'effettiva presenza di artigiani e ditte: gli artisti meridionali, ad esempio, erano scarsamente rappresentati alle mostre che si svolgevano nell'Italia del Nord, mentre si registra una loro forte presenza alle rassegne di Napoli (1877) e Palermo (1891-92), e comunque tendenzialmente buona parte degli espositori proveniva spesso dalla regione dove si teneva l'evento, essendo più semplice per le maestranze locali raggiungere il luogo dell'esposizione.

Come detto in precedenza, l'arco cronologico preso in esame è il secondo Ottocento, più precisamente il periodo compreso tra l'Unità d'Italia e il 1902; la scelta di tali anni non è casuale, ma coincide con due mostre particolarmente significative ai fini della presente ricerca, rispettivamente la prima Esposizione Generale Italiana, svoltasi a Firenze nel 1861, e la Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, inaugurata a Torino nel

---

<sup>6</sup> All'interno della *Mediaeval Court* trovarono posto, tra le varie opere, i mobili dipinti in stile neomedievale da Burges stesso e William Morris. Sull'argomento si veda ALCOUFFE, BASCOU, DION-TENENBAUM, THIÉBAUT (a cura di), 1988, pp. 98-106.

<sup>7</sup> Nel corso dei primi anni del Novecento questa tendenza portò alla rivalità tra le nazioni europee per la supremazia artistica della propria arte locale medievale, dando origine a una serie di esposizioni dedicate alle scuole nazionali dei Primitivi, come l'*Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien*, svoltasi a Bruges nel 1902 o l'*Exposition des Primitifs français* del 1904. Per le mostre dedicate ai Primitivi nel primo Novecento si veda E. CASTELNUOVO, A. MONCIATTI (a cura di), *Medioevo/Medievali. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pisa 2008.

Sulle esposizioni di Parigi del 1889 e 1900 e le relative mostre d'arte antica cfr. P. DI STASIO, *1889. Esposizione Universale di Parigi (6 maggio-6 novembre)*, in A. BACULO, S. GALLO, M. MANGONE, *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900. Dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White City*, Napoli 1988, pp. 144-149; M. S. DE MARINIS, *1900. Esposizione Universale di Parigi (15 aprile-5 novembre)*, *ivi*, pp. 160-165; E. EMERY, L. MOROWITZ, *From the living room to the museum and back again. The collection and display of medieval art in the fin de siècle*, in "Journal of History of Collections", vol. 16, n. 2, 2004, pp. 296-297.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 289.

maggio del 1902. Se è evidente l'importanza del primo evento, con il quale si intendeva celebrare il neonato Stato italiano e dare un quadro generale della produzione nazionale, la rassegna torinese costituisce il termine di riferimento ideale per capire gli esiti del Neomedievalismo nel settore specifico delle arti decorative, in quanto il *Regolamento generale* stabiliva che non sarebbero state ammesse all'esposizione tutte quelle opere che si ispiravano agli stili storici, Neomedievalismo compreso<sup>9</sup>.

Il progetto iniziale prevedeva di esaminare esclusivamente le esposizioni nazionali ma, in seguito alla scarsa quantità di oggetti documentati, si è scelto di allargare il campo d'indagine ad alcune rassegne d'arte sacra – le esposizioni vaticane svoltesi a Roma nel 1870 e nel 1888, ma anche quella torinese del 1898 – e a mostre celebrative, come l'esposizione per il centenario dantesco del 1865 e quella per l'anniversario della scoperta dell'America del 1892. Per fornire una panoramica più ampia alla ricerca, si sono esaminate inoltre due esposizioni di belle arti, la mostra napoletana del 1877 e quella torinese del 1880: se il secondo caso è servito ad illustrare le tappe di un processo che portò, pochi anni più tardi, alla realizzazione del Borgo Medievale, quello di Napoli ha colmato invece un vuoto, sia geografico che temporale. Tra la mostra romana del 1870 e la rassegna di belle arti di Torino del 1880 non erano difatti presenti altri eventi espositivi, si è scelto quindi di esaminare anche l'esposizione di Napoli per fornire un quadro più completo; oltre a ciò, quasi tutte le mostre comprese nella ricerca si svolsero nell'Italia centro-settentrionale, ad eccezione di quella palermitana del 1891-92, quindi l'esposizione napoletana contribuisce al contempo a fornire una panoramica più completa a livello nazionale.

Trattandosi di un gruppo di esposizioni piuttosto eterogeneo, non tutte le rassegne hanno avuto la medesima importanza ai fini della presente ricerca, ma alcune sono risultate maggiormente significative: oltre all'Esposizione Generale Italiana del 1884, di specifico interesse per la presenza del Borgo e della Rocca Medievale, e dunque per la comparsa di un Neomedievalismo di matrice locale, si ricordano le due mostre vaticane, svoltesi a Roma rispettivamente nel 1870 e nel 1888<sup>10</sup>. I due eventi rivestirono particolare importanza dal

---

<sup>9</sup> Sull'Esposizione di Firenze si veda M. PICONE PETRUSA, *1861. Firenze Esposizione nazionale (15 settembre-8 dicembre)*, in EAD, M. R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli 1988, pp. 78-81, mentre per quella di Torino M. R. PESSOLANO, *1902. Torino Prima Esposizione Internazionale d'Arte decorativa moderna*, *ivi*, pp. 108-113.

<sup>10</sup> Si rimanda al capitolo del presente studio sull'Esposizione Generale del 1884; cfr. inoltre M. PICONE PETRUSA, *1884. Torino Esposizione nazionale (26 aprile-20 novembre)*, in EAD., PESSOLANO, BIANCO, 1988, pp. 92-95.

punto di vista politico – la prima fu infatti inaugurata pochi mesi prima della breccia di Porta Pia e la seconda colse l'occasione del giubileo sacerdotale del pontefice per enfatizzare l'omaggio di tutto il mondo contrapponendolo all'“oltraggio” patito dall'Italia – ma sono soprattutto essenziali ai fini di questo studio per l'ampia presenza di oggetti definiti dalla critica dell'epoca in stile bizantino e, in misura minore, gotici. Tale elemento, unito all'ampia documentazione offerta dalla stampa coeva, rende di fatto le due esposizioni fondamentali per approfondire la diffusione del Neobizantino nelle arti decorative, tema finora scarsamente emerso anche negli studi più recenti<sup>11</sup>.

Se le mostre del 1870 e del 1888 furono particolarmente seguite dalla pubblicistica dell'epoca – all'Esposizione Mondiale Vaticana furono dedicati due periodici, oltre a numerose guide – non tutti gli eventi espositivi presi in esame godettero della stessa attenzione: spesso le uniche fonti bibliografiche sono rappresentate dal *Catalogo ufficiale* e da un'unica pubblicazione periodica fondata *ad hoc*, mentre in casi più rari si sono rintracciate guide più accurate redatte da artisti o appassionati d'arte. Non sempre quindi si sono potute identificare con certezza le opere descritte dalle riviste e i repertori dell'epoca, anche perché spesso gli oggetti presentati dagli espositori erano raggruppati sotto denominazioni generiche: il catalogo della mostra fiorentina del 1861, ad esempio, segnala che Gaetano Bianchini partecipò con alcune “tavole a mosaico in pietre dure”, senza specificare che una di esse rappresentava *Cimabue che incontra per la prima volta Giotto*<sup>12</sup>. Spesso inoltre i cataloghi stessi e le pubblicazioni coeve riportavano in modo errato i nomi degli espositori o, nel caso di copie di modelli celebri, i soggetti delle opere, complicando ulteriormente il processo di individuare gli oggetti neomedievali e i loro autori.

### ***Un caso esemplare: il Neomedievalismo in Piemonte.***

Dall'analisi delle esposizioni è emerso con evidenza il ruolo di primo piano del Piemonte nell'affermazione del Neomedievalismo in Italia, soprattutto grazie alle rassegne nazionali che si svolsero a Torino: la Rocca Medievale realizzata da D'Andrade e collaboratori per la mostra del 1884, ad esempio, riscosse un tale successo da essere replicata negli anni Novanta

---

<sup>11</sup> Per un breve ma esauriente contributo sulle arti decorative neobizantine cfr. G. ZUCCONI, *La nozione di neobizantino tra Boito e l'Art Nouveau*, in F. MANGONE, (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto – la storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli 2005, pp. 45-64.

<sup>12</sup> Per il piano in pietre dure si veda *Esposizione italiana agraria, industriale artistica tenuta in Firenze nel 1861. Catalogo ufficiale pubblicato per ordine della Commissione Reale*, 2° edizione, Firenze 1862, p. 276. Una riproduzione dell'opera è pubblicata in *La Esposizione italiana del 1861, giornale con 190 incisioni e con gli atti ufficiali della R. Commissione*, Firenze 1861, p. 72.

dal conte Gaetano Bonoris per la rocca di Montichiari, mentre a Palermo alcuni mobili della villa Alliata di Pietratagliata ricalcano fedelmente i modelli piemontesi<sup>13</sup>. Alla medesima rassegna e a quelle successive – Torino fu la città che ospitò il maggior numero di esposizioni nel periodo analizzato, oltre alla già citata mostra del 1884 si ricordano le due del 1898 e quella di belle arti del 1880, e infine la Prima Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna del 1902 – si registrò inoltre un’ampia presenza di espositori piemontesi specializzati in oggetti di gusto neomedievale. Più in generale si è notato come il Piemonte fosse fortemente influenzato dal fenomeno del Neomedievalismo, sia nelle opere presenti alle esposizioni – quelle svoltesi a Torino come anche quelle tenutesi altrove – che nella produzione corrente di più vasta portata, nelle arti decorative ma anche nell’architettura e nel collezionismo privato; inoltre si trattò di una lunga e duratura fortuna, che si mantenne ancora nei primi anni del Novecento, intrecciandosi e ponendosi a confronto con gli stilemi propri dello stile Liberty.

Sicuramente giocò a favore del Neomedievalismo la presenza a Torino del D’Andrade e dei suoi collaboratori, e le campagne di rilevamento dei monumenti medievali che essi compirono negli anni precedenti all’esposizione del 1884. Tuttavia il Medioevo in Piemonte godeva di ampia fortuna ben prima dell’intervento di D’Andrade e dell’esperimento del Borgo, come emerge dall’esame della produzione architettonica torinese a cavallo della metà del secolo: si pensi ai numerosi cantieri di edifici religiosi, sorti negli anni Sessanta nei nuovi quartieri, come la chiesa di Santa Giulia di Giovan Battista Ferrante, la chiesa di San Secondo di Luigi Formento o il San Giovanni Evangelista di Edoardo Arborio Mella, oltre al Tempio Valdese di Charles Beckwith e Luigi Formento<sup>14</sup>. Numerosi personaggi dell’ambiente intellettuale

---

<sup>13</sup> Sulle residenze in questione si vedano F. PALAZZOTTO, *Esemplari di revivals e arredi neogotici a Palermo nei secoli XIX e XX. Tra ricerca della modernità e “passatismo”*, in “DecArt”, n. 4, 2005, pp. 61-80; E. PIANEA, *La copia della copia: archetipi e modelli per i cicli decorativi del Castello*, in A. BANI, P. BOIFAVA, S. LUSARDI (a cura di), *Gaetano Bonoris (1861-1923) e il castello di Montichiari. Architettura neogotica tra Lombardia e Piemonte*, atti delle giornate di studio, Brescia 2006, pp. 269-280.

<sup>14</sup> Per i cantieri citati si rimanda a: A. BUFFA, *La chiesa di San Giovanni Evangelista in Torino descritta dall’ingegner Alberto Buffa*, Torino 1882; M. VIGNA, *Chiesa di San Secondo in Torino*, in “L’ingegneria civile e le arti industriali”, anno IX, 1883, fascicolo 12, pp. 177-179; *Santa Giulia in Vanchiglia – Storia di un quartiere*, cat. mostra, Torino 1985; E. CAPITINI, *Cultura romantica e architettura neogotica: la costruzione della chiesa di Santa Giulia di Giovan Battista Ferrante*, tesi di laurea presso il Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, anno accademico 1985-1986, rel. L. RE, Torino 1986; R. PAGANOTTO, *I temi dell’architettura dell’eclettismo in Piemonte nell’opera di Luigi Formento*, tesi di laurea presso il Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, anno accademico 1987-1988, rel. L. RE, Torino 1988; ID., *La vicenda del Tempio Valdese e i suoi protagonisti: il generale Charles Beckwith e l’architetto Luigi Formento*, in “Bollettino della Società di Studi Valdesi”, n. 166, giugno 1990, pp. 35-48; P. EGIDI, *Radici e vicende del Tempio Valdese*, in A. GRISERI, R. ROCCIA (a cura di), *Torino. I percorsi della religiosità*, Torino 1998, pp. 219-227; R. DIMICHINO (a cura di), *San Secondo martire: una parrocchia a Torino*, Torino 2002; M. NEBBIA, *Il cantiere neomedievale della chiesa di Santa Giulia: circolazione di modelli, collezionismo e committenza dei Falletti di Barolo*, tesi di laurea presso l’Università di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 2007-2008, rel. M. B. FAILLA, Torino 2008.

piemontese si fecero inoltre promotori di iniziative volte alla rivalutazione dei cosiddetti “secoli bui”, come ad esempio i volumi *Elementi di Architettura Gotica* e *Elementi di Architettura Lombarda*, redatti dal Mella e pubblicati rispettivamente nel 1857 e nel 1885, con lo scopo di fornire una serie di modelli per la produzione artistica contemporanea, o agli studi di Luigi Cibrario sulla vita quotidiana del Medioevo<sup>15</sup>. Si ricorda ancora l'*Album delle principali castella feudali della monarchia di Savoia*, una serie di incisioni realizzate da Enrico Gonin poste a corredo dell'opera *Sulle famiglie nobili della monarchia di Savoia*, pubblicata a dispense a partire dagli anni Quaranta a cura di Vittorio Angius, illustrazioni che ebbero una discreta fortuna, tanto da essere riproposte a distanza di un secolo<sup>16</sup>.

Le cause di un successo del Neomedievalismo in Piemonte di così vasta portata sono da ricercarsi in molteplici elementi, riconducibili principalmente alla componente dinastica e alla posizione geografica della regione, confinante con la Francia: sebbene in più occasioni si sia rilevato l'influsso del Medioevo nel contesto romantico a partire dalla fine del Settecento, è solo con le figure di Carlo Felice e, in misura maggiore, Carlo Alberto, che il Neomedievo iniziò ad assumere un proprio carattere, legato strettamente alla componente dinastica dei Savoia<sup>17</sup>.

Gli interventi volti al recupero di Hautecombe, fortemente voluti dal primo sovrano già nel 1824, miravano difatti a ricordare le origini medievali – reali o mitiche – della casata, legittimando di fatto il proprio reinsediamento dopo i moti rivoluzionari e legandosi, come tutte le dinastie reinsediate, ad un passato prerivoluzionario<sup>18</sup>. Si tratta di un uso propagandistico del Medioevo, che sfruttava gli elementi legati a una visione politica reazionaria e clericale, ignorando volutamente quelli di segno contrario; il successore Carlo Alberto confermò a sua volta la passione della casata reale per il Neomedievalismo, che declinò però sul piano personale, commissionando al bolognese Pelagio Palagi numerosi interventi per le proprie residenze private. Due testimonianze particolarmente significative del

---

<sup>15</sup> Cfr. L. CIBRARIO, *Della economia politica del Medio Evo*, Torino 1842; E. ARBORIO MELLA, *Elementi di Architettura Gotica da documenti antichi trovati in Germania*, Milano 1857; ID., *Elementi di Architettura Lombarda*, Torino 1885; G. P. ROMAGNANI, *Storiografia e politica culturale nel Piemonte di Carlo Alberto*, Torino 1985.

<sup>16</sup> Sulla fortuna delle incisioni del Gonin, replicate tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento sotto forma di figurine a titolo promozionale da una nota casa di caffè torinese, si veda BORDONE, 1993, pp. 121-137.

<sup>17</sup> La Viale Ferrero rileva la presenza di spunti goticizzanti nelle scenografie del Teatro Regio già negli anni Sessanta del Settecento. Cfr. M. VIALE FERRERO, *Feste e spettacoli*, in E. CASTELNUOVO, M. ROSCI (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, cat. mostra, Torino 1980, vol. II, pp. 787-893.

<sup>18</sup> Per Hautecombe e il ruolo legittimista del Neomedievalismo nel Piemonte sabauda si vedano L. PITTARELLO, *Hautecombe, sacrario della dinastia sabauda*, in CASTELNUOVO, ROSCI (a cura di), 1980, vol. I, pp. 332-346; E. CASTELNUOVO, *Hautecombe: un paradigma del “gothique troubadour”*, in G. MAZZI (a cura di), *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, Padova 1982, vol. I, pp. 121-136; BORDONE, 1993, pp. 76-78.

gusto personale del sovrano sono le Margherie di Racconigi ed il complesso di Pollenzo, entrambe a destinazione privata, datate al 1830 circa, mentre nel medesimo periodo gli ambienti di rappresentanza furono rimodernati, sempre dal Palagi, in stile neoclassico<sup>19</sup>. Una simile contrapposizione non deve stupire: secondo Gabetti e Griseri, difatti, subito dopo il 1830 Neoclassico e Neogotico costituivano due declinazioni della medesima sensibilità, apparentemente ambigua, in realtà fortemente univoca, espressione della medesima sensibilità romantica. Si trattava semplicemente di una scelta di forme, in base allo stesso principio che spingeva il Selvatico a consigliare per ogni destinazione d'uso una forma architettonica adeguata<sup>20</sup>.

Come rilevato dalla Dellapiana, le residenze di Racconigi e Pollenzo costituivano solamente due tessere di un progetto “mitografico-dinastico” di più vasta portata, che vedeva coinvolti storici, decoratori e artigiani, e che costituiva di fatto il presupposto teorico per il processo di unificazione nazionale intrapreso dallo stesso Carlo Alberto<sup>21</sup>. Trattandosi di un programma ad ampio raggio, influì anche sul panorama artistico-culturale successivo, favorendo il permanere del Neomedievalismo nella produzione ottocentesca, soprattutto nella sua versione filo-dinastica: basti pensare ai territori esaminati dal D'Andrade e dalla sua cerchia per l'esposizione del 1884, che Enrica Pagella ha evidenziato come non corrispondano tanto ai confini del Piemonte, ma piuttosto all'area dei domini sabaudi delineatasi nel corso del XV secolo<sup>22</sup>.

Per quanto il contributo dei Savoia alla diffusione del Neomedievalismo in Piemonte possa considerarsi di fondamentale importanza, erano comunque presenti altri elementi che ne favorirono la fortuna, *in primis* la vicinanza della Francia, dove tra la fine del Settecento e i primi anni del secolo successivo si registrava già un forte interessamento per “un passato cristiano e nazionale”: basti pensare che Chateaubriand pubblicò *Génie du Christianisme* nel 1802, lo stesso anno in cui Napoleone si fece ritrarre da Ingres nelle vesti di Carlo Magno<sup>23</sup>. Il

---

<sup>19</sup> Si pensi anche – per contrasto – al Gabinetto Etrusco di Racconigi, realizzato da Gabriele Capello detto il Moncalvo sotto la supervisione di Pelagio Palagi nel medesimo periodo dei cantieri neomedievali sopracitati. Sui cantieri palagiani cfr. F. DALMASSO, *Pelagio Palagi a Torino*, in P. DRAGONE (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte – Arte e cultura figurativa 1830-1865*, Torino 2001, pp. 40-61. E. DELLAPIANA, *Il mito del Medioevo*, in A. RESTUCCI (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*, Milano 2005, pp. 402-407.

<sup>20</sup> R. GABETTI, A. GRISERI, *L'architettura dell'eclittismo*, Torino 1973, pp. 56-57. Per l'impiego dei due stili a Torino si rimanda a EAD., *L'architettura del neoclassicismo a Torino*, in “Bollettino del Centro Internazionale Studi di Architettura Andrea Palladio”, XIII, 1971, pp. 195-207.

<sup>21</sup> DELLAPIANA, 2005, p. 405.

<sup>22</sup> E. PAGELLA, *Le culture del Borgo Medievale di Torino*, in BANI, BOIFAVA, LUSARDI (a cura di), 2006, pp. 206-207.

<sup>23</sup> BORDONE, 1993, pp. 77-78.

precoce interessamento per il Medioevo da parte della Francia, unito al valore legittimistico che esso assunse dopo il Congresso di Vienna, favorirono dunque nella prima metà dell'Ottocento una maggiore diffusione del Neomedievalismo in Piemonte rispetto ad altre regioni italiane, che non avevano altrettanta continuità e contiguità con la cultura francese. Secondo Carlo Tosco i cantieri neomedievali di Racconigi e Pollenzo proverebbero il riferimento a modelli d'oltralpe, sia sul piano artistico che per gli ideali, ispirati al codice cavalleresco: in questa prima fase il Neomedievalismo difatti appariva ancora come una moda propria della corte e del suo *entourage*, "una sorta di rifugio dalle tensioni di una sempre più difficile Restaurazione politica e sociale", che ancora non coinvolgeva la committenza borghese<sup>24</sup>. Una ripresa del Medioevo di questo tipo non era una caratteristica esclusiva del Piemonte sabauda, ma si doveva soprattutto all'influenza dei modelli francesi, dove il Neomedievalismo era ancora legato ai modi di vita aristocratici<sup>25</sup>.

Altrettanta importanza avrà avuto il declassamento della città di Torino nel secondo Ottocento, che da capitale deputata del futuro Regno d'Italia si vide preferire prima Firenze e in seguito Roma: la rivalutazione del Medioevo locale, esemplata sul Borgo Medievale del D'Andrade, sembra quindi porsi in aperta opposizione con i modelli bramanteschi proposti nella nuova capitale<sup>26</sup>. Come rilevato da Bordone, al termine del processo di unificazione nazionale iniziarono difatti a manifestarsi le prime insofferenze nei confronti dell'accentramento dello Stato da parte dei centri urbani della provincia, destinati ormai ad un ruolo subordinato all'interno del regno; queste città sfruttarono quindi il Neomedievalismo nella sua accezione comunale per rivendicare una propria identità autonoma, con un procedimento analogo a quello messo in atto da Torino dopo la perdita del ruolo di capitale<sup>27</sup>.

La fortuna del Neomedievalismo in Piemonte influì anche sulla produzione locale di arti decorative: i numerosi cantieri di restauro e la realizzazione di numerosi edifici *ex-novo* portarono difatti al coinvolgimento di maestranze artigiane sempre più specializzate, come Carlo Arboletti e Luigi Gasperini, i cui nomi ricorrono in diversi episodi di committenza neomedievale, dal restauro del castello di Issogne alla realizzazione degli arredi lignei per la Rocca Medievale costruita in occasione dell'Esposizione Generale del 1884.

---

<sup>24</sup> C. TOSCO, *Dal gotico al neogotico: la nascita di una storia dell'architettura nel Piemonte sabauda*, in ID., E. DELLAPIANA, *Regola senza regole: letture dell'architettura in Piemonte da Guarini al Liberty*, Torino 1996, pp. 35-36.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>26</sup> Cfr. BORDONE, 1993, p. 67.

<sup>27</sup> *Ibid.*

Gli esempi riportati sono riconducibili a un determinato contesto culturale, caratterizzato da intellettuali aggiornati alla coeva situazione artistica europea ed artigiani di spicco nel panorama locale, ma per fornire un quadro completo del Neomedievalismo nelle arti decorative del Piemonte era necessaria anche l'analisi delle piccole realtà locali, spesso alla periferia della regione e difficilmente collegate con Torino. Considerato il ruolo della città nella diffusione del Neomedievalismo si è quindi scelto di verificare se tra il secondo Ottocento e i primissimi anni del secolo successivo si sia verificata una penetrazione capillare degli stili medievali nella produzione di arti decorative nelle provincie piemontesi, o se si sia trattato di un fenomeno limitato a Torino e i suoi immediati dintorni.

## **PARTE PRIMA: LE ESPOSIZIONI.**



# L'Esposizione Generale Italiana di Firenze, 1861: Medioevo ed istanze nazionali.

---

Il 1861 costituì sicuramente un anno fondamentale per la storia italiana: la nascita del Regno d'Italia fu il coronamento di anni di rivendicazioni patriottiche e politiche, che avevano percorso per buona parte del XIX secolo la penisola. Sebbene l'evento fosse stato organizzato in fretta e furia per celebrare il neonato Stato riutilizzando proposte espositive già del Granducato di Toscana – Sistri parla di “recupero di una iniziativa granducale per evidenti motivi politici”<sup>1</sup> – erano comunque presenti altre motivazioni, *in primis* quello di ricompattare le provincie intorno ad interessi comuni, come appunto le produzioni agricole, industriali ed artistiche contemporanee<sup>2</sup>.

Non tutto si svolse in realtà come previsto dagli organizzatori: il poco tempo disponibile – l'esposizione fu inaugurata dopo poco più di due mesi dall'inizio dei lavori per trasformare la stazione Porta a Prato in sede espositiva<sup>3</sup> – e l'esiguità dei fondi ostacolarono la buona riuscita dell'evento. Inoltre, come rilevato da Colle, apparve evidente alla critica dell'epoca la mancanza di uno stile unitario, nazionale: il gusto espresso dagli oggetti esposti corrispondeva a quello dei precedenti regimi<sup>4</sup>. Gli stessi organizzatori si resero conto dei problemi emergenti, anche se addussero a giustificazione gli scarsi investimenti economici dei precedenti regimi e le recenti guerre. Proposero quindi di considerare l'evento una sorta di inventario delle “forze economiche ed artistiche” sulle quali si sarebbe potuto contare<sup>5</sup>.

In ogni caso l'esposizione costituì un traguardo per le arti decorative: “nell'intricato magazzino di oggetti che confondeva gli aneliti progressisti della critica più agguerrita” sostiene Colle, era difatti possibile individuare “le tendenze che avevano determinato sino a quel momento il gusto dell'arredo italiano”, adottando la lettura dell'evento quale inventario proposto dagli organizzatori<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. A. SISTRI, *L'Orientalismo nelle Esposizioni italiane dall'Unità alla Grande Guerra*, in M. A. GIUSTI, E. GODOLI (a cura di), *L'Orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, atti del convegno, Alsaba 1999, pp. 177-182.

<sup>2</sup> Per un inquadramento generale dell'Esposizione di Firenze si veda PICONE PETRUSA, 1988, pp. 78-81.

<sup>3</sup> Per l'aspetto architettonico dell'esposizione ed i suoi precedenti si rimanda a 23. *L'Esposizione Italiana del 1861*, in N. WOLFER, P. MAZZONI (a cura di), *La Firenze di Giuseppe Martelli (1792-1876)*, cat. della mostra, Firenze 1980, pp. 94-103.

<sup>4</sup> Sull'argomento cfr. E. COLLE, *Monumenti domestici all'Esposizione fiorentina del 1861*, in “Artista. Critica d'arte in Toscana”, 2, 1990, pp. 110-119.

<sup>5</sup> COLLE, 1990, p. 112.

<sup>6</sup> Lo studioso rileva, all'interno dell'esposizione, la presenza di due tendenze stilistiche per quanto riguarda gli arredi: lo stile neobarocco ed il neorinascimentale, ben rappresentato dalle numerose maestranze toscane

Oltre al catalogo ufficiale dell'Esposizione – del quale esistono addirittura due edizioni – non sono mancati strumenti paralleli per indagare gli oggetti esposti: furono realizzate difatti alcune pubblicazioni di carattere divulgativo – come il periodico *La Esposizione italiana del 1861*<sup>7</sup> – alle quali si devono sommare i documenti di carattere ufficiale, quali le relazioni dei giurati delle diverse sezioni in cui era articolato l'evento. Sfortunatamente i testi sopracitati sono scarsamente illustrati, ci si è quindi dovuti basare spesso volte sulle descrizioni in essi contenuti per esaminare le opere esposte.

---

presenti. Sempre secondo i dettami del Neorinascimento – che si avviava ad essere uno degli stili più rappresentativi del secondo Ottocento italiano – fu realizzato il padiglione espositivo realizzato da Martelli. Cfr. M. C. BUSCIONI, *Esposizioni e "stile nazionale" (1861-1925). Il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali ed internazionali*, Firenze 1990; COLLE, 1990, p. 112.

<sup>7</sup> *La Esposizione italiana*, cit., 1861.

## ***L'Assunzione, vetrata di Giuseppe Francini e Ulisse De Matteis.***

Un caso esemplificativo di questo metodo d'indagine è costituito dalla vetrata dell'Assunzione, presentata da Giuseppe Francini di Firenze, realizzata in stile gotico<sup>8</sup>. L'opera, appartenente alla classe XI – “Arte vetraria e ceramica” –, fu premiata con una medaglia per “la diligente imitazione di una vetrata gotica rappresentante l'Assunzione”<sup>9</sup>. Non si hanno ulteriori informazioni in merito all'opera, così come manca qualunque tipo di immagine che illustri la vetrata in questione. La stessa povertà di informazioni si ha riguardo il suo autore, la cui unica citazione è all'interno della *Guida commerciale di Firenze* del 1866 ed in pubblicazioni analoghe successive, solitamente nella categoria “Vetri e specchi”, o più semplicemente “Vetrai”<sup>10</sup>.

Il catalogo dell'Esposizione si limita in realtà a riportare il nome di uno dei responsabili dell'impresa; il Francini, secondo quanto riportato da *L'arte in Italia*, è semplicemente il finanziatore dell'impresa – intitolata significativamente “Ditta per la Costruzione di Artistiche Vetrate Medievali”<sup>11</sup> –, mentre la parte artistica è affidata interamente ad Ulisse De Matteis<sup>12</sup>. Sempre il Pavan, autore dell'articolo, identifica la vetrata presentata a Firenze nel 1861 con quella “a forma circolare di stile gotico, rappresentante l'assunzione della Madonna” attualmente presente in controfacciata nella cattedrale di San Miniato (**Tav. 1**)<sup>13</sup>. L'opera non presenta evidenti richiami stilistici al Medioevo – sembrerebbe più di ispirazione rinascimentale – tuttavia gli autori ottocenteschi non mostrano alcun dubbio, ed indicano all'unisono il gotico come stile di riferimento, dai redattori del catalogo dell'esposizione al

---

<sup>8</sup> “FRANCINI Giuseppe, Firenze – L'Assunzione, una vetrata gotica, lo stemma dell'arte della lana (con vetri colorati a smalto)”. *Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 133.

<sup>9</sup> G. ROSSI, *Arte vetraria e ceramica*, in *Esposizione Italiana tenuta in Firenze nel 1861. Relazione dei giurati*, vol. 2 – *classi I a XII*, Firenze 1865, pp. 501-510.

<sup>10</sup> La bottega si collocava in piazza del Duomo. È curioso notare come nelle guide del 1866 e 1887 della bottega sia semplicemente indicato l'indirizzo, mentre nelle edizioni del Novecento compare la doppia segnalazione, sia per i vetri che per la “vetriate artistiche”, con la dicitura “fabbr. di finestre a mosaico stile antico”. Cfr. *Guida di Firenze commerciale industriale-finanziaria-amministrativa per l'anno 1866*, Firenze 1866; *Indicatore generale della città di Firenze amministrativa commerciale, artistico, industriale e stradale compilato da Zanobi Ventinove*, Firenze 1887; *Indicatore generale della città e provincia di Firenze. Ditta Zanobi Ventinove*, Firenze 1901; *Indicatore generale della città e provincia di Firenze. Ditta Zanobi Ventinove*, Firenze 1902.

<sup>11</sup> Oltre al Francini ed al De Matteis era presente anche un certo Natale Bruschi, con il quale il De Matteis aveva già collaborato nel campo della pittura su smalto. La bottega fu fondata nel 1859, con sede in via Guelfa 66, ove rimarrà fino al 1927. Cfr. A. DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi: pittori, scultori e architetti*, Firenze 1906; A. P. TORRESI, *Neo-Medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana*, Ferrara 1996.

<sup>12</sup> A. PAVAN, *Della pittura su vetro e del laboratorio De Matteis*, in “L'Arte in Italia”, 1870, pp. 68-69. La notizia è riportata anche in S. SILVESTRI, *Vetrate italiane dell'Ottocento: storia del gusto e relazioni artistiche fra Italia e Francia, 1820-1870*, Firenze 2006.

<sup>13</sup> PAVAN, 1870, p. 68. Per quanto riguarda le vicende legate alla commissione e la realizzazione dell'opera si veda S. RENZONI, *La ristrutturazione della cattedrale tra Ottocento e Novecento*, in *La cattedrale di San Miniato*, Pisa 2004, pp. 187-238.

Pavan stesso<sup>14</sup>. È probabile che fosse la tecnica stessa della vetrata – celebrata a partire dall'Ottocento come manufatto per eccellenza dell'arte medievale – a suggerire agli autori il Medioevo come rimando storico, a prescindere dallo stile che caratterizza effettivamente l'opera.

La figura di Ulisse De Matteis (1828-1910) merita di essere brevemente approfondita<sup>15</sup>. La sua formazione è difatti sia di tipo pittorico – sebbene il Torresi abbia recentemente confutato l'ipotesi di una sua frequentazione dell'Accademia si ha comunque notizia della sua attività di copista di quadri di antichi maestri – che artigianale, lavorando come intagliatore per necessità<sup>16</sup>. Fu dietro consiglio di Gaetano Bianchi, restauratore degli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo e della Cappella Bardi di Firenze, che si dedicò alla pittura su vetro, portando alla nascita della ditta sopraccitata<sup>17</sup>.

Particolarmente interessante si rivela, ai fini della presente trattazione, l'attività di intagliatore del De Matteis. Sebbene i biografi e le fonti ottocentesche sembrino sostenere che abbia abbandonato dapprima l'intaglio in favore della pittura, e poi quest'ultima per l'arte delle vetrate, è possibile supporre una sua attività continuativa nella prima tecnica, almeno fino all'inizio degli anni Sessanta del XIX secolo. Tra gli espositori di Firenze si annovera difatti un certo Giuseppe De Matteis, intagliatore, che presenta alcune cornici in stile gotico<sup>18</sup>. Tale personaggio non compare in repertori o guide commerciali, mentre il Chiarugi pone in relazione con Giuseppe una cornice con motivi gotici presente a Palazzo Pitti firmata da Ulisse De Matteis, supponendoli imparentati<sup>19</sup>.

Se si considera l'oggetto in questione (**Tav. 2**), decorato da “quadrilobi goticeggianti di impianto trecentesco” con agli angoli gli stemmi di Vittorio Emanuele II, si può ragionevolmente supporre che Ulisse De Matteis corrispondesse al misterioso Giuseppe De Matteis, e che non avesse ancora abbandonato del tutto l'attività di intagliatore<sup>20</sup>. A tal proposito si consideri il dipinto contenuto nella cornice del De Matteis: si tratta del *Simon*

---

<sup>14</sup> *Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 133; PAVAN, 1870, p. 68.

<sup>15</sup> Per il De Matteis e le sue opere si vedano: DE GUBERNATIS, 1906, pp. 174-175; A. M. BESSONE-AURELJ, *Dizionario dei pittori italiani*, Città di Castello 1915 [1947]; A. M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1945 [1962]; M. COZZI, *L'industria dell'arte. Materiali e prodotti della Toscana unita*, Firenze 1995; TORRESI, 1996, pp. 100-101, SILVESTRI, 2006, p. 134.

<sup>16</sup> Grazie all'incoraggiamento di Stefano Ussi, amico e compagno di prigionia a Theresienstadt – entrambi parteciparono alle guerre d'indipendenza – De Matteis abbandonò l'intaglio, per occuparsi esclusivamente di pittura. DE GUBERNATIS, 1906, pp. 174-175; A. MELANI, *L'Ornamento nell'Architettura. Ornamento scolpito – ornamento dipinto – ornamento nei suoi assieme*, Milano 1927; SILVESTRI, 2006, p. 134.

<sup>17</sup> DE GUBERNATIS, 1906, p. 175; SILVESTRI, 2006, p. 134 n.

<sup>18</sup> “MATTEIS (DE) Giuseppe, Firenze – Cornici gotiche”. *Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 281.

<sup>19</sup> Cfr. S. CHIARUGI, *Botteghe di Mobiliari in Toscana 1780-1900*, Firenze 1994.

<sup>20</sup> Cfr. M. MOSCO, *Cornici artistiche negli Appartamenti Reali*, in M. CHIARINI, S. PADOVANI (a cura di), *Gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti*, Firenze 1993, pp. 211-214.

*Memmi che per incarico del Petrarca ritrae Madonna Laura*, di Pietro Saltini<sup>21</sup>. Tale opera fu commissionata espressamente dal sovrano nel 1863, insieme ad altre due di soggetto storico tuttora in Palazzo Pitti affidate ad altri artisti<sup>22</sup>. Poiché la cornice sarà stata realizzata appositamente per il dipinto del Saltini, se ne deduce che Ulisse De Matteis fosse, a tale data, ancora attivo come intagliatore; è dunque lecito ipotizzare che sia lui l'espositore delle cornici gotiche a Firenze, e che il nome differente si debba ad un errore di trascrizione dei compilatori del catalogo. Probabilmente è stato involontariamente associato anche in questo caso a Giuseppe Francini, da cui potrebbe derivare il nome errato. Dal quadro appena delineato sembrerebbe in realtà che il De Matteis abbia presentato con Francini la vetrata, mentre i lavori di intaglio saranno stati esposti esclusivamente sotto il nome del primo.

---

<sup>21</sup> Per il dipinto si veda S. CONDEMI, *VII.4 Pietro Saltini (Firenze 1839-1908). Simon Memmi che per incarico del Petrarca ritrae Madonna Laura*, in CHIARINI, PADOVANI (a cura di), 1993, p. 257.

<sup>22</sup> Si tratta de La firma del Trattato di Bruzzolo e Michelangelo declama le sue poesie a Vittoria Colonna, rispettivamente di Bellucci e Vinea. MOSCO, 1993, p. 214.

## ***Arredi lignei di Antonio Rossi.***

Risultano sempre legate all'attività di intagliatore le opere esposte da Antonio Rossi, rinomato artigiano del legno senese<sup>23</sup>. Citato in più sezioni del catalogo, si devono a lui due cofanetti intagliati ed una "porta intarsiata e intagliata (stile senese)", presentata nella classe di scultura, sezione "Scultura ed intagli in avorio, e legno"<sup>24</sup>. Particolarmente interessante risulta, ai fini della presente ricerca, la porta in stile senese, vincitrice di una delle medaglie dell'Esposizione: nelle relazioni dei giurati, il Finocchietti – presidente e relatore della classe XIX, ovvero della mobilia – motiva l'onorificenza attribuita al Rossi "per lo stupendo intaglio della porta del Palazzo Grottanelli a Siena"<sup>25</sup>. Si può quindi identificare l'opera esposta – o comunque, ridurre la rosa delle possibilità – con uno dei portali realizzati verso la fine degli anni Cinquanta dall'intagliatore senese per il Palazzo del Capitano, all'epoca di proprietà del nobile Odoardo Grottanelli De'Santi<sup>26</sup>. Sono ancora presenti in loco tre diverse tipologie di porte, di chiara derivazione medievale (**Tavv. 3-5**)<sup>27</sup>. Ciò sembra costituire una caratteristica precipua della produzione lignea del Rossi, attivo promotore dello stile neomedievale in ambito senese, le cui opere, secondo le parole della Cirri, si distinguevano "dalle contemporanee sperimentazioni eclettiche perché si ispiravano direttamente ai modelli del Tre e Quattrocento"<sup>28</sup>. In questo caso in particolare i riferimenti della decorazione sarebbero da ricercarsi, secondo il Chiarugi, negli stalli corali della cappella di Palazzo Pubblico di Siena di Domenico di Niccolò dei Cori e nella residenza di Barna di Torino, nel medesimo edificio (**Tavv. 6-8**)<sup>29</sup>. In realtà il secondo modello proposto dallo studioso è, a mio giudizio, possibile

---

<sup>23</sup> Secondo quanto riportato dal Chiarugi, il Rossi (1805-1885) vantava una formazione artistica presso l'Istituto di Belle Arti senese, ed un certo successo presso le esposizioni toscane ed estere, alle quali partecipò ottenendo numerosi riconoscimenti (nel catalogo dell'Esposizione del 1861 sono segnalate le sue medaglie d'argento alle Esposizioni di Firenze degli anni 1841, 1844 e 1854. Cfr. *Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 370). Buona parte della sua produzione è di stile medievale, come il tabernacolo neogotico realizzato per contenere il testamento di Boccaccio, esposto alla mostra regionale di Firenze del 1847. Oltre alla produzione di arredi si dedicò anche alla scultura lignea, di ispirazione quattrocentesca. Cfr. CHIARUGI, 1994, vol. 2, pp. 536-538.

<sup>24</sup> L'artista è così segnalato nella classe XIX – mobilia –, sezione II, "oggetti e mobili di lusso e di decorazione": "ROSSI Antonio, Siena – Cofanetto intagliato in noce e mocogone – Altro id. tutto di noce". *Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 282.

Per la porta si veda invece *Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 370.

<sup>25</sup> Cfr. D. C. FINOCCHIETTI, *Mobilia*, in *Esposizione Italiana*, cit., 1865, vol. 3 – *classi XIII a XXIV*, pp. 181-236.

<sup>26</sup> Il Chiarugi data le porte in questione al 1857. Cfr. CHIARUGI, 1994, vol. 1, pp. 211-213.

<sup>27</sup> L'edificio risulta, a gennaio 2011, chiuso per accertamenti della Soprintendenza di Siena. Per le informazioni sulla loro attuale collocazione si fa riferimento ad A. M. MASINELLI, *Il mobile toscano 1200-1800*, Milano 1993; CHIARUGI, 1994, pp. 211-212.

<sup>28</sup> G. CIRRI, *Cornici neogotiche a Siena*, in "DecArt", n. 6, 2006, pp. 39-46.

<sup>29</sup> CHIARUGI, 1994, p. 212; CIRRI, 2006, p. 40. Sugli interni di Palazzo Pubblico a Siena, ed in particolare sugli stalli del coro e la residenza lignea, si veda C. RICCI, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo 1904; M. CORDARO, *Le vicende costruttive*, in C. BRANDI (a cura di), *Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, Siena 1983, pp. 29-146; K. CHRISTIANSEN, *Mattia di*

ma non così stringente da ipotizzarne una derivazione, sembra molto più plausibile che l'intagliatore si sia ispirato alla porta della Sala del Concistorio, eseguita da Domenico di Niccolò dei Cori nel 1414 e da Bernardo Rossellino per la parte marmorea nel 1446 (**Tav. 9**)<sup>30</sup>. La porta ottocentesca riprende difatti in maniera alquanto fedele quella del XV secolo, derivandone sia la struttura, con la fascia centrale che separa due livelli di archetti ogivali, che gli aspetti più decorativi. Il motivo fitomorfo delle foglie di edera che corrono lungo i bordi dei battenti, le volute floreali della fascia centrale, così come le rosette che interrompono le bordure vegetali richiamano da vicino il modello quattrocentesco. La derivazione dal Medioevo appare più libera nella porta con i rosoni; Rossi sembra in questo caso estrapolare in maniera più o meno diretta la decorazione degli stalli del coro per inserirla, quale elemento modulabile, nella composizione della sua opera.

Si può quindi parlare di una ripresa filologica degli stilemi medievali, con particolare attenzione alle realtà senesi, quindi locali. Tale atteggiamento non scade però nella mera imitazione, né vi si possono leggere intenti didattici, come si verificherà più avanti con D'Andrade: nella medesima commissione sono presenti difatti opere più o meno fedeli ai modelli originali, probabilmente le opere di riferimento e l'aderenza ad esse del prodotto finito si devono alla discrezionalità del Rossi stesso.

---

*Nanni's intarsia bench for the Palazzo Pubblico, Siena*, in "The Burlington Magazine", 1997, n. 1131, pp. 372-386; A. WILMERING, *Domenico di Niccolò, Mattia di Nanni and the development of Siennese intarsia techniques*, *ivi*, 1997, n. 1131, pp. 387-397.

<sup>30</sup> Cfr. CORDARO, 1983, p. 88.

## ***Porta lignea per Villa Demidoff, di Rinaldo Barbetti.***

Fa sempre riferimento ad un modello celebre la porta interna della cappella russa del principe Demidoff, realizzata ed esposta da Rinaldo Barbetti (**Tav. 10**)<sup>31</sup>. Di origini senesi come Antonio Rossi, ma trasferitosi a Firenze in giovane età, discendeva da una famiglia di intagliatori ben noti in Toscana, le prime collaborazioni furono difatti presso la bottega del padre Angelo<sup>32</sup>. Prima di entrare a bottega presso il genitore, Rinaldo aveva lavorato presso un orafo, formazione che gli permise di acquisire una particolare abilità nei lavori minuti, come le porte presentate a Firenze nel 1861<sup>33</sup>. Ispiratosi a quelle del Battistero fiorentino, in particolare ai battenti di Andrea Pisano, riscosse un notevole successo di critica, ottenendo una medaglia sotto la categoria “Scultura” per la “*porta istoriata con bassirilievi* [sic], opera scolpita in noce, bene ideata e di lodevole esecuzione”<sup>34</sup>. Il portale era caratterizzato, a giudicare dalle incisioni dell’epoca, da 29 riquadri, contenenti dei bassorilievi con scene tratte dall’Antico Testamento. Immediato è il riferimento, per tutte le fonti dell’epoca, all’arte trecentesca, in particolare il Barbetti “imita il fare di Niccola, Giovanni ed Andrea Pisani, che furono non solo i restauratori, ma quasi gl’istitutori della scultura italiana, ed aprirono la fonte da cui scaturirono le famose scuole senese e fiorentine”<sup>35</sup>. Il Fioretti, nell’articolo relativo

---

<sup>31</sup> “Una porta della cappella Ortodossa di San Donato, in 29 spartiti e scolpita in basso rilievo, rappresentante i fatti principali della Sacra Scrittura, con teste di Profeti e accessori d’ornamento analoghi”. *Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 369. La bottega Barbetti figura anche in altre sezioni del catalogo: tra gli espositori di “oggetti e mobili di lusso e decorazione”, ad esempio, Angelo ed i figli presentano un “piede di tavola in ebano e bronzi di forma ovale, Tavola di ebano, Cassapanca con spagliera [sic] di quercia, Inginocchiatoio”. I Barbetti sono citati anche nella quinta sezione – “tappezzeria e lavori di decorazione” – con “due mensole per ritratti, Un pezzo di cuoio stampato, per campione”. Cfr. *Esposizione italiana agraria, industriale artistica tenuta in Firenze nel 1861. Catalogo ufficiale pubblicato per ordine della Commissione Reale*, Firenze 1861.

<sup>32</sup> Per un profilo biografico di Rinaldo Barbetti (1830-1904) si veda DE GUBERNATIS, 1906, pp. 33-34; D. FROSINI, *Barbetti, Rinaldo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 6, Roma 1964, p. 188; CHIARUGI, 1994, pp. 407-409; A. P. TORRESI, *Scultori d’Accademia. Dizionario biografico di maestri, allievi e soci dell’Accademia di Belle Arti a Firenze (1750-1915)*, Ferrara 2000.

<sup>33</sup> FROSINI, 1964, p. 188.

<sup>34</sup> P. EMILIANI GIUDICI, *Scultura*, in *Esposizione Italiana*, cit., 1865, vol. 3 – *classi XIII a XXIV*, pp. 301-320. “Splendida testimonianza di onore fu dato all’intaglio in legno e in avorio in questa solenne occasione dal Giurì della Classe XXIV (*Scultura*), che si compiacque a farlo figurare fra le opere di arte, e come tali premio di medaglia: la bene ideata porta istoriata con bassorilievi di Rinaldo Barbetti [...]”. FINOCCHIETTI, 1865, pp. 203-204.

Sulla porta del Battistero di Andrea Pisano, vista l’ampia bibliografia esistente in merito, si rimanda a: A. PAOLUCCI, *Le porte del Battistero di Firenze*, Firenze 1996; M. R., *Andrea (1330-1336). Porta bronzea*, in M. BURRESI (a cura di), *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, cat. della mostra, Milano 1983, pp. 172-173.

<sup>35</sup> S. FIORETTI, *Porta interna della cappella russa a S. Donato presso Firenze composta e sculta in legno da Rinaldo Barbetti per commissione di S. E. il principe Anatolio Demidoff*, in *La Esposizione italiana*, cit., 1861, pp. 19-21.

Si veda anche la seguente descrizione, fornita da Yorick nel suo *Viaggio attraverso l’Esposizione*:

“Dietro questo egregio lavoro, sopra tre gradini di legno si alza la porta interna della Cappella Russa di S. E. il principe di Demidoff, sculta in legno da *Rinaldo Barbetti* di Firenze. Qui veramente si parve tutta la varietà dell’artefice intelligente ed educato a buoni studi.

all'opera, richiama l'attenzione anche degli artisti “sui gruppi e sulla varietà degli atteggiamenti, e sul piegare dei panni, e sul carattere delle teste”, che risulterebbe “tutto analogo allo stile del secolo XIII, se non che purgato”<sup>36</sup>. Ne emergerebbe quindi una lettura del Medioevo idealizzata, una sorta di reinterpretazione del modello in chiave purista, anche se il Chiarugi legge nell'opera una rielaborazione dei modelli ghibertiani – a suo avviso l'autore difatti avrebbe fatto riferimento a tutte le porte del Battistero fiorentino, non solo a quella più antica – mediata dalla scultura cinquecentesca<sup>37</sup>. È interessante rilevare come, a differenza dello studioso contemporaneo, gli autori ottocenteschi non abbiano dubbi nell'indicare la derivazione dell'opera esclusivamente dal portale trecentesco, non ponendola assolutamente in relazione con quelli realizzati nel Quattrocento dal Ghiberti, pur facendo – nel caso del Fioretti – un rapido cenno al fiorentino, vincitore dei difetti tipici di “quei padri

---

Lo stile della porta è quello del secolo decimo quarto, imitante i bei modelli di Nicola, Giovanni ed Andrea Pisani, e le sue dimensioni sono 1 metro e 82 di larghezza e 3 metri e 68 di altezza; il tutto diviso in 29 ripartimenti, ove si scolpirono altrettanti bassorilievi, con soggetti tratti dal Vecchio Testamento, e indicati con retto giudizio dal signor Wladimiro Stassof.

Nel tondo, posto in mezzo sull'arco sulla porta, è Dio Padre, che benedice colla sinistra l'universo creato, mentre tiene nella destra il globo mondiale.

Sott'esso stanno due serafini in atto di volare, sorreggenti le armi e le cifre del principe Anatolio di Demidoff. Ai lati de' due serafini stanno Cristo e la Vergine, e nel fregio a tutti sottoposto le teste di quattro angioletti avvolti nelle loro ali.

Le istorie sculte negli altri scompartimenti, cominciando dal primo in alto, a sinistra, sono: 1° Dio Padre, solo. 2° Dio che crea la luce. 3° Dio che divide la terra dalle acque. 4° Dio crea gli animali. 5° Dio che crea l'uomo. 6° Il peccato originale. 7° La cacciata dall'Eden. 8° I primi uomini. 9° Caino ed Abele. 10° Il diluvio. 11° Sacrificio di Noè. 12° Sacrificio di Abramo. 13° Giuseppe narra il sogno ai fratelli. 14° Giuseppe riconosciuto, 15° Passaggio del mar rosso. 16° La manna nel deserto. 17° Mosè scende dal Sinai. 18° Il serpente di bronzo. 19° Davide [sic] uccide Golia. 20° Il giudizio di Salomone. 21° Daniele spiega a Balthasar le parole misteriose. 22° Il carro di Ezechiele. 23° La schiavitù di Babilonia. 24° La riedificazione del tempio.

Fra tutti questi noi non dubitiamo di segnare come più degni d'elogio e d'accurata osservazione i numeri 8, 11, 12, 13, 17, 18, 19, 20 come quelli in cui la quantità delle figure, l'ammirando magistero degli scorci, la felice composizione, sono pregi che si fanno facilmente palesi anco agli occhi di chi non è molto versato nelle cose dell'arte.

Nei medaglioni sottoposti ad ogni scompartimento sono scolpite le teste dei quattro patriarchi, re e sacerdoti: Mosè, Davide [sic], Salomone e Samuele, dei quattro profeti maggiori: Isaia, Geremia, Ezechiele e Daniele, e dei dodici profeti minori, Osea, Giaele, Amos, Abdia, Giona, Michea, Nahum, Abacucco, Sofonia, Aggeo, Zaccaria e Malachia. Uno zoccolo liscio fino a terra termina questa porta che tutti dovranno ammirare per elevatezza di concetto, per ben distribuita composizione, per l'espressione vera di tante piccolissime figure, per la purezza dei contorni, per la sfumatura delle parti lontane, per l'esattezza e la grazia degli accessori.

Il lavoro è condotto interamente in legno di noce, il quale aggiungeva colla sua durezza nuove difficoltà alle molte che già di per sé il lavoro conteneva”. Cfr. *Viaggio attraverso l'Esposizione Italiana del 1861 di Yorick figlio di Yorick. Guida critico-descrittiva con la pianta del Palazzo della Esposizione*, Firenze 1861.

<sup>36</sup> FIORETTI, 1861, p. 20.

<sup>37</sup> Già il fiorentino Pio Fedi e lo scultore americano Randolph Rogers si erano recentemente – rispettivamente nei primi anni Trenta e negli anni Cinquanta – ispirati alle porte in questione. Cfr. CHIARUGI, 1994, p. 407.

della scultura”, riferendosi ovviamente ai Pisano<sup>38</sup>. Solo il Dandolo indica come riferimento le porte del Ghiberti, a cui accenna in modo vago, senza specificare l’esatto modello<sup>39</sup>.

La porta era stata realizzata, come già accennato in precedenza, su commissione del principe Anatolio Demidoff, per la cappella ortodossa annessa alla villa di San Donato in Polverosa, nei pressi di Firenze<sup>40</sup>. La commissione si inseriva nel più vasto progetto di rinnovo dei locali della villa, che vedeva la bottega dei Barbetti impegnata su più fronti per anni<sup>41</sup> – il solo portale, eseguito da Rinaldo, richiese quasi sei anni di lavoro –, per un periodo compreso tra l’inizio degli anni Quaranta ed il 1859<sup>42</sup>. Purtroppo già a partire dalla seconda metà degli anni Settanta si datano l’abbandono della villa di San Donato da parte dei Demidoff e le prime vendite fiorentine, con le quali si diede inizio alla dispersione degli arredi<sup>43</sup>. Gli oggetti di culto e le suppellettili presenti nella cappella non ebbero analoga sorte, furono difatti riadattati per la chiesa russa di Firenze, di recente fondazione<sup>44</sup>. Il riuso comportò un adattamento, che, nel caso della porta di Rinaldo Barbetti, si tradusse nell’eliminazione di quattro formelle nei primi due registri: furono rimosse le mandorle laterali con Cristo e la Vergine, che vennero sostituite con due pannelli della Creazione – Dio Padre e la creazione degli animali –. Le

---

<sup>38</sup> “Il sentimento religioso che traspira dal volto degli angeli, la maestà del Dio Padre e dei Profeti, la semplicità e verità del piegare nei panni, la varietà nella quasi simmetria delle composizioni, la euritmia dell’insieme, attesteranno a chi ben osservi, con quanta maestria abbia saputo il *Barbetti* imitare quei padri della scultura, senza cadere in quei difetti che vengono a loro giustamente rimproverati, e dai quali uscì trionfante il sovrano scultore Lorenzo Ghiberti”. FIORETTI, 1861, pp. 19-20.

<sup>39</sup> “La porta della cappella della villa Demidoff a S. Donato, sculta da Barbetti in legno di noce, ricorda in piccolo la ghibertiana del Battistero, divisa in simili scompartimenti, con entro bassirilievi rappresentanti fasti dell’antico e novo Testamento, con cornice in giro a festoni intramezzati di fiori e d’animali”. T. DANDOLO, *Panorama di Firenze – La Esposizione Nazionale del 1861 e la Villa Demidoff a S. Donato*, Milano 1863, p. 148.

<sup>40</sup> Negli anni Sessanta del secolo il Dandolo riporta la seguente descrizione della cappella russa, visitata dopo l’Esposizione fiorentina. “Si apre sull’atrio la porta della cappella greca a due imposte scolpite in legno da Barbetti, che ammirai alla Esposizione invitante [sic] la porta ghibertiana del Battistero [...]. In affacciarmi allo interiore della cappella confesso che rimasi abbagliato; sendochè non mirai là entro, eccetto il pavimento pur esso lucente d’intarsiati legni, che pitture ed oro. Il soffitto v’è distribuito in cassettoni di ricco intaglio; lungo le pareti si succedono immagini di Santi pinti ad olio da artisti moscoviti con grande vivacità di colori [...]. L’ultimo terzo del parallelogramma della cappella (tale n’è la forma) giace diviso dal rimanente per via d’una fitta ed alta grata dorata, che nella parte mediana a traverso d’una porta, quando è aperta, lascia intravedere il santuario e l’altare, sul quale vien celebrata la messa da sacerdote splendidamente ammantato. Quel *Sancta Sanctorum* ritrae lume da finestra interiore, a traverso i cristalli colorati della quale penetrano raggi come di sole che tramonti”. DANDOLO, 1863, pp. 313-314.

<sup>41</sup> Per un elenco delle opere realizzate dalla bottega Barbetti per Anatolio Demidoff si veda C. PAOLINI, *Intagli e arredi per i Demidoff*, in L. TONINI (a cura di), *I Demidoff a Firenze e in Toscana*, atti del convegno, Firenze 1996, pp. 186-187.

<sup>42</sup> L’edificio, fatto costruire dal padre Nicola nella prima metà del XIX secolo, fu ampiamente rinnovato da Anatolio in occasione delle proprie nozze (1840). Sulle vicende della villa si veda CHIARUGI, 1994, pp. 265-266; PAOLINI, 1996, pp. 181-191; PAOLINI, 1996, p. 183.

<sup>43</sup> S. MELONI, TRKULJA, *I Demidoff e la chiesa russa di Firenze*, in TONINI (a cura di), 1996, pp. 251-260.

<sup>44</sup> Fino ad allora gli zar ed i principi russi avevano utilizzato una tenda come chiesa nei loro soggiorni italiani, ma, con l’aumento della presenza russa in Toscana, si sentì la necessità di una sede stabile. Nel 1885 fu quindi acquistato il terreno dove sarebbe sorta la nuova chiesa, dedicata alla Natività ed a san Nicola, inaugurata nell’ottobre 1902. Sull’argomento si veda CHIARUGI, 1994, p. 268; MELONI TRKULJA, 1996, pp. 253-256.

formelle rappresentanti la creazione della luce e la divisione della terra dalle acque furono invece eliminate (**Tav. 11**).

## **Dante ed il rinnovamento d'Italia, piano di scagliola dei fratelli Della Valle.**

Come si può rilevare da quanto esposto finora, nel corso della manifestazione fiorentina del 1861 la maggior parte degli espositori che presentano oggetti in stile neomedievale è di provenienza toscana, come è il caso anche di una coppia di artigiani livornesi, i fratelli Pietro e Giuseppe Della Valle. Nel *Catalogo ufficiale* compaiono in due categorie, tra gli espositori di mobilia – nella sezione “oggetti e mobili di lusso e decorazione”<sup>45</sup> – e, all’interno della classe XXIII – “Pittura, Incisione, Disegni, Litografie e Litocromie” – tra le pitture varie<sup>46</sup>. All’interno di quest’ultima categoria compare in particolare un tavolo realizzata in scagliola, avente per tema *Dante ed il rinnovamento d'Italia*<sup>47</sup>. L’opera, com’era prevedibile in occasione di un’esposizione che celebrava l’unificazione dell’Italia e la nascita del nuovo Stato, ebbe un vasto successo di critica, ed il comitato della classe XXIII le assegnò una medaglia per “buona composizione e gusto”<sup>48</sup>.

Gli autori dell’opera discendevano da una lunga tradizione di famiglia di lavori in scagliola: la bottega era stata difatti fondata dal nonno Pietro e dal padre Filippo, originari di Roma, alla fine del Settecento<sup>49</sup>. Tuttavia fu con Pietro e Giuseppe che giunsero i primi successi, partecipando regolarmente alle esposizioni toscane – tranne la prima, del 1839 – e ricevendo vari premi<sup>50</sup>. Furono presenti anche all’Esposizione Universale di Londra, dove esposero un piano in scagliola a soggetto storico<sup>51</sup>. Contribuì sicuramente al successo il contributo di Pietro, il quale rifiniva i lavori di scagliola grazie alla pittura, trasformandoli in oggetti di

---

<sup>45</sup> “VALLE (DELLA), Livorno – Tavole di scagliola con ornati, figure ecc.”. *Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 282.

<sup>46</sup> “VALLE (DELLA) Pietro, Livorno.

8878. Dante e il rinnovamento d’Italia (pittura su scagliola)”. *Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 347.

La prima edizione del catalogo riportava invece, nella medesima sezione, una descrizione più generica, i livornesi esponevano difatti “5 tavole di scagliola rappresentanti soggetti storici, ornati ec.”. Cfr *Esposizione italiana agraria*, cit., 1861, p. 231.

<sup>47</sup> Sulla tecnica della scagliola si veda A. M. MASSINELLI, *Scagliola, l’arte della luna*, Roma 1997.

<sup>48</sup> F. MANFREDINI, *Disegno, Pittura, Incisione e Litografia*, in *Esposizione Italiana*, cit., 1865, vol. 3 – *classi XIII a XXIV*, pp. 279-300.

<sup>49</sup> A partire dal 1823 si hanno notizie circa l’esportazione di tavole dei Della Valle in tutta Europa, con un giro d’affari, riporta la Lazzarini, di circa 12 mila lire. Sulle vicende della bottega si veda CHIARUGI, 1994, pp. 457-458; M. T. LAZZARINI, *Artigianato artistico in età Lorenese (1814-1859)*, Livorno 1996, pp. 148-156.

<sup>50</sup> Il primo riconoscimento dei fratelli Della Valle fu la medaglia di bronzo ottenuta all’Esposizione dei prodotti delle Arti e delle Manifatture toscane svoltasi a Firenze nel 1841 con un piano di tema paesaggistico – al centro una veduta del Vesuvio, attorniate da sei vedute di Pompei –. Tornarono ad esporre alle esposizioni fiorentine nel 1844 e nel 1850, in quest’ultima occasione presentarono la tavola *Milton che visita Galileo chiuso nelle carceri romane*, tratto da un dipinto contemporaneo esposto a Firenze. In quest’occasione i Della Valle furono premiati con la medaglia d’oro, e l’opera fu scelta per l’Esposizione Universale del 1851. Cfr. LAZZARINI, 1996, pp. 150-151.

<sup>51</sup> Si trattava del piano esposto a Firenze l’anno precedente, *Milton che visita Galileo chiuso nelle carceri romane*. CHIARUGI, 1994, p. 458.

“Belle Arti anziché d’industria”<sup>52</sup>. La tecnica applicata ai piani di scagliola era difatti frutto della collaborazione dei due fratelli, specializzati in ambiti diversi: Giuseppe si occupava degli ornati e delle parti da eseguirsi a tarsia, mentre il fratello dipingeva i quadretti e rifiniva gli ornati a pennello<sup>53</sup>. Partecipò anche ad alcune esposizioni, sia in Toscana che all’estero, presentando prevalentemente scene di paesaggio, per essere riconosciuto in qualità di paesaggista<sup>54</sup>. La fortuna della bottega sembra comprovata dall’*Indicatore generale del commercio* livornese redatto dal Meozzi negli anni compresi tra il 1861 ed il 1865, che inserisce l’attività rispettivamente tra i “Gabinetti d’oggetti di Belle Arti” – nel 1861 e 1864 – e come “Laboratorio in Scagliola a Mosaico sul Marmo” nel 1865<sup>55</sup>. L’autore non si limita a fornire i dati sensibili dei Della Valle, ma riporta anche un breve elenco delle medaglie conseguite alle esposizioni a cui hanno partecipato<sup>56</sup>.

Nonostante il plauso riscosso dal piano di scagliola, le pubblicazioni dell’epoca non ne riportano alcuna immagine, pur fornendo dettagliate descrizioni<sup>57</sup>. Da esse è possibile

---

<sup>52</sup> COMANDUCCI, 1945 [1962], p. 580; LAZZARINI, 1996, p. 150.

<sup>53</sup> Sui diversi compiti svolti all’interno della bottega cfr. LAZZARINI, 1996, p. 151.

<sup>54</sup> Pietro Della Valle è inoltre segnalato all’interno dell’*Indicatore generale del commercio* di Livorno degli anni 1861, 1864 e 1865, all’interno della categoria “Pittori a olio e a fresco di figura storia ec.” come pittore ad olio, “paesista e maestro di pittura fregiato nel 1851 della decorazione di seconda classe del merito industriale di Toscana, e socio accademico del R. Istituto tecnico” Cfr. *Indicatore generale del commercio, delle arti, delle industrie ec. della città di Livorno per l’anno 1861, compilato da V. Meozzi*, Livorno 1861; COMANDUCCI, 1945 [1962], p. 580; LAZZARINI, 1996, p. 155.

<sup>55</sup> Si veda *Indicatore generale*, cit., 1861, p. 88; *Indicatore generale del commercio, delle arti, delle industrie ec. della città di Livorno per l’anno 1864, compilato da V. Meozzi*, Livorno 1864; *Indicatore generale del commercio, delle arti, delle industrie ec. della città di Livorno per l’anno 1865, compilato da V. Meozzi*, Livorno 1865.

<sup>56</sup> “A questo Stabilimento fa parte lo Studio, e laboratorio di novità di lavori in scagliola, a pittura e mosaico, ove i medesimi hanno riportato alla esposizione di Firenze nel 1841 premio di medaglia di bronzo, nel 1844 di medaglia d’argento, nel 1850 di medaglia d’oro, nel 1851 di medaglia di merito alla grande esposizione mondiale di Londra e nel 1861 distinti, con medaglia dal Giurì della Pittura cl. XXIII, alla GRANDE ESPOSIZIONE ITALIANA di Firenze”. *Indicatore generale*, cit., 1864, p. 152.

<sup>57</sup> Tra le possibili descrizioni, si riporta quella di Yorick, nel suo *Viaggio attraverso l’Esposizione*:

“In mezzo alla Sala si ammirano la tavola in mosaico del signor *Taddei* di Roma [...], e le tavole in scagliola dei fratelli Pietro e Giuseppe Della Valle di Livorno, fra le quali merita speciale descrizione, per l’alto soggetto, quella rappresentante Dante e il Rinnuovamento [sic] italiano.

In una superficie circolare che ha un metro e sedici centimetri di diametro, si racchiudono nove dipinti, uno maggiore di forma circolare, nel centro, e otto minori circolari od ottagonali, intorno alla circonferenza.

Nel quadro principale fu dall’artista rappresentato l’Alighieri, che asceso all’Empireo con Beatrice, vede il futuro rinnovamento italiano, e addita il Seggio, ove Colui s’assiderà, che, ridotte in una le cento divise contrade, valga a tornare l’Italia nella primitiva grandezza.

I minori quadri ottagonali presentano a chiaro scuro altrettanti episodi della Divina Commedia, cioè: 1. Farinata degli Uberti (*Inferno*, canto X) in cui volle l’artista rappresentare l’amore di patria, 2. Sordello Mantovano (*Purgatorio*, canto VI) che fu scelto a significare la Carità cittadina, 3. San Pietro in atto d’anatemizzare la Corte Romana (*Paradiso*, canto XXVII) ove si simboleggiano i molti danni che seguirono l’infausto cannubio [sic] dello scettro col pastorale e 4. Re Manfredi (*Purgatorio*, canto III) che ritrae la difesa del proprio diritto contro la prepotente invasione straniera.

Nei circolari è stato simbolicamente, e giusta le idee di quell’epoca, istoriata l’enciclopedia. Le tre piccole figure nei cieli della Luna, di Mercurio e di Venere, sistema tolemaico, corrispondono alle scene del *Trivio*, cioè: Grammatica, Dialettica e Rettorica; le altre nei cieli del Sole, di Giove e di Saturno, indicano il *Quadrivio*, che abbracciò l’Aritmetica, la Musica, la Geometria, e l’Astrologia: le due donne successive esprimono la Fisica e la Metafisica; e le quattro ultime con gli emblemi delle virtù cardinali, l’Etica e la Scienza Morale. –

evincere un puntuale programma iconografico dell'opera, la quale comprendeva sia scene di ispirazione dantesca – e, più specificatamente, legate alla *Divina Commedia* – che allegorie legate al processo di unificazione nazionale. Tale commistione è presente già nel riquadro centrale, ove Dante indicherebbe uno scranno vuoto, di colui che, “ridotte in una le cento divise contrade”, “valga a tornare l'Italia nella primitiva grandezza”, riferendosi ovviamente a Vittorio Emanuele II<sup>58</sup>. A porre in maggior evidenza la connessione tra il poeta fiorentino e l'Unità d'Italia – legame già esplicitato dal titolo dell'opera – gli stemmi delle principali città italiane sono posti ad ornamento della cornice “gotica” della scena principale<sup>59</sup>. Il riferimento all'arte medievale non sarebbe presente solo nel suddetto fregio, secondo il *Giornale dell'Esposizione* per tutta la parte ornamentale “l'artista bramò accostarsi, per quanto era possibile, allo stile dell'epoca cui ha riferimento il Soggetto”<sup>60</sup>.

Sebbene l'oggetto fosse stato lodato sia dalla giuria della classe XXIII – la quale, come già accennato, premiò gli autori con una medaglia<sup>61</sup> – ed apprezzato dalla critica contemporanea, dopo l'esposizione fiorentina se ne perdonò le tracce. Venne esposto quattro anni dopo in occasione della mostra celebrativa il centenario dantesco a Firenze; durante tale evento il tavolo sarà presentato, secondo il catalogo ufficiale, dagli autori stessi, i fratelli Della Valle, che ne erano verosimilmente ancora in possesso<sup>62</sup>. Probabilmente in tale occasione, o anche in seguito, l'opera fu acquistata da un privato, e per questo non è stato possibile rintracciarla nelle principali collezioni museali italiane. La sola testimonianza figurativa del piano di scagliola è una fotografia realizzata dal fotografo fiorentino Pietro Semplicini, che la accluse nell'album ricordo dell'esposizione da lui donato a Vittorio Emanuele II, attualmente conservato presso la Biblioteca Reale di Torino (**Tav. 12**)<sup>63</sup>. La riproduzione ricalca fedelmente la descrizione fornita dalle fonti dell'epoca, anche se non sembra influenzata in modo così stringente dallo stile medievale. La cornice della scena principale richiama

---

A compiere l'intero albero enciclopedico null'altro mancava tranne la scienza divina o teologica, la quale venne dall'artista in Beatrice stessa raffigurata; e perciò ella reca nelle sue vestimenta i colori simbolici delle teologiche virtù.

Gli stemmi de' principali municipii italiani ornano la cornice gotica che cinge il quadro centrale” *Viaggio attraverso*, cit., 1861, pp. 125-127.

Una descrizione analoga è presente in *La Esposizione Italiana*, cit., 1861, p. 83.

<sup>58</sup> *Viaggio attraverso*, cit., 1861, p. 126.

<sup>59</sup> *La Esposizione Italiana*, cit., 1861, p. 83.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Cfr. MANFREDINI, 1865, p. 287.

<sup>62</sup> Si veda a tal proposito il capitolo successivo. Cfr. *Esposizione Dantesca in Firenze*, Firenze 1865.

<sup>63</sup> P. SEMPLICINI, *Album Ufficiale dell'Esposizione Italiana del 1861*, Firenze 1861. L'immagine è stata pubblicata anche dal Colle, a volte senza l'indicazione della sua provenienza. Cfr. COLLE, 1990, pp. 114-115; ID., *Il mobile dell'Ottocento in Italia: arredi e decorazioni d'interni dal 1815 a 1900*, Milano 2007.

Per l'*Album* del Semplicini si rimanda a G. GIACOBELLO BERNARD, *Biblioteca Reale di Torino*, in M. FALZONE DEL BARBARÓ, M. MAFFIOLI, E. SESTI (a cura di), *Alle origini della fotografia: un itinerario toscano 1839-1880*, cat. della mostra, Firenze 1989, pp. 206-207.

sicuramente gli stilemi neomedievali all'epoca in voga, ma i racemi che uniscono i riquadri secondari e le lesene sotto ciascuna di esse rimandano verosimilmente alla decorazione di matrice neorinascimentale. La parte pittorica sembra invece rifarsi al romanticismo storico, influsso evidente già a partire dal tema trattato, proprio della tradizione figurativa romantica; più in generale si può rilevare, secondo la Lazzarini, uno schema compositivo ricorrente nelle opere dei Della Valle, che richiamerebbe la pittura murale di Sette ed Ottocento, in particolare negli apparati decorativi a quadro riportato<sup>64</sup>.

Il Medioevo nel piano dei Della Valle appare quindi strettamente connesso alla contemporaneità: la figura di Dante quale precursore dell'uomo moderno e dell'unificazione dell'Italia – Colle parla, a tal proposito, di “storicismo patriottico”<sup>65</sup> – costituisce sicuramente in quegli anni una tematica fortemente sentita, sull'onda del rinato interesse per il poeta e la sua opera<sup>66</sup>. All'ambito dei contenuti bisogna affiancare quello della forma, anch'essa – secondo le fonti ottocentesche – di ispirazione medievale.

---

<sup>64</sup> La decorazione dei piani dei Della Valle sarebbe solitamente costituita da un motivo *trompe-l'oeil* al centro, circondato da un fregio “alla raffaella”. Tra il fogliame della cornice trovano posto medaglioni rappresentanti scene e figure legate al tema principale. Cfr. LAZZARINI, 1996, p. 151.

<sup>65</sup> COLLE, 1990, p. 114.

<sup>66</sup> Circa la fortuna ottocentesca di Dante si parlerà più diffusamente in seguito. Cfr. V. MARIANI, *Dante e le arti figurative dell'Ottocento*, in *Dante nel secolo dell'Unità d'Italia*, atti del I Congresso Nazionale di Studi danteschi, Firenze 1962, pp. 159-173; F. MAZZOCCA, *Fortuna visiva e interpretazioni di Dante nella cultura artistica tra la Restaurazione e il Risorgimento*, in L. M. GALLI MICHIERO (a cura di), *Museo Poldi Pezzoli. Restituzioni. Lo studiolo del collezionista restaurato*, Milano 2002, pp. 57-69; F. LEONE, *Il culto di Dante*, in F. MAZZOCCA (a cura di), *Romantici e Macchiaioli: Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, cat. della mostra, Milano 2005, pp. 111-121.

### ***Tavola in mosaico a pietre dure di Gaetano Bianchini.***

Da quanto riportato finora, si può notare che buona parte degli artisti indagati esposero all'interno della categoria "Oggetti e mobili di lusso e di decorazione", sebbene spesso compaiano pure in altre sezioni – ad esempio Antonio Rossi nel *Catalogo ufficiale* è inserito anche nella classe di Scultura, sezione "Scultura ed intagli in avorio, e legno"<sup>67</sup> –. Un altro espositore presente nella suddetta categoria è Gaetano Bianchini, di Firenze, con una serie di "Tavole a mosaico in pietre dure"<sup>68</sup>. Nonostante la genericità dell'indicazione del catalogo, è stato possibile individuare, grazie alle pubblicazioni coeve all'evento, un oggetto rispondente ai canoni della presente ricerca: un piano a commesso di pietre dure rappresentante "Cimabue che s'incontra per la prima volta in [sic] Giotto"<sup>69</sup>. Il tema affrontato nell'opera costituisce di per sé un riferimento al neomedievalismo, legame che si rafforza esaminando l'incisione pubblicata dal giornale illustrato dell'Esposizione (**Tav. 13**)<sup>70</sup>. La cornice ornamentale del piano presenta difatti una serie di elementi decorativi tipici della sensibilità neomedievale dell'epoca: i fiori dai petali lanceolati, in alcuni casi inscritti in un cerchio, quasi a richiamare delle borchie; la cornice mistilinea dall'aspetto floreale, che alterna medaglioni a forme archiacute; ed infine, all'interno di queste ultime, i motivi a goccia dai profili appuntiti. È interessante rilevare come, anche in questo caso, il Medioevo costituisca uno spunto per l'autore, e non un modello vincolante. Agli elementi medievaleggianti precedentemente citati se ne aggiungono difatti altri di chiara derivazione ottocentesca: è il caso dell'incorniciatura della scena principale, arricchita da medaglioni con i ritratti di personaggi illustri – nella fattispecie Dante, Boccaccio, Leonardo da Vinci e Michelangelo –, tematica che ebbe grande fortuna per tutto l'Ottocento. Anche la scelta del soggetto richiama la trattatistica del XIX secolo in proposito, pur essendo di derivazione vasariana. Si consideri a tal proposito le indicazioni contenute in *Bellezza e civiltà* di Niccolò Tommaseo, che suggeriscono una serie di tematiche da affrontare nella pittura storica, tra le quali rientra appunto l'incontro di Cimabue con Giotto, "colui che onorerà tutta Italia delle opere sue e del suo nome, dopo cinque secoli e questo e quelle rifiorenti oggidì di più giovane vita"<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> *Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 370.

<sup>68</sup> Cfr. *Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 276

<sup>69</sup> L'opera, esposta nella "Sala delle gemme" è descritta come un "Quadro in pietre dure rappresentante Cimabue che s'incontra per la prima volta in [sic] Giotto, opera del sig. *Bianchini* di Firenze". *Guida dell'Esposizione Italiana del 1861*, Firenze 1861.

<sup>70</sup> *La Esposizione Italiana*, cit., 1861, p. 72.

<sup>71</sup> Cfr. N. TOMMASEO, *Bellezza e civiltà o delle arti del bello sensibile*, Firenze 1838 [1857]; alcuni brani sono pubblicati in P. BAROCCHI, *Il campo storiografico*, in EAD., F. NICOLODI, S. PINTO (a cura di), *Romanticismo storico*, cat. della mostra, Firenze 1974, pp. 117-220.

Autore del commesso a pietre dure risulta essere, come precedentemente accennato, Gaetano Bianchini. In parallelo alla formazione presso l'Accademia di Belle Arti fiorentina – frequentò in particolare i corsi di disegno<sup>72</sup> – fu apprendista della Galleria dei Lavori di Firenze fino al 1825, quando aprì una propria bottega<sup>73</sup>: con la rimozione del divieto di lavorare a commesso di pietre dure al di fuori del controllo dell'opificio fu difatti uno dei primi ad andarsene, sperimentando nuove forme di mosaico, con l'uso preponderante di pietre calcaree a scapito di quelle silicee e l'introduzione di materiali più facilmente lavorabili, dando così origine al “Mosaico di Firenze”<sup>74</sup>. Oltre alle innovazioni tecniche il Bianchini non tralasciò nemmeno l'attività espositiva, risultando presente a numerose esposizioni toscane con tavoli in pietre dure ed ottenendo spesso riconoscimenti ufficiali<sup>75</sup>.

Anche in occasione dell'Esposizione Generale del 1861 il Bianchini ottenne un notevole successo, furono apprezzati soprattutto il piano con l'infanzia di Giotto ed uno di forma ovale a decorazione floreale. Grazie a queste due opere – il Finocchietti non specifica il merito particolare dell'una o dell'altra – fu premiato con la medaglia di merito, “per il disegno e buona esecuzione di una tavola in mosaico di Firenze”<sup>76</sup>. Purtroppo del piano di Giotto, così come già di quello dei fratelli Della Valle, si sono perse le tracce e l'unica testimonianza visiva dell'opera resta l'incisione pubblicata sul *Giornale illustrato*. L'espositore partecipò ad un altro evento che prenderemo in considerazione – la mostra per il centenario dantesco del 1865 – presentando però altri oggetti<sup>77</sup>.

---

<sup>72</sup> Il Torresi data invece il periodo della formazione accademica del Bianchini (1806-1866) agli anni 1825-1827, durante i quali avrebbe seguito il corso di scultura. In una pubblicazione precedente lo studioso aveva però anticipato il periodo di formazione accademica al 1816, frequentando dapprima Disegno, Ornato e Prospettiva, ed in seguito Pittura. L'artista avrebbe concluso gli studi nel 1833, e si sarebbe dedicato – per la prima parte della sua carriera – alternativamente alla copia di dipinti antichi ed ai mosaici in pietre dure. Cfr. TORRESI, 1996, p. 58; ID., 2000, p. 36.

<sup>73</sup> Nel 1862 risulta attivo come mosaicista, la *Guida civile amministrativa* di quell'anno lo definisce “Membro dell'Accademia di Belle Arti, della Società d'Arti e Scienze di Londra e dell'Accademia Nazionale di Parigi”. Cfr. *Guida civile amministrativa commerciale della città di Firenze*, Firenze 1862; CHIARUGI, 1994, p. 422.

<sup>74</sup> FINOCCHIETTI, 1865, pp. 194-195; COZZI, 1995, p. 107; E. COLLE, *Artigianato artistico e industriale a Firenze tra Ottocento e Novecento*, in M. CIACCI, G. GOBBI SICA (a cura di), *I giardini delle regine – il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura americana fra Ottocento e Novecento*, cat. della mostra, Livorno 2004, pp. 112-139.

<sup>75</sup> Nel 1847, ad esempio, ottenne la medaglia d'oro alla mostra regionale di arti e manifatture per l'ampia collezione di lavori presentati. Cfr. CHIARUGI, 1994, p. 422; TORRESI, 1996, p. 58.

<sup>76</sup> FINOCCHIETTI, 1865, p. 217.

<sup>77</sup> Cfr. *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, pp. 4-5.

## **Francesco Toso, Pia de'Tolomei.**

Si sono finora affrontati casi di espositori noti quantomeno a livello locale, dei quali è stato possibile reperire notizie sia relativamente alle opere da essi presentate che sulle loro vicende biografiche. Sfortunatamente in alcuni casi non si sono rinvenute informazioni sufficienti a dare un quadro complessivo dell'artista o dell'opera. A Firenze espose, ad esempio, il padovano Francesco Toso, che nella sezione della scultura in bronzo presentò un bassorilievo in bronzo rappresentante la Pia de'Tolomei<sup>78</sup>. Al tema di ambientazione medievale, caro alla tradizione del Romanticismo storico, si accompagna una componente decorativa di gusto neomedievale: secondo il *Catalogo ufficiale* il piedistallo che sostiene l'opera e la cornice intagliata sono difatti in stile gotico<sup>79</sup>. L'opera non ricevette però ulteriori menzioni, a parte una breve citazione di Yorick nel *Viaggio attraverso l'Esposizione*<sup>80</sup>. In questo caso però l'autore, pur identificando correttamente l'opera – parla difatti di una cornice contenente un medaglione in bronzo “rappresentante le caste sembianze della sventurata che Siena fè e disfece Maremma” – riporta una versione leggermente diversa del nome dell'autore, parla difatti di Francesco Toso, e non Taso<sup>81</sup>. Poiché non si è rinvenuto alcun riferimento allo scultore citato nel *Catalogo ufficiale*, e dato che si è già riscontrato nel medesimo la presenza di un nome scorretto – Ulisse De Matteis è indicato come Giuseppe – non si può escludere che si tratti del Toso. Effettivamente esiste un Francesco Toso scultore, attivo a Venezia nel secondo Ottocento, il quale era apprezzato anche all'estero, soprattutto per la sua produzione di arredi lignei e statuaria<sup>82</sup>. A confermare tale ipotesi influisce in maniera decisiva la presenza del Toso all'esposizione di belle arti svoltasi nel 1865 a Venezia, dove presenta a sua volta la Pia de'Tolomei<sup>83</sup>. La Pinto riporta difatti la presenza di un'opera dell'artista in questione, ispirata alla *Pia de'Tolomei* del Sestini, ad entrambi gli eventi. Il numero di catalogo riportato dalla studiosa corrisponde a quello del medaglione con cornice e piedistallo presentato dal Tosi, anche se la tecnica utilizzata sarebbe la miniatura, e non quella

---

<sup>78</sup> “La Pia de'Tolomei (bassorilievo in bronzo con piedistallo gotico e cornice idem a intaglio)”. *Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 363.

<sup>79</sup> Cfr. *Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 363.

<sup>80</sup> Cfr. *Viaggio attraverso*, cit., 1861, p. 64.

<sup>81</sup> “[...] e la cornice intagliata del signor *Francesco Toso* di Padova, la quale contiene un medaglione di bronzo, rappresentante le caste sembianze della sventurata che Siena fè e disfece Maremma”. *Viaggio attraverso*, cit., 1861, p. 64.

<sup>82</sup> Per un profilo biografico del Toso si vedano DE GUBERNATIS, 1906, p. 525; BESSONE-AURELJ, 1915 [1947], p. 483; D. DOGHERIA, *Toso Francesco*, in COLLE, 2007, p. 457.

<sup>83</sup> L'informazione è contenuta in S. PINTO, *Il soggetto storico dalla Restaurazione all'Unità*, in EAD., BAROCCHI, NICOLODI (a cura di), 1974, pp. 11-116.

scultorea<sup>84</sup>. Nelle *Memorie della Società veneta promotrice di Belle Arti* del 1865 è effettivamente indicata la presenza dello scultore tra gli artisti che esposero presso tale sede negli ultimi sei mesi del 1865; più precisamente il Toso avrebbe partecipato con quattro opere, due modelli in gesso e due lavori terminati<sup>85</sup>. Uno di essi è costituito da una medaglia in bronzo rappresentante la Pia de'Tolomei, racchiusa in una “cornice istoriata”, descrizione che richiama da vicino quella del catalogo dell'Esposizione Generale<sup>86</sup>. Il resoconto della Promotrice riporta inoltre l'appartenenza dell'opera al conte Angelo Papadopoli, che l'avrà quindi acquistata in un lasso di tempo compreso tra il 1861 – quando la *Pia de'Tolomei* venne esposta a Firenze – ed il 1865, anno della redazione dell'elenco in questione<sup>87</sup>.

Probabilmente quindi anche in questo caso si è trattato di un errore dei redattori del catalogo dell'esposizione fiorentina, così come l'Emiliani Giudici, in qualità di relatore della sezione di scultura, assegna una menzione onorevole ad un certo “Tosi Francesco di Milano”, assente però nel *Catalogo ufficiale*<sup>88</sup>.

Purtroppo, allo stato attuale delle ricerche, si ignora l'odierna ubicazione dell'opera, che avrebbe potuto dirimere le questioni sollevate. Non si sono individuate nemmeno delle riproduzioni d'epoca, che avrebbero fornito alcune informazioni fondamentali sull'oggetto, come la corretta identificazione della scena rappresentata ed eventuali riferimenti stilistici suoi o della cornice. Nel 1865 risulta in possesso, come già detto, del conte Papadopoli, si ignora però se alla sua morte l'opera sia rimasta in famiglia – ed eventualmente venduta in seguito tramite una casa d'asta – o se sia stata ceduta ad un museo veneziano.

---

<sup>84</sup> La Pinto inserisce difatti accanto al nome dell'autore la sigla “(min.)”, che dovrebbe corrispondere alla miniatura. Cfr. PINTO, 1974, p. 46.

<sup>85</sup> Cfr. “Memorie della Società veneta promotrice di Belle Arti”, anno I, 1865, p. 35.

<sup>86</sup> “*Pia dei Tolomei*. – Medaglia in bronzo con cornice istoriata. – Proprietà del co. Angelo Papadopoli” Espone inoltre un “*Piedistallo per alletoscopia* [sic]. – Modello in gesso”, un “*Mobile*. – Modello in gesso” ed una “*Cornice d'intaglio dorata*. – Proprietà del sudd.”. “Memorie della Società”, cit., 1865, p. 35.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, pp. 357-372; EMILIANI GIUDICI, 1865, p. 314.

## **La confessione di Anna Bolena, di Elena Cesari.**

L'ultima opera neomedievale presente all'esposizione in questione rientra sempre nella classe XIX – ovvero mobilia – ma è all'interno della sezione “Tappezzeria e lavori di decorazione”. Si tratta di un “quadro in tappezzeria di lana”, eseguito da Elena Cesari di Roma, rappresentante “la confessione di Anna Bolena”<sup>89</sup>. L'inserimento dell'opera nel corpus di oggetti neomedievali si basa prevalentemente sulla datazione del tema cinquecentesco affrontato e sulla tecnica utilizzata, anche perché non si è rilevata alcuna notizia intorno ad essa. L'autrice risulta difatti assente da ogni possibile repertorio artistico-commerciale dell'epoca, il che porta a supporre che si trattasse di una dilettante o che l'attività di tessitura andasse sotto il nome del marito, a noi ignoto. Come per la Pia de'Tolomei del Tosco non si sono rintracciate immagini dell'opera, di conseguenza il giudizio sull'oggetto può essere motivato solamente dalle scarse informazioni del catalogo, poiché la Cesari non compare nemmeno nelle relazioni della giuria.

---

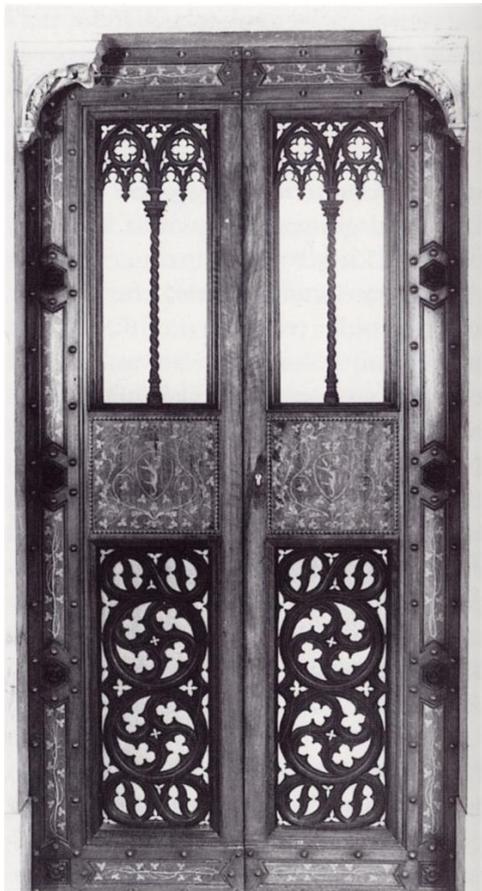
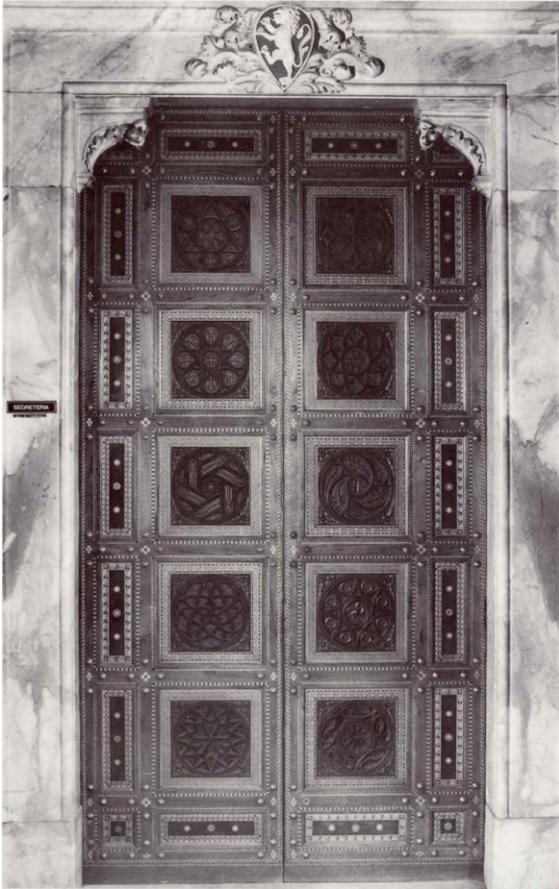
<sup>89</sup> *Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 286.



Tav. 1. U. De Matteis, G. Francini, N. Bruschi, *Vergine Assunta*. San Miniato, cattedrale, controfacciata.



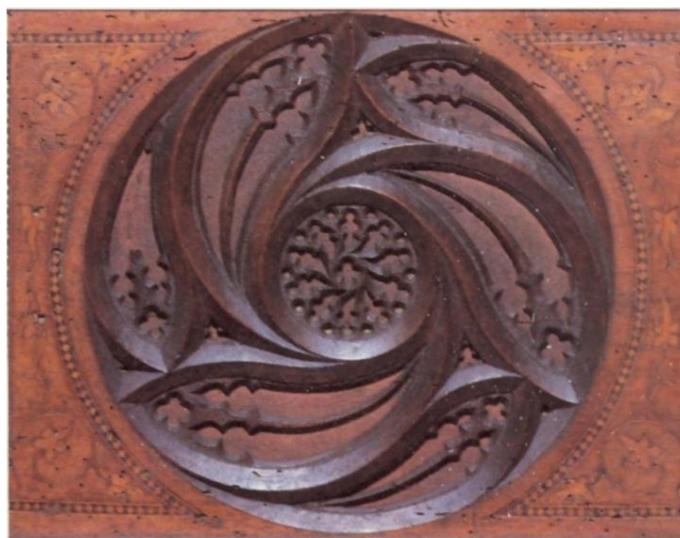
Tav. 2. P. Saltini, *Simon Memmi che per incarico del Petrarca ritrae madonna Laura*; U. De Matteis, cornice lignea. Firenze, Palazzo Pitti.



**Tavv. 3-5.** A. Rossi, porte in legno di noce intagliato e intarsiato. Siena, Palazzo del Capitano.



**Tavv. 6-7.** Domenico di Niccolò dei Cori, stalli corali della Cappella dei Signori, particolari. Siena, Palazzo Pubblico.



**Tav. 7.**



**Tav. 8.** Barna di Turino, residenza lignea. Siena, Palazzo Pubblico.



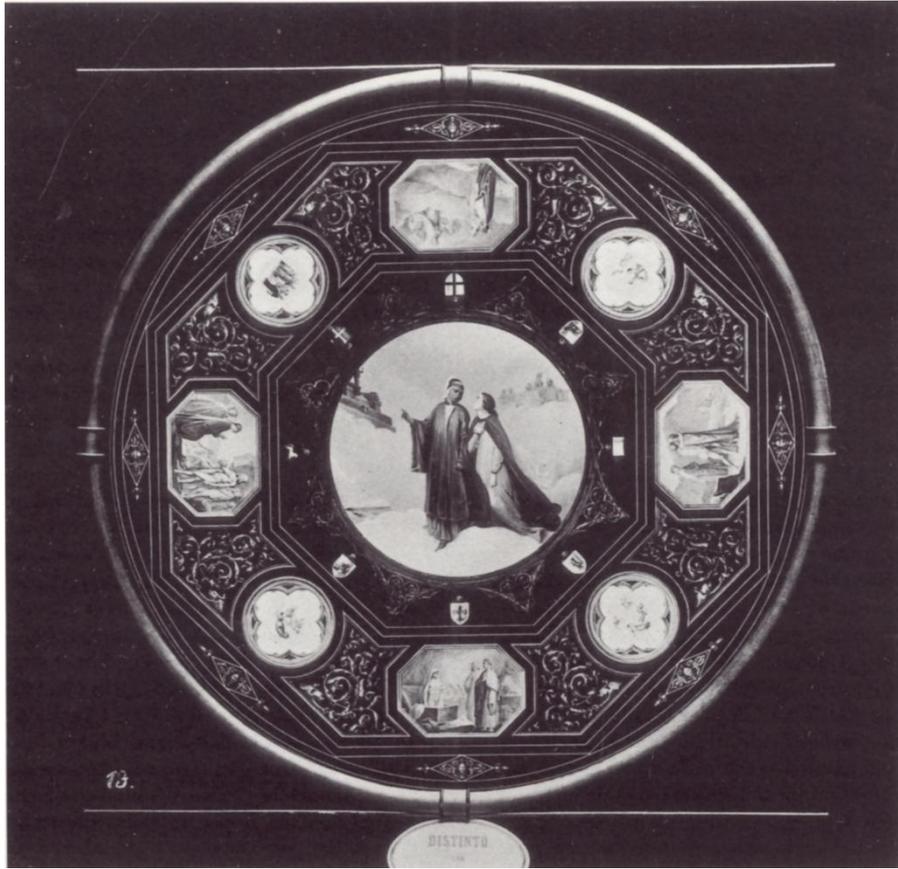
**Tav. 9.** Domenico di Niccolò dei Cori, B. Rossellino, porta della Sala del Concistoro. Siena, Palazzo Pubblico.



**Tav. 10.** R. Barbetti, porta della cappella ortodossa di Villa Demidoff, stato originale (incisione d'epoca).



**Tav. 11.** R. Barbetti, porta della cappella ortodossa di Villa Demidoff, stato attuale. Firenze, Chiesa Russa.



Tav. 12. G. e P. Della Valle, *Dante e il rinnovamento d'Italia*. Ubicazione sconosciuta.



Tav. 13. G. Bianchini, *Cimabue che incontra per la prima volta Giotto*. Ubicazione sconosciuta.

## Esposizione Dantesca in Firenze (1865).

---

Nel corso dell'Ottocento si assiste, come già accennato in precedenza, ad una rinnovata fortuna della figura di Dante. L'intera produzione del poeta è rivalutata e letta in chiave romantico-risorgimentale, sia in Italia che all'estero – paesi anglosassoni *in primis*, basti pensare alla nascita del movimento preraffaellita –, dando origine ad un diffuso revival artistico-letterario<sup>90</sup>. Naturalmente Firenze era il centro privilegiato del recupero culturale dantesco, in quanto città natale del Sommo Poeta, ma anche grazie alla presenza di facoltosi esponenti della colonia anglo-americana, promotori – tra l'altro – di numerose imprese decorative di gusto neomedievale<sup>91</sup>.

Lo stretto rapporto che legava Firenze al poeta spiega il rilievo che assunse, sul piano culturale, il sesto centenario della nascita di Dante, celebrato l'anno 1865. In tale occasione, la Società Promotrice di Belle Arti fiorentina organizzò un'esposizione di arte medievale in parallelo ad una dantesca, da tenersi entrambe negli ambienti del Palazzo del Podestà, attualmente sede del Museo Nazionale del Bargello<sup>92</sup>. La scelta di tale edificio è legata al rinvenimento, nel 1840, del supposto ritratto del poeta; grazie all'opera del restauratore Antonio Marini il poeta fu identificato nel ciclo giottesco presente nella cappella del palazzo<sup>93</sup>. A seguito della scoperta si impose un ripensamento circa l'uso dell'ambiente, adibito in parte a carceri ed in parte a magazzino, e più in generale dell'edificio stesso, al

---

<sup>90</sup> Sull'argomento si veda: MARIANI, 1962, pp. 159-173; MAZZOCCA, 2002, pp. 57-69; LEONE, 2005, pp. 111-121; M. Mc LAUGHLIN, *I Preraffaelliti e la letteratura italiana*, in C. HARRISON, C. NEWALL, C. SPADONI (a cura di), *I Preraffaelliti: il sogno del '400 italiano da Beato Angelico a Perugino da Rossetti a Burne-Jones*, cat. della mostra, Milano 2010, pp. 30-37.

<sup>91</sup> Morolli, a proposito del Neomedievalismo a Firenze, parla di un rinnovato "stile fiorentino", formula di ampio successo commerciale ma non solo. Cfr. G. MOROLLI, *Firenze degli stranieri: architetture dell'Ottocento immaginate "per" un contesto europeo*, in M. BOSSI, L. TONINI (a cura di), *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del convegno, Firenze 1989, pp. 267-298; F. BALDRY, *John Temple Leader e il castello di Vincigliata. Un episodio di restauro e di collezione nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze 1997; G. MOROLLI, "Il vago incanto", *suggerimenti "medieval-umanistiche" nell'architettura della Firenze fin de siècle fra Storicismo e Decadentismo*, in L. MOZZONI, S. SANTINI (a cura di), *Tradizionalismi e regionalismi. Aspetti dell'Ecllettismo in Italia*, atti del convegno, Napoli 2000, pp. 229-306; COLLE, 2004, pp. 113-114; ID., 2007, pp. 245-252.

<sup>92</sup> Per l'esposizione dantesca si rimanda a P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÁ (a cura di), *Dal ritratto di Dante alla Mostra del Medioevo 1840-1865*, Firenze 1985.

<sup>93</sup> Le prime proposte di finanziamenti per eseguire dei saggi di restauro nella cappella si datano al 1839, ad opera di Seymour Kirkup, Giovanni Aubrey Bezzi ed Enrico Wilde. Furono però le sollecitazioni di Paolo Feroni, Lorenzo Bartolini e lo stesso Bezzi, qualche tempo dopo, a ricevere ascolto. P. BAROCCHI, *La scoperta del ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà: Dantismo letterario e figurativo*, in *Studi e ricerche del collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*, Pisa 1985, pp. 151-178.

quale avevano accesso visitatori del calibro di Kirkup e Vogel<sup>94</sup>. Nonostante le discussioni e le polemiche della stampa inglese in merito al restauro del ritratto di Dante la cappella rimase a lungo l'ambiente più significativo del Palazzo del Podestà: l'importanza dell'intero edificio per la storia fiorentina fu suggellata definitivamente dall'istituzione nello stesso del Museo Nazionale per il Medioevo ed il Rinascimento, sulla scorta dei contemporanei modelli francesi ed inglesi<sup>95</sup>.

Le esposizioni del 1865 costituirono quindi un banco di prova per il nascente museo: entrambe furono allestite nel palazzo, ma presentavano differenti impostazioni scientifiche. Se la mostra sul Medioevo esponeva esclusivamente opere ed oggetti ascrivibili a tale epoca, quella di Dante costituiva invece un affondo monografico sulla figura del poeta: articolata in tre sezioni – codici e documenti, edizioni ed oggetti d'arte –, mirava a presentare un quadro complessivo circa la fortuna del poeta dal Trecento all'Ottocento, oltre a fornire prove documentarie circa le sue vicende biografiche. Le opere in mostra spaziavano da antiche copie manoscritte e versioni a stampa della *Divina Commedia*, comprendendo inoltre una selezione di documenti due-trecenteschi riferenti ad episodi del poema dantesco ed alla vita del suo autore<sup>96</sup>.

L'ultima sezione del catalogo è invece composta da opere antiche e contemporanee – in alcuni casi si tratta di copie fedeli di modelli celebri<sup>97</sup> – suddivise a loro volta in diverse categorie: si va dalla ritrattistica dantesca, all'illustrazione della *Commedia*, passando per le medaglie celebrative. È infine presente, sempre tra gli oggetti d'arte, la sezione “Onoranze rese al poeta”, al cui interno sono elencate le opere di carattere maggiormente celebrativo, esaltanti la figura di Dante quale Sommo Poeta italiano.

A differenza della Mostra del Medioevo – che ebbe luogo dal 14 maggio al primo luglio – l'evento durò solo tre giorni – dal 14 al 16 giugno – ma, a quanto riportato da Barocchi e Gaeta Bertelà, contò più di 8000 visitatori<sup>98</sup>. L'esposizione fu corredata, come accennato in precedenza, da un breve catalogo, che si limita ad indicare, oltre a titolo ed autore dell'opera, il nome dell'espositore, qualora non fosse l'artista stesso. L'assenza di ulteriori fonti coeve – quali periodici illustrati o guide – è giustificabile con la breve durata della manifestazione, ma pone un notevole limite all'analisi delle opere esposte.

---

<sup>94</sup> BAROCCHI, 1985, pp. 158-159.

<sup>95</sup> Sulle vicende legate alla nascita del Museo del Bargello si rimanda a P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà*, in *Studi e ricerche*, cit., 1985, pp. 211-378.

<sup>96</sup> *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. I – *Codici e documenti*, pp. 105-109.

<sup>97</sup> Alessandro Chiari espone, ad esempio, un ritratto di Dante ripreso dal ciclo di villa Pandolfini, di Andrea del Castagno. Cfr. *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, pp. 6-7.

<sup>98</sup> Cfr. BAROCCHI, GAETA BERTELÀ (a cura di), 1985, p. 40.

## **Dante ed il rinnovamento d'Italia, piano di scagliola dei fratelli Della Valle.**

Dall'esame del catalogo si possono identificare alcuni nominativi di artisti già incontrati all'Esposizione Generale del 1861. Ciò era abbastanza prevedibile, considerando che buona parte degli espositori di entrambi gli eventi provenivano da Firenze o altre città toscane, ed erano trascorsi pochissimi anni dal primo evento espositivo.

Un primo esempio di tale categoria è costituito dai fratelli Della Valle, attivi a Livorno nell'arte della scagliola. Pietro e Giuseppe avevano già presentato un piano di soggetto dantesco, eseguito con tale tecnica, all'esposizione fiorentina del 1861, *Dante ed il rinnovamento d'Italia*, il medesimo esposto a Firenze nel 1865<sup>99</sup>. Secondo il catalogo della mostra dantesca la tavola è difatti divisa in nove comparti, con episodi tratti dalla *Divina Commedia*; in particolare, riporta il redattore dell'opuscolo, la scena principale rappresenta Dante e Beatrice nell'empireo<sup>100</sup>. Dalla descrizione fornita l'ipotesi che si tratti della medesima opera premiata con medaglia nel 1861 a Firenze per la classe XXIII – “Pittura, Incisione, Disegni, Litografie e Litocromie” – sembra piuttosto plausibile<sup>101</sup>. Potrebbe anche trattarsi di un'altra versione del piano del 1861, realizzato sull'onda del successo del primo: la Massinelli ha difatti rilevato come la scelta di questo tema non costituisse un *unicum* nella produzione dei due livornesi, i quali avrebbero trattato lo stesso soggetto in altri tavoli, eseguiti con schema differente ed attualmente conservati in collezione privata<sup>102</sup>. Non avendo però alcuna notizia circa l'articolazione iconografica degli altri piani di scagliola, e considerando che la descrizione combacia perfettamente con quello esposto nel 1861 a Firenze – anche nelle misure riportate –, si può sostenere con una certa sicurezza che l'opera presentata alle due esposizioni fosse la medesima.

Il redattore del catalogo riporta i fratelli Della Valle come espositori della tavola, che quindi nel 1865 era ancora in vendita presso la bottega livornese. Come già accennato in precedenza, è probabile che dopo l'esposizione – se non nel corso di essa – il piano sia stato acquistato, ed attualmente faccia parte di una collezione privata. Si spiegherebbe così la mancanza di successivi riferimenti ad esso, o la sua presenza nelle raccolte museali italiane.

---

<sup>99</sup> *Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 347.

<sup>100</sup> “Tavola in scagliola su lavagna, eseguita dai fratelli Pietro e Giuseppe della Valle di Livorno, sulla quale sono dipinti in nove quadri altrettanti soggetti allusivi alla Divina Commedia. Quello al centro rappresenta Dante e Beatrice all'Empireo. Diametro 1,<sup>m</sup> 16. *Espositore*: i sig.<sup>i</sup> fratelli Della Valle di Livorno”. *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, p. 36.

<sup>101</sup> Per la premiazione si veda MANFREDINI, 1865, p. 287.

<sup>102</sup> La documentazione dei suddetti piani sarebbe reperibile presso l'“Archivio fotografico Bianchi”. MASSINELLI, 1997, p. 51 n.

### ***Ritratti di Dante in pietre dure, di Gaetano Bianchini.***

Altro artista presente sia alla Mostra Dantesca che all'Esposizione Generale è Gaetano Bianchini, mosaicista specializzato nel commesso a pietre dure e nel *Mosaico di Firenze*. Anche al secondo evento espositivo gli oggetti presentati erano stati realizzati con la tecnica del commesso a pietre dure: si tratta di due ritratti di Dante, di piccole dimensioni, uno dei quali, secondo la descrizione riportata nel catalogo, avrebbe ricalcato il ritratto del poeta rinvenuto nel Palazzo del Podestà, mentre dell'altro si sa solo che era contenuto in una *broche* d'oro<sup>103</sup>.

La totale assenza di immagini non ha permesso l'identificazione dei due oggetti, ma le informazioni fornite dall'elenco delle opere esposte permette di rilevare comunque la derivazione del primo ritratto da un modello eccellente, quello del ciclo giottesco della sede dell'esposizione. L'effigie di Dante rinvenuta venticinque anni prima costituiva quindi un riferimento ancora valido per l'iconografia dantesca, al punto da indicare il modello nella descrizione del catalogo. Ovviamente non è la sola opera presente in mostra che si ispira all'affresco in questione, ma costituisce comunque una testimonianza significativa dell'influenza che la scoperta dell'opera esercitava, un quarto di secolo dopo, sulla produzione di arti decorative.

---

<sup>103</sup> “Ritratto eseguito a commesso in pietre dure su quello dipinto a fresco nella cappella del palagio del Potestà, da Gaetano Bianchini di Firenze. Alto 0,<sup>m</sup> 11, largo 0,<sup>m</sup> 09. *Espositore*: l'autore [...]. Ritratto piccolo eseguito dal medesimo a commesso in pietre dure. Sta racchiuso in una *broche* o fermaglio d'oro, formato da una corona d'alloro e altri ornamenti. *Espositore*: l'autore”. *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, pp. 4-5.

## ***Vetrate Il Trionfo di Dante, dei fratelli Bertini.***

Come detto all'inizio del capitolo, buona parte degli espositori è di provenienza toscana, ma non la loro totalità. Tra di essi spicca ad esempio Giuseppe Bertini, pittore milanese, che presenta due vetrate di soggetto dantesco: una "finestra di vetro istoriata, su cui sono rappresentati varj episodi della Divina Commedia, lavoro dei fratelli Bertini di Milano" ed una "Gran finestra di vetro istoriata, su cui è dipinto il Divino Poeta, figura intiera sedente, lavoro eseguito dai medesimi"<sup>104</sup>. Titolare dal 1860 della cattedra di pittura a Brera, l'autore non era nuovo a tematiche legate alla figura di Dante: nel 1845 aveva vinto il primo premio dell'accademia braidense con la tela *L'incontro di Dante e frate Ilario*, guadagnando il favore oltre che della commissione anche della critica contemporanea<sup>105</sup>.

Sui Bertini – Giuseppe in particolar modo – è già stato diffusamente scritto, sebbene solitamente i profili biografici dell'artista si concentrino principalmente sulla produzione pittorica, a scapito di quella vetraria<sup>106</sup>. Accanto alla pittura si occupava difatti, insieme al fratello Pompeo, della ditta di vetrate "Bertini, Brenta e C." – ribattezzata in seguito "Fratelli Bertini" – fondata dal padre Giovanni, morto nel 1849<sup>107</sup>. La vetreria raggiunse una notevole risonanza a livello europeo verso la metà del secolo, ottenendo commissioni sia per la realizzazione di vetrate *ex-novo* che per il restauro di esemplari antichi. L'incarico più noto in tal senso fu il restauro e la sostituzione delle vetrate del duomo di Milano – in parte anche per le polemiche suscitate dal risultato raggiunto –, commissione intrapresa da Giovanni nel 1832 e portata a termine dai figli nel 1890<sup>108</sup>.

Nella realizzazione di nuove vetrate Giuseppe Bertini ottenne numerosi riconoscimenti, in particolare alle esposizioni industriali, sia italiane che europee: la più famosa in assoluto è sicuramente *Il trionfo di Dante*, realizzata nel 1851 ed esposta dapprima nello studio

---

<sup>104</sup> *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, pp. 34-35.

<sup>105</sup> Sul dipinto del Bertini si veda C. NENCI, *Scheda IV.7 – L'incontro di Dante e frate Ilario*, in MAZZOCCA (a cura di), 2005, pp. 253-254.

<sup>106</sup> Per un profilo biografico di Giuseppe Bertini (1825-1898) cfr. G. CAROTTI, *Artisti contemporanei: Giuseppe Bertini*, in "Emporium", vol. IX, marzo 1899, n. 51, pp. 163-194; A. OTTINO DELLA CHIESA, *Bertini, Giuseppe*, in *Dizionario biografico*, cit., vol. 9, 1969, pp. 548-549; *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, Torino 1972-1976; V. VICARIO, *Giuseppe Bertini: il grande Maestro dell'Ottocento a Brera*, Spiro d'Adda 1997; SILVESTRI, 2006, pp. 81-85.

<sup>107</sup> OTTINO DELLA CHIESA, 1963, p. 548; SILVESTRI, 2006, pp. 80-81.

<sup>108</sup> Gli interventi prevedevano teoricamente il restauro ove possibile, ma spesso i vetri antichi furono di fatto sostituiti o riassemblati dagli artisti. Cfr. P. MALFATTI, *La parabola artistica dei Bertini al Duomo di Milano e la "rinnovata" arte di dipingere a fuoco su vetro*, in "Storia dell'arte", 1988, n. 62, pp. 97-104; SILVESTRI, 2006, pp. 57-66.

dell'artista, ed in seguito alla Great Exhibition di Londra nel medesimo anno, ottenendo un ampio successo in entrambe le sedi, sia di critica che di pubblico<sup>109</sup>.

Nonostante il trionfo all'esposizione di Londra, la vetrata fu acquistata solo nel 1869, grazie ad una sottoscrizione pubblica, per essere poi collocata presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano<sup>110</sup>. Considerata la fortuna di cui godeva tale opera, ed il soggetto rappresentatovi, la sua presenza all'esposizione dantesca appare quantomeno prevedibile, soprattutto considerando che era ancora di proprietà dell'autore, il quale non avrà esitato a pubblicizzare la vetrata. In realtà il Bertini non espose solo la grande vetrata, ora all'Ambrosiana, visto che il catalogo della mostra fiorentina segnala anche una riproduzione della stessa in scala minore. Esistono in effetti due versioni minori della finestra dantesca, conservate rispettivamente al Poldi Pezzoli di Milano ed al Museo Borgogna di Vercelli (**Tav. 1**). Nel primo caso l'intera decorazione di un ambiente – il *Gabinetto bisantino* – si incentrava su diversi episodi della Commedia e personaggi contemporanei a Dante, e la vetrata era il fulcro dell'intera opera. Lo stesso Bertini, amico di Gian Giacomo Poldi Pezzoli e futuro direttore della di lui Fondazione artistica, aveva partecipato alla realizzazione dello studiolo, insieme a Luigi Scrosati e Giuseppe Speluzzi<sup>111</sup>. Il cantiere è ascrivibile, secondo la Mottola Molfino, al decennio 1853-1863, quindi è improbabile che la vetrata venisse esposta a Firenze due anni dopo il termine dei lavori<sup>112</sup>. A conferma di tale ipotesi concorrono le dimensioni dell'opera, contenute nel catalogo dell'esposizione dantesca: la “finestra di vetro istoriata” presentata dai Bertini nel 1865 misura 142 centimetri di altezza per 61 di larghezza<sup>113</sup>, mentre quella del Poldi Pezzoli è, secondo la scheda redatta dal Mazzocca, alta 175 centimetri e larga 60<sup>114</sup>.

---

<sup>109</sup> SILVESTRI, 2006, pp. 85-89. Oltre ad essere citata nel catalogo ufficiale dell'esposizione, un'incisione dell'opera fu inserita nell'*Official descriptive and illustrated catalogue*, mentre la vetrata fu esposta nella galleria principale. Nel primo l'opera è citata due volte: nell'elenco degli espositori austriaci ed in quello della galleria principale: “BERTINI, G. Milan. – Great painted window, representing: Dante and some of his Ideas”. *Official catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, London 1851; per l'incisione si rimanda invece a *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations. Official descriptive and illustrated catalogue*, London 1851. Si vedano anche DE MAULEY, *Class XXIV. Report on Glass*, in *Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851. Reports by the juries*, London 1852, pp. 521-537; A. PANIZZI, *Class XXX. Report on Sculpture, Models, and Plastic Art*, *ivi*, 1852, pp. 683-690; R. REDGRAVE, *Class XXX. Supplementary report on Design*, *ivi*, pp. 708-749.

<sup>110</sup> L. PINI, *Milano-Londra 1851: la grande vetrata dantesca di Giuseppe Bertini*, in R. CASSANELLI, S. REBORA, F. VALLI (a cura di), *Milano pareva deserta.. 1848-1859. L'invenzione della Patria*, incontro di studio sulle Arti, Milano 1999, pp. 131-143; SILVESTRI, 2006, p. 89.

<sup>111</sup> Sul *Gabinetto bisantino* e Poldi Pezzoli cfr. F. MAZZOCCA, *Giuseppe Bertini. Il trionfo di Dante*, in ID., M. BOTTERU, B. CINELLI (a cura di), *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cat. della mostra, Trento 1987, pp. 218-221; A. MOTTOLA MOLFINO, *Gian Giacomo Poldi Pezzoli: per l'Arte e per la Patria*, in CASSANELLI, REBORA, VALLI (a cura di), 1999, pp. 265-274; GALLI MICHIERO (a cura di), 2002.

<sup>112</sup> MOTTOLA MOLFINO, p. 270.

<sup>113</sup> Cfr. *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, pp. 34-35.

<sup>114</sup> Cfr. MAZZOCCA, 1987, p. 218.

Le misure riportate dal catalogo corrispondono invece con la vetrata conservata a Vercelli: dal confronto con la schedatura museale esistente presso il Museo Borgogna si può rilevare difatti che le misurazioni dell'opera priva della cornice sono praticamente coincidenti<sup>115</sup>. Essendo inoltre citato Giuseppe Bertini come espositore delle due opere si può sostenere che a tale data la vetrata non fosse ancora stata acquistata da Borgogna, e quindi posticipare l'anno di acquisizione di una quindicina d'anni, da dopo il 1851 – anno dell'esposizione londinese – al 1865 circa.

Le vetrate sono caratterizzate da chiari riferimenti all'arte medievale, a cominciare dalla forma ogivale. La scelta del gotico come stile di riferimento, è visibile anche nella suddivisione delle scene con motivi, a detta del Boito, "immaginati nello stile archiacuto"<sup>116</sup>. Le compartimentazioni dell'opera sembrano effettivamente richiamarsi alla decorazione scultorea ed architettonica coeva, con possibili rimandi ai trafori dei rosoni – si vedano in particolare i motivi ornamentali che separano, nella parte superiore, l'incontro di Paolo e Francesca dalla Madonna –, oltre ai ben più generici riferimenti alla scultura medievale negli elementi fitomorfi che corrono lungo la compartimentazione dei riquadri. Il Waagen però, uno dei giurati dell'Esposizione Universale del 1851, nella relazione aggiuntiva sulla classe XXX – "Sculpture, models, and plastic art" – mostra di apprezzare la vetrata del Bertini per la resa artistica delle figure, in particolar modo Beatrice e Matelda<sup>117</sup>. Ma avanza delle obiezioni circa alcuni aspetti dell'opera, tra cui la cornice architettonica, che sarebbe in completo disaccordo con i principi ed il gusto dell'architettura gotica<sup>118</sup>. Non si capisce se l'autore

---

<sup>115</sup> Cfr. Museo Borgogna, scheda R0155891: Vetrata dantesca, compilatore Roberta Pozzato.

<sup>116</sup> Per la descrizione dell'opera si riporta quella compiuta da Camillo Boito, relativa all'esemplare conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano: "Ma la *Divina Commedia* fornì al Bertini molti ed opportuni soggetti per una grande vetreria, già ammirata alla Esposizione universale di Londra.

Le diverse composizioni stanno distribuite in ornati scompartimenti, immaginati nello stile archiacuto. Al basso v'è la bella figura del poeta; ai lati quelle di Beatrice e di Matelda; all'alto del finestrone la Madonna; più sotto i cori degli angeli, san Francesco e san Domenico; e poi, in minori dimensioni, quattro tra le principali scene del poema. Tutti questi varii soggetti sono legati con mirabile artificio, e condotti con quello stile casto, forte e gentile, che bisogna all'incarnazione dei sommi versi danteschi. Bello il concetto di porre in alto la regina del cielo, circondata dagli angeli: Dante accenna qua e là nel Poema e nella *Vita Nuova* a tal devozione sua, presa forse nell'età della fanciullezza da Beatrice. Beatrice è un'elegante ed affettuosa figura, che fa venire alla memoria quei soavissimi versi in cui Dante sfogò l'amor suo, le sue tristezze, i suoi dolori [...]. Matelda è tra le più care cose del poema; e il Bertini la ideò mentr'ella va cantando soletta, ed iscegliendo fior da fiore, *ond'era pinta tutta la sua via*, sul margine di quel rivo ombroso, dove le onde limpidissime piegano le erbe che crescono sulla riva, ed i fiori". C. BOITO, *Artisti italiani contemporanei. Giuseppe Bertini pittor milanese*, in "Il Politecnico", fasc. V, maggio 1866, pp. 774-790.

<sup>117</sup> Cfr. C. WAAGEN, *Class XXX. Supplementary report*, in *Exhibition of the Works of Industry*, cit., 1852, pp. 691-707.

<sup>118</sup> "It is very seldom that we find in glass painting so much artistic expression as has been attained in the figures, especially the female figures, in this work; and their effect is heightened by the remarkable harmony of the deep soft colouring. But, on the other hand, the architectural frame is utterly at variance with the taste and principles of construction in Gothic architecture [...]. From the arbitrary mixture of the Architectonic and Pictorial systems of glass-painting in this work, its effect as a whole cannot be agreeable to the best judges". WAAGEN, 1852, p. 703.

faccia riferimento solo ad una parte della decorazione o in particolare alla parte più esterna del motivo ornamentale, che, più che dei canoni architettonici del gotico, sembra essere frutto esclusivo dell'invenzione dell'artista<sup>119</sup>. La precisazione del Waagen è in ogni caso interessante perché rileva la differente concezione in Italia e Regno Unito dello stile medievale: lo studioso ricerca nelle opere neomedievali contemporanee una completa aderenza agli stilemi del Medioevo, indice di una diversa idea del periodo in questione rispetto all'artista milanese. Il Bertini invece effettua una lettura più libera dell'arte medievale, reinterpretandola liberamente secondo il proprio gusto, giungendo anche a reinventarne i motivi per esigenze artistiche<sup>120</sup>.

Se dal punto di vista decorativo Giuseppe Bertini dimostra di volersi richiamare al Medioevo per contestualizzare l'opera, sul piano iconografico si mostra invece attento alla contemporanea situazione artistica. Come rilevato dal Mazzocca, non mancano citazioni di diversi artisti: il Dante sembrerebbe ispirarsi all'accigliato *Amleto* di Henri Lehmann, la scena di Paolo e Francesca ricalca abbastanza da vicino l'omonimo dipinto di Ary Scheffer, mentre Beatrice segue una scultura del Duprè<sup>121</sup>. Quest'ultima figura, insieme a Matelda, sarebbe da mettere in rapporto, secondo Mazzocca, con una certa *allure* sentimentale, tipica della serie di *Malinconie, Meditazioni e Desolazioni* di Hayez, del quale Bertini era stato allievo<sup>122</sup>. Anche una figura come quella di Carl Vogel non dev'essere stata estranea alla gestazione della vetrata ed è possibile che il pittore fosse a conoscenza dell'ancona cartacea realizzata da questi, tra il 1842 ed il 1844, rappresentante *Dante e i dieci episodi della Divina commedia*, che potrebbe aver fornito lo spunto per la celebrazione del poeta tramite una sorta di pala<sup>123</sup>.

L'artista si rapporta quindi a modelli aggiornati al contemporaneo gusto, con particolare attenzione a quelle componenti di area hayeziana e verista – Mazzocca cita a tal proposito la

---

<sup>119</sup> Dopo aver descritto l'iconografia della vetrata, il Waagen dice che: "This picture is set in an architectural frame, in the Gothic style". Potrebbe anche trattarsi della struttura all'interno della quale Giuseppe Bertini presentò la vetrata a Londra, una specie di grande tabernacolo nero, realizzato appositamente per potenziare l'effetto dei colori dell'opera. In realtà sembra che fosse una semplice installazione, probabilmente priva di elementi decorativi che distogliessero l'attenzione del visitatore dalla vetrata. WAAGEN, 1852, p. 703; PINI, 1999, p. 136.

<sup>120</sup> Vi sono in realtà anche dei commenti positivi circa l'incorniciatura dell'opera, De Mauley ad esempio apprezza in particolar modo "the ornamental bands or fillets which serve at once to connect together and to frame the different subjects, imparts to the window a silvery or glass-like effect [...], and which completely rescues the work from the imputation of being like a fresco painting". DE MAULEY, 1852, p. 535.

<sup>121</sup> Cfr. MAZZOCCA, 1987, pp. 219-220; PINI, 1999, pp. 133-134; C. LACCHIA, *Scheda IV8 – Il trionfo di Dante, 1851*, in ID (a cura di), 2005, p. 254. Non si è individuata con certezza la Beatrice del Duprè indicata dagli studiosi: il Mazzocca parla di una statua in alabastro, ma si tratta probabilmente del piccolo marmo dello scultore toscano in collezione Chigi Saracini, databile 1843-1845 circa. Cfr. G. GENTILINI, C. SISI (a cura di), *La scultura. Bozzetti in terracotta piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo*, Siena 1989, pp. 440-444.

<sup>122</sup> MAZZOCCA, 1987, pp. 219-220; SILVESTRI, 2006, p. 81.

<sup>123</sup> L'opera, esposta a Firenze nel 1844, entrò in seguito a far parte delle collezioni granducali. Il Vogel avrebbe dunque costituito un riferimento imprescindibile per il Bertini, il quale era probabilmente a conoscenza dell'attività del collega nell'ambito delle vetrate. Cfr. PINI, 1999, p. 134.

statuaria degli anni Quaranta del Vela – che restituissero un’immagine del mito di Dante impregnata di purismo, a cui Bertini non era estraneo anche grazie ai rapporti intrattenuti con intellettuali quali Tullio Dandolo o Adeodato Malatesta<sup>124</sup>. Il Medioevo che ne risulta non è assimilabile a quello *trobador* rintracciabile nelle opere del padre, ma al tempo stesso non sono presenti richiami ad un possibile revival archeologico della vetrata: per usare una felice espressione della Pini, si tratta dell’evocazione di un “Medioevo snello ed elegante, di segno purista”<sup>125</sup>.

---

<sup>124</sup> Per la ricostruzione del *milieu* intellettuale frequentato dal Bertini cfr. PINI, 1999, pp. 133-134; SILVESTRI, 2006, pp. 81-85.

<sup>125</sup> Cfr. MAZZOCCA, 1987, p. 219; PINI, 1999, p. 133.

## ***Spada con ornati danteschi, di Gaetano Guidi.***

La vetrata di Giuseppe Bertini costituisce quasi un *unicum* tra le opere presentate all'esposizione fiorentina: la maggior parte di esse non hanno goduto di una tale fortuna critica, né ora né in passato, e sono di conseguenza di difficile individuazione. Tra di esse si annovera la spada realizzata da Gaetano Guidi, scultore di Pescia. Nel catalogo è citata come una "Gran spada eseguita in ferro", decorata con "figure ed ornati Danteschi", commissionata dal Consiglio provinciale di Firenze e donata a Vittorio Emanuele II in occasione della manifestazione<sup>126</sup>. Nonostante il valore simbolico dell'oggetto, e l'importanza del beneficiario del dono, non si hanno ulteriori notizie in merito. Avrà sicuramente contribuito alla mancata diffusione di informazioni sull'opera la scarsa fama del suo autore, sul quale si hanno pochissime informazioni: la sola fonte ottocentesca in proposito è costituita, secondo quanto riportato dal Salvagnini, da un certo Carlo Del Rosso, contemporaneo del Guidi ed autore di una cronaca locale pesciatina nella quale denigra l'artista in questione<sup>127</sup>. Tuttavia, grazie all'articolo del Salvagnini ed al breve profilo tracciato dal Torresi, è possibile ricostruire, seppure in modo approssimativo, la figura dell'artista.

Nato a Pescia nel 1833, risulta frequentare l'Accademia di Belle Arti fiorentina negli anni Cinquanta, esponendo nel 1852 un gesso alla mostra accademica<sup>128</sup>. Dopo alcune commissioni nella sua città natale sembra si sia trasferito definitivamente a Firenze nel 1870, aprendo un laboratorio di scultura e cesello in piazza Beccaria<sup>129</sup>. Probabilmente risultò più apprezzato nella lavorazione del metallo che nella scultura lapidea, ottenne difatti un discreto successo nel 1869 all'esposizione provinciale di arte a Lucca, dove fu insignito della medaglia d'argento per un coltello da caccia commissionatogli da Vittorio Emanuele II<sup>130</sup>. Il sovrano aveva difatti apprezzato la spada dantesca a tal punto da ordinare all'autore un'altra opera, appunto il coltello esposto a Lucca.

Benché non si siano rinvenute ulteriori notizie circa l'attuale collocazione della spada è probabile che fosse entrata a far parte delle collezioni private di Vittorio Emanuele II. Fortunatamente buona parte delle raccolte di armi dei sovrani italiani è conservata presso l'Armeria Reale di Torino, nella quale è presente un nucleo di oggetti appartenuti al primo re

---

<sup>126</sup> L'arma è esposta dai committenti. Cfr. *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, p. 36.

<sup>127</sup> G. SALVAGNINI, *Scheda per Gaetano Guidi, artista mediocre e sconosciuto*, in "Libero: ricerche sulla scultura del primo Novecento", n. 9, 1997, pp. 3-6.

<sup>128</sup> Cfr. TORRESI, 2000, p. 80.

<sup>129</sup> SALVAGNINI, 1997, p. 6.

<sup>130</sup> SALVAGNINI, 1997, p. 6; il Torresi riporta la medaglia ottenuta a Lucca, senza far riferimento alle opere premiate. TORRESI, 2000, p. 80.

d'Italia<sup>131</sup>. Grazie al *Catalogo Angelucci* è stato così possibile individuare al suo interno la spada indagata, alla sigla T.34 corrisponde difatti uno “Spadone storico di ferro colato, ricordo del sesto centenario della morte [sic] di Dante Allighieri [sic]” (**Tavv. 2-4**)<sup>132</sup>. Curiosamente il catalogo non riporta l'autore, sebbene la spada, attualmente conservata nei depositi dell'Armeria Reale, rechi sulla lama la firma dell'artista, rendendo quindi impossibili eventuali altre attribuzioni<sup>133</sup>.

La decorazione dell'arma è alquanto complessa: oltre al pomolo, costituito dalle figure sedute di Dante e Virgilio, si possono identificare tre figurine – rispettivamente una maschile ed una femminile da un lato, ed un'altra maschile sul retro – che decorano i bracci dell'elsa. Su quest'ultima è invece raffigurata la caduta di Lucifero: sul lato anteriore l'arcangelo Michele trionfa sul demonio, mentre il *recto* è decorato da altre figure demoniache. La guardia presenta inoltre il giglio mediceo, ad indicare i donatori, il Comitato Provinciale fiorentino.

Una particolarità della decorazione della lama è costituita sicuramente dall'iscrizione dedicatoria: vi è inciso difatti “Dante al primo Re d'Italia”, come se il comitato donatore fosse solo un intermediario. Ed il tema dantesco è ripreso anche dall'altro lato della lama, dove è riportata una terzina del canto sesto del *Purgatorio* (versi 112-114):

Vieni a veder la tua Roma che piagne

Vedova sola, e dì e notte chiama:

“Cesare mio, perché non m'accompagne?”.

Se tali versi si inseriscono in realtà in un'invettiva politica di Dante, che deprecava le lotte civili che insanguinavano l'Italia, invitando l'imperatore tedesco a vedere in quale stato fosse ormai ridotta la penisola, in questo caso assumono evidentemente un altro significato. La colta citazione sembra quasi costituire un invito a Vittorio Emanuele II a conquistare Roma, “vedova sola”, che attende l'arrivo del sovrano; proposta che sembra tanto più plausibile se si

---

<sup>131</sup> Le collezioni personali di Vittorio Emanuele II e Carlo Alberto pervennero al museo nel 1878, destinate ad essere collocate in apposite vetrine nella Rotonda. Cfr. F. MAZZINI, *Origine e vicende delle raccolte*, in ID. (a cura di), *L'Armeria Reale di Torino*, Busto Arsizio 1982, pp. 37-48.

<sup>132</sup> Il *Catalogo Angelucci* riporta anche il coltello da caccia, segnato come T.61: “COLTELLO DA CACCIA. Lama e fornimento di ferro colato con cani ed emblemi allusivi alla caccia e per pomo un cinghiale, assalito da tre cani, di tutto tondo. Sulla lama, a taglio e costola, da una parte è la dedica – A V. E. II. RE D'ITALIA –, dall'altra la scritta – MANET SUB JOVE FRIGIDO VENATOR TENERAE CONJUGIS IMMÉMOR –”. L'opera, conservata nei depositi dell'Armeria, è firmata “G. Guidi fecit”, è quindi possibile attribuirlo al Guidi. Cfr. A. ANGELUCCI, *Catalogo della Armeria Reale illustrato con incisioni in legno*, Torino 1890.

<sup>133</sup> Al momento non è ancora stata effettuata la schedatura della spada, tuttavia sono state fornite le misure: la lunghezza totale è di 145 centimetri – 117 la sola lama –, mentre i bracci sono larghi 22 centimetri. Il peso complessivo è di 4,586 chilogrammi.

Colgo l'occasione per ringraziare la direttrice dell'Armeria Reale di Torino, la dottoressa Alessandra Guerrini, per avermi permesso l'accesso ai depositi del museo.

considera l'anno del dono, il 1865, quando il processo di unificazione era quasi completo, ad eccezione dei territori dello Stato Pontificio<sup>134</sup>.

In questo caso quindi un personaggio particolarmente rappresentativo del Medioevo come Dante viene sfruttato per veicolare un messaggio politico. In realtà gli elementi stilistici neomedievali rintracciabili nella decorazione dell'arma sono praticamente inesistenti, mentre il riferimento generale è ai modelli di età Manierista. Le figure semi-distese sui bracci, il mascherone sulla guardia, nonché la decorazione a candelabra della lama effettivamente paiono rifarsi, più che all'oreficeria trecentesca, a lavori del Cinquecento. La tematica dantesca in questo caso si limita solo alla rappresentazione dei protagonisti, mentre la parte ornamentale appare slegata da essa: non vi è alcun tentativo di realizzare un oggetto in stile medievale, per dare unità all'iconografia ed al tema decorativo, le due parti sono state considerate dal Guidi in modo indipendente, a scapito dell'unità stilistica.

---

<sup>134</sup> Sulle vicende legate alla Questione Romana si vedano R. AUBERT, *Il pontificato di Pio IX (1846-1878)*, Torino 1969; G. MARTINA, *Pio IX (1851-1866)*, Roma 1986; ID., *Pio IX (1867-1878)*, Roma 1990.

## **Dante, statuetta in pietre dure di Paolo Ricci.**

La spada con ornati danteschi non è la sola opera donata, nel corso dell'esposizione fiorentina, a Vittorio Emanuele II: è noto almeno un altro caso di donazione al sovrano, iniziativa però di un privato cittadino. Si tratta di una statuetta di Dante in pietre dure, realizzata in “soli” undici mesi da Paolo Ricci presso la Galleria dei Lavori in pietre dure di Firenze<sup>135</sup>, ed esposta dal marchese di Breme, prefetto di Palazzo<sup>136</sup>. L'autore era già noto per i suoi lavori presso l'opificio, ma fu grazie a questa statuetta, secondo il biografo Brunori, che ottenne la nomina reale di “maestro per i lavori di rilievo”<sup>137</sup>. L'opera dovette riscuotere un discreto successo, anche il Finocchietti, nella relazione dell'Esposizione Generale del 1861 per la categoria “Mobilia” – pubblicata nel 1865 –, ricorda che in occasione del sesto centenario di Dante sarà ultimato dall'opificio “un altro stupendo lavoro” di Paolo Ricci, “una piccola statua rappresentante il divino poeta, alta 32 centimetri”<sup>138</sup>. L'artista fu premiato per tale lavoro con una medaglia di bronzo ed una ricompensa di 400 Lire dal Ministero della Pubblica Istruzione<sup>139</sup>.

Sfortunatamente, allo stato attuale delle ricerche, non si è riusciti ad individuare l'opera. Brunori, che scrive nel 1906, riporta un'accurata descrizione della statuetta, elencando perfino i materiali utilizzati dall'artista per la sua realizzazione: è evidente quindi che, almeno fino a quella data, il Dante era visibile in qualche collezione<sup>140</sup>. Il biografo ricorda inoltre che nel 1867 l'opera fu concessa da Vittorio Emanuele II perché fosse inviata all'Esposizione Universale di Parigi, ma nemmeno le pubblicazioni coeve dedicate all'evento riportano alcuna notizia in merito, sebbene avrebbe dovuto riportare una menzione onorevole<sup>141</sup>. Si è identificato però un altro lavoro del Ricci analogo a quello esposto nel 1865, una statuetta di

---

<sup>135</sup> COZZI, 1995, p. 107.

<sup>136</sup> L'opera era stata quindi già donata ufficialmente dall'artista. Cfr. *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, p. 34.

<sup>137</sup> Paolo Ricci (1835-1892), originario di Fiesole, frequentò tra il 1851 ed il 1860 l'Accademia fiorentina, lavorando nel contempo presso la Galleria dei lavori in pietre dure: a fianco alla produzione di lavori di tale opificio si occupò difatti anche di scultura. Molte delle sue opere, sia scultoree che in pietre dure, furono presentate ad esposizioni italiane ed internazionali, ottenendo spesso un riconoscimento.

Per la biografia si vedano D. BRUNORI, *Giovanni Bastianini e Paolo Ricci scultori fiesolani*, Firenze 1906, pp. 33-51; A. PANZETTA, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, 2 voll., Borgaro 2003; TORRESI, 2000, p. 107.

<sup>138</sup> Si veda FINOCCHIETTI, 1865, p. 194.

<sup>139</sup> Cfr. BRUNORI, 1906, p. 38.

<sup>140</sup> “La statuetta è alta 32 centimetri e posa sopra una base di 22. La tunica dell'Alighieri è di diaspro di Sicilia rosso, le carni in diaspro di Norcia, le maglie di diaspro di Alsazia, il cappuccio rosso di diaspro di Cipro e di calcedonio di Volterra. Il melagrano è di diaspro di Alsazia, il libro di legno pietrificato e il terreno di verde di Sicilia. La base poi di paonazzetto [sic] di Fiandra, le formelle di diaspro di Sicilia, le ghirlande di *roba dell'Arno*. La formella principale ove è il *Re Vittorio Emanuele nocchiero d'Italia* è di mosaico di calcedoni e diaspri; le iscrizioni sono di oro incassate”. BRUNORI, 1906, p. 38 n.

<sup>141</sup> BRUNORI, 1906, p. 38.

tema dantesco – il titolo è *Dante ambasciatore presso Bonifacio VIII* – conservata presso il Museo dell’Opificio delle Pietre Dure, citata e pubblicata anche dal Brunori<sup>142</sup>. Egli distingue le due opere, così come fa il Mazzoni nella scheda ad essa relativa: effettivamente, leggendo le descrizioni del primo autore delle due statuette, si nota l’uso di materiali diversi: la versione conservata a Firenze ha il basamento realizzato in alabastro orientale, mentre quella donata a Vittorio Emanuele II presenta una base in pavonazzetto di Fiandra<sup>143</sup>.

Nella medesima scheda il Mazzoni rileva però l’esistenza, presso i depositi del museo, di un modello in gesso di un’altra versione della statuetta di Dante, probabilmente corrispondente, secondo lui, con quella realizzata dal Ricci per il centenario dantesco<sup>144</sup>. È stato possibile rintracciare il gesso nei depositi dell’Opificio delle Pietre Dure, e si sono effettivamente riscontrate delle analogie con la descrizione dell’opera riportata dal Brunori (**Tavv. 5-6**). Il Dante descritto dallo studioso porterebbe, ad esempio, dei melograni realizzati in diaspro di Alsazia, così come il modello dell’opificio tiene tra le mani alcuni frutti tondeggianti, che potrebbero identificarsi con essi<sup>145</sup>. Entrambi hanno inoltre un libro – in legno pietrificato – ma manca, nel resoconto del Brunori, qualunque accenno alla corona di lauro del poeta: forse, trattandosi di un elenco di materiali lapidei utilizzati per l’opera, era stata eseguita con un’altra tecnica<sup>146</sup>. Mancano anche le scene che dovrebbero decorare il basamento della statua, di tema risorgimentale – quella principale rappresenterebbe *Re Vittorio Emanuele nocchiero d’Italia* –, sul modello sono presenti solo le sagome delle formelle, ma per tali decorazioni il Ricci avrà probabilmente realizzato degli appositi cartoni o modelli. A parte questi dettagli, il gesso fiorentino sembra ricalcare da vicino la descrizione dello studioso, è quindi plausibile l’ipotesi che si sia rinvenuto il modello della statuetta del Ricci.

È interessante rilevare come anche per tale opera, come già per la spada di Gaetano Guidi, la figura di Dante sia utilizzata per trasmettere un messaggio patriottico, volto all’esaltazione di Vittorio Emanuele II ed alla riconquistata unificazione del Paese. Come per l’oggetto precedente poi, l’opera non sembra presentare evidenti richiami stilistici al Medioevo, al di là del soggetto e dell’ornamentazione della base, le cui formelle polilobate richiamano le porte del Battistero di Firenze. La figura stessa del poeta trae però verosimilmente ispirazione da un modello medievale: Paolo Ricci aveva sicuramente presente l’effigie dantesca del Palazzo del Podestà, descritta in una lettera del funzionario della Direzione delle Regie Fabbriche come

---

<sup>142</sup> Cfr. BRUNORI, 1906, p. 38. Per la scheda della statuetta si rimanda a P. MAZZONI, 431. *Paolo Ricci. Dante ambasciatore presso Bonifacio VIII*, in ID., A. M. GIUSTI, A. PAMPALONI MARTELLI (a cura di), *Il Museo dell’Opificio delle Pietre Dure*, Milano 1978, p. 311.

<sup>143</sup> Cfr. BRUNORI, 1906, pp. 38-39 nn.; MAZZONI, 1978, p. 311.

<sup>144</sup> MAZZONI, 1978, p. 311.

<sup>145</sup> BRUNORI, 1906, p. 38 n.

<sup>146</sup> *Ibid.*

quella di un uomo “nella fresca età di 32 anni”, recante “in una mano un libro, nell’altra un ramoscello di melograno”<sup>147</sup>. Poiché si riscontra la presenza di entrambi gli oggetti nella statuetta in questione, e considerato che non sembrano caratteri peculiari delle rappresentazioni di Dante, è quantomeno lecito supporre che l’artista si sia basato in maniera più o meno diretta su tale testimonianza figurativa, cercando forse di fornire una versione tridimensionale dell’effigie. Si ricorda inoltre la già ricordata fortuna critica di cui godeva il ciclo pittorico all’epoca, come dimostra l’ampia presenza di ritratti ad esso ispirati alla mostra dantesca.

---

<sup>147</sup> Il documento è pubblicato in BAROCCHI, 1985, pp. 157-158.

## ***Fotografia di un candelabro dantesco, di Francesco Cagnacci.***

Tra le opere esposte si annoverano alcune riproduzioni di opere a soggetto dantesco: i fratelli Alinari, ad esempio, presentarono una fotografia “grande al vero” del ritratto di Dante del ciclo giottesco del Palazzo del Podestà<sup>148</sup>. Nella maggior parte dei casi si fa riferimento ad opere celebri, ma si possono individuare anche riproduzioni di lavori contemporanei: è il caso della fotografia presentata da Francesco Cagnacci, ingegnere livornese, rappresentante un candelabro con “figure di soggetto dantesco” da egli “inventato e disegnato”<sup>149</sup>. L’ornamentazione dell’oggetto era probabilmente costituita da personaggi estrapolati dalla *Divina Commedia* o da episodi legati alla *Vita Nuova*, ma, considerata l’esiguità delle fonti in proposito, non si può che avanzare ipotesi in merito. La descrizione fornita dal catalogo inoltre fa riferimento solo all’invenzione ed al disegno dell’opera, e non alla sua esecuzione: potrebbe quindi trattarsi di un progetto, o il mancato riferimento alla realizzazione potrebbe semplicemente significare che il Cagnacci non si sia occupato di tale aspetto, demandandolo ad un artigiano.

Sull’autore dell’opera non si hanno molte informazioni: come segnalato dal catalogo, si tratta di un ingegnere livornese, e come tale è presente nell’*Indicatore generale* del Meozzi per gli anni 1864 e 1865. In entrambe le edizioni della guida commerciale Francesco Cagnacci è elencato tra gli appartenenti alla “direzione dei lavori marittimi” per le province toscane, come ingegnere allievo: un ruolo che era probabilmente dovuto alla giovane età, ma non si hanno al momento elementi a sostegno di tale ipotesi<sup>150</sup>. Oltre al Meozzi non vi sono difatti ulteriori pubblicazioni che facciano riferimento al Cagnacci od al candelabro da egli progettato e la relativa riproduzione fotografica, perdendo così le tracce dell’oggetto dopo l’esposizione.

---

<sup>148</sup> “Ritratto, riprodotto dall’affresco attribuito a Giotto, fotografia grande al vero, eseguita dai fratelli Alinari di Firenze”. *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d’arte*, p. 7.

<sup>149</sup> *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d’arte*, pp. 35-36.

<sup>150</sup> Cfr. *Indicatore generale*, cit., 1864, p. 59; *Indicatore generale*, cit., 1865, p. 62.

### ***Medaglioni in avorio di Giustino Calvi.***

L'ultimo espositore significativo per la presente indagine è Giustino Calvi, un artista proveniente da Chieti. Si presenta all'esposizione con due opere realizzate in ebano ed avorio, una coppia di medaglioni con i ritratti di Dante e Beatrice ed un altro medaglione con le effigi dei suddetti personaggi<sup>151</sup>. In realtà le descrizioni contenute nel catalogo sono molto simili, l'unica differenza è costituita dall'unione o meno dei ritratti in un'unica cornice o il mantenimento di due strutture differenti<sup>152</sup>. Entrambe le opere risultano di proprietà dell'autore, il quale – considerata la serialità degli oggetti – presentava alcuni esemplari della sua produzione corrente. Sfortunatamente non si sono rinvenute notizie circa l'artista in questione, non compare nei repertori ottocenteschi e nemmeno nelle pubblicazioni coeve relative ad altre esposizioni italiane.

---

<sup>151</sup> *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, p. 8.

<sup>152</sup> Si vedano le descrizioni relative: “Due medaglioni scolpiti in avorio, che uno con l'effigie di Dante, e l'altro con quella di Beatrice, chiusi in cornici d'ebano intagliate, lavoro di Giustino Calvi di Chieti [...]Medaglione, con i ritratti di Dante e Beatrice, scolpiti in avorio chiuso in cornice d'ebano intagliata, eseguita dal medesimo”. *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, p. 8.



**Tav. 1.** G. Bertini, *Il trionfo di Dante*. Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna.



**Tav. 2.** G. Guidi, spada con ornati danteschi e coltello da caccia. Torino, Armeria Reale.



**Tavv. 3-4.** G. Guidi, spada con ornati danteschi, particolare dell'elsa. Torino, Armeria Reale.



**Tav. 4.**



**Tav. 5.** P. Ricci, *Dante*, modello in gesso. Firenze, Museo dell'Opificio di Pietre Dure.



**Tav. 6.** P. Ricci, *Dante*, modello in gesso, particolare. Firenze, Museo dell'Opificio di Pietre Dure.

## Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite per culto cattolico (1870).

---

Prima di esaminare questa esposizione è necessaria una breve premessa per contestualizzare storicamente l'evento. Nel settembre del 1870, con la breccia di Porta Pia e l'annessione di Roma allo Stato Italiano, veniva di fatto sancita la fine del potere temporale del Papato. Pio IX, proclamatosi prigioniero del neonato Stato, si rinchiuse all'interno del Vaticano, limitando il più possibile i contatti con Vittorio Emanuele II ed il governo italiano<sup>1</sup>.

L'Esposizione fu invece inaugurata all'inizio del 1870 – il primo numero della rivista ufficiale, *L'Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite per culto cattolico: giornale illustrato*, è datato al 2 marzo<sup>2</sup> – quindi mesi prima della conquista di Roma da parte delle truppe italiane, ma si colloca comunque in un momento di tensione tra il Regno di Sardegna ed il Vaticano, che aveva visto la maggior parte dei suoi territori cadere sotto il controllo sabauda tra il 1859 ed il 1860<sup>3</sup>. Anche le riforme volte ad una maggior laicità dello Stato di cui si fece promotore il governo non erano certo ben viste da Pio IX, elemento questo che sicuramente contribuì ad aumentare l'attrito tra le due parti.

Lungi dal giustificare l'esposizione in questione come mera testimonianza dell'interessamento alla questione papale da parte della comunità cattolica internazionale, è quantomeno opportuno indagare l'evento tenendo conto del contesto storico, del quale avrà sicuramente risentito.

Una delle particolarità dell'esposizione in questione rispetto alle altre è il suo carattere retrospettivo, essa comprendeva difatti oggetti ed opere d'arte che spaziavano dal Rinascimento all'età contemporanea. Tale scelta è stata interpretata come la volontà di riaffermare “la validità dell'arte ispirata dalla fede, che tanti capolavori ha generato nel corso dei secoli”<sup>4</sup>. Sfortunatamente il *Catalogo degli oggetti ammessi* non segnala l'epoca di appartenenza degli oggetti esposti<sup>5</sup>, per cui in linea di massima si sono considerate antiche

---

<sup>1</sup> Onde evitare affondi storici già affrontati da altri studiosi, si rimanda alla bibliografia specifica sull'argomento. In particolare, per la figura di Pio IX, si veda AUBERT, 1969; MARTINA, 1986; ID., 1990, con particolare attenzione a quest'ultimo volume.

<sup>2</sup> *L'Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite per culto cattolico: giornale illustrato*, s.l. 1870.

<sup>3</sup> Per i rapporti del Papato con il Regno di Sardegna nel corso dei suddetti eventi storici cfr. MARTINA, 1990, pp. 89-93.

<sup>4</sup> G. MORELLO, *Splendida dona*, in ID., *Splendida Dona. Omaggi ai Papi da Pio IX a Giovanni Paolo II*, cat. della mostra, Milano 1996, pp. 9-12.

<sup>5</sup> *Catalogo degli oggetti ammessi alla Esposizione romana del 1870 relativa all'arte cristiana e al culto cattolico nel chiostro di Santa Maria degli Angeli alle Terme di Diocleziano*, Roma 1870.

tutte le opere nella cui descrizione non sono presenti l'indicazione dell'autore o un riferimento specifico all'attualità. Seguendo tale criterio si è esclusa la sala ove erano esposti gli oggetti inviati da Pio IX, della quale si inserisce in appendice, per completezza, l'elenco delle opere in stile medievale o bizantino, tratto dal catalogo<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Cfr. *Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, pp. 101-104.

## ***Quadri in mosaico di Antonio Salviati.***

Nonostante questa selezione il nucleo neomedievale dell'esposizione presenta un elevato numero di pezzi al suo interno<sup>7</sup>. Purtroppo per la quasi totalità non è stato possibile reperire alcuna immagine, in quanto non contenute nelle pubblicazioni coeve all'esposizione. Inoltre le descrizioni degli oggetti esposti sono così generiche da non permettere il loro riconoscimento confrontandole con gli attuali studi sull'oreficeria papale<sup>8</sup>. Si discostano da questa tendenza il Calvario dell'orefice Dorelli – di cui si dirà più avanti – e le opere di Antonio Salviati<sup>9</sup>. Titolare della nota ditta veneziana fondata nel 1859 che portò alla rinascita del mosaico e del vetro muranese, presentò numerosi pezzi: un “ritratto in piccolissime proporzioni della Madonna della Basilica di S. Donato di Murano, lavoro del secolo XI”, un “quadro in mosaico di stile gotico tedesco rappr. [sic] la Cena in Emaus [sic] dal disegno originale del Sig. Prof. Klein”, ed altri due quadri a mosaico, rappresentanti rispettivamente “l'Ultima Cena; stile bizantino” – da un disegno del mosaicista Francesco Novo – ed “il Salvatore, stile gotico”, su progetto di Gambier Parry<sup>10</sup>.

In tal modo, pur non essendo pervenuta alcuna immagine dei suddetti oggetti, è comunque possibile aver un'idea più o meno precisa circa l'aspetto delle opere esposte ed il concetto di Medioevo che ne derivava. Il *Giornale illustrato* non fornisce ulteriori informazioni o immagini sulle opere esposte da Salviati, l'autore dell'articolo sul vicentino si limita ad apprezzare la qualità dei pezzi esposti nonostante la “varietà costante” caratteristica della sua produzione<sup>11</sup>. All'elenco di opere fornito dal catalogo il periodico aggiunge una copia del

---

<sup>7</sup> Anche per tale elenco si rimanda all'Appendice Documentaria.

<sup>8</sup> Ci si riferisce in particolare a F. S. ORLANDO (a cura di), *Il tesoro di San Pietro*, Milano 1958; G. MORELLO, *Splendida Dona. Omaggi ai Papi da Pio IX a Giovanni Paolo II*, cat. della mostra, Milano 1996; L. ORSINI, *Sacrarium Apostolicum – Sacra Suppellettili ed Insegne Pontificali della Sacrestia Papale*, Torino 1998; ID., *La sacrestia papale: suppellettili e paramenti liturgici*, Cinisello Balsamo 2000; B. BERTHOD, P. BLANCHARD, *Trésors inconnus du Vatican : cérémonial et liturgie*, Paris 2001.

<sup>9</sup> Considerati i contributi sulla vita di Antonio Salviati (1816-1890) e le vicende relative all'omonima ditta si rimanda ad essi per eventuali approfondimenti: A. DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi: pittori, scultori e architetti*, Firenze 1906; *Dizionario enciclopedico Bolaffi*, cit., 1972-1976; G. MARIACHER, *Antonio Salviati vicentino (1816-1890)*, in R. BAROVIER MENTASTI, *Antonio Salviati e la rinascita ottocentesca del vetro artistico veneziano*, cat. della mostra, Vicenza 1982, pp. 5-16; R. LEIFKES, *Antonio Salviati and the nineteenth-century renaissance of Venetian glass*, in “The Burlington Magazine”, 1994, n. 136, pp. 283-290; A. BOVA, *Antonio Salviati e la rinascita del vetro muranese tra il 1859 e il 1877*, in ID., A. DORIGATO, P. MIGLIACCIO (a cura di), *Vetri artistici: Antonio Salviati 1866-1878*, Venezia 2008, pp. 133-156.

<sup>10</sup> *Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, pp. 10-11.

<sup>11</sup> “[...] Antonio Salviati, di cui molti saggi figurano nella nostra Esposizione, degnissimi tutti di grande lode. Come copie o riduzioni di altri mosaici vi è il *Cristo* esistente nel tempio Mariano di Venezia, e la *Madonna* della Basilica di S. Donato di Murano. Da disegni originali, vedesi in stile romano una testa del *Salvatore*; in stile gotico-tedesco la *Cena in Emmaus*, dall'originale del Klein; dal disegno di Francesco Novo, in stile bizantino, l'*ultima Cena*; in stile gotico, sull'originale del Gambier Parry, il *Salvatore*. In mezzo alla qual varietà

“Cristo esistente nel tempio Mariano di Venezia”, un’altra derivazione quindi da modelli antichi. In realtà si può notare come solo una parte degli oggetti presentati da Salviati sia riconducibile a tale categoria, nonostante si utilizzi una tecnica recuperata dal passato come il mosaico. A parte il Cristo tratto dal “tempio Mariano” – chiesa che, a causa della generica indicazione, non si è ancora individuata – e la Madonna della chiesa di San Donato in Murano (**Tav. 1**) non sono presenti ulteriori riferimenti all’arte bizantina o medievale. D’altro canto è anche vero che i pezzi che derivano da disegni contemporanei sono connotati stilisticamente – sia in catalogo che nel *Giornale illustrato* – come “gotico tedesco”, “bizantino” o semplicemente “gotico”<sup>12</sup>. Sarebbe interessante scoprire se le definizioni proposte fossero legate semplicemente all’uso della tecnica in questione o se presentassero effettivamente qualche affinità con gli stili sopraccitati, ma la mancanza di immagini d’epoca e l’irreperibilità delle opere impediscono al momento concrete deduzioni<sup>13</sup>.

---

costante mantieni la bontà della esecuzione e dei materiali che formano il prestigio più singolare di cotal genere di pittura”. *L’esposizione romana*, cit., 1870, p. 88.

<sup>12</sup> *Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, pp. 10-11; *L’esposizione romana*, cit., 1870, p. 88. In realtà nell’elenco del periodico è compresa una testa del Salvatore eseguita in “stile romano”, ma ciò non è rilevante ai fini della presente ricerca.

<sup>13</sup> Sugli autori dei cartoni realizzati per i mosaici della Società Salviati si veda R. FRY, *Pictures in the collection of Sir Hubert Parry, at Highnam Court, near Gloucester*, in “The Burlington magazine for connoisseurs”, 1903, vol. II, p. 117-131; U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1932, vol. XXVI, p. 259 per il Gambier Parry. Non è stato possibile individuare con certezza un profilo biografico di Klein, ma è molto probabile, a mio giudizio, che si tratti di Johann Klein (1823-1883), pittore austriaco che eseguì alcuni cartoni per mosaici, ma si tratta solo di un’ipotesi. Probabilmente si tratta del medesimo “professore Klein” che eseguì il disegno preparatorio per la vetrata in “stile antico bizantino” – rappresentante una Madonna con Bambino – esposta da una ditta di Innsbruck, della quale si parlerà più avanti. IID., 1927, vol. XX, p. 440.

## ***Oreficerie di Armand-Calliat.***

Oltre che nel catalogo della mostra è stato possibile individuare altri oggetti in pubblicazioni contemporanee, come il giornale illustrato dell'esposizione, che comprende numerosi articoli monografici – spesso corredati da illustrazioni – sui singoli pezzi esposti, soprattutto su quelli che riscuotevano maggior successo per l'aspetto sfarzoso o il virtuosismo tecnico. È il caso di Armand-Calliat, orefice lionese che espone un servizio liturgico da Messa<sup>14</sup>, che sarà in seguito donato al Papa da Monsignor de Dreux-Brézé, vescovo di Moulins, e dal barone d'Aubigny, ed è attualmente conservato presso la Sacrestia Papale (**Tavv. 2-3**)<sup>15</sup>. Sulle opere esposte da questo celebrato argentiere si incentrano alcuni articoli del giornale illustrato, in particolare sul suddetto servizio e diversi reliquiari, di cui purtroppo il periodico non fornisce alcuna incisione; Pio IX inoltre manda all'Esposizione una croce processionale astata del medesimo artista, donatagli in precedenza dal "Marchese di Bute" (**Tav. 4**)<sup>16</sup>. Le descrizioni

---

<sup>14</sup> In realtà non si ha alcuna certezza sulla reale presenza di tutti i pezzi all'esposizione romana. Essi furono difatti realizzati, secondo quanto riportato dal Berthod, tra il 1864 ed il 1867, ed esposti all'Esposizione Universale di Parigi di quell'anno, ma nelle pubblicazioni coeve alla mostra vaticana mancano riferimenti espliciti alle opere di Armand-Calliat. Dell'orefice sono difatti descritte solo la pisside e la brocca con il vassoio, oltre alla croce processionale già in possesso di Pio IX e da lui esposta di cui si dirà più avanti. Tuttavia è lecito ipotizzare, la presenza all'esposizione romana di tutti gli oggetti in questione, la stampa si sarà poi concentrata sui pezzi di maggiore impatto visivo. Sul servizio liturgico cfr. B. BERTHOD, *N° 3 – Aiguière et bassin*, in ID., *Bossan, Armand-Calliat*, cat. della mostra, Lyon 1986, pp. 41-42; ID., *N° 8 – Ciboire aux aigles*, *ivi*, pp. 44-45; ID., *N° 13 – Calice*, *ivi*, pp. 48-49; ID., *N° 14 – Burettes, clochette et plateau*, *ivi*, pp. 49-50. Per un profilo biografico di Armand-Calliat (1822-1901) si rimanda a BERTHOD, 1986, pp. 23-25; ID., 1994, pp. 95-97.

<sup>15</sup> Come già accennato in precedenza, secondo il Berthod il servizio sarebbe stato realizzato prima dell'Esposizione Vaticana, e donato al pontefice solo in seguito, nel 1876. Lo stemma presente sulla brocca sarebbe stato aggiunto in seguito, al momento della donazione del corredo. Anche Orsini ipotizza una data di arrivo del corredo nelle collezioni pontificie più tarda rispetto all'esposizione romana, attribuendo il dono al solo marchese d'Aubigny Uberherru di Mainlins. In effetti le fonti ottocentesche non fanno in effetti alcun riferimento alla donazione, il servizio liturgico potrebbe essere stato quindi effettivamente esposto a Roma ed in seguito donato a Pio IX.

Cfr. *L'Esposizione Romana*, cit., 1870, pp. 118-119; BERTHOD, 1986, pp. 41-42; ID., *Armand-Calliat, orfèvre lyonnais du néogothique à l'Art Nouveau*, in C. ARMINJON (a cura di), *L'orfèvre au XIX<sup>e</sup> siècle*, atti del convegno, Paris 1994, pp. 95-114; ORSINI, 1998, pp. 158-159 e tavv. XX-XXVI; C. PELLEGRINI, *Pisside di Papa Pio IX*, in G. CECCARELLI, G. GENTILINI, S. NARDICCHI (a cura di), *Santi e Papi in terra d'Umbria: Arte e Fede nelle otto Chiese sorelle*, cat. della mostra, Spoleto 2007, p. 54.

Di parte del servizio liturgico Armand-Calliat eseguì una versione semplificata in occasione di una Esposizione Universale parigina – Berthod ritiene si tratti del 1878, mentre Alcouffe, confondendo queste opere con quelle romane, anticipa la loro esposizione al 1867 –, in quanto non gli era possibile presentare le oreficerie conservate nelle collezioni vaticane. Nonostante fossero state realizzate le repliche del ciborio e della brocca, gli studiosi ritengono che solo il primo sia stato esposto a Parigi, ignorando il secondo. A tal proposito si vedano B. BERTHOD, *N° 7 – Aiguière et bassin modifiés*, in ID., 1986, p. 43; ID., *N° 9 – Ciboire aux aigles*, *ivi*, p. 45; D. ALCOUFFE, *Exposition Universelle, Parigi, 1867*, in ID., BASCOU, DION-TENENBAUM, THIÉBAUT (a cura di), 1988, pp. 133-182; B. BERTHOD, *N° 7 – Aiguière et bassin modifiés*, in ID., 1986, p. 43.

<sup>16</sup> L'autore dell'articolo sulla croce processionale riferisce che essa "apparve la prima volta nella splendida cerimonia dell'apertura del concilio ecumenico", quindi fu donata al Pontefice prima del Concilio Vaticano I (1868-1870). Più precisamente il Berthod ha rilevato come in realtà essa sia stata offerta dal marchese O'Bute, di Cardiff, in occasione dell'apertura del suddetto concilio, l'8 dicembre 1869. Cfr. *L'Esposizione Romana*, cit., 1870, p. 68; B. BERTHOD, *N° 1 – Croix du Concile*, in ID., 1986, pp. 39-40.

di buona parte degli oggetti esposti o realizzati da Armand-Calliat pongono in rilievo la presenza di caratteri medievali, o anche – ma non in opposizione ad essi – bizantini, come nel caso del ciborio e della brocca. La croce, ad esempio, fu definita “alla maniera del secolo XIII” su progetto di Bossan, ma a tal proposito l’articolista rileva anche che “ritraendo lo stile bizantino non volse l’animo ad imitare alcuna opera antica, ma procacciò di essere al tutto originale”<sup>17</sup>. Le altre due oreficerie lionesi sarebbero a loro volta ascrivibili allo stile bizantino, “assai diverso” però “dalle forme già note che porge l’arte del medio evo, di che non è a dirsi che l’autore abbia preso ad imitare, ma fornite opere del tutto originali”<sup>18</sup>.

Particolare attenzione è rivolta dal *Giornale illustrato* all’apparato decorativo delle oreficerie lionesi in questione, soprattutto relativamente alla decorazione simbolica “assolutamente cristiana”, e “liturgica” della pisside e della brocca, mostrando di conoscere il programma iconografico realizzato su disegno dell’architetto Pierre Bossan<sup>19</sup>. L’ornamentazione delle opere si presenta effettivamente complessa: per la croce processionale l’architetto si sarebbe basato, secondo i testi che accompagnarono l’esposizione, sul valore salvifico che essa ha assunto con la morte di Cristo, ivi rappresentato in “tutta la maestà di Redentore”<sup>20</sup>. Gli angeli ai piedi del Crocifisso elevano invece due calici per raccogliere il sangue di Gesù, con un evidente richiamo al rito eucaristico. La decorazione comprende sia smalti che pietre preziose e semi-preziose, ed è caratterizzata da tinte pastello, in evidente contrasto con i colori tradizionalmente presenti nelle oreficerie medievali<sup>21</sup>.

Anche il ciborio e la brocca sono caratterizzate da un complesso programma iconografico: le figure che decorano il primo si richiamerebbero direttamente all’Eucarestia – l’Agnello mistico sulla cima e le spighe di grano – ed ai pericoli a cui è sottoposta la fede – i draghi “nemici delle colombe” ritratte sul piede –, mentre nella brocca sono numerosi i richiami

---

Anche di quest’opera esiste una riproduzione semplificata, attualmente conservata presso la Primaziale di Lione. Si ignora se l’opera sia stata realizzata a sua volta per essere esposta a Parigi nel 1878, o se si tratti semplicemente della riproposizione di un modello di successo. B. BERTHOD, *N° 2 – Croix processionelle*, in ID., 1986, pp. 40-41.

<sup>17</sup> *L’Esposizione Romana*, cit., 1870, p. 68. Effettivamente è stato individuato dall’Alcouffe un possibile modello per il ciborio: la coppa di sant’Agnese attualmente conservata al British Museum, ma all’epoca dell’Esposizione ancora conservata in Francia. Tuttavia lo studioso evidenzia la forma come unico elemento di contatto tra le due oreficerie, mentre la decorazione è completamente diversa. Cfr. D. ALCOUFFE, 87. *Ciboire*, in *L’art en France sous le Second Empire*, cat. della mostra, Paris 1979, pp. 182-183; sul calice di sant’Agnese si veda J. ROBINSON, *Masterpieces: Medieval Art*, London 2008.

<sup>18</sup> *L’Esposizione Romana*, cit., 1870, pp. 118-119.

<sup>19</sup> *L’Esposizione Romana*, cit., 1870, pp. 118-119.

Sulle reciproche influenze di Bossan ed Armand-Calliat e sul simbolismo presente nelle loro opere, si veda B. BERTHOD, *Armand-Calliot et Bossan*, in ID., 1986, pp. 25-34; E. HARDOUIN-FUGIER, *Bossan et Armand-Calliat*, *ivi*, pp. 17-22; ID., 1994, pp. 95-100.

<sup>20</sup> *L’Esposizione Romana*, cit., 1870, p. 68. Il brano dell’articolo relativo alla croce è presente nell’Appendice Documentaria.

<sup>21</sup> Per la descrizione delle tecniche e della cromia impiegata si rimanda a *L’Esposizione Romana*, cit., 1870, p. 68.

all'acqua, ovviamente intesa in senso evangelico come fonte di vita<sup>22</sup>. I delfini sul bordo del piatto simboleggerebbero i primi cristiani, i pesci e la nave – raffigurata sul fondo di esso – rispettivamente Cristo e la Chiesa, oltre al motivo del cervo in cerca d'acqua, di ispirazione vetero-testamentaria. La lucertola infine simboleggerebbe, a causa del suo cambio di pelle, il rinnovamento, la rinascita, intesa ovviamente in senso cristiano<sup>23</sup>.

Oltre alla lettura iconografica ottocentesca sopra riportata sarebbe presente, secondo il Berthod, una tematica apocalittica, che percorrerebbe tutto il servizio liturgico, e troverebbe nel ciborio l'espressione più completa, con l'Agnello mistico a presiedere il Giudizio Finale, accompagnato dalle aquile e dagli angeli a guardia dei draghi, simbolo del Male<sup>24</sup>. Tale interpretazione non è da escludere, considerando il resto della produzione dell'orafo, secondo il quale l'opera non è mai realizzata per se stessa, "n'est pas gratuite", ma "elle est ornée des figures, des couleurs, qui font d'elle la représentation d'un drame correspondant a sa destination"<sup>25</sup>.

Armand-Calliat era presente all'esposizione anche con altre oreficerie, a loro volta oggetto d'interesse da parte della stampa dell'epoca. In particolare viene citato un reliquiario, contenente un frammento della croce di Gesù Cristo, "il più grande che possiede la Francia"<sup>26</sup>. L'opera, secondo l'articolista già famosa prima del suo arrivo a Roma, sarebbe di stile "del medio-evo, e di tale perfezione da potere stare a fronte di qualsivoglia lavoro di quell'età"<sup>27</sup>. Purtroppo nel periodico non si trova alcuna immagine dell'oreficeria in questione, ma l'articolo riporta comunque una descrizione sommaria: la decorazione si incentrerebbe sulle vicende legate alla reliquia in questione, raffigurate tramite bassorilievi; ai piedi del reliquiario vi sarebbero quattro grifoni, e sovrasterebbe il tutto "una specie di padiglione sparso di fiordalisi", stemma dei Borboni, committenti dell'opera e donatori della reliquia<sup>28</sup>. L'ubicazione dell'opera è al momento ignota: in teoria, essendo un oggetto di devozione a causa del suo contenuto, sarà ancora nelle collezioni vaticane, a meno che non sia stato donato da Pio IX o in seguito ad un'altra chiesa o luogo di culto.

---

<sup>22</sup> Cfr. *L'Esposizione Romana*, cit., 1870, pp. 118-119.

<sup>23</sup> *L'Esposizione Romana*, cit., 1870, p. 119. Si veda in proposito anche l'Appendice documentaria.

<sup>24</sup> Cfr. BERTHOD, 1986, pp. 44-45; ID., 1994, pp. 98-100.

<sup>25</sup> BERTHOD, 1986, p. 25.

<sup>26</sup> *L'Esposizione Romana*, cit., 1870, p. 120.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*; per la descrizione completa si veda l'Appendice documentaria.

## ***Calvario in oreficeria di Stanislao Dorelli.***

Un altro caso di interesse della stampa per un manufatto orafico definito in stile medievale è il Calvario realizzato da Dorelli (**Tavv. 5-6**), probabilmente contenente o destinato a contenere alcune reliquie nella base<sup>29</sup>, già ricordato poc'anzi nel *Catalogo degli oggetti ammessi*<sup>30</sup>. In questo caso il riferimento stilistico è dato solamente da un trittico “tutto di oro, di stile bizantino”, collocato nella parte anteriore del basamento<sup>31</sup>. L'attenzione delle fonti ottocentesche è dovuta soprattutto alla preziosità dei materiali ed all'effetto di spettacolarità che ne derivava: l'opera era alta quasi 2 metri ed era realizzata quasi tutta con pietre preziose e semi-preziose. La base in marmo nero era sormontata da una grossa ametista – il Golgota – dalla quale si elevava una cornice in malachite, argento dorato e corniole orientali<sup>32</sup>. Anche il Cristo ed i due piangenti erano realizzati in oreficeria, rispettivamente in oro ed argento, così come la colomba dello Spirito Santo; tutta l'opera era poi ulteriormente arricchita da pietre sparse in diversi punti dell'opera<sup>33</sup>.

Oltre alla magnificenza del Calvario non mancavano riferimenti ai modelli utilizzati dall'orefice. In particolare il giornale illustrato evidenziava la derivazione del Cristo crocifisso da un “modello originale del celebre Canova”, mentre le figure della Madonna e San Giovanni sarebbero state “egregiamente modellate dallo scultore romano Guglielmo Trocel”, e quindi fuse in argento<sup>34</sup>.

Al di là della definizione più o meno filologicamente corretta di bizantino – anche la cornice di gemme incastonate in oro all'interno del trittico è definita “ad imitazione dello stile Cristiano”, probabilmente per connotare maggiormente l'opera in senso religioso – risulta interessante la commistione stilistica che ne emerge, comprendente anche opere di scultori contemporanei, e come ciò sia messo in rilievo dall'autore dell'articolo. È stato possibile riconoscere il modello utilizzato dall'orefice per il Crocifisso nell'unica opera nota del Canova avente tale soggetto: una terracotta giovanile, attualmente conservata presso i Musei

---

<sup>29</sup> Il giornale dell'Esposizione sostiene difatti che “sul rovescio delle porticine [del trittico presente nella base si legge] dell'una: UNUS DOMINUS, UNA FIDES, UNUM BAPTISMA, con le reliquie di san Pietro e san Paolo; e nell'altra: UNUS OVILE. ET UNUS PASTOR, con le reliquie di san Pio e S. Giovanni”. Al momento non si è ancora rintracciato l'oggetto, e l'unica immagine rinvenuta – l'incisione a corredo dell'articolo sul *Giornale illustrato* – non permette una corretta lettura dei dettagli. Cfr. *L'Esposizione Romana*, cit., 1870, pp. 29-30.

<sup>30</sup> Cfr. nota n. 10.

<sup>31</sup> Sul Calvario del Dorelli si veda F. SCARPELLINI, *Colpo d'occhio sulla esposizione romana del 1870 relativa all'arte cristiana e al culto cattolico vista nei giorni 22 e 29 maggio dal direttore della Corrispondenza scientifica*, Roma 1870; *L'Esposizione Romana*, cit., 1870, pp. 29-30.

<sup>32</sup> *L'Esposizione Romana*, cit., 1870, pp. 29-30.

<sup>33</sup> *L'Esposizione Romana*, cit., 1870, p. 30. Per la descrizione completa dell'opera si veda l'Appendice documentaria.

<sup>34</sup> *L'Esposizione Romana*, cit., 1870, p. 30.

Civici di Udine (**Tav. 7**) e tra i lavori meno noti dello scultore di Possagno, secondo Pavanello nemmeno citata dalle fonti dell'epoca<sup>35</sup>. Dal confronto del modello con l'opera di Dorelli si può notare come l'orefice abbia ribaltato l'immagine del Canova di 180 gradi, portandoci a supporre la derivazione della figura da una riproduzione a stampa della stessa. Se l'identificazione del modello per il Crocifisso è risultata agevole, non si può dire lo stesso delle figure della Vergine e San Giovanni ai piedi della croce, la cui modellazione è attribuita ad un certo Trocel. Si è potuto risalire alla reale identità dello scultore in questione tramite l'esame dei cataloghi di alcune esposizioni coeve svoltesi a Roma. In particolare in occasione dell'Esposizione Internazionale di Belle Arti del 1883 fu presentato un gesso di Antonio Stradivari, realizzato da un certo Guglielmo Troschel, che – ipotizzando un errore di trascrizione da parte dell'articolista del *Giornale illustrato* – si può identificare senza troppe difficoltà nel collaboratore del Dorelli<sup>36</sup>. Si tratta del figlio del più noto Julius Troschel, a sua volta scultore ed attivo tra Germania ed Italia nella prima metà dell'Ottocento<sup>37</sup>. Per quanto riguarda Wilhelm – Guglielmo era quindi l'italianizzazione del reale nome – non si sono rinvenute informazioni sulla sua attività artistica, ma le uniche notizie certe che lo riguardano relative ai suoi spostamenti tra Roma e Berlino, permettono comunque di identificarlo con certezza come l'autore delle statue della Madonna e San Giovanni<sup>38</sup>. Stanislao Dorelli, autore del Calvario, non gode di maggior fortuna: allo stato attuale delle ricerche risulta citato solamente nella *Guida Monaci*, in particolare nelle edizioni comprese tra il 1879 ed il 1891<sup>39</sup>. Da quanto riportato nelle guide in questioni sembrerebbe godere di una discreta fama: nel 1881 risulta Presidente del Consorzio dei Capi d'Arte dei Orafi e Argentieri<sup>40</sup>, e conduce inoltre un laboratorio nel cuore di Roma, in via del Corso 86<sup>41</sup>.

---

<sup>35</sup> Sul Crocifisso del Canova si veda C. SOMEDA DE MARCO, *Il Museo Civico e le Gallerie d'arte antica e moderna di Udine*, Udine 1956; G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976.

<sup>36</sup> *Esposizione Internazionale di Belle Arti – Indicazioni per il visitatore*, Roma 1883.

<sup>37</sup> Per un profilo biografico dei due Troschel si veda THIEME, BECKER, 1939, vol. XXXIII, pp. 430-431; F. NOACK, *Das Deutschtum in Rom*, 2 voll., Berlin-Leipzig 1927.

<sup>38</sup> Fino al 1869 difatti è domiciliato a Roma, quindi a Berlino ed in seguito nuovamente nella capitale italiana. Il suo studio, stando a quanto riportato dal catalogo dell'esposizione del 1883 e dall'opuscolo *Indicazioni per il visitatore*, si trovava tra via della Purificazione e via Sistina. Cfr. *Esposizione di Belle Arti in Roma 1883. Catalogo generale ufficiale*, Roma 1883; *Esposizione Internazionale di Belle Arti*, cit., 1883, p. 37; THIEME, BECKER, 1939, vol. XXXIII, pp. 430-431.

<sup>39</sup> Cfr. T. MONACI, *Guida commerciale di Roma per l'anno 1879*, s. I. 1879; ID., *Guida commerciale di Roma per l'anno 1881*, s. I. 1881; ID., *Guida commerciale di Roma per l'anno 1886*, s. I. 1886; ID., *Guida commerciale di Roma per l'anno 1891*, s. I. 1891.

<sup>40</sup> MONACI, 1881, p. 259.

<sup>41</sup> Tale è l'indirizzo riportato sulle guide fino al 1881, le edizioni del 1886 e 1891 lo registrano invece in via dell'Umiltà, traversa della precedente via. Cfr. MONACI, 1881, p. 259; ID., 1886, p. 611; ID., 1891, p. 803.

## ***Vetrata dell'Innsbrucker Glasmalerei-Anstalt.***

Sempre grazie alle pubblicazioni contemporanee all'Esposizione Vaticana è stato possibile includere nel *corpus* di oggetti rilevanti per la presente ricerca due vetrate realizzate dalla “fabbrica di Inspruck [sic]” – italianizzazione dell'Innsbrucker Glasmalerei-Anstalt –, delle quali una in “stile antico bizantino” (Tavv. 8-9)<sup>42</sup>. Dalle incisioni contenute nel *Giornale illustrato* dell'esposizione è possibile ricostruire l'aspetto delle vetrate: una – apparentemente quella di dimensioni maggiori – sembrerebbe svolta in effetti in stile neomedievale, a cominciare dalla forma archiacuta. Anche gli elementi decorativi che circondano la scena principale – la Vergine che, scesa dal trono, presenta il Bambino all'osservatore – sono riferibili all'arte medievale: gli archetti presenti nella parte inferiore della vetrata, probabilmente trilobati; la forma stessa dell'arcata sotto la quale è raffigurata la Madonna, e le decorazioni fogliate che da essa si dipartono, così come le guglie goticheggianti ai suoi lati.

Anche la seconda opera è caratterizzata un tema mariano, è difatti nuovamente rappresentata la Vergine con il Bambino, ma la raffigurazione è a mezzo busto. I motivi ornamentali in questo caso si limitano ad alcune cornici concentriche, una delle quali polilobata: l'insieme presenta caratteri più arcaicizzanti rispetto all'altra, pare rifarsi soprattutto a stilemi bizantini. È interessante notare come le due vetrate siano stilisticamente definite: sebbene di entrambe il periodico riporti le incisioni, quella di dimensioni maggiori e di chiara derivazione medievale non è connotata stilisticamente dall'autore dell'articolo, mentre l'altra è appunto riconosciuta come di stile bizantino. Più avanti nell'articolo l'autore rileva inoltre che la vetrata in questione è stata eseguita con il vetro *cattedrale*, che per la maggiore opacità e i colori più brillanti, “giova molto pe' lavori che imitano il mosaico”: probabilmente la definizione di bizantino si deve, in questo caso, all'uso di materiali e tecniche riconducibili all'arte musiva, nell'Ottocento associata per antonomasia all'arte bizantina<sup>43</sup>. Si noti che entrambe le opere si basano su disegni originali di due collaboratori della fabbrica in questione – il pittore Giorgio Mader ed il professore Klein –, manca quindi qualunque riferimento diretto a modelli tratti dall'antico.

L'autore dell'articolo nel *Giornale illustrato* mostra di apprezzare le due vetrate nell'ottica della ripresa delle tecniche antiche, tant'è che la descrizione delle opere in questione è preceduta da un breve elogio circa la loro funzione di elevazione spirituale, poiché “là dove

---

<sup>42</sup> *L'Esposizione Romana*, cit., 1870, p. 70.

<sup>43</sup> “Peraltro nel secondo dipinto il vetro è meno trasparente, più grosso, ma insieme più brillante, e giova molto pe' lavori che imitano il mosaico, e vien detto con termine d'arte *Cattedrale*”. *L'Esposizione Romana*, cit., 1870, p. 70.

tutto deve apparire misterioso e venerando questo incanto dell'ottica giova a sollevare la mente a sublimi pensieri, e il sole che mandando la sua luce attraverso di que' cristalli [...] favella all'anima assai dolcemente"<sup>44</sup>. L'antica arte vetraria non sembra però essere ripresa in chiave strettamente filologica, a proposito delle vetrate in questione l'articolista rileva, a motivo di lode, il "bellissimo" colore dei vetri, caratterizzati da un'intonazione "si forte e insieme trasparente da rendere ragione della maggiore perfezione degli smalti"<sup>45</sup>. La ditta di Innsbruck si rifaceva quindi alle contemporanee metodologie di realizzazione della vetrata, a scapito di un risultato filologicamente più corretto. Come rilevato dalla Silvestri, la rinnovata fortuna di tale tipo di manufatti aveva portato a differenti correnti: tra di esse assumono particolare importanza, ai fini del presente argomento, quella filologica – il cui principale esponente a livello europeo è Adolphe-Napoléon Didron – e quella della pittura a smalto, più moderna ed in grado di realizzare effetti superiori rispetto alle vetrate antiche<sup>46</sup>. Quest'ultimo metodo prevedeva l'utilizzo di lastre di vetro trasparenti che venivano quindi dipinte a smalto ed in seguito cotte, dando ai piombi una funzione puramente decorativa e non di giunzione come nella tecnica tradizionale; ciò permetteva, ovviamente, un risultato più vicino alla pittura, come sembrano confermare le incisioni delle vetrate in questione, in particolar modo quella più goticeggiante<sup>47</sup>.

La ditta autrice della coppia di vetrate sembra essere abbastanza nota, almeno secondo il periodico dell'Esposizione Romana. Fondata circa otto anni prima da tre artisti – Albert Neuhauser, Georg Mader e Josef von Stadl – doveva godere di una certa notorietà, visto che in tale lasso di tempo realizzarono "più di trecento finestre con immagini di Santi, e più di duemila ornate con semplice decorazione", con una diffusione dei loro pezzi che si estenderebbe "pressoché in tutte le provincie dell'impero austro-ungarese", in Germania e nell'Italia settentrionale<sup>48</sup>. Nonostante la capillare diffusione delle sue opere a livello internazionale, la ditta è stata finora scarsamente indagata. Al di fuori di qualche rapido cenno nell'opera della Silvestri le uniche informazioni reperibili sui fondatori della ditta Innsbrucker Glasmalerei-Anstalt provengono da alcuni brevi profili all'interno del *Kunstler Lexikon*<sup>49</sup>. È stato così possibile ascrivere al 1861 la data di fondazione della ditta, la quale pochi anni dopo l'Esposizione Romana – nel 1877 – ampliò la propria produzione alla decorazione a mosaico,

---

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Sull'argomento si veda SILVESTRI, 2006, pp. 57-61; *ivi*, pp. 90-94.

<sup>47</sup> *L'Esposizione Romana*, cit., 1870, p. 70; SILVESTRI, 2006, pp. 93-94.

<sup>48</sup> *L'Esposizione Romana*, cit., 1870, p. 70.

<sup>49</sup> Cfr. SILVESTRI, 2006, p. 224; H. HAMMER, *Mader Georg*, in THIEME, BECKER, 1929, vol. XXIII, p. 528; A. SCHUSCHNIGG, *Neuhauser Albert*, *ivi*, vol. XXV, p. 409; *ivi*, vol. XXXIV, p. 541. Per Klein si rimanda a quanto esposto già in occasione della sua collaborazione con la ditta Salviati; THIEME, BECKER, 1920, vol. XX, p. 440.

ma non si sono rinvenute ulteriori notizie sul laboratorio di vetrate<sup>50</sup>. Anche sui fondatori della Innsbrucker Glasmalerei-Anstalt si hanno pochi dati: la figura più nota è quella di Georg Mader, pittore tirolese facente parte del movimento nazareno, mentre degli altri componenti si hanno scarse notizie sulla relativa attività artistica<sup>51</sup>. L'Hammer, nella redazione del profilo dell'artista in questione, cita anche alcuni cartoni per vetrate, eseguiti dopo il 1861, ma sembra che nessuno di questi fosse destinato a cantieri italiani<sup>52</sup>. La sola traccia nota della ditta in Italia è costituita dalle vetrate per Santa Maria dell'Anima a Roma – chiesa della nazione tedesca –, citate brevemente dalla Silvestri<sup>53</sup>: nel corso degli anni Settanta dell'Ottocento l'edificio fu difatti interessato da un ampio intervento di restauro, sotto la direzione di Emilio Stramucci e Ludwig Seitz, che comprese l'introduzione di nuove vetrate, visto che quelle originali erano state rimosse nel 1677<sup>54</sup>. Il secondo artista in particolare si occupò dei disegni preparatori delle finestre, che furono quindi commesse alla ditta di Innsbruck: il risultato è una serie di vetrate neo-cinquecentesche, in stile con la *facies* della chiesa risultante dai restauri<sup>55</sup>. È probabile che, come riportato dai periodici coevi all'esposizione, l'Innsbrucker Glasmalerei-Anstalt avesse eseguito altre commissioni in Italia, ma, a causa della scarsità di studi sull'argomento, non è possibile delineare un elenco degli interventi della ditta austriaca.

---

<sup>50</sup> HAMMER, 1929, p. 528; SCHUSCHNIGG, 1931, p. 409.

<sup>51</sup> Di Mader (1824-1881) si è già detto poc'anzi; Neuhauser (1832-1901) viene identificato da Schuschnigg come pittore su vetro – seguì gli appositi corsi dell'Istituto di Pittura su vetro di Monaco –, oltre ad essere il fondatore della suddetta ditta di vetrate, inaugurata nel 1861. Infine il terzo membro della fabbrica, von Stadl (1828-1893), era un architetto autodidatta, specializzato in edifici religiosi. Cfr. SCHUSCHNIGG, 1931, p. 409; THIEME, BECKER, 1940, vol. XXXIV, p. 541.

<sup>52</sup> Cfr. HAMMER, 1929, p. 528.

<sup>53</sup> SILVESTRI, 2006, p. 224.

<sup>54</sup> Su Santa Maria dell'Anima si veda *Geschichte der Deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima von Dr. theol. et hist. Joseph Schmidlin*, Freiburg 1906; U. V. FISCHER PACE, *Gli interni*, in *Santa Maria dell'Anima Roma*, Ratisbona 2008, pp. 14-29; H. GÜNTHER, *Storia della costruzione e vicende architettoniche*, *ivi*, pp. 2-14.

<sup>55</sup> GÜNTHER, 2008, pp. 13-14. Per le vetrate in realtà solo la Silvestri fa riferimento alla Innsbrucker Glasmalerei-Anstalt, Günther e la Fischer Pace si limitano ad ascrivere le opere ai disegni di Seitz. SILVESTRI, 2006, p. 224; FISCHER PACE, 2008, p. 15; GÜNTHER, 2008, pp. 12-14.

### ***“Calice del S. Padre. Oreficeria Romana. Sec. XIX”.***

Come si è potuto notare finora, le pubblicazioni coeve all’Esposizione Romana costituiscono un serbatoio di informazioni e notizie relative agli oggetti esposti che il catalogo ufficiale non può dare per motivi di spazio. Spesso inoltre esse illustrano le opere in mostra con alcune incisioni, soprattutto il *Giornale illustrato*, con un notevole vantaggio per l’identificazione delle opere esposte. Costituisce un caso esemplare in tal senso il calice riprodotto all’interno del suddetto periodico: completamente slegato dal testo circostante, è indicato da una didascalia semplicemente come “Calice del S. Padre. Oreficeria Romana. Sec. XIX”<sup>56</sup>. L’oggetto rappresentato sembrerebbe richiamarsi allo stile neomedievale, ma il periodico lo presenta privo di qualunque riferimento utile per identificarlo correttamente (**Tav. 10**). Si è rintracciata però l’illustrazione di un oggetto simile in un articolo de *L’Arte in Italia*, del medesimo anno, dedicato alla produzione orafa dell’officina Castellani<sup>57</sup>. Si tratterebbe di un calice in oro ed argento, disegnato da Michelangelo Caetani – storico collaboratore degli orafi in questione – “eseguito ora pel Municipio di Roma”<sup>58</sup>. Effettivamente esiste un disegno del Caetani (**Tav. 11**), pubblicato dal Munn, per un calice identico – a parte una differente decorazione del piede – a quello in questione, che porterebbe quindi ad attribuire l’opera esposta nel 1870 ai Castellani<sup>59</sup>. Il progetto è però datato 1845, risulta quindi quantomeno curiosa la ripresa di un modello probabilmente ormai obsoleto per una commissione di un certo prestigio. Sono stati rintracciati due calici rispondenti al modello di Caetani, conservati rispettivamente presso Santa Maria Maggiore a Roma (**Tav. 12**) ed in collezione privata, entrambi in argento dorato<sup>60</sup>. Secondo la Walker il primo coinciderebbe con quello offerto a Pio IX dalla città di Roma, ma anticipa il dono al 1846, anno dell’elezione del pontefice<sup>61</sup>. Ciò non spiegherebbe però per quale motivo l’autore dell’articolo sui Castellani abbia specificato che l’oggetto sia stato “disegnato dal duca Caetani prima che perdesse la vista, ed eseguito ora

<sup>56</sup> *L’Esposizione Romana*, cit., 1870, p. 19.

<sup>57</sup> Sulla famiglia Castellani si veda G. BORDENACHE BATTAGLIA, *Castellani*, in *Dizionario biografico*, cit., 1978, vol. 21, pp. 590-591; EAD., *Castellani Alfredo*, *ivi*, vol. 21, pp. 596-603; G. MONSAGRATI, *Castellani Augusto*, *ivi*, vol. 21, pp. 593-595; S. WALKER, *La famiglia Castellani da Fortunato Pio ad Alfredo*, in M. MORETTI SGUBINI (a cura di), *I Castellani e l’oreficeria archeologica italiana*, cat. della mostra, Roma 2005, pp. 21-66. Sulla produzione artistica si veda anche G. C. MUNN, *Les bijoutiers Castellani et Giuliano. Retour à l’antique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Fribourg 1983.

<sup>58</sup> A. S., *Oreficerie della fabbrica Castellani in Roma*, in “*L’Arte in Italia*”, 1870, pp. 60-62. Per la collaborazione di Michelangelo Caetani con i Castellani cfr. M. DONATI, *L’oreficeria: Michelangelo Caetani e i Castellani*, in L. FIORANI (a cura di), *Palazzo Caetani: storia arte cultura*, Roma 2007, pp. 347-362.

<sup>59</sup> MUNN, 1983, p. 40. Il disegno è stato pubblicato anche su *DecArt* e nel catalogo della recente mostra sui Castellani, si veda WALKER, 2005, p. 29; M. DEL SETTE, “*La novità qui sono gli oggetti realizzati su disegno di Michelangelo Caetani*”, in “*DecArt*”, n. 10, 2009, pp. 23-31.

<sup>60</sup> *Catalogo*, in MORETTI SGUBINI (a cura di), 2005, pp. 311-338; WALKER, 2005, pp. 28-30.

<sup>61</sup> WALKER, 2005, p. 28.

pel Municipio di Roma”, a meno che non si voglia ipotizzare un errore da parte dell’autore e quindi che l’oggetto sia stato esposto tra gli oggetti inviati da Pio IX, dove in effetti sono elencati numerosi calici<sup>62</sup>. Tale teoria contrasterebbe però con quanto sostenuto dalla Weber Soros, la quale rileva la partecipazione di Augusto Castellani all’esposizione del 1870, in occasione della quale presentò alcuni oggetti, tra cui “un calice ispirato a un modello Caetani”, commissionato dal Comune di Roma per Pio IX<sup>63</sup>. Se fosse già appartenuto al Papa probabilmente non sarebbe stato esposto dall’orefice ma tra gli oggetti mandati dal pontefice. In entrambi i casi è possibile che l’oggetto presente in Santa Maria Maggiore corrisponda a quello esposto nel 1870, e che sia giunto in seguito come dono da parte di Pio IX.

Esiste in realtà un ulteriore calice rispondente all’incisione del *Giornale illustrato*, ed è attualmente conservato presso il duomo di Firenze, che a differenza dalle altre versioni è completamente sovrapponibile nelle forme e nel decoro alle riproduzioni ottocentesche, ed il suo arrivo nella città toscana è ben documentato. Secondo la schedatura relativa, esso fu donato da Pio IX nel 1871 all’arcivescovo fiorentino Limberti, quindi un anno dopo l’esposizione vaticana. A conferma dell’identità dell’oggetto con quello pervenuto al pontefice in occasione del suddetto evento, il redattore della scheda riporta l’iscrizione e lo stemma presenti nella parte inferiore del piede, che testimoniano la sua donazione per il giubileo sacerdotale del Papa e la sua esecuzione nel 1869.

Appare certo dunque che il calice di Firenze è proprio quello esposto a Roma nel 1870, mentre quello conservato in Santa Maria Maggiore sarebbe da identificarsi con il modello precedente, donato a Pio IX nel 1846 in occasione della sua elezione al soglio pontificio. Sembra un’ipotesi plausibile, soprattutto se si considera la stretta somiglianza che presenta il calice in questione con il disegno Caetani, del quale ricalca fedelmente anche la decorazione del piede. La scelta del medesimo modello potrebbe quindi spiegarsi come una precisa indicazione da parte della committenza, non tanto interessata ad un oggetto di gusto aggiornato quanto ad uno dalla fortuna diffusa. Una simile ipotesi sembra essere sostenuta dal compilatore della scheda del calice fiorentino, secondo il quale era abbastanza diffusa la replica di oreficerie donate ai Pontefici, e per tale motivo non escludono completamente l’attribuzione dell’opera ad altri orefici<sup>64</sup>. In realtà, considerando le notizie sul calice in

---

<sup>62</sup> A. S., 1870, p. 62; *Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, pp. 101-104.

<sup>63</sup> Cfr. S. WEBER SOROS, “Sotto il baldacchino della civiltà”: gioielli e metalli Castellani alle grandi esposizioni italiane, in MORETTI SGUBINI (a cura di), 2005, pp. 201-250.

<sup>64</sup> ICCD, N. Cat. Gen. 09/00348368.

questione riportate da *L'Arte in Italia*, non vi sono dubbi che si tratti dell'opera dei Castellani<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Cfr. A. S., 1870, p. 62.

## ***Pastorale in avorio.***

L'ultimo oggetto significativo per la presente ricerca è un pastorale neomedievale in avorio, elencato tra le opere mandate dal pontefice all'esposizione. Il *Catalogo degli oggetti ammessi* riporta difatti in tale sezione la presenza di un pastorale in avorio “di stile gotico con intagli ed ornati”, decorato da quattro figure ad altorilievo e “un gruppo della Madonna col Bambino”, e intarsiato di “amatiste, topazi, amazzoni, granate e rubini”<sup>66</sup>.

La descrizione dell'opera esposta presenta numerose somiglianze con un pastorale attualmente conservato presso la Sacrestia Apostolica (**Tav. 13**): la decorazione di entrambi i pezzi è caratterizzata dalla presenza di quattro santi scolpiti in altorilievo, oltre che dal gruppo della Madonna con Bambino. Anche le gemme sembrerebbero corrispondere a quelle elencate nel catalogo, sono difatti riconoscibili i topazi e le ametiste, mentre il termine “amazzoni” probabilmente indica le amazzoniti al di sotto della base dell'edicola neomedievale.

Sfortunatamente non si hanno altre notizie sul pastorale: il catalogo si limita a riportare la breve descrizione appena ricordata, senza fornire nemmeno il nome dell'orefice che eseguì l'opera o del suo donatore. Ciò è spiegabile se si considera che, a differenza della maggior parte degli oggetti esaminati in questo capitolo, il pastorale faceva parte delle opere presentate da Pio IX: il pontefice era salito al soglio nel 1846, e nel corso degli anni avrà accumulato un numero consistente di doni provenienti da tutto il mondo, compresa l'opera in questione. L'unica informazione che poteva essere aggiunta alla descrizione del catalogo era il nome del donatore, ma è evidente che tale aspetto risultava relegato in secondo piano rispetto all'appartenenza degli oggetti al Papa. Ciò ha impedito ulteriori ricerche sul pastorale, del quale non si conosce nemmeno l'autore o il committente.

Tra gli oggetti presenti all'esposizione se ne sono individuati altri definiti in stile medievale o bizantino dalle fonti dell'epoca, nella quasi totalità dei casi grazie alle indicazioni riportate dal *Catalogo ufficiale*. Purtroppo ad esse non si accompagnano ulteriori notizie o immagini, risulta quindi difficile portare avanti un giudizio completo in proposito. Buona parte degli autori delle opere indagate è poco noto, risulta al massimo citato nelle guide locali dell'epoca senza ulteriori indicazioni. Si è scelto di inserire comunque l'elenco nell'Appendice documentaria.

---

<sup>66</sup> *Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 104; si veda inoltre l'Appendice documentaria.



**Tav. 1.** Mosaico rappresentante la Madonna. Murano, chiesa di San Donato.



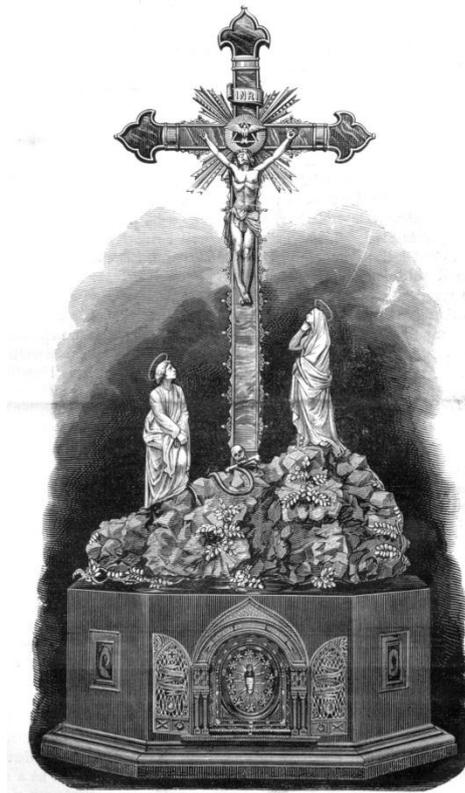
**Tav. 2.** T. J. Armand-Calliat, Servizio liturgico – pisside. Roma, Sacrestia Papale.



Tav. 3. T. J. Armand-Calliat, Servizio liturgico – brocca. Roma, Sacrestia Papale.



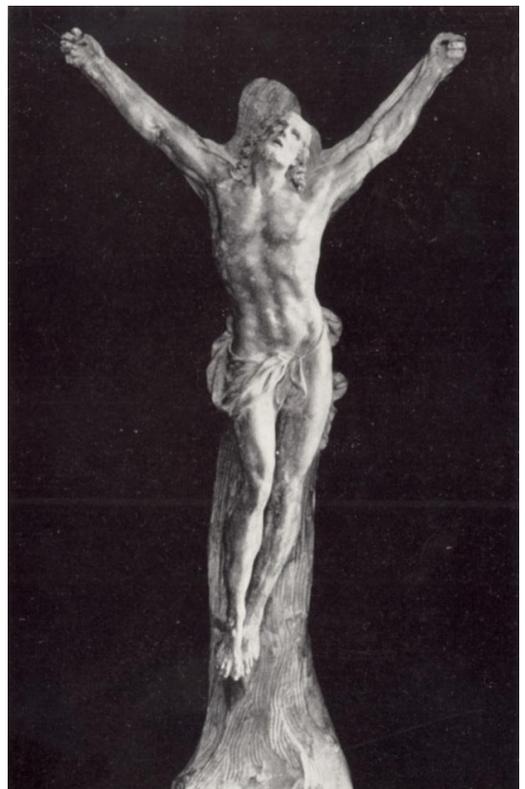
Tav. 4. T. J. Armand-Calliat, croce processionale. Roma, Sacrestia Papale.



Tavv. 5-6. S. Dorelli, Calvario in oreficeria. Ubicazione ignota.



Tav. 6.



Tav. 7. A. Canova, *Crocifisso*. Udine, Musei Civici.



**Tav. 8.** Innsbrucker Glasmalerei-Anstalt, *Madonna con Bambino*. Ubicazione ignota.



**Tav. 9.** Innsbrucker Glasmalerei-Anstalt, vetro a Cattedrale con *Madonna con Bambino*. Ubicazione ignota.



**Tav. 10.** Augusto (?) Castellani, calice offerto a Pio IX (incisione d'epoca).



**Tav. 11.** M. Caetani, calice. Roma, Fondazione Camillo Caetani.



**Tav. 12.** F. P. (?) Castellani, calice. Roma, Basilica Patriarcale di Santa Maria Maggiore.



**Tav. 13.** Pastorale in avorio. Roma, Sacrestia Papale.



## Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1877 in Napoli.

---

Nel secondo Ottocento la presenza delle arti decorative non si limitò alle Esposizioni Generali, le quali, comprendendo tutti gli aspetti della produzione nazionale, includevano le “arti applicate all’industria”: il dibattito teorico di cui furono oggetto per tutto il secolo contribuì ad una diffusa presenza di oggetti di arte decorativa a mostre di svariato tipo. Se per l’Esposizione romana del 1870 la loro presenza è motivata sin dal titolo scelto per l’evento – “Esposizione romana *delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico*” – non si può dire altrettanto per la mostra dantesca, che comprende comunque un numero abbastanza elevato di opere ascrivibili alle cosiddette arti minori, le quali si fanno veicolo di un messaggio ideologico tradizionalmente attribuito alla pittura di storia<sup>1</sup>.

Si è scelto quindi di approfondire alcune esposizioni di belle arti, tra cui appunto quella napoletana del 1877. L’Italia meridionale fu scarsamente toccata dal fenomeno delle Esposizioni Generali – vi si svolse solo quella di Palermo nel 1891-92 – pur partecipando attivamente al dibattito legato alle arti decorative con figure di rilievo come il principe Gaetano Filangeri, fautore della nascita del Museo artistico industriale napoletano<sup>2</sup>. Il lasso di tempo intercorso tra l’esposizione romana del 1870 e quella industriale di Milano del 1881 era poi troppo ampio per non cercare degli eventi intermedi al suo interno, in modo da dare un quadro continuativo della situazione italiana nelle arti decorative.

---

<sup>1</sup> Cfr. LACCHIA, 2005, p. 254.

<sup>2</sup> Sul Filangeri e le vicende legate al museo industriale si veda E. ALAMARO, *Il sogno del principe: il Museo artistico industriale di Napoli: la ceramica tra Otto e Novecento*, cat. della mostra, Firenze 1984; M. SANTILLO, *Il Museo Artistico Industriale e le Scuole Officine di Napoli. Un’occasione mancata*, Napoli 2007.

## ***Lampada “ad imitazione del medio evo”, di Giuseppe Michieli.***

Sulla mostra di Belle Arti di Napoli le fonti non sono in realtà numerose: trattandosi di una manifestazione locale – nonostante siano presenti artisti di tutt’Italia – non furono realizzate pubblicazioni specifiche, e non sono molte nemmeno le testimonianze dell’epoca su riviste specializzate. Dovendoci basare esclusivamente sul catalogo dell’esposizione non si sono rinvenuti molti oggetti neomedievali: l’unica opera chiaramente riconducibile all’arte medievale è presentata da Giuseppe Michieli di Padova<sup>3</sup>. L’artista aveva realizzato una lampada in ottone, “ad imitazione del medio evo”, utilizzabile sia come candela che a gas, della quale purtroppo non è pervenuta alcuna immagine<sup>4</sup>. L’oggetto fu selezionato, insieme ad un piatto ed un vaso in bronzo “ad imitazione dello stile del secolo XVI” del medesimo autore, come premio per la Lotteria di Capi d’Arte istituita in occasione dell’esposizione napoletana. La mostra aveva difatti registrato un alto numero di opere ammesse, ma anche uno scarso successo di vendite: furono quindi sorteggiate 280 lavori tra quelli rimasti invenduti, che furono vinti in parte dal Municipio di Napoli ed in parte da privati cittadini, evitando agli artisti le spese di imballo e trasporto per essi<sup>5</sup>. I bronzi dell’artista padovano risultano tra i decimi premi, per un valore complessivo di 200 lire, ma non è stato possibile individuare il nome del vincitore, come per la maggior parte delle opere sorteggiate<sup>6</sup>. Gli oggetti saranno quindi confluiti in una collezione privata, ed attualmente se ne ignora l’ubicazione.

È interessante rilevare però come la lampada avesse colpito il pubblico dell’epoca: nel profilo biografico del Michieli, il De Gubernatis, a quasi trent’anni di distanza dall’esposizione napoletana, la elenca difatti tra i lavori principali dell’artista, aggiungendo che a tale evento essa “era molto osservata”<sup>7</sup>. Lo studioso non riporta molte notizie sullo scultore, se non che risiedeva a Padova e si occupava sia di scultura che di incisione in bronzo; anche relativamente alle opere che presenta alle esposizioni italiane le informazioni sono vaghe, per la mostra di Belle Arti torinese si limita a segnalare che “espose una collezione ragguardevole

---

<sup>3</sup> Cfr. *Catalogo dell’Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1877 in Napoli*, Napoli 1877, p. 92.

<sup>4</sup> Al medesimo evento il Michieli espose anche “Piatto e Vaso in bronzo originale, ad imitazione dello stile del secolo XVI”, repliche di opere commissionate dal console prussiano, ed una statuetta in bronzo. *Catalogo dell’Esposizione*, cit., 1877, p. 92; cfr. l’Appendice documentaria.

<sup>5</sup> Sull’argomento si veda A. DE CESARE, *La lotteria dell’Esposizione nazionale di Napoli del 1877*, in “Napoli nobilissima”, quinta serie – volume VIII, 2007, fascicoli I-II, pp. 39-60. Anche la Lamberti accenna brevemente all’evento, cfr. M. M. LAMBERTI, *L’esposizione nazionale del 1880 a Torino*, in “Ricerche”, cit., 1982, n. 18 – L’arte in mostra, pp. 37-54.

<sup>6</sup> Per la ricostruzione degli elenchi della lotteria si veda DE CESARE, 2007, p. 53.

<sup>7</sup> “A Napoli, nel 1877, era molto osservata *Una lampada* originale d’ottone traforato, incisa con figure, ed ornati, servibile sia per la candela, come per il gas, ad imitazione del medio evo”. DE GUBERNATIS, 1906, p. 300.

di bronzi artistici, consistenti in gruppi, statue, baccanti, piatti, vasi, candelieri”<sup>8</sup>. La raccolta dovette avere un discreto successo, visto che di essa “molto parlò la stampa italiana”, e fu esposta in seguito a Roma “nel 1873 [sic]” – il De Gubernatis intendeva ovviamente il 1883 – ed a Venezia nel 1887<sup>9</sup>. I cataloghi di parte delle esposizioni sopracitate confermano effettivamente la presenza dell’artista, ma l’indirizzo della bottega riportato non risulta padovano, bensì di Venezia – San Tomà Campiello Balbi, il numero civico varia secondo la pubblicazione esaminata –<sup>10</sup>. Le descrizioni fornite dai cataloghi delle esposizioni in questione non riportano però ulteriori informazioni circa gli oggetti presentati dal Michieli: per quella di Torino ad esempio viene semplicemente citata una “Collezione di bronzi artistici, lampadari, statue (*costumi Veneziani*), baccanti, piatti, gruppi, candelieri, ecc.”<sup>11</sup>. L’unica altra fonte che cita lo scultore padovano è un articolo del Pavan, pubblicato sul periodico *L’arte in Italia*<sup>12</sup>. L’autore coglie l’occasione dell’Esposizione Universale di Vienna per descrivere gli oggetti presentati dal Michieli, citando in particolare numerose riproduzioni in bronzo di opere note, prevalentemente di area veneziana<sup>13</sup>. L’artista sembra godere di un discreto successo – il conte Borromeo, responsabile degli acquisti reali, sceglie due suoi candelabri “ad imitazione dello stile di Sansovino del secolo XV” –, legato in particolar modo alla riproduzione in scala delle opere in “classico stile” di Alessandro Vittoria, Donatello e Jacopo Sansovino<sup>14</sup>. È presente anche un altro tipo di produzione, appartenente al “ramo più vendereccio [sic] e conveniente”, di tono minore, che viene ugualmente apprezzata, sebbene il Pavan non approfondisca ulteriormente il discorso<sup>15</sup>. La lampada probabilmente non era ancora stata realizzata o esposta, sicuramente avrebbe fatto parte della prima categoria, i cui oggetti vengono definiti dal Pavan “tutti di classico stile”: il mancato rilevamento di un’opera neomedievale in tale gruppo porta ovviamente a supporre che essa non fosse presente<sup>16</sup>.

<sup>8</sup> DE GUBERNATIS, 1906, p. 300.

<sup>9</sup> DE GUBERNATIS, 1906, p. 300.

<sup>10</sup> Cfr. *IV Esposizione Nazionale di Belle Arti – Catalogo ufficiale generale*, Torino 1880, p. 174; *Esposizione di Belle Arti in Roma. Catalogo Generale Ufficiale*, Roma 1883, p. 192.

<sup>11</sup> *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 147.

<sup>12</sup> Cfr. A. PAVAN, *Bronzi di Giuseppe Michieli di Venezia*, in “*L’Arte*”, cit., 1873, p. 182.

<sup>13</sup> “È in Venezia, nella chiesa di San Giorgio Maggiore sopra l’altare principale, un gruppo di quattro statue rappresentanti gli Evangelisti che sostengono una gran palla di rame dorato, simbolo del Mondo, e sopra di esso la figura grandiosa del Padre Eterno. Questo lavoro insigne del veronese Girolamo Campagna, venne perfettamente riprodotto dal Michieli [...]. Così l’elegante cancellata di bronzo, opera di Antonio Gai padovano, e che è posta dinanzi alla famosa loggetta della piazza di San Marco, è stata ridotta in varie e più piccole dimensioni e fusa in bronzo per servire a diversi usi, e fra gli altri per chiudere un grazioso stipetto in ebano [...]. A forma di battente per il portone del palazzo Mora, situato nelle vicinanze di San Felice a Venezia, modellava il Sansovino un Nettuno con ingegnosi intrecci allegorici, e quel battente, ammirato e assai ricercato dai forestieri, è stato con molta maestria moltiplicato dai forni del Michieli”. PAVAN, 1873, p. 182.

<sup>14</sup> Cfr. PAVAN, 1873, p. 182.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

Dalla descrizione fatta dal De Gubernatis e dal catalogo dell'esposizione napoletana emerge un aspetto peculiare della lampada esaminata: essa difatti è stata progettata e realizzata affinché funzionasse con una candela ed a gas<sup>17</sup>. Nonostante l'aspetto medievale, l'oggetto poteva anche supportare l'illuminazione più moderna, non costringendo il proprietario ad una scelta filologicamente corretta ma poco pratica.

Si delinea qui il concetto di *comfort* dell'arte medievale, caratteristico dei revival ottocenteschi. La ripresa di stilemi tipici del Medioevo è difatti da porre in rapporto con le esigenze del pubblico contemporaneo: come già evidenziato dalla Dellapiana per l'architettura, l'opera neomedievale è il risultato di due diverse esigenze, dell'uso quotidiano e quella estetico-ideologica<sup>18</sup>. Se tale teoria è stata proposta dalla studiosa per i castelli si può facilmente estendere alla produzione di arti decorative, per le quali si presentava il medesimo problema: gli oggetti d'uso in stile rispondevano sì ai canoni della moda medievaleggiante, ma al tempo stesso dovevano essere attrezzati per le comodità alle quali era abituato il pubblico ottocentesco<sup>19</sup>. La descrizione della vita quotidiana dei feudatari compiuta dagli storici ottocenteschi risultava essere un modello improponibile per la nobiltà, promotrice – soprattutto in area piemontese – del revival medievale, era quindi necessario reinterpretare il Medioevo in un'ottica più “confortevole”<sup>20</sup>. Gli autori delle opere neomedievali dovevano così compiere una crasi tra l'estetica dell'oggetto realizzato e le istanze di modernità del pubblico: si comprende quindi il caso della lampada di Michieli, utilizzabile sia in chiave medievale che contemporanea.

---

<sup>17</sup> *Catalogo dell'Esposizione*, cit., 1877, p. 92; DE GUBERNATIS, 1906, p. 300.

<sup>18</sup> Cfr. E. DELLAPIANA, *Gli specialisti del “castle style”. Residenze, architetti e committenti*, in EAD., M. VIGLINO DAVICO (a cura di), *Dal castrum al “castello” residenziale. Il Medioevo del reintegro e dell'invenzione*, atti delle giornate di studio, Torino 2000, pp. 95-112.

<sup>19</sup> Un concetto analogo era presente nell'edilizia residenziale ottocentesca, alla quale era richiesta una fusione di rimandi stilistici al Medioevo e tecnologia moderna. Un caso esemplare a tal proposito, dal punto di vista del pubblico, è costituito da Casa Giaccone, progettata da Riccardo Brayda nel 1890. Cfr. E. DELLAPIANA, *Lo stile castello: architetti, artisti, artigiani nel medioevo piemontese di secondo Ottocento*, in MANGONE, (a cura di), 2005, pp. 77-82.

<sup>20</sup> DELLAPIANA, 2000, p. 98.

## IV Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino (1880).

---

Come quella indagata nel capitolo precedente, la mostra torinese del 1880 faceva parte delle esposizioni circolanti su scala nazionale, un'iniziativa propugnata dalle Società Promotrici per mettere riparo alla crisi in cui erano incappate<sup>1</sup>. L'evento fu però frutto di un lungo dibattito, che vedeva contrapposti i sostenitori delle esposizioni d'arte itineranti ai fautori di un accentramento stabile di questo tipo di manifestazioni a Roma, richiamandosi, *de facto*, al modello dei *Salon* parigini<sup>2</sup>. La disputa vide affermarsi il primo gruppo, vittoria che influenzò sicuramente, secondo la Lamberti, non solo il tipo di opere inviate dagli artisti a Torino, ma soprattutto l'assegnazione dei premi della giuria e le reazioni che essi suscitarono<sup>3</sup>.

Si è già accennato in precedenza che le mostre di belle arti comprendevano spesso una sezione intitolata alle arti decorative. È il caso dell'esposizione napoletana del 1877, così come quello della presente mostra, all'interno della quale era stata allestita una sala con relativo annesso per l'"Arte applicata all'industria", che contava un discreto numero di espositori. Ciononostante le pubblicazioni e gli articoli dedicati all'evento sono pochi, e tendono ad occuparsi sempre delle opere presentate nelle sezioni destinate alle "Arti maggiori". L'unica fonte utile in tal senso è costituita dal catalogo ufficiale, il quale però, per esigenze di spazio, contiene solo le informazioni fondamentali per l'individuazione delle opere; inoltre l'unica edizione esistente non è illustrata, difficilmente si è quindi avuta un'idea precisa dell'aspetto degli oggetti citati.

---

<sup>1</sup> Sull'esposizione torinese si veda LAMBERTI, 1982, pp. 37-54.

<sup>2</sup> LAMBERTI, 1982, pp. 37-39.

<sup>3</sup> Cfr. LAMBERTI, 1982, p. 39.

## ***“Vetri dipinti” di Pompeo Bertini.***

Esaminando il *corpus* delle opere appartenenti alla sezione “Arte applicata all’industria” si è rilevata una scarsa presenza di oggetti definiti di stile medievale o bizantino. Alcuni espositori presentano più lavori, dei quali però il catalogo non riporta una descrizione dettagliata: è il caso di Pompeo Bertini, le cui opere vengono sommariamente definite “dipinti in vetro”<sup>4</sup>. Considerato che l’artista in questione dirigeva con il fratello Giuseppe una ditta di vetrate ben avviata, con numerose commissioni sia in Italia che all’estero, risulta praticamente impossibile individuare i lavori esposti alla presente mostra<sup>5</sup>. Potrebbe trattarsi di opere realizzate appositamente per l’evento, o già presenti nei magazzini della ditta; l’artista potrebbe anche aver scelto di esporre delle vetrate eseguite per commissioni coeve all’esposizione, pubblicizzando così la propria attività. Non sarebbe del tutto improbabile, a mio giudizio, che Pompeo Bertini avesse presentato i vetri che stava realizzando per l’abside del duomo di Chieri, ascrivibili appunto agli anni compresi tra il 1878 ed il 1880<sup>6</sup>. Stando a quanto riportato dal canonico Valimberti, tali opere sarebbero state eseguite proprio da Pompeo, a differenza della maggior parte della produzione della ditta, che reca solitamente l’attribuzione ad entrambi i fratelli o al solo Giuseppe<sup>7</sup>. Questo spiegherebbe inoltre la segnalazione, sul *Catalogo ufficiale*, di Pompeo quale unico espositore delle opere, a meno che non si tratti di un refuso del testo, problema che si è riscontrato più di una volta in questo tipo di pubblicazione<sup>8</sup>.

Qualora l’ipotesi avanzata fosse corretta, il Bertini probabilmente avrebbe esposto la vetrata centrale, rappresentante l’Assunzione della Madonna, ed una delle quattro laterali, decorate con motivi geometrici<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> *IV Esposizione Nazionale di Belle Arti – Catalogo ufficiale generale*, Torino 1880, p. 135; si veda anche l’Appendice documentaria.

<sup>5</sup> Pompeo Bertini ricopriva il ruolo di direttore tecnico all’interno della ditta, mentre Giuseppe ne era il responsabile artistico. Sull’argomento si veda la bibliografia segnalata nel capitolo sull’Esposizione Dantesca, in particolare: OTTINO DELLA CHIESA, 1963, pp. 548-549; *Dizionario enciclopedico Bolaffi*, cit., 1972-1976, vol. II, p. 80; SILVESTRI, 2006, pp. 81-85.

<sup>6</sup> “Nei vetri della finestra centrale [...] venne dipinta a fuoco l’Assunta, titolare del Duomo, dal milanese cav. Pompeo Bertini, artista espertissimo che legò il suo nome ai vetri istoriati della parrocchia di Santa Giulia in Torino e specialmente del Duomo di Milano, ove una lapide lo ricorda”. B. VALIMBERTI, *Spunti storico-religiosi sopra la città di Chieri*, vol. I – il Duomo, Chieri 1928, p. 57; VICARIO, 1997, p. 39. Sugli interventi di restauro ottocenteschi del Duomo di Chieri, diretti da Edoardo Arborio Mella ed ascrivibili al decennio 1871-1881 circa, si veda D. BIANCOLINI, *Chieri, Duomo*, in *Edoardo Arborio Mella (1808-1884), mostra commemorativa*, cat. della mostra, Vercelli 1985, pp. 93-95; F. MORGANTINI, *I restauri ottocenteschi*, in E. BASSIGNANA (a cura di), *Duomo di Chieri. 15 secoli di storia e di fede*, Pinerolo 1986, pp. 309-324.

<sup>7</sup> Si veda VALIMBERTI, 1928, p. 57; VICARIO, 1997, p. 39.

<sup>8</sup> “20 – Bertini Pompeo (Milano). Dipinti in vetro”. *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 135.

<sup>9</sup> Per la descrizione delle vetrate si veda VICARIO, 1997, p. 39.

## ***Mosaici bizantini di Antonio Salviati.***

La vetreria Bertini non è la sola ditta presente all'esposizione torinese, si sono rinvenuti nomi di altre famose industrie artistiche italiane. Tra di essi vi è quello di Antonio Salviati, già citato in occasione della mostra di Roma del 1870<sup>10</sup>. Come in tale occasione, presenta numerosi quadri in mosaico “in vari [sic] stili”, oltre ad alcune repliche di vetri soffiati delle più prestigiose collezioni europee – “Kensington, Britannico, di Vienna, di Bruxelles e di Napoli” – ascrivibili a svariate epoche e stili<sup>11</sup>. Questa volta però non sono fornite ulteriori informazioni in merito, lo stesso catalogo presenta una descrizione molto sommaria delle opere esposte; si è scelto di considerare i lavori presentati dalla ditta all'esposizione torinese supponendo che fossero in linea con la produzione esibita ad eventi coevi, come la mostra di Roma del 1870 o quella milanese del 1881<sup>12</sup>. In tali occasioni le opere di Salviati mostrano chiaramente – almeno secondo le fonti dell'epoca – di rifarsi all'arte medievale o bizantina, sia quando replicano un'opera antica che nel momento in cui il disegno preparatorio è fornito da un artista contemporaneo<sup>13</sup>. Probabilmente la percezione dello stile delle opere era fortemente influenzata dalla tecnica, essendo quella musiva identificata come peculiare dell'arte medievale e bizantina la critica dell'epoca sarà stata più portata a riconoscere le i mosaici come afferenti a tali revival stilistici. Ma, trattandosi di interpretazioni coeve agli oggetti in questione, costituiscono comunque elementi validi per inserirle nel novero delle opere neomedievali e bizantine.

---

<sup>10</sup> Per Antonio Salviati (1816-1890) e le vicende relative all'omonima ditta si veda DE GUBERNATIS, 1906, p. 446; *Dizionario enciclopedico Bolaffi*, cit., 1972-1976, vol. X, pp. 127-128; MARIACHER, 1982, pp. 5-16; LEIFKES, 1994, pp. 283-290; BOVA, 2008, pp. 133-156. Si rimanda inoltre al capitolo sull'*Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico*.

<sup>11</sup> La ditta espose anche dodici specchiere, oltre ad una serie di lampadari in cristalli e girandole ad undici lumi. Cfr. *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 153. Si veda anche l'Appendice documentaria. La ditta espose anche dodici specchiere, oltre ad una serie

<sup>12</sup> *Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, pp. 10-11; per l'Esposizione Generale di Milano del 1881 si rimanda a *Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano – Catalogo ufficiale*, Milano 1881, p. 254. Si vedano inoltre i capitoli relativi alle sopracitate esposizioni.

<sup>13</sup> Si veda ad esempio quanto riportato nel catalogo dell'esposizione del 1870: a tale evento la ditta Salviati espose un “ritratto in piccolissime proporzioni della Madonna della Basilica di S. Donato di Murano, lavoro del secolo XI”, un “quadro in mosaico di stile gotico tedesco rappr. la Cena in Emaus dal disegno originale del Sig. Prof. Klein”, un altro “rappresentante l'Ultima Cena; stile bizantino” disegnato da un mosaicista della società, ed infine uno “rappr. il Salvatore, stile gotico”, a sua volta tratto da un disegno contemporaneo. Cfr. *Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, pp. 10-11.

## ***Decorazioni musive della Compagnia Venezia-Murano.***

Un discorso simile si può probabilmente fare anche per i lavori della Compagnia Venezia-Murano, ditta musiva strettamente legata alla precedente dal comune fondatore. Nel 1872 difatti i soci dell'impresa da lui fondata – all'epoca chiamata “Società Anonima per azioni Salviati & C.” – fecero cambiare il nome in “The Venice and Murano Glass and Mosaics Limited (Salviati & C.)”, anche se in realtà risulta già all'Esposizione Universale di Parigi del 1867 come “Compagnia Venezia-Murano”<sup>14</sup>. A causa di dissapori con il direttore della società pochi anni più tardi – nel 1877 – Antonio Salviati abbandonò la ditta, fondandone altre due: la “Salviati & C.”, specializzata in decorazioni musive, e la “Salviati Dott. Antonio”, produttrice di vetri artistici, mentre la Compagnia Venezia-Murano proseguiva la consueta attività<sup>15</sup>.

La produzione di quest'ultima impresa non sembra differenziarsi molto da quella di Antonio Salviati: entrambe presentano alcuni quadri in mosaico ed imitazioni di vetri soffiati dei più noti musei europei, oltre ad una serie di opere contemporanee. Se per i primi oggetti il catalogo non riporta informazioni circa il loro stile – parla semplicemente di “Quadri decorativi in mosaico rappresentanti il 1° l'Adultera, il 2° Cristo che predica sulla montagna” – portando alla loro esclusione dal *corpus* di opere indagate, per le riproduzioni artistiche si hanno maggiori notizie<sup>16</sup>. Esse si baserebbero difatti su vetri “egiziani, fenici, greci, romani, cristiani e bizantini”, tratti da famose collezioni pubbliche<sup>17</sup>. È interessante come la dicitura “cristiano” sia utilizzata come indicazione stilistica, probabilmente ad indicare l'arte medievale: il periodo in questione viene così dotato di un valore aggiunto in un'ottica prettamente religiosa, con un procedimento analogo a quello indagato per il nucleo di opere bizantine presenti all'esposizione romana del 1870<sup>18</sup>. Ovviamente si tratta semplicemente di ipotesi, non avendo ulteriori informazioni in merito né alcuna illustrazione a suffragio di tale teoria.

---

<sup>14</sup> Sulle vicende legate alla ditta Salviati ed alla Compagnia Venezia-Murano si veda R. BAROVIER MENTASTI, *Vetri di Murano dell'Ottocento*, cat. della mostra, Murano 1978; MARACHIER, 1982, pp. 11-14; LEIFKES, 1994, p. 287; A. BOVA, *Alcune notizie sui protagonisti e le ditte muranesi dell'800*, in ID., C. GIANOLLA, P. JUNCK (a cura di), *Draghi serpenti e mostri nel vetro di Murano dell'800*, cat. della mostra, Venezia 1997, pp. 26-34; BOVA, 2008, p. 150.

<sup>15</sup> Cfr. MARACHIER, 1982, p. 12; BOVA, 1997, p. 30; ID., 2008, p. 150.

<sup>16</sup> I quadri in mosaico furono realizzati su commissione del barone Ricasoli. Cfr. *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 141. Si veda anche l'Appendice documentaria.

<sup>17</sup> *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 141.

<sup>18</sup> Si veda il capitolo relativo alla sopracitata esposizione.

### ***Mosaici della Società Musiva Veneziana.***

Un'altra ditta veneziana presente alla mostra di Belle Arti torinese è la Società Musiva Veneziana, specializzata in decorazioni a mosaico. Anch'essa, come le compagnie precedenti, propone numerosi oggetti realizzati con la tecnica musiva, tra cui un "Cristo Bizantino in mosaico" ed un più generico "Ornamento Bizantino in mosaico"<sup>19</sup>. In questo caso è possibile che la connotazione stilistica non fosse legata alla tecnica musiva: tutti gli oggetti esposti dall'impresa in questione sono difatti realizzati con tale procedimento, e solo i mosaici sopracitati sono definiti bizantineggianti. Per gli altri – tra i quali è presente anche una riproduzione della *Famiglia del satiro* del Tiepolo – è semplicemente riportato il riferimento alla tecnica<sup>20</sup>. Probabilmente le opere neobizantine in questione riprendevano lavori di area veneziana ascrivibili a tale stile, come già la produzione musiva Salviati all'esposizione romana del 1870; tale possibilità non è da escludersi, soprattutto se si considera che la Società Musiva presentava alla mostra di Belle Arti di Torino la copia in mosaico di un dipinto del Tiepolo, denotando un certo interesse per i modelli di area veneta.

---

<sup>19</sup> Cfr. *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 154.

<sup>20</sup> *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 154.

### ***“Imitazione di un mobile gotico Valdostano”, di Luigi Bosco.***

All'Esposizione torinese erano ovviamente presenti numerosi artisti piemontesi, anche nella sezione delle arti industriali. Alcuni di essi collaboreranno, pochi anni più tardi, alla realizzazione del Borgo Medievale di Torino, partecipando all'evento anche come espositori: è il caso di Luigi Bosco, artista chierese specializzato in scultura ed intaglio ligneo. Praticamente ignorato dai repertori artistici otto e novecenteschi, le uniche notizie sulla sua attività si sono ricavate dai cataloghi delle esposizioni: oltre alla mostra di Belle Arti del 1880 partecipa difatti, come precedentemente accennato, a quella Generale del 1884, nella sezione “Storia dell'Arte”<sup>21</sup>. Probabilmente si occupava anche di scultura monumentale, il Panzetta difatti, nel suo *Nuovo dizionario degli scultori*, lo definisce autore di opere funerarie, tra le quali cita un'edicola presentata all'esposizione della Promotrice del 1884<sup>22</sup>.

Non è stato possibile reperire ulteriori notizie nemmeno nelle guide commerciali ottocentesche relative al Piemonte, le annate dell'*Annuario commerciale piemontese* esaminate non riportano alcuna segnalazione circa l'attività di Luigi Bosco. Al di là di possibili omonimie l'unica possibile menzione della bottega potrebbe essere nella categoria dei fabbricanti di arredi in legno, dove nel biennio 1901-1902 sono citati per Chieri “Bosco Angela” e “Bosco e Mensio”<sup>23</sup>. Considerando il lasso di tempo intercorso tra le esposizioni in questione e tali citazioni è possibile che il Bosco si fosse associato con un altro artigiano, da cui potrebbe derivare la nuova titolazione della bottega. Un'altra possibilità è costituita dal decesso dell'artista, la moglie o una figlia sarebbero quindi subentrare nella gestione del laboratorio, portando al relativo cambio di intestazione del laboratorio. In realtà si è rintracciato un Luigi Bosco nelle *Guide Paravia* degli anni Ottanta dell'Ottocento, con bottega al numero 18 di via Cavour; è citato però tra i “Marmorai ornatisti” nel 1880, e tra i “Marmisti” nell'edizione del 1884, senza alcun riferimento alla sua attività di intagliatore ligneo<sup>24</sup>. È possibile che si tratti di un caso di omonimia, e che non vi sia alcun nesso tra i due artigiani, o che il redattore della guida abbia commesso un errore, riportando solo una delle sue specializzazioni.

---

<sup>21</sup> Cfr. *L'Esposizione Generale Italiana in Torino del 1884. Catalogo ufficiale*, Torino 1884, p. 1; P. VAYRA, *I mobili, in Esposizione Generale italiana, Torino 1884: catalogo ufficiale della sezione Storia dell'Arte: guida illustrata al castello feudale del secolo XV*, Torino 1884 [rist. anast. 1997], pp. 87-168.

<sup>22</sup> Si veda PANZETTA, 2003, vol. I, p. 104.

<sup>23</sup> Cfr. *Annuario commerciale del Piemonte. Province di Torino, Alessandria, Cuneo, Novara*, Torino 1901, p. 323; *Annuario commerciale del Piemonte. Province di Torino, Alessandria, Cuneo, Novara*, Torino 1902, p. 479.

<sup>24</sup> Si vedano G. MARZORATI, *Guida di Torino 1880*, Torino 1880, p. 125; ID., *Guida di Torino 1884*, Torino 1884, p. 119.

All'Esposizione di Belle Arti Luigi Bosco presenta un arredo ligneo, indicato nel catalogo come "imitazione di un mobile gotico Valdostano", di proprietà della contessa Teresa Faà di Bruno<sup>25</sup>. L'aspetto che più colpisce della descrizione dell'opera è la specificità con la quale essa è citata: considerando che per Pompeo Bertini, sicuramente più noto dell'intagliatore chierese, la medesima fonte si limita a parlare di "dipinti in vetro", sorge spontaneo interrogarsi sul motivo di tale attenzione<sup>26</sup>. Ciò è spiegabile in parte se si considera l'attività artistica dell'autore del mobile: come precedentemente accennato, il Bosco fu uno degli artigiani coinvolti dal D'Andrade nella realizzazione della sezione di Storia dell'arte dell'Esposizione Generale del 1884, connotata da un'attenzione filologica ai modelli del XV secolo di area piemontese e valdostana<sup>27</sup>. L'allestimento è ascrivibile però solamente al maggio 1882, con l'ingresso del D'Andrade nella commissione per la sezione Storia dell'arte e l'abbandono del progetto iniziale – una teoria di edifici di epoche diverse, analoga alla "Rues des Nations" dell'Esposizione Universale parigina del 1878 – in favore di un villaggio piemontese quattrocentesco<sup>28</sup>. Non è quindi plausibile che il Bosco collaborasse già con l'artista portoghese in vista della mostra del 1884, ma è comunque certa la collaborazione con la sua cerchia: nel 1872 difatti si colloca l'acquisto del castello di Issogne da parte di Vittorio Avondo, il cui obiettivo è riportare il maniero al suo antico splendore<sup>29</sup>. A tal fine, dopo aver consolidato l'edificio ed aver eliminato le trasformazioni apportate dal precedente proprietario, procedette al suo riarredo, *in primis* cercando di recuperare i mobili originali, facendoli restaurare ed integrare da artigiani di fiducia ove necessario; non essendo possibile

---

<sup>25</sup> *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 138; si veda anche l'Appendice documentaria.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>27</sup> Considerata l'ampia bibliografia esistente sul Borgo Medievale, Alfredo D'Andrade e le vicende relative si rimanda ad essa per eventuali approfondimenti, oltre che al capitolo sull'Esposizione torinese del 1884: C. BOITO, *Il Castello Medievale*, in *Torino e l'Esposizione Italiana del 1884 – cronaca illustrata della esposizione nazionale-industriale ed artistica del 1884*, Torino 1884, pp. 321-323; A. D'ANDRADE, *Il Borgo*, in *Esposizione Generale italiana*, cit., 1884 [rist. anast. 1997], pp. 47-63; ID., *La Rocca*, *ivi*, pp. 64-86; G. GIACOSA, *Introduzione*, *ivi*, pp. 9-24; VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 87-168; A. FRIZZI, *Il Borgo ed il Castello Medioevali*, Torino 1893 [rist. anast. 1982]; C. BARTOLOZZI, C. DAPRÁ, *La Rocca e il Borgo Medievale di Torino (1882-1884). Dibattito di idee e metodo di lavoro*, in M. G. CERRI, D. BIANCOLINI FEA, L. PITTARELLO (a cura di), *Alfredo D'Andrade: tutela e restauro*, cat. della mostra, Firenze 1981, pp. 189-214; R. MAGGIO SERRA, *Uomini e fatti della cultura piemontese nel secondo Ottocento intorno al Borgo Medievale del Valentino*, *ivi*, pp. 19-44; R. MAGGIO SERRA (a cura di), *Torino 1884: perché un castello medioevale?*, Torino 1985; PICONE PETRUSA, 1988, pp. 92-95; L. AIMONE, *L'esposizione del 1884 al Valentino*, in V. CASTRONOVO (a cura di), *Storia illustrata di Torino*, vol. 5 – *Torino nell'Italia unita*, Milano 1993, pp. 1221-1240; PAGELLA, 2006, pp. 201-210.

<sup>28</sup> Cfr. MAGGIO SERRA, 1985, pp. 6-11.

<sup>29</sup> Si vedano in proposito S. BARBERI, *L'ultimo castellano della Valle d'Aosta: Vittorio Avondo e il maniero di Issogne*, in R. MAGGIO SERRA, B. SIGNORELLI (a cura di), *Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*, atti del convegno, Torino 1997, pp. 137-164; P. SAN MARTINO, *Vittorio Avondo conoscitore d'arte e lo stile del mobile d'alta epoca piemontese*, *ivi*, pp. 107-119; P. CAVANNA, *Storia con fotografie*, in *Vittorio Avondo e la fotografia*, Torino 2005, pp. 13-56.

ricostituire completamente l'arredo dell'epoca fece quindi realizzare *ex novo* alcuni mobili dalle medesime maestranze incaricate del reintegro delle opere antiche<sup>30</sup>. Luigi Bosco apparteneva a quest'ultima categoria, avendo realizzato – secondo le fonti archivistiche studiate dalla Barberi – numerosi arredi lignei, spesso copie di quelli presenti in origine nel castello e disegnati dal D'Andrade o, qualora non fosse stato possibile, di provenienza valdostana<sup>31</sup>. I pagamenti sono quasi tutti datati 1879, un anno prima dell'esposizione di Belle Arti di Torino: questo spiega la dimestichezza dell'intagliatore con la mobilia legata alla Valle d'Aosta, e la volontà da parte sua di segnalare l'area stilistica di riferimento.

---

<sup>30</sup> BARBERI, 1997, pp. 139-142; SAN MARTINO, 1997, pp. 107-109.

<sup>31</sup> Bosco eseguì una bussola, una dozzina di sedie pieghevoli, alcune porte, un banco gotico ed una serie di stalli. Cfr. BARBERI, 1997, p. 145.

## **Luigi Gasperini, “mobile gotico francese”.**

Un ragionamento analogo si può fare per un altro intagliatore piemontese, Luigi Gasperini, il quale espone a sua volta un arredo ligneo neomedievale, un “mobile gotico francese (Stile secolo XV)” ornato da un tappeto ricamato eseguito dalla proprietaria dell’opera in questione, la marchesa Delcarretto<sup>32</sup>. Anch’egli, come il Bosco, collaborò attivamente alla realizzazione della mobilia della Rocca Medievale, oltre ad esporre alcuni suoi lavori nella sezione dei mobili all’Esposizione Generale del 1884<sup>33</sup>. Prima di tale data l’artista prestò la sua opera anche per gli arredi del castello di Issogne, contribuendo sia restaurando mobili antichi che realizzandone di nuovi: si devono al Gasperini ad esempio l’aggiunta di gallerie traforate sulla sommità di alcuni banchi medievali per la cappella del castello, ed il letto gotico su modello antico, riprodotto dal D’Andrade<sup>34</sup>. Oltre al cantiere valdostano l’intagliatore realizzò numerosi altri adattamenti di mobilia medievale, tra cui alcuni arredi per Casa Cavassa a Saluzzo, sempre sotto la supervisione di Vittorio Avondo<sup>35</sup>. La ripresa di fonti figurative storiche è quindi un tratto precipuo della personalità artistica dell’intagliatore, il che spiega la presenza all’esposizione del 1880 di un mobile “gotico francese”, espressione con la quale si sarà probabilmente voluto indicare uno stile di ispirazione valdostana<sup>36</sup>.

Sull’artefice dell’arredo in questione si hanno poche notizie: l’individuazione dei suoi lavori nei cantieri sopracitati e la collaborazione per l’allestimento della Rocca del Borgo Medievale fanno supporre un intagliatore specializzato in mobili in stile, con “una competenza sugli stili storici formata su repertori mandati letteralmente a memoria”<sup>37</sup>. La formazione del Gasperini, l’ulteriore produzione artistica ed eventuali legami con altri artisti ed intellettuali al momento costituiscono delle incognite; perfino le sue origini sembrano incerte: secondo alcuni studiosi difatti egli sarebbe proveniente da Zenson di Piave, in provincia di Treviso, mentre per altri sarebbe chierese<sup>38</sup>.

---

<sup>32</sup> Cfr. *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 145; si veda anche l’Appendice documentaria.

<sup>33</sup> Per gli arredi del Castello si veda VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 87-168; sulla sezione del mobilio della medesima esposizione cfr. L. BELLINZONI, *L’esposizione dei mobili*, in *Torino e l’Esposizione Italiana del 1884 – cronaca illustrata della esposizione nazionale-industriale ed artistica del 1884*, Torino 1884, pp. 134-135.

<sup>34</sup> Cfr. BARBERI, 1997, pp. 142-145.

<sup>35</sup> SAN MARTINO, 1997, p. 110.

<sup>36</sup> Cfr. *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 145.

<sup>37</sup> SAN MARTINO, 1997, p. 110.

<sup>38</sup> Per la provenienza friulana dell’artista si veda DE GUBERNATIS, 1906, p. 217; PANZETTA, 2003, vol. I, p. 427; la Barberi propende invece per l’ipotesi chierese, BARBERI, 1997, p. 145.

Esiste un certo Luigi Gasparini, nato effettivamente a Zenson di Piave nel 1856 e morto a Venezia. Allievo del Molmenti in tale città, era specializzato in pittura di genere e ritrattistica. La confusione tra i due artisti sarà nata

A prescindere dalla regione di nascita, la sua attività sembra svolgersi completamente in Piemonte e Valle d'Aosta, viste le numerose commissioni per i manieri medievali precedentemente citati; conferma tale ipotesi la presenza della sua bottega nelle *Guide Paravia* coeve alle esposizioni torinesi. Sia nel 1880 che nel 1884 Gasperini risulta difatti inserito nella categoria degli scultori in legno del suddetto repertorio, con laboratorio collocato in via Maria Vittoria 28<sup>39</sup>. In entrambe le edizioni è inoltre citato tra l'organico del Regio Albergo di Virtù di Torino, nel quale ricopre il ruolo di "maestro d'arte" per la scultura lignea<sup>40</sup>. Sembrerebbe dunque trattarsi di un artista di un certo rilievo, quantomeno sulla scena regionale: è significativo, a tal proposito, il contributo del De Gubernatis, per il quale il Gasperini era noto per la capacità di riprodurre "con fedeltà scrupolosa il diverso stile dei vari secoli"<sup>41</sup>. Delle opere realizzate dall'artigiano il biografo ricorda solamente il "*Mobile gotico-francese* (stile secolo XV)" presentato all'esposizione torinese del 1880, il quale, riporta lo studioso, ottenne un notevole successo di critica e pubblico per "la stupenda fattura, la bene immaginata composizione e la esatta imitazione dello stile di quell'epoca". All'esposizione di Venezia del 1887 avrebbe inoltre presentato una serie di arredi usciti dal suo laboratorio, di ammirevole esecuzione<sup>42</sup>.

---

dalla quasi completa sovrapposibilità dei cognomi, è quindi probabile che Luigi Gasperini provenisse effettivamente da Chieri. Per il profilo del pittore Gasparini si veda COMANDUCCI, 1945 [1962], p. 807.

<sup>39</sup> Si vedano MARZORATI, 1880, p. 98; ID., 1884, p. 78.

<sup>40</sup> MARZORATI, 1880, p. 241; ID., 1884, p. 245.

<sup>41</sup> DE GUBERNATIS, 1906, p. 127.

<sup>42</sup> DE GUBERNATIS, 1906, p. 127.

### ***Filigrane d'argento del Pivetti.***

Oltre ad opere di grandi dimensioni, quali le vetrate di Pompeo Bertini e la mobilia neomedievale di Bosco e Gasperini, l'Esposizione di Belle Arti comprendeva oggetti più minuti, come le filigrane d'argento. Ne presenta due Giovanni Battista Pivetti di Torino, più precisamente espone le riproduzioni della chiesa di San Marco a Venezia ed il Palazzo Ducale della medesima città<sup>43</sup>. La componente neomedievale in questo caso è costituita dai modelli di riferimento, architetture d'eccellenza per il gotico italiano. Pochi anni prima – era il 1876 – Antonio Forcellini dava inizio ai restauri delle due facciate principali del palazzo, che si affacciano rispettivamente sul molo e sulla piazzetta, e risalgono sempre alla seconda metà del secolo gli interventi sui mosaici di San Marco, a cura della ditta Salviati<sup>44</sup>. Questi si era inizialmente interessato alla tecnica musiva osservando le deprecabili condizioni conservative della decorazione interna della basilica, e, all'inizio degli anni Sessanta, aveva offerto la collaborazione della sua ditta per il loro restauro<sup>45</sup>. L'offerta fu accettata dalla Commissione nel 1861, con un contratto che vincolava l'impresa per quindici anni, ma i lavori erano ancora in corso nel 1880, quando la loro direzione passò a Pietro Saccardo<sup>46</sup>.

Se gli edifici riprodotti in filigrana sono noti, non si può dire altrettanto dell'autore delle oreficerie in questione. Il Pivetti difatti non compare in alcun repertorio ottocentesco, e nemmeno in quelli novecenteschi. L'unica sua menzione è nell'elenco degli artisti presente nel catalogo dell'Esposizione di Belle Arti: da esso il Pivetti risulta residente a Torino, e titolare di un laboratorio posto al numero 13 di via Finanze<sup>47</sup>. Purtroppo quest'informazione, unitamente alla sua professione di orafo, non hanno portato ad ulteriori scoperte sulla sua produzione artistica, probabilmente specializzata in filigrana.

---

<sup>43</sup> *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 151; Appendice documentaria.

<sup>44</sup> Per il cantiere di Palazzo Ducale si veda V. FONTANA, E. VASSALLO, *I restauri di Palazzo Ducale a Venezia nei due ultimi decenni dell'Ottocento*, in BOSSAGLIA, TERRAROLI (a cura di), 1989, vol. II, pp. 217-225.

<sup>45</sup> L'episodio, riporta il Marachier, fu narrato dal Salviati stesso in una presentazione per l'Esposizione Universale parigina del 1867. Cfr. MARACHIER, 1982, pp. 5-8; BOVA, 2008, p. 134.

<sup>46</sup> Cfr. MARACHIER, 1982, p. 8.

<sup>47</sup> Cfr. *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 177.

## ***Campanile di Giotto in filigrana, di Beretta e Fransone.***

Il Pivetti non era il solo artista che esponeva riproduzioni di edifici in filigrana, due orefici romani – Stefano Beretta e Franzone – presentavano un oggetto analogo: la riduzione in filigrana del campanile di Giotto<sup>48</sup>. Anche quest'edificio, come quelli precedentemente citati, godeva di una discreta fama, legata soprattutto al suo autore; la riscoperta di Dante e della sua produzione letteraria avevano portato alla consacrazione definitiva del pittore, celebrato dal poeta nella celebre terzina dell'undicesimo canto del *Purgatorio* (versi 94-96):

Credette Cimabue ne la pittura

Tener lo campo, e ora ha Giotto il grido

Si che la fama di colui è scura.

Questi versi, unitamente alla rivalutazione della cultura pittorica medievale, portarono ad un nuovo apprezzamento della figura di Giotto, oggetto della produzione artistica ottocentesca. Se il Tommaseo in *Bellezza e civiltà* inserisce tra i temi da affrontare nella pittura storica l'incontro di Giotto e Cimabue, la fortuna dell'artista è legata anche a quella di Dante: si consideri a tal proposito l'acquerello di Dante Gabriel Rossetti, rappresentante *Giotto dipinge il ritratto di Dante*, nel cui studio preparatorio sono presenti la sopracitata terzina ed i due versi successivi<sup>49</sup>. Tale legame risulta ancora più evidente se si considera che l'opera in questione alluderebbe alla scoperta del ritratto dantesco presso il Palazzo del Podestà di Firenze, del quale Seymour Kirkup aveva spedito una copia al padre di Dante Gabriel Rossetti lo stesso anno della sua scoperta<sup>50</sup>.

Una simile fortuna coinvolgeva ovviamente tutti gli aspetti dell'attività artistica di Giotto, compreso il campanile. È sicuramente interessante la scelta dell'architettura da esporre da parte dei due orefici romani: come già i colleghi torinesi, non si mostrano interessati a riproporre edifici della loro tradizione locale, sembrano anzi alla ricerca di quei caratteri medievali che non era possibile rinvenire nelle rispettive città di provenienza. È possibile che l'arte della filigrana venisse percepita come precipua del Medioevo, e che quindi i soggetti per eccellenza dovessero ascrivere a tale epoca.

Purtroppo non si hanno altre informazioni sull'attività orafa di Beretta e Franzone, risulta quindi difficile scoprire se si tratta di casi isolati o se fosse una vera e propria tendenza della

---

<sup>48</sup> *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 137; si veda anche l'Appendice documentaria.

<sup>49</sup> Cfr. TOMMASEO, 1838 [1857], p. 208; per il dipinto di Dante Gabriel Rossetti si vedano Mc LAUGHLIN, 2010, pp. 30-31 e C. HARRISON, 17. *Studio per Giotto dipinge il ritratto di Dante*, 1852, in ID., NEWALL, SPADONI (a cura di), 2010, p. 91 per il disegno preparatorio.

<sup>50</sup> Mc LAUGHLIN, 2010, p. 30; HARRISON, 2010, p. 91.

filigrana ottocentesca. In realtà l'esposizione torinese non è l'unica che vede la partecipazione dei due orefici: nel 1886 difatti, alla mostra dedicata agli oggetti artistici in metallo, erano presenti alcune opere di Stefano "Berretta" di Roma, da identificarsi con ogni probabilità con il Beretta<sup>51</sup>. Oltre ad un cofanetto "con ornati di fiori di filigrana di argento dorato" l'artista presentava una riproduzione del campanile di Giotto in filigrana d'argento, dunque la stessa opera esposta a Torino o una sua replica: si può quindi supporre con una certa sicurezza che la copia di edifici medievali in filigrana costituisse un tratto caratteristico della produzione artistica dei due orefici<sup>52</sup>. L'ipotesi sembra trovare conferma nella *Relazione del Comitato Esecutivo*, che premiò il Beretta proprio per "l'applicazione della filigrana alla riproduzione dei monumenti", indicando di fatto l'alto livello qualitativo raggiunto dall'artista in questa tipologia di oggetti<sup>53</sup>.

Alla rassegna romana era presente però solamente Stefano Beretta, mentre non è citato il collega: l'unica notizia reperita sulla coppia di artisti in questione è l'indirizzo della loro bottega romana – situata in via del Corso –, riportato nel catalogo dell'Esposizione di Belle Arti torinese<sup>54</sup>. Sono inoltre presenti in tutte le annate delle *Guide Monaci* esaminate, ovvero negli anni 1879, 1881, 1886 e 1891, sia nella categoria "Filigrana in oro e argento" – nelle edizioni comprese tra il 1879 ed il 1886 – che in quella di oreficeria – tra il 1881 ed il 1891 –<sup>55</sup>. Dalle suddette fonti è stato possibile individuare i corretti nominativi dei due orefici – Franzone è in realtà un errore di trascrizione di Fransone – e gli anni della loro comune attività: se nella guida del 1879 sono entrambi attivi nella sede di via Condotti 63, due anni dopo risulta solo Stefano Beretta, trasferitosi nella bottega di via del Corso 155-156, mentre manca qualunque riferimento al Fransone<sup>56</sup>. Tra il 1880 ed il 1881 deve quindi situarsi il suo ritiro dall'attività o il suo decesso, nel catalogo dell'Esposizione di Belle Arti di Torino egli è difatti ancora citato insieme al Beretta, presso la bottega di via del Corso: ciò spiegherebbe la presenza del solo Beretta all'esposizione romana del 1886<sup>57</sup>. Nel medesimo anno il Beretta inserì, all'interno della *Guida Monaci*, un "annunzio speciale", un'inserzione pubblicitaria posta in un'apposita sezione all'inizio della guida: in essa si definiva specializzato in "articoli di Fantasia", vantandosi inoltre di essere stato premiato ad un'esposizione di Londra del 1870 ed a quella Universale parigina del 1878<sup>58</sup>.

---

<sup>51</sup> *Esposizione del 1886. Oggetti artistici di metallo. Relazione del Comitato Esecutivo*, Roma 1886, p. 82.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ivi*, p. L.

<sup>54</sup> Cfr. *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 161.

<sup>55</sup> Si veda MONACI, 1879, p. 343; ID., 1881, pp. 397, 425; ID., 1886, pp. 575, 610; ID., 1891, p. 801.

<sup>56</sup> Cfr. MONACI, 1879, p. 343; ID., 1881, pp. 397, 425.

<sup>57</sup> Cfr. *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 137.

<sup>58</sup> MONACI, 1886, p. 162.



## L'Esposizione Generale di Milano, 1881: modelli celebri come mezzi per i Revival stilistici.

---

Vent'anni dopo la prima esposizione nazionale si ritenne opportuno bandirne una nuova edizione, per tracciare un consuntivo della situazione economico-commerciale del neonato Stato<sup>1</sup>. Se l'evento di Firenze era stato definito di carattere politico, questo era, secondo le fonti dell'epoca, eminentemente industriale, divenendo così un'iniziativa auto-celebrativa della borghesia imprenditoriale<sup>2</sup>.

Al di là delle motivazioni dietro l'allestimento delle due esposizioni, quella milanese marca una certa distanza dal precedente toscano: le pubblicazioni periodiche ad essa relative sono più numerose e maggiormente illustrate, fornendo in molti casi riferimenti figurativi per le opere esposte. Fu pubblicato anche un *Album-ricordo dell'Esposizione*, formato da numerose riproduzioni fotografiche illustranti l'allestimento dell'evento<sup>3</sup>.

La mostra si articolava in due parti, industriale ed artistica, ma la totalità degli oggetti esaminati appartengono alla prima categoria: a differenza dell'esposizione fiorentina del 1861 sembra che le due sezioni fossero ben separate, non si hanno casi di oggetti citati in entrambe, quasi a sancire la definitiva separazione tra arti "maggiori" e decorative.

---

<sup>1</sup> Sulla nascita e l'organizzazione dell'esposizione milanese si vedano G. LOPEZ (a cura di), *Esposizione nazionale di Milano 1881 : documenti e immagini 100 anni dopo*, cat. della mostra, Milano 1981; M. PICONE PETRUSA, *1881. Milano Esposizione nazionale (5 maggio-1 novembre)*, in EAD., PESSOLANO, BIANCO, 1988, pp. 88-91.

<sup>2</sup> PICONE PETRUSA, 1988, p. 88.

<sup>3</sup> *Album-ricordo dell'esposizione nazionale del 1881 in Milano*, Milano 1881.

### ***“Finestra a vetri colorati”, di Pompeo Bertini.***

Se si considera che la mostra in questione si svolse un anno dopo quella di Belle Arti torinese, non stupisce la partecipazione ad essa di artisti come Pompeo Bertini, già citati nel capitolo precedente. Anche in quest’occasione la sua partecipazione è segnalata in modo generico dal *Catalogo ufficiale*, che riporta semplicemente l’esposizione da parte sua di una “Finestra a vetri colorati, dipinta a fuoco”<sup>4</sup>. La fama dell’espositore e dell’impresa a cui apparteneva portarono la stampa specializzata ad interessarsi dell’opera in questione, fornendo così ulteriori informazioni sul suo aspetto. Ronco, collaboratore di *Milano e l’Esposizione Italiana del 1881*, parla ad esempio di una vetrata esposta dal Bertini rappresentante una Madonna con Bambino, “nello stile dell’epoca fra Cimabue e Giotto”<sup>5</sup>. L’opera sarebbe stata eseguita con la tecnica della “cottura ad encausto dei colori sul vetro” – probabilmente l’autore intendeva riferirsi alla pittura a smalto, che appunto prevede la vetrificazione degli smalti tramite cottura – procedimento che gli sarebbe stato trasmesso dal padre<sup>6</sup>. Nonostante la fama del Bertini la vetrata non fu particolarmente apprezzata dal Ronco, per il quale “non è gran cosa”, ma nell’insieme riconosce che si tratta di un lavoro “buono e armonioso”, ispirante “raccolgimento e devozione”<sup>7</sup>.

La vetrata in realtà non costituisce un’opera del tutto originale: come rilevato dall’autore dell’articolo, esistevano già altre versioni della *Madonna con Bambino* realizzate dalla ditta Bertini. Egli cita a tal proposito una variante presentata all’Esposizione Universale di Londra del 1862, “sommigliantissima” a quella esposta a Milano, menzionata anche dal Boito in un articolo apparso su “Il Politecnico” nel 1866<sup>8</sup>. In tale sede lo studioso ricorda che l’opera londinese, “che fa tornare nella memoria il famoso Cristo bianco vestito, dipinto dal Beato da Fiesole”, fu acquistata dal Kensington Museum alla suddetta mostra<sup>9</sup>. I Bertini risultano effettivamente presenti all’Esposizione Universale con una non meglio specificata “Painted glass window”<sup>10</sup>. Sono inoltre citati nella classe XXXVIII – “Paintings in oil and water-

---

<sup>4</sup> *Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano – Catalogo ufficiale*, Milano 1881, p. 252; si veda inoltre l’Appendice documentaria.

<sup>5</sup> Cfr. G. A. RONCO, *Fra Vetri e Cristalli*, in *Milano e l’Esposizione Italiana del 1881*, Milano 1881, pp. 135, 147-150.

<sup>6</sup> Cfr. RONCO, 1881, p. 150.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> RONCO, 1881, p. 150; per l’articolo di Camillo Boito si veda C. BOITO, *Artisti italiani contemporanei. Giuseppe Bertini pittor milanese*, in “Il Politecnico”, fasc. V, maggio 1866, pp. 774-790.

<sup>9</sup> BOITO, 1866, p. 785. Il brano è riportato anche in SILVESTRI, 2006, p. 99. Nell’articolo di Boito in realtà la vetrata esposta a Londra è attribuita a Giuseppe Bertini, mentre Ronco la ascrive al fratello Pompeo, ma, lavorando nella medesima ditta, è naturale che sussistano dei problemi attributivi.

<sup>10</sup> Cfr. *International Exhibition 1862. Official Catalogue, Industrial Department*, London 1862, p. 338.

colours, and drawings” – con una pittura su vetro rappresentante una Madonna con Bambino, grazie alla quale ottennero una medaglia di riconoscimento all’interno della categoria “Stained Glass and Glass used for Decoration”<sup>11</sup>. La vetrata in questione riscosse un tale successo che una sua riproduzione a colori fu inserita nel volume dedicato ai capolavori d’arte industriale presenti all’Esposizione (**Tav. 1**), corredata da una scheda storica sulla tecnica della vetrata ed i precedenti dei Bertini in Italia<sup>12</sup>.

La vetrata acquistata dal South Kensington Museum è tuttora conservata presso i depositi del Victoria and Albert Museum di Londra, ma purtroppo le condizioni dell’opera non sono delle migliori: la superficie è completamente annerita da una patina di sporco, e nel corso degli anni è andata persa la parte di vetrata corrispondente alla figura del Bambino<sup>13</sup>. Nonostante il cattivo stato conservativo il disegno è ancora leggibile, e mostra numerose analogie con la riproduzione presente nella pubblicazione già ricordata: è certo dunque che la vetrata nei depositi del Victoria and Albert Museum corrisponde a quella esposta a Londra nel 1862.

Come rilevato dalla Silvestri, sembra che il modello in questione goda di una discreta fortuna nella produzione artistica dei Bertini: fu riprodotto con diverse tecniche a partire da un primo disegno, pubblicato dal Carotti nel 1899, al quale, stando alla documentazione fotografica fornita da Luigi Sacchi, Giuseppe Bertini riservava una posizione privilegiata nel suo studio (**Tav. 2**)<sup>14</sup>. In particolare il cartone fu utilizzato per la *Madonna con Bambino* al centro della vetrata di San Lorenzo a Genova, per il finestrone di San Petronio a Bologna, per una chiesa di Aquisgrana e per la vetrata acquistata dal Kensington Museum<sup>15</sup>. Le due figure compaiono, con minime variazioni, anche in una vetrata attualmente conservata presso i Musei Vaticani, pubblicata per la prima volta dalla Silvestri (**Tav. 3**): donata nel 1922 dal milanese Cesare Ponti a Pio XI, è conservata in una cornice lignea di gusto gotico, completa di predella e cuspidi, una scelta che richiama l’allestimento de *Il trionfo di Dante* nel Museo Borgogna<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> *International Exhibition, 1862. Kingdom of Italy. Official descriptive catalogue*, London 1862, p. 367. Per la premiazione si veda *International Exhibition 1862. Medals and honourable [sic] mentions awarded by the International Juries*, London 1862, p. 364.

<sup>12</sup> Nella scheda posta a corredo dell’immagine si specifica che fu quest’opera a spingere la commissione a premiare Giuseppe Bertini, indicato come autore della vetrata. Cfr. *Masterpieces of industrial art & sculpture at the International Exhibition, 1862. Selected and described by J. B. Waring, architect*, London 1863, plate 23.

<sup>13</sup> Colgo l’occasione per ringraziare la dottoressa Terry Bloxham, del Victoria and Albert Museum, per la collaborazione, permettendomi di avere accesso ai depositi del museo e alla vetrata.

<sup>14</sup> Il bozzetto nel 1899 era di proprietà di Giulia Molteni. Cfr. CAROTTI, 1899, p. 168; SILVESTRI, 2006, pp. 99-100.

La fotografia dello studio del Bertini, a cui fa riferimento anche il Carotti, è pubblicata in R. MAGGIO SERRA, *I sistemi dell’arte nell’Ottocento*, in *La pittura in Italia. L’Ottocento*, Milano 1991, vol. 2, pp. 629-652.

<sup>15</sup> Per l’identificazione del modello comune si veda SILVESTRI, 2006, pp. 99-100.

<sup>16</sup> SILVESTRI, 2006, p. 100; per la vetrata del Museo Borgogna si veda il capitolo relativo all’esposizione fiorentina del 1865.

Le vetrate ricalcano fedelmente il disegno preparatorio, e sono a loro volta molto simili tra di loro: l'opera londinese e quella romana si differenziano solamente per la gamma cromatica – dai toni caldi la prima, dominata da colori freddi la seconda –, mentre sono completamente sovrapponibili per la composizione. La forma del trono, i motivi fitomorfi sullo sfondo, perfino la pavimentazione ed i ricami della veste della Vergine coincidono perfettamente: entrambe deriveranno dal medesimo cartone preparatorio, sicuramente più dettagliato del disegno pubblicato dal Carotti. Considerando la sostanziale identità delle due opere, e che il Ronco definisce la vetrata del 1881 “somigliantissima” a quella del 1862 non si può che sostenere che la versione conservata presso i Musei Vaticani coincida con quella presentata a Milano, e che sia stata acquistata da un parente di Cesare Ponti, e donata da questi al Papa successivamente<sup>17</sup>.

Come accennato in precedenza, la vetrata è stata ascritta dai periodici dell'epoca ad uno stile compreso tra la maniera di Giotto e di Cimabue; tuttavia difficilmente si possono riconoscere elementi medievaleggianti: il trono è semmai riferibile al Rinascimento, considerando i due delfini stilizzati che coronano la parte superiore e le due anfore ai lati di questi, così come non sembrano medievali i motivi decorativi sullo sfondo mentre la figura della Vergine è avvicinata dalla Silvestri alla pittura leonardesca di area lombarda<sup>18</sup>. Anche il Boito però, a proposito della vetrata in questione, sostiene che la figura della Madonna sia riconducibile ai lavori del Beato Angelico, mentre per le finestre del San Petronio di Bologna, che nella figura centrale riprendono da vicino la sopracitata Vergine con il Bambino, loda l'abilità del Bertini nel “tenersi [...] ad un fare semplice e puro, senza cascare peraltro nell'istecchito e nell'aspetto dello stile gotico”<sup>19</sup>. Il Caimi a sua volta legge nella vetrata esposta a Londra un riferimento all'arte del passato, la Vergine ricorderebbe difatti “le più geniali e caste creazioni del quattrocento”<sup>20</sup>.

Se da una lato la definizione stilistica sembra legata almeno in parte alla tecnica con la quale è stata eseguita l'opera, non manca sicuramente una connotazione in senso ideologico dello stile medievale. La vetrata in questione è definita neomedievale per evidenziarne gli elementi puristi, in un'ottica prettamente spirituale dell'arte medievale<sup>21</sup>. Come già sostenuto dalla Silvestri, si potrebbe dire che l'artista volesse semplicemente richiamarsi a quei valori spirituali caratterizzanti, secondo la critica ottocentesca, l'arte del Trecento e Quattrocento,

---

<sup>17</sup> RONCO, 1881, p. 150.

<sup>18</sup> Cfr. SILVESTRI, 2006, p. 100.

<sup>19</sup> BOITO, 1866, p. 785.

<sup>20</sup> A. CAIMI, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano 1862, p. 133.

<sup>21</sup> Cfr. SILVESTRI, 2006, p. 100.

ma senza rifarsi fedelmente al Medioevo<sup>22</sup>. D'altronde la ricerca di purezza stilistica e la semplicità compositiva sono elementi rintracciabili sia nella produzione vetraria che pittorica del Bertini, il quale al tempo stesso si mostra notevolmente interessato alla pittura storica contemporanea<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> SILVESTRI, 2006, pp. 83-84.

<sup>23</sup> SILVESTRI, 2006, pp. 82-83; *ivi*, p. 100.

## ***Polittico in mosaico di Antonio Salviati.***

Come accennato in precedenza, all'esposizione milanese si ritrovano artisti e ditte già presenti alla mostra di Torino del 1880. Tra di essi spicca il nome di Antonio Salviati, il quale espone, come già Pompeo Bertini, nella classe XXVIII, dedicata a processi e prodotti dell'arte vetraria. Il *Catalogo ufficiale* presenta in realtà un elenco piuttosto generico: si citano tra l'altro "vetri soffiati artistici, dipinti, imitazione di vetri antichi ecc." e "Mosaici in smalto di stile vario figurati per ornato"<sup>24</sup>. L'allestimento scenografico dello spazio espositivo della ditta, caratterizzato dalla presenza di una fontana "di stile italiano-lombardesco" interamente in vetro soffiato e mosaico alta 1,75 metri, unitamente alla fama di cui essa godeva, portarono i periodici dell'epoca ad approfondire con alcuni articoli le vicende di Antonio Salviati e la sua produzione artistica<sup>25</sup>.

Particolare attenzione suscitò un polittico neomedievale, eseguito in mosaico: all'interno di una cornice lignea goticeggiante è raffigurata la Vergine in trono con Bambino, circondata da sei santi. L'opera, di cui i periodici dell'epoca forniscono anche una riproduzione (**Tav. 4**), risulta composta a partire da diverse fonti di ispirazione, molto eterogenee dal punto di vista stilistico: gli scomparti laterali, rappresentanti due santi ciascuno, hanno il fondo di un colore scuro, mentre gli altri tre sembrano caratterizzati da uno sfondo chiaro. Negli articoli si fa effettivamente riferimento a diversi modelli, e sembra dunque che Salviati abbia scelto alcune opere d'arte di "stile nordico" presenti a Venezia, per poi tradurle in mosaico "a rilievo", eseguendo in rilievo cioè le parti decorative in oro<sup>26</sup>. In tali articoli si identificano anche i dipinti ripresi dalla ditta Salviati, ma non sempre correttamente: sia il Romussi che Bolaffio ad esempio riconoscono i santi negli scomparti adiacenti a quello della Madonna come esemplati sui polittici della cappella di San Tarasio, nella chiesa di San Zaccaria a Venezia, riferendoli a "Giovanni e Antonio da Murano, pittori del secolo XV", probabilmente da riconoscersi in Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna (**Tav. 5**)<sup>27</sup>. L'identificazione del modello in questo caso si spinge fino all'individuazione dei santi rappresentati, "nel primo

---

<sup>24</sup> *Esposizione Industriale Italiana*, cit., 1881, p. 254; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

Tra le riproduzioni in mosaico della ditta Salviati la Guida del Visitatore cita la copia di un angelo del Beato Angelico, senza fornire ulteriori notizie in merito. Cfr. *Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Guida del Visitatore*, Milano 1881, p. 162.

<sup>25</sup> Per la fontana in vetro si vedano L. F. BOLAFFIO, *Antonio Salviati e la sua industria*, in *Milano e l'Esposizione*, cit., 1881, pp. 183-187; C. ROMUSSI, *Vetri e Mosaici del dott. A. SALVIATI*, in *L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano illustrata*, Milano 1881, pp. 225-227.

<sup>26</sup> BOLAFFIO, 1881, p. 186; ROMUSSI, 1881, p. 227.

<sup>27</sup> Cfr. BOLAFFIO, 1881, p. 186; ROMUSSI, 1881, p. 227. Per la cappella di San Tarasio si veda E. CONCINA, *Venezia, le chiese e le arti*, Udine 1995.

*Nereo e Achileo* e nell'altro *Gajo e Marco*"<sup>28</sup>. Non si fa cenno al modello del pannello centrale, a sua volta tratto da un polittico della cappella di San Tarasio, restaurato e modificato nel 1839 con l'adattamento alla pala di alcune tavole trecentesche, tra cui appunto la *Vergine in trono* di Stefano Veneziano (**Tav. 6**)<sup>29</sup>.

Gli scomparti laterali prendevano invece a modello due tavole veneziane, attualmente conservate presso le Gallerie dell'Accademia: il *San Giacomo apostolo* di Marco Basaiti – secondo il Romussi si tratta di un non meglio identificato "Redentore" del medesimo artista – ed il *San Giovanni Battista* del trittico di San Lorenzo di Giovanni Bellini, attribuito in entrambe le pubblicazioni ad uno dei Vivarini (**Tavv. 7-8**)<sup>30</sup>. Al di là di eventuali scorrette attribuzioni, dovute anche allo stato degli studi critici dell'epoca<sup>31</sup>, è interessante la scelta stilistica di Salviati, che inserisce in una cornice "di stile archiacuto" sia opere propriamente definibili medievali – la trecentesca *Madonna con Bambino* – che lavori del XV secolo come la pala del Bellini, già sotto l'influsso del primo Rinascimento. A connotare stilisticamente questo *pastiche* contribuisce in maniera determinante la cornice dorata, caratterizzata da elementi tipicamente medievali, dai trafori floreali presenti sulle cuspidi alle arcate polilobate che sormontano ciascun mosaico. Sembra quasi che l'obbiettivo dell'incorniciatura fosse accentuare i tratti medievaleggianti del polittico, posti in risalto già dall'utilizzo della tecnica musiva.

L'opera riscosse un discreto successo all'esposizione, Antonio Salviati ottenne difatti un diploma d'onore per la produzione artistica della sua ditta, con particolare attenzione "per il suo bellissimo mosaico con piccoli rilievi"<sup>32</sup>. Una menzione onorevole fu ottenuta inoltre da Francesco Novo – collaboratore della ditta veneziana già citato in occasione dell'Esposizione Romana del 1870<sup>33</sup> – per "l'applicazione del rilievo nel trittico a mosaico"<sup>34</sup>. Nonostante la fortuna riscossa si ignorano le vicende del polittico successive all'esposizione, del quale si

---

<sup>28</sup> BOLAFFIO, 1881, p. 186.

<sup>29</sup> Cfr. CONCINA, 1995, p. 245.

<sup>30</sup> BOLAFFIO, 1881, p. 186; ROMUSSI, 1881, p. 227. Per i due dipinti si veda S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, vol. I – *opere dei secoli XIV e XV*, Roma 1955; A. TEMPESTINI, *Giovanni Bellini*, Firenze 1992; G. NEPI SCIRÈ, F. VALCANOVER (a cura di), *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano 1985; EAD. (a cura di), *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano 1998; M. LUCCO, "La primavera del Mondo tuto, in ato de Pitura", in ID., G. C. F. VILLA (a cura di), *Giovanni Bellini*, cat. della mostra, Roma 2008, pp. 19-38.

<sup>31</sup> Solamente nel 1932 fu posta in discussione dal Fogolari l'attribuzione al Vivarini, tramandata dal Boschini nel Seicento e da Zanetti nel secolo successivo. Cfr. TEMPESTINI, 1992, p. 28.

<sup>32</sup> G. CORONA, *Sezione XII – Classi 27.<sup>a</sup> e 28.<sup>a</sup>*, in *Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Relazioni dei giurati*, Milano 1885, pp. 3-42.

<sup>33</sup> Il Novo aveva fornito il disegno in stile bizantino per l'*Ultima Cena* eseguita in mosaico dalla suddetta impresa. Si veda a tal proposito il capitolo relativo all'Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico.

<sup>34</sup> CORONA, 1885, p. 37.

perdono completamente le tracce: probabilmente l'opera entrò a far parte di una collezione privata, e per questo non si è individuata nelle principali collezioni museali italiane.

### ***“Vetri e mosaici”, Compagnia Venezia-Murano.***

Nella XXVIII classe era presente un altro espositore incontrato nella mostra di Belle Arti di Torino del 1880, la Compagnia Venezia-Murano, con una selezione di vetri e mosaici “di vari stili ed epoche”<sup>35</sup>. Tra le tipologie di oggetti citati nel catalogo sono presenti riproduzioni di “vetri fenici, murrine, cristiani, bizantini, medioevali e del Rinascimento” e mosaici stilisticamente eterogenei, ma non vengono fornite ulteriori notizie circa l’aspetto delle opere<sup>36</sup>.

Fortunatamente è stato possibile reperire altre notizie in proposito dalle fonti contemporanee, il periodico *L’Esposizione Italiana del 1881* dedica difatti alla ditta un lungo articolo, oltre ad un’incisione rappresentante i principali oggetti esposti (**Tav. 9**)<sup>37</sup>. La ditta probabilmente godeva di una discreta fama, dovuta sia all’operazione di rinascita del vetro muranese di cui si fece promotrice che al passato che la legava alla figura di Antonio Salviati, a sua volta presente all’esposizione<sup>38</sup>.

Tra le opere presentate dalla Compagnia spiccavano alcune riproduzioni di pezzi celebri, come lo scrigno di San Luigi, attualmente conservato al Louvre (**Tav. 10**). Di manifattura limosina e databile agli anni Trenta del XIII secolo – più precisamente tra il 1234 ed il 1237 – era stato scoperto nel 1853 presso la chiesa di Dammarie-les-Lys, ed acquisito dal museo pochi anni più tardi, nel 1858: si trattava quindi di un’opera nota, probabilmente al centro del dibattito critico francese per datazione e provenienza<sup>39</sup>. La scelta dell’opera da riprodurre risulta quanto meno curiosa, considerando che è in legno ed è decorata da medaglioni smaltati: l’imitazione non è del tutto fedele all’originale, gli artigiani della Compagnia Venezia-Murano avrebbero difatti riprodotto tutta la componente decorativa in vetro<sup>40</sup>. “Lo si può guardare quanto si vuole”, riporta un cronista dell’epoca, “e il metallo è metallo, non c’è che dire! Eppure, il metallo qui non è che un ingannatore dalle false apparenze. Venne trasformato in vetro. Come? Sicuro e, *toccando*, presto lo si vede! [...] Il bronzo, gli smalti, le borchie e ogni altra decorazione formano un insieme ricco di tanta verità, bello per tanta armonia, che siete, volere o non volere, obbligati a piegarvi e a credere, quand’anche uno dei

---

<sup>35</sup> *Esposizione Industriale Italiana*, cit., 1881, p. 253; si veda inoltre l’Appendice documentaria.

<sup>36</sup> Cfr. *Esposizione Industriale Italiana*, cit., 1881, p. 253.

<sup>37</sup> *Ω, Vetraria. La Compagnia Venezia-Murano*, in *L’Esposizione Italiana del 1881*, cit., 1881, pp. 154-156.

<sup>38</sup> Sulla Compagnia Venezia-Murano si vedano BAROVIER MENTASTI, 1978; MARACHIER, 1982, pp. 11-14; LEIFKES, 1994, p. 287; BOVA, 1997, p. 30; ID., 2008, p. 150; si rimanda inoltre al capitolo sull’Esposizione di Belle Arti del 1880.

<sup>39</sup> Per lo scrigno si veda B. DRAKE BOEHM, M. PASTOUREAU, 124. *Coffret de saint Louis*, in *L’Œuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age*, cat. della mostra, Paris 1995, pp. 360-363.

<sup>40</sup> Cfr. *Ω*, 1881, p. 155.

vostri migliori sensi, la vista, continui a protestare, evidentemente senza ragione”<sup>41</sup>. L’obbiettivo era ingannare l’occhio del visitatore grazie al virtuosismo raggiunto dalle maestranze della ditta, stupendo il pubblico per le capacità mimetiche sfoggiate. Inoltre il riferimento ad un modello celebre come lo scrigno di San Luigi sembra indicare la volontà di porsi a confronto con l’opera originale, riuscendo ad eguagliare l’abilità degli artigiani limosini se non a superarli, ottenendo il medesimo effetto con una tecnica diversa. Tale ipotesi trova conferma nella segnalazione, da parte della ditta espositrice, dell’opera di riferimento; secondo l’articolo sopracitato, il cofanetto era difatti corredato da una didascalia che ne segnalava la provenienza: “*Cofano di S. Luigi riprodotto dal Museo del Louvre*”<sup>42</sup>. Sicuramente era presente anche una finalità didattica, ma non mancava l’intento auto-celebrativo per le proprie capacità, esplicitate dall’opera esposta.

L’incisione de *L’Esposizione Italiana del 1881* che illustra parte degli oggetti presentati dalla Compagnia Venezia-Murano comprende anche alcuni vetri, eseguiti negli stili storici. Si è individuato in particolare, sul lato destro dell’immagine, vicino allo scrigno di San Luigi, un calice dalla forma particolare, che presenta, a differenza degli altri oggetti simili, una ricca decorazione. Una possibile direzione di ricerca è costituita dall’articolo su *L’Esposizione Italiana del 1881*, che, parlando delle opere esposte dalla ditta, cita un “bicchiere della Regina”, evidentemente acquistato da Margherita di Savoia<sup>43</sup>. Si tratterebbe della copia, “per la forma e per la montatura”, di un calice proveniente dal tesoro di San Marco a Venezia; la riproduzione sarebbe così fedele che avrebbero perfino utilizzato delle gemme antiche nella decorazione.

Effettivamente il calice dell’incisione sembra riprendere da vicino un lavoro in agata, conservato presso il tesoro di San Marco, databile al X-XI secolo (**Tav. 11**)<sup>44</sup>. Le due opere presentano numerosi punti di contatto: la forma del piede e la sua decorazione, il nodo schiacciato e liscio, la montatura in argento che percorre in verticale la coppa, nonché la forma di questa. Sono presenti altri pezzi assimilabili per aspetto e decorazione, ma a mio giudizio è con questa coppa che l’opera ottocentesca presenta più elementi in comune; ovviamente bisogna presupporre che la riproduzione del periodico sia veritiera, e che l’incisore non abbia fornito dell’oggetto una sua interpretazione. Lo scrigno di San Luigi era

---

<sup>41</sup> *Ω*, 1881, p. 155.

<sup>42</sup> *Ω*, 1881, p. 155.

<sup>43</sup> Cfr. *Ω*, 1881, p. 155.

<sup>44</sup> Per l’opera in questione si rimanda a A. GRABAR, *Opere bizantine*, in H. R. HAHNLOSER, *Il tesoro di San Marco*, vol. 2 – *Il tesoro e il Museo*, Firenze 1965-1971, pp. 13-98.

riproposto in maniera alquanto fedele, lo stesso dovrebbe quindi potersi affermare per il calice in questione.

Come detto in precedenza, fu acquistato dalla Regina Margherita nel corso dell'esposizione; purtroppo gli elenchi degli acquisti dei sovrani non riportano alcuna informazione in merito, al momento si ignora quindi la sua attuale ubicazione.

La riproduzione di opere veneziane comprende anche una croce in vetro, in stile neomedievale. Nell'articolo sulla Compagnia Venezia-Murano de *L'Esposizione Italiana del 1881* è citata difatti, "fra i lampadari e i lampioni mirabilissimi", una copia della croce di San Marco, eseguita in metallo e vetro rosso<sup>45</sup>. Essa è visibile anche nell'incisione presente nel periodico, nella parte destra dell'immagine: sebbene sia rappresentata solo in parte, e secondo una prospettiva quantomeno arbitraria, è sufficientemente simile al modello da permetterne il riconoscimento (**Tav. 12**). Purtroppo non esiste alcuno studio in proposito, l'opera non è ancora stata schedata ed è scarsamente citata nelle pubblicazioni dedicate all'oreficeria veneta. L'unico riferimento rinvenuto è in *Venezia e dintorni*, la guida del Touring Club dedicata alla città: descrivendo la basilica di San Marco, l'autore segnala che "nel mezzo della navata mediana pende dal soffitto un enorme lampadario a doppia croce greca, ricchissima opera d'oreficeria bizantina"<sup>46</sup>.

La croce della Compagnia Venezia-Murano sembra differenziarsi in parte dal modello: nell'incisione appare difatti decorata da una serie di ganci terminanti con delle specie di borchie, che l'originale non possiede: secondo le fonti dell'epoca si tratterebbe in realtà di "novantasei orcioletti di vetro per lumi", realizzati in vetro rosso come il resto dell'opera<sup>47</sup>. D'altronde essa è citata dall'autore dell'articolo tra i lampadari esposti dalla suddetta ditta, ed anche la croce di San Marco era in origine utilizzata come candeliera, anche se la versione ottocentesca sembra leggermente diversa dall'originale. In realtà l'immagine de *L'Esposizione Italiana del 1881* non è chiaramente leggibile, come accennato in precedenza i bracci della croce non sembrano ortogonali tra loro; inoltre, secondo la descrizione contenuta nell'articolo, i suddetti "orcioletti" dovevano trovarsi lungo i lati, mentre nell'incisione essi sono presenti su buona parte della superficie dell'opera. Risulta quindi difficile capire quanto fedelmente la Compagnia Venezia-Murano abbia imitato la croce di San Marco, risulta tuttavia interessante l'idea della ditta di riproporre un oggetto di area veneziana – come già il calice del tesoro di San Marco – adattandolo alle sue esigenze di produzione. L'opera viene difatti copiata per

---

<sup>45</sup> Cfr. *Ω*, 1881, p. 155; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>46</sup> Cfr. *Venezia e dintorni*, Milano 1969, p. 87.

<sup>47</sup> *Ω*, 1881, p. 155.

quanto riguarda il suo aspetto, in modo da agevolarne l'identificazione, ma è eseguita con tecniche e materiali diversi, ottenendo risultati completamente differenti. In questo caso l'utilizzo del vetro "rosso-rubino" doveva probabilmente contribuire a dare all'opera un aspetto maggiormente "bizantino" rispetto all'originale realizzato solo in metallo, accentuando l'idea di magnificenza e sontuosità che si credevano propri di tale stile.

Sarebbe possibile avere un'idea più precisa del risultato che si voleva ottenere se si avessero ulteriori testimonianze figurative dell'opera. Sfortunatamente dopo l'esposizione milanese si perdono completamente le tracce della croce: probabilmente sarà stata acquistata da un privato ed in seguito donata ad una chiesa, o acquisita direttamente da un ente religioso, per essere utilizzata come arredo liturgico.

Nonostante il successo riscosso dalla Compagnia Venezia-Murano, insignita del diploma d'onore e di una medaglia di collaborazione per il suo direttore artistico, non si hanno molte notizie sui pezzi sopracitati<sup>48</sup>. A parte il calice ispirato a quello del tesoro di San Marco, presumibilmente entrato a far parte delle collezioni private della regina Margherita, delle altre opere si ignorano le vicende successive all'esposizione, ed anche di esso non si conosce l'attuale ubicazione.

---

<sup>48</sup> Cfr. CORONA, 1885, p. 36-37.

### ***Sala collettiva Bresciana, su disegno di Antonio Tagliaferri.***

Gli espositori finora indagati presentavano le loro opere in un allestimento eterogeneo, che mirava a mostrare il maggior numero di oggetti possibile; l'incisione della Compagnia Venezia-Murano citata in precedenza costituisce in tal senso un caso esemplificativo, così come le numerose vedute delle gallerie pubblicate dai periodici dell'epoca. Nella presente esposizione iniziava a farsi strada però una nuova modalità di presentazione, meno fitta ma sicuramente di maggior impatto: la realizzazione degli ambienti. Si tratta in realtà di una pratica da tempo in uso presso le Esposizioni Universali – basti pensare alla famosissima *Mediaeval Court*, progettata dal Pugin in occasione della *Great Exhibition* di Londra del 1851 – ma gli espositori italiani sembravano prediligere l'esposizione di tutti i loro prodotti, a scapito dell'unitarietà tematica.

Alla mostra milanese erano presenti alcuni ambienti realizzati da mobiliere e tappezzieri, i quali avevano allestito una serie di salotti con le proprie opere: è il caso dell'ambientazione neomedievale della Sala Bresciana, progettata da Antonio Tagliaferri<sup>49</sup>. Se il *Catalogo ufficiale* si limita a citare l'opera e l'esecutore, i periodici dell'epoca si occuparono minuziosamente di essa, sia tramite articoli specifici che con un'incisione, a testimonianza del successo che doveva aver riscosso (**Tav. 13**)<sup>50</sup>.

Scopo della sala era fornire “e per l'architettura e per l'esposizione che accoglie, un'idea dell'arte decorativa bresciana”, anche se nel medesimo articolo la si definisce “nello stile fiorentino del secolo decimo quarto”<sup>51</sup>. In realtà essa presentava numerosi riferimenti a Brescia, a cominciare dagli stemmi posti tra la tappezzeria e la cornice del soffitto, ad illustrare i dominatori della città lombarda, “da quello dell'Arduino nell'888, venendo giù giù fino all'impero napoleonico, all'austriaco (che ricorda l'eroismo delle Dieci Giornate) e all'attuale d'Italia”<sup>52</sup>. Al di sopra sono poste le insegne delle più importanti borgate bresciane, alternate ai nomi dei principali corsi d'acqua: il riferimento stilistico non era forse immediatamente collegabile a Brescia, ma è evidente che la decorazione si incentrasse sulla città lombarda.

---

<sup>49</sup> La *Guida del Visitatore* parla, a tal proposito, della presenza all'interno dell'esposizione di una “fila dei salotti che i fabbricatori di mobili e i tappezzieri hanno allestito”. Cfr. *Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Guida*, cit., 1881, p. 82.

<sup>50</sup> Cfr. *Esposizione Industriale Italiana*, cit., 1881, p. 237; si veda inoltre l'Appendice documentaria. Per gli articoli si vedano G. CORONA, *I mobili*, in *L'Esposizione Italiana del 1881*, cit., 1881, pp. 98-99, 162, 178-179, 193-195; *ivi*, 1881, p. 267.

<sup>51</sup> *L'Esposizione Italiana del 1881*, cit., 1881, p. 267.

<sup>52</sup> Cfr. *L'Esposizione Italiana del 1881*, cit., 1881, p. 267. Per la descrizione puntuale della sala si veda anche l'Appendice documentaria.

La progettazione dell'ambiente comprendeva ogni singolo aspetto dell'allestimento, dalla tappezzeria in cuoio agli arredi lignei: l'obiettivo era la restituzione di un interno medievale "dell'epoca dei vassalli e dei valvassori"<sup>53</sup>. Di questa parte si occupò Antonio Tagliaferri, architetto attivo in Lombardia nel secondo Ottocento, specializzato in edifici in stili storici e restauri architettonici<sup>54</sup>. Formatosi alla Scuola comunale di disegno bresciana e tra il 1855 ed il 1859 presso l'Accademia di Brera – dove probabilmente entrò in contatto con Camillo Boito –, all'epoca dell'Esposizione di Milano aveva già realizzato alcune architetture neogotiche – come il villino Lechi – ed era impegnato nel cantiere del Santuario di Santa Maria delle Grazie a Brescia dal 1875<sup>55</sup>. La formazione milanese, improntata ancora su una lettura decorativa e storicista dell'attività architettonica, influenzò in tale direzione il Tagliaferri, come emerge chiaramente dalla sua produzione e dalla sala bresciana allestita nel 1881<sup>56</sup>.

Particolarmente interessante risulta, a tal proposito, il contemporaneo intervento dell'architetto presso il santuario di Brescia, dal quale il Terraroli ipotizza la derivazione di una serie di elementi decorativi<sup>57</sup>. In entrambi sarebbe rilevabile il riferimento al "gotico fiorito di marca italiana" a cui si aggiunge, nel caso della Sala Bresciana, il Tudor inglese, rilevabile in particolare nella porta d'ingresso alla sala – non presente nell'incisione, ma disegnata dal Tagliaferri nell'unico progetto ad esso relativo<sup>58</sup>. La componente italiana sembra in realtà, nel caso di Santa Maria delle Grazie, provenire a sua volta da diversi modelli, dal tabernacolo di Orsanmichele dell'Orcagna all'architettura francescana, oltre ai chiostrini di San Paolo fuori le mura e alla pittura preraffaellita limitatamente agli affreschi<sup>59</sup>. Considerata la vicinanza stilistica del santuario e della sala bresciana, ed i sopracitati elementi compositivi in comune – le colonnine tortili, le bifore, i pinnacoli – è possibile sostenere una comunanza di modelli, in questo caso interpretati più liberamente in chiave cortese.

---

<sup>53</sup> Cfr. CORONA, 1881, p. 194.

<sup>54</sup> Per un profilo biografico di Antonio Tagliaferri (1835-1909) si rimanda a DE GUBERNATIS, 1906, p. 502; C. ZANI (a cura di), *Antonio Tagliaferri 1835-1909*, in *Brescia postromantica e Liberty 1880-1915*, cat. della mostra, Brescia 1985, pp. 262-263; V. TERRAROLI, *Antonio e Giovanni Tagliaferri due generazioni di architetti in Lombardia tra Ottocento e Novecento*, Brescia 1991.

<sup>55</sup> TERRAROLI, 1991, p. 28. Sul restauro di Santa Maria delle Grazie (1875-1907) si veda ID., *Il Santuario delle Grazie a Brescia e il Castello Bonoris a Montichiari: neogotico sacro e neogotico cortese a confronto*, in ID., R. BOSSAGLIA (a cura di), 1989, pp. 127-134; ID., *Santuario della Madonna delle Grazie – Brescia*, in ID., *La grande decorazione e Brescia tra Ottocento e Novecento*, Brescia 1990, pp. 48-53; ID., 1991, pp. 50-55.

<sup>56</sup> Cfr. TERRAROLI, 1991, pp. 19-20.

<sup>57</sup> Cfr. TERRAROLI, 1991, p. 69.

<sup>58</sup> TERRAROLI, 1991, p. 69.

<sup>59</sup> Nel dettaglio, il riferimento a San Paolo fuori le mura si dovrebbe alla decorazione a mosaico dei pilastri del chiostro, il tabernacolo dell'Orcagna sarebbe stato ripreso per l'altare e la cornice dell'affresco, mentre le volte e le bifore richiamerebbero nella struttura l'architettura francescana. TERRAROLI, 1991, p. 53.

Tale consonanza stilistica era dovuta anche alla minuziosa progettazione del Tagliaferri, che in entrambi i casi sembra curasse l'allestimento degli ambienti nei minimi dettagli. Se ciò è stato appurato dal Terraroli relativamente al cantiere di Santa Maria delle Grazie, la corrispondenza dell'acquerello di progetto con l'immagine della sala bresciana riportata da *L'Esposizione Italiana del 1881* porta a supporre un'attenzione analoga per tutti gli aspetti dell'esecuzione dell'opera<sup>60</sup>. Le maestranze attive per la sala sembrano attenersi semplicemente alle sue indicazioni, realizzando gli arredi e le decorazioni secondo il progetto originario; tuttavia, trattandosi di un'opera collettiva, erano segnalati – e riportati dai periodici dell'epoca – i nomi di tutti i collaboratori, la maggior parte dei quali non risulta presente però né nella letteratura dell'epoca né nei repertori artistici contemporanei<sup>61</sup>.

Probabilmente, trattandosi di maestranze bresciane, avevano già collaborato in precedenza con il Tagliaferri nei cantieri locali: Davide Lombardi ad esempio, autore degli stipiti interni delle porte, era attivo presso il Santuario di Santa Maria delle Grazie, per il quale realizzò parte delle sculture in marmo<sup>62</sup>. Nel medesimo cantiere erano presenti gli stuccatori Peduzzi di Bergamo, autori delle parti aggettanti di cornici, volte e pilastri: impiegati in numerosi cantieri lombardi, e probabilmente in alcuni del Tagliaferri, collaborarono anche alla realizzazione della sala bresciana, per la quale realizzarono il “camino in scagliola”<sup>63</sup>. Purtroppo, anche nei casi di una presenza attiva sul territorio come per le maestranze in questione, scarseggiano informazioni in proposito: nelle fonti ottocentesche non si trova alcun riferimento a Davide Lombardi, così come per l'intagliatore Vincenzo Frigerio, autore di quattro sedie e del soffitto. I cognomi di entrambi gli artigiani ricorrono nelle pubblicazioni del Caimi e del De Gubernatis, ma in relazione ad altri nomi e, nel caso di Frigerio, a diverse

---

<sup>60</sup> Cfr. TERRAROLI, 1991, pp. 52-53; ID., *Disegni d'archivio negli studi storici: il caso bresciano di Antonio e Giovanni Tagliaferri e Luigi Arcioni*, in P. CARPEGGIANI, L. PATETTA (a cura di), *Il disegno di architettura*, atti del convegno, Milano 1989, pp. 73-78.

<sup>61</sup> “Ecco, a titolo di ben meritato onore, il nome di tutti i bravi bresciani che concorsero ad attuare il progetto dell'ingegner Tagliaferri: Barlassina Ferdinando, fece la libreria; Bonardi G. Maria di Iseo, fornì le pelli per la tappezzeria, e Capretti Pietro quelle per le sedie; Fasser Giovanni, fece le due cantoniere; Federici Rodolfo, internicciò le finestre e provvide i serramenti; Frigerio Vincenzo, fece quattro sedie e il soffitto; Gallufri Simone, fece gli stipiti esterni in marmo delle porte; Gilardoni Vincenzo, le cornici e il zoccolo della sala; Gozzolo Giovanni, le investiture delle finestre; l'Istituto Pavoni, provvide le poltrone, gli alari, la griglietta, le molle e la paletta; Lombardi Davide, gli stipiti interni delle porte; Mena Felice, il tavolo; Moccinelli Gaetano, fece il canapè; i fratelli Peduzzi, il camino in scagliola; Peverati T. e C., il pavimento; Zaccarelli Giovanni eseguì la decorazione delle pareti” (CORONA, 1881, p. 194).

Il secondo articolo de *L'Esposizione Italiana del 1881* cita inoltre la ditta Peverati F. e C. per la pavimentazione, i fratelli Peduzzi per il camino, Armanelli – decorazione della tappezzeria in cuoio della ditta Bonardi –; è inoltre riportata un'altra versione del nome del decoratore delle pareti, Zuccarelli invece di Zaccarelli (*L'Esposizione Italiana del 1881*, cit., 1881, p. 267).

<sup>62</sup> Terraroli attribuisce a lui la balaustra, l'altare, lo zoccolo perimetrale ed i plinti dei pilastri. Cfr. CORONA, 1881, p. 194; TERRAROLI, 1990, p. 50; ID., 1991, p. 53.

<sup>63</sup> Cfr. CORONA, 1881, p. 194; TERRAROLI, 1989, p. 74; ID., 1991, p. 53.

professioni<sup>64</sup>. È possibile che si tratti di una semplice coincidenza, anche se per Lombardi è più probabile che l'artista citato dal Caimi – attivo negli anni Sessanta dell'Ottocento come scultore a Brescia – fosse imparentato con lui. Un ragionamento analogo si può fare per l'Eugenio Lombardi nominato dal De Gubernatis, la cui attività sembra però contemporanea a quella di Davide: si potrebbe supporre che l'autore abbia confuso il nome dello scultore con un altro, ma si tratta solamente di un'ipotesi, sostenuta solamente dalla coincidenza delle date. Anche le guide commerciali dell'epoca non forniscono elementi utili: il solo riferimento pertinente è stato individuato all'interno dell'*Annuario Lossa*, dove Vincenzo Frigerio, Giovanni Fasser e Felice Mena sono citati tra i fabbricanti di mobili in legno di Brescia, ma purtroppo il repertorio si limita a riportare i nomi degli artigiani, senza dare ulteriori informazioni sulla loro attività<sup>65</sup>. I Peverati, autori del pavimento della Sala Bresciana “formato da mattonelle di cemento”, sono a loro volta presenti nella sezione dedicata alla città di Brescia, nella categoria “Decorazioni in Cemento”: anche in questo caso però, come già per i mobili, non vengono fornite altre notizie, come l'indirizzo della ditta o eventuali specializzazioni della stessa<sup>66</sup>.

Probabilmente le maestranze che collaborarono con il Tagliaferri alla sala bresciana godevano di una certa fama solo a livello locale, ciò spiegherebbe la loro assenza dai repertori artistici ottocenteschi. Inoltre erano quasi tutti impiegati nel settore delle arti decorative, ed i dizionari artistici dell'epoca difficilmente comprendevano gli artigiani, a meno che non si trattasse di figure di spicco come i Barbetti o Augusto Castellani<sup>67</sup>.

La sala bresciana riscosse un grande successo all'Esposizione di Milano, ottenendo una medaglia d'argento nella sezione XX per il “merito nell'invenzione del disegno”, motivazione che sembra lodare soprattutto l'operato del Tagliaferri<sup>68</sup>. Il relatore specifica inoltre che tale premio ha carattere “più accademico che industriale”, e che la giuria scelse comunque di premiare l'opera sia per i pregi della decorazione dell'ambiente che per la “buona direzione di tutti gli artisti cooperatori di quell'ammirato assieme di mobilio”<sup>69</sup>. La commissione sembra

---

<sup>64</sup> Il Caimi cita un Giovan Battista Lombardi di Brescia, noto per “alcuni monumenti sepolcrali” mentre tra i pittori scenici è nominato Aristide Frigerio. De Gubernatis parla invece di Eugenio Lombardi, uno scultore residente a Milano attivo negli anni Ottanta dell'Ottocento. Cfr. CAIMI, 1862, p. 117-118 n.; *ivi*, 1862, p. 192; DE GUBERNATIS, 1906, p. 264.

<sup>65</sup> *Annuario Lossa: almanacco di commercio delle città di Genova, Milano e Torino e principali provincie lombarde*, Torino 1882, p. 24.

<sup>66</sup> *L'Esposizione Italiana del 1881*, cit., 1881, p. 267; *Annuario Lossa*, cit., 1882, p. 23.

<sup>67</sup> Si veda a tal proposito DE GUBERNATIS, 1906, pp. 33-34; *ivi*, pp. 108-109.

<sup>68</sup> E. BALOSSI, *Sezione XX. – Classi 38.<sup>a</sup>, 39.<sup>a</sup> e 45.<sup>a</sup> – Mobili, lavori di tappezzeria e decorazione. Lavori da legnaiuolo, canestraio, ecc.*, in *Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Relazioni dei giurati – le arti usuali*, Milano 1883, pp. 4-12.

<sup>69</sup> BALOSSI, 1883, p. 12.

quindi apprezzare in particolar modo, più che le capacità tecniche degli artigiani impiegati, la coerenza stilistica che domina l'insieme, caratteristica che si deve sostanzialmente alla supervisione ed alla direzione generale dell'architetto.

L'ambientazione fu ammirata anche dai sovrani, che la acquistarono nel corso della loro visita all'Esposizione Generale. Come rileva il Colle, Umberto I e la consorte comprarono una parte dell'arredo, verosimilmente per il Palazzo Reale di Milano, dove risulta presente nell'inventario del 1909, che registra, nelle collezioni private dei sovrani, due seggioloni – uno dei quali è visibile nell'incisione – le sei sedie ed il tavolo (**Tav. 14**); tali oggetti sarebbero attualmente conservati nei depositi della Villa Reale di Monza, mentre si ignorano le vicende successive all'esposizione del resto degli arredi bresciani<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> COLLE, 2007, pp. 272-274; per l'*Inventario degli Oggetti d'arte e Mobili di Proprietà Privata di S.M. nel Real Palazzo di Milano e Real Villa di Milano* si veda ID., *Gli inventari delle Corti. Le guardarobe reali dal XVI al XX secolo*, Firenze 2004.

## **Guastalli, “gabinetto bisantino”.**

Nonostante le stanze allestite all’esposizione siano tendenzialmente in stile neo-barocco – quanto meno secondo il giudizio espresso dal redattore della *Guida del Visitatore* – la sala bresciana di Antonio Tagliaferri non è l’unico ambiente interessante per la nostra ricerca: Luigi Guastalli presentò difatti un gabinetto “coi mobili di ebano intarsiati in madreperla e diversi metalli in istile bizantino”<sup>71</sup>. Per capire cosa s’intenda in questo caso con il termine “bizantino” è necessario esaminare l’articolo che il periodico *L’Esposizione Italiana del 1881* dedica all’artista ed ai suoi mobili “politarsiati”: in esso sono elencati gli arredi facenti parte della sala – “un armadietto con mensola e specchiera, [...] quattro sedie e due poltrone, [...] un tavolino, [...] cimase per finestre e portiere, [...] portafiori e [...] una tavola con alette laterali da allungarsi” – ed è riprodotto il piano del tavolo allungabile (**Tav. 15**)<sup>72</sup>. È evidente dall’incisione che lo stile di riferimento non sembra essere quello bizantino ma il neo-cinquecentesco: i mascheroni inseriti all’interno dei motivi fitomorfi, i putti del riquadro centrale, sono tutti elementi che rimandano alla decorazione del XVI secolo<sup>73</sup>. Eppure Magni, autore dell’articolo, non è il solo a connotare stilisticamente gli arredi come “istile in purissimo bisantino”: anche la *Guida del Visitatore*, come detto in precedenza, ascrive l’ambiente a tale stile, così come Balossi, nella relazione della Giuria relativa alla mobilia<sup>74</sup>. In realtà sembra che non vi sia un giudizio univoco per quanto riguarda lo stile, nel medesimo articolo Magni riconosce che gli arredi sono caratterizzati da un’ornamentazione a fantasia “uso del cinquecento”, giudizio effettivamente più consono all’ambiente, considerando la descrizione degli altri arredi: le sedie e le poltrone sarebbero difatti decorate con “figure intiere” di baccanti<sup>75</sup>. Anche il Balossi forniva una definizione contrastante del gabinetto, esso sarebbe difatti “bisantino”, ma decorato “con figure pompeiane”: non si capisce in questo caso se l’ornamentazione di gusto pompeiano sia riferibile agli arredi o eventualmente alla decorazione delle pareti, di cui non si ha alcuna notizia<sup>76</sup>.

La *Guida del Visitatore*, l’articolo di Magni e la relazione di Balossi concordano però sulla definizione della sala come ambiente bizantino: è possibile che in questo caso il termine indichi lo sfarzo, il lusso degli arredi per la ricchezza dei materiali e la raffinata tecnica esecutiva. Su tali punti verte difatti il pezzo del Magni, a cominciare dal titolo – “mobili

---

<sup>71</sup> Cfr. *Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Guida*, cit., 1881, p. 85.

<sup>72</sup> A. MAGNI, *I mobili politarsiati dell’ebanista L. GUASTALLI di Cremona*, in *L’Esposizione Italiana del 1881*, cit., 1881, pp. 239-240; si veda inoltre l’Appendice documentaria.

<sup>73</sup> Due mascheroni – probabilmente quelli sui lati lunghi – rappresenterebbero Ebe e Bacco, mentre gli altri non hanno una connotazione specifica. Cfr. MAGNI, 1881, p. 240.

<sup>74</sup> Cfr. BALOSSI, 1883, p. 6; MAGNI, 1881, p. 240.

<sup>75</sup> MAGNI, 1881, p. 240.

<sup>76</sup> BALOSSI, 1883, p. 6; MAGNI, 1881, p. 240.

politarsiati” –, che pone in risalto l’abilità dell’ebanista nell’intarsiare con diversi tipi di ebano, madreperla e metalli<sup>77</sup>. La descrizione della sala insiste particolarmente sugli aspetti tecnici dell’opera e sui colori utilizzati: i legni usati erano scuri ma connotati da sfumature calde, ed arricchiti dai bagliori della madreperla e degli inserti metallici dorati, argentati e ramati; l’insieme era sicuramente suggestivo, e poteva forse richiamare lo sfarzo bizantino. Ovviamente si tratta solamente di un’ipotesi, la scarsità di descrizioni e la mancanza di altre riproduzioni rendono difficile capire se concorrono o meno altri motivi alla definizione del gabinetto come “bizantino”: non si fa cenno ad esempio alle decorazioni parietali, che pure potrebbero aver fortemente influito nella percezione dell’ambiente.

Sembra che nella sala fossero presenti altri arredi, il Magni cita difatti brevemente dei tavolini in “stile arabo”, rappresentanti tigri e leoni, che non sono citati tra gli arredi componenti il “gabinetto bisantino”; è possibile che il Guastalli non presentasse un ambiente arredato, ma che si fosse limitato ad esporre tutte le sue opere in modo casuale, e che il suddetto gabinetto fosse in realtà un’espressione di comodo per identificare il gruppo di mobili in questione<sup>78</sup>. La *Guida del Visitatore* inserisce il lavoro del Guastalli però nella “lunga serie di stanze”, dopo il salotto del Parvis e le camere da letto complete di Zara e Zen; ciò porta a supporre che i tavolini moreschi facessero parte dell’ambiente, che si possano identificare con i portafiori citati dal Magni<sup>79</sup>.

Sull’autore del “gabinetto bisantino” si hanno poche notizie, a parte il breve profilo biografico presente nell’articolo del Magni de *L’Esposizione Italiana del 1881* non si conoscono altre testimonianze sul Guastalli<sup>80</sup>. Le informazioni in esso contenute sono soprattutto inerenti alla formazione dell’ebanista, rimasto orfano in giovane età e divenuto artigiano di successo grazie alla propria abilità – con evidenti richiami ai *topoi* del *self-made man* –<sup>81</sup>. I riferimenti alla sua produzione artistica sono scarsamente presenti nell’articolo in questione, il dato più interessante è che il gabinetto bizantino esposto non fosse la prima opera di questo tipo realizzata dal Guastalli: poco prima della mostra milanese aveva venduto difatti a Trieste “un

---

<sup>77</sup> “Questi mobili [...] sono in tassellati di ebano nero, ebano violaceo ed ebano rosso; intarsiati con madreperla e metalli incisi, e filettati di metallo bianco, similoro, rame ed ottone”. MAGNI, 1881, p. 239.

<sup>78</sup> “Vi sono poi anche tavolini in stile arabo, raffiguranti leoni e tigri”. *Ivi*, p. 240.

<sup>79</sup> Cfr. *Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Guida*, cit., 1881, p. 85; MAGNI, 1881, p. 239.

<sup>80</sup> MAGNI, 1881, p. 239.

<sup>81</sup> Nato a Cremona nel 1845, orfano di entrambi i genitori a 14 anni, lavorò inizialmente come garzone presso una bottega di falegname, imparando da autodidatta i principi basilari del disegno. In seguito aprì un’officina di falegnameria, dove iniziò a realizzare arredi artistici. “Ora” – scrive Magni – “tiene officina in Cremona sul viale del pubblico passeggio a Porta Milano, nel Casino così detto della Fiera, con dodici operai. Ma per gli oggetti del genere degli esposti lavora, meno le intelajature che prepara e dirige, interamente solo”. Cfr. MAGNI, 1881, pp. 239-240.

intiero mobilio da gabinetto, quasi consimile a quello ora esposto, tranne che è fregiato colle muse invece delle baccanti”<sup>82</sup>. Si apprende inoltre che l’artigiano non era nuovo alle esposizioni, essendosi presentato con successo a quelle di Parma del 1870 e di Cremona del 1880, dove ottenne tre medaglie – due delle quali d’oro<sup>83</sup> –. Il periodico dell’esposizione parmigiana cita difatti l’ebanista tra gli artisti fuori concorso: il Guastalli, in collaborazione con Antonio Nazzari, esponeva alcuni arredi molto simili a quelli milanesi: “un tavolo d’ebano d’intarsiatura di nuovo gusto con legni diversi, con madreperla, metalli e marmi: altro tavolino di lavoro analogo al precedente”<sup>84</sup>. La produzione artistica del Guastalli sembra quindi incentrarsi su arredi riccamente intarsiati in diversi materiali, probabilmente assimilabili al gabinetto bizantino esposto a Milano; non sono fornite indicazioni stilistiche per i tavolini presentati a Parma, ma la descrizione fornita dal relativo periodico presenta numerosi elementi in comune con quella del Magni<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 240.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 240.

<sup>84</sup> *Il primo Congresso artistico italiano e l’Esposizione d’Arti Belle in Parma dell’anno 1870*, Parma 1871, p. 328.

<sup>85</sup> Cfr. *Il primo Congresso artistico*, cit., 1871, p. 328; MAGNI, 1881, pp. 239-240.

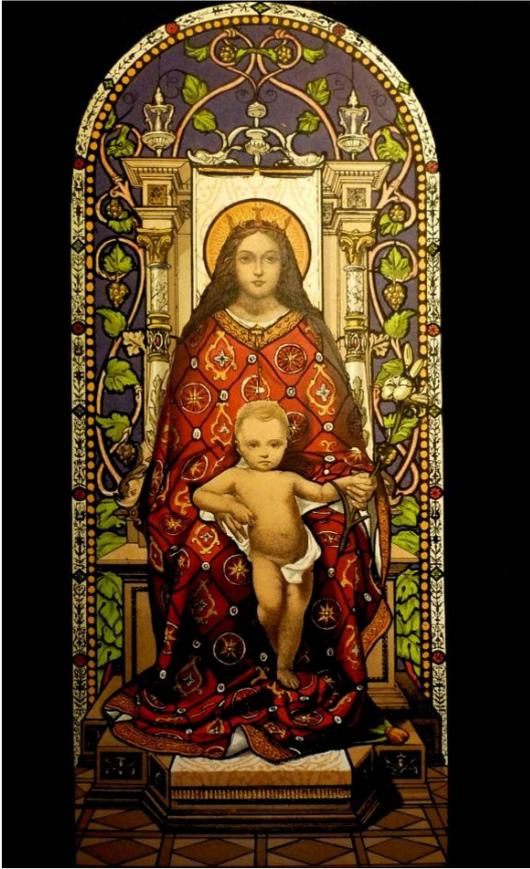
### ***Arredi in stile gotico, Luigi Zazzali.***

L'ultimo espositore che interessa la nostra ricerca è il milanese Luigi Zazzali, che presenta un non meglio precisato "mobile" e due sedie, tutti eseguiti in "stile gotico"<sup>86</sup>. L'artigiano probabilmente non ebbe un grande successo, manca difatti qualunque riferimento a lui nei periodici dell'esposizione, e non è citato nemmeno tra gli artisti premiati all'evento.

Questi dati, uniti alla sua assenza dalle guide commerciali dell'epoca e dai repertori artistici ottocenteschi, portano ad ipotizzare che si trattasse di una figura di scarso rilievo nel panorama dell'artigianato milanese, dominato da personaggi di spicco come gli intagliatori Brambilla.

---

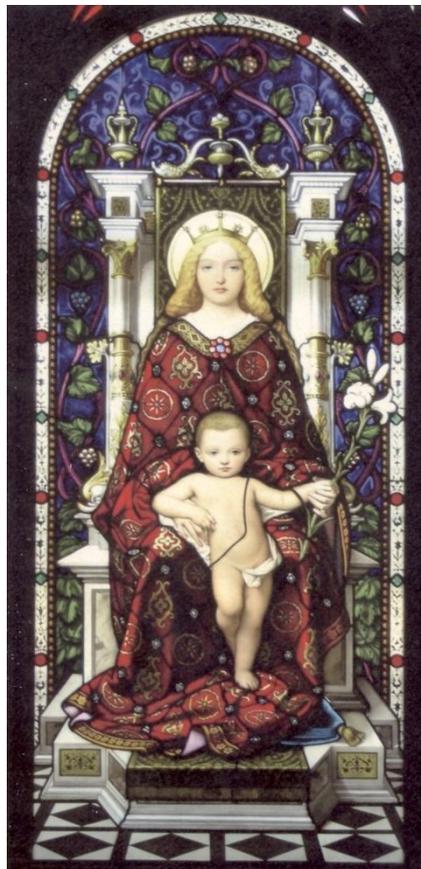
<sup>86</sup> *Esposizione Industriale Italiana*, cit., 1881, p. 328; si veda inoltre l'Appendice documentaria.



**Tav. 1.** G. e P. Bertini, *Madonna con Bambino*. Londra, Victoria and Albert Museum (riproduzione d'epoca).



**Tav. 2.** G. Bertini, *Madonna con Bambino*. Ubicazione ignota.



**Tav. 3.** G. e P. Bertini, *Madonna con Bambino*. Roma, Musei Vaticani.



Tav. 4. A. Salviati, polittico in mosaico. Ubicazione ignota.



Tav. 5. A. Vivarini, G. d'Alemagna, *Polittico del Redentore*. Venezia, chiesa di San Zaccaria, cappella di San Tarasio.



**Tav. 6.** Stefano Veneziano, *Vergine in trono con Bambino*, particolare dal polittico di Lodovico da Forlì. Venezia, chiesa di San Zaccaria, cappella di San Tarasio.



**Tav. 7.** M. Basaiti, *San Giacomo apostolo*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.



**Tav. 8.** G. Bellini, *San Giovanni Battista*, particolare dal trittico di San Lorenzo. Venezia, Gallerie dell'Accademia.



**Tav. 9.** Compagnia Venezia-Murano, vetri e mosaici (incisione d'epoca).



**Tav. 10.** Maestro limosino, scrigno di San Luigi. Parigi, Musée de Louvre.



**Tav. 11.** Calice di agata. Venezia, tesoro di San Marco.



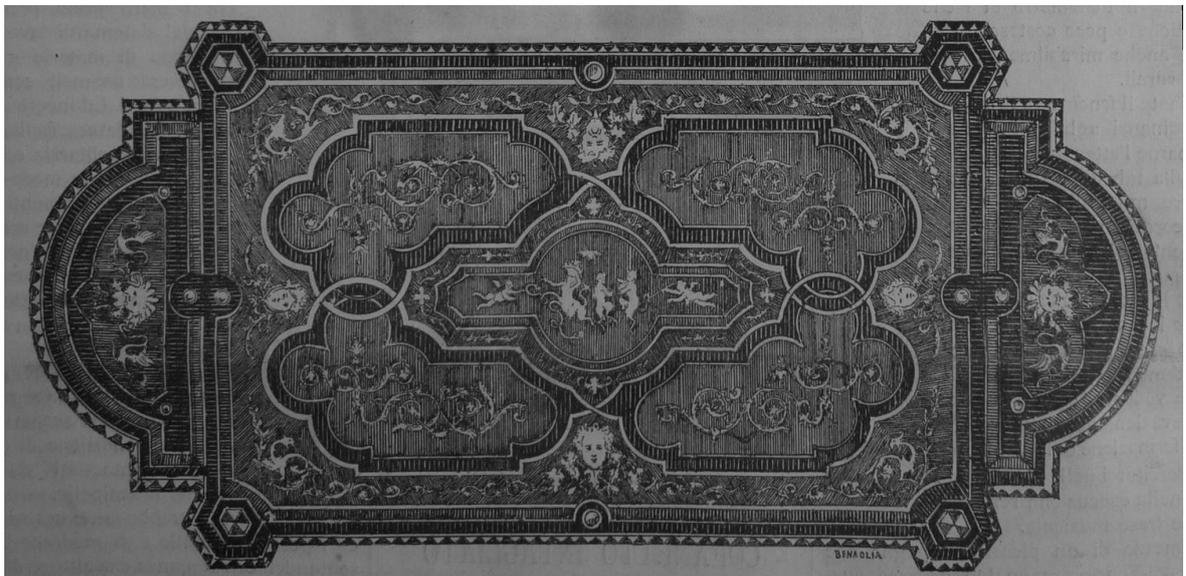
**Tav. 12.** Croce di San Marco. Venezia, basilica di San Marco.



**Tav. 13.** A. Tagliaferri, Sala Bresciana (incisione d'epoca).



**Tav. 14.** A. Tagliaferri, poltrona. Milano, Soprintendenza ai Beni Architettonici.



**Tav. 15.** L. Guastalli, piano del tavolo del Gabinetto "bisantino". Ubicazione ignota.



## L'Esposizione Generale Italiana di Torino (1884) ed il Revival piemontese.

---

Forse una delle esposizioni dell'Ottocento più note è proprio quella svoltasi nel 1884 a Torino, anche grazie al Borgo Medievale, testimonianza dell'evento tuttora presente nella città piemontese. Nonostante la notorietà di cui gode, gli studi si sono concentrati principalmente sul borgo ed il castello realizzati da Alfredo D'Andrade, che costituivano però una sola sezione dell'intera esposizione, quella di "Storia dell'Arte" – sebbene gli oggetti ivi presentati fossero di esecuzione ottocentesca –<sup>1</sup>.

Il complesso della rocca e della borgata si deve soprattutto al D'Andrade: fu lui che nel 1882, entrando a far parte della commissione per la sezione di Storia dell'arte, propose di sostituire con un villaggio piemontese quattrocentesco la precedente proposta di allestimento, una serie di edifici di epoche e stili differenti – con evidente richiamo, come detto in precedenza, all'esposizione parigina del 1878 ed alla sua "Rues des Nations" –<sup>2</sup>. Tra gli elementi che portarono all'approvazione da parte della Commissione ebbe un certo peso anche la rivalutazione di un'architettura – quella medievale di area piemontese-valdostana – scarsamente indagata fino a quel momento, le cui testimonianze erano dunque minacciate nella loro sopravvivenza<sup>3</sup>. Inoltre, come rilevato dalla Maggio Serra, fin dalle prime riunioni la Commissione si era interessata all'aspetto didattico della sezione, affinché fossero fornite al pubblico "nozioni determinate e precise intorno ad uno o più periodi di storia dell'arte"<sup>4</sup>. Gli eventi precedenti, riporta il Giacosa nell'introduzione alla *Guida illustrata* del Borgo e della Rocca, somigliavano più ad una "grande e ricca bottega di antiquario", dove nella medesima

---

<sup>1</sup> Cfr. *L'Esposizione Generale Italiana in Torino del 1884. Catalogo ufficiale*, Torino 1884, p. 1.

Considerata l'ampia bibliografia esistente sul Borgo Medievale, si rimanda ad essa per eventuali approfondimenti: C. BOITO, 1884, pp. 321-323, 330-334, 346-350; D'ANDRADE, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 47-63; ID., 1884 [rist. anast. 1997], pp. 64-86; GIACOSA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 9-24; VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 87-168; FRIZZI, 1893 [rist. anast. 1982]; BARTOLOZZI, DAPRÁ, 1981, pp. 189-214; MAGGIO SERRA, 1981, pp. 19-44; EAD. (a cura di), 1985; PICONE PETRUSA, 1988, pp. 92-95; AIMONE, 1993, pp. 1221-1240; R. MAGGIO SERRA, *Il Borgo Medievale e il ruolo della pittura dell'Ottocento nella fortuna del Medioevo in Piemonte*, in *Medioevo reale Medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*, atti del convegno, Torino 2002, pp. 175-185; DELLAPIANA, 2005, pp. 77-82; PAGELLA, 2006, pp. 201-210.

<sup>2</sup> La proposta di D'Andrade sembra ispirarsi invece, secondo la Maggio Serra, ai villaggi "etnografici" dei Paesi d'origine, presenti alle Esposizioni Universali a partire da quella parigina del 1855.

Sulle vicende che portarono alla scelta ed alla realizzazione del Borgo Medievale si vedano GIACOSA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 9-11; BARTOLOZZI, DAPRÁ, 1981, pp. 189-195; MAGGIO SERRA (a cura di), 1985, pp. 9-11; EAD., 2002, pp. 175-176.

<sup>3</sup> Cfr. BARTOLOZZI, DAPRÁ, 1981, p. 190.

<sup>4</sup> GIACOSA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 9; MAGGIO SERRA, 2002, pp. 176-177.

vetrina erano ospitati “il ciborio bizantino, il salterio gotico, il ventaglio Pompadour, la tabacchiera e l’orologio smaltati”: la proposta del D’Andrade, improntata ad un maggior rigore filologico ed all’attenzione per i modelli locali, non poteva quindi che ottenere il sostegno della Commissione<sup>5</sup>.

L’intento didattico della mostra artistica retrospettiva era rivolto anche alle arti industriali, ampiamente rappresentate all’Esposizione Generale: “le speciali mostre artistiche annesse” – sostiene Giacosa – dovrebbero mirare difatti a “favorire e promuovere le applicazioni dell’arte all’industria”, ed il secolo XV ben si presta a tale scopo, dato che per l’area piemontese e valdostana fu il secolo in cui tali aspetti erano così strettamente connessi che “il carattere fondamentale dell’arte dominante si riscontra così nei più vistosi come nei più umili prodotti dell’industria”<sup>6</sup>.

Il risultato fu un assemblaggio di edifici provenienti da Piemonte e Valle d’Aosta ascrivibili al XV secolo, riprodotti fedelmente grazie alle campagne documentarie compiute sul territorio dal D’Andrade durante i suoi viaggi di studio; lo stesso principio fu utilizzato per gli oggetti di arte decorativa destinati a far parte degli arredi della Rocca e del Borgo, fedelmente riprodotti dall’artista in numerosi schizzi, attualmente conservati presso l’Archivio Fotografico dei Musei Civici di Torino<sup>7</sup>. Per documentare esattamente tutto ciò che si voleva riprodurre furono necessarie ulteriori ricerche, compiute da artisti ed eruditi piemontesi al servizio del D’Andrade: Federico Pastoris, Augusto Ferri – scenografo del Teatro Regio di Torino –, lo scultore Luigi Belli, Edoardo Calandra e Casimiro Teja reperirono gli esempi di decorazione pittorica e scultorea da riprodurre; Alberto Maso Gilli si interessò alla riproduzione degli arredi; Vittorio Avondo, l’antiquario Francesco Jannetti, il marchese di San Martino e Francesco Gamba cercarono gli oggetti medievali da esporre; Calandra, Gilli ed il marchese di Villanova si occuparono dei costumi del personale di servizio, mentre la redazione del catalogo fu affidata a Giuseppe Giacosa e Pietro Vayra<sup>8</sup>.

Oltre all’accuratezza filologica che caratterizza l’opera – che portò Alfred de Lostalot, corrispondente della *Gazette de Beaux-arts*, ad ipotizzare che il castello fosse “une

---

<sup>5</sup> Cfr. GIACOSA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 9-10.

<sup>6</sup> GIACOSA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 14.

<sup>7</sup> Si veda a tal proposito V. BERTONE, *Il Fondo Alfredo D’Andrade della Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea di Torino: documenti inediti e qualche precisazione intorno ad un “munifico dono”*, in *Alfredo D’Andrade. L’opera dipinta e il restauro architettonico in Valle d’Aosta tra XIX e XX secolo*, cat. della mostra, Quart 1999, pp. 50-56.

Sul processo di individuazione dei modelli ed i relativi sopralluoghi si veda G. DONATO, C. MARAGHINI GARRONE, *Omaggio al Quattrocento. Dai fondi D’Andrade, Brayda, Vacchetta*, cat. della mostra, Riva presso Chieri 2006.

<sup>8</sup> La suddivisione dei compiti è riportata in GIACOSA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 18-24; MAGGIO SERRA (a cura di), 1985, pp. 9-11.

réédification d'un monument dont les ruines se trouvaient à l'endroit même"<sup>9</sup> – non mancava nemmeno una forte componente scenografica, rilevata dalla Dellapiana sia nella disposizione degli edifici che nella presenza di personaggi in costume medievale, “figuranti” che svolgevano le consuete attività quotidiane utilizzando le tecniche tradizionali<sup>10</sup>: si pensi all'osteria, fornita di stoviglie neomedievali, o alle botteghe del fabbro e del falegname, condotte rispettivamente da Giuseppe Guaita e da Arboletti e Bosco<sup>11</sup>. D'altro canto non è possibile escludere la collaborazione dello scenografo Ferri all'elaborazione del progetto del Borgo, e lo stesso D'Andrade si occupò di scenografie, realizzando gli allestimenti per *Una partita a scacchi* e *Fratello d'armi* del Giacosa nel 1877<sup>12</sup>.

La Rocca Medievale comprendeva una serie di oggetti ottocenteschi esemplati su modelli medievali, al fine di ricreare l'arredo di un castello piemontese quattrocentesco. A giudicare dalla documentazione conservata presso l'archivio dei Musei Civici di Torino sembra però che essi avessero una duplice funzione, sia commerciale che di ambientazione storica: si sono rinvenuti difatti gli elenchi degli espositori per la sezione di Storia dell'arte, che comprendono sia gli oggetti esposti che quelli venduti nel corso dell'evento, con la collocazione topografica delle singole opere all'interno del castello<sup>13</sup>. Le due voci dell'elenco non sempre coincidono però, in alcuni casi l'artista è citato con un solo arredo nella categoria delle opere esposte e svariati altri oggetti tra quelli venduti, mentre in altri casi si verifica il contrario<sup>14</sup>. I lavori elencati in entrambe le sezioni in realtà sono ancora quasi tutti *in loco*, eccetto le perdite subite durante i bombardamenti del secondo conflitto mondiale: è dunque possibile che le opere esposte siano state acquistate in blocco dal Municipio di Torino, unitamente al Castello ed al Borgo, al termine dell'Esposizione Generale, e che siano segnalate per questo motivo nella sezione dei lavori venduti<sup>15</sup>. Ciò non spiegherebbe però la presenza, nell'attuale allestimento del castello, di opere come le vetrate policrome di Gaetano Tubino, che secondo

<sup>9</sup> A. DE LOSTALOT, *L'exposition de Turin*, in “La Gazette des Beaux-arts”, 1884, pp. 85-96.

<sup>10</sup> Cfr. DELLAPIANA, 2000, pp. 101-102.

<sup>11</sup> Sulla distribuzione delle botteghe e, più in generale, sulla descrizione dei modelli utilizzati nella creazione del Borgo e della Rocca, si vedano D'ANDRADE, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 47-63; ID., 1884 [rist. anast. 1997], pp. 64-86; MAGGIO SERRA (a cura di), 1985, pp. 27-75.

<sup>12</sup> Cfr. DELLAPIANA, 2000, pp. 101-102.

<sup>13</sup> Per i documenti in questione si veda Archivio Storico Musei Civici di Torino (A.S.M.C.T.), C.B.M. 27, Sezione storia dell'arte. Schede espositori.

<sup>14</sup> L'intagliatore Bosco, ad esempio, esporrebbe solo una “credenza a baldacchino”, collocata nella stanza da letto, ma sembra che venda “Due bussole ricche (Sala da pranzo)”, una “Tavola Baronale (id. id.)”, “Due credenze, una a baldacchino e l'altra a dossier semplice”, sempre nella Sala da pranzo, “Due finestre a pannelli [sic] scolpiti” esposti nell'Antisala Baronale, una bussola e dei banchi di legno nella medesima stanza, una “Bussola ricca” nella Stanza da letto, “Tre banchi scolpiti” della Cappella del castello ed una tinozza da bucato posta nella “Cucina ordinaria”. A.S.M.C.T., C.B.M. 27, Sezione storia dell'arte. Schede espositori – Fornitori ed Espositori.

<sup>15</sup> MAGGIO SERRA (a cura di), 1985, pp. 17-18.

gli elenchi non sarebbero state vendute<sup>16</sup>. Gli arredi potrebbero anche essere stati effettivamente acquistati da privati, ed in seguito replicati dagli artigiani per l'allestimento definitivo del castello. Anche questa potrebbe essere un'ipotesi plausibile, soprattutto per la presenza nella Rocca di opere ascrivibili ad entrambe le categorie.

Il Castello Medievale non era l'unica sede espositiva per le opere d'arte industriale: all'interno della VII Divisione – “Industrie manifatturiere” – si sono difatti individuati numerosi oggetti di gusto neomedievale, presentati sia da maestranze che avevano collaborato con D'Andrade per il Borgo che da altri artigiani. I lavori esposti all'interno della Rocca sono invece citati nella prima parte del *Catalogo ufficiale*, più precisamente nella divisione di belle arti, per la sezione “Storia dell'Arte. Castello feudale del secolo XV”<sup>17</sup>, oltre che nella guida dello stesso. La Commissione si era difatti preoccupata di fornire al pubblico un apposito catalogo per il Borgo Medievale, contenente informazioni sia sugli oggetti esposti che sul loro uso nel Medioevo; non mancavano neppure le segnalazioni dei modelli da cui derivavano le opere, oltre ad alcuni affondi particolarmente approfonditi sulla vita nei castelli piemontesi del XV secolo<sup>18</sup>.

Poiché gli oggetti presenti nella Rocca sono tutti in stile medievale, sono stati già oggetto di studi recenti, si è scelto di esaminarne solo una parte, particolarmente significativa, concentrandosi soprattutto sui suoi esecutori e sulle opere esposte nella sezione delle Industrie manifatturiere, due argomenti finora scarsamente indagati.

---

<sup>16</sup> A.S.M.C.T., C.B.M. 27, Sezione storia dell'arte. Schede espositori – Fornitori ed Espositori.

<sup>17</sup> Cfr. *L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 1 e ss.; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>18</sup> Particolarmente significativa in tal senso è l'introduzione di Pietro Vayra alla sezione del catalogo relativo alla cucina baronale, dove si descrive minuziosamente l'alimentazione medievale, con riferimenti a fonti antiche e contemporanee (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 109-111); si veda anche la descrizione dello stesso circa gli oggetti presenti sulla tavola della Sala da Pranzo: ID., 1884 [rist. anast. 1997], pp. 120-133.

## ***La Rocca Medievale.***

Come accennato nell'introduzione all'esposizione, gli oggetti presenti nel castello si basano, secondo la ricostruzione riportata dal Giacosa, sui modelli forniti da Alberto Maso Gilli ed Alfredo D'Andrade, incaricati dalla Commissione di "procacciare la mobilia e gli utensili"<sup>19</sup>. Come testimoniato da un nucleo di acquerelli e disegni conservati presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino ascrivibili agli anni Sessanta del XIX secolo, l'artista portoghese aveva già avuto modo di studiare i castelli valdostani, dei quali – è il caso del castello di Issogne, acquistato da Vittorio Avondo nel 1872 – si era occupato anche in veste di restauratore<sup>20</sup>. Soggetti privilegiati delle riproduzioni in questione sono il suddetto maniero di Issogne e quello di Fénis per la Valle d'Aosta, mentre per l'area piemontese si interessa in particolare a quello della Manta, presso Saluzzo; tali edifici costituiscono i principali modelli di riferimento per la Rocca, sia per la decorazione pittorica – si pensi alla Sala Baronale, i cui affreschi ricalcano la *Sfilata dei Prodi e delle Eroine* ed il mito della *Fontana della giovinezza* della Manta, o al *San Giorgio e il drago* del castello di Fénis, che orna il cortile della Rocca – che nella realizzazione degli arredi<sup>21</sup>. Anche per quest'ultima tipologia di oggetti si apriva, a partire dagli anni Settanta del secolo, un periodo di discreta fortuna critica, espressa soprattutto attraverso il collezionismo privato, giungendo a personaggi come Andrea Gastaldi, non riferibile direttamente alla cerchia del D'Andrade ma proprietario di un'ampia collezione di mobili gotici valdostani, concessi in prestito per la Mostra d'Arte Antica torinese del 1880<sup>22</sup>. Ancora nel 1900 Antonio Taramelli dedica un articolo di *Arte Italiana Decorativa e Industriale* agli "stalli e mobili gotici" piemontesi, corredandolo di riproduzioni fotografiche del "Castello feudale di Torino", a testimoniare la fortuna iconografica della Rocca<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> GIACOSA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 18.

<sup>20</sup> Cfr. MAGGIO SERRA (a cura di), 1985, pp. 9-11; EAD., *Alfredo D'Andrade pittore e archeologo. Documenti per la Rocca Medioevale del Valentino*, cat. della mostra, Torino 1996. Sul maniero di Issogne ed il relativo cantiere di restauro, i cui pagamenti sono tutti ascrivibili al 1879, si rimanda al capitolo sull'Esposizione di Belle Arti di Torino del 1880; si veda inoltre: D. PROLA, B. ORLANDONI, *Alfredo d'Andrade: salvaguardia, conservazione, restauro alle origini della storiografia artistica in Valle d'Aosta*, in CERRI, BIANCOLINI FEA, PITTARELLO (a cura di), 1981, pp. 357-362; BARBIERI, 1997, pp. 137-164; SAN MARTINO, 1997, pp. 107-119.

Per i rapporti esistenti tra il cantiere di Issogne e quello del Borgo Medievale si veda S. BARBERI, G. CARPIGNANO, *Un castello-museo e un museo-castello: da Issogne al Borgo Medievale*, in S. PETTENATI, G. ROMANO (a cura di), *Il tesoro della città: opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, cat. della mostra, Torino 1996, pp. 59-65.

<sup>21</sup> Cfr. MAGGIO SERRA, 1996, pagine non numerate; per l'identificazione dei modelli pittorici presenti nella Rocca si veda D'ANDRADE, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 64-86; EAD. (a cura di), 1985, pp. 55-75.

<sup>22</sup> Cfr. MAGGIO SERRA, 1981, p. 31.

<sup>23</sup> A. TARAMELLI, *Stalli e mobili gotici nel Piemonte*, in "Arte Italiana Decorativa e Industriale", anno IX, 1900, nn. 1-2, pp. 10-12, 16-19.

Come detto in precedenza, per la realizzazione degli arredi collaborò con il D'Andrade Alberto Maso Gilli, figura di minor fortuna critica rispetto all'artista portoghese ma non per questo di scarsa rilevanza<sup>24</sup>. Artista dalla personalità eclettica, frequentò in un primo tempo l'Accademia Albertina di Torino, diventando assistente di Andrea Gastaldi dal 1865 al 1873 alla scuola di pittura; durante tale periodo si dedicò anche allo studio dell'incisione, con Agostino Lauro come insegnante<sup>25</sup>.

Prese parte per la prima volta alle esposizioni della Società Promotrice di Belle Arti di Torino nel 1860, con un dipinto di soggetto storico – *La vendetta del conte di Monforte* – ma la sua opera più nota è sicuramente *Arnaldo da Brescia dopo il diverbio con Papa Adriano IV*, tratto dalla tragedia *Arnaldo da Brescia* del Niccolini (1843), presentato a Milano ed a Torino nel 1872<sup>26</sup>. La tela, che presenta evidenti richiami alla coeva situazione politica, due anni dopo l'annessione della città di Roma al regno d'Italia, riscosse un discreto successo – anche se non mancarono critiche e perplessità, soprattutto a Milano –, portando l'artista ad ottenere la nomina di accademico “nazionale residente”<sup>27</sup>.

Abbandonò in seguito il posto di assistente all'Accademia Albertina per recarsi a più riprese a Parigi, dove fu introdotto al giornale parigino *L'Art* ed alla Maison Goupil, avviando per un decennio – dal 1873 al 1884 – un'intensa attività incisoria<sup>28</sup>. Durante tale periodo fu inoltre nominato professore di disegno presso l'Accademia Albertina – nel 1881, alla morte di Enrico Gamba – e fu coinvolto dal D'Andrade nella realizzazione del Borgo Medievale, del quale fu in seguito nominato conservatore<sup>29</sup>. La sua adesione al fervore di studi sul Piemonte medievale è ulteriormente confermata dalla partecipazione al cantiere del castello di Issogne, per “completare e restaurare” – secondo lo Stella – “il mobilio”; la Barberi riferisce invece la collaborazione del Gilli al recupero degli affreschi, insieme ad altri membri della cerchia

---

<sup>24</sup> Per Alberto Maso Gilli (Chieri, 1840-Calvi dell'Umbria, 1894) si rimanda a: A. STELLA, *Pittura e scultura in Piemonte 1842-1891*, Torino 1893, pp. 345-349; C. THELLUNG, *Gilli Alberto Maso*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991, tomo secondo, pp. 852-853; M. ZAMBELLI, *Alberto Maso Gilli*, in R. MAGGIO SERRA (a cura di), *Le sorprese di un museo. Pittura dell'Ottocento in Piemonte dalla GAM di Torino*, cat. della mostra, Torino 1998, p. 65; A. CASASSA, *Alberto Maso Gilli*, in *Dizionario biografico*, cit., 2000, vol. 54, pp. 754-756.

<sup>25</sup> ZAMBELLI, 1998, p. 65; CASASSA, 2000, p. 754.

<sup>26</sup> Per il dipinto si veda S. PINTO, *18. Arnaldo da Brescia dopo il diverbio con Papa Adriano IV*, in EAD., BAROCCHI, NICOLODI (a cura di), 1974, pp. 322-323; M. ZAMBELLI, *Arnaldo da Brescia dopo il diverbio con Papa Adriano IV*, in MAGGIO SERRA (a cura di), 1998, p. 65; CASASSA, 2000, pp. 754-755. Sulla rappresentazione della figura di Arnaldo da Brescia nella pittura ottocentesca, e la sua lettura in chiave politica, si veda PINTO, 1974, pp. 38-40.

<sup>27</sup> È interessante l'ambientazione della scena, caratterizzata secondo la Pinto da un precoce riferimento al gusto neobizantino della Roma degli anni Ottanta del secolo. Cfr. PINTO, 1974, p. 322; THELLUNG, 1991, p. 853; ZAMBELLI, 1998, p. 65.

<sup>28</sup> ZAMBELLI, 1998, p. 65; CASASSA, 2000, p. 755.

<sup>29</sup> Cfr. STELLA, 1893, p. 348; THELLUNG, 1998, p. 853.

dandradiana<sup>30</sup>. Probabilmente l'artista aveva prestato la sua opera per entrambi gli ambiti, restaurando le decorazioni pittoriche e supervisionando la realizzazione dell'arredo o l'integrazione di quello medievale, compito che ricalca da vicino quello da lui svolto per il Castello del Valentino<sup>31</sup>.

Conclusa la parentesi neomedievale si trasferì a Roma, avendo ottenuto la nomina a direttore della Reale Calcografia, dove cercò di rinnovare le linee programmatiche dell'istituzione, favorendo la riproduzione di opere contemporanee e creando una scuola di incisione<sup>32</sup>.

Caratterizzato da una personalità eclettica, il Gilli è ricordato anche per la sua produzione plastica e ceramica, oltre che per gli studi di anatomia, meccanica e teoria artistica, che pubblicò in un'opera di prospettiva: *La prospettiva dei piani inclinati e dei corpi liberi nello spazio*<sup>33</sup>.

La scelta del marchese Fernando di Villanova, presidente della Commissione, di affidare al Gilli la supervisione degli arredi non era quindi azzardata, sembra che l'artista avesse una certa esperienza in tale campo. È interessante il procedimento adottato per la realizzazione della mobilia, riportato dal Giacosa nella *Guida illustrata*: poiché i modelli di riferimento dovevano essere rigorosamente di area piemontese, si cercarono oggetti con lo stemma di famiglie ascrivibili a tale regione<sup>34</sup>. Per le parti mancanti dapprima si indagarono gli inventari dei castelli medievali, per individuare il tipo di mobili utilizzati; furono quindi utilizzati come modelli dipinti e miniature coevi, che il Gilli tradusse in progetti ad uso delle maestranze<sup>35</sup>. L'artista quindi fungeva da tramite tra la fonte di riferimento e gli artigiani addetti agli arredi, ed è forse da interpretarsi in tale senso l'indicazione, nella *Guida illustrata*, di alcuni oggetti come realizzati "su disegno del prof. Gilli": è il caso della tavola a cavalletti nell'Antisala baronale, eseguita da Antonio Abrate<sup>36</sup>.

In alcuni casi il contributo dell'artigiano è più facilmente visibile: costituisce un esempio significativo il lampadario dell'Antisala, opera di Giuseppe Guaita "ispirata a disegni e documenti del tempo"<sup>37</sup>. L'opera in realtà sembra più una libera interpretazione degli stilemi

---

<sup>30</sup> STELLA, 1893, p. 348; BARBERI, 1997, p. 140; CASASSA, 2000, p. 755.

<sup>31</sup> GIACOSA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 18-24; MAGGIO SERRA (a cura di), 1985, pp. 9-11.

<sup>32</sup> THELLUNG, 1991, p. 853; ZAMBELLI, 1998, p. 65; CASASSA, 2000, p. 755.

<sup>33</sup> "Fece anche della buona scoltura [sic], improntata di gagliardia michelangiolesca; stile ch'egli sentiva vivamente, di cui talvolta si compiacque improntare i suoi disegni". STELLA, 1893, p. 349, n.; cfr. anche THELLUNG, 1991, p. 853.

<sup>34</sup> GIACOSA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 23.

<sup>35</sup> Lo stesso procedimento fu utilizzato per le stoffe e la biancheria. *Ivi*, 1884 [rist. anast. 1997], p. 23.

<sup>36</sup> L'intero arredo ligneo della stanza fu distrutto durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, le opere attualmente presenti sono delle riproduzioni novecentesche. Cfr. VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 145; MAGGIO SERRA (a cura di), 1985, p. 65.

<sup>37</sup> VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 144; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

neomedievali che la derivazione filologica di un'illustrazione quattrocentesca, eppure non viene fatto alcun riferimento al contributo del Gilli: l'artista però supervisionava la produzione di tutti gli arredi della Rocca e difficilmente si può escludere quantomeno la sua approvazione al lampadario in questione. Anche per la "lumiera di ferro battuto e stagnato" della cappella del castello è segnalato il riferimento stilistico ai "documenti del tempo", ma il risultato è chiaramente neomedievale<sup>38</sup>. È probabile che nel primo caso abbia giocato un ruolo non indifferente l'apporto del Guaita, fabbro vercellese attivo nella bottega del Borgo Medievale, il quale presenta anche all'Esposizione di Palermo del 1891-1892 un oggetto caratterizzato da una figura di drago<sup>39</sup>.

In realtà sembra essere l'unico caso di libera ripresa di stilemi neomedievali, mentre la maggior parte delle opere esposte alla Rocca riprendono in maniera filologica i modelli di riferimento. Come già detto in precedenza, l'attenzione al dato storico era costante: gli oggetti presenti nel Castello per i quali la *Guida illustrata* non indica la derivazione da opere medievali o testimonianze figurative quattrocentesche sono comunque realizzati in stile neomedievale, sempre su disegno del Gilli.

Per la maggior parte dei casi Pietro Vayra riporta puntualmente l'indicazione dei modelli di riferimento, che in linea di massima sono ascrivibili ad un ristretto gruppo di edifici ed opere dell'area piemontese-valdostana: il castello di Issogne, alcuni oggetti conservati presso il Museo Civico di Torino – tra i quali emerge in più occasioni il coro dell'abbazia di Staffarda, all'epoca già presente nelle collezioni civiche – e, in misura minore, il castello di Strambino, quelli di Verrés e di Malgrà e le chiese di San Giovanni e Santa Maria di Avigliana<sup>40</sup>. Costituisce sicuramente un elemento d'interesse la derivazione di molti oggetti della Rocca dalle collezioni del Museo Civico – inaugurato nel 1863 presso la sede di via Gaudenzio Ferrari – ad indicare lo stretto rapporto che correva tra l'istituzione e gli intellettuali della cerchia dandradiana<sup>41</sup>. All'epoca il direttore del museo era Emanuele Tapparelli d'Azeglio,

---

<sup>38</sup> VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 166-167.

<sup>39</sup> Si tratta di un grosso drago in ferro battuto, reggente un vaso in ceramica. Si veda l'Appendice documentaria. Non si hanno molte notizie su Giuseppe Guaita, assente dai repertori artistici dell'epoca e dalle pubblicazioni coeve: è citato solamente nell'*Annuario commerciale del Piemonte*, tra il 1900 ed il 1902, sotto la voce "Fabbri-ferrai": l'indirizzo riportato è quello del Borgo Medievale, dove si trovava ancora la bottega. Cfr. *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1900, p. 341; *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1901, p. 230; *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1902, p. 166.

<sup>40</sup> VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 117-167; MAGGIO SERRA (a cura di), 1985, pp. 56-66.

L'elenco non comprende ovviamente i modelli utilizzati per le decorazioni pittoriche delle sale e degli esterni della Rocca, tratti dal castello della Manta, di Fénis e dalla chiesa dell'abbazia di Sant'Antonio di Ranverso. Cfr. D'ANDRADE, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 64-86; MAGGIO SERRA (a cura di), 1985, pp. 55-74.

<sup>41</sup> Per le vicende storiche del Museo Civico di Torino si rimanda a C. MOSSETTI, *Doni, depositi e acquisti dal patrimonio regio e dalle residenze reali per il Museo Civico di arte e industria: 1870-1880*, in PETTENATI, ROMANO (a cura di), 1996, pp. 121-124; C. SPANTIGATI, *Le origini del Museo e il dibattito sulla tutela*, *ivi*, pp. 33-34; E. PAGELLA, *Le collezioni d'arte del Regio Museo Industriale Italiano di Torino. Prime*

collezionista dalla spiccata sensibilità medievista significativamente inserito tra i membri della Commissione per la per la sezione di Storia dell'arte dell'esposizione del 1884, anche se in seguito non si aggiunse al gruppo<sup>42</sup>.

Tra gli arredi del museo scelti come modello per la Rocca compare, come già detto in precedenza, il coro cinquecentesco dell'abbazia di Staffarda, donato nel 1871 da Vittorio Emanuele II al Museo Civico di Torino<sup>43</sup>. Come già ricostruito da Guido Gentile, era stato rimosso negli anni Quaranta dell'Ottocento dalla sua sede originaria – per evitare il peggioramento delle condizioni conservative del coro, ormai in stato di degrado – riutilizzandolo per la chiesa parrocchiale di San Vittore a Pollenzo, fatta erigere da Carlo Alberto all'interno di un più ampio processo, che coinvolgeva l'intero borgo<sup>44</sup>. Gabriele Capello detto il Moncalvo, ebanista di corte incaricato nel 1846 di restaurare gli stalli e disporli nella nuova sede, adattò alla chiesa le parti del coro meno importanti; i pezzi non utilizzati finirono nei depositi dell'Amministrazione della Casa di Sua Maestà fino a quando, grazie alle insistenze del Moncalvo, furono donati alla città di Torino, e quindi esposti nel relativo Museo Civico in un'apposita sala<sup>45</sup>. La fortuna critica di cui gode l'opera è tale che ancora nel 1900 il Taramelli, nel sopracitato articolo di *Arte Italiana Decorativa e Industriale* sui mobili gotici piemontesi, descrive minuziosamente la decorazione degli stalli, mentre le immagini poste a corredo dell'articolo sono, come detto in precedenza, riproduzioni di alcuni arredi del Borgo Medievale, la cui ornamentazione era desunta dagli stalli di Staffarda<sup>46</sup>. Sicuramente gli intagli del coro avevano colpito profondamente la fantasia di D'Andrade e del Gilli, considerata l'ampia presenza di riferimenti fatta dal Vayra nella *Guida illustrata*: si rifanno all'opera difatti non solo la cattedra baronale presente nella sala da pranzo – per la quale il rimando stilistico poteva essere più immediato – ma anche alcuni mobili presenti

---

ricognizioni per un patrimonio perduto, in V. MARCHIS (a cura di), *Disegnare progettare costruire. 150 anni di arte e scienza nelle collezioni del Politecnico di Torino*, Torino 2009, pp. 115-128.

<sup>42</sup> MAGGIO SERRA, 1981, p. 19. Per il profilo biografico del d'Azeglio si veda G. LOCOROTONDO, *Vittorio Emanuele Taparelli marchese d'Azeglio*, in *Dizionario biografico*, cit., 1962, vol. 4, pp. 757-758.

<sup>43</sup> Sull'argomento si veda G. GENTILE, 53. *Intagliatori francesi. Due fiancate del coro dell'abbazia di Staffarda*, in PETTENATI, ROMANO (a cura di), 1996, pp. 36-38; ID., *Il coro dell'Abbazia di Staffarda*, in G. ROMANO (a cura di), *La fede e i mostri. Cori lignei scolpiti in Piemonte e Valle d'Aosta (secoli XIV-XVI)*, Torino 2002, pp. 249-282.

<sup>44</sup> Per il complesso di Pollenzo si rimanda a M. BOELLO CERATO, G. CARITÀ, *La Pollenzo carloalbertina: la storia e il restauro*, in "Cuneo provincia grande", 2002, n. 1, pp. 47-52; ID., *Restauro e rinnovo a Pollenzo*, in L. BERARDO (a cura di), *Celebranda Pollentia*, Bra 1989, pp. 53-80; G. CARITÀ, *Pelagio Palagi ed Ernest Melano artefici dell'immagine troubadour di Pollenzo*, in ID. (a cura di), *Pollenzo – una città romana per una "real villeggiatura" romantica*, Savigliano 2004, pp. 148-191; ID., *Una forma composita. Alla ricerca di modelli per l'immagine di Pollenzo carloalbertina*, *ivi*, pp. 3-12; F. DALMASSO, *La chiesa di San Vittore a Pollenzo: pittura, decorazione, arredi*, *ivi*, pp. 285-290.

<sup>45</sup> Cfr. GENTILE, 2002, pp. 254-267.

<sup>46</sup> TARAMELLI, 1900, pp. 10-12. Per la derivazione del repertorio figurativo si veda VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 117-119; *ivi*, pp. 159-161.

nella Camera baronale da letto: il letto stesso, una panca posta di fronte al camino – con spalliera mobile – ed una credenza “a baldacchino”<sup>47</sup>.

La Commissione utilizzò altre opere presenti nel Museo Civico come modelli per gli arredi della Rocca: la vetrata posta nel *Sancta Sanctorum* della cappella, ad esempio, fu realizzata da Pietro Guglielmi riproducendo quelle cinquecentesche di Pietro Vaser – la *Fuga in Egitto* e la *Disputa di Gesù tra i dottori* –, provenienti dal castello di Issogne ed entrate a fare parte delle collezioni civiche nel 1867<sup>48</sup>. La finestra ottocentesca fu strutturata articolando le scene originali su due livelli, riuscendo così ad inserire entrambe le opere nella decorazione della cappella, nonostante la scarsità di spazi disponibili<sup>49</sup>. D’altro canto l’autore della vetrata, Pietro Guglielmi, sembra essere abbastanza noto per la sua produzione vetraria, quanto meno a livello locale: dopo una prima fase in cui si dedicò completamente alla pittura, dal 1869 si applicò solo a quella su vetro, realizzando numerose vetrate storiche, molte delle quali commissionate per chiese piemontesi<sup>50</sup>. In occasione dell’esposizione del 1884 e la conseguente costruzione del Borgo Medievale, D’Andrade gli affidò la realizzazione delle vetrate della Sala baronale, della Camera da letto e della Cappella<sup>51</sup>.

Anche per i tessuti la Commissione dell’esposizione sfruttò i modelli presenti nelle collezioni civiche: i parati che scendevano dal baldacchino della cattedra presente nella Sala baronale – quasi completamente distrutta dai bombardamenti dell’ultimo conflitto mondiale – furono realizzati dalle ditte torinesi di Guglielmo Ghidini e Bernardo Solei, ispirandosi a modelli ben precisi<sup>52</sup>. Il primo eseguì il drappo principale, riprendendo le tinte ed il disegno di due personaggi presenti sulle pareti, identificati tradizionalmente con Valerano di Saluzzo della Manta e la consorte, abbigliati con i colori del proprio stemma<sup>53</sup>; Solei, autore del velluto che

---

<sup>47</sup> Cfr. VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 117-119; *ivi*, pp. 150-151; *ivi*, p. 155; *ivi*, pp. 159-161; si veda inoltre l’Appendice documentaria.

<sup>48</sup> MAGGIO SERRA (a cura di), 1985, p. 66; per le vetrate si veda E. BREZZI ROSSETTI, 57. *Pietro Vaser (?)*. *Disputa di Gesù fra i dottori*, in PETTENATI, ROMANO (a cura di), 1996, p. 40; S. DE BOSIO, 228. *Pietro Vaser. Fuga in Egitto e Gesù tra i Dottori*, in E. PAGELLA, E. ROSSETTI BREZZI, E. CASTELNUOVO (a cura di), *Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, cat. della mostra, Milano 2006, p. 438.

La vetrata fu distrutta durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale; negli anni Cinquanta venne collocata al suo posto una copia. Cfr. A.S.M.C.T., S.I.P. 5, *Inventario dei beni mobili borgo e castello medioevale Parco del Valentino. Castello e Borgo medioevale – Elenco del materiale e degli oggetti di arredamento andati distrutti durante le incursioni aeree del 13-22/7/43*.

<sup>49</sup> Cfr. A. FRIZZI, *Il Borgo ed il Castello Medioevali*, Torino 1893 [rist. anast. 1982].

<sup>50</sup> Tra le altre si ricordano quelle realizzate per la chiesa di San Secondo a Torino ed il duomo di Pinerolo.

Ricevette inoltre molte commissioni all’estero, lavorando in particolare per Francia, Gran Bretagna ed “America”. Cfr. STELLA, 1893, p. 441, n.; DE GUBERNATIS, 1906, p. 244.

<sup>51</sup> D’ANDRADE, 1884 [rist. anast. 1997], p. 83.

<sup>52</sup> Attualmente sono esposti dei rifacimenti. Cfr. MAGGIO SERRA (a cura di), 1985, p. 65.

<sup>53</sup> VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 147.

ricopre la spalliera ed il baldacchino, aveva invece riprodotto, in maniera “esatta e riuscitissima”, una stoffa “del tempo”, esistente nel Museo Civico torinese<sup>54</sup>.

Oltre alle collezioni civiche i modelli locali costituirono sicuramente una fonte privilegiata: esemplare in questo senso è il caso delle ceramiche, realizzate dalle manifatture Issel e Farina e quella dei fratelli Chiotti basandosi su modelli locali<sup>55</sup>. L’argomento è già stato ampiamente indagato dalla Pettenati e dalla Ruffino, le quali, oltre alle vicende legate alla commissione della fornitura ceramica, hanno riconosciuto una stretta derivazione delle opere del Borgo Medievale da modelli piemontesi, in particolar modo nelle ceramiche realizzate dalla manifattura torinese dei fratelli Chiotti: la maggior parte dei piatti si ispira difatti alle maioliche decorative presenti sul campanile della chiesa di San Giovanni ad Avigliana, oggetto di un rilievo sistematico proprio nel 1883 e mediate dai disegni realizzati dal D’Andrade<sup>56</sup>. Qualora non fossero presenti fonti locali a cui richiamarsi l’artista si rifaceva alla produzione pittorica medievale, con una predilezione per l’area ligure: basti citare a tal proposito la brocca realizzata da Alberto Issel<sup>57</sup>, poliedrico artista di provenienza genovese,

---

<sup>54</sup> FRIZZI, 1893 [rist. anast. 1982], p. 296. Si trattava probabilmente di uno dei due velluti veneziani quattrocenteschi riprodotti nella tavola A. H. del volume *Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti*, edito nel 1905 dal Museo Civico. Cfr. *Museo Civico di Torino, sezione Arte Antica. Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti pubblicati per cura della Direzione del Museo*, Torino 1905.

<sup>55</sup> Per la bottega Issel-Farina si veda C. PAOLINELLI, *Regesto delle principali manifatture ceramiche italiane dell’Ottocento*, in “DecArt”, n. 7, 2007, pp. 65-143. La ditta dei fratelli Chiotti finora è stata invece scarsamente indagata, risulta solamente citata nelle guide commerciali torinesi e piemontesi dell’Ottocento, sia tra i venditori di vetri e cristalli che tra quelli di porcellane e maioliche. Cfr. G. MARZORATI, *Guida di Torino 1884*, Torino 1884, p. 109; *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1900, p. 517; *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1901, p. 117; *ivi*, p. 439; *ivi*, p. 467.

<sup>56</sup> Cfr. M. P. RUFFINO, *Schede nn. 1-30*, in EAD. (a cura di), *Borgo Medievale di Torino. Le ceramiche*, Torino 2004, pp. 100-115. Sulle ceramiche del Borgo più in generale si vedano S. PETTENATI, *La riproduzione e l’imitazione della ceramica nel Borgo Medievale*, in EAD., R. BORDONE (a cura di), *Torino nel basso medioevo: castello, uomini, oggetti*, cat. della mostra, Torino 1982, pp. 302-313; G. DONATO, *Medioevo in filigrana: dietro le copie*, in RUFFINO (a cura di), 2004, pp. 9-30; M. P. RUFFINO, *Le ceramiche del Museo del Borgo e della Rocca medievale*, *ivi*, pp. 31-48.

<sup>57</sup> Sull’Issel (1848-1926) esiste una discreta bibliografia, costituita prevalentemente da profili biografici incentrati sull’attività pittorica – nel 1872 entrò a far parte della Scuola di Rivara, frequentata, tra gli altri, anche dal D’Andrade –, a scapito della pur consistente produzione di arti decorative: dal 1880 difatti, a seguito di una malattia agli occhi, abbandonò completamente la pittura per dedicarsi esclusivamente alla ceramica ed al mobile. Nel medesimo anno aprì difatti a Genova un negozio di oggetti d’arte industriale, con il quale ottenne un discreto successo. La produzione, inizialmente caratterizzata da una ceramica dal “timbro storicista ed eclettico”, si sviluppò in seguito secondo formulazioni moderniste, che decretarono la fortuna dei suoi mobili all’esposizione torinese del 1902.

Cfr. G. BERINGHELI (a cura di), *Dizionario degli artisti liguri – pittori, scultori, ceramisti, incisori dell’Ottocento e del Novecento*, Genova 1991; E. BACCHESECHI, *Issel Alberto*, in G. BRUNO (a cura di), *L’alba del vero. Pittura del secondo ‘800 in Liguria*, cat. della mostra, Genova 1993, pp. 271-272; L. UGHETTO, *Issel Alberto*, in EAD., C. CHILOSI, *La ceramica del Novecento in Liguria*, Genova 1995, pp. 301-302; EAD., *La ceramica tra Otto e Novecento*, *ivi*, pp. 13-40; A. ANTONIUTTI, *Issel Alberto*, in F. BENZI (a cura di), *Il Liberty in Italia*, cat. della mostra, Roma 2001, p. 372; P. PERON, *Alberto Issel*, in *Dizionario biografico*, cit., 2004, vol. 62, pp. 666-668; A. GAGLIANO CANDELA, *Alberto Issel, dalla pittura di paesaggio alle arti decorative*, in P. RUM (a cura di), *Alberto Issel: il paesaggio nell’Ottocento tra Liguria e*

tratta dall'*Annunciazione* di Giusto di Ravensburg presso il convento di Santa Maria di Castello a Genova (**Tavv. 1-2**)<sup>58</sup>. L'Issel inoltre era presente in una delle botteghe del Borgo Medievale, nel corso dell'Esposizione Generale egli ricopriva difatti il ruolo di mastro vasaio, all'interno della quale erano realizzate ceramiche d'uso domestico; parte di queste opere, molto vicine a quelle presenti nell'attuale allestimento della Rocca, fu da lui donata l'anno successivo all'Accademia Ligustica di Genova, dove si trovano ancora<sup>59</sup>.

Il principale riferimento stilistico dell'intero complesso è costituito, come detto in precedenza, dai castelli quattrocenteschi di area piemontese-valdostana: è sufficiente leggere la *Guida illustrata* redatta dal D'Andrade e dai suoi collaboratori per rendersi conto dell'accurata campagna di sudi che deve aver portato alla realizzazione del Borgo. Se ciò è chiaramente visibile per il dato architettonico e quello pittorico – le decorazioni della Sala Baronale, ad esempio, sono immediatamente assimilabili al ciclo del castello della Manta – risulta più complessa l'individuazione delle fonti figurative degli oggetti d'arte decorativa, soprattutto se si considera che alcuni di essi furono eseguiti traendo spunto da dipinti e documenti dell'epoca. Fortunatamente Pietro Vayra, autore della sezione relativa al mobilio all'interno della suddetta guida, riporta puntualmente i modelli a cui si riferiscono i singoli arredi: ciò ha permesso di rilevare la maggior incidenza di oggetti derivanti da alcuni castelli piuttosto che altri. Particolarmente frequente è il richiamo a quello di Issogne, che in più casi sembra sia stato fonte d'ispirazione per D'Andrade e Gilli: si va dalle panche dell'antisala baronale all'altare della cappella, passando per la camera da letto, con la tavola su cavalletti traforati<sup>60</sup>. Persino l'allestimento di alcuni ambienti della Rocca era stato tratto *in toto* dal castello valdostano: pur non riproducendo fedelmente gli arredi originali, la Camera da letto e la Cucina baronale s'ispirerebbero, secondo il D'Andrade, ai corrispettivi ambienti di Issogne<sup>61</sup>. In effetti la disposizione della mobilia, e più in generale le piante delle stanze, ricalcano abbastanza fedelmente la cucina e la sala del Re di Francia di Issogne dopo l'intervento di restauro voluto da Avondo negli anni Settanta dell'Ottocento<sup>62</sup>.

---

*Piemonte*, cat. della mostra, Milano 2006, pp. 21-27; L. ROCCHIERO, *Nello studio di Alberto Issel*, *ivi*, pp. 35-39.

<sup>58</sup> Cfr. RUFFINO, 2004, p. 115; per gli affreschi genovesi si veda S. ROMANO, *Giusto di Ravensburg e i pittori svizzero-tedeschi a Santa Maria di Castello*, in P. BOCCARDO, G. DI FABIO (a cura di), *Genova e l'Europa continentale*, Cinisello Balsamo 2004, pp. 32-47.

<sup>59</sup> Cfr. UGHETTO, 1995, p. 18.

<sup>60</sup> Cfr. VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 44; *ivi*, p. 59; *ivi*, p. 65; *ivi*, p. 67.

<sup>61</sup> D'ANDRADE, 1884 [rist. anast. 1997], p. 77; *ivi*, p. 81.

<sup>62</sup> L'attuale allestimento del castello prevede una differente disposizione degli arredi, distribuiti in modo da ammobiliare tutte le sale incluse nel circuito di visita, comprese quelle che dall'inventario del 1907 risultavano vuote. BARBERI, 1997, p. 151.

Per le riproduzioni fotografiche ottocentesche del castello di Issogne si veda *ivi*, pp. 158-162.

Lo stretto legame tra il castello valdostano e la Rocca è facilmente spiegabile con il rapporto che legava Alfredo D'Andrade a Vittorio Avondo: la loro duratura amicizia – i due si conobbero nel 1866 – e la comune passione per il Medioevo e tutte le sue testimonianze storico-artistiche portarono ad una fruttuosa collaborazione, costellata da alcuni interventi fondamentali<sup>63</sup>. Tra di essi si conta la campagna di restauri del castello di Issogne negli anni Settanta dell'Ottocento, di cui si è già detto in precedenza, ai quali partecipò attivamente anche il D'Andrade; entrambi gli studiosi facevano inoltre parte della commissione per la sezione di Storia dell'arte, anche se con compiti diversi<sup>64</sup>. Tale continua collaborazione portò ovviamente ad alcune consonanze stilistiche per gli arredi della Rocca, ma non solo: alcune maestranze già impiegate per il castello di Issogne risultano attive per il Borgo Medievale, ed hanno già presentato all'Esposizione di Belle Arti del 1880 alcuni mobili in stile neomedievale. È il caso degli artigiani Luigi Bosco e Luigi Gasperini, intagliatori chieresi autori sia di interventi di restauro integrativo che di mobili in stile realizzati *ex novo* nel cantiere valdostano, ed ampiamente rappresentati dall'arredo della Rocca<sup>65</sup>. Secondo quanto riportato dal Vayra nella *Guida illustrata* Luigi Bosco realizzò, insieme al figlio Giorgio<sup>66</sup>, la tavola baronale della Sala da pranzo, tutti i lavori di intaglio dell'Antisala baronale – tranne una cassapanca dello stipettaio Camandona – e, nella Camera da letto, la credenza ispirata al coro di Staffarda e la bussola che porta alla balconata sul cortile, imitazione di quella del castello di Malgrà<sup>67</sup>. Anche al Gasperini furono affidati alcune opere d'intaglio per la Rocca: la cattedra baronale della Sala da pranzo, la cui decorazione riprende il coro di Staffarda, e, all'interno della Cappella del castello, l'altare e le panche della parte destinata ai nobili<sup>68</sup>. Oltre ad artigiani precedentemente incontrati per la loro produzione di arredi neomedievali, sono attivi per la Rocca alcune maestranze le cui testimonianze sono successive all'Esposizione Generale del 1884. La *Guida illustrata* cita tra gli intagliatori un certo “sig. Arboletti”, “scultore in Torino”, autore di alcuni mobili presenti nella Camera baronale da letto: il tavolo rotondo con gambe traforate, la cui decorazione deriva da un modello del

---

<sup>63</sup> Sull'incontro di Avondo e D'Andrade si veda B. SIGNORELLI, *Il personaggio di Vittorio Avondo e le fonti documentarie per ricostruirne la figura*, in ID., MAGGIO SERRA (a cura di), 1997, pp. 11-30.

<sup>64</sup> Cfr. GIACOSA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 18-19; MAGGIO SERRA (a cura di), 1985, pp. 9-10.

<sup>65</sup> Per il castello di Issogne il Bosco eseguì una bussola, una dozzina di sedie pieghevoli, alcune porte, un banco gotico ed una serie di stalli. Gasperini invece si occupò dell'aggiunta di gallerie traforate sulla sommità di alcuni banchi medievali per la cappella, ed eseguì il letto gotico tratto da un modello antico, riprodotto dal D'Andrade. Cfr. BARBERI, 1997, pp. 142-145; SAN MARTINO, 1997, p. 110.

<sup>66</sup> In realtà il figlio è citato solo per alcuni arredi, sia da solo che in collaborazione con il padre. Il *Catalogo ufficiale* riporta però entrambi come un solo espositore. Cfr. *L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 1; VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 163-164; *ivi*, p. 170.

<sup>67</sup> Cfr. VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 144-146; *ivi*, p. 159-161; *ivi*, pp. 163-164; *ivi*, p. 170; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>68</sup> VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 117-119; *ivi*, p. 167; *ivi*, p. 165; si rimanda anche all'Appendice documentaria.

castello di Issogne; una cassapanca con schienale mobile, con ornamentazione tratta dal coro di Staffarda; ed un altro cassone scolpito, derivato da un esemplare valdostano<sup>69</sup>. Secondo quanto riportato dal *Catalogo ufficiale* – nel quale è citato come espositore solamente per le due cassapanche intagliate, essendo il tavolino di proprietà di Ferdinando Scarampi di Villanova<sup>70</sup> – si tratterebbe di Carlo Giuseppe di Isidoro (1855-1938), originario di Trino ed attivo nel torinese dalla seconda metà dell'Ottocento ad inizio Novecento<sup>71</sup>. All'epoca dell'esposizione torinese aveva già partecipato, a partire dal 1868, al cantiere di restauro e riallestimento del castello di Camino, di proprietà del sopracitato marchese di Villanova<sup>72</sup>; quest'ultimo collaborò inoltre attivamente con la commissione per la sezione di Storia dell'Arte, sia nel suo ruolo di presidente che nella realizzazione dei costumi che i figuranti ed il personale di servizio avrebbero dovuto indossare nel Borgo<sup>73</sup>.

La partecipazione a cantieri neomedievali non si esaurì con l'esperienza della Rocca Medievale: dopo l'esposizione Arboletti fornì altri arredi per il castello di Camino, caratterizzati, secondo la Ruffino, da un "preciso riferimento" ai modelli valdostani mediati da essa; tra il 1900 ed il 1906 realizzò inoltre numerosi arredi in stile medievale per il castello di Montichiari, all'interno della campagna di recupero voluta dal conte Gaetano Bonoris a partire dal 1890 circa<sup>74</sup>. L'edificio avrebbe dovuto avere come modello di riferimento privilegiato il Castello ed il Borgo del Valentino, visti in occasione dell'Esposizione Generale: a tal fine il committente, dopo una breve e sfortunata parentesi con Antonio Tagliaferri, utilizzò le piante e le sezioni della Rocca, chiamando buona parte delle maestranze attive nel cantiere torinese del 1884<sup>75</sup>. Tra queste era appunto presente la bottega di Carlo Arboletti – affiancato dal figlio Giuseppe Isidoro –, la quale fu incaricata dell'esecuzione degli arredi lignei del castello; ovviamente non furono riprodotti solamente i pezzi eseguiti da Carlo per la

---

<sup>69</sup> Cfr. VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 153-155; *ivi*, p. 159; *ivi*, p. 170; si veda l'Appendice documentaria.

<sup>70</sup> VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 159.

<sup>71</sup> *L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 1; per un breve profilo biografico dell'Arboletti si veda SAN MARTINO, 1997, p. 11 n.; M. P. RUFFINO, *Un'eco della sintesi neogotica nel Borgo Medievale di Torino: il mobilio dei fratelli Arboletti*, in BANI, BOIFAVA, LUSARDI (a cura di), 2006, pp. 293-302.

<sup>72</sup> RUFFINO, 2006, pp. 297-298.

<sup>73</sup> Cfr. GIACOSA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 24; MAGGIO SERRA (a cura di), 1985, p. 11.

<sup>74</sup> RUFFINO, 2006, pp. 298-299.

<sup>75</sup> L'interesse per gli arredi della Rocca sembra essere presente già nella fase progettuale di Antonio Tagliaferri: la Ruffino ha riconosciuto difatti nei progetti redatti dall'architetto per il Salone la riproduzione della credenza intagliata della Camera da letto, realizzata dal Bosco ed andata persa a seguito dei bombardamenti dell'ultimo conflitto mondiale. Risale invece alla fase successiva la scelta di decorare la Sala del Consiglio con il ciclo dei prodi e delle eroine della Manta, già riprodotto nella Sala baronale della Rocca Medievale. Per entrambe le sedi il pittore incaricato della decorazione è il medesimo, Giuseppe Rollini. Cfr. TERRAROLI, 1991, pp. 98-100; P. BOIFAVA, *Il castello Bonoris a Montichiari*, in M. P. RUFFINO (a cura di), *Giuseppe Rollini. Il Quattrocento piemontese e l'invenzione neogotica*, cat. della mostra, Torino 2006, pp. 62-69; PIANEA, 2006, pp. 269-280; RUFFINO, 2006, pp. 295-296.

Sul castello di Montichiari ed il progetto originale del Tagliaferri si vedano TERRAROLI, 1990, pp. 130-133; ID., 1991, pp. 97-107; PIANEA, 2006, pp. 269-280; RUFFINO, 2006, pp. 293-302.

Rocca, anche i lavori degli altri intagliatori furono utilizzati come modello per la residenza del Bonoris<sup>76</sup>.

Montichiari non costituisce un caso isolato per la produzione artistica degli Arboletti: nel primo decennio del Novecento la loro opera sarà richiesta anche per l'arredo del castello di Cereseto, acquistato nel 1908 da Riccardo Gualino, e per la Sala da pranzo del Castello Nuovo di Rovasenda, costruito tra il 1903 ed il 1905 per il conte Casimiro di Rovasenda da Carlo Nigra<sup>77</sup>. Nonostante fossero trascorsi circa vent'anni dall'Esposizione del 1884, in entrambe le commissioni gli artigiani manifestarono un evidente debito nei confronti della Rocca del Valentino, percepita anche dalla committenza come un modello ancora valido per l'arredamento in stile medievale<sup>78</sup>.

Quanto esposto finora costituisce solamente una parte delle tematiche messe in luce dalla Rocca del Valentino, ma la sua fortuna critica e la diffusa trattazione dell'edificio negli scritti ottocenteschi ci permette di trascurare gli aspetti meno strettamente collegati al presente studio.

Ciò che più interessa in questa sede è costituito dagli artigiani che collaborarono con il D'Andrade ed il resto della Commissione: al di là dell'indubbio riconoscimento della loro perizia esecutiva – che raggiunge livelli di notevole virtuosismo – si può notare come avessero tutti già lavorato per i maggiori cantieri di restauro del secondo Ottocento piemontese, il cui oggetto era spesso costituito da edifici appartenenti a futuri membri della commissione per la Sezione di Storia dell'arte. Molte volte la partecipazione di queste maestranze ai suddetti cantieri costituisce la sola testimonianza della loro attività, portandoci a supporre la tendenza ad una produzione specializzata di arredi in stile da parte loro.

Si consideri, ad esempio, la figura di Luigi Gasperini: oltre ai mobili realizzati per la Rocca Medievale, partecipò ai lavori di riarredo e restauro del castello di Issogne, sotto la direzione di Avondo. Fu inoltre impegnato in quelli della torre neogotica dei Benso di Cavour a Santena (1888) e per Casa Cavassa a Saluzzo, in entrambi i casi con la supervisione di Vittorio Avondo e Melchiorre Pulciano<sup>79</sup>. Non si hanno molte altre testimonianze in merito ad una sua ulteriore produzione artistica, che comunque sembra orientarsi sempre sullo stile medievale: nel 1880, come detto in precedenza, espose difatti un “Mobile gotico francese (Stile secolo XV)”, e, come si vedrà in seguito, sembra che abbia partecipato come espositore al di fuori

---

<sup>76</sup> Per l'elenco dettagliato dei mobili riprodotti dagli Arboletti si rimanda a RUFFINO, 2006, pp. 298-300.

<sup>77</sup> *Ivi*, pp. 300-301.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Cfr. SAN MARTINO, 1997, p. 109; RUFFINO, 2006, p. 298.

del Borgo Medievale in occasione della mostra del 1884<sup>80</sup>. In quest'ultimo caso però gli arredi presentati si discostano in parte dalle consuete coordinate artistiche, per spaziare nel neorinascimentale di impronta cinquecentesca caro ad Emanuele Tapparelli d'Azeglio: tra le sue opere si annovera difatti un tavolo decorato con mascheroni, attualmente conservato a Casa Cavassa a Saluzzo<sup>81</sup>. La scarsità d informazioni in merito alla sua attività colpisce a maggior ragione se si considera la discreta fama di cui l'artigiano doveva godere: oltre alla sua presenza all'interno della *Guida di Torino*, di cui s'è già parlato nel capitolo precedente, compare anche sull'*Annuario commerciale del Piemonte*, dove ancora nel 1901 risulta citato in più categorie, dalla fabbricazione di mobili artistici all'intaglio e scultura lignea<sup>82</sup>.

Allo stato attuale degli studi si può dunque rilevare come la produzione dell'intagliatore chierese fosse prevalentemente orientata verso l'arredo in stile neomedievale; non si potrà forse parlare della bottega del Gasperini – e degli altri artigiani precedentemente citati – come di un esercizio specializzato nella realizzazione di arredi esclusivamente medievaleggianti, ma non sembra avventato ipotizzare una sua specializzazione in mobili in stili storici, con una notevole predominanza del medievale. Tale ragionamento è valido anche per le maestranze sopracitate, le cui uniche testimonianze della relativa produzione è rappresentata dall'attività svolta presso i principali cantieri restaurativi del Piemonte del secondo Ottocento: la scelta degli artigiani da impiegare per la Rocca da parte della commissione per la Sezione di Storia dell'arte mirava dunque ad annoverare tra i suoi ranghi le figure di maggior spicco nella realizzazione di oggetti in stile neomedievale, quanto meno in ambito piemontese.

Un ulteriore elemento a favore dell'ipotesi di una specializzazione stilistica di almeno una parte delle maestranze impiegate nella Rocca è costituito dal loro coinvolgimento alla vita del Borgo Medievale: alcuni di loro, come accennato in precedenza, furono accolti negli unici edifici abitabili ivi presenti<sup>83</sup>. Vestiti in costume quattrocentesco, mostravano al pubblico le tecniche di produzione tradizionali, con le quali dar vita alla produzione artistica della nuova Italia: secondo quanto riportato dal D'Andrade nella *Guida illustrata* al Borgo, erano presenti Giuseppe Guaita presso la bottega del fabbro, Alberto Issel e Ludovico Farina – “Issel di Genova e Farina di Faenza”, secondo la denominazione medievaleggiante – per quella del

---

<sup>80</sup> *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 145; DE GUBERNATIS, 1906, p. 127. Per l'Esposizione di Belle Arti del 1880 si rimanda al relativo capitolo.

<sup>81</sup> Per il tavolo Gasperini si veda SAN MARTINO, 1997, p. 111; *ivi*, p. 116.

<sup>82</sup> Il suo nome ricorre difatti tra i fabbricanti di arredi artistici e quelli di mobili in legno (*Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1901, p. 322), i negozianti di “mobili in legno e in ferro” (*ivi*, p. 324), gli “Scultori in legno ed intagliatori” (*ivi*, p. 420) e tra i “Tappezziere in Stoffe” (*ivi*, p. 435).

<sup>83</sup> DELLAPIANA, 2000, pp. 101-102.

vasaio, e Carlo Arboletti e Luigi Bosco in quella del falegname<sup>84</sup>. Alcune di esse furono mantenute attive anche dopo l'esposizione del 1884, tant'è che nell'edizione del 1902 dell'*Annuario commerciale del Piemonte* Giuseppe Guaita risulta ancora presente presso la bottega del Borgo, mentre nella gestione di quella del falegname ad Arboletti e Bosco subentrò nel 1885 Luigi Gasperini<sup>85</sup>.

Risulta di un certo interesse ai fini della presente trattazione una lettera inedita datata 1896 di Carlo Arboletti, da me rinvenuta all'interno dell'archivio dei Musei Civici torinesi: in occasione dell'Esposizione Nazionale del 1898, programmata contemporaneamente a quella di Arte Sacra, la commissione preposta scelse di collocare nuovamente la manifestazione presso il parco del Valentino per la sua posizione strategica<sup>86</sup>. L'intagliatore pensò dunque di sfruttare la vantaggiosa ubicazione del Borgo, e fece domanda per poter nuovamente affittare la bottega del falegname per tutta la durata dell'evento<sup>87</sup>. L'interesse del documento non è rivestito tanto dalla richiesta di per sé, ma dalle argomentazioni a cui l'Arboletti ricorse: dopo aver ricordato il suo contributo per l'arredo della Rocca in occasione dell'esposizione del 1884, egli motiva la sua richiesta dicendo di essere spinto dalla considerazione che “essendosi sempre con amore ed intelligenza occupato in tale partita o stile, non mancandogli incoraggiamenti per parte di Ill.<sup>ti</sup> personaggi pei quali ebbe l'onore di lavorare, è diventato in questo, sarebbe quasi per dire, uno specialista”<sup>88</sup>. Anche l'intestazione della lettera, stampigliata con un timbro, testimonia la specializzazione dell'intagliatore: oltre al suo nome ed al mestiere – “C. Arboletti, Scultore in legno” – sono riportate le sue specialità, “Mobili di stile” e “Sculture Gotiche [sic]”<sup>89</sup>.

---

<sup>84</sup> D'ANDRADE, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 51-52; *ivi*, p. 54. Erano presenti inoltre le botteghe del tessitore, dello speziale, dell'oste e del venditore di alimenti, a loro volta attive. Quelle del calzolaio e del merciaio furono invece solamente allestite. Sull'argomento, e sulla bottega del vasaio in particolare, si veda M. P. RUFFINO, *La bottega della ceramica al Borgo Medievale*, in EAD. (a cura di), 2004, pp. 49-58.

<sup>85</sup> Cfr. *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1902, p. 166; RUFFINO, 2006, p. 298.

<sup>86</sup> Per l'Esposizione Generale del 1898 si veda M. PICONE PETRUSA, *1898. Torino Esposizione nazionale (1 maggio-20 novembre)*, in EAD., PESSOLANO, BIANCO, 1988, pp. 104-107.

<sup>87</sup> Cfr. C.B.M. 10, Esposizione 1884 – lettera di Carlo Arboletti, 15 luglio 1896.

<sup>88</sup> C.B.M. 10, Esposizione 1884 – lettera di Carlo Arboletti, 15 luglio 1896.

<sup>89</sup> *Ibid.*

## ***Al di fuori del Borgo: l'Esposizione Generale.***

Se il Borgo Medievale, e soprattutto la Rocca, potrebbero definirsi il trionfo del neomedievalismo filologico del secondo Ottocento, il recupero del Medioevo non si limitò a tale sede: lo spirito modernista che animava l'esposizione – oltre a comprendere la Sezione internazionale della Mostra di elettricità fu la prima ad essere completamente illuminata con luce elettrica<sup>90</sup> – faceva da contrappunto non solo al borgo realizzato da D'Andrade e collaboratori, ma anche agli oggetti d'arte ed artigianato realizzati negli stili storici, disseminati nelle gallerie<sup>91</sup>. Lo stesso Boito, in una delle recensioni alla mostra pubblicate su *La Nuova Antologia*, rileva la contrapposizione tra il rigore filologico della Rocca, dove ogni elemento, anche quelli disegnati *ex novo* dal Gilli, era tratto dall'"architettura archiacuta", e le Gallerie dell'industria, dove si trovano "poltrone gotiche, armadi quattrocentistici, letti barocchi, specchi rococò, pieni zeppi, secondo gli stili, di colonne, di pilastri, di trabeazioni, di frontispizi, di ricci, di cartocci"<sup>92</sup>.

Purtroppo le pubblicazioni relative all'esposizione hanno contribuito solo in parte all'individuazione delle opere neomedievali presenti all'evento: l'attenzione della stampa era difatti focalizzata principalmente sul Borgo Medievale e l'annesso Castello, di cui tratta buona parte degli articoli relativi alle sezioni artistiche. Non avendo quindi alcuna incisione che facilitasse la ricerca, si sono dovuti incrociare i dati del *Catalogo ufficiale* con i periodici dell'epoca, al fine di individuare eventuali riferimenti ad opere in stile medievale; si sono inoltre considerati gli artigiani che avevano contribuito alla realizzazione degli arredi della Rocca, i quali espongono alcune opere al di fuori di essa. È difatti logico ipotizzare che almeno una parte della produzione non destinata al Castello fosse a sua volta di gusto medievaleggiante, qualora ciò non fosse provato dalle fonti scritte coeve all'evento.

---

<sup>90</sup> Si veda in proposito PICONE PETRUSA, 1988, p. 92; P. L. BASSIGNANA (a cura di), *Le esposizioni torinesi nei documenti dell'Archivio Storico AMMA 1829-1898*, Torino 1992.

<sup>91</sup> Sull'apparente contraddizione d'impostazione teorica tra Borgo Medievale ed Esposizione Generale si veda DELLAPIANA, 2005, pp. 77-78.

<sup>92</sup> C. BOITO, *Il Bello nella Esposizione di Torino*, in "La Nuova Antologia", vol. XLVIII, 1° novembre 1884, p. 40.

## ***Bernardo Solei, tessuti di seta e misti.***

Un caso esemplare per la categoria appena citata è costituito dalla manifattura di Bernardo Solei, di Torino: specializzata in sete colorate, risultava già tra le ditte espositrici all'Esposizione Generale di Firenze, nel 1861, dove fu premiata come setificio<sup>93</sup>. Nel 1884 invece, come accennato in precedenza, collaborò all'allestimento del Castello Medievale, fornendo il drappo che copriva la spalliera ed il baldacchino della cattedra posta nella Sala baronale; questo, e la derivazione del tessuto da un modello antico – un velluto conservato al Museo Civico di Torino – denotano una certa sensibilità del Solei a tali tematiche<sup>94</sup>. Tale ipotesi trova conferma nel resto della produzione della ditta, esposta nella settima divisione – “Industrie manifatturiere” –, tra le “Industrie dei filati e dei tessuti”, nonostante il *Catalogo ufficiale* si limiti ad indicare genericamente le stoffe esposte come “Tessuti di seta e misti, damascati e broccati”, senza fornire ulteriori informazioni in merito<sup>95</sup>.

Uno dei periodici coevi all'evento permette però di caratterizzare stilisticamente quanto esposto dall'impresa del Solei: l'autrice dell'articolo, passando in rassegna le manifatture presenti all'esposizione, riconosce alla ditta torinese innegabili abilità artistiche, lodandone alcuni tessuti; particolarmente notevoli sono, a suo giudizio, le stoffe replicanti “campioni antichi”, “perfettamente eseguite”<sup>96</sup>. Tra di esse spicca un “velluto con oro broccato a riccio, tanto in voga sullo scorcio del secolo XIV”<sup>97</sup>. Si ignora, a causa dell'assenza di immagini, se la stoffa in questione riprendesse il motivo di quella esposta nella Sala baronale della Rocca, o se si trattasse di un altro disegno; l'esposizione della manifattura di opere neomedievali al di fuori del Castello porta a supporre che una parte della produzione tessile fosse di gusto neomedievale, e che il drappo realizzato per il baldacchino non costituisse un *unicum*.

Della bottega di Bernardo Solei non si hanno in realtà molte informazioni: citata in più edizioni della *Guida di Torino* e dell'*Annuario commerciale del Piemonte*, sia tra i fabbricanti e negozi di sete e velluti che tra i fornitori di stoffe e passamanerie per mobili e vetture, sembra godere di una discreta fortuna, quantomeno nel panorama locale<sup>98</sup>. Ciononostante le

---

<sup>93</sup> Cfr. L. FABRONI, *Setificio*, in *Esposizione Italiana*, cit., 1865, vol. 3 – *classi XIII a XXIV*, pp. 1-102.

<sup>94</sup> “La spalliera e il baldacchino sono ricoperti di un ricchissimo drappo di velluto a due rilievi con fiorami su fondo d'oro, esatta e riuscitissima riproduzione di una stoffa del tempo esistente nel nostro Museo civico. Questo stupendo lavoro di tessitura è dovuto alla fabbrica di velluti della ditta Solei che ne è l'espositrice”. VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 147; cfr. l'Appendice documentaria.

<sup>95</sup> *L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 556; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>96</sup> EUGENIA, *Sete, rasi e velluti*, in *Torino e l'Esposizione Italiana del 1884*, cit., 1884, pp. 235-238.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 238.

<sup>98</sup> Carlo Anfosso, in un saggio sulla Torino industriale coeva all'Esposizione, non solo dimostra di apprezzare la produzione tessile della ditta, specializzata in “stoffe di seta di gran lusso”, ma evidenzia anche la fortuna economica della quale essa godeva. Si vedano C. ANFOSSO, *Torino industriale*, in *Torino e l'Esposizione del*

notizie contenute nei suddetti repertori sono piuttosto scarse, i redattori si limitavano ad indicare, per esigenze di spazio, l'indirizzo della manifattura. L'unico dato desunto da tali pubblicazioni è il passaggio di proprietà della ditta verso la fine del secolo: nel 1901 l'*Annuario commerciale del Piemonte* identifica difatti una certa manifattura "Badano Sazia e C.ia" come "antica fabbrica BERNARDO SOLEI", indicando il medesimo indirizzo di riferimento<sup>99</sup>. Poiché nell'edizione dell'anno precedente del suddetto repertorio la bottega è ancora indicata con il nome del Solei, la fine dell'attività della manifattura è quindi ascrivibile al biennio 1900-1901, partecipando per l'ultima volta ad una mostra nel 1898, quando presentò fuori concorso all'Esposizione Nazionale numerosi tessuti, tra cui alcuni tratti da modelli antichi<sup>100</sup>. L'unica voce bibliografica recente è costituita dallo studio della Carmignani sulla produzione tessile in Italia, nel quale però, visto l'ampio periodo trattato e le numerose manifatture indagate, sono riportate solamente le date delle esposizioni e le opere che Bernardo Solei presentò in tali occasioni.

---

1884, Torino 1884, pp. 781-838; MARZORATI, 1884, p. 4; *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1901 p. 368; *ivi*, p. 426; *Torino e l'Esposizione Italiana del 1884*, cit., 1884.

<sup>99</sup> Cfr. *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1901 p. 368; *ivi*, p. 426.

<sup>100</sup> Si vedano FRIED, *Le industrie tessili all'Esposizione*, in *L'Esposizione Nazionale del 1898*, Torino 1898, pp. 227-230; 237-238; 267; 271-274; 288-289; 300-301; M. CARMIGNANI, *Tessuti, ricami e merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*, Milano 2005.

## ***Tessuti di seta e broccati, Guglielmo Ghidini.***

Un ragionamento analogo è applicabile anche a Guglielmo Ghidini, presente sia all'interno della Rocca che nella sezione delle Industrie tessili. Come detto in precedenza, la sua manifattura realizzò la cortina che scendeva dal baldacchino della cattedra presente nella Sala baronale, traendo ispirazione dalle vesti di due personaggi rappresentati sulle pareti, il castellano Valerano di Saluzzo della Manta e sua moglie, abbigliati con i colori del proprio stemma<sup>101</sup>. La ditta realizzò inoltre il parato che tappezzava la Camera baronale da letto, una seta azzurra con i nodi Savoia ed il motto della casata – *Fert* – tessuti in argento<sup>102</sup>.

Purtroppo la sua partecipazione all'esposizione torinese non è ben documentata come il caso del collega Solei: il catalogo riporta difatti una descrizione generica delle stoffe presentate – definite semplicemente “Tessuti di seta e broccati” – e nemmeno i periodici dell'epoca forniscono ulteriori notizie in merito ad esse<sup>103</sup>. Eppure si trattava di una manifattura di una certa fama: fondata nel 1865 a Torino, era specializzata in tessuti ripresi dall'antico, realizzati con telai a mano; tra i suoi clienti si annovera perfino la Real Casa Savoia, che nel 1884 acquistò un ricchissimo velluto broccato in oro per la camera da letto di Umberto I<sup>104</sup>.

Secondo i recenti studi della Ruffino sulla manifattura Ghidini, la ditta inizialmente si occupava della produzione di tessuti a destinazione sacra, orientandosi, negli anni Ottanta dell'Ottocento, a tessuti d'arredo, iniziando a ottenere i primi riconoscimenti: nel 1881 ottenne una medaglia d'oro all'esposizione milanese, come a quella di Anversa del 1885, mentre nel 1884 fu premiata a Torino con un diploma d'onore<sup>105</sup>. In quel periodo la bottega risultava avere attivi 200 telai, dando lavoro a più di 300 persone, e poteva vantare tra i suoi committenti la Casa Reale, per la quale riproduceva soprattutto tessuti conservati nelle collezioni italiane, e alcuni musei torinesi, come il Museo Civico e il Regio Museo Industriale<sup>106</sup>. Si trattava dunque di una produzione incentrata principalmente su modelli storici o in stile, che spaziavano dal XV secolo – i tessuti realizzati per la Rocca Medievale – al Settecento inoltrato – nel 1892, ad esempio, la manifattura ricevette da Stupinigi un telo ricamato di un paravento del Bonzanigo come modello per una stoffa destinata alla Sala del

---

<sup>101</sup> Cfr. VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 147; cfr. l'Appendice documentaria.

<sup>102</sup> VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 164; si veda anche l'Appendice documentaria.

<sup>103</sup> *L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 555.

<sup>104</sup> Cfr. CARMIGNANI, 2005, p. 337; E. D'ARCANGELO, *Le fonti decorative per la produzione tessile tra XIX e XX secolo*, in “DecArt”, n. 7, 2007, pp. 15-45.

<sup>105</sup> M. P. RUFFINO, *Tessuti da arredamento della prima metà del XX secolo da manifatture torinesi. La Manifattura Guglielmo Ghidini in primo piano*, in “Palazzo Madama Studi e notizie”, anno 1, 2010, n. 0, pp. 150-155.

<sup>106</sup> Si veda RUFFINO, 2010, p. 151.

Trono –, mentre nella prima metà del Novecento si aggiungono alcuni modelli di *design* contemporaneo<sup>107</sup>.

Un ulteriore segno della fortuna di cui godeva la manifattura è la costante presenza della stessa nelle guide commerciali ottocentesche, sia nelle torinesi che in quelle più in generale relative a tutto il Piemonte. Nell'edizione del 1884 della *Guida di Torino*, ad esempio, è indicato sia tra i negozi di velluti e sete che tra quelli di passamaneria, mentre nelle edizioni dell'*Annuario commerciale del Piemonte* d'inizio secolo è presente in svariate sezioni: per gli arredi sacri, per la passamaneria, le sete ed i velluti, risultando per quest'ultima categoria sia come commerciante – con sede al numero 10 di via Garibaldi – che proprietario di una fabbrica<sup>108</sup>. A conferma del successo della manifattura vi è inoltre il titolo di Cavaliere della Corona d'Italia, di cui Ghidini era stato insignito: nella *Guida di Torino* del 1884 è difatti indicato con tale onorificenza, anche se solo all'interno della categoria “Passamantieri e Spighettai” e non in entrambe le sezioni nelle quali risulta citato<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> Nel 1957 la Manifattura Ghidini, divenuta dal 1937 una società anonima, si associò con la Manifattura Italiana Damaschi e Broccati (M.I.D.E.B.); la Ghidini-M.I.D.E.B. in seguito prese il nome di Tisserand s.n.c., restando attiva fino al 1974. *Ivi*, p. 150.

<sup>108</sup> Si vedano, a titolo esemplificativo, MARZORATI, 1884, p. 4; *ivi*, p. 25; *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1901 p. 118; *ivi*, p. 368; *ivi*, p. 425.

<sup>109</sup> Cfr. MARZORATI, 1884, p. 25.

## ***Mobili artistici di Adolfo Bauer.***

La maggior parte delle maestranze indagate finora sono di origini piemontesi ed avevano collaborato con il D'Andrade per la realizzazione del Borgo; erano però presenti altri espositori di oggetti neomedievali, provenienti anche dal resto dell'Italia. È il caso di Adolfo Bauer, artigiano fiorentino che proponeva, all'interno della settima classe – “Industrie degli utensili e dei mobili in legno” – un campionario di “mobili e mobili artistici”<sup>110</sup>. Alcune informazioni aggiuntive sono contenute nella rassegna del Bellinzoni alla galleria del mobilio: l'intagliatore viene difatti definito “ad uso antico”, in evidente riferimento alla sua produzione artistica, che viene brevemente recensita<sup>111</sup>. Tra le opere presenti, piene di “ghirigori e figure”, spicca in particolare un seggiolone in stile “gotico-francese”, particolarmente apprezzato dall'articolista, che non esita a definirlo “d'una bellezza fuori discussione”: si può quindi ragionevolmente supporre che l'artigiano si occupasse prevalentemente di stili storici, tra cui appunto il neogotico<sup>112</sup>. È interessante rilevare come l'opera sia definita dal Bellinzoni gotica francese, e quindi assimilata dal punto di vista stilistico agli arredi della Rocca.

All'interno dell'articolo non è riportata alcuna incisione che permetta di identificare con maggior precisione il gusto del seggiolone, né sono presenti altri riferimenti alla produzione del Bauer; tuttavia, grazie allo spoglio delle pubblicazioni relative alle precedenti Esposizioni Generali, è stato possibile individuare la sua presenza a Milano, in occasione della mostra del 1881. A tale evento l'intagliatore presentò alcuni arredi, componenti un salotto, che ottennero le lodi del Corona: intagliati ed intarsiati in avorio, riproducevano perfettamente lo stile “antico toscano puro ed aggraziato”, al punto da richiamare l'attenzione “non solo degli intelligenti, ma anche dei profani”<sup>113</sup>. La descrizione compiuta dall'autore – il quale, più avanti, fa riferimento ad una “specchiera a fiori”<sup>114</sup> – porta ad ipotizzare che si trattasse di un ambiente di gusto neorinascimentale, con il quale si tendeva ad identificare lo stile toscano<sup>115</sup>; purtroppo tale possibilità non sembra trovare conferma o smentita nella *Guida del Visitatore* dell'esposizione, nella quale si fa semplicemente riferimento all'abilità esecutiva: l'avorio è

---

<sup>110</sup> *L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 588; si rimanda anche all'Appendice documentaria.

<sup>111</sup> Cfr. BELLINZONI, 1884, p. 134; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>112</sup> BELLINZONI, 1884, p. 134.

<sup>113</sup> CORONA, 1881, p. 194.

<sup>114</sup> “È bellissimo il salotto di Adolfo Bauer di Firenze dai mobili intagliati e intarsiati in avorio con perfetta imitazione dell'antico toscano puro ed aggraziato. Lo stipo, la scrivania, le sedie, la specchiera a fiori, tutto è lavorato con tanta raffinatezza di gusto da imporsi non solo agli intelligenti, ma anche ai profani”. *Ivi*, p. 194.

<sup>115</sup> Sullo stile neorinascimentale nelle esposizioni ottocentesche si veda M. PICONE PETRUSA, *Il Neorinascimento italiano nelle esposizioni del secondo Ottocento*, in MANGONE, (a cura di), 2005, pp. 15-32.

stato difatti colorato per simulare la tecnica del mosaico a pietre dure, decorando – tra gli altri – uno stipo con gli stemmi di alcune città italiane<sup>116</sup>.

Nonostante l'apprezzamento dimostrato dalle pubblicazioni dell'epoca, non si hanno molte testimonianze sulla figura di Bauer: i soli due profili biografici ricostruiti dagli studiosi odierni – nello specifico da Chiarugi e da Colle – si limitano a citare gli eventi espositivi a cui partecipò l'intagliatore<sup>117</sup>. L'unico dato interessante è la presenza del Bauer, a detta del Chiarugi, tra le migliori botteghe di mobilia nella *Statistica industriale* della provincia di Firenze del 1895, elemento che porta a supporre che l'artigiano avesse un discreto successo, anche commerciale, come sembra confermare l'*Indicatore generale* di Firenze<sup>118</sup>. Adolfo Bauer è difatti citato all'interno del repertorio, anche se risulta inserito tra gli antiquari, nella sezione "Gallerie di quadri e Belle Arti"; non sembra trattarsi di un refuso, il redattore specifica difatti che possiede una galleria ed è fornitore del duca di Aosta<sup>119</sup>.

A meno che non si tratti di un caso di omonimia – possibilità esclusa abbastanza facilmente, vista la particolarità del cognome – l'unica ipotesi verosimile è che l'intagliatore conducesse le due attività in parallelo, occupandosi sia di antiquariato che della produzione di mobili in stile. Tale supposizione, se confermata, porterebbe alcuni elementi di riflessione di indubbio interesse: il confronto tra antico e moderno avrà sicuramente costituito uno spunto per il Bauer, il quale, considerato il mestiere di antiquario, si suppone possedesse discrete conoscenze storico-artistiche; tali nozioni si saranno probabilmente rispecchiate negli arredi da lui realizzati, che avranno sicuramente subito l'influenza delle collezioni esposte nella galleria. Mancando di qualunque elemento certo si tratta ovviamente di mere supposizioni, per poterle confermare sarebbe necessario identificare almeno uno dei mobili presentati alle esposizioni, confrontandolo con gli oggetti presenti sul mercato antiquario fiorentino del secondo Ottocento.

---

<sup>116</sup> “[...] la camera di A. Bauer (Firenze) completa con stipo, scrivania, sedie, e qui notammo gli intarsi in avorio colorato che simulano le pietre dure e sembrano veri mosaici: uno stipo cogli stemmi a colori di Firenze, di Roma e di Milano, ne è bellissimo esempio”. *Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Guida*, cit., 1881, p. 85.

<sup>117</sup> Oltre alle esposizioni di Milano e Torino Bauer fu presente a quella Universale di Anversa (1885), a Firenze nel 1887 ed all'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892. Cfr. CHIARUGI, 1994, p. 413; COLLE, 2007, p. 428.

<sup>118</sup> CHIARUGI, 1994, p. 413.

<sup>119</sup> “Bauer Adolfo, antiquario, con galleria, fornitore di S. A. Reale il duca d'Aosta, p. Frescobaldi, 5 e lungarno Guicciardini, 1”. *Indicatore generale della città di Firenze amministrativa commerciale, artistico, industriale e stradale compilato da Zanobi Ventinove*, Firenze 1887, p. 128.

## ***Étagère di Luigi Gasperini.***

Nella medesima categoria del Bauer è presente Luigi Gasperini, del quale si è già parlato in precedenza. Attivo nella Rocca Medievale, dove eseguì alcuni arredi per la Sala da pranzo e la Cappella, espose anche nella sezione del mobilio, sebbene non vi sia traccia ufficiale della sua presenza. Il *Catalogo ufficiale* difatti non inserisce l'intagliatore tra gli espositori della categoria, limitandosi a citarlo nella sezione di Storia dell'Arte, corrispondente al Castello Medievale; eppure il Bellinzoni nomina il Gasperini nella sua rassegna, citando alcune opere da lui realizzate<sup>120</sup>. Probabilmente l'assenza dell'artigiano dal catalogo è dovuta ad un refuso dei redattori: gli espositori sono elencati in ordine alfabetico, e salta subito all'occhio la presenza di un certo Cesare Gasparini, mobiliere milanese presentatosi in collaborazione con Rodolfo Villa<sup>121</sup>. Considerando il cognome molto simile dei due artigiani, e la medesima tipologia di oggetti presentati, è molto probabile che i compilatori dell'elenco abbiano involontariamente tralasciato Luigi Gasperini.

Non avendo alcun riferimento ufficiale nel catalogo è stato necessario ricorrere ai periodici coevi all'esposizione: come detto in precedenza, il resoconto del Bellinzoni cita gli arredi presentati dal Gasperini, tra i quali spicca una scaffalatura di gusto medievaleggiante. La definizione stilistica in realtà è particolarmente significativa, perché pone l'opera in rapporto sia con il seggiolone del Bauer che con gli arredi esposti alla Rocca: l'*étagère* è difatti "di quel gotico tanto caro a D'Andrade, ad Avondo, a Pastoris, e popolarizzato ora dal castello Medioevale", e "fa concorrenza" allo stallo del fiorentino<sup>122</sup>. Sembra quasi che la Rocca sia assunta a riferimento stilistico già nel corso dell'esposizione stessa, divenendo una sorta di simbolo del neomedievalismo più scientifico. Riveste inoltre un certo interesse la contrapposizione, da parte del Bellinzoni, dell'*étagère* allo stallo di Bauer, come se fossero stilisticamente affini; in effetti l'opera del fiorentino era stata indicata dall'articolista in stile "gotico-francese", ed il richiamo, per il mobile del Gasperini, al gotico di matrice dandradiana porta ad ipotizzare un'interpretazione simile dello stile da parte dei due artigiani.

Come nel caso precedente, anche per l'opera del Gasperini manca un'incisione che fornisca un appiglio sia per l'analisi stilistica che per l'individuazione dell'oggetto nelle collezioni contemporanee. Una delle possibili destinazioni dell'*étagère* potrebbe essere costituita dalle residenze sabaude: il Fondo della Real Casa contiene difatti un elenco degli acquisti effettuati

---

<sup>120</sup> "GASPERINI Luigi, Torino. – Una sedia baronale ed un altare scolpito". *L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 2.

<sup>121</sup> "GASPARINI Cesare e VILLA Rodolfo, Milano. – Mobili diversi". *Ivi*, p. 590.

<sup>122</sup> BELLINZONI, 1884, p. 134.

dai sovrani nel corso dell'Esposizione Generale del 1884, dove è citato un “buffet de 1400” di Luigi Gasperini, costato ottocento lire<sup>123</sup>. Sfortunatamente l’inventario non contiene indicazioni circa la destinazione degli oggetti acquisiti, risulta quindi difficile individuare con precisione la sede a cui il mobile fu inviato; in caso contrario si sarebbe potuto rintracciare per verificare se si trattava dell’*étagère* citato dal Bellinzoni.

---

<sup>123</sup> A.S.T., Fondo Real Casa, mazzo 8436, Primo elenco degli acquisti fatti dalle LL. M. M. alla Esposizione Generale Italiana in Torino – 1884.

## **Pietro Rosso, Mobili di lusso.**

Tra gli espositori di arredi artistici è presente anche Pietro Rosso, artigiano torinese attivo già nella Rocca Medievale, per la quale realizzò numerosi arredi: si devono a lui la “sedia da letto” ed un cassone ad ornati graffiti – tratto da un modello del Museo Civico – nella Camera baronale da letto<sup>124</sup>, mentre per l’Oratorio privato eseguì la cornice intagliata del dittico dell’*Annunciazione*, opera di Rodolfo Morgari<sup>125</sup>.

Nella sezione delle industrie manifatturiere presentò inoltre una selezione di mobili di lusso, dei quali purtroppo non si hanno informazioni<sup>126</sup>. La stampa dell’epoca difatti non dedicò spazio alla sua produzione artistica, e sullo stesso Rosso non si hanno molte notizie: l’artigiano risulta difatti citato solamente all’interno delle *Guide commerciali* torinesi, tra gli scultori in legno, con sede del laboratorio in via San Francesco da Paola 21<sup>127</sup>.

Considerando la sua partecipazione al cantiere del Castello, e la tendenza da parte del D’Andrade a scegliere come collaboratori artigiani che avevano già una certa esperienza in ambito neomedievale, anche se, allo stato attuale delle ricerche, il nome dell’intagliatore sembra poco noto. È dunque plausibile che il Rosso abbia presentato all’esposizione torinese alcuni arredi lignei– anche in concomitanza con mobili ascrivibili ad altri stili –, in linea con la sua consueta produzione.

---

<sup>124</sup> “Sedia da letto riccamente intagliata, ad alta spalliera mobile su mastietti od a ribalta, che ripiegandosi sui braccioli, forma un tavolo presso il letto [...]. Cassone di quercia, ad ornati graffiti su fondo nero, da un modello esistente nel Museo Civico di Torino”. VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 153; si veda inoltre l’Appendice documentaria.

<sup>125</sup> Cfr. *L’Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 3; VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 165; FRIZZI, 1893, p. 482. Il Morgari era a sua volta presente all’Esposizione torinese, il *Catalogo ufficiale* riporta difatti la sua presenza nella decima classe – “Collezione di prodotti di più industrie” – con una serie di riproduzioni di arazzi. *L’Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 608.

<sup>126</sup> Cfr. *L’Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 593.

<sup>127</sup> Nelle edizioni del primo Novecento dell’*Annuario commerciale del Piemonte* è in realtà presente un certo Carlo Rosso, attivo come ebanista, fabbricante di arredi lignei, negoziante di mobili in legno e ferro e tappezziere. L’indirizzo della bottega però non corrisponde a quello di Pietro Rosso – via san Secondo 29 invece che via san Francesco da Paola 21 – ed il cognome è inoltre abbastanza comune: potrebbe trattarsi di un caso di omonimia o dell’esercizio commerciale di un suo parente, difficilmente sarà il caso di un refuso da parte del redattore. Cfr. MARZORATI, 1884, p. 78; *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1901, p. 225; *ivi*, pp. 323-324; *ivi*, p. 435.

## ***Giovanni Minoja, altare del 1400.***

Una parte degli arredi presentati all'Esposizione Generale risulta inserita nella decima classe, "Collezione di prodotti di più industrie", tra i "Lavori da tappezziere e decoratore". Tale scelta è legata alle caratteristiche delle opere presentate, che spesso non sono riconducibili ad una sola tecnica. Giovanni Minoja costituisce un caso esemplificativo in questo senso: secondo il *Catalogo ufficiale* esponeva un altare "completo" in stile quattrocentesco ed alcuni candelabri, ma la descrizione è in realtà quantomeno riduttiva<sup>128</sup>. Sembra difatti che l'artista abbia presentato una sorta di altare monumentale – le fonti dell'epoca lo definiscono "una mezza chiesa di per sé" – corredato di ogni elemento necessario: candelieri, vasi, una statua della Madonna con Bambino, perfino dei quadri della via Crucis<sup>129</sup>. Si direbbe che il Minoja abbia realizzato una commistione tra un altare e la ricreazione in stile di un ambiente, o più probabilmente abbia contestualizzato l'opera esposta, collocando alcuni oggetti – le stazioni della via Crucis – in prossimità della stessa.

Non vi è molta chiarezza nemmeno sulla sua definizione stilistica: indicata come "un lavoro sfolgorante d'oro sullo stile del secolo XV", dovrebbe rifarsi ad una versione del gotico internazionale; in realtà sono presenti anche "parecchi saggi di orientale", che interessano soprattutto la statua della Vergine<sup>130</sup>. Se si considera il contesto è possibile ipotizzare che in questo caso il termine "orientale" non indichi un rimando all'interesse ottocentesco per l'orientalismo, ma che si intendesse lo stile bizantino, secondo l'epoca connotato da un maggior purismo religioso<sup>131</sup>. Purtroppo si ignora l'attuale ubicazione dell'altare, non si è nemmeno riusciti a reperire nessuna sua riproduzione che possa dirimere la questione dello stile: l'opera sarà stata acquistata da un visitatore che l'avrà a sua volta donata ad una chiesa o congregazione religiosa, o, rimasta invenduta, avrà trovato in seguito un acquirente.

Come si è detto in precedenza, l'altare si deve al torinese Giovanni Minoja, "artista di gusto ed assai valente in questo genere di valori"<sup>132</sup>. Le guide commerciali ottocentesche costituiscono in questo caso un valido strumento per ricostruire la professione del Minoja, attivo in svariati campi: nel 1884 possiede una bottega posta al numero 24 di via San

---

<sup>128</sup> *L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 608.

<sup>129</sup> N. PETTINATI, *La Chiesa all'Esposizione*, in *Torino e l'Esposizione Italiana del 1884*, cit., 1884, p. 250; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>130</sup> PETTINATI, 1884, p. 250.

<sup>131</sup> A tal proposito si veda il capitolo relativo all'Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico del 1870.

<sup>132</sup> PETTINATI, 1884, p. 250.

Francesco d'Assisi, ed è inserito tra gli “Indoratori, Verniciatori, Fabbricanti di Cornici e Pittori d'Insegne”<sup>133</sup>. Sembra che conduca la sua ditta solo fino ai primi del Novecento, nel 1900 esiste difatti una ditta intitolata “Minoja G.”, ma risulta di proprietà di Camusso e Giordanino, attivi nei medesimi campi del loro predecessore: scultura ed intaglio ligneo, decoratori, fornitori di arredi sacri e doratori<sup>134</sup>.

Al di là di tali scarse informazioni non si hanno ulteriori dati sull'artista, ignorato dai repertori artistici ottocenteschi come da quelli contemporanei.

---

<sup>133</sup> MARZORATI, 1884, p. 108.

<sup>134</sup> Si vedano a tal proposito *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1900, p. 498; *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1901, p. 217; *ivi*, p. 421; *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1902, p. 213.

### ***Defendente Oriani, portavaso in stile gotico.***

Nella settima divisione confluisce la maggior parte degli oggetti neomedievali presenti all'Esposizione: la categoria delle industrie manifatturiere comprende difatti quasi tutte le arti decorative, tra cui quelle legate alla lavorazione del ferro.

All'interno di quest'ultima categoria era presente Defendente Oriani, un artigiano milanese che esponeva un portavaso neogotico, realizzato in ferro battuto<sup>135</sup>. Al di là della menzione del *Catalogo ufficiale* non si sono reperite altre informazioni relative all'artista o riproduzioni dell'opera; il primo in realtà è citato anche nella sesta classe – “Finimenti di private abitazioni e di pubblici stabilimenti” – dove era rappresentato da una “portina a due battenti in ferro e serramenta”, ma la notizia non riveste particolare interesse per la delineazione del profilo del personaggio<sup>136</sup>. Si può solamente avanzare l'ipotesi che l'Oriani non si dedicasse esclusivamente alla produzione di ferri battuti di lusso, ma che si occupasse anche della più comune produzione artigiana; ciò spiegherebbe in parte la sua assenza dai repertori ottocenteschi e novecenteschi destinati agli artisti, anche se tale divisione non sempre è stata rispettata.

Non si sono rintracciate ulteriori testimonianze sull'espositore, e nemmeno sulla sua opera, ignorata dalle pubblicazioni dell'epoca; sembra comunque che i portavasi ispirati al Medioevo fossero discretamente diffusi all'epoca: come già accennato in precedenza, all'Esposizione palermitana del 1891-1892 Giuseppe Guaita presentò un treppiede in ferro battuto, rappresentante un drago che sorregge un vaso di ceramica<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> Cfr. *L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 601; si veda anche l'Appendice documentaria.

<sup>136</sup> *L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 582.

<sup>137</sup> L'opera fu acquistata dalla Regina. Cfr. M. SICILIANO, *Le industrie meccaniche, in Palermo e l'Esposizione Nazionale del 1891-92. Cronaca illustrata*, Milano 1891-1892, p. 131.

### ***Costantino Sereno, dipinti su vetro.***

L'ultimo espositore da prendere in considerazione ai fini di questo studio è Costantino Sereno, attivo anche per la Rocca Medievale: secondo il *Catalogo ufficiale* realizzò difatti due vetrate per il castello, una "policroma a figure" ed un'altra di dimensioni minori con lo stemma degli "Challand [sic]"<sup>138</sup>. Nelle descrizioni del Vayra e del D'Andrade in realtà tali opere non sono citate, è anzi assente qualunque riferimento alla collaborazione del Sereno: le vetrate si dovrebbero difatti a Pietro Guglielmi – quelle presenti nella Sala baronale, nella Stanza da letto e della Cappella – ed a Gaetano Tubino, relativamente all'Oratorio privato. Eppure, oltre ad essere citato dal *Catalogo ufficiale* nella sezione della Rocca, l'artista è presente nell'elenco di espositori e fornitori rinvenuto presso l'Archivio Storico dei Musei Civici, dove si è rintracciata anche la sua scheda di partecipazione<sup>139</sup>. Secondo tali fonti sembrerebbe che il Sereno avesse presentato solo una vetrata – a differenza di quanto riportato dal catalogo dell'esposizione – "stile secolo XV", destinata all'Oratorio; le pubblicazioni dell'epoca attribuiscono però la finestra presente in tale stanza al Tubino, il quale avrebbe fornito solo le vetrate della Cappella, mentre a Guglielmi si dovrebbero quelle della Sala da pranzo, della Cappella e della Sala Baronale<sup>140</sup>. Un'ulteriore versione è avanzata dallo Stella, il quale, nel profilo biografico di Costantino Sereno, gli attribuisce la vetrata tratta dai sopracitati vetri di Pietro Vaser conservati presso il Museo Civico di Torino<sup>141</sup>. I bombardamenti che nel 1943 interessarono il Borgo Medievale non hanno sicuramente agevolato la corretta attribuzione delle vetrate, andate completamente distrutte ed attualmente sostituite da copie più o meno simili.

Ciò che interessa in realtà, al di là delle questioni legate all'individuazione delle opere del Sereno, è la partecipazione dell'artista all'impresa del Borgo con un lavoro neomedievale, ispirato al Quattrocento. Oltre a questa commissione risulta presente all'Esposizione Generale, all'interno della divisione "Industrie manifatturiere" – per la classe "Ceramica e vetraria" –, con alcuni dipinti "su vetro e su specchio": ovviamente con la prima espressione

---

<sup>138</sup> Cfr. *L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 3; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>139</sup> Si vedano A.S.M.C.T., C.B.M. 27, Sezione storia dell'arte. Schede espositori – Fornitori ed Espositori; *ivi*, Piccole schede.

<sup>140</sup> A.S.M.C.T., C.B.M. 27, Sezione storia dell'arte. Schede espositori – Fornitori ed Espositori.

<sup>141</sup> "[...] all'Esposizione Nazionale del 1884 ne diede un bellissimo saggio [dell'arte vetraria], riproducendo, per la cappella del castello medioevale, una vetrata del XV secolo il cui originale si trova nel nostro Museo Civico". STELLA, 1893, p. 126.

erano intese le vetrate eseguite con la tecnica della pittura a smalto, metodo ampiamente diffuso nel corso dell'Ottocento<sup>142</sup>.

Il *Catalogo ufficiale* non fornisce altre notizie sulle opere presentate dal Sereno, così come è assente qualunque riferimento alla sua produzione nei periodici coevi all'evento; tuttavia, alla luce dell'attività svolta dall'artista è molto probabile che abbia esposto alcune vetrate di gusto medievaleggiante. La figura del Sereno è difatti nota in ambito piemontese nel campo della pittura: formatosi all'Accademia Albertina di Torino negli anni Quaranta dell'Ottocento, si occupava principalmente di pittura sacra o ispirata a temi tipici del Romanticismo storico, sia nelle opere su tela che nei cicli affrescati; in alcuni casi fu richiesta la sua opera in occasione di interventi di restauro di chiese medievali, come per il cantiere del Duomo di Casale, affidato nel 1858 ad Edoardo Arborio Mella<sup>143</sup>.

Alla sua attività pittorica, il Sereno affiancò progressivamente altre professioni, tra cui quella di maestro di mosaici – fornì il disegno per la decorazione della chiesa di San Secondo a Torino – e vetratista, progettando opere per numerose commissioni pubbliche, tra cui si ricordano quelle per Santa Maria Ausiliatrice ed il Duomo di Pinerolo<sup>144</sup>. Anche in tale campo doveva godere di una discreta notorietà, se si considera che nel 1889 realizzò le finestre della basilica del Sacro Cuore a Roma e fu incaricato del restauro della vetrata di scuola gaudenziana della parrocchiale di Rocapietra presso Varallo Sesia, oltre alla sopracitata collaborazione con il D'Andrade per la Rocca del Valentino<sup>145</sup>.

Considerando l'impronta stilistica della produzione dell'artista, ispirata in linea di massima ad un certo neomedievalismo, non privo di reinterpretazioni in chiave purista, sembra quanto meno logico ipotizzare che almeno una parte delle vetrate esposte dal Sereno nel 1884 fossero riferibili a tale stile, soprattutto se si considera lo stretto legame che tale tecnica aveva con il Medioevo.

---

<sup>142</sup> *L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 607; si rimanda all'Appendice documentaria.

<sup>143</sup> Su Costantino Sereno (1829-1893) cfr. STELLA, 1893, pp. 124-128; DE GUBERNATIS, 1906, p. 470; A. M. BESSONE AURELJ, *Dizionario dei pittori italiani*, Città di Castello 1915 [1947], p. 495; THIEME, BECKER, vol. XXX, 1936, p. 507; *Dizionario enciclopedico Bolaffi*, cit., 1972-1976, vol. X, p. 274; D'AGOSTINO, *Cinquant'anni di fervente attività: per una biografia dell'artista*, in G. MAZZA, C. SPANTIGATI (a cura di), *Costantino Sereno a Casale: i cartoni della Cattedrale di Sant'Evasio*, cat. della mostra, Casale Monferrato 1990, pp. 7-22; C. THELLUNG, *Costantino Sereno*, in *La pittura in Italia*, cit., 1991, tomo secondo, p. 1022; SILVESTRI, 2006, p. 219 n.

<sup>144</sup> STELLA, 1893, p. 127; BESSONE AURELJ, 1915, p. 495; D'AGOSTINO, 1990, p. 16.

<sup>145</sup> D'AGOSTINO, 1990, pp. 16-17; SILVESTRI, 2006, p. 219 n.



**Tav. 1.** Giusto di Ravensburg, *Annunciazione*, particolare. Genova, Santa Maria di Castello.



**Tav. 2.** Ditta Issel-Farina, vaso in maiolica dipinta in azzurro. Genova, Museo dell'Accademia ligustica di belle arti.



## Esposizione Mondiale Vaticana (1888).

---

Diciotto anni dopo l'Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico Roma fu teatro di un evento analogo, volto a celebrare il giubileo sacerdotale di Leone XIII, eletto pontefice dopo la morte di Pio IX. Il lasso di tempo intercorso tra le due mostre vide una progressiva evoluzione dei rapporti tra Stato e Chiesa: il Papa si rivelò difatti meno intransigente del suo predecessore, anche se non abrogò il *Non expedit* di Pio IX. Roma era inoltre ancora in fermento per il nuovo ruolo di capitale del Regno, e proprio intorno al suo modello – urbanistico, ma non solo – si incentravano dibattiti ed iniziative<sup>1</sup>.

Il giubileo sacerdotale del pontefice sembra in realtà costituire quasi un pretesto per mostrare alla città ed al mondo intero l'importanza che ancora aveva il Papa, celebrato dai doni di tutta la cristianità, nonostante la perdita del potere temporale. Come rilevato dalla Fedeli Bernardini, la mostra celebrava la figura di Leone XIII sia come capo religioso che in quanto “capo di stato spodestato”, ancora legato al ruolo di Papa prigioniero già proclamato dal suo predecessore, Pio IX<sup>2</sup>. A confermare i rapporti tesi tra la Chiesa ed il neonato Stato italiano è l'assenza di doni da parte di Umberto I, mentre l'evento vide la partecipazione dei governanti delle principali potenze del mondo, anche dei paesi non cristiani: la regina d'Inghilterra, i sovrani del Portogallo, gli imperatori del Brasile, il sultano della Turchia, l'impero austro-ungarico, perfino l'imperatore del Giappone erano presenti all'esposizione tramite i loro doni<sup>3</sup>.

Rispetto all'edizione precedente l'esposizione sembra godere di una migliore organizzazione: vi è un apposito comitato promotore dell'iniziativa – la “Commissione promotrice delle Feste e dell'Esposizione Vaticana” – e le relative pubblicazioni dell'epoca – periodiche e non – sono più numerose, così come gli espositori. Caratteristica esclusiva dell'evento è la dimensione puramente celebrativa del pontefice: tutti gli oggetti esposti sono difatti doni recati al Papa, destinati ad entrare in seguito nelle collezioni museali del Vaticano o ad essere riutilizzati per l'arredo dei Palazzi Vaticani. Una parte degli oggetti offerti sarà invece inviata

---

<sup>1</sup> Sulla situazione romana dopo l'annessione al Regno d'Italia si veda M. MANIERI ELIA, *Roma capitale: strategie urbane e uso delle memorie*, in A. CARACCILO (a cura di), *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi. Il Lazio*, Torino 1991, pp. 513-560; R. MORELLO, *Alla ricerca di un'identità: operai e sviluppo economico nella capitale (1870-1910)*, *ivi*, pp. 43-82.

<sup>2</sup> F. FEDELI BERNARDINI, *L'esposizione vaticana del 1888*, in EAD. (a cura di), *La Reggia dei Volsci*, cat. della mostra, Roma 2006, p. 199.

<sup>3</sup> Cfr. FEDELI BERNARDINI, 2006, p. 202.

da Leone XIII a chiese e comunità religiose di tutt'Italia. Poiché le opere esposte sono donate al pontefice, nella quasi totalità dei casi si tratta di oggetti eseguiti su commissione; probabilmente per tale motivo i periodici legati all'esposizione si concentrarono in particolar modo sull'identità del donatore, tralasciando in alcuni casi persino il nome dell'autore dell'opera, considerato di fatto un mero esecutore<sup>4</sup>.

Un'ulteriore differenza dagli altri eventi indagati è costituita dalla mancata commercializzazione dei prodotti esposti: essi erano difatti doni recati al Pontefice, il quale in seguito scelse se conservarli in sede – una parte è attualmente conservata presso le Sacrestie Papali – o donarli a chiese o altri luoghi di culto. A differenza delle Esposizioni Generali indagate finora, in questo caso si è potuta facilmente individuare buona parte degli oggetti presentati all'esposizione, ancora conservati presso il Vaticano. Naturalmente, considerata l'identità del personaggio a cui erano offerti i doni, si trattava nella maggior parte dei casi di opere di uso religioso, per le quali era tendenzialmente privilegiato lo stile neomedievale, o “ogivale”, come anche il bizantino, quantomeno secondo le pubblicazioni dell'epoca. Considerato il cospicuo numero di oggetti rispondenti ai canoni della presente ricerca, si è scelto di concentrarsi sulle opere le cui riproduzioni sono state pubblicate dai periodici ottocenteschi o da recenti studi, rimandando per le altre all'Appendice documentaria<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Sulla dimensione celebrativa del dono a Leone XIII e, più in generale, sull'Esposizione Vaticana, si veda FEDELI BERNARDINI, 2006, pp. 197-212.

<sup>5</sup> Sono più di cinquanta le opere esposte definite dai periodici dell'Esposizione neomedievale o neobizantine.

## ***Armand-Calliat, oreficerie sacre.***

Da un primo esame dei periodici legati all'evento è possibile notare la quantità di oggetti in stile medievale o bizantino a cui sono dedicati articoli ed incisioni. Grazie ad essi si è identificato un numero maggiore di opere esposte rispetto alla precedente esposizione, verificandone anche, ove possibile, l'attuale collocazione. È il caso delle oreficerie di Armand-Calliat, artista lionese che aveva già esposto nel 1870 un servizio liturgico – che sarà donato in seguito a Pio IX – ed una croce processionale. Anche in occasione di questo evento presenta una croce analoga, dono per il pontefice da parte della diocesi di Moulins, ed attualmente conservata presso la Sacrestia Papale (**Tavv. 1-2**). La decorazione è a tutto tondo, e presenta sul *recto* Cristo in croce, mentre sul *verso* è raffigurata la Madonna in atteggiamento di supplica<sup>6</sup>. Così come già la brocca e la pisside presentati dall'orefice nel 1870, anche per quest'opera l'autore dell'articolo parla di richiami a “forme greco-bizantine”, e probabilmente anche in questo caso si deve in parte al ricco significato simbolico dell'apparato decorativo della croce, “perché in essa può dirsi che ogni fregio e adornamento, anche non figurato, è mistico e simbolico”<sup>7</sup>. La decorazione, incentrata sul riscatto dell'umanità tramite il sacrificio di Cristo, è effettivamente complessa: ai piedi della croce si trovano difatti due figurine rilevate a tutto tondo, probabilmente Adamo ed Eva, in atteggiamento di adorazione; al di sotto si trovano il globo terrestre ed un angelo recante il Vangelo. Più in basso è infine presente un serpente, simbolo del male sconfitto<sup>8</sup>. Recentemente il Berthod ha rilevato come nella produzione di Armand-Calliat anche i motivi floreali – in questo caso i nontiscordardime – abbiano un preciso significato simbolico<sup>9</sup>. Nonostante l'attribuzione – tutto sommato alquanto arbitraria – dell'opera allo stile bizantino, l'autore dell'articolo pone in rilievo la stretta derivazione filologica delle tre iscrizioni

---

<sup>6</sup> Curiosamente quest'opera risulta finora scarsamente indagata dalla critica. Non è compresa difatti né negli studi del Berthod né in quelli dell'Orsini relativi alla Sacrestia Papale. I soli riferimenti ad essa sono in alcune opere di carattere generale del Berthod, rispettivamente sull'arte sacra e sulle opere poco note del Vaticano. Per completezza si ricorda anche una descrizione presente nell'Orsini, che presenta però come immagine la croce di Armand-Calliat donata a Pio IX. Cfr. B. BERTHOD, E. HARDOUIN-FUGIER, *Dictionnaire des arts liturgiques: XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1996; ID., BLANCHARD, 2001, p.163; ORSINI, 1998, pp. 158-159.

<sup>7</sup> Per la descrizione della croce si veda F., *Croce processionale offerta in dono dalla diocesi di Moulins*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma 1888, pp. 226-227; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>8</sup> “Appiè di questa [la croce], Adamo ed Eva. Al di sotto vedesi il globo terrestre, intorno al quale son figurate a cesello le cinque parti del mondo, ed un angelo che reca fra le mani il Vangelo. Dodici rosoni smaltati circondano i poli della sfera, che attraversata diagonalmente dai segni dello zodiaco in oro opaco, a tratti niellati, sopra una fascia d'oro rosso trapunta di stelle [...]. Lo stemma del S. P. Leone XIII brilla di smalti nella impugnature, scanalata e sparsa di fiorellini, e avente alla sommità un capitello [...]. Quivi sopra, il diabolico serpente sconfitto dà alla vite un'ultima stretta e spira”. F., 1888, p. 227; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>9</sup> I nontiscordardime rappresenterebbero difatti, secondo lo studioso, i ricordi, in questo caso probabilmente quello del sacrificio di Cristo. Sul simbolismo utilizzato dall'orefice si veda BERTHOD, 1994, pp. 97-100.

presenti sul nimbo della croce: quella riportata sul lato di Cristo – “CRVX VICTRIX PLENO LONGE LATEQVE PROPILEO IN CÆLUM SVRSVM DOMINATVR ET VNA DEORSVM” – ed una delle due dalla parte della Vergine – “ADÆ MORTE NOVI REDIT ADÆ VITA PRIORI” – proverrebbero difatti da “da una croce del secolo XIII, descritta dal Didron seniore”, mentre la seconda citazione del medesimo lato – “CARNALIS ACTVS TVLIT AGNVS HIC HOSTIA FACTVS” – è presente sulla “piastra di un Evangelario della fine del XII secolo”, ond’è parola negli *Annales Archeologiques* di quel dotto scrittore”<sup>10</sup>. È interessante rilevare come, all’interno del medesimo articolo, a proposito di quest’oggetto siano presenti sia riferimenti poco motivati all’arte bizantina – ma questo si deve probabilmente, come già accennato in precedenza, al valore simbolico della decorazione – che una certa attenzione alla derivazione di modelli antichi, perfino per le iscrizioni riportate.

Tra le opere presentate da Armand-Calliat suscita l’interesse del medesimo periodico un calice in argento dorato con patena, donato dalle “Figlie di Maria in S. Giuseppe di Chambéry”, la cui iconografia è “un piccolo poema, ispirato alle fonti della storia sacra, nazionale e locale” (**Tav. 3**)<sup>11</sup>. Al di là degli apprezzamenti tecnici sui virtuosismi realizzati dall’orefice interessa in questa sede il riferimento dell’autore dell’articolo alla decorazione della base del calice, che riprodurrebbe la cappella delle committenti in Chambéry<sup>12</sup>. Come nell’opera precedente vi è la ripresa di un modello, considerato “parte importantissima dell’opera, perché le dà un carattere tutto locale”<sup>13</sup>. In questo caso però non si ha la certezza che si tratti di un’opera antica o contemporanea, per quanto l’ordine fosse all’epoca di recente costituzione – la fondazione risale agli anni Sessanta dell’Ottocento – non si esclude che non avesse una sede antica. D’altra parte, come per la croce lionese, in un’altra pubblicazione coeva all’esposizione – l’*Album dell’Esposizione Vaticana* – a proposito del calice si parla di un sapiente intreccio, da parte dell’artista, tra “le linee severe della prima età cristiana” e la “morbidezza e grazia delle forme quattrocentiste”, in particolar modo nella delineazione delle

---

<sup>10</sup> F., 1888, p. 227. Effettivamente si sono rintracciate le prime due iscrizioni in un volume degli *Annales Archèologiques* – il diciannovesimo – nella descrizione di una croce appartenente alla chiesa di Saint-Michel de Lünenbourg. Si noti in particolare che l’iscrizione “ADÆ MORTE NOVI REDIT ADÆ VITA PRIORI” nel manufatto originale si trova nello zoccolo della croce, dove è raffigurato Adamo che risorge dai morti. L’iscrizione spiegherebbe, secondo i Didron, la presenza del progenitore ai piedi del Calvario, elemento che accomuna quest’opera con quella di Armand-Calliat.

Sfortunatamente non è stato possibile individuare la terza citazione. Cfr. A. N. DIDRON, E. DIDRON, “Annales Archèologiques”, tome dix-neuvième, 1859, p. 88.

<sup>11</sup> L’ideazione dell’apparato decorativo si dovrebbe, secondo l’autore dell’articolo relativo al calice, all’abate Leone Bouchage. Cfr. U. F., *Calice arricchito di smalti lavoro del sig. Armand-Calliat dono delle Figlie di Maria di S. Giuseppe in Chambéry*, in *L’Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 497-499.

<sup>12</sup> “Dalla soglia della cappella, che hanno in Chambéry [sic] le Suore di S. Giuseppe, fedelmente riprodotta, si dipartono [...] due file di Figlie di Maria [...] vanno a prostrarsi ai piedi di Gesù, Maria e Giuseppe, coronati d’aureole e seduti in trono sul globo terrestre”. Cfr. U. F., 1888, p. 498; si rimanda all’Appendice documentaria.

<sup>13</sup> U. F., 1888, p. 498.

figure<sup>14</sup>. Purtroppo al momento non si sono individuate altre immagini al di là dell'incisione posta a corredo dell'articolo de *L'Esposizione Vaticana illustrata*, dalla quale non è possibile accertare la bontà del giudizio stilistico dell'articolista. Ritengo tuttavia che, come già in altri casi, l'individuazione dello stile di riferimento da parte dell'autore dell'articolo indichi semplicemente la raffinatezza dell'opera, connotandola però di un certo purismo religioso. L'attribuzione di caratteri medievali potrebbe doversi in parte alla decorazione eseguita a smalto, qui più presente rispetto ad altri oggetti realizzati da Armand-Calliat. È anche vero però che gli smalti presenti nelle opere indagate in precedenza erano caratterizzati da tinte pastello, dandone quindi una chiave di lettura palesemente moderna; nel caso del calice in questione non è possibile purtroppo verificarne l'aspetto cromatico, ma la descrizione de *L'Esposizione Vaticana illustrata* sembra confermare questa teoria<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> “Questo calice è di una semplicità e purezza di forme che incanta [...]. È un lavoro di un genere tutto particolare, nel quale l'eminente artista seppe intrecciare nelle figure le linee severe della prima età cristiana colla morbidezza e grazia delle forme quattrocentiste”. *Album dell'Esposizione Vaticana*, Roma 1888, p. 161.

<sup>15</sup> “[...] l'artefice anche qui seppe animare direm così il metallo colla ingegnosa sovrapposizione dei diversi toni dell'oro, e mediante il contrasto delle tinte a smalto. Le figure sono in oro giallo antico sopra oro verde, e i contorni e le pieghe delle vesti sono smaltati simbolicamente di nero per le Suore, di bianco per le Figlie di Maria, di giallo per S. Giuseppe, di azzurro per la Madonna, e le aureole sono profilate di rosso e azzurro. Le iscrizioni a smalto anch'esse sono di un cilestro opaco sull'oro rosato; tralci di vite, foglie e grappoli, dove piantati e dove sparsi, collegano insieme le diverse parti con molta leggiadria”. U. F., 1888, p. 499.

### ***Castellani, calice della diocesi dell'Umbria.***

Anche gli orafi romani Castellani suscitarono l'interesse della stampa dell'epoca per le opere esposte; un calice in particolare, dono della diocesi dell'Umbria, è oggetto di un articolo sia su *L'Esposizione Vaticana illustrata* che presso l'*Album dell'Esposizione* (**Tav. 4**)<sup>16</sup>. Definito “di stile ogivale”, era apprezzato per il disegno ed il gusto con il quale fu realizzato, ponendone in rilievo soprattutto “l'intonazione veramente nuova e gentile sul fondo tutto opaco del candido argento”<sup>17</sup>.

L'oggetto in realtà richiama da vicino il calice realizzato dai Castellani in occasione dell'Esposizione Vaticana del 1870, di cui si è parlato nel relativo capitolo; come accennato in tale sede, gli orefici romani avevano presentato a tale evento un'opera molto simile a questa, basata su un disegno di Michelangelo Caetani al quale si erano già ispirati per il calice donato dalla città di Roma a Pio IX nel 1846, anno dell'elezione del pontefice. È probabile che i due lavori in questione siano da identificarsi con i calici conservati, rispettivamente, presso il Duomo di Firenze – la versione esposta nel 1870 – ed il museo di Santa Maria Maggiore – quello datato al 1846 –. La coppa esposta nel 1888 invece non è invece stata individuata, la sua descrizione non è compatibile con i calici pubblicati dalla Walker, in quanto realizzata solo in argento. Le fonti dell'epoca parlano difatti in più occasioni del candore argenteo che caratterizzava l'opera, mentre quelle indicate dalla studiosa sono in argento dorato: a meno che il calice in collezione privata sia stato sottoposto ad una doratura successiva, si tende ad escludere che si tratti di quello presentato all'esposizione romana del 1888. In ogni caso è interessante la scelta di un modello già utilizzato in passato, a distanza di ben 18 e 42 anni: potrebbe trattarsi di una precisa indicazione da parte della committenza, non tanto interessata ad un oggetto di gusto aggiornato quanto ad uno dalla fortuna diffusa.

---

<sup>16</sup> In entrambe le sedi non è specificato il nome dell'autore dell'opera, potrebbe trattarsi sia di Augusto che del figlio Alfredo, a quella data probabilmente erano entrambi attivi. Sulla famiglia Castellani si veda BORDENACHE BATTAGLIA, 1978, pp. 590-591; EAD., 1978, pp. 596-603; MONSAGRATI, 1978, pp. 593-595; WALKER, 2005, pp. 21-66. Per la produzione artistica si rimanda anche a MUNN, 1983.

<sup>17</sup> Cfr. *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 168; F., *Galleria del Braccio Novo. I due calici dell'Episcopato dell'Umbria e delle Marche*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 258-259; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

### ***Acquasantiera a trittico.***

Un caso simile è costituito dal dono dell'imperatrice del Brasile a Leone XIII, un'acquasantiera a trittico, con le ante mobili (**Tavv. 5-6**). Realizzato in oreficeria, presenta una cornice con tralci di vite che scandisce le scene raffigurate nei tre pannelli: la Crocifissione, Gesù nel Getsemani e l'*Ecce Homo*, mentre, a trittico chiuso, le ante rappresentano rispettivamente Cristo tra i dottori e la predica della montagna. L'articolo relativo all'acquasantiera non fa riferimento alle tecniche utilizzate per l'esecuzione delle scene, ma, a giudicare dalle incisioni, è probabile che la parte feriale fosse eseguita a bassorilievo<sup>18</sup>. Per il lato festivo invece si può fare riferimento alla *Piccola guida della Esposizione Vaticana*, dove l'opera viene descritta come una "Acquasantiera in forma di trittico con miniature in pergamena; cornice in oro adorna di perle nere"<sup>19</sup>. L'opera è immediatamente ascritta allo "stile ogivale", la cuspide centrale è paragonata addirittura alle cattedrali gotiche di area tedesca<sup>20</sup>. Per le parti figurate – in particolare per le ante visibili a trittico aperto – il rimando stilistico è invece "lo stile del quattrocento, con vigoria grandissima nei profili e nei contorni"<sup>21</sup>. Nonostante negli articoli in questione si lodi l'oggetto per la preziosità dei suoi materiali e la tecnica con la quale è stato eseguito, non se ne nomina l'autore, anche se in uno dei periodici ci si rammarica di non conoscere il nome del "valente pittore" a cui si deve la decorazione degli scomparti del trittico<sup>22</sup>. Si direbbe quasi – e le ricerche su altri oggetti esposti sembrano confermarlo – che in quest'esposizione sia dato più rilievo ai committenti che agli artisti che hanno realizzato le opere esposte, con un evidente intento celebrativo. Conferma questa teoria la Fedeli Bernardini, la quale pone in rilievo il carattere di propaganda che assumeva il dono fatto a Leone XIII, e ciò spiegherebbe "l'asimmetria del rapporto donatore-oggetto del dono", che si verifica tramite l'"occultamento

---

<sup>18</sup> U. F., *Acquasantiera a trittico offerta da Sua Maestà l'Imperatore [sic] del Brasile*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 159; *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 46. L'oggetto, a differenza di quanto riportato dal titolo dell'articolo, è un dono dell'imperatrice del Brasile, come riportato più volte sia ne *L'Esposizione Vaticana illustrata* che nell'*Album*.

<sup>19</sup> *Piccola guida della Esposizione Vaticana dei doni offerti al Sommo Pontefice Leone XIII*, Roma 1888, p. 35. Anche nella guida del Rondina si fa riferimento alle tre scene della Passione come dipinte su pergamena. Cfr. F. S. RONDINA, *La mostra Vaticana o l'omaggio di tutto il mondo al Sommo Pontefice Leone XIII*, Roma 1888.

<sup>20</sup> "La cornice rappresenta un pergolato di vaghissimo intreccio, e di stile ogivale, con un serpeggiamento elegante di vitigni d'oro carichi di grappoli d'uva matura, perfettamente imitati da ciocche di perle nere di squisita bellezza [...]. La cuspide assorbe elegante, fiorita, maestosa come nelle cattedrali gotiche tedesche, fino a sviluppare un bel cespo frondoso a capo di una piramide di grappoli; e quel cespo opportunamente supporta in cima al pinnacolo la croce [...].

Ci duole d'ignorare il nome del valente pittore, che ha condotto a tanta perfezione di miniatura di questo bellissimo trittico ogivale ad uso di acquasantiera". F., 1888, p. 159; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>21</sup> *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 46.

<sup>22</sup> F., 1888, p. 159.

dello stesso, esaltazione del prestigio del donatore e dei suoi valori, oppure dell'ospitante a cui si dona"<sup>23</sup>.

È stato comunque possibile individuare un possibile autore per il trittico in questione, più precisamente si ipotizza che si debba all'*atelier* dei Froment-Meurice<sup>24</sup>. L'oggetto presenta difatti numerose analogie con il trittico-reliquiario di Elisabetta d'Austria, opera dei suddetti orefici donata nel 1857 alla sovrana dalla città di Arad, in Romania, ed attualmente in collezione Guenther (**Tav. 7**)<sup>25</sup>. Oltre alla particolare forma a trittico, entrambi sono caratterizzati da una ricca decorazione vegetale, composta prevalentemente da tralci di vite – con perle nere quella romana, bianche per l'altra – che formano motivi decorativi simili. Inoltre le scene raffigurate sulle ante dei due trittici sono identiche, ed anche a pannelli chiusi la decorazione è simile: il trittico in collezione Guenther presenta quattro scene in bassorilievo – Gesù tra i dottori, la predica della montagna, l'Ultima Cena e la consegna delle chiavi a San Pietro – che corrispondono in parte a quelle dell'opera donata al Papa<sup>26</sup>. I primi due episodi difatti coincidono, ma è possibile che anche gli altri fossero presenti sul trittico romano ma che, trovandosi sul retro del pannello centrale, non siano stati visti dall'autore dell'articolo. Persino la forma degli sportelli è la medesima, le scene sono difatti caratterizzate in entrambi i casi da una forma cuspidata archiacuta, smorzata solo in parte dalla cornice dell'esemplare romano, molto più massiccia dell'altra. La sola differenza nella raffigurazione degli episodi della vita di Cristo è costituita dalla tecnica esecutiva: come detto in precedenza, la parte festiva del trittico esposto a Roma era costituita da miniature su pergamena, mentre le stesse scene in collezione Guenther sono raffigurate con la pittura a smalto.

Secondo il Berthod il trittico-reliquiario trarrebbe ispirazione da un altro, esposto nel 1849 a Parigi e del quale si sarebbero in seguito perse le tracce<sup>27</sup>. Altra tesi è supportata da Dion-Tenenbaum e Massé, per i quali si tratta del medesimo oggetto, presente sia all'esposizione parigina del 1849 che del 1855; in tali occasioni non avrebbe avuto però le decorazioni su smalto, ma delle semplici pitture su pergamena<sup>28</sup>. A mio giudizio è più probabile quest'ultima

---

<sup>23</sup> FEDELI BERNARDINI, 2006, p. 209.

<sup>24</sup> Su Froment-Meurice si veda L. DUSSIEUX, *Les artistes français à l'étranger*, Paris-Lyon 1876; V. A. C., *Froment-Meurice François-Désiré*, in THIEME, BECKER, 1916, vol. XII, pp. 521-523; *Trésors d'argent. Les Froment-Meurice orfèvres romantiques parisiens*, cat. della mostra, Paris 2003; ALCOUFFE, 1991, pp. 498-501.

<sup>25</sup> Cfr. A. DION-TENENBAUM, M.-M. MASSÉ, *Notices des œuvres*, in *Trésors d'argent*, cit., 2003, pp. 187-218.

<sup>26</sup> Per la descrizione del trittico-reliquiario si veda DUSSIEUX, 1876, pp. 157-158; B. BERTHOD, *L'orfèvrerie religieuse et liturgique des Froment-Meurice*, in *Trésors d'argent*, cit., 2003, pp. 125-146. Nel saggio in questione non sono presenti immagini del retro, non è stato quindi possibile confrontarlo con il trittico esposto a Roma.

<sup>27</sup> BERTHOD, 2003, p. 129.

<sup>28</sup> Cfr. DION-TENENBAUM, MASSÉ, 2003, p. 208.

ipotesi, soprattutto se si tiene conto che l'opera fu conclusa e donata solo nel 1857, quindi a tali date è più che possibile che non fosse ancora terminata, e che le pitture di pergamena fossero una scelta temporanea. Inoltre proprio nel 1855, a pochi mesi dall'Esposizione Universale di Parigi, François-Désiré Froment-Meurice muore, lasciando la bottega nelle mani della vedova e del figlio Émile, ancora minorenne<sup>29</sup>. Probabilmente per questi motivi il trittico fu esposto con una soluzione temporanea, per essere in seguito concluso e consegnato alla committenza.

Rimane da chiarire per quale motivo si sia scelta quest'opera come modello per quella di Roma, eseguita a più di trent'anni di distanza dalla prima, modello dunque che si sarebbe potuto considerare non più aggiornato. Ciò potrebbe essere dovuto ad una precisa richiesta della committente – che quindi aveva ben presente il trittico-reliquiario di Elisabetta d'Austria – e testimonierebbe pertanto la fortuna del suddetto oggetto. Un'altra possibilità potrebbe essere rappresentata invece da una commissione generica, e che la scelta del modello si debba ad Émile Froment-Meurice, che avrebbe quindi ripreso un'opera del padre, in segno di continuità con il lavoro di questi. In entrambi i casi sembrerebbe che sia dal punto di vista dell'artista che della committenza non conti tanto l'aggiornamento stilistico per le oreficerie religiose quanto piuttosto il riferimento ad un modello figurativo collaudato.

---

<sup>29</sup> M.-M. MASSÉ, *Émile Froment-Meurice*, in *Trésors d'argent*, cit., 2003, pp. 97-124.

## ***Istituto Artistico di San Lorenzo di Aversa, scrittoio con sedia.***

Un'altra opera esposta a Roma che fa riferimento, ma in maniera esplicita, ad altri oggetti, è uno scrittoio con sedia, donato dalla diocesi di Aversa e realizzato dall'Istituto Artistico di San Lorenzo della città, sotto la direzione di Angelo Grossi (**Tav. 8**)<sup>30</sup>. In “puro stile bizantino”, presenta la caratteristica di essere decorato con motivi desunti dalle medaglie emesse annualmente dal Papa<sup>31</sup>. Per la cattedra in questione gli artigiani si concentrarono in particolare su quelle emesse durante il pontificato di Leone XIII<sup>32</sup>. In realtà solo una parte dello scrittoio è ornata seguendo tali fonti: i lati del tavolo sono contraddistinti difatti dalle sculture di Alfano, rappresentanti quattro Dottori della Chiesa, e solo nella parte anteriore è riprodotta una scena contenuta nella medaglia del 1887, la pacificazione della contesa tra Germania e Spagna intorno alle Isole Caroline (**Tav. 9**)<sup>33</sup>. Sulla parte superiore dello scrittoio, sorretta da due colonne tortili, sono presenti le riproduzioni in legno di altre otto medaglie papali, relative ovviamente alle imprese di Leone XIII<sup>34</sup>. Il riferimento allo stile bizantino è quindi completamente arbitrario – si potrebbe al massimo individuare un certo neomedievalismo, avvertibile nelle arcate trilobate della parte inferiore del tavolo –, eppure è riportato in tutti gli articoli sulla cattedra di Aversa. Probabilmente la chiave di lettura di tale identificazione in questo caso è fornita dalla seguente spiegazione, riportata nell'*Album dell'Esposizione*: “Il perché [il riferimento ai medaglioni papali] il dono non assume solo il carattere di artistico, ma di storico ancora”<sup>35</sup>. Sebbene i due elementi non siano direttamente messi in relazione dall'autore, sembrerebbe quasi che in questo caso la definizione di

---

<sup>30</sup> Su Vincenzo Alfano, allievo di Domenico Morelli e Filippo Palizzi presso l'Accademia di Napoli, si veda E. VON MACH, *Alfano Vincenzo*, in THIEME, BECKER, 1907, vol. I, p. 277.

<sup>31</sup> *Esposizione mondiale Vaticana*, Roma 1888, p. 133; cfr. l'Appendice documentaria.

<sup>32</sup> Per le medaglie annuali emesse dal Vaticano si veda F. BARTOLOTTI, *La medaglia annuale dei Romani Pontefici*, Rimini 1967.

<sup>33</sup> “atteggiati a sacra maestà stanno ai lati del mobile quattro dei grandi Dottori della Chiesa, Agostino, Ambrogio, Tommaso, Bonaventura [...]. Il fatto più memorando che segna la pagina più gloriosa del Pontificato di Leone XIII, la controversia cioè intorno alle Isole Caroline da Lui composta fra la Germania e la Spagna e rappresentata nella medaglia dello scorso mese di giugno, forma il pannello maggiore della parte anteriore dello scrittoio.” Cfr. *Esposizione mondiale*, cit., 1888, pp. 133-134; si veda inoltre l'Appendice documentaria. Per la medaglia in questione si veda BARTOLOTTI, 1967, p. 311.

<sup>34</sup> Le medaglie riprodotte corrispondono ai primi anni di pontificato di Leone XIII: la prima rappresenta la Chiesa e la missione del Papa; la seconda celebra l'enciclica *Aeterni Patris sive de Philosophia Christiana* (1879), che dette impulso agli studi sull'opera di san Tommaso; la terza richiama l'istituzione della scuola di belle arti in Vaticano; la quarta si riferisce alla canonizzazione di quattro santi; la quinta presenta l'omaggio degli Slavi al pontefice, per l'istituzione della gerarchia ecclesiastica in Boemia ed Erzegovina e l'introduzione presso i cattolici delle feste di due santi slavi; la sesta ricorda il prolungamento del porticato della basilica di San Giovanni in Laterano, che veniva così a collegarsi con il battistero; la settima celebra l'apertura dell'Archivio Segreto Vaticano, mentre l'ottava rammenta l'ampliamento e la decorazione della Basilica Lateranense. Per una descrizione puntuale delle scene *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 133; Appendice documentaria. Sulle relative medaglie si veda BARTOLOTTI, 1967, pp. 303-310.

<sup>35</sup> *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 98.

bizantino fornisca all'oggetto un'aura di maggior solennità, rendendolo degno di essere ricordato e quindi storicizzato.

## ***“Ostensorio di stile ogivale”, di Edoardo Collamarini ed Alessandro Zanetti.***

Come si è visto finora, alcune delle opere esposte in occasione del giubileo di Leone XIII riprendono modelli o fonti antiche, anche se non sempre vi è una ripresa filologica dell’opera originaria. Un caso analogo è costituito dall’ostensorio presentato dalla diocesi di Bologna, eseguito “con sì scrupolosa esattezza dall’orefice bolognese sig. Alessandro Zanetti”, su disegno dell’architetto Edoardo Collamarini, a sua volta bolognese (**Tav. 10**)<sup>36</sup>. L’opera si ispirerebbe, secondo il Carpanelli, alle oreficerie medievali di Bologna, in particolar modo ai reliquiari presso Santo Stefano e San Domenico, “che furono da lui presi in esame”. Ma, dovendo realizzare un ostensorio, “coronò il suo disegno di una raggiera, o fascia circolare di raggi, a cui, per non dipartirsi troppo dall’antico, antepose sette fiamme”<sup>37</sup>. La raggiera presenta in realtà caratteri ibridi tra il medievale – la parte centrale dove è esposta l’ostia consacrata – ed il neo-cinquecentesco, avvertibile soprattutto nei raggi, dovuto anche in parte alla tipologia di ostensorio scelto.

Il riferimento ai reliquiari bolognesi è, in effetti, chiaramente leggibile, soprattutto nella parte inferiore dell’opera. Essa ricalca difatti in modo abbastanza fedele quello di San Petronio, attualmente presso il Museo di Santo Stefano di Bologna (**Tav. 11**)<sup>38</sup>. La forma del basamento, l’uso degli smalti alla base, ed il nodo con le figurine di santi sotto le arcate costituiscono delle somiglianze abbastanza stringenti. Sono riscontrabili analogie con altre oreficerie bolognesi – il reliquiario di San Domenico e quello di San Tommaso ad esempio per le figurine di angeli sul basamento – ma si tratta di caratteri minori, che confermano comunque l’attenzione dell’ideatore dell’ostensorio alle emergenze locali<sup>39</sup>. Oltre alla derivazione dall’antico nell’opera è rintracciabile anche un altro aspetto: come già per la croce

---

<sup>36</sup> G. CARPANELLI, *Ostensorio di stile ogivale, dono collettivo dell’Archidiocesi [sic] di Bologna*, in *L’Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 192, 206-207. Si vedano inoltre C. PELLEGRINI, *Ostensorio di Papa Leone XIII*, in G. CECCARELLI, G. GENTILINI, S. NARDICCHI (a cura di), *Santi e Papi in terra d’Umbria: arte e fede nelle otto chiese sorelle*, cat. della mostra, Spoleto 2007, p. 56 e l’Appendice documentaria.

<sup>37</sup> CARPANELLI, 1888, p. 192.

<sup>38</sup> Sul reliquiario citato si veda D. TRENTO, *Tracciato per l’oreficeria a Bologna: reliquiari e paramenti liturgici dal 1372 al 1451*, in R. D’AMICO, R. GRANDI (a cura di), *Il tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, cat. della mostra, Bologna 1987, pp. 231-253; F. FARANDA, *Il reliquiario del capo di San Petronio*, in ID. (a cura di), *Iacopo Roseto e il suo tempo. Il restauro del reliquiario di San Petronio*, Forlì 1992, pp. 57-118; R. PINI., *Oreficeria e potere a Bologna nei secoli XIV e XV*, Bologna 2007.

<sup>39</sup> In occasione del restauro del reliquiario di san Petronio il Faranda rileva la sostituzione dell’anima con una in ottone, intervento dovuto ad un restauro ascrivibile, a suo giudizio, al secondo Ottocento, se non all’inizio del XX secolo. Ciò che lo studioso ritiene un segno del progressivo disinteresse nei confronti dell’oggetto – l’uso di un materiale “non nobile” e la tecnica industriale con il quale è stato realizzato – rileva in realtà la sussistenza di un interesse verso il reliquiario, che fu restaurato con ciò che probabilmente all’epoca era ritenuto all’avanguardia dal punto di vista tecnologico. Cfr. FARANDA, 1992, p. 76.

processionale di Armand-Calliat citata poc' anzi, l'opera in questione presenta difatti una complessa simbologia – secondo quanto riporta il Carpanelli – poiché “nell'arte ogivale tutto è simbolico, e tutto mirabilmente serve ad inalzare [sic] lo spirito a Dio”<sup>40</sup>. Il tema della decorazione è l'esaltazione di Dio tramite la chiesa bolognese, rappresentata simbolicamente dalla struttura ad arborescente dell'ostensorio e dai santi patroni della città, e Bologna stessa, con attenzione particolare alla tradizione dei suoi studi giuridici<sup>41</sup>.

Il riferimento dell'opera alle suddette celebri oreficerie bolognesi si comprende meglio se si considera la figura di Edoardo Collamarini (1863-1928), l'architetto incaricato dalla diocesi di fornire il disegno per l'ostensorio: attivo nel secondo Ottocento a Bologna, fu fin dall'inizio della sua carriera in stretto contatto con Alfonso Rubbiani, con il quale collaborò per alcuni progetti di restauro, come quello della basilica di San Francesco a Bologna<sup>42</sup>. L'anno precedente l'Esposizione Vaticana aveva partecipato al concorso per il completamento della facciata di San Petronio, in occasione del quale presentò un disegno fuori concorso, eseguito in collaborazione con il Rubbiani. Fu attivo anche nel resto d'Italia, realizzando alcuni edifici *ex novo*, come il santuario della Madonna del Sangue a Re, in provincia di Novara, definito dalla Bessone-Aurelj “il suo capolavoro”<sup>43</sup>. Si tratta quindi di un personaggio strettamente legato alla cultura storicista presente a Bologna in quegli anni, rappresentata nella forma più nota dalla figura di Alfonso Rubbiani ed i relativi cantieri di restauro<sup>44</sup>. È dunque probabile che la scelta di un modello locale ascrivibile al Medioevo non si debba solo alla necessità di

---

<sup>40</sup> CARPANELLI, 1888, p. 192.

<sup>41</sup> “A chiunque infatti attentamente lo riguardi, si fa subito palese che quel fusto argenteo e dorato, adorno di stemmi, di angeli, di tempietti a traforo, di statuette e di epigrafi, non è che un prezioso rivestimento del troco di una mistica pianta, la Chiesa Bolognese [...]. E posciachè questi mistici frutti di cotale pianta giammai sarebbero venuti a perfezione di maturità, ove il sole immortale, Cristo Gesù, che si nasconde sotto il velo degli azimi [sic] eucaristici, non avesse del suo calore fecondato il tronco; perciò alla sommità di esso sta la raggiera [...]. Inoltre, alla santificazione dei popoli validamente cooperando la intercessione di coloro, che, fatti ora concittadini di Dio nei tabernacoli della gloria celeste, prima lo furono di noi [...]; così assai si addiceva che nel fusto esteriore di questa mistica pianta, che è la Chiesa Bolognese, apparissero le figure di alcuni almeno dei principali protettori della città. [...] lungo una fascia azzurra sottostante al nodo della impugnatura, che ha un giro di finestre bifore, si legge il motto inciso sul sigillo antico dei signori anziani di Bologna, ossia il famoso esametro leonino: PETRVS VBIQVE PATER, LEGVMQVE BONONIA MATER, e cioè: PIETRO DOVUNQUE PADRE, BOLOGNA IN LEGGI MADRE. È l'epilogo della storia di Bologna la dotta, della sua gloria più fulgida, dell'antichissimo suo studio, dove [...] fiorì lo insegnamento del diritto civile e canonico, del quale Bologna fu maestra a tutta Europa”. Cfr. CARPANELLI, 1888, pp. 192, 206-207.

<sup>42</sup> Per un profilo biografico del Collamarini, nonché per la sua produzione artistica, si veda BESSONE-AURELJ, 1947, p. 161; G. MIANO, *Collamarini Edoardo*, in *Dizionario biografico*, cit., 1982, vol. 26, pp. 788-793; E. BALDINI (a cura di), *Biografie*, in C. BERNARDINO, D. DAVANZO POLI, O. GHETTI BALDI (a cura di), *Aemilia Ars, 1898-1903: arts & crafts a Bologna*, cat. della mostra, Milano 2001, pp. 251-262.

<sup>43</sup> BESSONE-AURELJ, 1947, p. 161.

<sup>44</sup> Sul Rubbiani e la sua opera si vedano E. FARIOLI, *L'Aemilia Ars: alcune precisazioni*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna 1981, pp. 267-334; O. GHETTI BALDI, *Arts and Crafts a Bologna*, in EAD., C. BERNARDINO, D. DAVANZO POLI (a cura di), *Aemilia Ars, 1898-1903: arts & crafts a Bologna*, cat. della mostra, Milano 2001, pp. 41-86; E. RAIMONDI, *Alle origini dell'Aemilia Ars: ideologia e poetica*, *ivi*, pp. 21-30.

rappresentare la città tramite un oggetto particolarmente significativo per essa, ma sia legata anche alla sensibilità dell'autore del disegno per tale epoca.

Anche Alessandro Zanetti non fu del tutto estraneo al movimento bolognese dell'*Aemilia Ars*, di cui Alfonso Rubbiani fu il principale promotore tra la fine dell'Ottocento ed i primi anni del secolo successivo: nel 1902 difatti il gruppo si trasformò in una società anonima cooperativa di progettazione, produzione e commercio di oggetti di arte decorativa, coinvolgendo numerose manifatture presenti a Bologna<sup>45</sup>. Tra di esse vi era il laboratorio orafo dei fratelli Zanetti, Gaetano ed Alessandro, discendenti da una lunga tradizione di oreficeria, le cui prime testimonianze risalgono al terzo quarto del XVIII secolo; i due proseguirono l'attività paterna dal 1884 alla morte di Alessandro, nel 1903, ottenendo un notevole successo di critica<sup>46</sup>. Nonostante la fama non si hanno molte notizie circa le opere realizzate dalla manifattura, la sola testimonianza del loro operato è l'intervento presso il cantiere di restauro della chiesa di San Francesco a Bologna, sotto la direzione di Alfonso Rubbiani, tra il 1890 ed il 1900 circa: la bottega eseguì alcuni arredi per le cappelle radiali della chiesa francescana, parte dei quali eseguiti su disegni di futuri membri dell'*Aemilia Ars*<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Per la nascita dell'*Aemilia Ars* si vedano E. BALDINI, *I precedenti e l'eredità di Aemilia Ars a Bologna*, in C. BERNARDINI, M. FORLAI (a cura di), *Industriartistica bolognese: Aemilia Ars: luoghi materiali fonti*, Cinisello Balsamo 2003, pp. 50-52; S. SCARROCCHIA, *Aemilia Ars tra arte e industria. La formazione della Kunstindustrie a Bologna e in Emilia Romagna*, ivi, pp. 9-17.

<sup>46</sup> Sui fratelli Zanetti si vedano C. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia – Parte quarta – Emilia*, Roma 1974, pp. 288-290; BALDINI, 2001, p. 261.

<sup>47</sup> BALDINI, 2001, p. 261. Sul cantiere del San Francesco, momento fondamentale per lo sviluppo del revival medievale a Bologna e la nascita dell'*Aemilia Ars* si veda EAD., *I luoghi*, in BERNARDINI, FORLAI (a cura di), 2003, pp. 18-19.

## ***Calice portoghese.***

Anche i sovrani del Portogallo parteciparono all'Esposizione Vaticana con un dono per Leone XIII, un calice "di curiosissimo modello", di stile "misto fra il moresco e l'ogivale-lusitano, con ricordi del bizantino", ancora facente parte del tesoro di San Pietro (**Tav. 12**)<sup>48</sup>. In realtà, come specificato negli articoli relativi all'opera, si tratta della copia di un'oreficeria del 1524, di proprietà dei sovrani, il calice del tesoro di Santa Maria di Belem, attualmente conservato presso il Museo Nacional de Arte Antiga di Lisbona, caratterizzato dalla presenza di sei *tintinabulos*, simili a corolle di fiori capovolti (**Tav. 13**)<sup>49</sup>. *L'Esposizione Vaticana illustrata e l'Album dell'Esposizione* insistono in particolare sulla fedele riproduzione del modello portoghese, specificando in entrambe le sedi il calice di riferimento<sup>50</sup>. L'opera in questione era stata esposta pochi anni prima alla mostra di arte antica spagnola e portoghese, svoltasi a Lisbona nel 1882, non si esclude quindi che godesse di una certa fortuna critica e che proprio per questo motivo fosse stato scelto dai sovrani come modello per il dono a Leone XIII<sup>51</sup>. Inoltre l'oggetto possedeva un valore simbolico aggiuntivo, in quanto eseguito, secondo *L'Esposizione Vaticana illustrata*, con l'oro portato dalle Americhe alla corte portoghese. È interessante constatare come in questo caso non si nomini l'artefice dell'opera, dando un ruolo predominante ai donatori ed alla descrizione dell'oggetto; ciò non significa che si trattasse di un artista di scarso rilievo, anche per il trittico-acquasantiera era sconosciuta l'identità dell'autore, che si è scoperto essere Èmile Froment-Meurice, una figura di spicco nel panorama dell'oreficeria francese. Nel caso in esame però l'oggetto è stato pubblicato dall'Orlando, il quale riporta la firma presente "nell'iscrizione dedicatoria" degli orefici

---

<sup>48</sup> U. F., *Il calice d'oro offerto dalle LL. MM. il re e la regina di Portogallo*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 168; A. LIPINSKY, *Il tesoro di San Pietro*, Roma 1950, pp. 32-33; ORLANDO, 1958, pp. 53-54.

<sup>49</sup> Il calice proveniva dal monastero domenicano di Coimbra. Sul calice e le relative vicende collezionistiche si veda *XVII Exposição europeia de arte, ciência e cultura. As descobertas e o Renascimento, formas de coincidência e de cultura*, cat. della mostra, Lisboa 1983, vol. I – *arte antiga*, p. 122; A. FRANCO, *51. Kelch*, in *Museu Nacional de Arte Antiga Lissabon*, cat. della mostra, München 1999, p. 146; J. OLIVEIRA CAETANO, *Der emanuelische Stil: Architektur, Ikonographie und Kunsthandwerke*, *ivi*, pp. 148-149.

<sup>50</sup> In *L'Esposizione Vaticana illustrata* si dice che "è stato imitato colla massima precisione ed esattezza dal calice originale preziosissimo che si conserva nel tesoro reale di Santa Maria di Belem", mentre *l'Album dell'Esposizione* riporta che "fu copiato esattamente da quello che si conserva nel tesoro reale di S. M. di Belem (Betlemme) e che fu formato con il primo oro americano giunto a Lusitania". Cfr. U. F., 1888, p. 168; *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, pp. 104, 111.

<sup>51</sup> "5. Calix de prata dourada. À roda de copa tem a inscripção: SALVTARIS ACIPIAM EN CALYCM. Por baixo da legenda seis nochos, contendo cada un dois Apostolos, e nos intervallos tintinabulos. O pè e a base são cheois de ornamentação e tem baixo-relevos representando a presepe, a adoração dos Reis, algumas scenas da Paixão de Christo, etc., Altura 0<sup>m</sup>,355. Bello trabalho artistico do seculo XVI. Pertecen ao convento da orden de Christo de Thomar". *Catalogo illustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanola. 1882 celebrada en Lisboa*, Lisboa 1882, p. 128. Sull'esposizione del 1882 si veda A. MANUEL GONÇALVES, *A exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e espanhola de 1882*, in "Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga", vol. IV, 1960, n. 2, pp. 23-28.

esecutori: “Leitao & Irnao Joalheiros Lisboa – Raphael 1877 Sinzelou”<sup>52</sup>. Purtroppo sinora tale bottega orafa non è stata individuata, ma è evidente che godesse di una discreta fama quantomeno a livello locale, essendo stata scelta dai sovrani portoghesi per tale commissione.

---

<sup>52</sup> ORLANDO, 1958, p. 54.

### ***G. Spithoever, arazzi dal duomo di Xanten.***

Un'altra ripresa dall'antico si ha con le opere realizzate e donate da Spithoever, definito "maestro disegnatore" da U. F.<sup>53</sup>. L'artista esponeva due arazzi che riprodurrebbero fedelmente quelli presenti nella cattedrale di Xanten, in tela e "coloriti [...] a sugo di erba"; dalla descrizione non si comprende se il termine arazzo sia da intendersi in senso stretto – più avanti sono definiti anche "tappeti" – o se si debbano considerare riproduzioni pittoriche su tele, realizzate con colori naturali (**Tavv. 14-15**)<sup>54</sup>. Il riferimento è, ancora una volta, ad un modello locale, che non è però copiato in maniera così puntuale: lo stesso autore dell'articolo più avanti sostiene che gli arazzi riportano solo le figure principali tratte dagli originali<sup>55</sup>. Questi sono difatti più numerosi delle due riproduzioni esposte a Roma, se ne contano sei nel duomo di Xanten: due di dimensioni minori, rispettivamente con le figure di San Pietro e San Cuniberto (**Tav. 16**), e quattro più grandi, contenenti tre personaggi ciascuno<sup>56</sup>. Quelli presentati da Spithoever contengono a loro volte quattro figure l'uno, risultando composti rispettivamente da S. Vittore, la Trinità, Sant'Elena e San Pietro per il primo, mentre l'altro comprende San Nicola, la Maddalena ed i Santi Liotardo e Lamberto – si tratta in realtà di un errore di trascrizione di Spithoever, che riproduce di fatto San Cuniberto –<sup>57</sup>. Le figure sono comunque riprodotte in maniera abbastanza aderente all'originale, l'unica licenza artistica che si concede l'autore è l'armatura "di foggia medievale" indossata da San Vittore<sup>58</sup>. È interessante notare la caratterizzazione stilistica delle opere, secondo l'articolo ad esse relative sono riconoscibili tracce elementi di arte medievale – la corazza di San Vittore – bizantina – la figura della Trinità, che richiama però anche le icone russe – e del XV secolo – le vesti di

---

<sup>53</sup> U. F., *Due arazzi di Xanten offerti dal signor G. Spithoever*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 507.

<sup>54</sup> Cfr. U. F., 1888, p. 507.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Il primo presenta san Vittore, la Trinità e sant'Elena; un altro comprende i santi Gereone, Giovanni Battista – secondo il Grote, Evangelista secondo Jacques – e Cassio; il terzo raffigura invece la Madonna dell'Apocalisse tra i santi Gereone e Plechelmo, mentre infine nell'ultimo sono raffigurati san Nicola, la Maddalena e san Liotardo. Per l'identificazione dei personaggi sugli arazzi, e più in generale sul duomo di Xanten, si veda R. KLAPHECK, *Der Dom zu Xanten und seine Kunstschatze*, Berlin 1930; R. JACQUES, *Erfahrungen bei der Konservierung der Xantener Bildteppiche, in Sechzehnhundert Jahre. Xantener Dom*, Köln 1964, pp. 209-222; U. GROTE, *Der Schatz von St. Viktor. Mittelalterliche Kostbarkeiten aus dem Xantener Dom*, Regensburg 1998.

<sup>57</sup> "Nel primo a destra è S. Vittore guerriero colla croce nel vessillo e nello scudo, in perfetta armatura di foggia medievale, per un'artistica libertà del maestro disegnatore. Segue il gruppo della SS. Trinità, che si collega per istile alle immagini bizantine e russe. Poi S. Elena colla croce del Redentore e poi S. Pietro con le simboliche chiavi e il libro del vangelo.

Nell'altro arazzo è primo il vescovo S. Nicola con arredi e vesti sacre di stile quattrocentista; poi S. Maria Maddalena in gran costume di castellana; poi S. Lutardo nel grandioso robone di elettore, e san Lamberto vescovo, che sorregge il tempio." Cfr. U. F., 1888, p. 507.

<sup>58</sup> *Ibid.*

San Nicola –. La decorazione floreale del fondo risulterebbe poi una commistione tra uno stile “che direm quasi cinese” e l’apporto dell’arte europea<sup>59</sup>.

L’autore delle riproduzioni è, come detto in precedenza, un certo G. Spithöever, probabilmente da identificarsi con Josef Spithöver, un libraio di origini tedesche attivo a Roma nel corso dell’Ottocento. Come già ricostruito dalla Ofenbach, arrivò nella capitale dell’allora Stato pontificio negli anni Quaranta del XIX secolo, aprendo dopo poco la prima libreria in piazza di Spagna; accanto alla vendita di libri affiancò progressivamente altri settori, tra cui l’editoria e la fotografia<sup>60</sup>. Nelle *Guide commerciali* romane dell’epoca risulta difatti inserito sia tra editori e librai che tra i negozianti specializzati in “Litografie e Cromolitografie” e “Stampe, Litografie, Fotografie, Oleografie”; la sua attività in tali campi trova conferma nella sua partecipazione all’Esposizione Internazionale di Belle Arti svoltasi a Roma nel 1883, dove presentò, per la sezione di Architettura, una o più cromolitografie di alcuni non meglio specificati “Mosaici della chiesa di Roma”, datati come “anteriori al secolo XV”<sup>61</sup>.

Sebbene i repertori commerciali non riportino alcuna informazione in proposito, sembra che fosse anche un appassionato d’arte: sono stati rinvenuti dalla Ofenbach alcuni riferimenti ad una sua attività in campo antiquario, ed era inoltre in contatto con la cerchia dei Nazareni, in particolar modo con Overbeck<sup>62</sup>. Probabilmente il loro rapporto era di carattere esclusivamente commerciale – Spithöver vendeva incisioni realizzate dall’artista – ma è comunque significativo l’interessamento dell’editore per la sensibilità nazarena<sup>63</sup>.

Secondo quanto riportato finora, è probabile che l’autore delle riproduzioni degli arazzi non fosse lo Spithöver: a parte qualche possibile conoscenza amatoriale, acquisita durante la sua giovinezza, non vi sono elementi che portino ad identificarlo con l’autore delle opere a lui riferite. Inoltre i periodici coevi all’esposizione riportano solamente che i “tappeti” furono “offerti in dono dal sig. G. Spithover al Papa”, senza indicare che si debba a lui la loro

---

<sup>59</sup> U. F., 1888, p. 507.

<sup>60</sup> Si veda E. OFENBACH, *Josef Spithöver – ein westfälischer Buchhändler, Kunsthändler und Mäzen im Rom des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1997.

<sup>61</sup> Il negozio è inoltre citato nei repertori commerciali alla voce “Gabinetti di lettura”. MONACI, 1879, p. 352; ID., *Guida commerciale di Roma per l’anno 1886*, s. l. 1886, p. 581; *ivi*, p. 591; *ivi*, p. 594; *ivi*, p. 645. Nell’edizione del 1891 è ancora presente, ma è citato solo come possidente: è possibile che, a partire da quegli anni, si sia ritirato dagli affari. ID., *Guida commerciale di Roma per l’anno 1891*, s. l. 1891.

Per la presenza di Spithöver alla mostra romana del 1883 si veda *Esposizione di Belle Arti in Roma 1883. Catalogo generale ufficiale*, Roma 1883, p. 138.

<sup>62</sup> Cfr. OFENBACH, 1997, pp. 47-48; *ivi*, pp. 60-61.

<sup>63</sup> *Ivi*, pp. 60-61.

esecuzione<sup>64</sup>. L'ipotesi più verosimile è che essi siano stati commissionati da Spithöver, e che il “maestro disegnatore”, autore dell'armatura, di San Vittore sia in realtà l'ignoto artista al quale è stata affidata l'impresa: come già nel caso dell'acquasantiera a trittico, o del calice donato dai sovrani del Portogallo, le pubblicazioni dell'epoca avranno dato più rilievo al committente che all'autore delle opere, tralasciandone perfino il nome.

Un'altra possibilità è che non si trattasse di riproduzioni tessili o su tela ma che fossero delle cromolitografie rappresentanti i suddetti arazzi. Tale supposizione si basa sulla partecipazione dello Spithöver all'esposizione di belle arti del 1883 con le riproduzioni litografiche di mosaici romani, ma sembra difficilmente sostenibile: le opere presentate nel 1888 non sono copie esatte di quelle di Xanten, ma un assemblaggio delle figure presenti su più arazzi, oltre all'invenzione dell'armatura di San Vittore, assente nella versione originale<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> U. F., 1888, p. 507.

<sup>65</sup> *Ibid.*

## ***Luigi Fontana, Basilica di Sant'Antonio.***

Da quanto esposto finora, è evidente che l'Esposizione Vaticana fu caratterizzata da una cospicua presenza di oggetti in stile neomedievale, buona parte dei quali riproduzioni più o meno fedeli di opere ascrivibili al Medioevo. In alcuni casi il riferimento poteva essere anche un oggetto di una tecnica completamente diversa: il calice di Armand-Calliat realizzato per le "Figlie di Maria di S. Giuseppe in Chambéry", ad esempio, ripropone nella coppa la decorazione della cappella delle committenti, riproducendola a smalto<sup>66</sup>.

Una simile manipolazione dei modelli antichi è costituita dall'opera presentata da Luigi Fontana, dono della diocesi di Padova al Papa: un reliquiario in ottone dorato ed argento, rappresentante la basilica padovana di Sant'Antonio<sup>67</sup>. Attualmente conservato presso i Musei Vaticani (**Tav. 17**), conteneva al suo interno – sotto la cupola centrale, sorretto da un brillante – un frammento di osso del santo patavino, donato da una nobile della città, la contessa Anna da Rio<sup>68</sup>. L'oreficeria, secondo le fonti dell'epoca, ricorderebbe "i bei tempi del medio-evo", quando "gli artisti profondamente cristiani impiegavano i loro talenti e consumavano la loro vita a fabbricar per la Casa di Dio quegli arredi, che formano tuttora lo stupore di quanti sono i cultori del bello"; il suo artefice, per l'abilità dimostrata, dovrebbe avere un "posto distinto" nella storia dell'arte cristiana tra i grandi orefici del passato<sup>69</sup>.

Il reliquiario riproduce effettivamente la basilica con una certa esattezza, isolando l'edificio dal contesto urbano; ogni elemento decorativo è stato ricopiato fedelmente dall'artista, "perfino in quelle mende che per colpa delle vicissitudini si riscontrano"<sup>70</sup>. In realtà il Fontana ha apportato qualche modifica al modello originario, per dar "maggior lustro" all'architettura "gotico-bizantina": alcune finestre laterali, "chiusa a motivo degli altari", sono state riaperte, e si sono riprodotte a smalto su rame tutte le vetrate della basilica, anche quelle mancanti, sostituite da "vaghi disegni" e "pie diciture", volte ad esaltare il santo padovano<sup>71</sup>. Altri due smalti sono stati aggiunti dall'artista sulla facciata principale, a sostituzione delle decorazioni scultoree, la riproduzione di una *Madonna con Bambino e due santi* di autore ignoto e

---

<sup>66</sup> F., 1888, p. 498; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>67</sup> S. F., *La Basilica di Sant'Antonio in Padova – Reliquiario offerto dalla diocesi*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 146-147.

<sup>68</sup> Cfr. A. CAPITANIO, *Fontana Luigi*, in *Dizionario biografico*, cit., vol. 48, 1997, pp. 707-708.

<sup>69</sup> S. F., 1888, p. 146; cfr. anche l'Appendice documentaria.

<sup>70</sup> S. F., 1888, p. 146.

<sup>71</sup> Cfr. S. F., 1888, p. 146; M. C. AGUIARI, *71. Reliquiario*, in *Antonio ritrovato. Il culto del Santo tra collezionismo religioso e privato*, cat. della mostra, Padova 1995, p. 105.

*Sant'Antonio da Padova e San Bernardino da Siena reggenti il monogramma di Cristo* del Mantegna, attualmente al Museo Antoniano di Padova<sup>72</sup>.

Ovviamente è un'invenzione del Fontana anche il basamento del reliquiario, decorato con una serie di smalti circolari rappresentanti i principali santi patavini e gli stemmi delle maggiori istituzioni della diocesi e dei più generosi donatori.

Il reliquiario realizzato in occasione della suddetta esposizione si distacca in realtà dalla consueta produzione artistica di Luigi Fontana, incentrata principalmente sul vasellame argentato con una tecnica simile a quella Christofle, grazie alla quale godeva nella città di Padova di una notevole fortuna<sup>73</sup>. Attivo nella bottega familiare, iniziò ad affermarsi nel panorama orafa nazionale nel 1869, all'Esposizione agricola e di belle arti di Padova, dove fu premiato all'interno della categoria "Doratura e argentatura sopra metallo"; grazie ai suoi studi nel campo della galvanoplastica e dell'argentatura Christofle il suo negozio divenne il più noto di tutta la città per tale categoria, con un ampio laboratorio in grado di soddisfare le numerose richieste<sup>74</sup>.

Sembra evidente che la scelta dell'orefice a cui affidare l'esecuzione del reliquiario sia stata compiuta dalla committenza basandosi sull'abilità tecnica e la fama di cui egli godeva, non tanto per una sua sensibilità neomedievale. Tuttavia il Fontana era presente all'Esposizione Vaticana con un'altra opera, sempre in stile "gotico": un altro reliquiario, dono della diocesi di Concordia, del quale purtroppo non si hanno ulteriori notizie<sup>75</sup>. È dunque lecito ipotizzare che, a differenza di artigiani a lui coevi come gli Arboletti o Luigi Gasperini, si occupasse più in generale di oreficeria eclettica, senza specializzarsi in alcuno stile.

---

<sup>72</sup> Si veda S. F., 1888, p. 146.

<sup>73</sup> Per un profilo biografico di Luigi Fontana (1841-1922) si veda CAPITANIO, 1997, p. 707; N. LOVATO, *La bottega orafa di Giuseppe e Luigi Fontana e il problema degli ostensori del Santo e di Schioin "Il Santo"*, anno 40, 2000, n. 1, pp.121-136.

Esiste un altro Luigi Fontana (1827-1908) a lui contemporaneo, un pittore marchigiano attivo a Roma, con il quale viene identificato dall'Aguiari. Cfr. AGUIARI, 1995, p. 105.

<sup>74</sup> CAPITANIO, 1997, p. 707.

<sup>75</sup> *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 270; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

## ***Altare ogivale, di Gaetano Moretti.***

Anche la Commissione Promotrice scelse di celebrare il pontefice, oltre che organizzando l'esposizione, offrendogli un dono particolarmente sontuoso: un altare in stile "ogivale", completo di tutti gli arredi sacri necessari, destinato alla cappella privata del Papa<sup>76</sup>. A tale fine, secondo quanto riportato nell'*Esposizione Vaticana illustrata*, indisse un concorso pubblico per un altare, da realizzarsi nello stile "di quell'epoca che arricchì l'Italia e l'arte sacra di capolavori, nei quali tutto è misticismo celestiale, tutto solleva l'anima del credente a sovraumani pensieri", ovvero in quello "gotico-italiano, del secolo XIV e XV"; altra caratteristica fondamentale dell'opera era la presenza di parti amovibili, dove collocare il maggior numero di reliquie, che potevano essere scoperte grazie ad alcuni marchingegni, senza alterare "il concetto artistico e la decorazione dell'altare"<sup>77</sup>.

La giuria del concorso – che comprendeva, tra gli altri, Camillo Boito – scelse alla fine il progetto dell'architetto milanese Gaetano Moretti (**Tav. 18**), seguito da Raffaele Cattaneo al secondo posto ed Edoardo Collamarini al quinto, due artisti che risulteranno comunque presenti all'esposizione<sup>78</sup>. L'autore del progetto vincitore si occupò anche della realizzazione dei disegni di tutti gli arredi sacri, in collaborazione con alcuni artigiani: insieme ad un certo Belloni o Bellesio, a seconda delle pubblicazioni consultate – si tratta probabilmente di Eugenio Bellosio, citato nell'*Esposizione Vaticana illustrata* per alcune oreficerie eseguite per l'altare ogivale –, per il calice, la pisside, le ampolline con il relativo vassoio, la bugia, la pace ed il vassoio per lo zucchetto (**Tavv. 19-24**); con Valentino Gini la brocca ed il relativo bacile (**Tavv. 25-26**); Mario Quadrelli si occupò invece del Crocifisso per l'altare e parte dei candelieri (**Tavv. 27-28**); altri candelabri furono realizzati da un altro orefice milanese, indicato alternativamente come Tavazzano, Gavazzano o Pietro Tarvazano, autore anche della "urnetta per le abluzioni" – o oblazioni, secondo la fonte consultata – (**Tavv. 29-30**); la ditta E. Frette e C. di Monza realizzò la tovaglia per l'altare (**Tav. 31**); ed infine al Moretti solo di deve il leggio per altare (**Tav. 32**)<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> A. BARTOLINI, *L'arte all'esposizione*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 82-83.

<sup>77</sup> *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 10-11; *Album dell'Esposizione Vaticana*, Roma 1888; EQUES, *Un altare messo a concorso*, in *Esposizione mondiale*, cit., 1888, pp. 26-27; ID., *Altare offerto dalla Commissione promotrice delle feste giubilari*, *ivi*, p. 37; *ivi*, p. 186.

<sup>78</sup> Cfr. *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 26.

<sup>79</sup> Per gli arredi sacri dell'altare si vedano *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, pp. 26-27; *ivi*, p. 164; *ivi*, p. 175; *ivi*, p. 187; *ivi*, p. 196; F., *La tovaglia da altare commemorativa del giubileo sacerdotale del S. Padre*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 50; ID., *I vasi ed arredi sacri per l'altare ogivale*, *ivi*, pp. 110-111; si rimanda inoltre a G. CECCARELLI, *Piatto per lo zucchetto di Papa Leone XIII*, in ID., GENTILINI, NARDICCHI (a cura di), 2007, p. 54; ID., *Pace di Papa Leone XIII*, *ivi*, p. 60 ed all'Appendice documentaria.

Oltre agli arredi propriamente intesi, l'architetto prestò la sua opera per la realizzazione di altri oggetti, riferibili sempre all'altare ogivale ma donati da altre istituzioni; i "Tavolini-lampade", ad esempio, da collocare ai lati dell'altare, furono realizzati in "quello stile gotico-lombardo, tanto adatto all'architettura", da Ludovico Rossi, come dono del Comitato Milanese (**Tav. 33**); gli Artigianelli di Monza realizzarono invece l'inginocchiatoio intagliato, offerto dalle parrocchie della città (**Tav. 34**)<sup>80</sup>. La scuola collaborò con il Moretti anche per la realizzazione di un pulpito in legno intarsiato, a sua volta nello "stile ogivale italiano del miglior secolo", ad ulteriore complemento dell'altare (**Tav. 35**)<sup>81</sup>.

Tutti gli arredi erano stati progettati in consonanza con l'altare, riprendendo sempre i medesimi colori – oro, rosso e blu, probabilmente utilizzati anche per l'opera principale –; dalle descrizioni delle fonti dell'epoca l'insieme non sembra molto diverso dagli ambienti ricostruiti presenti all'esposizione milanese del 1881, all'interno dei quali tutti i pezzi erano stilisticamente omogenei. La cappella non era collocata però in un'area espositiva apposita, come nei casi appena ricordati, ma trovava posto nel Salone dell'Alta Italia, insieme ad altre opere presentate dalle regioni settentrionali del regno: a giudicare dalle incisioni delle pubblicazioni ottocentesche sembra che l'allestimento fosse alquanto affastellato, probabilmente per la scarsità di spazio disponibile (**Tav. 36-37**)<sup>82</sup>. Dai periodici dell'epoca e dalle relative incisioni si possono rilevare ulteriori elementi: le oreficerie realizzate per l'altare ogivale non erano disposte sulla mensa, per dare un'immagine complessiva dell'insieme ma, ad eccezione della croce, erano state collocate in due vetrine<sup>83</sup>. Gli altri arredi per la cappella papale – il pulpito e l'inginocchiatoio, entrambi opera degli Artigianelli di Monza – non erano a loro volta immediatamente riferibili all'altare del Moretti: erano difatti collocati in una posizione abbastanza defilata, a sinistra dell'altare ed in parte nascosti dai pilastri del salone; inoltre il genuflessorio era conservato in una vetrina, divenendo così più un capolavoro da ammirare che parte di un ambiente<sup>84</sup>. Nonostante i presupposti paiano i medesimi, siamo ancora lontani dagli allestimenti in stile delle Esposizioni Generali, sembra

---

<sup>80</sup> Cfr. F., 1888, p. 110; *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 26; *ivi*, p. 202. Si veda anche l'Appendice documentaria.

<sup>81</sup> F., *Ambone di stile ogivale disegnato dal Prof. Cav. Gaetano Moretti, intagliato in legno dagli Artigianelli di Monza ed offerto dalla Congregazione dei Figli di Maria*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 529; si veda anche *ivi*, p. 271; *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 143; *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 126.

<sup>82</sup> Cfr. F., *Il Salone dell'Alta Italia. Prospetto principale*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 103.

<sup>83</sup> Per la descrizione delle vetrine e del loro contenuto si veda *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, pp. 26-27.

<sup>84</sup> In realtà le incisioni rappresentanti il Salone dell'Alta Italia raffigurano l'inginocchiatoio sia all'interno della vetrina (**Tav. 36**, sul lato sinistro) che al di fuori, accanto al pulpito ogivale (**Tav. 37**). Un articolo dell'*Album dell'Esposizione Vaticana* sembrerebbe però contraddire quest'ultima scelta espositiva, visto che sostiene a sua volta il collocamento dell'arredo sotto una vetrina cubica. Cfr. *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 27.

non interessi tanto la ricreazione di una stanza quanto la semplice presentazione dei doni offerti a Leone XIII.

La mancata comprensione del tentativo del Moretti di proporre un allestimento stilisticamente omogeneo spiega le diverse destinazioni che hanno avuto le opere realizzate: l'altare ogivale fu donato alla chiesa del Carmine di Pavia nei primi anni del nuovo secolo – Beltrami pubblica una riproduzione dell'opera posta nell'attuale sede nel 1912 (**Tav. 38**) – unitamente ad una parte degli arredi sacri<sup>85</sup>. Le oreficerie realizzate dal Bellosio, probabilmente per la fama di cui godeva all'epoca, sono tuttora conservate presso la Sacrestia Apostolica del Vaticano: la pisside, il calice, la bugia, la pace ed il vassoio per lo zucchetto fanno ancora parte delle collezioni papali, così come l'urnetta per abluzioni o oblazioni del Tavazzano, attualmente utilizzata come supporto per le mitre<sup>86</sup>. Si ignora l'ubicazione degli altri arredi destinati alla cappella privata del Papa, come il pulpito e l'inginocchiatoio, o i tavolini-lampade: probabilmente sono stati donati a loro volta da Leone XIII o da uno dei suoi successori ad una o più chiese sparse sul territorio italiano, rendendo difficile la loro individuazione.

Tali circostanze non hanno sicuramente contribuito alla proliferazione di studi sugli arredi in questione od i loro autori; nonostante si tratti forse dell'unico ambiente presente all'Esposizione Vaticana realizzato in base a criteri di unità stilistica, sotto la supervisione di un solo architetto, non si hanno molte informazioni in merito. Gli stessi periodici dell'epoca, pur dilungandosi sulle vicende legate al concorso ed all'assegnazione del premio al Moretti, riportano poche notizie sugli arredi realizzati per esso: mostrano di riconoscere ed apprezzare l'unitarietà stilistica delle opere – “tutto questo accordo di lavori dello stile gotico”, scrive Bartolini, “ammorbidito dal carattere dello stile italiano, forma un bel richiamo d'arte” – ma si limitano a dare qualche informazione sull'esecutore dell'opera ed una breve descrizione della stessa, con eventuali riferimenti allo stile adottato<sup>87</sup>. La pisside del Bellosio, ad esempio, sarebbe ascrivibile allo “stile ogivale nordico”, mentre il calice, del medesimo autore,

---

<sup>85</sup> Cfr. L. BELTRAMI (a cura di), *Gaetano Moretti: costruzioni, concorsi, schizzi*, s. I. 1912, tav. 10.

<sup>86</sup> Per parte delle oreficerie del Bellosio presenti nella Sacrestia Apostolica si veda ORSINI, 2000, pp. 131-133; *ivi*, pp. 157-159.

Su Eugenio Bellosio si veda C. COSTANTINI, *Per la rinascita dell'arte del cesello. Eugenio Bellosio*, in “Arte Cristiana”, 1913, n. 3, pp. 65-73; O. ZASTROW, *Una inedita opera di argenteria nel contesto della geniale creatività di Eugenio Bellosio*, in “Archivi di Lecco”, 2001, n. 4, pp. 63-82. Sulle opere dell'orafo conservate presso il Castello Sforzesco cfr. ID., *Museo d'Arti Applicate – Oreficerie*, Milano 1993, pp. 256-257; *ivi*, pp. 263-275; P. VENTURELLI, *Argentieri e orefici a Milano e in Lombardia dal tardo Settecento agli anni Trenta*, in V. TERRAROLI (a cura di), *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1780-1940*, Milano 1999, pp. 280-342

<sup>87</sup> BARTOLINI, 1888, p. 82.

“arieggia piuttosto il 500”<sup>88</sup>. Maggiore attenzione è fornita all’ambone degli Artigianelli di Monza, al quale vengono dedicati alcuni articoli sull’*Esposizione mondiale Vaticana* e *L’Esposizione Vaticana illustrata*, ma anche in questo caso la maggior parte del loro contenuto è rappresentato da una minuziosa descrizione del pulpito, che, per quanto possa essere utile per la cronaca dell’opera, è per il resto di scarso interesse, data la presenza di incisioni specifiche nelle medesime pubblicazioni<sup>89</sup>. Le poche indicazioni stilistiche sono alquanto vaghe, e si limitano a segnalare particolari dell’opera come ascrivibili genericamente all’arte “ogivale” italiana; l’indicazione più precisa è riferita ad alcuni elementi decorativi, riferibili al periodo del Quattrocento “che precedeva sì da vicino la rinascenza in Italia”<sup>90</sup>.

Gli studi sulle opere in questione non sono aumentati nel corso del tempo, anche a causa dell’ignota ubicazione di buona parte delle opere; quelle attualmente conservate nella Sacrestia Apostolica sono state a loro volta ignorate dalla critica contemporanea, che si è limitata a considerarle singolarmente in pubblicazioni di carattere generale, senza alcun affondo sugli artigiani impiegati o eventuali modelli di riferimento<sup>91</sup>. Eppure l’intero ambiente si doveva, quanto meno per l’ideazione, all’opera di Gaetano Moretti (1860-1938), uno dei principali architetti attivi in Lombardia tra la fine dell’Ottocento e la prima metà del secolo successivo, allora alle prese con le prime commissioni. Figlio di un ebanista milanese, si formò all’Accademia di Brera, dove conobbe Camillo Boito ed il giovane assistente Luca Beltrami, che influenzarono in maniera decisiva la produzione iniziale del Moretti, caratterizzata da una spiccata predilezione per il tardogotico nella sua versione più calligrafica, frutto sia della formazione braidense che della produzione degli “stereotipati arredi neomedievali” prodotti dal padre<sup>92</sup>. All’attività architettonica – caratterizzata, in questa fase, dalla partecipazione a concorsi pubblici, ed alla realizzazione di alcuni altari – affiancò fin dall’inizio quella restaurativa, collaborando con il Beltrami nel 1884 alla campagna di

---

<sup>88</sup> F., 1888, pp. 110-111; si veda inoltre l’Appendice documentaria.

<sup>89</sup> Su *L’Esposizione Vaticana illustrata* ad esempio del pulpito si dice che “la tinta del legno, di quercia naturale, è di un bruno pallido traente a violaceo, molto opportuno a dar risalto ai piccoli fondi colorati d’azzurro chiuso e di rosso porpora nelle riquadrature, nei medaglioni e spigoli delle cornici, lussuosi a lambelli d’oro, come pure nelle spirali dei colonnini, e nelle piccole figure geometriche dei listelli e dei fregi”, mentre, per quanto riguarda lo stile, si demanda il giudizio agli “amatori dello stile ogivale italiano del miglior secolo”, pur apprezzando l’abilità esecutiva. F., 1888, p. 529. Si veda anche *Album dell’Esposizione*, cit., 1888, p. 143; *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 126 e l’Appendice documentaria.

<sup>90</sup> “La tinta leggermente violacea del legno [...], dà grande risalto ai listelli dorati dei colonnini a tortiglione, delle cornici e dei reticolati multiformi, proprii delle ogive del quattrocento”. *Album dell’Esposizione*, cit., 1888, p. 143; *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 126.

<sup>91</sup> Cfr. ORSINI, 2000, pp. 157-159.

<sup>92</sup> Su Gaetano Moretti si vedano BELTRAMI (a cura di), 1912; L. RINALDI, *Gaetano Moretti*, Milano 1993, p. 22.

rilievi e di restauri del Castello Sforzesco<sup>93</sup>. Divenuto “Primo Aggiunto” di Architettura a Brera, dal 1887 sostituì Luca Beltrami in tale ruolo, oltre ad occuparsi di altri insegnamenti minori presso la medesima istituzione, ottenendo quindi una posizione di un certo rilievo già in giovane età<sup>94</sup>. In seguito continuò a mantenere il duplice ruolo di architetto e restauratore, anche a seguito delle cariche pubbliche che nel corso della sua carriera andò a ricoprire: si ricorda, tra i primi incarichi che svolse, la sua nomina nel 1891 a vice-direttore dell’Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti in Lombardia, divenendone Reggente quattro anni dopo; nel 1904 entrò a far parte della Fabbrica del Duomo di Milano – dapprima come membro dell’Ufficio Tecnico e Artistico, e, pochi mesi dopo, come Architetto – mentre è ascrivibile al 1907 la sua nomina a Soprintendente ai Monumenti della Lombardia<sup>95</sup>.

Si possono facilmente capire le ragioni della scelta del suo progetto da parte della giuria per la realizzazione dell’altare ogivale: al momento del concorso si trattava già di una figura di un certo peso nel panorama lombardo di fine Ottocento, che nonostante i soli 26 anni d’età, poteva vantare un discreto *iter* artistico.

Gli artigiani che collaborarono con Moretti non godono della medesima fortuna critica, nonostante si tratti in alcuni casi di figure di spicco all’interno del loro settore. Il più noto di essi è Eugenio Bellosio, il quale è stato finora studiato quasi esclusivamente per la produzione di ambito neo-rinascimentale, soprattutto per gli oggetti presenti nelle raccolte del Castello Sforzesco milanese, mentre le opere ispirate al Medioevo sono solitamente citate di sfuggita<sup>96</sup>. Sicuramente le opere neomedievali costituivano un aspetto quantitativamente minore del suo lavoro, tuttavia si possono annoverare numerose commissioni eseguite in tale stile: dalle oreficerie per il suddetto altare ogivale, al reliquiario di Arona, realizzato nel 1875 ed esposto nel 1898 a Torino, al pastorale per il cardinale Ferrari, donato nel 1894<sup>97</sup>.

Allievo di Giovanni Bellezza dall’età di 15 anni, il Bellosio (1847-1927) frequentò per un breve periodo anche l’Accademia di Brera, dovendo abbandonarla in seguito per motivi economici. Iniziò a riscuotere ampi consensi all’Esposizione Generale di Torino del 1884, dove presentò un’anfora ed il relativo vassoio in argento cesellato, pervenuto nel 1923 come

---

<sup>93</sup> Cfr. RINALDI, 1993, pp. 24-27; *ivi*, pp. 33-34. Per i restauri del castello e la figura del Beltrami si vedano P. CORDERA, *Ernesto Rusca e Luca Beltrami: pittura e decorazione tra progetto e restauro*, in MANGONE, (a cura di), 2005, pp. 99-106; O. SELVAFOLTA, *Orientamenti del gusto e figure di artefici nell’architettura Lombarda tra ‘800 e ‘900: il neosforzesco e il caso del decoratore Ernesto Rusca*, *ivi*, pp. 83-98.

<sup>94</sup> RINALDI, 1993, p. 27.

<sup>95</sup> Per una panoramica generale sugli incarichi pubblici del Moretti cfr. RINALDI, 1993, pp. 247-261.

<sup>96</sup> Per un profilo biografico del Bellosio si vedano COSTANTINI, 1913, pp. 65-73; ZASTROW, 2001, pp. 63-82. Si rimanda inoltre alle note precedenti.

<sup>97</sup> Cfr. VENTURELLI, 1999, p. 297. Per il reliquiario di Arona si rimanda al capitolo relativo all’Esposizione di Arte Sacra di Torino (1898).

dono alle Civiche Raccolte di Arte Applicata a Milano<sup>98</sup>. È proprio a partire dagli anni Ottanta difatti che si data la maggior parte delle opere note realizzate dal Bellosio, sia a destinazione sacra che profana. È quindi probabile – e le opere citate in precedenza lo dimostrano – che una larga fetta della produzione orafa del Bellosio fosse improntata dallo stile medievale, anche se al momento non se ne ha la certezza. Come rilevato dallo Zastrow, allo stato attuale degli studi non esiste una catalogazione esauriente delle sue opere, risulta quindi difficile capire con precisione in quale misura si occupasse di oreficerie neomedievali; molto probabilmente si trattava solamente di una delle componenti caratterizzanti la sua eclettica produzione orafa<sup>99</sup>.

Un altro orefice che fornisce alcuni arredi per l'altare ogivale, basandosi sui disegni forniti da Gaetano Moretti, è Mario Quadrelli, al quale si devono il Crocifisso e parte dei candelieri per l'altare<sup>100</sup>. A sua volta allievo del Bellezza, doveva godere di una discreta fama in Lombardia, se nel 1916 il Pica lo definisce socio onorario dell'Accademia di Brera<sup>101</sup>. Non si hanno però molte notizie sulla sua produzione, la sola opera nota, a parte le oreficerie realizzate per l'altare ogivale, è il calice detto “delle Tre Valli”, offerto nel 1885 alla diocesi di Milano da parte dei Ticinesi, in stile classicheggiante<sup>102</sup>.

Sia per la biografia che per l'attività artistica del Quadrelli non si sono individuate molte informazioni: il solo profilo dell'orefice è quello sopraccitato di Vittorio Pica, che in occasione della mostra sull'autoritratto dal 1873 al 1916 fornisce alcune notizie sugli autori delle opere esposte. Secondo tale autore, l'orefice in questione sarebbe nato nel 1853, avrebbe frequentato l'Accademia a Brera, esponendo per la prima volta nel 1885, ed avrebbe ottenuto numerose medaglie in Italia ed all'estero<sup>103</sup>. Le informazioni riportate sono però molto simili a quelle contenute nel *Kunstler Lexikon* relative allo scultore Emilio Quadrelli, attivo nel medesimo periodo a Milano ed a sua volta socio dell'accademia<sup>104</sup>. Per quanto si tratti di un *iter* abbastanza comune per un artista milanese dell'epoca, l'identità dei due cognomi porta a supporre un refuso da parte del Pica, e che il profilo sia quindi da riferirsi ad Emilio, e non a

---

<sup>98</sup> L'orefice era presente nella classe XI – “Lavori da orefice e gioielliere” con “ricchissimi lavori artistici di argento”. Cfr. *L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 613; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>99</sup> ZASTROW, 2001, p. 64.

<sup>100</sup> Si veda F., 1888, p. 110.

<sup>101</sup> Cfr. V. PICA, *La mostra dell'autoritratto alla Famiglia Artistica: 1873-1916*, cat. della mostra, Milano 1916, p. 91.

<sup>102</sup> ZASTROW, 2001, p. 63. Per una riproduzione del calice “delle Tre Valli” si veda VENTURELLI, 1999, p. 298, anche se attribuito ad Emilio Quadrelli.

<sup>103</sup> PICA, 1916, p. 91.

<sup>104</sup> Cfr. THIEME, BECKER, 1933, vol. XXVII, p. 48.

Mario Quadrelli; d'altronde è più probabile la presenza di uno scultore ad una mostra sull'autoritratto piuttosto che quella di un orefice.

Non avendo ulteriori elementi per confrontare i due personaggi – a parte il paragrafo dedicatogli dal Pica non si hanno altre notizie su Mario Quadrelli – non è possibile stabilire con precisione a quale artista il profilo faccia riferimento. In ogni caso si tratta di una biografia estremamente sintetica, che non cita alcuna opera dell'artista in questione e non fa quasi riferimento alla sua formazione, a parte un vago accenno all'Accademia di Brera.

## ***Calice dell'Alliance Catholique di Lione, di Théophile Laurent.***

Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare da un'esposizione celebrativa, non tutti gli oggetti pervenuti furono presentati al pubblico. I periodici dell'epoca riportano tale notizia per il calice donato dall'*Alliance Catholique* lionese: Leone XIII, "esaudendo i voti ardentissimi della Società oblatrice", decise di trattenere l'opera presso di sé, non inserendola tra gli oggetti in mostra<sup>105</sup>.

Per l'importanza del calice, *L'Esposizione Vaticana illustrata* realizzò un articolo su di esso anche se non era presente in mostra, corredando il pezzo con un'incisione; grazie ad essa è stato possibile identificare l'oggetto all'interno delle collezioni vaticane, dove è ancora conservato (**Tavv. 39-40**).

L'opera, come le altre oreficerie francesi finora citate, è decorata con smalti e pietre preziose, con un notevole virtuosismo tecnico; il richiamo alle altre opere degli orafi francesi – in particolare a quelle del lionese Armand-Calliat – è ulteriormente rafforzato dal complesso piano iconografico che coinvolge l'intera decorazione, progettata da Pierre Bossan, già ideatore di quella delle oreficerie Armand-Calliat<sup>106</sup>. La base del calice è decorato con dodici medaglioni a smalto che ritraggono gli apostoli, mentre sul colmo, smaltato in bianco, sono rappresentate le insegne di Leone XIII ed alcune scene legate alle Crociate: Urbano II che predica la prima, il Santo Sepolcro e la basilica di Santa Croce a Gerusalemme in Roma. Il Pellegrini rileva inoltre che sotto la base – o, secondo il Berthod, nella fascia che separa la stessa in due parti – è presente un'iscrizione celebrante Cristo: "HOSSANNA FILIO DAVID! BENEDICTUS QUI VENIT IN NOMINE DOMINI"<sup>107</sup>.

Al di sopra del colmo, su una collinetta erbosa, è riprodotta la chiesa di Notre-Dame de Fourvière, in argento niellato; i quattro prospetti del santuario ricalcano fedelmente l'originale, giungendo a rappresentare perfino le statue presenti sull'abside e sul campanile. Il nodo è invece costituito da quattro fenici ad ali spiegate, intervallate da altrettante croci, ma vi è qualche differenza tra l'incisione ottocentesca e l'oggetto in questione: nella riproduzione d'epoca i capi degli uccelli sono raffigurati frontalmente, invece che di profilo, e le loro ali

---

<sup>105</sup> F., *Calice artistico e prezioso offerto dai soci dell'"Alliance catholique" di Lyon*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 454.

<sup>106</sup> Si veda a tal proposito il capitolo sull'Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico del 1870; B. BERTHOD, 1986, pp. 25-34; HARDOUIN-FUGIER, 1986, pp. 17-22; ID., 264. *Calice de l'Alliance catholique*, in M. CHALABI, M. R. JAZÉ-CHARVOLIN (a cura di), *L'orfèverie de Lyon et de Trévoux du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, cat. della mostra, Paris 2000, pp. 343-344

<sup>107</sup> In realtà la fascia che corre tra le due parti della base riporta le didascalie delle scene rappresentate sul colmo. Cfr. BERTHOD, 2000, p. 343; C. PELLEGRINI, *Calice di Papa Leone XIII*, in CECCARELLI, GENTILINI, NARDICCHI (a cura di), 2007, p. 57.

formano un arco molto più ampio, andando a coprire quasi tutta la parte terminale dello stelo. Tali dettagli potrebbero costituire semplicemente una licenza artistica dell'incisore, ma il Berthod fa riferimento ad una foto d'epoca, nella quale il nodo sarebbe più simile a quello rappresentato nell'incisione che alla versione attuale: l'ipotesi più accreditata è quella di un danneggiamento ed una successiva sostituzione della parte, mentre – considerando le testimonianze iconografiche in nostro possesso – risulta difficile pensare che esistessero due versioni diverse del calice, con due nodi differenti, visto che entrambe sono documentate come presenti nelle collezioni papali<sup>108</sup>.

La coppa raffigura invece l'adorazione dell'Agnello mistico, attorniato dai santi “che furono suscitati all'opera delle Crociate”, tra i quali sono citati Urbano II, San Bernardo, San Francesco d'Assisi e San Luigi di Francia; diametralmente opposta rispetto all'Agnello è la Vergine, racchiusa in una mandorla, che porge le catene a San Pietro Nolasco<sup>109</sup>. Infine, sul retro della patena è rappresentata a smalto la croce dell'*Alliance catholique* tra l'alfa e l'omega, circondata da tralci vegetali; sul bordo è inciso il motto dell'associazione committente: “ALLIANCE CATHOLIQUE – DIEU LE VEUT – NOUS VOULONS DIEU”<sup>110</sup>.

La scelta di tali motivi decorativi non si deve solamente a canoni estetici, si possono anzi intuire una serie di ragioni allegoriche, in parte spiegate dalle fonti dell'epoca; i fiori che ornano la patena, ad esempio, alluderebbero alle qualità del pontefice: la passiflora “o fior di Passione”, perché Leone XIII sarebbe “crudelmente tribolato”, mentre il “fior d'ulivo” indicherebbe che egli è “il Principe della pace e si adopera a gustarne i frutti al mondo intero”<sup>111</sup>. Anche la celebrazione di Papa Urbano II, proclamatore della prima Crociata, e dei santi ad essa legata non sembra casuale: il pontefice in questione, unitamente ai santi fondatori dell'ordine dei trinitari – Felice di Valois e Giovanni di Matha – e dei mercedari – Pietro Nolasco – rappresentava la missione dell'associazione committente, l'*Alliance catholique*, ovvero “racheter le monde esclave du matérialisme athée et libérer les hommes de l'emprise du Mal”<sup>112</sup>. L'*Alliance catholique pur la defense des Droits de Notre-Seigneur Jésus Christ*, fondata nel 1880 da due preti lionesi, aveva difatti come scopo precipuo la lotta alla “franc-maçonnerie” che imperversava nella società francese: ponendosi sotto la

---

<sup>108</sup> Cfr. F., 1888, p. 454; BERTHOD, 2000, pp. 343-344; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>109</sup> F., 1888, p. 454; B. BERTHOD, *Le calice de l'alliance catholique : Fourvière à Rome*, in “Bulletin des musées et monuments lyonnais”, 1997, n. 3, pp. 34-39.

<sup>110</sup> Per la descrizione dell'opera si veda BERTHOD, 2000, pp. 343-344; PELLEGRINI, 2007, p. 57.

<sup>111</sup> F., 1888, p. 454.

<sup>112</sup> BERTHOD, 2000, p. 344.

protezione di Urbano II essi intendevano dare vita ad una nuova Crociata – in senso metaforico – contro i valori della società contemporanea, ben lontani da quelli cristiani<sup>113</sup>.

Acquista quindi un significato ben preciso anche la presenza di Notre-Dame de Fourvière: essa assume difatti un importante ruolo per l'associazione, che contava tra le sue fila molti membri della commissione della chiesa<sup>114</sup>. Vista la sua importanza per la committenza, ed il tema generale della decorazione del calice, non stupisce che essa venga equiparata al Santo Sepolcro ed alla basilica di Santa Croce di Gerusalemme quale baluardo della cristianità. Bossan, autore sia del programma iconografico dell'oreficeria in questione che del progetto della chiesa lionese, cita l'edificio perfino nel nodo del calice, che riprende i suoi capitelli con le aquile<sup>115</sup>.

L'ambizioso progetto iconografico fu messo in atto da Théophile Laurent, un orefice lionese contemporaneo di Armand-Calliat, a sua volta di Lione. A differenza del più noto collega, non esistono molti studi sull'attività del Laurent, del quale si conoscono pochissime opere e non si hanno praticamente informazioni biografiche. In base a quanto ricostruito dal Berthod, il calice dell'*Alliance catholique* fu inizialmente commissionato a Grogner-Arnaud, storica bottega orafa lionese, alla quale subentrò Laurent nel 1882<sup>116</sup>. In precedenza aveva lavorato in società con gli orefici Jacques Philippe Caillot e Victor-Prosper Peck, dal 1866 al 1875, sotto la ragione sociale "Laurent & Cie"; in seguito ne perdono le tracce fino al 1878, quando presenta un nuovo punzone con Jean François – detto Giovanni Blot – come "Théophile Laurent et Giovanni Blot", modificato nel 1882 come "G. Blot & Cie"<sup>117</sup>. Nel medesimo anno i due associati succedevano a Louis Grogner, che annullava il suo punzone; la "G. Blot & Cie" invalidava a sua volta il proprio marchio nel 1893<sup>118</sup>.

A parte tali brevi notizie, legate principalmente alla storia della sua bottega, e l'assegnazione all'orefice della croce di cavaliere dell'ordine di Saint-Gregoire-le-Grand nel 1889, non si conoscono altri elementi utili a definire la personalità artistica di Laurent. Considerando l'alta

---

<sup>113</sup> ID, 1997, p. 35. La polemica anti-massonica non era presente solamente in Francia, ma riguardava anche Paesi come l'Italia, dove spesso si tendeva a definire massoni tutti i personaggi che si opponevano al potere temporale del Papato, come i membri del Governo italiano.

<sup>114</sup> Cfr. ID., 2000, p. 344.

<sup>115</sup> Le fenici avrebbero difatti la stessa disposizione delle ali e dei capi. Se si assume per vero quanto riportato prima, cioè la possibile sostituzione del nodo originario con un altro, diverso proprio per la disposizione degli uccelli, non si capisce come quello attualmente presente possa richiamarsi alla basilica lionese. ID., 1997, p. 344; per Notre-Dame de Fourvière e le sue vicende costruttive si veda L. CHALLEAT, *La basilique de Fourvière, étude historique et stylistique*, in "Travaux de l'Institut d'Histoire de l'Art de Lion", n. 7, 1984, pp. 48-60; P. DUFIEUX, *Fourvière, l'Orient et la Méditerranée*, in N. OULEBSIR, M. VOLAIT (a cura di), *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, Paris 2009, pp. 177-194.

<sup>116</sup> Cfr. BERTHOD, 1997, p. 39.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 38 n.

<sup>118</sup> *Ibid.*

qualità dell'opera, ed il virtuosismo tecnico che la caratterizza – l'uso diffuso degli smalti e la minuziosa riproduzione della chiesa di Fourvière *in primis* – si può dire che si trattava sicuramente di un artista di rilievo nel panorama lionese dell'oreficeria.

## ***Inginocchiatoio artistico di stile ogivale, di Enrico Reffo e Luigi Gasperini.***

La presenza di espositori piemontesi alla mostra vaticana sembra alquanto esigua, e costituita, nella maggior parte dei casi, da associazioni piuttosto che da singoli artigiani o committenti; non costituisce un'eccezione l'inginocchiatoio neomedievale in questione, donato dall'Unione degli operai cattolici di Torino e realizzato dagli artisti Enrico Reffo e Luigi Gasperini (**Tav. 41**)<sup>119</sup>.

A differenza di altre opere definite dalle fonti dell'epoca "di stile ogivale", esso sembra effettivamente ispirarsi all'arte medievale: formato da un inginocchiatoio e da un trittico ad ante mobili, presenta nella parte superiore due pinnacoli con terminazioni fitomorfe, ed una decorazione fogliata sulla cuspide curvilinea. I pannelli laterali del trittico raffigurano i Santi Pietro e Paolo, patroni dell'associazione committente, mentre al centro è raffigurato Cristo crocifisso, circondato dai simboli religiosi di Torino: "tra fogliami e rabeschi a colori su fondo nero" sono difatti riprodotti "la Madonna della Consolata, il Miracolo del SS. Sacramento, S. Giovanni Battista protettore dell'Arcidiocesi, S. Massimo primo vescovo di Torino, e la S. Sindone"<sup>120</sup>. I pannelli laterali sono contornati invece dagli stemmi dell'Unione degli operai, del vescovo e della relativa diocesi. Al di sotto del trittico è presente un pannello con iscrizione dedicatoria, la quale è utilizzata come elemento di giunzione tra la parte superiore e l'inginocchiatoio vero e proprio. L'incisione non è molto chiara, ma sembrerebbe che sia stato finemente intagliato dal Gasperini con motivi decorativi fitomorfi, ai quali si sovrappone nella parte centrale lo stemma di Leone XIII.

L'insieme richiama in parte alcune opere contemporanee di produzione piemontese: l'inginocchiatoio conservato presso il Museo Borgogna, ad esempio, possiede una struttura molto simile, essendo formato a sua volta da un inginocchiatoio e da un polittico ad ante mobili (**Tav. 42**). Realizzato da Carlo Arboletti ed il pittore vercellese Ferdinando Rossaro, fu eseguito molto probabilmente su commissione per il collezionista Antonio Borgogna (1822-1906), possidente terriero ed appassionato d'arte. Sulla sua figura e le sue raccolte, caso esemplare di collezionismo ottocentesco completamente musealizzato, si dirà in seguito, nella

---

<sup>119</sup> "Genuflessorio, con trittico, pitture ad olio: dono della Società operaia cattolica". *Piccola guida*, cit., 1888, p. 62; F., *Inginocchiatoio artistico offerto dalla Unione degli operai cattolici di Torino*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 497; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>120</sup> Nell'incisione ne sono visibili alcuni: a metà dell'incorniciatura, sulla destra, sembra esserci la Madonna della Consolata, mentre sul lato opposto potrebbe essere raffigurato il miracolo del Sacramento. Sulla cuspide, poco sopra la cima della croce, due angeli reggono la Sindone. F., 1888, p. 497.

sezione relativa alla diffusione del neomedievalismo in Piemonte; per il momento ci si limita a porre in rilievo gli elementi comuni ai due arredi.

Come già detto in precedenza, presentano una struttura compositiva affine, costituita dall'inginocchiatoio ed un polittico con ante; anche la forma della cuspidè è simile, ed è decorata in entrambi i casi da un motivo fogliato che sembra tratto direttamente dai repertori ornamentali di arte medievale o dai periodici di arti decorative, categorie ampiamente diffuse per tutto l'Ottocento<sup>121</sup>. Un ulteriore elemento di somiglianza è dato dai pinnacoli laterali, la cui cima è ornata con i medesimi motivi fitomorfi che corrono sulla cuspidè e sulla guglietta centrale; inoltre lungo i suddetti pinnacoli l'ornamentazione è costituita in entrambi gli arredi da una versione ridotta degli elementi vegetali presenti nella parte superiore del polittico.

Per il resto i dueinginocchiatoi sembrano abbastanza diversi: il lavoro esposto a Roma sembra più sfarzoso di quello vercellese, sia per la decorazione dipinta – gli stemmi sui pannelli laterali e l'incorniciatura intorno al Crocifisso – che per l'intaglio, più ricco e complesso di quello eseguito da Arboletti nella parte inferiore. Tuttavia è innegabile una certa somiglianza di fondo, spiegabile probabilmente con la comune provenienza degli artisti coinvolti, attivi tutti nel Piemonte del secondo Ottocento.

Di Luigi Gasperini e Carlo Arboletti si è già diffusamente parlato, sia nel capitolo relativo all'Esposizione Generale del 1884 che in quello della mostra di Belle Arti torinese del 1880: entrambi specializzati nella produzione di arredi neomedievali, parteciparono a numerosi cantieri di restauro e riallestimento, in Piemonte ma anche al di fuori – si pensi al castello di Montichiari, per il quale Arboletti fu attivo dal 1900 al 1906 –<sup>122</sup>. Collaborarono inoltre con il D'Andrade e la commissione per la Sezione di Storia dell'arte, fornendo alcuni arredi per la Rocca Medievale realizzata in occasione dell'esposizione torinese del 1884<sup>123</sup>. È sicuramente plausibile che i due si conoscessero, anche se parlare di influenze dell'uno nei confronti dell'altro sembrerebbe riduttivo: il modello diinginocchiatoio proposto probabilmente era piuttosto diffuso in area piemontese, e le due versioni differiscono abbastanza da ipotizzare solamente una matrice comune.

D'altro canto, secondo le fonti dell'epoca, il Gasperini avrebbe avuto nella realizzazione dell'opera un ruolo meramente esecutivo: a fornire il disegno sarebbe stato Enrico Reffo, al

---

<sup>121</sup> Sulle riviste di arti decorative si veda O. SELVAFOLTA, *Decoro e arti applicate nelle riviste italiane dell'Ottocento*, in C. MOZZARELLI, R. PAVONI (a cura di), *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, atti del congresso, Milano 1991, pp. 85-118.

<sup>122</sup> Si vedano i capitoli relativi alla IV Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino (1880) ed all'Esposizione Generale Italiana (1884).

<sup>123</sup> Cfr. VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 87-168.

quale si deve anche la componente pittorica<sup>124</sup>. Di famiglia valsesiana, ma residente a Torino, si formò presso l'Accademia Albertina, lavorando nello stesso tempo presso una bottega di oreficeria<sup>125</sup>. Seguì i corsi di Gaetano Ferri, subendo l'influenza delle teorie propugnate da lui e dai suoi colleghi Enrico Gamba ed Andrea Gastaldi, sostenitori del valore educativo dell'arte; tuttavia non sembra seppe interpretare il nuovo gusto e gli entusiasmi del pubblico, considerato lo scarso successo che riscosse alle Esposizioni annuali della Promotrice, dal 1857 al 1866: la sola opera acquistata fu un dipinto presentato nel 1857, acquisito dalla Promotrice stessa<sup>126</sup>. Dalla seconda metà degli anni Sessanta del secolo l'artista si ritirò progressivamente dalla scena pubblica, dedicandosi esclusivamente alla pittura sacra ed all'insegnamento presso il Collegio degli Artigianelli, come titolare della scuola d'arte applicata all'industria; i corsi da lui tenuti spaziavano in un'ampia gamma di discipline, che comprendevano plastica ed intaglio, pittura, disegno lineare e ornato<sup>127</sup>.

Nella produzione pittorica di Enrico Reffo la critica novecentesca ha rintracciato spesso volte un rimando ai Primitivi, toscani e non solo: il Comanducci parla di una "discendenza spirituale dai Fiorentini, dai Senesi e dagli Umbri primitivi", mentre per il Debiaggi le origini valsesiane del pittore sono rintracciabili nella sua arte, "una eco della luminosa arte di Gaudenzio, un ispirarsi insistente alle pitture del Quattrocento per la preziosità astratta dei fondi dorati"<sup>128</sup>. Agli occhi del pubblico ottocentesco il Reffo si proponeva quindi come restauratore della pittura medievale, anche se la caratterizzazione stilistica della sua arte in tale senso è da intendersi in parte come rimando ad un certo purismo religioso che connotava idealmente il Medioevo.

Tali elementi, e lo stretto legame con il mondo cattolico cittadino, spiegano il coinvolgimento del Reffo nella realizzazione dell'inginocchiatoio dell'Unione degli operai cattolici di Torino, associazione alla quale egli apparteneva<sup>129</sup>. Si ignora l'attuale ubicazione dell'opera, essa non sembra essere presente nelle collezioni vaticane, come molti altri oggetti esposti nel 1888: probabilmente Leone XIII o i suoi successori donarono l'inginocchiatoio ad una comunità

---

<sup>124</sup> F., 1888, p. 497.

<sup>125</sup> Per un profilo biografico di Enrico Reffo (1831-1917) si veda COMANDUCCI, 1962, pp. 1572-1573; C. DEBIAGGI, *Dizionario degli artisti valsesiani dal secolo XIV al XX*, Varallo 1968, pp. 148-149; C. THELLUNG DE COURTELEY, *La vita*, in EAD., C. DAPRÀ (a cura di), *Enrico Reffo (1831-1917). Pittore religioso tra ottocento e novecento*, cat. della mostra, Pinerolo 1991, pp. 15-18; C. THELLUNG DE COURTELEY, *Cronologia delle opere di Enrico Reffo e alcuni dati sulla sua vita*, *ivi*, pp. 40-43.

<sup>126</sup> Cfr. THELLUNG DE COURTELEY, 1991, pp. 15-16.

<sup>127</sup> Attento al dibattito sulla formazione estetica degli artigiani, il Reffo fornì inoltre agli allievi del Collegio un *Corso elementare d'ornato a mano libera*, costituito da 25 tavole litografate a tema floreale in progressiva difficoltà. THELLUNG DE COURTELEY, 1991, p. 16.

<sup>128</sup> COMANDUCCI, 1962, p. 1572; DEBIAGGI, 1968, p. 149.

<sup>129</sup> Cfr. THELLUNG DE COURTELEY, 1991, p. 16.

religiosa, o – ipotesi più verosimile, data la funzione devozionale privata dell'arredo, – ad un alto prelato.

### ***Arredi in stile gotico-italiano, di Raffaele Cattaneo.***

Uno dei doni presentati al Papa ed attualmente ancora presenti presso la Sacrestia Apostolica è il calice neomedievale realizzato dall'orefice Annibale Folcia, su disegno di Raffaele Cattaneo (**Tav. 43**). Offerto dalla diocesi di Modena e dall'abbazia di Nonantola, fu commissionato nello stile "gotico-italiano" caratteristico "della fine del secolo XIII e del principio del secolo XIV", in modo che fosse stilisticamente affine all'altare ogivale realizzato da Gaetano Moretti<sup>130</sup>. L'oreficeria, definita dalle fonti dell'epoca di stile "ogivale" o neogotica, presenta effettivamente tratti propri del Medioevo, come la parte superiore del fregio presente sulla coppa e le arcate a sesto acuto da cui si diparte la decorazione della base, sormontate da piccole gugliette, tutti elementi che denotano una notevole abilità tecnica da parte di Annibale Folcia, esecutore del calice. Le decorazioni della base comprendono alcuni medaglioni polilobati, rappresentanti i protettori di Modena e Nonantola – rispettivamente San Gemignano e San Silvestro –, lo stemma pontificio, e quello dell'arcivescovo di Modena ed abate di Nonantola, realizzati a niello (**Tav. 44**): tale tecnica nel corso dell'Ottocento era considerata caratteristica appunto del Quattro e Cinquecento, come confermato dal riferimento del Flandoli al Finiguerra ed al Francia<sup>131</sup>. Egli in realtà, descrivendo l'oreficeria, paragona i nielli alle paci conservate presso il Battistero di Firenze, ascrivibili alla metà del XV secolo circa e riferibili, dal punto di vista stilistico, ad un gruppo di opere fiorentine del decennio 1440-1450 di Beato Angelico, Filippo Lippi ed Antonio Pollaiuolo: il richiamo del Flandoli è quindi ad una produzione ancora legata, secondo la concezione dell'epoca, agli stilemi del Medioevo, dunque in linea con l'impronta generale dell'opera<sup>132</sup>.

Come accennato in precedenza, l'autore del disegno è l'architetto Raffaele Cattaneo (1861-1889), attivo nel Veneto ed a Roma nel secondo Ottocento. Formatosi presso l'Accademia di Belle Arti veneziana, ottenne numerosi premi durante nei vari rami dello studio, pur non essendo particolarmente assiduo alle lezioni: come emerge dall'analisi dell'epistolario fornita da Bassi, egli non riteneva utili gli studi accademici, preferendo ad essi la Biblioteca

---

<sup>130</sup> U. FLANDOLI, *Il calice prezioso dono del clero e del popolo di Modena e di Nonantola*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 32; *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 136; RONDINA, 1888, p. 150; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>131</sup> Cfr. FLANDOLI, 1888, p. 32.

<sup>132</sup> FLANDOLI, 1888, p. 32. Per le paci si vedano M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Unità e dignità delle arti nella Firenze del Quattrocento*, in *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, cat. della mostra, Firenze 1977, pp. 1-57; M. COLLARETA, 38. *Pace*, in ID., A. CAPITANIO (a cura di), *Oreficeria sacra italiana*, Firenze 1990, pp. 133-136; ID., 39. *Pace*, *ivi*, pp. 136-143; ID., 40. *Pace*, *ivi*, pp. 144-148.

Marciana<sup>133</sup>. I molteplici interessi del Cattaneo si riscontrano anche nella sua attività: si diplomò difatti come architetto, ma si occupò anche di storia dell'arte, estetica, poesia e musica; si interessò particolarmente dell'archeologia medievale, dando alle stampe nel 1889 *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa*, da lui stesso illustrato<sup>134</sup>.

Anche i suoi lavori architettonici riflettono la passione per il Medioevo ed il primo Rinascimento, dimostrando l'influsso che, a distanza di anni, le teorie di Selvatico prima e di Boito in seguito continuavano ad esercitare nell'accademia veneziana. Nonostante la morte precoce, ebbe numerose commissioni, tra le quali riveste particolare interesse, ai fini della presente trattazione, il sepolcro di Pio IX in San Lorenzo fuori le mura, ricavato dall'antico narcece della basilica e decorato con mosaici di Ludwig Seitz, realizzato tra il 1881 ed il 1883<sup>135</sup>. Tale opera fu definita dall'architetto stesso di stile "sempre medievale, sempre bizantino, ma sempre libero", ad indicare più una reinterpretazione che una copia pedissequa degli stili del passato<sup>136</sup>.

L'architetto risulta presente all'Esposizione Vaticana non solo con il calice realizzato dal Folcia: fornì anche il disegno per un candelabro neomedievale, posto su un basamento "di stile ogivale del 400", dono dalla diocesi di Treviso ed eseguito da Pietro Longo ed i figli – per il modello – e Giuseppe Michieli, il quale si occupò della fusione (**Tav. 45**)<sup>137</sup>. Come già il calice di Modena e Nonantola, quest'opera fu a sua volta apprezzata dalle pubblicazioni dell'epoca, anche se lo spazio concessogli è nettamente minore; particolare attenzione viene rivolta al tempietto medievale, principale ornamento del candelabro, sotto le cui edicole sono posti i quattro santi patroni della diocesi di Treviso<sup>138</sup>. Interessante il commento dell'autore del trafiletto a proposito di tale decorazione: di tutto l'insieme, costituito dalle nicchie e dalle figure dei santi, nonché da ulteriori elementi ornamentali, egli si limita a lodare le proporzioni "del tempietto ogivale", definite "di una correttezza singolare"<sup>139</sup>. Il resto dell'opera viene ampiamente descritto ed apprezzato: la colonna tortile che costituisce il corpo principale del candelabro ed i motivi fitomorfi sono lodati per l'abilità tecnica con la quale sono eseguiti, così come per il basamento in marmo, ma del tempietto si ammirano fundamentalmente le proporzioni. Probabilmente tale tipo di giudizio è da porsi in relazione con qualche manuale

---

<sup>133</sup> Cfr. E. BASSI, *Cattaneo Raffaele*, in *Dizionario biografico*, cit., 1979, vol. 22, pp. 481-483; per un profilo biografico dell'architetto si veda inoltre BESSONE-AURELJ, 1947, p. 146; B., *Cattaneo Raffaele*, in THIEME, BECKER, 1912, vol. VI, p. 191.

<sup>134</sup> BASSI, 1979, p. 482.

<sup>135</sup> BESSONE AURELJ, 1947, p. 146; BASSI, 1979, p. 482.

<sup>136</sup> L'espressione, tratta da una lettera del Cattaneo, è riportata in BASSI, 1979, p. 482.

<sup>137</sup> *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 294; si rimanda anche all'Appendice documentaria.

<sup>138</sup> Cfr. *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 294.

<sup>139</sup> *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 294.

di ornato o repertorio d'arte medievale noto all'autore dell'articolo, od al confronto diretto, a causa dell'allestimento dell'esposizione, con un'opera simile ma non altrettanto aggraziata.

Per entrambe le opere esaminate sono citati dalle fonti ottocentesche, oltre al Cattaneo, alcuni artigiani, che eseguirono i disegni forniti dall'architetto: Annibale Folcia per il calice, Pietro Longo e Giuseppe Michieli per il candelabro. Sfortunatamente non si ha alcuna notizia su nessuno dei collaboratori, ad eccezione del Michieli, già incontrato in occasione dell'esposizione napoletana del 1877. Attivo a Venezia in San Tomà Campiello Balbi, si occupava fondamentalmente di bronzi artistici di stile eclettico, a cui affiancava un altro tipo di produzione – il “ramo più vendereccio [sic] e conveniente”, secondo la definizione del Pavan –, più commerciale<sup>140</sup>. Presente a numerose esposizioni, sia italiane che estere, sembra godesse di una discreta fama, quanto meno a livello nazionale, legata soprattutto alla riproduzione in scala di opere di autori come Donatello e Jacopo Sansovino, mentre si hanno poche notizie circa i lavori di sua invenzione.

---

<sup>140</sup> PAVAN, 1873, p. 182; per un'analisi più completa del Michieli si rimanda al capitolo sull'Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1877 in Napoli.

### ***Poussielgue-Rusand e figli, oreficerie sacre.***

La maggior parte degli oggetti neomedievali esaminati finora è costituita da oreficerie di uso liturgico, spesso di manifattura francese; non costituiscono un'eccezione le opere esposte dalla ditta "Poussielgue-Rusand et fils", presente alla mostra romana con una croce papale ed un calice con patena, rispettivamente dono personale della bottega ed omaggio della diocesi messicana di Potosi (**Tavv. 46-48**). Entrambe le opere sono ancora conservate presso le collezioni vaticane – nella Sacrestia Apostolica la prima, nel tesoro di San Pietro la seconda –, tuttavia la bibliografia relativa ad esse è praticamente inesistente, limitandosi a pubblicazioni di carattere generale sulle raccolte papali.

Sulla croce si hanno pochissime informazioni, in parte probabilmente per l'identità del donatore: spesso alle opere presentate da committenti di spicco nel panorama italiano ed internazionale – vescovi, regnanti o associazioni religiose – è difatti dedicato maggior spazio rispetto ai doni di privati cittadini; inoltre l'oggetto in questione è di fattura abbastanza semplice, privo di un'iconografia così complessa da richiedere un intero articolo per la sua descrizione<sup>141</sup>.

Ciononostante l'opera, esposta insieme ad altri arredi sacri inviati dalla diocesi di Parigi, fu notata dall'autore del trafiletto sugli oggetti provenienti dall'area parigina, risultando così l'unica suppellettile esaminata in tutta la vetrina. Tutti gli arredi presenti in tale sezione sono definiti di "stile ogivale", senza però che tale identificazione sia accompagnata da alcuna spiegazione di tipo stilistico, nemmeno nel caso della croce di Poussielgue-Rusand; considerando lo stile delle opere riprodotte nell'incisione si può supporre che, come già in precedenza, il riferimento all'arte medievale miri a sancire una maggiore carica religiosa degli oggetti<sup>142</sup>. Il lavoro dell'orafo parigino è in effetti riconducibile al neomedievalismo, come tutta la sua produzione: in questo caso concorrono a tale definizione stilistica numerosi elementi, dai girali in filigrana che corrono lungo tutta la croce alle terminazioni fitomorfe presenti alle estremità dei bracci, oltre alla presenza degli smalti, pur essendo a tinte pastello. Tali tratti sono rilevati ed apprezzati dalla critica dell'epoca, che mostra di apprezzare l'opera soprattutto per l'abilità tecnica che la caratterizza ed il diffuso impiego di pietre preziose.

---

<sup>141</sup> Sull'attuale collocazione della croce si veda BERTHOD, HARDOUIN-FUGIER, 1996, p. 210.

<sup>142</sup> S. F., *Sacre suppellettili preziose inviate dall'Arcidiocesi di Parigi*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 455; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

Sembra suscitare maggior interesse l'altra opera di Poussielgue-Rusand presente in mostra, il calice con patena realizzati per la diocesi di Potosi; la scelta di Leone XIII di utilizzare tali oggetti in occasione della Messa giubilare celebrata in San Pietro il primo gennaio del 1888 avrà sicuramente contribuito ad attirare su di essi l'attenzione dell'*Esposizione Vaticana illustrata*, che gli dedica un lungo articolo corredato da due incisioni<sup>143</sup>.

La decorazione dell'opera è strettamente legata alla diocesi di provenienza, e più in generale alla nazione alla quale essa appartiene: sulla base del calice sono difatti presenti quattro medaglioni smaltati, rappresentanti la Crocifissione e gli stemmi del Papa, del vescovo di Potosi e del Messico, mentre il balaustro accoglie, sotto un'edicola a sesto acuto, San Luigi di Francia, patrono della diocesi messicana. Gli smalti sono stati utilizzati da Poussielgue-Rusand anche per l'ornamentazione della coppa, nella quale sono presenti quattro mandorle con le principali figure di devozione della cultura messicana: la Madonna di Guadalupe, San Filippo di Gesù "protomartire nel Messico", San Sebastiano da Apparizio ed il martire San Bartolomeo Gutierrez<sup>144</sup>. Sul retro della patena è invece presente un grande tondo smaltato, rappresentante la cena di Emmaus.

Le fonti ottocentesche non ascrivono il calice ad un solo stile, sembrerebbe trattarsi più di una commistione di bizantino e medievale: nella minuziosa descrizione dell'oreficeria riportata dall'*Esposizione Vaticana illustrata*, facendo riferimento al San Luigi presente sul balaustro, l'autore rileva difatti che "l'aurea mensoletta e il baldacchino ogivale che degnamente accolgono la statuina, accrescono vaghezza a questo singolare gioiello d'oreficeria, si opportunamente coordinato all'insieme del sontuoso calice artistico"<sup>145</sup>. La cornice dello smalto sulla patena è formato invece da un fregio "a filigrana e a nodi" in stile bizantino, "come l'adornamento analogo di tutto il calice"<sup>146</sup>. È evidente che, dando tali giudizi stilistici, non si intendesse tanto inquadrare l'opera all'interno di una determinata corrente, ma piuttosto segnalarne alcuni tratti distintivi; in particolare, la definizione di neobizantino data alla decorazione in filigrana del calice sembra voler indicare la ricchezza ed il virtuosismo esecutivo che la connota, più che richiamarsi effettivamente all'oreficeria bizantina. Inoltre la filigrana, utilizzata per questa parte di decorazione, era probabilmente considerata tecnica precipua dell'arte medievale e bizantina, come i mosaici e l'arte vetraria: la presenza diffusa sul calice di tale tipo di ornamentazione poteva quindi portare a definire l'intera opera di gusto bizantino.

---

<sup>143</sup> Cfr. U. F., *Il calice della Messa giubilare, dono del vescovo e dei maggiorenni della città di Potosi*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 459-462.

<sup>144</sup> U. F., 1888, p. 462.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 462.

<sup>146</sup> *Ibid.*

Come accennato in precedenza, il calice attualmente fa parte del tesoro di San Pietro; secondo i periodici dell'epoca esso fu donato da Leone XIII al cardinale Rampolla, Segretario di Stato del pontefice, pur venendo definita per importanza “un monumento storico”: probabilmente alla morte del prelado, “giustamente lieto ed altero” del munifico dono, rientrò nelle collezioni vaticane dietro lascito testamentario<sup>147</sup>.

La bottega che realizzò le oreficerie esaminate era abbastanza famosa, quantomeno in ambito francese; fondata da Placide Poussielgue-Rusand (1824-1889) intorno al 1850 – nel 1847 fu registrato il punzone –, si interessò precocemente al fenomeno del neomedievalismo, a cui si devono i suoi primi successi<sup>148</sup>. Strettamente legato alla scuola archeologica del Didron, tra i suoi collaboratori si annoveravano almeno due disegnatori, la cui maggior parte dei progetti di oreficerie era ascrivibile ad un periodo compreso tra il XII e XV secolo, ma anche architetti come Pierre Bossan e Viollet-le-Duc, grazie ai quali l'orefice si affermò definitivamente: una delle prime commissioni di prestigio è l'altare di Clermont-Ferrand, i cui disegni, realizzati da Viollet-le-Duc, si datano al 1854<sup>149</sup>.

Oltre a tali autorevoli collaborazioni, la presenza di Poussielgue-Rusand alle mostre industriali contribuì in maniera decisiva al raggiungimento della fama: l'orafo partecipò difatti ad una serie di esposizioni, dapprima di carattere locale ed in seguito Universali, ottenendo riconoscimenti e successi. All'esposizione parigina del 1855, ad esempio, ottenne una medaglia di prima classe per l'altare maggiore della chiesa di Saint-Martin-d'Ainay di Lione, realizzato in stile romanico su disegno dell'architetto Questel; nel 1878 risultava già disporre di uno dei maggiori spazi espositivi della mostra, mentre dieci anni più tardi, alla mostra vaticana, era insignito dell'ordine di San Gregorio<sup>150</sup>. L'Alcouffe ha inoltre rilevato che negli annuari commerciali parigini, a partire dal 1857 circa, l'orefice vantava il titolo di “fabricant ne N. S. P. le Pape”; nell'iscrizione dedicatoria della croce papale è presente un'espressione

---

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 459; per l'attuale collocazione del calice nelle collezioni vaticane si vedano LIPINSKY, 1950, p. 84; ORLANDO, 1958, p. 81, tavv. 113, 116; BERTHOD, BLANCHARD, 2001, p. 239.

<sup>148</sup> Il figlio Maurice entrò come socio nella bottega paterna nel 1885, ereditandola alla morte del padre e gestendola fino al 1933, anno in cui venne annullato il suo punzone. Per un'analisi della storia della bottega cfr. D. ALCOUFFE, *Placide Poussielgue-Rusand*, in *L'art en France*, cit., 1979, p. 188; BERTHOD, HARDOUIN-FUGIER, 1996, pp. 366-373.

<sup>149</sup> Sulla collaborazione di Poussielgue-Rusand ed i suddetti architetti si veda BERTHOD, 1986, p. 33; ID., HARDOUIN-FUGIER, 1996, p. 370.

<sup>150</sup> “Autel en orfèverie de cuivre repoussé, doré et émaillé, style byzantin, œuvre capitale, belle composition, gout pur, fini très-soigné ; accessoire d'un charmant dessin ; application heureusement étendue de l'orfèverie au bronze; progrès très marque”. M. LEDAGRE, *XVII<sup>e</sup> classe. Orfèverie, Bijouterie, industries des bronzes d'art*, in *Exposition Universelle de 1855. Rapports du Jury mixte international*, Paris 1856, vol. II, p. 248; si vedano anche ALCOUFFE, 1979, p. 188; BERTHOD, HARDOUIN-FUGIER, 1996, p. 371.

simile, l'opera risulta difatti “don de Poussielgue-Rusand et Fils, Orfevres de sa Sainteté a Paris”<sup>151</sup>.

A differenza del collega lionese Armand-Calliat, l'adesione di Poussielgue-Rusand al Neomedievalismo sembrerebbe superficiale: come rilevato dal Berthod, accanto alla riproposta di modelli medievali non era presente una ripresa delle tecniche antiche, ma venivano utilizzati i mezzi più recenti<sup>152</sup>. Esempio, in questo senso, il caso degli smalti: per essi l'orefice mise a punto un procedimento industriale mirato a riprodurre, tramite l'uso degli acidi o l'impressione con matrice, l'effetto degli smalti *champlevés*; questo metodo garantiva ovviamente tempi di esecuzione più rapida rispetto alla tradizionale tecnica di incisione a bulino, permettendo di far fronte facilmente alle crescenti richieste<sup>153</sup>.

La serialità ed il livello di industrializzazione raggiunto da Poussielgue-Rusand è ulteriormente confermato dalla circolazione di cataloghi commerciali, illustranti l'ampia produzione della bottega parigina: l'edizione del 1889 offriva ben 1065 pezzi – escluse le possibili variazioni –, i cui elementi erano a loro volta intercambiabili<sup>154</sup>. Accanto ad un'attività contraddistinta da lavori di alto livello ed estremo virtuosismo, come il calice di Potosi, era quindi presente una produzione di tipo industriale, dal carattere più seriale, destinata ad un pubblico allargato.

---

<sup>151</sup> Cfr. ALCOUFFE, 1979, p. 188.

<sup>152</sup> BERTHOD, 1986, p. 33.

<sup>153</sup> Cfr. BERTHOD, 1986, p. 33; ID., HARDOUIN-FUGIER, 1996, p. 370.

<sup>154</sup> BERTHOD, 1986, p. 33.

### ***Calice in “stile ogivale”, di Le Roux.***

Un'altra manifattura francese presente all'esposizione è quella di Le Roux, autore del calice donato al pontefice dalle Figlie di Maria di Madrid (**Tav. 49**). L'opera suscitò l'interesse dei periodici dell'epoca, probabilmente anche per il ruolo riconosciuto dal Papa – il quale utilizzò l'oreficeria in occasione della Messa in presenza del Pellegrinaggio catalano –, che dedicarono numerosi articoli all'oggetto<sup>155</sup>. La decorazione del calice, realizzato in oro e argento, smalti e pietre preziose, presenta sulla base quattro medaglioni smaltati su fondo nero, rappresentanti rispettivamente il triregno papale con le chiavi, le lettere intrecciate del nome di Maria – probabilmente corrispondente al simbolo dell'associazione committente – ed il sacro cuore di Gesù e Maria nei due piccoli ovali. Il nodo è invece costituito da un tempietto gotico, sotto le cui arcate sono rappresentate a tutto tondo le figure dei quattro Evangelisti; la coppa infine presenta a sua volta una decorazione a smalto azzurro ed oro, con i simboli eucaristici e le figure della Madonna e di Cristo benedicente tra l'alfa e l'omega<sup>156</sup>.

Nel complesso si potrebbe definire un'opera medievaleggiante, con le consuete deroghe dovute al gusto ottocentesco, come l'uso dei colori pastello per la realizzazione degli smalti; nelle pubblicazioni dell'epoca non sempre è indicato chiaramente lo stile del calice, anche se alcune sue parti – come le nicchiette presenti sul nodo – sono sempre riconosciute come gotiche. Se nell'*Esposizione Vaticana illustrata* l'oreficeria in questione è definita neomedievale, nella coeva *Esposizione mondiale Vaticana* è invece indicata “di stile misto”, senza però che ne sia spiegato il motivo: l'autore dell'articolo si limita difatti a descrivere in breve l'oggetto, senza approfondire ulteriormente la questione stilistica<sup>157</sup>. Forse la decorazione della base, caratterizzata dai quattro smalti punteggiati di pietre preziose, non era percepita come tipicamente medievale, ma si tratta solamente di un'ipotesi.

Non si hanno molte notizie dell'autore del calice in questione: secondo i periodici ottocenteschi si tratta di un orefice parigino, un certo Le Roux, il quale è però solamente citato di sfuggita<sup>158</sup>. Potrebbe trattarsi di uno dei fondatori della ditta “Leroux et Mont”, individuata da Berthod ed Hardouin-Fugier ed attiva in Francia in un periodo compreso tra gli

---

<sup>155</sup> Cfr. *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 200; *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 165; F., *Galleria del Braccio Novo. Oreficerie preziose*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 235; ID., *Calice prezioso offerto dalle dame di Madrid Figlie di Maria*, *ivi*, pp. 421-422.

<sup>156</sup> Cfr. *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 200; ORSINI, 2000, p. 157; si veda anche l'Appendice documentaria.

<sup>157</sup> Si vedano *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 165; F., 1888, p. 235.

<sup>158</sup> *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 200; F., 1888, p. 422.

anni Sessanta dell'Ottocento ed i primi decenni del secolo successivo<sup>159</sup>. Sembra che si occupasse prevalentemente di arredi ecclesiastici, dai tessuti – i due studiosi citano la ditta per le sue pianete – a bronzi ed oreficerie; la sola altra opera nota è un calice neobizantino, attualmente conservato presso il tesoro di Lourdes<sup>160</sup>. È probabile che fosse dunque una ditta specializzata in forniture per chiese, come già la bottega di Poussielgue-Rusand; si tratta sicuramente di una dimensione più artigianale rispetto al caso precedente, con una minore diffusione sul mercato, pur diversificando l'offerta con numerose tipologie di prodotti. Oltre a questo tipo di produzione erano naturalmente disponibili lavori più lussuosi, destinati a committenze prestigiose come quella dell'associazione madrilenà.

---

<sup>159</sup> Cfr. BERTHOD, HARDOUIN-FUGIER, 1996, p. 299.

<sup>160</sup> *Ibid.*

## ***Oreficerie della ditta Tanfani.***

Non tutti gli artisti erano presenti all'esposizione con una sola opera: l'orefice Angelo Tanfani, ad esempio, era autore di tre opere donate al pontefice, due delle quali riprodotte nei periodici ottocenteschi.

Su commissione del vescovo di Ferentino, realizzò un reliquiario per parte del cuore di San Celestino (**Tavv. 50-51**), i cui resti erano conservati presso la città<sup>161</sup>. L'opera, attualmente presso la Sacrestia Apostolica di Roma, è costituita da un tempio esagonale, sorretto da una base ornata da sei teste di delfini e tre figure allegoriche, eseguite a tutto tondo: la Fede, la Speranza e la Carità; al di sopra si erge una sfera stellata, decorata con lo stemma del pontefice in oro e smalto<sup>162</sup>.

Il tempietto che ospita la reliquia riprende palesemente i modelli medievali: le bifore archiacute che compongono ciascun lato, il motivo floreale sovrastante, le gugliette che movimentano l'insieme denotano un riferimento all'oreficeria gotica. Tuttavia il relativo articolo dell'*Esposizione mondiale Vaticana*, unica pubblicazione ad interessarsi dell'opera, non rileva una precisa connotazione stilistica: il disegno del reliquiario è semplicemente "di stile purissimo", e la sua esecuzione "nulla lascia a desiderare"<sup>163</sup>. In realtà la parte superiore avrebbe la forma "di un tempio bizantino", ma in questo caso il riferimento potrebbe doversi intendere non in una chiave strettamente stilistica, quanto simbolica: come accennato in precedenza, nella Roma del secondo Ottocento il termine "bizantino" poteva essere utilizzato come rimando ad una tradizione artistica considerata all'epoca caratterizzata da un maggior purismo religioso. Non essendo ulteriormente approfondito il discorso stilistico da parte dell'autore dell'articolo, non si ha la certezza che il tempietto fosse ricondotto al gusto bizantino per tale motivo o per le sue caratteristiche formali.

Il medesimo periodico pubblica l'incisione di un'altra oreficeria del Tanfani, il calice offerto dai Padri Agostiniani del Gesù e Maria in Roma (**Tav. 52**): nonostante l'*Esposizione mondiale Vaticana* dedichi un intero articolo all'opera, essa viene esaminata brevemente solo nell'ultimo paragrafo, dopo un lungo *excursus* storico sul calice come arredo liturgico ed i materiali impiegati per la sua realizzazione<sup>164</sup>. Anche in questa parte l'autore si limita ad un generico apprezzamento del calice e della perizia tecnica con il quale esso è stato realizzato,

---

<sup>161</sup> *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 33.

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 33; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 26-27; si rimanda anche all'Appendice documentaria.

lodando il Tanfani per la sua opera; non sono presenti riferimenti allo stile o alla tecnica, a parte la segnalazione dell'uso degli smalti nella decorazione<sup>165</sup>.

Fortunatamente l'articolo è corredato da una riproduzione dell'oggetto, permettendo di rilevarne alcune caratteristiche, *in primis* lo stile medievaleggiante: la base polilobata, l'uso diffuso degli smalti, la decorazione del nodo con gli stessi sembrano difatti ricondurre all'oreficeria medievale, pur filtrata dalla lettura ottocentesca. Trattandosi di un'incisione, l'immagine non è sicuramente dettagliata, non è quindi possibile rilevare correttamente tutti i tratti caratterizzanti dell'opera: sembra comunque che l'oggetto presentasse una ricca decorazione, oltre ai medaglioni smaltati erano presenti numerosi ornati fitomorfi sia sul nodo che sulla coppa, eseguiti con la tecnica del cesello. La base del calice presenta inoltre alcune figurine rilevate, delle quali l'incisore riproduce solamente una sagoma approssimativa, impedendone così l'identificazione; è possibile che si tratti di due personaggi legati all'ordine che ha commesso l'opera, quindi Sant'Agostino e la Vergine, ma tali figure potrebbero anche essere state rappresentate negli smalti presenti sulla coppa, che paiono effettivamente rappresentare due persone in atteggiamento orante.

Il Tanfani è presente all'Esposizione Vaticana con un'altra opera di gusto neomedievale: una pisside in oro e smalti, offerta a Leone XIII dal Collegio dei Chierici di Camera. Purtroppo per tale opera si hanno poche notizie, e nessuna incisione che permetta di verificare l'attendibilità delle descrizioni ad essa relative. L'*Album dell'Esposizione Vaticana* cita difatti il dono in due articoli distinti, dove sono passati in rassegna le opere offerte al Papa dalle committenze più prestigiose o di particolar richiamo; lo spazio dedicato a ciascun oggetto è quindi limitato per motivi pratici, e per lo stesso motivo non sono nemmeno presenti le riproduzioni<sup>166</sup>.

Dalle descrizioni fornite dalle pubblicazioni ottocentesche si possono enucleare alcuni tratti caratteristici della pisside in questione, pur non fornendone un'immagine completa: essa è ascritta, in entrambi gli articoli dell'*Album dell'Esposizione*, allo stile bizantino "ammodernato", attribuzione dovuta almeno in parte alla ricca decorazione che la caratterizza<sup>167</sup>. Il Tanfani aveva difatti ornato buona parte dell'opera con motivi in filigrana d'oro, arricchita da smalti e turchesi; completavano il tutto alcuni "specchietti bianchi" o

---

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>166</sup> Cfr. *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 87; *ivi*, p. 103. È inoltre citata nella *Piccola guida della Esposizione Vaticana*, tra gli oggetti esposti in una vetrina nel Salone delle Colonne: "Pisside d'argento dorato con smalti e turchine, dono del Collegio dei Chierici di Camera". *Piccola guida*, cit., 1888, p. 36.

<sup>167</sup> *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 87; *ivi*, p. 103.

“medaglioni bianchi e luccicanti”, probabilmente degli smalti monocromi<sup>168</sup>. Il coperchio della pisside, eseguito “a foglia di corona”, riprendeva la decorazione presente sul resto dell’oreficeria<sup>169</sup>.

La mancanza di ulteriori informazioni, e l’assenza di un’incisione che illustri l’opera, hanno contribuito alla mancata individuazione della stessa nelle collezioni papali; la pisside potrebbe inoltre non trovarsi più presso il Vaticano, è possibile che Leone XIII o uno dei suoi successori l’abbia donata ad un vescovo o ad una qualunque comunità religiosa italiana.

Non si ha maggior fortuna nell’individuazione dell’artefice delle oreficerie finora esaminate: a giudicare dalle commissioni ottenute per l’esposizione, sembra che la ditta Tanfani fosse abbastanza conosciuta nel territorio romano, eppure non si hanno molte notizie in proposito. I periodici legati all’evento si limitano a citare il nome della ditta, ed anche le pubblicazioni contemporanee non fanno riferimento all’orefice; solo la *Guida Monaci* contiene numerosi rimandi al Tanfani ed alla sua bottega, presenti in numerose annate sotto diverse voci.

L’edizione del 1879 cita Angelo Tanfani, ad esempio, sia tra i negozianti di “Belle Arti in marmi, bronzi, ecc.”, che tra i fabbricanti ed i venditori di “Arredi, parati Sacri e relativi, galloni e recami in Oro”, ma anche all’interno della categoria “Oreficeria, Argenteria, Bigiotteria in Oro, Camei, Gioie, Perle, Musaici, Coralli ecc. (Negoz. e Fabbr. di)”<sup>170</sup>. Per ciascuna di queste voci è indicato almeno un indirizzo di riferimento, tutti nell’area delimitata da via del Corso, piazza di Spagna e via de’Condotti. Anche per le annate del 1886 e del 1891 si registra una presenza diffusa dell’orefice nel panorama commerciale romano, la sola differenza sostanziale rispetto al 1879 – al di là di eventuali cambi d’indirizzo della sede – è costituita dall’affiancamento dei figli nell’attività orafa del padre<sup>171</sup>. Esaminando le categorie in cui Angelo Tanfani è citato, si ricava il quadro di una bottega articolata in diversi settori, con maestranze specializzate dislocate in diverse sedi, in base al loro impiego. Ciò era probabilmente necessario, considerato l’ampio pubblico a cui la ditta si rivolgeva: nelle *Guide Monaci* essa è difatti citata sia per la produzione di oggetti d’uso liturgico – arredi e parati sacri, oltre ovviamente all’attività orafa – che per opere a destinazione profana – oreficeria, ma anche bronzi artistici –.

Si tratta ovviamente di semplici ipotesi, avanzate basandosi sulla documentazione contemporanea; la mancanza di informazioni più precise non consente purtroppo

---

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 87; *ivi*, p. 103; si veda l’Appendice documentaria.

<sup>169</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>170</sup> MONACI, 1879, p. 324; *ivi*, p. 365; *ivi*, p. 54.

<sup>171</sup> MONACI, 1886, p. 535; *ivi*, p. 611; *ivi*, p. 627; ID., 1891, p. 696; *ivi*, p. 802; *ivi*, p. 805; *ivi*, p. 824.

l'elaborazione di un quadro completo della bottega di Angelo Tanfani, né tanto meno della sua produzione artistica.

## ***Copia della Biblia Pauperum di Costanza, di von Müller e Nieper.***

Tra i doni offerti a Leone XIII da sovrani e famiglie reali spiccava quello del re Alberto di Sassonia, che presentò una copia rilegata della *Biblia Pauperum* di Costanza, interamente ricopiata e trascritta e racchiusa in una ricca legatura (**Tav. 53**)<sup>172</sup>.

Il codice riscosse un discreto successo presso le pubblicazioni dell'epoca, che ad esso dedicarono lunghi articoli, con particolare attenzione alla rilegatura; realizzata dall'orefice F. von Müller su disegno di Ludwig Nieper, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Lipsia, imita "stupendamente" gli evangelari preziosi di epoca bizantina, "nello stile però dell'oreficeria più fiorente e perfetta", riferendosi probabilmente al primo Rinascimento<sup>173</sup>. Non si esclude che anche in questo caso, come già per altre opere presenti all'esposizione, il riferimento all'arte bizantina sia utilizzato per rafforzare la carica religiosa che permea l'oggetto.

La decorazione principale del piatto anteriore della legatura, foderato da una lamina d'argento, è una grande croce in argento dorato, costellata di pietre preziose, il cui fulcro è costituito da un medaglione in smalto e madreperla rappresentante l'Agnello mistico. Circonda la scena una cornice con motivi floreali, eseguita a sua volta con la tecnica dello smalto, ai cui angoli si trovano i simboli dei quattro Evangelisti, "in argento ossidato"<sup>174</sup>. Le iscrizioni presenti nei riquadri formati dalla croce e l'incorniciatura sono in realtà quattro versetti dei Vangeli, posti ciascuno in corrispondenza del relativo evangelista. Al Nieper, autore del disegno preparatorio della legatura, si deve anche la riproduzione del codice, eseguito a penna su pergamena in scala maggiore dell'originale, e la pagina di dedica, "di stile del secolo XVI"; per agevolare la fruizione dell'opera, accanto ad ogni pagina del codice ne era presente una a stampa, dove erano trascritte le legende delle scene corrispondenti<sup>175</sup>.

Come già per altre opere presenti all'esposizione, anche in questo caso si può parlare della ripresa di un modello celebre, visto che riproduce fedelmente un codice medievale; la legatura preziosa costituisce però un'aggiunta ottocentesca, così come l'inserimento di pagine a stampa con le trascrizioni delle didascalie presenti nel codice<sup>176</sup>. Se il primo elemento è dovuto al desiderio di rendere più "medievale" e prezioso il dono, i fogli stampati sono forse

---

<sup>172</sup> Cfr. *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, pp. 197-199; G. B. DE ROSSI, *Biblia Pauperum*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 122-123.

<sup>173</sup> DE ROSSI, 1888, p. 122.

<sup>174</sup> Cfr. DE ROSSI, 1888, p. 122; MORELLO, 1996, p. 102.

<sup>175</sup> DE ROSSI, 1888, pp. 122-123.

<sup>176</sup> Per la *Biblia Pauperum* si veda *Biblia Pauperum. Nach dem Original in der Lyceumsbibliothek zu Constanz, Freiburg im Breisgau* 1892.

riconducibili al concetto di *comfort* ottocentesco, già delineato per la lampada presentata dal Michieli all'esposizione napoletana del 1877: si cerca di riprodurre un oggetto medievale, tenendo però conto delle esigenze del pubblico o, nel caso del dono a Leone XIII, del Pontefice, il quale avrebbe sicuramente incontrato difficoltà nella lettura dei caratteri medievali<sup>177</sup>. Si tratta, ovviamente, di problemi di diverso tipo, ma entrambi comportano l'adattamento di un oggetto che dovrebbe richiamare il Medioevo a degli standard contemporanei.

Sugli autori della *Biblia Pauperum* e della legatura non si hanno molte notizie, anche le pubblicazioni coeve si limitano a citarli brevemente, soffermandosi invece sull'illustrazione del codice ed i relativi precedenti<sup>178</sup>. Del Nieper, autore della riproduzione dell'opera e del disegno della copertina, il De Rossi ricorda semplicemente il suo ruolo di direttore dell'Accademia di Belle Arti di Lipsia, mentre von Müller è indicato solamente come il "prof. von Muller di Monaco"<sup>179</sup>. Nel caso di Ludwig Nieper la notizia è stata confermata dal succinto profilo biografico dell'*Allgemeines Lexikon*, che però non riporta molte altre informazioni sull'artista<sup>180</sup>. Attivo nel secondo Ottocento come pittore ed intagliatore ligneo, si formò dapprima a Dresda e, tra il 1861 ed il 1864, a Roma; pochi anni dopo il suo rientro in Germania, nel 1871, fu nominato direttore dell'accademia di Lipsia, incarico che mantenne fino al 1900. Ad ulteriore conferma del suo interesse per le arti applicate si ricordano, all'interno della sua produzione artistica, i cartoni per le vetrate della chiesa del quartiere di Gholis a Lipsia, oltre alla progettazione di alcuni altari<sup>181</sup>.

L'identificazione di Müller si è rivelata più complicata, data la scarsità di dati deducibili dalle fonti coeve all'esposizione, che indicano solo la provenienza da Monaco e la sua attività di insegnamento; non è riportato per esteso nemmeno il suo nome, di cui si conosce l'iniziale grazie alla trascrizione della pagina di dedica del codice<sup>182</sup>. Sfortunatamente tali elementi non sono stati sufficienti ad individuare con sicurezza l'artista in questione, tra i vari profili biografici esaminati nessuno sembra corrispondere perfettamente, mancando spesso in essi almeno uno dei due requisiti riportati dai periodici e dall'iscrizione dedicatoria del codice<sup>183</sup>.

---

<sup>177</sup> Per la lampada del Michieli si rimanda al capitolo relativo all'Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1877.

<sup>178</sup> Cfr. *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, pp. 197-199; DE ROSSI, 1888, pp. 122-123; RONDINA, 1888, pp. 22-24.

<sup>179</sup> Cfr. DE ROSSI, 1888, p. 122; RONDINA, 1888, p. 23.

<sup>180</sup> Su Ludwig Nieper (1826-1906) si veda THIEME, BECKER, 1931, vol. XXV, p. 468.

<sup>181</sup> Cfr. THIEME, BECKER, 1931, vol. XXV, p. 468.

<sup>182</sup> *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 198; DE ROSSI, 1888, p. 122.

<sup>183</sup> Morello ipotizza in realtà che si tratti dell'orefice Franz von Müller, ma non risulta alcun artista specializzato in materiali preziosi e proveniente da Monaco tra quelli citati dall'*Allgemeines Lexikon* che sia attivo nel periodo considerato. Cfr. THIEME, BECKER, 1931, vol. XXV, pp. 225-228.

### ***Ostensorio gotico, di Feurstein.***

Un'altra opera di area tedesca è l'ostensorio donato dalle Dame Cattoliche di Fribourg, esposto tra i doni della diocesi di "Rottenburgo nel Württemberg", riferibile probabilmente alla Germania meridionale (**Tav. 54**)<sup>184</sup>. Definito dalle fonti dell'epoca "a foggia di tempietto gotico dorato", riprende effettivamente alcuni elementi delle cattedrali medievali, accentuandoli rispetto al resto, come i pinnacoli e le edicole che ospitano le statuette in argento; per suggerire l'immagine di una chiesa sono presenti perfino due nicchiette cieche, addossate ad un muro in mattoni<sup>185</sup>. L'edicola in cima ospita la statua dell'Arcangelo Michele, mentre in quella sottostante si trova il Sacro Cuore di Gesù; quelle laterali custodiscono invece le riproduzioni dell'Immacolata, San Giuseppe ed i Santi Pietro e Paolo<sup>186</sup>. L'ostensorio è inoltre decorato da numerosi altri elementi decorativi di tipo architettonico, come la serie di arcate traforate che coronano la parte centrale dell'opera; qui si trova inoltre la finestrella circolare per l'esposizione del Sacramento, a sua volta riccamente ornata da pietre preziose ed archetti a sesto cauto, e sormontata dalla colomba dello Spirito Santo, in argento opaco come le statue ospitate dalle edicole<sup>187</sup>.

Il virtuosismo decorativo che connota la parte superiore dell'ostensorio si estende alla base, decorata da "graziosi rabeschi" e, limitatamente alla base, da sei medaglioni in argento cesellato, rappresentanti "in pittura a colori sopra smalto" alcuni simboli di Cristo e gli emblemi degli Evangelisti<sup>188</sup>. Quest'ultima parte è difficilmente visibile nella riproduzione pubblicata dall'*Esposizione Vaticana illustrata*, nella quale gli smalti sono solo parzialmente visibili; la mancata individuazione dell'opera nelle attuali collezioni vaticane ha inoltre impedito un esame più completo di tutta l'opera, e della base in particolare.

Autore dell'oggetto esaminato è, secondo i periodici dell'epoca, un orafo di nome Feurstein, "riputatissimo in Germania e fuori"; come già per molti altri artisti, le pubblicazioni legate all'Esposizione Vaticana non presentano ulteriori informazioni in merito, preferendo dilungarsi su descrizioni encomiastiche dei doni offerti al pontefice<sup>189</sup>. La mancata segnalazione del nome dell'artigiano in questo caso ha reso la sua identificazione più

---

<sup>184</sup> S. F., *Sezione germanica. Ostensorii gotici di forma antica*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 190-191; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>185</sup> *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 117.

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> *Ibid.*; S. F., 1888, p. 190.

<sup>188</sup> S. F., 1888, p. 190.

<sup>189</sup> *Ibid.*

complessa: l'ipotesi più accreditata al momento è che si tratti di Georg Feuerstein, uno scultore di origini austriache formatosi presso l'Accademia di Monaco, ma tale possibilità si basa su pochi elementi, mancando dati certi sull'identità dell'autore dell'ostensorio<sup>190</sup>.

Feuerstein non si occupava solo di scultura monumentale, ma era anche interessato alle arti decorative: all'interno della sua produzione si ricordano un'acquasantiera ed un calamaio, oggetto quest'ultimo eseguito probabilmente in metallo, e che quindi presuppone la conoscenza delle tecniche orafe<sup>191</sup>. Un'altra possibilità è che sia per tale opera che per l'ostensorio abbia semplicemente fornito il disegno preparatorio, realizzato in seguito da un anonimo orefice. Esiste anche la possibilità che Georg Feuerstein non sia legato in nessun modo all'opera presentata all'esposizione romana, ma tra tutti i personaggi esaminati sembra quello che si avvicina maggiormente al profilo dell'ipotetico autore.

---

<sup>190</sup> Per Georg Feuerstein (1840-1904) si veda H. S., *Feuerstein Georg*, in THIEME, BECKER, 1915, vol. XI, p. 518.

<sup>191</sup> Cfr. H. S., 1915, p. 518.

## ***Tappeto per altare, di Mainhart.***

Tra i doni offerti a Leone XIII erano presenti alcuni tessili, come il tappeto per altare presentato dalle Dame Cattoliche di Wurtzburg (**Tav. 55**)<sup>192</sup>. Eseguito dalla bottega tessile del signor Mainhart, raffigura nel tondo centrale una coppia di cervi, “dello stile tedesco più antico”, che si abbeverano alla fonte, ai piedi dell’albero della vita; nei quattro medaglioni laterali sono invece riprodotti i busti di quattro figurine, reggenti un’anfora aperta, che spande il proprio contenuto<sup>193</sup>. Ciascuno dei vasi reca un’iscrizione, non chiaramente riprodotta nell’incisione e quindi illeggibile. La simbologia dell’opera richiama il concetto dell’acqua come fonte di vita eterna presente nei Vangeli, unitamente ad un riferimento più generico alla Parola di Dio: il tessuto inviterebbe difatti a recarsi “appiè degli altari, ove sorge il vero *Lothos*, cioè l’albero della vita”<sup>194</sup>.

I modelli del dono sarebbero da ricercarsi, secondo le fonti dell’epoca, nella produzione artistica della Germania quattrocentesca: il disegno sembrerebbe tratto “da pitture dei primordi del secolo XV”, anche se i tondi laterali richiamano piuttosto “le figurazioni di Durer”<sup>195</sup>. La cromia utilizzata contribuiva a sua volta a restituire all’insieme una patina “antica”: Mainhart aveva difatti scelto tonalità pallide per realizzare la tovaglia, impiegando colori “abilmente imitati dai consimili lavori del secolo decimo quarto”<sup>196</sup>. Se tale scelta può essere spiegata basandosi sul gusto personale dell’artista – orefici come Armand-Calliat hanno mostrato una spiccata predilezione per gli smalti dalle tinte pastello, senza alcun intento archeologico – risulta interessante la spiegazione addotta dalle pubblicazioni dell’epoca, che cercano di legittimarla dal punto di vista filologico. L’uso di filati chiari per i tessuti neomedievali sarebbe dunque mirato alla ricreazione dell’aspetto delle opere tessili medievali, in modo che sembri autenticamente antico. A rafforzare tale impressione concorre la ripresa di un modello storico, l’*antependium* del duomo di Bamberg (**Tav. 56**): ascrivibile al 1300 circa, raffigura all’interno di quattro medaglioni i Re Magi a cavallo e la Madonna con Bambino assisa in trono<sup>197</sup>. Tra i tondi principali sono raffigurati i busti di due santi – Paolo e Giacomo – e tre profeti dell’Antico Testamento, oltre a due angeli ed i committenti dell’opera;

---

<sup>192</sup> Cfr. *Album dell’Esposizione*, cit., 1888, p. 165; F., *Tappeto da altare offerto dalle Dame Cattoliche di Wurtzburg*, in *L’Esposizione Vaticana*, cit., p. 85; si rimanda all’Appendice documentaria.

<sup>193</sup> F., 1888, p. 85.

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> *Ibid.*

<sup>196</sup> *Album dell’Esposizione*, cit., 1888, p. 165.

<sup>197</sup> Sull’*antependium* di Bamberg si vedano M. S. SCHUETTE, S. MÜLLER-CHRISTENSEN, *Il ricamo nella storia e nell’arte*, Roma 1963, p. 36; S. DURIAN-RESS, *Meisterwerke mittelalterlicher Textilkunst aus dem Bayerischen Nationalmuseum*, München 1986, pp. 55-56.

chiudono la scena ai lati due cavalieri aureolati, reggenti lo stemma di Bamberg<sup>198</sup>. La composizione stessa dell'opera, nella quale i personaggi principali sono inseriti all'interno di un'incorniciatura circolare, e la presenza di figure secondarie inserite ai margini di queste, richiamano da vicino il tappeto d'altare esposto a Roma, così come la cornice con iscrizione che corre lungo tutto il perimetro dell'opera. Inoltre i busti presenti nel lavoro di Mainhart sono caratterizzati da una certa semplificazione grafica, che richiama in parte i personaggi secondari dell'*antependium* di Bamberg; bisogna comunque considerare che il modello è stato sicuramente reinterpretato alla luce della cultura ottocentesca, che ne avrà modificato il risultato finale.

I periodici coevi all'esposizione ascrivono l'opera alla bottega di Mainhart, un ricamatore attivo a Wurtzburg nel secondo Ottocento, "la cui officina di ricami artistici è molto reputata in Germania e fuori"<sup>199</sup>. Nonostante la fama che sembra godere non si hanno notizie circa il ricamatore e la sua attività: le uniche informazioni in proposito sono costituite dalle poche righe appena riportate dell'*Esposizione Vaticana illustrata*, mentre manca qualunque riferimento nelle pubblicazioni più recenti. Ciò potrebbe anche doversi ad un errore di trascrizione dei periodici ottocenteschi: come si è già visto in più casi, in questo tipo di pubblicazioni, così come nei cataloghi ufficiali delle esposizioni, non è raro imbattersi in errori di trascrizione dell'artista che ha realizzato o esposto l'opera.

---

<sup>198</sup> Cfr. SCHUETTE, S. MÜLLER-CHRISTENSEN, 1963, p. 36.

<sup>199</sup> In realtà i ricami furono realizzati, secondo il medesimo articolo, dalle dame donatrici; Mainhart si sarà quindi limitato a realizzare il disegno preparatorio ed in seguito a trasporlo su cartone, supervisionando il lavoro delle ricamatrici. F., 1888, p. 85.

## ***Tabernacolo della Madonna di Utrecht, di Wilhelm Mengelberg.***

Come si è visto finora, l'Europa settentrionale presentò all'esposizione vaticana numerosi oggetti in stile medievale; anche il monumentale tabernacolo ligneo – era alto più di tre metri – donato ed eseguito da W. Mengelberg, dedicato alla Madonna di Utrecht, proviene da tale area, ed è a sua volta “di stile ogivale nordico del secolo XV sul XVI” (Tav. 57)<sup>200</sup>. Il ciborio, di forma esagonale, presenta due ante richiudibili, ciascuna delle quali è decorata da una coppia di angeli “quasi perugineschi, con volti esemplati dal B. Angelico”, che suonano rivolti verso la Vergine; questa è in legno scolpito e dipinto, con vesti dorate ed il manto ornato da una lista floreale, “alla maniera bizantina”<sup>201</sup>. Al di sopra della Madonna con Bambino si erge la cuspide del tabernacolo, formando una sorta di baldacchino riccamente intagliato, le cui decorazioni richiamano “nelle loro modanature il tipo di quelle che si riscontrano ne' templi olandesi”; sul piedistallo sono presenti due cartigli, che riportano in caratteri gotici due invocazioni delle litanie lauretane: “*Virgo potens, Virgo prudentissima*”<sup>202</sup>. L'intera architettura è completamente dorata, mentre alcune parti sono dipinte ed argentate<sup>203</sup>.

Sul piedistallo, nei due comparti di fronte, in cartelle capricciose, leggonsi a caratteri gotici due invocazioni delle litanie lauretane: “*Virgo potens, Virgo prudentissima*” (F., 1888, p. 139)” L'opera fu molto apprezzata dalla critica ottocentesca, che dedicò ad essa numerosi articoli sulle principali pubblicazioni dell'esposizione; in tutte le descrizioni è sempre ascritta allo stile gotico, preferibilmente di matrice nordica o nella sua fase più tarda, pur riconoscendovi altre componenti stilistiche<sup>204</sup>. Come detto in precedenza, la statua della Vergine presenta elementi riconducibili all'arte bizantina, come la decorazione del manto con una fascia fiorata o il modo stesso in cui è stata dipinta; gli angeli invece richiamano, secondo la maggior parte dei periodici, la pittura del Beato Angelico e dei suoi seguaci, se non addirittura perugineschi ma “con volti esemplati dal B. Angelico”<sup>205</sup>.

Il tono generale dell'opera è sicuramente neomedievale, come riconosciuto all'unanimità dalla critica ottocentesca. A tal proposito è interessante il giudizio espresso dall'Eques a proposito dell'arte gotica: descrivendo la struttura del ciborio egli rileva difatti che “lo stile gotico non

---

<sup>200</sup> *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 78.

<sup>201</sup> F., *La Madonna di Utrecht, opera e dono del sig. W. Mengelberg*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 139; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>202</sup> F., 1888, p. 139.

<sup>203</sup> *Ibid.*

<sup>204</sup> Si vedano *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 78; EQUES, *In giro per l'Esposizione*, in *Esposizione mondiale*, cit., 1888, pp. 122-123; F., 1888, p. 139; RONDINA, 1888, p. 257-258.

<sup>205</sup> F., 1888, p. 139; anche Eques ed il Rondina colgono il riferimento all'Angelico (EQUES, 1888, p. 123; RONDINA, 1888, p. 258), mentre la Madonna è riconosciuta come bizantina dall'*Esposizione Vaticana illustrata* e l'*Album dell'Esposizione* (F., 1888, p. 139; *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 78).

può sempre procedere a punta di logica e secondo le leggi della gravità, le quali nello stile greco-romano vengono fedelmente osservate”, e che quindi il “cupolino cuspidale”, pur essendo “arditissimo”, ha una sua ragion d’essere “nell’assieme e nel carattere stesso del monumento”<sup>206</sup>. L’architettura medievale – e le arti applicate che si ispirano ad essa – è dunque percepita come priva di regole rigorose come quelle che dominano lo stile classico; questa caratteristica non sembra dispiacere all’autore dell’articolo, che sembra quasi in questo modo avvicinare il Mengelberg ad un artigiano del Medioevo.

L’unico appunto avanzato al ciborio è l’uso dei colori, ritenuti eccessivamente vivaci: “quando si potrà ottenere che alle figure si dia una tinta meno vivace e più consentanea al vero”, scrive Eques, rilevando un problema a suo giudizio tipico della produzione artistica di Belgio, Olanda e Francia, “l’arte potrà dire davvero d’aver abbracciato in un grande amplesso tutti quanti i popoli”<sup>207</sup>.

L’autore dell’opera, nonché il suo donatore, è stato identificato con un certo Wilhelm Mengelberg, artista nato a Colonia ed attivo tra Germania e Paesi Bassi tra la seconda metà dell’Ottocento ed il primo Novecento<sup>208</sup>. Figlio e nipote d’arte – il nonno Egidius (1770-1849) era un pittore specializzato in ritratti, mentre il padre Otto (1818-1890) si occupava di pittura e litografia –, la sua produzione artistica comprendeva pittura, scultura ed architettura, prevalentemente di stampo religioso<sup>209</sup>. La maggior parte dei suoi lavori è difatti costituita da altari di chiese olandesi o tedesche, rigorosamente in stile neomedievale, frequentemente pubblicati da *Zeitschrift für die Christliche Kunst*, un periodico ottocentesco di area tedesca, che corredeva spesso i suoi articoli sull’artista con incisioni degli altari citati<sup>210</sup>. Di tutte le opere esaminate veniva fornita di volta in volta una dettagliata descrizione, che comprendeva una loro definizione stilistica: non erano semplicemente ricondotte ad un generico stile neomedievale, ma era sempre indicato l’eventuale richiamo al romanico o al gotico, distinguendosi radicalmente dalle fonti italiane coeve all’esposizione, che si limitavano ad indicare genericamente gli oggetti esposti “di stile ogivale” o “bisantino”.

---

<sup>206</sup> EQUES, 1888, p. 123.

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> Per un profilo biografico del Mengelberg (1837-1919) si veda THIEME, BECKER, 1930, vol. XXIV, pp. 388-389.

<sup>209</sup> *Ivi*, p. 389.

<sup>210</sup> Si vedano SCHNÜTGEN, *Entwurf eines romanischen Hochaltars*, in “*Zeitschrift für Christliche Kunst*”, anno VI, 1893, p. 18-28; ID., *Ein Denkmal des gottseligen Thomas van Kempen*, in “*Zeitschrift*”, cit., anno XIII, 1900, pp. 61-64; ID., *Zwei neue Seitenaltäre romanischen Stiles*, in “*Zeitschrift*”, cit., anno XIV, 1901, pp. 3-12; ID., *Neuer Hochaltar romanischen Stils für die alte Kirche zu Gerresheim*, in “*Zeitschrift*”, cit., anno XVI, 1903, pp. 321-322; ID., *Entwurf zu einen Flügelaltar hochgotischen Stils*, in “*Zeitschrift*”, cit., anno XVII, 1904, pp. 33-34; ID., *Neuer Archivrückwand spätgotischen Stilart*, in “*Zeitschrift*”, cit., anno XVIII, 1905, pp. 41-41; *Wilhelm Mengelberg* †, in “*Zeitschrift*”, cit., anno XXXII, 1919, p. 16.

Alcune opere riprodotte dallo *Zeitschrift für die Christliche Kunst* sono caratterizzate da notevoli somiglianze con il tabernacolo della Madonna di Utrecht presentato a Roma; due altari laterali, rispettivamente della chiesa degli Apostoli di Colonia e della cappella seminariale di Rysenburg, presentano in particolare due retabli molto simili al lavoro romano (Tavv. 58-59)<sup>211</sup>. Nella parte superiore degli altari è presente una struttura ad ante mobili, che racchiude al centro la statua del santo a cui la mensa è dedicata – Sant’Antonio nel primo caso, un santo vescovo nel secondo – scolpito a tutto tondo. I pannelli sono ulteriormente snodati, in modo da potersi chiudere completamente intorno al baldacchino sotto cui è ospitato il santo; la decorazione, a differenza della Madonna di Utrecht, si articola su due ordini, e può riprodurre episodi della vita del santo – nel caso dell’altare dedicato al vescovo – o figure di santi ed angeli<sup>212</sup>.

Entrambi gli altari non sembrano esemplati fedelmente sulla versione romana, ma se ne discostano per alcuni dettagli: la differente forma del basamento su cui poggia la statua – quadrato invece che esagonale –, i pannelli laterali decorati su due ordini anziché uno, la loro terminazione archiacuta, i coronamenti dei baldacchini che richiamano non solo i decori ma tutta la struttura di una chiesa medievale, sono tutti elementi che contribuiscono a distinguere l’opera donata al pontefice da quelle pubblicate sullo *Zeitschrift für die Christliche Kunst*. Difficilmente si potrà negare però che l’idea ispiratrice di entrambe le versioni sia la medesima, pur subendo della variazioni secondo il contesto con cui l’opera doveva porsi a colloquio – nel caso dei due altari –, dell’evoluzione stilistica dell’artista, o delle precise richieste della committenza.

Considerando più in generale l’intera attività artistica del Mengelberg, si può rilevare come essa fosse fondamentalmente legata ad opere a scopo liturgico, con una particolare preferenza per lo stile neomedievale nelle sue svariate declinazioni; probabilmente l’artista era specializzato in tali ambiti, ma la mancanza di notizie più dettagliate sulla sua produzione impedisce ulteriori approfondimenti in questa direzione.

---

<sup>211</sup> Cfr. SCHNÜTGEN, 1901, pp. 7-10.

<sup>212</sup> *Ibid.*

### ***Altre opere presenti all'Esposizione.***

I doni in stile neomedievale offerti a Leone XIII descritti finora costituiscono solamente una selezione degli oggetti più significativi. Le fonti ottocentesche citano numerose altre opere presenti all'Esposizione Vaticana, delle quali però si conoscono pochi elementi: una loro riproduzione – nella maggior parte dei casi –, una breve descrizione e l'indicazione del relativo committente. Meno frequentemente viene riportato il nome dell'autore, o eventuali modelli di riferimento: come detto in precedenza, in quest'esposizione viene dato più rilievo ai donatori che agli artisti che hanno realizzato le opere esposte, i quali vengono spesso relegati al ruolo di semplici artefici<sup>213</sup>.

Le poche notizie relative a tali oggetti impediscono ulteriori approfondimenti; al tempo stesso essi sono parte dell'esposizione, e contribuiscono a fornire un quadro generale della diffusione del neomedievalismo all'evento. Si è quindi scelto di citare brevemente le opere esposte di cui esiste almeno una riproduzione ottocentesca, mentre per il resto del *corpus* si rimanda all'Appendice documentaria, dove sono riportati gli estratti relativi a tutti gli oggetti presenti alle esposizioni.

Come si è visto finora, i doni presentati al pontefice sono ascrivibili a numerose categorie, sia tipologiche che stilistiche; si registra ad esempio un'ampia presenza di altari, di svariati stili: da quello eseguito “nello stile ogivale del secolo XIV” per conto della diocesi di Ratisbona (**Tav. 60**)<sup>214</sup>, a quello portatile “ad uso Vescovo-missionario” in neobizantino (**Tav. 61**), realizzato dal meccanico Galbusera e decorato dai fratelli Sabatelli, dono della Società di S. Savina in S. Ambrogio<sup>215</sup>, senza dimenticare del progetto neomedievale di altare ligneo, composto e donato dal sacerdote Andrea Sacco, insegnante di lettere presso il Liceo-Ginnasio di San Pietro, caratterizzato da una complessa decorazione di tema cristologico (**Tav. 62**)<sup>216</sup>. La diocesi svizzera di San Gallo esponeva un'intera cappella, formata da un altare in stile ogivale – “lo stile più acconcio per esprimere l'elevazione del sentimento cristiano”, secondo *l'Esposizione Vaticana illustrata* – ed i relativi arredi, compreso un paliotto ricamato

---

<sup>213</sup> FEDELI BERNARDINI, 2006, p. 209.

<sup>214</sup> *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 363-366.

<sup>215</sup> Cfr. *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 34; *Esposizione mondiale*, cit., 1888 p. 45. Uno dei due decoratori potrebbe essere Luigi Sabatelli (1818-1899), originario di Firenze, figlio e fratello di pittori ed a sua volta attivo nella pittura monumentale. Si veda A. M. COMANDUCCI, *I pittori italiani dell'Ottocento: dizionario critico e documentario*, Milano 1934 [1995], p. 628.

<sup>216</sup> *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 155; N. P., *Altare in legno di stile gotico italiano, progetto e dono del sacerdote professore Andrea Sacco*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 306-307.

proveniente dallo stabilimento svizzero Fraefel ed Halter (**Tavv. 63-64**)<sup>217</sup>; l'insieme era completato da un organo in stile, a sua volta riccamente ornato con pitture ed intagli lignei rappresentanti alcuni santi – Notchero, Ambrogio e Gregorio Magno – particolarmente legati alla musica (**Tav. 65**)<sup>218</sup>.

La diocesi di San Gallo non era la sola ad esporre strumenti musicali medievaleggianti; poiché il neomedievale era considerato lo stile più adatto per gli arredi liturgici, esso veniva impiegato anche per la decorazione di oggetti non direttamente collegati al culto, come appunto l'organo. Oltre a quello svizzero all'esposizione ne era presente un altro in stile ogivale, dono della diocesi di Foligno (**Tav. 66**): ispirato all'arte gotica “quale cominciò a fiorirsi sulla fine del secolo decimoquarto”, e “quale si riscontra in alcune parti della Basilica di San Petronio a Bologna”, si deve ad un certo Fedeli, un artigiano di Foligno che “può competere nell'arte sua col Morettini di Perugia”<sup>219</sup>. Interessante a tal proposito il riferimento dell'autore dell'articolo alla chiesa di San Petronio, richiamo che verrà nuovamente proposto per l'harmonium da chiesa “in forma d'organo”, realizzato ed esposto – all'interno della sezione tedesca – da A. Waldhorn, costruttore di organi ed harmonium “di ottima fama” (**Tav. 67**)<sup>220</sup>. Pur trattandosi di un artista attivo in Germania, sarebbe appunto evidente una derivazione dell'opera dalla chiesa bolognese: “le proporzioni delle colonne e delle lesene, come altresì il tipo della sesta degli archi”, sembrerebbero difatti esemplati dalla “basilica petroniana di Bologna”<sup>221</sup>. È evidente che l'edificio costituiva un modello privilegiato per la produzione artistica dell'epoca, se si giunge ad attribuire una sua influenza perfino ad un'opera di area tedesca.

Sempre ascrivibile alla produzione di strumenti musicali in stile è l'arpa a tastiera donata dal comitato diocesano di Mantova, frutto della collaborazione del professore Alessandro Antoldi per la parte tecnica e del Moretti per l'aspetto decorativo; l'opera fu difatti realizzata “nello

---

<sup>217</sup> *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 126; F., *Altare di stile ogivale offerto dalla diocesi di S. Gallo in Svizzera*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 181-182; ID., *Palliotto [sic] di stile ogivale per l'altare offerto dalla diocesi di S. Gallo in Svizzera*, ivi, p. 182.

<sup>218</sup> Cfr. *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 126; F., *Organo di stile ogivale offerto dalla diocesi di S. Gallo in Svizzera*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 91. L'opera fu donata in seguito da Leone XIII alla chiesa di Carpineto – città natale del pontefice – dedicata a Sant'Agostino. Cfr. FEDELI BERNARDINI, 2006, p. 211.

<sup>219</sup> *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 186; F., *L'organo offerto dalla diocesi di Foligno*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 103. Sugli strumenti musicali presenti all'esposizione si veda EQUES, *Gli organi all'Esposizione Vaticana*, in *Esposizione mondiale*, cit., 1888, pp. 74-75.

<sup>220</sup> S. F., *Harmonium a due tastiere offerto dal costruttore sig. A. Waldhorn di Münster*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 199.

<sup>221</sup> *Ibid.*

stile medesimo dell'Altare offerto al Santo Padre", basandosi quindi sul disegno fornito dall'architetto milanese (**Tav. 68**)<sup>222</sup>.

Tra gli arredi liturgici neomedievali era presente anche un trono, donato dalla città di Barcellona, a sua volta tratto da un modello celebre: esso sarebbe difatti la riproduzione di quello "antico e storico dei Re di Catalogna", all'epoca impiegato presso l'altare maggiore della cattedrale della città in occasione dell'esposizione del Santissimo Sacramento (**Tav. 69**)<sup>223</sup>. Oltre al seggio vero e proprio componevano il dono il relativo baldacchino, un tappeto "a ricami di stile orientale" ed il cuscino ai piedi del trono. I periodici dell'epoca rilevano in più occasioni come l'opera sia caratterizzata da una commistione "tra lo stile gotico e il moresco", elemento quest'ultimo dovuto soprattutto alle tinte che caratterizzerebbero i tessuti: il tappeto che forma la spalliera dello scranno è definito, ad esempio, "di stile ogivale per disegno dei ricami della larga cornice, ma di gusto orientale e quasi moresco per i colori vivaci"<sup>224</sup>.

Il dono di Barcellona non era il solo che si ispirava direttamente ad un modello antico: il duca Ernesto Augusto di Cumberland presentò una fedele imitazione del braccio reliquiario di San Biagio in suo possesso (**Tav. 70**)<sup>225</sup>, mentre il vescovo di Scepusio donò la copia di un ostensorio medievale, conservato presso la cittadina di Felka, ascrivibile allo "scorcio del XIV secolo, o certamente poi al principio del XV" (**Tav. 71**)<sup>226</sup>. In entrambi i casi i periodici ottocenteschi non ascrivono esplicitamente le opere allo stile "ogivale", ma il riferimento alla datazione dei pezzi originali, nonché il loro aspetto, portano a supporre che tale definizione fosse sottintesa.

Tra gli oggetti esposti a Roma erano presenti, come si è detto in precedenza, alcune opere neobizantine, come lo scrittoio donato dalla diocesi di Aversa; un altro esempio è il calice "di stile Bizantino" con patena dei fratelli Pocaterra, eseguito per conto dell'Arciconfraternita Romana della Guardia d'Onore del Sacro Cuore di Gesù (**Tav. 72**)<sup>227</sup>. L'attribuzione stilistica

---

<sup>222</sup> *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 180; *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 62. L'opera, secondo quanto riportato dalla Fedeli Bernardini, è attualmente conservata a Palazzo Aldobrandini a Carpineto, residenza storica di Leone XIII; l'opera era inizialmente nella Galleria degli Organi, e fu riposizionata in seguito nella Sala lunga. Cfr. FEDELI BERNARDINI, 2006, p. 211.

<sup>223</sup> *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 133; U. F., *Il trono pontificale offerto dalla città di Barcellona*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 202.

<sup>224</sup> *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 133; U. F., 1888, p. 202.

<sup>225</sup> Cfr. S. F., *Il reliquiario di S. Biagio dono del duca Ernesto Augusto di Cumberland*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 166.

<sup>226</sup> U. F., *Intorno all'ostensorio di Felka*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 491; ID., *L'ostensorio di Felka donato dal vescovo di Scepusio*, *ivi*, p. 474.

<sup>227</sup> *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 60.

dell'oreficeria si deve probabilmente ai “medaglioni bizantini” presenti sulla base e la coppa, contenenti “sei figurette in alto rilievo dorato su fondo di mosaico azzurro”, unico caso in tutto l'articolo cui viene utilizzato l'aggettivo bizantino<sup>228</sup>.

Anche l'opera di un altro orefice romano, il cavaliere Luigi Pierret, era definita neobizantina: si tratta più precisamente della croce offerta dal Comitato Italiano degli Ordini Equestri Pontificii, “colle estremità foggiate a disegno tra il bizantino e l'ogivale del secolo XIV” (**Tav. 73**)<sup>229</sup>. Il gioiello, secondo la descrizione riportata dall'*Esposizione Vaticana illustrata*, era decorato a mosaico per tutta la sua superficie, ed era ulteriormente ornato da motivi a filigrana; questi elementi, e le pietre preziose di cui era ampiamente incrostata, avranno di certo contribuito alla definizione della croce come bizantina<sup>230</sup>. Tale termine era difatti utilizzato spesso per identificare opere dalla ricca decorazione e dall'evidente virtuosismo tecnico, e probabilmente in questo caso si verificò un procedimento analogo.

Come si è visto finora, le oreficerie costituiscono una parte importante del *corpus* di oggetti donati a Leone XIII, sia in stile bizantino che neomedievale; in quest'ultima categoria si annoverano numerose opere di area tedesca, come gli ostensori presentati dalla Germania, pubblicati dall'*Esposizione Vaticana illustrata* in due incisioni d'insieme (**Tavv. 74-75**). Per tutte le opere in questione, esclusa quella del Feuerstein, il periodico riporta poche informazioni – in pochissimi casi è riportato il nome dell'autore – ma non manca di soffermarsi sul loro aspetto, rilevandone sempre il carattere neomedievale<sup>231</sup>. Un aspetto interessante dei due articoli è la distinzione delle opere in “ostensorii gotici di forma antica” e quelli più genericamente indicati “di stile ogivale”, ascrivendo alla prima categoria i pezzi

---

I fratelli Giuseppe ed Angelo Pocaterra sono citati in diverse edizioni delle cosiddette *Guide Monaci*: in quella del 1879, ad esempio, la loro bottega di piazza Borghese è inserita presso i negozi di oggetti di “Belle Arti in marmi, bronzi, ecc.” e quelli di “Oreficeria, Argenteria, Bigiotteria in Oro, Camei, Gioie, Perle, Musaici, Coralli ecc.”, oltre che tra gli stabilimenti di “Doratura ed argentatura galvanica”. Nel 1886 compaiono per le medesime attività, mentre nel repertorio del 1891 il loro nome ricorre anche nelle categorie “Argenteria Galvanica. Oggetti in metallo bianco, Posate, Bigiotterie, ecc.”, “Bigiotterie in Metalli”, “Arredi da chiesa, Parati, ecc., e accessori relativi” e tra i periti patentati di argenteria. Cfr. MONACI, 1879, p. 324; *ivi*, p. 337; *ivi*, p. 366; ID., 1886, p. 540; *ivi*, p. 542; *ivi*, p. 611; ID., 1891, pp. 695-696; *ivi*, p. 704; *ivi*, p. 741; *ivi*, p. 814.

<sup>228</sup> In realtà il termine è utilizzato anche in senso più generico: descrivendo la doratura di calice e patena, l'autore accenna rapidamente che sono “di forma parimenti bizantina”. *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 60.

<sup>229</sup> *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 138.

“Scultore cesellatore di molto merito”, il Pierret si occupava soprattutto di oreficeria sacra, oltre ad essere, secondo la *Guida Monaci*, “Gioielliere di S. M. la Regina d'Italia”. Tra le sue opere, il De Gubernatis ricorda una croce in argento e pietre preziose ed una coppa in argento cesellata con figure, molto ammirata ad un'esposizione torinese. Non si hanno ulteriori informazioni sulla sua attività, ma sembrerebbe che tra il 1888 ed il 1891 si sia ritirato dalla sua professione: l'edizione del 1891 della *Guida Monaci* riporta difatti il nome dell'orefice solo tra i possidenti, e risulta assente nella categoria degli orefici. MONACI, 1886, p. 611; DE GUBERNATIS, 1906, pp. 376-377.

<sup>230</sup> *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 138.

<sup>231</sup> Si vedano *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 152; S. F., 1888, pp. 190-191; U. F., *Sezione germanica. Tre ostensorii di stile ogivale*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 218-219.

caratterizzati da una struttura a tempietto, mentre gli ostensori raggiati sono invece definiti “di forma più ammodernata”; se ne deduce che la critica ottocentesca sapeva perfettamente distinguere l’oreficeria neomedievale di matrice archeologica da quella di più libera interpretazione<sup>232</sup>. Per entrambe le incisioni non mancano comunque riferimenti ad altri stili, neobizantino *in primis*: nella descrizione dell’ostensorio a sinistra di quello del Feuerstein, la cupola su cui poggia l’edicola esagonale è definita di “foggia bizantina”, mentre tra quelli raggiati quello a croce greca, opera dell’orefice Stoelben, sarebbe di stile “misto di ogivale e bizantino”<sup>233</sup>. L’ostensorio sulla destra, realizzato dal medesimo artigiano per conto delle Dame Cattoliche di Berlino, è invece di stile “decisamente ogivale”, e riprenderebbe, secondo le fonti dell’epoca, una forma generalmente utilizzata nei reliquiari italiani; secondo l’autore dell’articolo la caratteristica principale dell’opera sarebbe difatti quella di essere “alla foggia de’ nostri reliquiarii”, giudizio probabilmente dovuto alla struttura polilobata intorno alla teca ed alla diffusa presenza di pietre preziose<sup>234</sup>.

Delle cinque opere in questione si è individuato solamente l’ostensorio raggiato, attualmente conservato presso la Sacrestia Apostolica (**Tav. 76**); è possibile che gli altri cinque siano stati donati da Leone XIII o dai suoi successori ad una comunità religiosa o a qualche prelado come gesto di ringraziamento.

Sempre di area tedesca è il trittico della Madonna del Rosario, dipinto e donato dalla baronessa von Oër: la Vergine è assisa in trono, mentre ai lati sono ritratti San Domenico ed il pontefice in adorazione (**Tav. 77**)<sup>235</sup>. La scena è racchiusa da una cornice lignea riccamente intagliata e traforata in stile medievale, realizzata su disegno del professor Federico Schmidt di Bambergia dall’artigiano Dorsch, proveniente dalla medesima città; su di essa le fonti non esprimono giudizi stilistici, limitandosi a descrivere il trittico nell’insieme, lodando sia la pittrice che l’intagliatore per l’abilità tecnica che contraddistingue il loro lavoro<sup>236</sup>.

Tra le opere di pittura si annovera un altro trittico, donato dai Vescovi Assistenti al Soglio Pontificio, rappresentante la nuova abside della basilica di San Giovanni in Laterano, ampliata e decorata recentemente da Leone XIII (**Tav. 78**). Il pontefice è rappresentato in trono, circondato dai vescovi che commissionarono il dipinto, mentre sui pannelli laterali, “col

---

<sup>232</sup> S. F., 1888, pp. 190-191.

<sup>233</sup> *Ivi*, p. 191; U. F., 1888, p. 218.

<sup>234</sup> F., 1888, pp. 218-219; *Album Esposizione*, cit., 1888, p. 152.

<sup>235</sup> Cfr. U. F., *Trittico della Madonna del Rosario dipinto e donato dalla baronessa von Oer di Bambergia*, in *L’Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 553.

<sup>236</sup> Si può identificare la pittrice con Anna Maria Freiin von Oër (1846-1929), figlia di Theobald Reinhold Freiherr von Oër, specializzato in pittura storica e di genere, oltre che illustratore. Formatasi presso il padre, la von Oër si perfezionò in seguito a Düsseldorf, trasferendosi quindi a Bambergia. La sua produzione artistica si incentrò sulla pittura religiosa. Cfr. THIEME, BECKER, 1931, vol. XXV, p. 569.

fondo, a colonnine ed archi di stile lombardo”, sono raffigurati “il Principe degli Apostoli con S. Giovanni Battista” e “S. Giovanni Evangelista e l’Apostolo delle genti”<sup>237</sup>. Anche in questo caso, come per il dipinto della Madonna del Rosario, non viene fatto alcun cenno allo stile della cornice, di chiara derivazione medievale: il pannello centrale è difatti incorniciato da una struttura che richiama una bifora dalle arcate trilobate, come le ante mobili, mentre l’intera cornice è decorata con intagli medievaleggianti.

Come già negli eventi precedentemente esaminati, anche all’esposizione del 1888 erano presenti alcune vetrate, sebbene non esistano riproduzioni che avvalorino tale ipotesi; l’unica testimonianza della presenza di quest’arte alla mostra è l’incisione dell’*Esposizione Vaticana illustrata* della vetrata realizzata e donata dallo stabilimento degli eredi Geyling, rappresentante l’adorazione dei Magi (**Tav. 79**)<sup>238</sup>. L’opera sarebbe stilisticamente riconducibile, per “lo stile del disegno architettonico, come di quello figurativo”, ad un periodo compreso tra il XIV ed il XV secolo, quindi alla fase più tarda dell’arte gotica; curiosamente l’articolo non riporta alcun giudizio sulla cornice della vetrata, la cui forma sembra richiamarsi, più che al neomedievalismo proprio del resto dell’opera, allo stile moresco<sup>239</sup>.

Il riferimento ad un secolo per indicare un determinato stile è presente nelle descrizioni di altri oggetti, come il tempietto con la statua di San Tommaso, donato dal principe – o duca, le fonti non risultano concordi – di Arenberg (**Tav. 80**); realizzato completamente in oreficeria, si ispirerebbe all’arte trecentesca<sup>240</sup>. Il ciborio si erge difatti su quattro colonnine d’oro, incise a bulino, definite dalle fonti dell’epoca “stile del 300”, così come la figura in avorio del santo, scolpita “con quella compostezza che è tutta propria de’ trecentisti”<sup>241</sup>. Il XIV secolo veniva dunque identificato con l’arte medievale, più precisamente con una fase di quella gotica – il titolo dell’articolo definisce difatti l’opera un “tempietto gotico” –, il cui tratto principale

---

<sup>237</sup> F., *Trittico figurato offerto dai Vescovi Assistenti al Soglio Pontificio*, in *L’Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 85.

<sup>238</sup> F., *L’Adorazione dei Re Magi. Grande vetrata a colori opera e dono degli Eredi Geyling di Vienna*, ivi, p. 475.

I Geyling erano una famiglia di origine olandese, attiva a Vienna dalla seconda metà del Settecento nel campo della pittura: i primi di cui si hanno notizie sono Michael Georg (1768-1842) e Andreas (1763-1819); questi ebbe tra figli, a loro volta pittori: Joseph I (1799-1885), Franz (1803-1875) e Carl (1814-1880), paesaggista e fondatore della ditta di vetrate in questione. Fu Rudolf (1839-1904), il figlio di Franz, a collaborare con Carl presso la vetreria, subentrandogli alla sua morte come direttore artistico, rinominando la ditta “Glasmalerei von Carl Geyling’s Erben”. Cfr. THIEME, BECKER, 1920, vol. XIII, p. 513.

<sup>239</sup> F., 1888, p. 475.

<sup>240</sup> Cfr. *Album dell’Esposizione*, cit., 1888, p. 37; F., *Tempietto gotico e statua di S. Tommaso d’Aquino. Dono di S. A. R. il Principe di Arenberg*, in *L’Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 139.

<sup>241</sup> F., 1888, p. 139.

risulterebbero essere un certo rigore, adatto quindi a rappresentare correttamente l'arte cristiana.

Anche la mitra presentata dalla diocesi di Bruges era ascritta al neomedievalismo di matrice trecentesca: l'opera, realizzata dal laboratorio di Th. Devuyst Dhont di Bruges su disegno del figlio del proprietario, veniva definita dalle fonti dell'epoca "di stile ogivale e di perfetto taglio trecentista" (**Tavv. 81-82**)<sup>242</sup>. La decorazione presenta effettivamente elementi definibili "ogivali", come le cornici archiacute entro cui si svolgono le due scene, ma non si capisce il motivo dell'indicazione del Trecento come secolo di riferimento. Probabilmente in entrambi i casi era considerato il periodo del gotico, ancora lontano dalle sue manifestazioni più fiorite, proprie del XV secolo, ma al tempo stesso privo della rigidità che caratterizzava l'arte duecentesca, ancora influenzata dal romanico. Poiché l'autore dell'articolo non approfondisce i motivi della sua attribuzione stilistica, si tratta in realtà di mere supposizioni, basate sugli elementi in nostro possesso.

Un'altra opera ricondotta dalle fonti ottocentesche al neomedievalismo è il reliquiario esposto dalla diocesi delle Canarie, attualmente conservato nelle collezioni pontificie: la teca posta sulla cima dell'oreficeria, destinata a contenere le reliquie di un martire, è costituita difatti da un "tempietto ogivale ottagonale", "tutto illeggiadrito di guglie e bifore, di rubini e smeraldi, di fregi finissimi a cesello" (**Tav. 83**)<sup>243</sup>. Curiosamente il reliquiario era posto a confronto con l'ostensorio del Collamarini (**Tav. 10**), con il quale avrebbe avuto "parecchi punti di contatto"; in realtà le somiglianze sono minime, anche dal punto di vista teorico – l'oreficeria bolognese riprende alcuni reliquiari medievali, mentre quello delle Canarie non è riconducibile ad alcun modello storico –; probabilmente il confronto proposto dall'autore si basava esclusivamente sul successo che riscossero entrambi all'esposizione e lo sfarzo che li contraddistingueva<sup>244</sup>.

Sempre riferibili allo "stile ogivale" sono gli arredi sacri provenienti dalla diocesi di Parigi, di cui si è già pubblicata un'incisione (**Tav. 46**) in relazione alla croce di Poussielgue-Rusand, ivi rappresentata; oltre ad essa sono presenti altri oggetti in stile, che formavano "una cappella vescovile completa", tutti di gusto neomedievale, "preziosissimi per le dorature, per gli smalti e per le gemme", oltre che per l'abilità tecnica con la quale furono eseguiti<sup>245</sup>. Sempre

---

<sup>242</sup> U. F., *Sezione belga: mitra preziosa inviata dalla diocesi di Bruges*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 490; si veda anche F., *A proposito di una mitra della sezione belga*, *ivi*, p. 552.

<sup>243</sup> *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 318; F., *Reliquiario prezioso offerto da cattolici delle isole Canarie*, *ivi*, pp. 454-455.

<sup>244</sup> *Ivi*, p. 455.

<sup>245</sup> S. F., 1888, p. 455.

ascrivibile all'area parigina era un leggio da coro in metallo dorato, alto più di due metri, la cui riproduzione probabilmente restituisce solo in parte l'effetto complessivo della decorazione (**Tav. 84**). L'opera era difatti ampiamente ornata da smalti colorati, mentre poco sopra la base erano presenti tre edicole archiacute, dove si trovavano le statue cesellate dell'*Ecce Homo*, della Vergine e di San Giuseppe, scarsamente visibili nell'incisione ottocentesca<sup>246</sup>.

Sembra che buona parte delle oreficerie neomedievali esposte a Roma fosse di manifattura francese, anche in caso di committenze straniere: il Comitato internazionale degli Ordini Equestri Pontifici, ad esempio, presentò al pontefice una croce papale, opera degli orefici parigini Auger e Guéret (**Tav. 85**)<sup>247</sup>. All'estremità superiore dell'opera, sotto un piccolo tempio gotico, è presente la figura di Cristo, mentre all'interno dei "rosioni frastagliati" sono raffigurati a sbalzo i Santi Pietro e Paolo ed i simboli degli Evangelisti; all'intersezione tra i bracci ed il fusto della croce trovano posto invece tre medaglioni rappresentanti le virtù teologali<sup>248</sup>. Nonostante la croce nell'insieme sia ascrivibile al neomedievalismo, l'unico elemento riferito dalle fonti a tale stile è l'"elegante tabernacolo" posto sulla cima, limitandosi alla semplice descrizione del resto dell'opera<sup>249</sup>.

All'esposizione erano esposti altri oggetti medievaleggianti, di cui si hanno pochissime notizie: è il caso del "grandioso tabernacolo esagonale di stile ogivale", donato dal conte di Robiano, eseguito interamente in metallo dorato e "leggiadri adornamenti a sbalzo" (**Tav. 86**)<sup>250</sup>. L'opera è riconosciuta dalle fonti come neomedievale, ad eccezione del Crocifisso "bisantino" posto a coronamento del ciborio; pur rilevando un simile dettaglio, l'autore dell'articolo pare non noti la particolarità della forma della cupola stessa e della sua copertura "a squame", elementi propri del gusto orientalista più che medievale<sup>251</sup>.

Per la pisside offerta dall'Apostolato della Preghiera di Madrid si sono riscontrati i medesimi problemi (**Tav. 87**): per quanto l'oggetto sia citato da numerose pubblicazioni, e l'*Esposizione Vaticana illustrata* ne fornisca anche un'incisione, è sempre nominato solamente di sfuggita negli articoli che passano in rassegna i doni. Le fonti concordano nel definire l'opera di stile

---

<sup>246</sup> F., *Leggio da coro di metallo dorato*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 455.

<sup>247</sup> Cfr. *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 88; *ivi*, p. 96; U. F., *Croce pastorale papale. Dono del Comitato Internazionale degli Ordini Equestri Pontifici*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 138-139.

<sup>248</sup> U. F., 1888, pp. 138-139.

<sup>249</sup> *Ivi*, p. 138.

<sup>250</sup> *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 304; RONDINA, 1888, p. 254.

<sup>251</sup> *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 304.

ogivale, ma si limitano a descriverne l'aspetto, senza ulteriori approfondimenti sul piano stilistico<sup>252</sup>.

L'ultimo gruppo di oggetti neomedievali presenti in mostra di cui si ha un riferimento iconografico è costituito da una serie di ceri artistici, opera ed omaggio di un certo "Francesco Saverio Metz di Strasburgo": l'artigiano ne presentò nove, quattro dei quali erano decorati con "ornamenti in rilievo", ovvero "tempietti di stile gotico, traforati, profilati d'oro, e punteggiati di vari colori" (**Tav. 88**)<sup>253</sup>. Le opere di gusto medievale in questo caso costituivano solo una parte della produzione del Metz, che esponeva candele con svariati motivi ornamentali – fiori disposti a festone, simboli della Passione – e forme particolari; anche il libro aperto, posto sulla base dell'armadio, era realizzato completamente in cera<sup>254</sup>.

---

<sup>252</sup> *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 168; *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 164; F., 1888, p. 235

<sup>253</sup> *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 167; *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 271.

<sup>254</sup> *Ibid.*



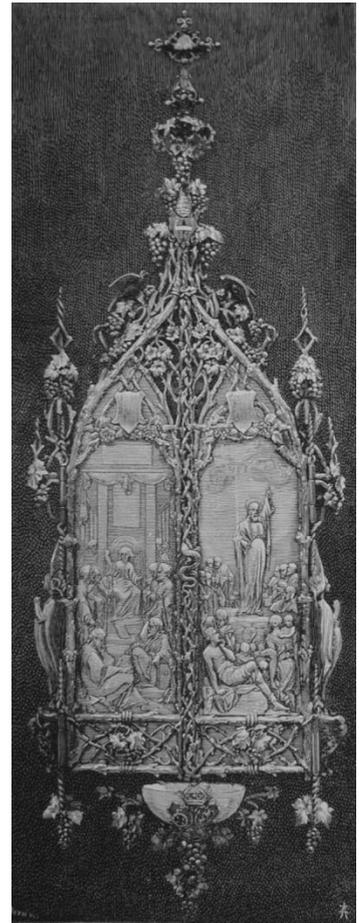
**Tavv. 1-2.** J. T. Armand-Calliat, croce processionale. Roma, Sacrestia Papale.



**Tav. 3.** J. T. Armand-Calliat, calice delle Figlie di Maria di San Giuseppe in Chamberv. Ubicazione ignota.



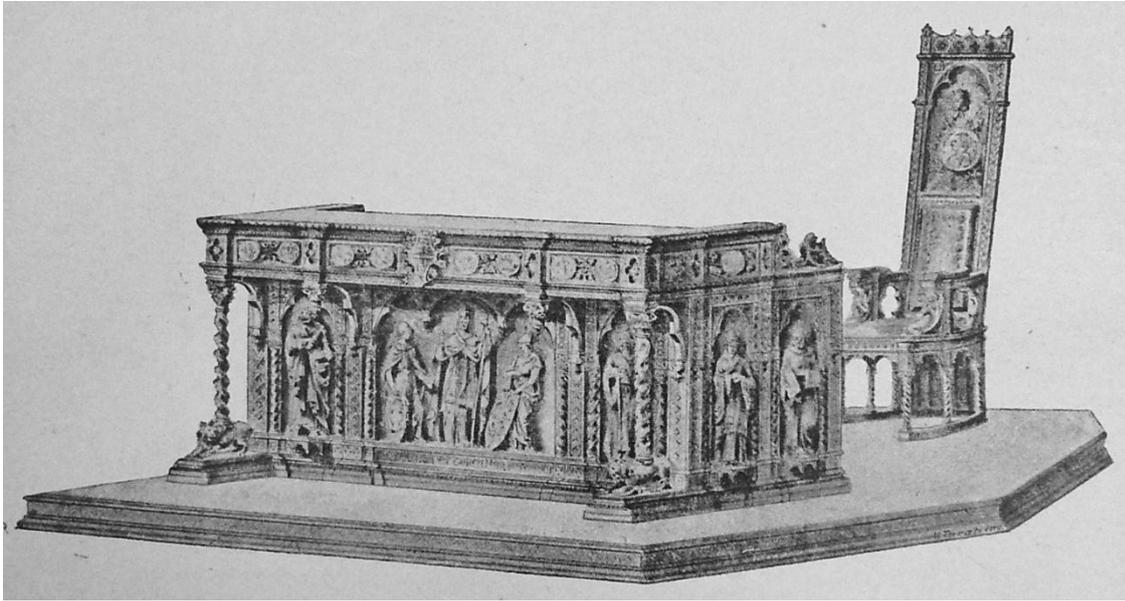
**Tav. 4.** Augusto Castellani, calice donato a Leone XIII. Ubicazione ignota.



**Tavv. 5-6.** Froment-Meurice (?), acquasantiera a trittico. Ubicazione ignota.



**Tav. 7.** François-Désiré Froment-Meurice, trittico-reliquiario. Frankfurt-am-Main, collezione Knut Guenther.



**Tav. 8.** Istituto San Lorenzo, scrittoio. Ubicazione ignota.



**Tav. 9.** F. Bianchi, medaglia pontificia per l'anno 1887.



**Tav. 10.** E. Collamarini, A. Zanetti, ostensorio. Roma, Sacrestia Papale.



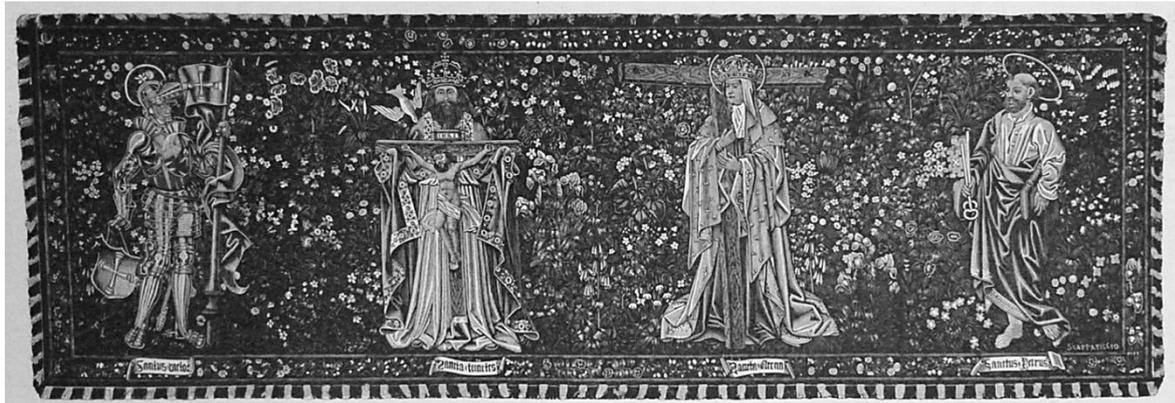
**Tav. 11.** I. Roseto, reliquiario di San Petronio. Bologna, Museo di Santo Stefano.



**Tav. 12.** Leitao & Irnao, calice. Roma, Tesoro di San Pietro.



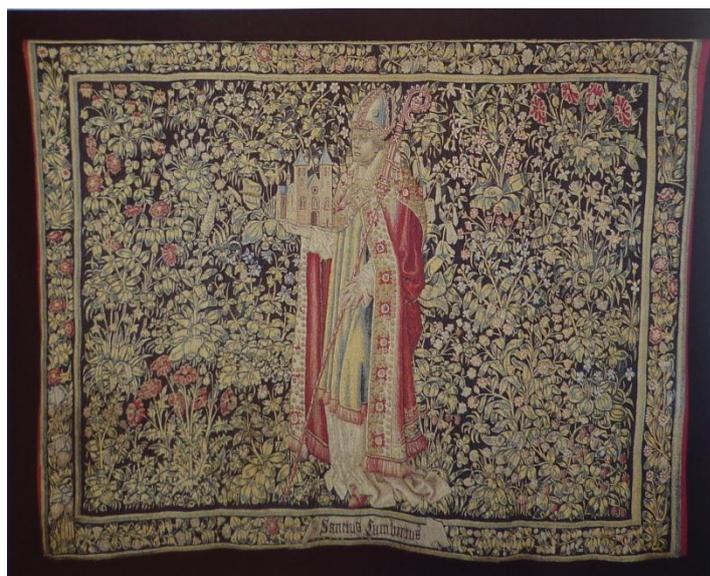
**Tav. 13.** Calice di Coimbra. Lisbona, Museo Nacional de Arte Antiga.



Tavv. 14-15. G. Spithoever, riproduzione degli arazzi del duomo di Xanten. Ubicazione ignota.



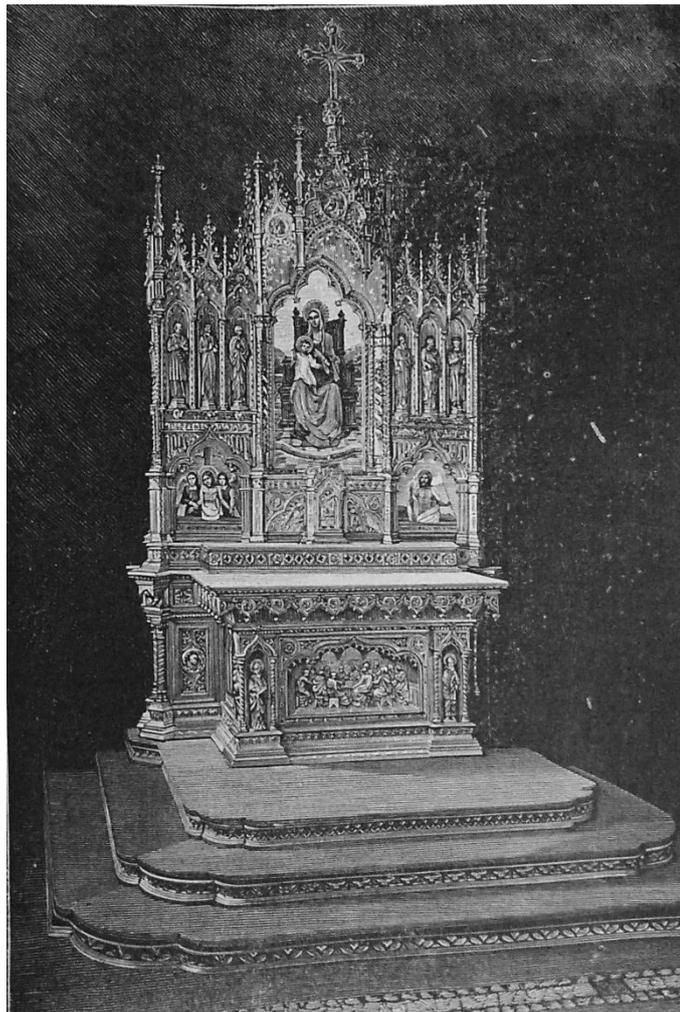
Tav. 15.



Tav. 16. Arazzo con San Cuniberto. Xanten, duomo.



**Tav. 17.** L. Fontana, modello della basilica di Sant'Antonio a Padova. Roma, Musei Vaticani.



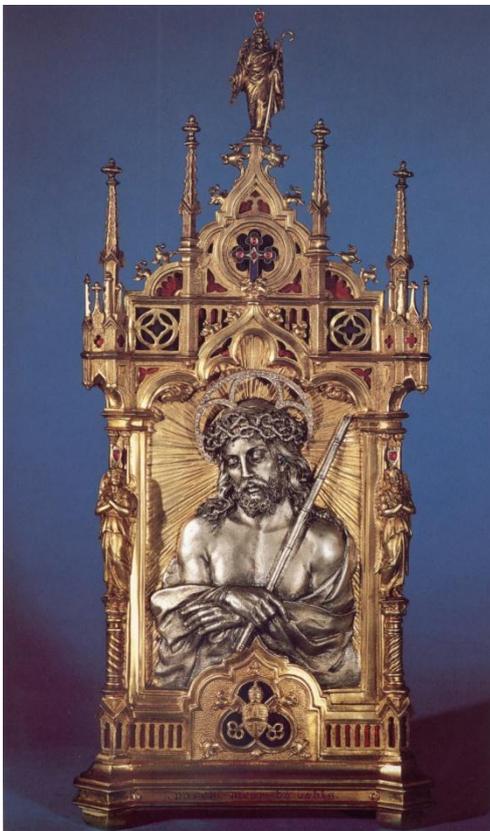
**Tav. 18.** G. Moretti, altare ogivale (incisione d'epoca).



**Tav. 19.** G. Moretti, E. Bellosio, calice per l'altare ogivale. Roma, Sacrestia Papale.



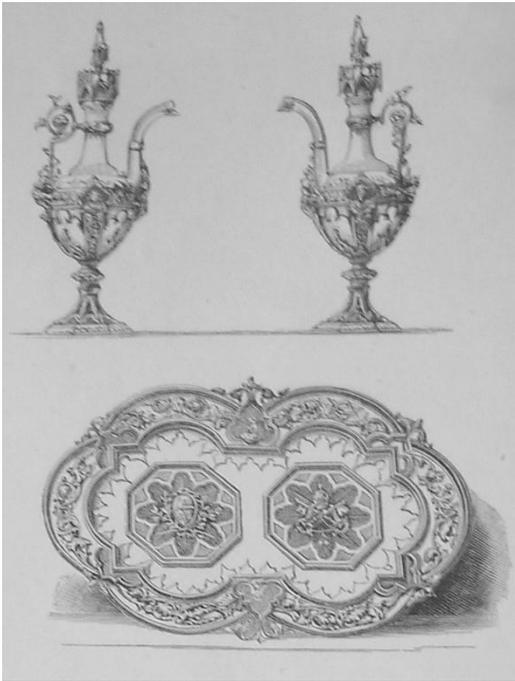
**Tav. 20.** G. Moretti, E. Bellosio, pisside per l'altare ogivale. Roma, Sacrestia Papale.



**Tav. 21.** G. Moretti, E. Bellosio, pace per l'altare ogivale. Roma, Sacrestia Papale.



**Tav. 22.** G. Moretti, E. Bellosio, bugia per l'altare ogivale. Roma, Sacrestia Papale.



**Tav. 23.** G. Moretti, E. Bellosio, ampolline e vassoio per l'altare ogivale. Ubicazione ignota.



**Tav. 24.** G. Moretti, E. Bellosio, vassoio per zucchetto per l'altare ogivale. Roma, Sacrestia Papale.



**Tav. 25.** G. Moretti, V. Gini, brocca per l'altare ogivale. Ubicazione ignota.



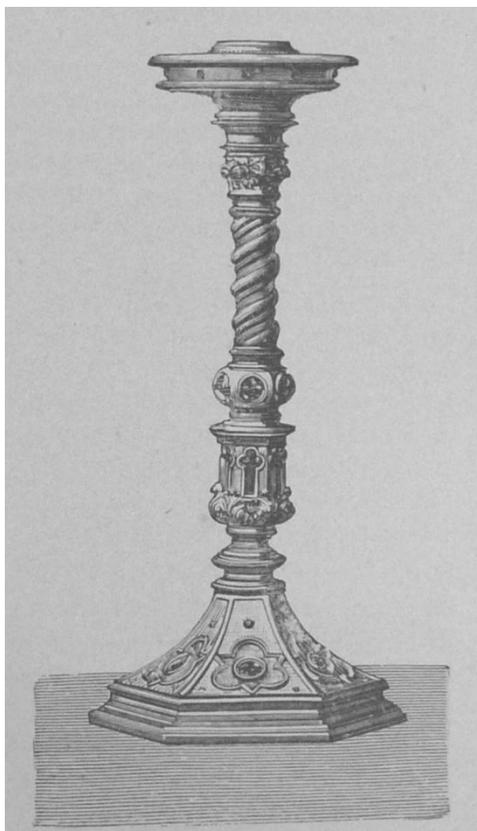
**Tav. 26.** G. Moretti, V. Gini, bacile per l'altare ogivale. Ubicazione ignota.



**Tav. 27.** G. Moretti, M. Quadrelli, Crocifisso per l'altare ogivale. Pavia, chiesa del Carmine.



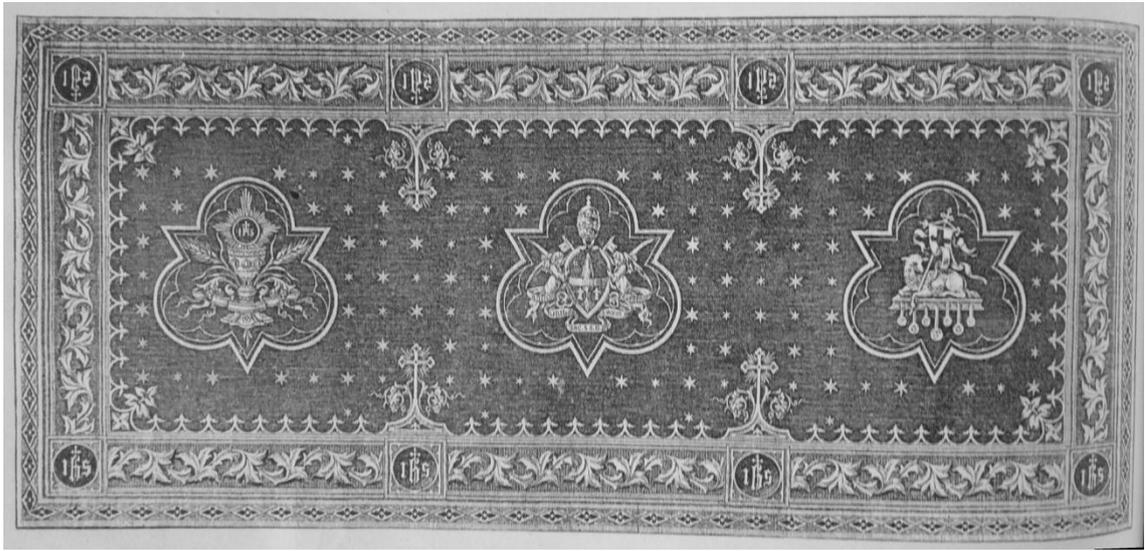
**Tav. 28.** G. Moretti, M. Quadrelli, candelieri per l'altare ogivale. Pavia, chiesa del Carmine.



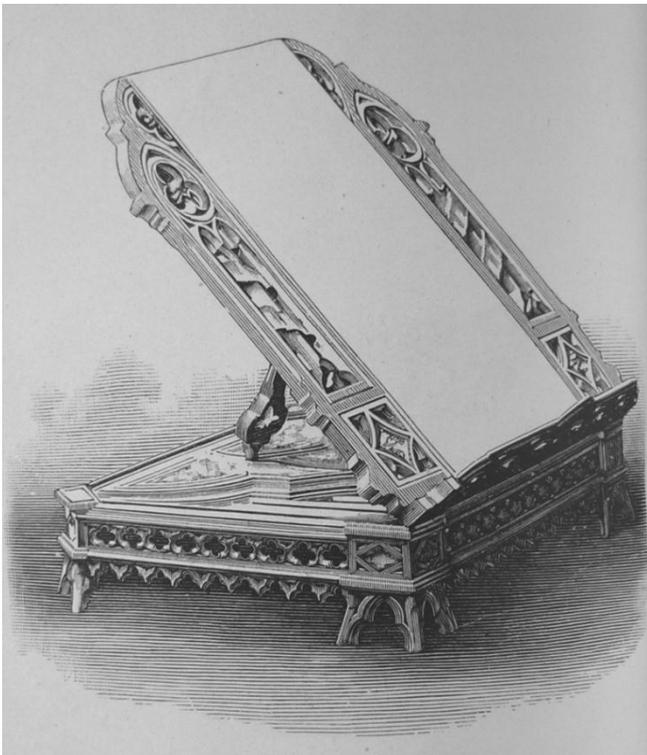
**Tav. 29.** G. Moretti, P. Tavazzano (?), candelieri per l'altare ogivale. Pavia, chiesa del Carmine.



**Tav. 30.** G. Moretti, P. Tavazzano (?), urnetta per abluzioni (?) per l'altare ogivale. Roma, Sacrestia Papale.



**Tav. 31.** G. Moretti, E. Frette e C., tovaglia per l'altare ogivale. Ubicazione ignota.



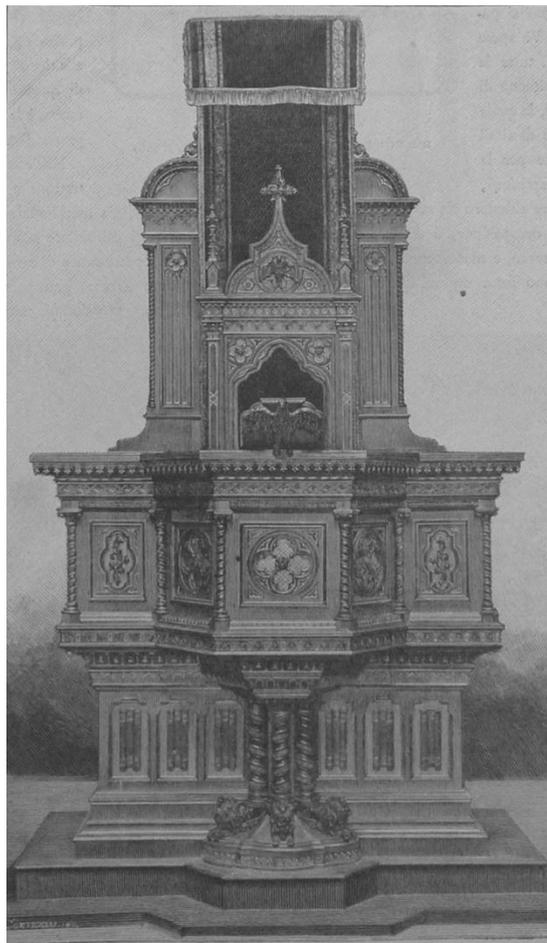
**Tav. 32.** G. Moretti, leggio per l'altare ogivale. Ubicazione ignota.



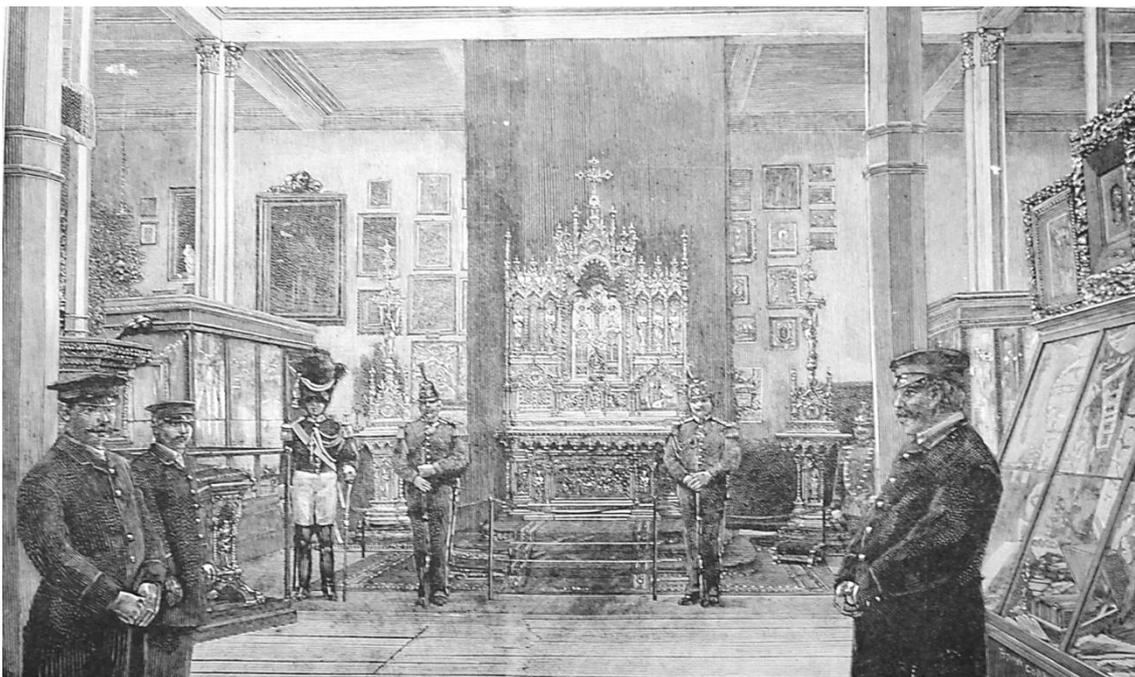
**Tav. 33.** G. Moretti, L. Rossi, "Tavolini-lampade" per l'altare ogivale. Ubicazione ignota.



**Tav. 34.** G. Moretti, Collegio degli Artigianelli di Monza, inginocchiatoio per l'altare ogivale. Ubicazione ignota.



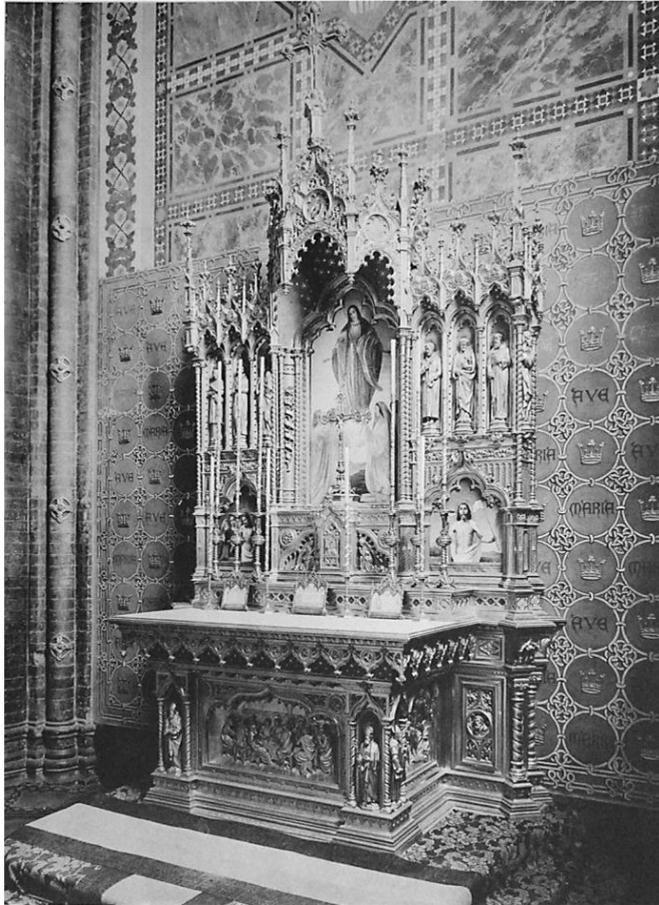
**Tav. 35.** G. Moretti, Collegio degli Artigianelli di Monza, pulpito per l'altare ogivale. Ubicazione ignota.



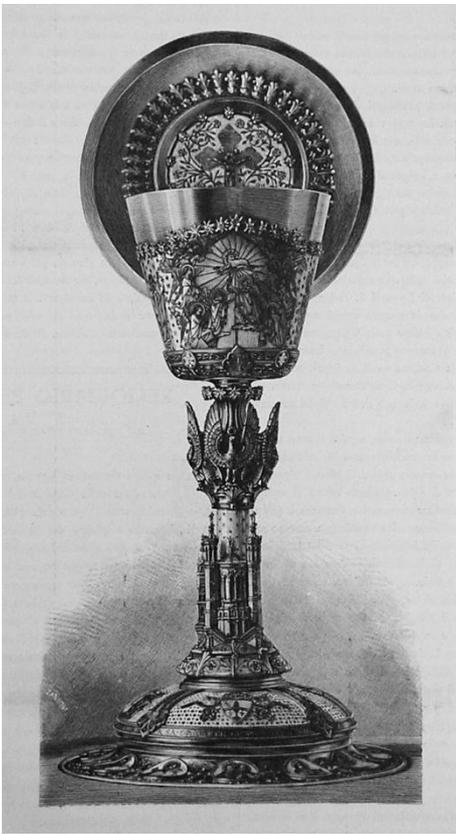
Tav. 36. Salone dell'Alta Italia, prospetto principale (incisione d'epoca).



Tav. 37. Salone dell'Alta Italia, veduta dal Salone d'onore (incisione d'epoca).



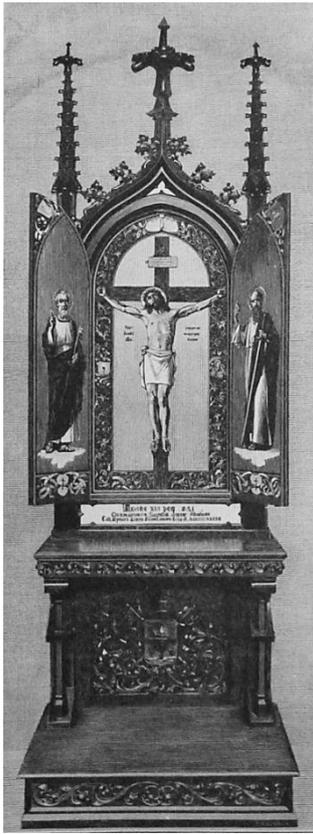
**Tav. 38.** G. Moretti, altare ogivale. Pavia, chiesa del Carmine.



**Tav. 39.** T. Laurent, calice dell'*Alliance Catholique* di Lione (incisione d'epoca).



**Tav. 40.** T. Laurent, calice dell'*Alliance Catholique* di Lione. Roma, Sacrestia Papale.



**Tav. 41.** L. Reffo, L. Gasperini, inginocchiatoio. Ubicazione ignota.



**Tav. 42.** Inginocchiatoio Arboletti. Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna.



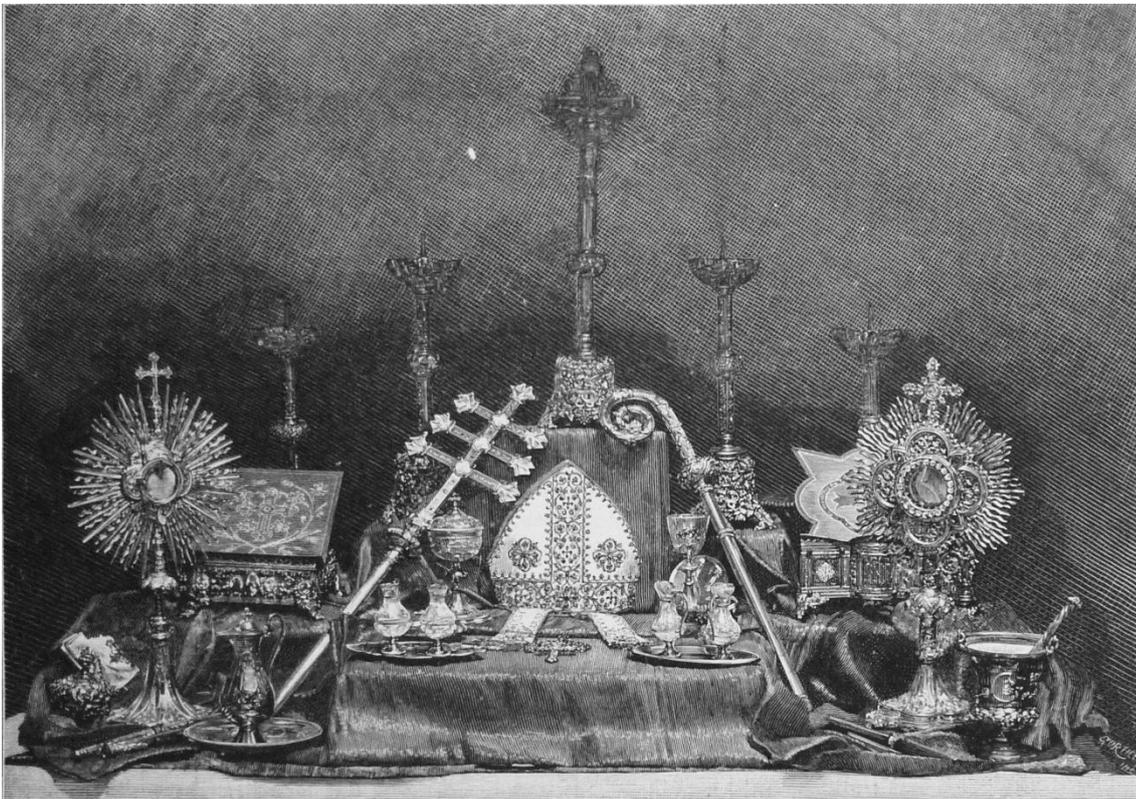
**Tav. 43.** R. Cattaneo, A. Folcia, calice di Modena e Nonantola. Roma, Sacrestia Papale.



**Tav. 44.** R. Cattaneo, A. Folcia, calice di Modena e Nonantola, particolare. Roma, Sacrestia Papale.



Tav. 45. R. Cattaneo, P. Longo, G. Michieli, candelabro. Ubicazione ignota.



Tav. 46. Oreficerie della diocesi di Parigi (incisione d'epoca).



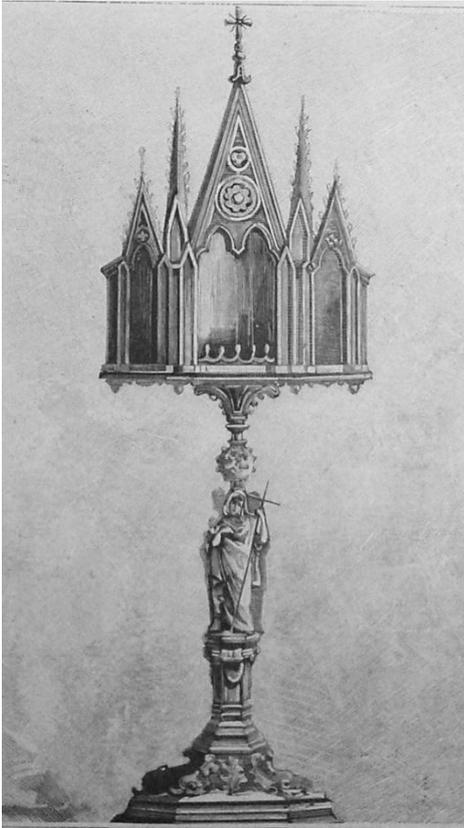
**Tav. 47.** P. Poussielgue-Rusand, croce. Roma, Sacrestia Papale.



**Tav. 48.** P. Poussielgue-Rusand, calice di Potosi. Roma, Tesoro di San Pietro.



**Tav. 49.** Le Roux, calice. Roma, Sacrestia Papale.



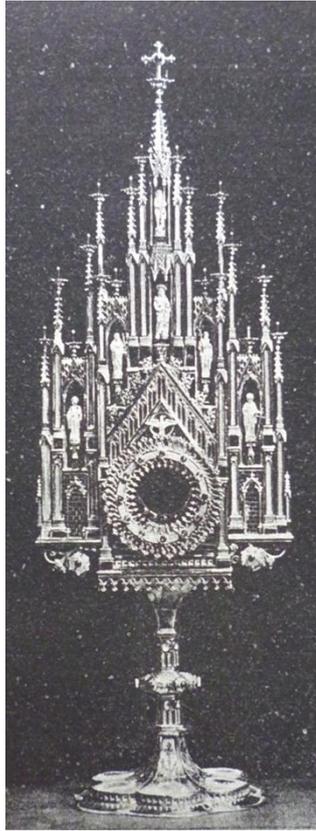
Tavv. 50-51. A. Tanfani, reliquiario di San Celestino. Roma, Sacrestia Papale.



Tav. 52. A. Tanfani, calice dei Padri Agostiniani del Gesù e Maria in Roma. Ubicazione ignota.



Tav. 53. F. von Müller, L. Nieper, copia della *Biblia Pauperum* di Costanza. Roma, Sacrestia Papale.



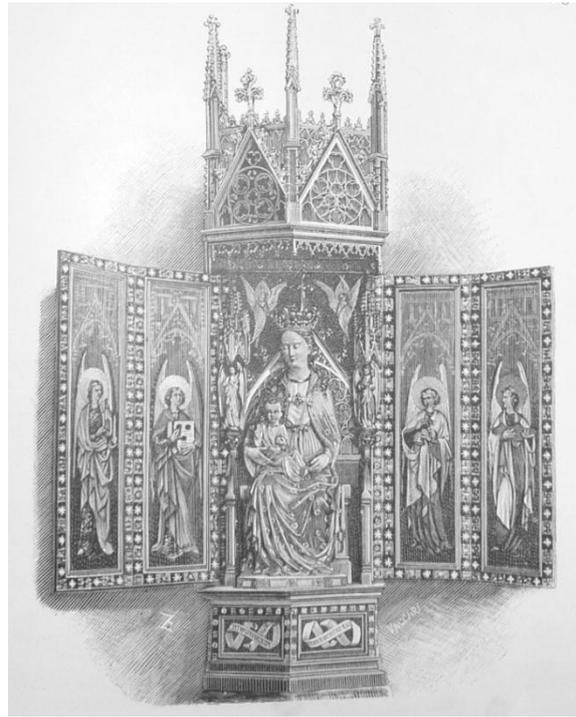
Tav. 54. G. Feuerstein, ostensorio delle Dame Cattoliche di Fribourg. Ubicazione ignota.



Tav. 55. Mainhart, tappeto per altare delle Dame Cattoliche di Wurtzburg. Ubicazione ignota.



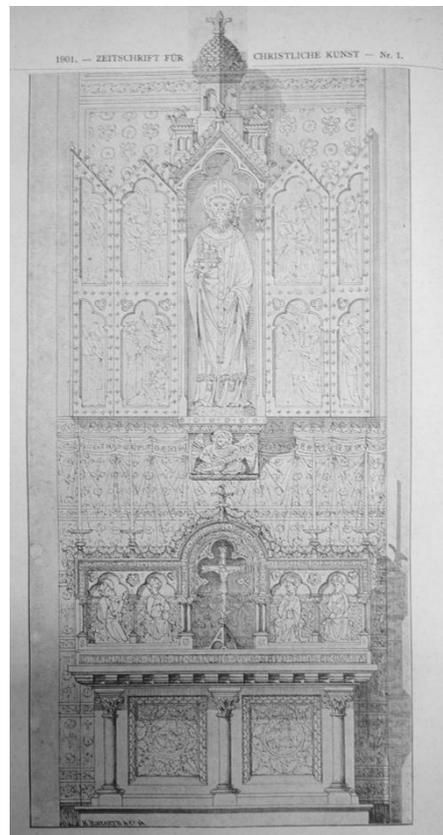
**Tav. 56.** *Antependium* del duomo di Bamberga, particolare. München, Bayerischen Museum.



**Tav. 57.** W. Mengelberg, Tabernacolo della Madonna di Utrecht. Ubicazione ignota.



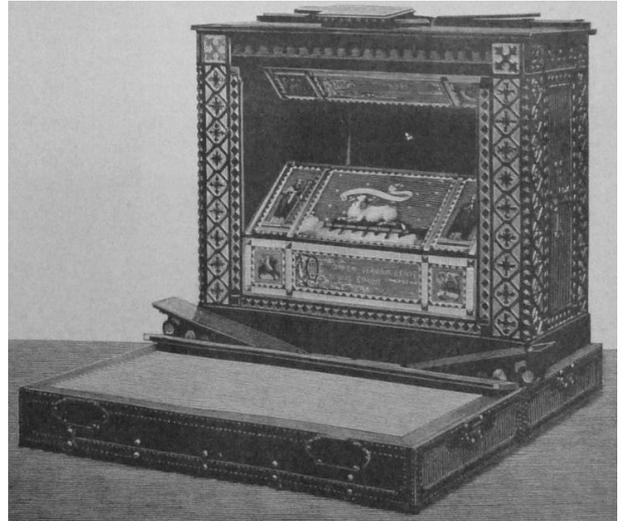
**Tav. 58.** W. Mengelberg, altare laterale della chiesa degli Apostoli (incisione d'epoca).



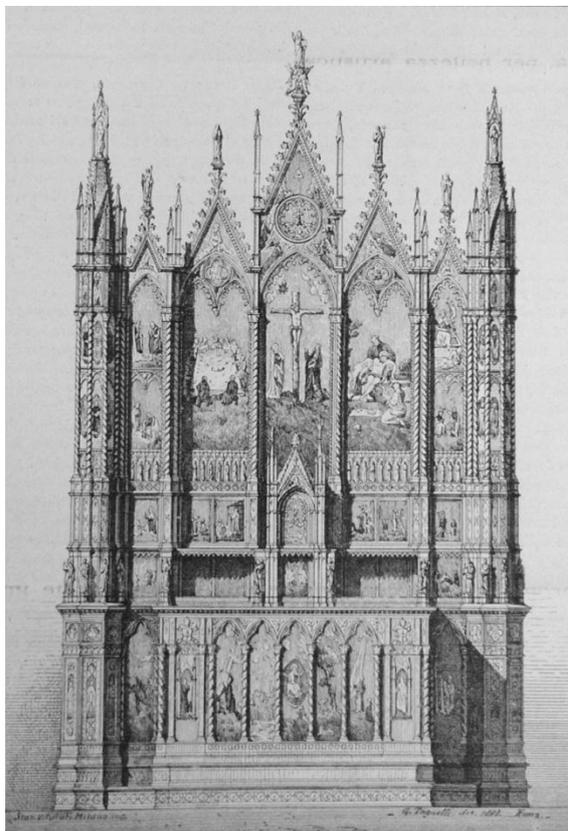
**Tav. 59.** W. Mengelberg, altare della cappella seminariale di Rysenburg (incisione d'epoca).



**Tav. 60.** Altare della diocesi di Ratisbona.  
Ubicazione ignota..



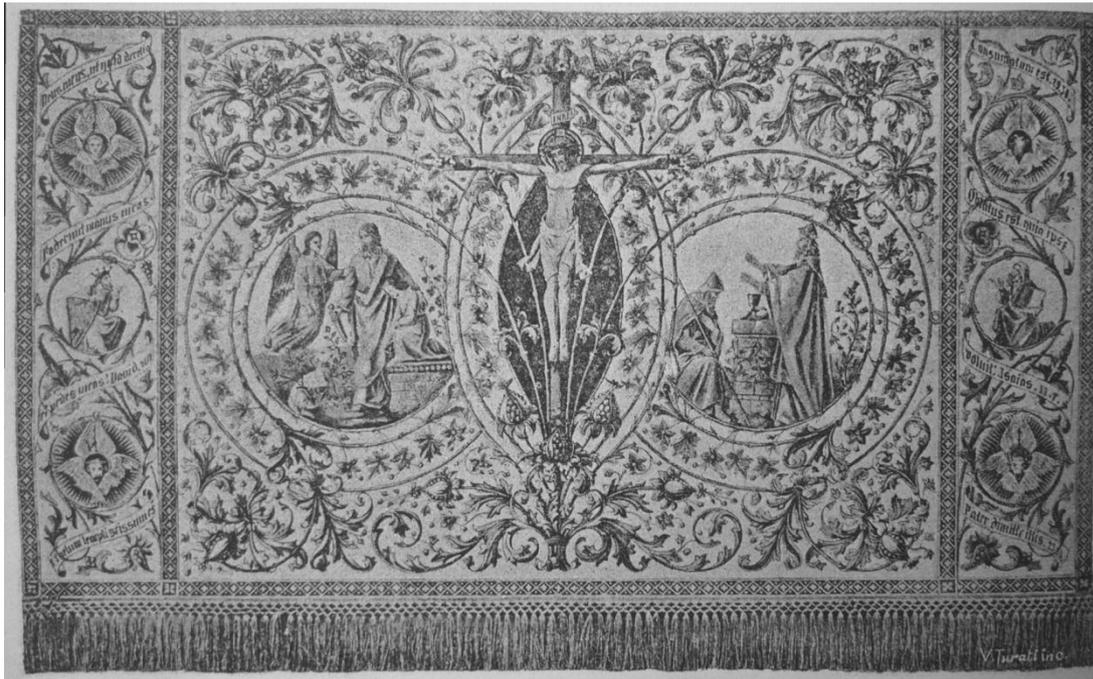
**Tav. 61.** Galbusera, fratelli Sabatelli, altare portatile.  
Ubicazione ignota.



**Tav. 62.** A. Sacco, progetto per altare ligneo.  
Ubicazione ignota.



**Tav. 63.** Altare della diocesi di San Gallo.  
Ubicazione ignota.



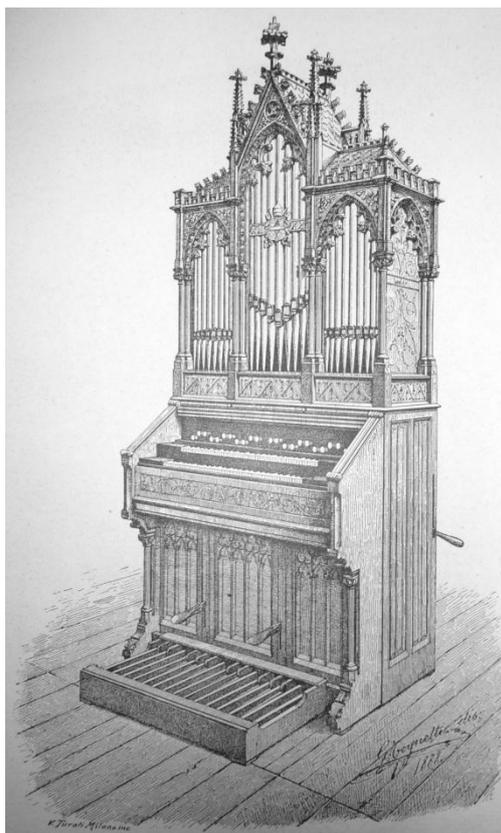
**Tav. 64.** Fraefel e Halter, paliotto per l'altare di San Gallo. Ubicazione ignota.



**Tav. 65.** Organo della diocesi di San Gallo. Carpineto, chiesa di Sant'Agostino.



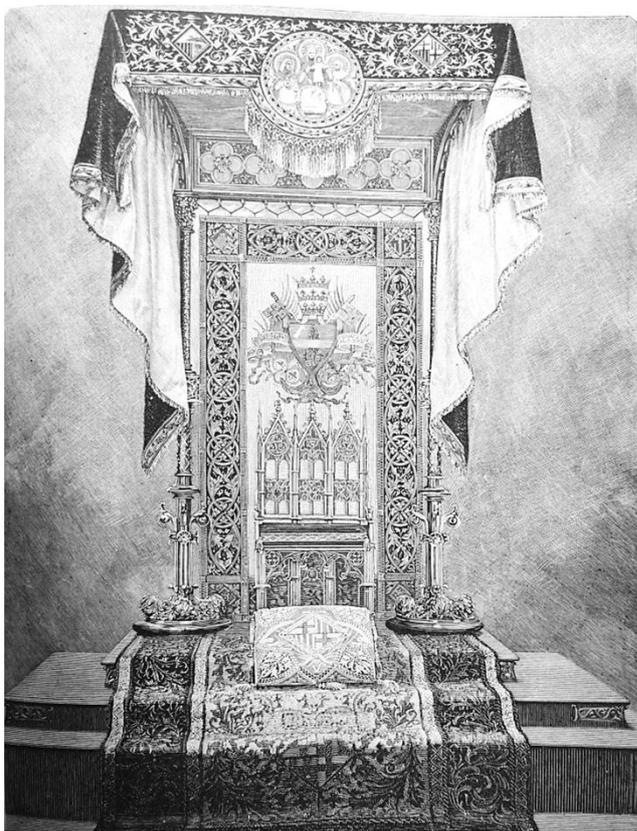
**Tav. 66.** Fedeli, organo della diocesi di Foligno. Ubicazione ignota.



**Tav. 67.** A. Waldhorn, harmonium a due tastiere “in forma d’organo”. Ubicazione ignota.



**Tav. 68.** G. Moretti, A. Antoldi, arpa a tastiera. Carpineto, palazzo Aldobrandini.



**Tav. 69.** Trono della città di Barcellona. Ubicazione ignota.



**Tav. 70.** Braccio reliquiario di San Biagio. Ubicazione ignota.



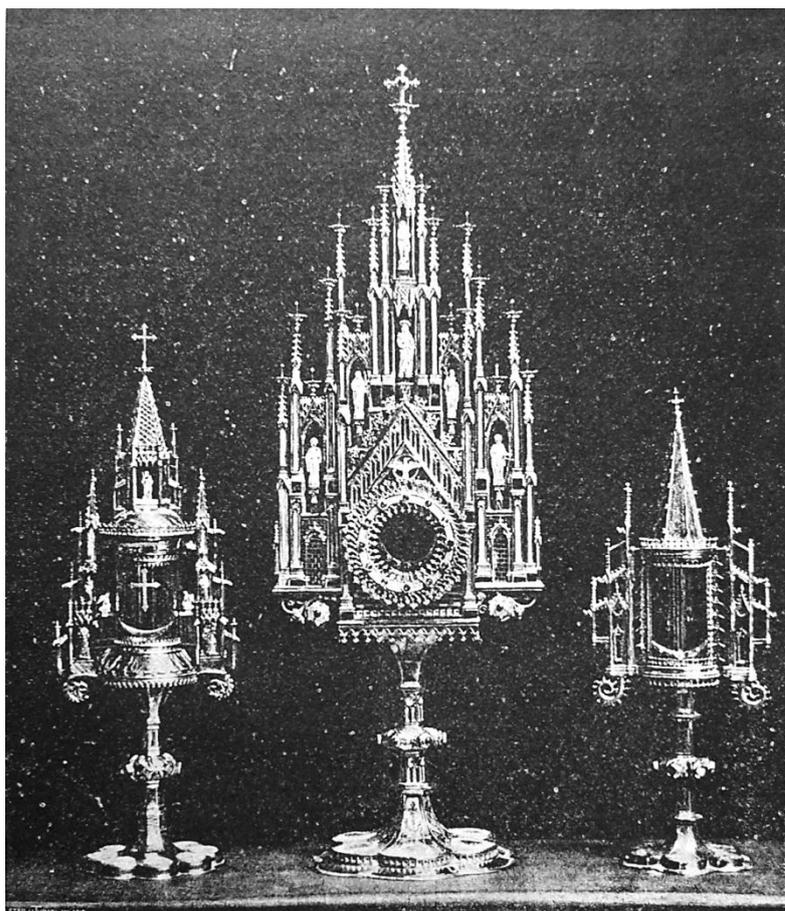
**Tav. 71.** Ostensorio di Felka. Roma, Sacrestia Papale.



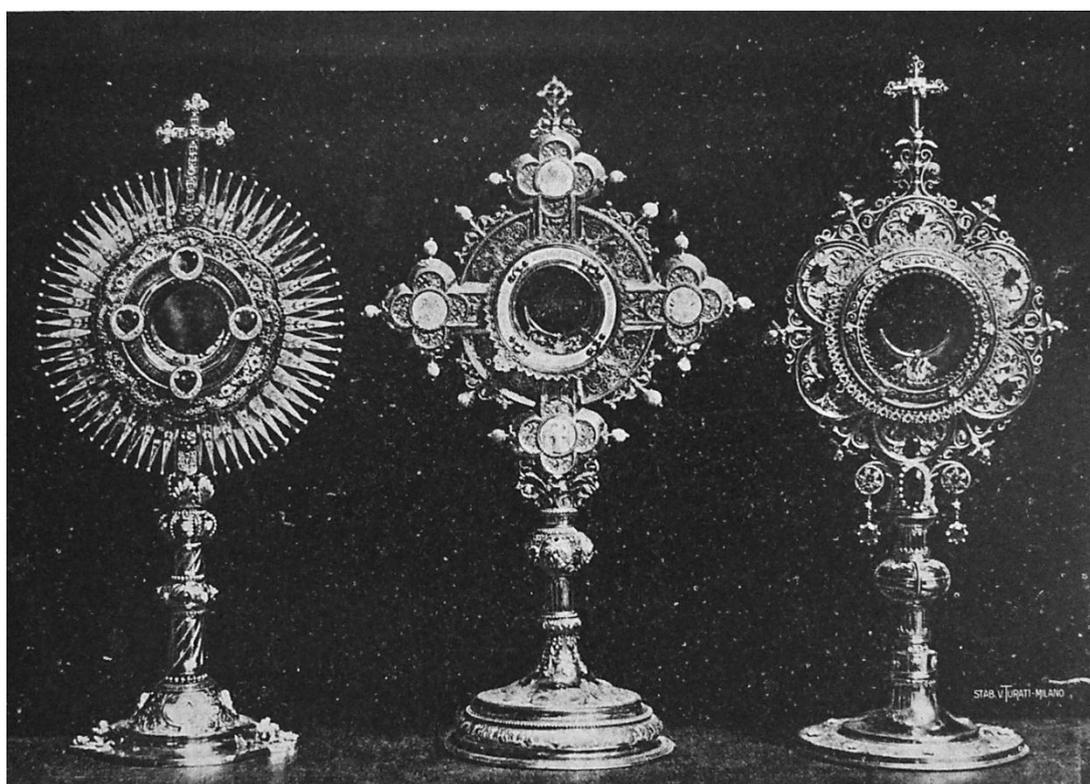
**Tav. 72.** Fratelli Pocaterra, calice. Ubicazione ignota.



**Tav. 73.** L. Pierret, croce del Comitato Italiano degli Ordini Equestri Pontificii. Ubicazione ignota.



Tav. 74. Ostensori tedeschi "di forma antica". Ubicazione ignota.



Tav. 75. Ostensori tedeschi "a raggiera di stile ogivale". Ubicazione ignota.



**Tav. 76.** Ostensorio tedesco. Roma, Sacrestia Papale.



**Tav. 77.** A. M. Frein von Oër, F. Schmidt, Drosch, trittico della Madonna del Rosario. Ubicazione ignota.



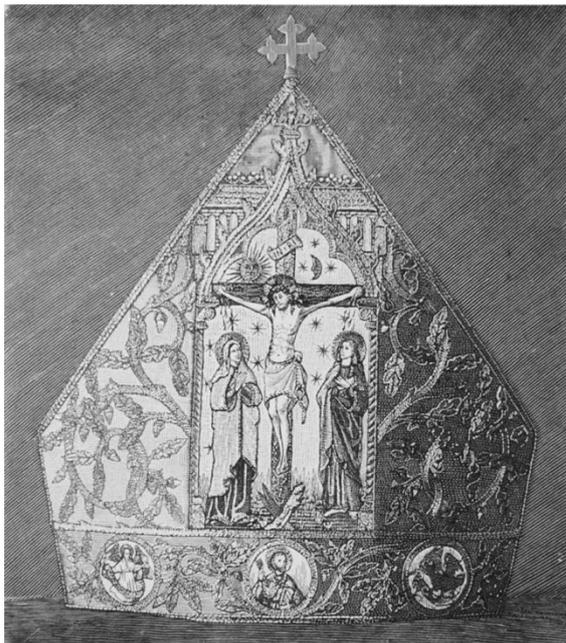
**Tav. 78.** Trittico dei Vescovi Assistenti al Soglio Pontificio. Ubicazione ignota.



**Tav. 79.** Glasmalerei von Carl Geyling's Erben, *Adorazione dei Magi*. Ubicazione ignota.



**Tav. 80.** Tempio con statua di San Tommaso. Ubicazione ignota.



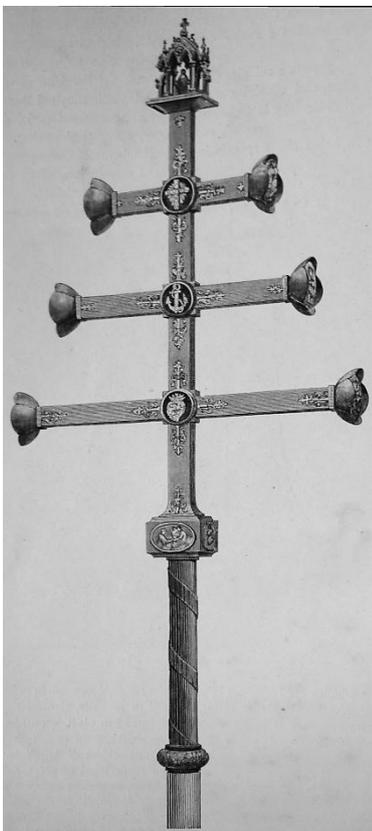
**Tavv. 81-82.** Th. Devuyt Dhont, mitra, fronte e retro. Ubicazione ignota.



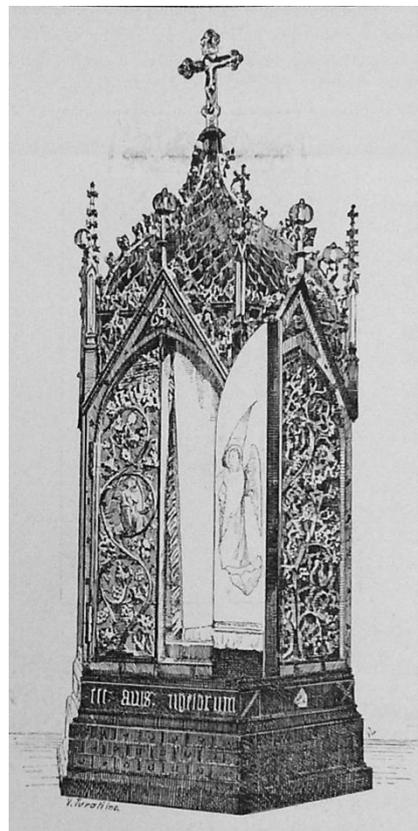
**Tav. 83.** Reliquiario delle Canarie. Roma, Sacrestia Papale.



**Tav. 84.** Leggio da coro della diocesi di Parigi. Ubicazione ignota.



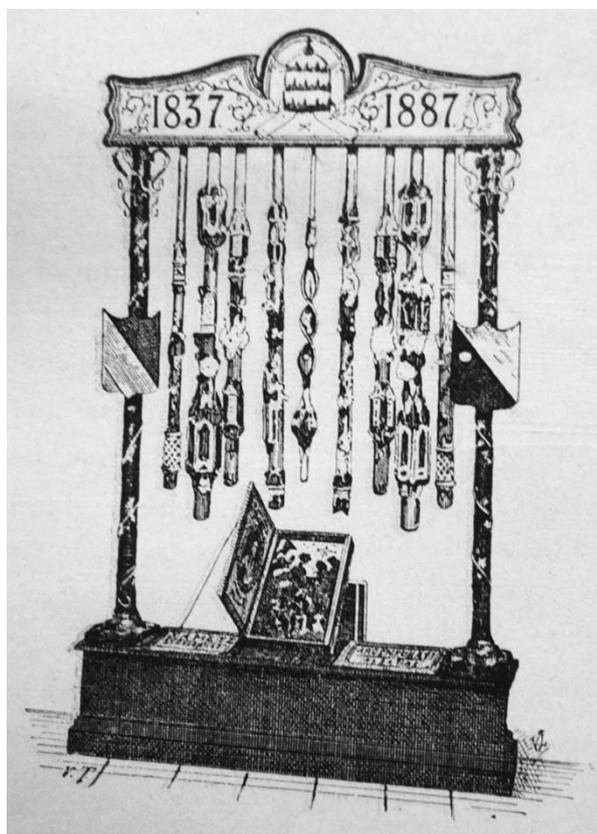
**Tav. 85.** Auger, Guéret, croce papale. Ubicazione ignota.



**Tav. 86.** Tabernacolo del conte di Robiano. Ubicazione ignota.



Tav. 87. Pisside dell' Apostolato della Preghiera di Madrid. Roma, Sacrestia Papale.



Tav. 88. F. S. Metz, ceri artistici. Ubicazione ignota.



## L'Esposizione Nazionale di Palermo (1891-1892): neomedievale, neomoresco e normanno.

---

La maggior parte delle esposizioni finora esaminate ha visto come protagonista assoluta l'Italia centro-settentrionale, promotrice di quasi tutti gli eventi in questione: la sola eccezione è costituita dalla mostra di Belle Arti di Napoli del 1877, ma si tratta appunto di un caso isolato. La provenienza stessa degli espositori è di per sé rivelatrice: la componente meridionale è difatti spesso esigua, la sua presenza è limitata a qualche pezzo, anche di notevole qualità, come i lavori del palermitano Salvatore Coco all'esposizione fiorentina del 1861 e lo scrittoio presentato dall'Istituto Artistico di San Lorenzo a Roma nel 1888<sup>1</sup>.

Probabilmente questi fattori contribuirono all'organizzazione dell'esposizione palermitana, unitamente al desiderio di valorizzare la Sicilia, proponendo un'iniziativa che fino a quel momento era stata esclusiva del Nord Italia. Un altro elemento determinante era costituito, secondo la Picone Petrusa, dal tentativo di integrare l'economia meridionale, prevalentemente agricola, con le realtà industriali dell'Italia settentrionale, facilitando gli scambi tra le due produzioni<sup>2</sup>.

Il modello per l'allestimento della mostra seguiva quello adottato all'edizione milanese del 1881, con un'articolazione in dodici divisioni, a loro volta ripartite in classi e sezioni; il tutto era ospitato dalla struttura in stile "arabo-siculo" – secondo la terminologia adottata dalla Picone Petrusa – realizzata dall'architetto Ernesto Basile<sup>3</sup>. Uno dei tratti caratteristici dell'esposizione di Palermo fu difatti la valorizzazione del patrimonio artistico-culturale siciliano, sia grazie alla mostra speciale sulla "Sicilia monumentale" che tramite il sopracitato padiglione del Basile, che traeva ispirazione dall'architettura locale<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. D. C. FINOCCHIETTI, *Della scultura e tarsia in legno nella Sicilia, dall'epoca saracena ai nostri giorni*, in "L'Arte", cit., 1870, pp. 117-119; *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 98; *Esposizione mondiale*, cit., 1888, pp. 133-134.

<sup>2</sup> Sull'esposizione di Palermo si vedano F. BRANCATO, *L'Esposizione Nazionale di Palermo (15 novembre 1891-5 giugno 1892)*, Palermo 1985; U. DI CRISTINA, *Dall'idea dell'Esposizione ai divertimenti*, in *La Esposizione Nazionale 1891-1892*, Palermo 1988, pp. 11-161; B. LI VIGNI, *Il contesto e la crisi*, *ivi*, pp. 177-191; M. PICONE PETRUSA, *1891-'92. Palermo Esposizione nazionale (15 novembre '91-7 giugno '92)*, in EAD., PESSOLANO, BIANCO, 1988, pp. 96-99.

<sup>3</sup> PICONE PETRUSA, 1988, p. 96; P. PALAZZOTTO, *Une singulière "invention" à Palerme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle; le mobilier néo-normand*, in *Les Normands en Sicile : XI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle, histoire et légendes*, Milan 2006, pp. 97-101.

<sup>4</sup> Erano inoltre presenti alcune sezioni dedicate ad attività e prodotti tipici dell'economia siciliana: il sommacco, le tonnare e lo zolfo, oltre ad una speciale mostra etnografica siciliana. PICONE PETRUSA, 1988, p. 98.

## **Andrea Onufrio, mobili in “stile antico siciliano”.**

Le pubblicazioni ottocentesche relative all'esposizione palermitana non sono molto numerose, ma costituiscono le sole fonti utili a ricostruire il *corpus* di oggetti neomedievali presenti; al suo interno la figura che emerge con maggior evidenza è sicuramente quella di Andrea Onufrio, autore di una serie di mobili in osso che riscossero un notevole successo di critica: oltre ad ottenere il diploma d'onore per la sua sezione, il periodico *Palermo e l'Esposizione Nazionale del 1891-92* riprodusse in primo piano lo stand dell'artista in una veduta della Galleria del Mobilio (**Tav. 1**)<sup>5</sup>. Fortunatamente quest'incisione, unitamente agli articoli dei periodici dell'epoca, ha permesso di individuare le opere esposte, altrimenti di difficile identificazione: il *Catalogo generale* difatti si limita ad indicare gli arredi in questione all'interno dell'ottava divisione – “Mobili e arredi” – come “mobili in osso, stile antico siciliano per arredamento completo di un salotto”, senza fornire ulteriori informazioni in merito<sup>6</sup>.

I pezzi esposti dall'Onufrio sono facilmente riconoscibili grazie ad alcune foto d'epoca conservate presso la Biblioteca Comunale di Palermo, già pubblicate dal Palazzotto; esse riproducono il seggiolone con poggiapiedi in primo piano (**Tav. 2**), una credenza con alzata (**Tav. 3**), il tavolo posto dietro di essa (**Tav. 4**), la panca con lo schienale ornato (**Tav. 5**), ed una sedia a faldistorio (**Tav. 6**)<sup>7</sup>. Purtroppo si ignora l'attuale ubicazione degli arredi, finiti probabilmente in collezioni private: il tavolo ed il seggiolone furono esposti a Parigi nel 1900, e qui acquistati da un antiquario francese, mentre la credenza, ultimo pezzo ancora a Palermo, fu battuto all'asta da Christie's negli anni Ottanta del Novecento<sup>8</sup>.

La mancanza di notizie più recenti sugli arredi è compensata dalle pubblicazioni ottocentesche: come accennato in precedenza, i recensori dell'esposizione rimasero molto colpiti dalle opere presentate dall'Onufrio, soprattutto considerato che si trattava di lavori eseguiti da un “dilettante”, pur con la collaborazione di alcuni fidati artigiani<sup>9</sup>. Uno dei principali motivi di ammirazione era costituito dall'abilità tecnica con cui le opere erano state realizzate, in particolare per la decorazione intarsiata in osso; ma furono apprezzate anche per

---

<sup>5</sup> *Palermo e l'Esposizione*, cit., 1891-1892, p. 197; *ivi*, p. 317.

<sup>6</sup> *Esposizione Nazionale di Palermo 1891-1892. Catalogo generale*, Palermo s. d. [1891-1892], Divisione VIII, p. 6; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>7</sup> Per le riproduzioni si veda P. PALAZZOTTO, *Andrea Onufrio. Declinazioni neogotiche in arredi siciliani in osso di fine Ottocento*, in M. C. DI NATALE (a cura di), *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, cat. della mostra, Trapani 2003, pp. 343-364.

<sup>8</sup> Cfr. PALAZZOTTO, 2003, pp. 362-364; l'unica riproduzione a colori della credenza è in E. BACCHESECHI, *Mobilità europea dell'Ottocento*, Milano 2000, p. 175.

<sup>9</sup> *L'Esposizione Nazionale illustrata di Palermo 1891-92*, Milano 1891-1892, p. 155.

il loro stile, percepito come tipicamente siciliano. “Siamo stufi ormai” – scrive Emma Perodi su *Palermo e l’Esposizione Nazionale* – “dei mobili di legno a intaglio o a intarsio, dei mobili dipinti o dorati di epoca barocca”, ai quali sono preferiti i pezzi presentati dall’Onufrio, “che non hanno nulla in comune con gli altri [...] stanno agli altri mobili come un braccialetto di Castellani sta a un lavoro di un orefice qualsiasi”<sup>10</sup>.

Anche il carattere elitario degli arredi era percepito come un elemento positivo per i periodici dell’epoca: poiché erano realizzati interamente a mano dall’Onufrio, il ritmo di lavorazione era naturalmente lento, e ne venivano commercializzati pochi esemplari per volta. “Se fosse a Parigi o a Londra” – scrive *L’Esposizione Nazionale illustrata* – “l’Onufrio avrebbe già trovato un largo smercio a questo mobilio di lusso”, a scapito però di “quel carattere antico, quella giusta intonazione” che i pezzi perderebbero non essendo più realizzati quasi esclusivamente da lui. Il giudizio della Perodi, riportato nel medesimo articolo, è ancora più esplicito: “non li troverete in nessun magazzino per quanto elegante esso sia, non li vedrete profanati dalla riproduzione commerciale”<sup>11</sup>. La serialità, la produzione industriale avrebbero costituito in questo caso una scelta infelice, a detrimento degli aspetti qualitativi delle opere: nonostante si fosse alla fine del XIX secolo, arte e industria non erano ancora posti su un piano di completa parità.

L’innovazione, come accennato in precedenza, sembra dunque risiedere nel linguaggio adottato dall’artista, una commistione di diversi stili storici variamente identificati dalle fonti dell’epoca ma tendenzialmente riconducibili tutti al Medioevo di area siciliana. L’Onufrio avrebbe scelto di evitare “il tipo assolutamente gotico”, al quale sono solitamente ascrivibili i mobili medievali *tout court*, ispirandosi invece “al gusto dell’architettura siciliana medioevale”, di matrice arabo-normanna<sup>12</sup>: le sue opere si richiamerebbero difatti al moresco per la scelta dei colori, “simili a quelli dei mosaici, ma più bassi nell’intonazione”, ed avrebbero “del normanno nella linea”<sup>13</sup>. Purtroppo non è possibile individuare la gamma cromatica utilizzata dall’artista per la realizzazione degli arredi esposti: la sola riproduzione a colori rintracciata è della credenza con alzata, interamente rivestita in osso, la quale non può dunque fornire alcun aiuto in tale direzione. Sono comunque riconoscibili motivi decorativi di matrice neomoresca in alcuni arredi, come lo scranno con poggiatesta: la parte inferiore della

---

<sup>10</sup> E. PERODI, *Le vetrine eleganti*, in *Palermo e l’Esposizione*, cit., 1891-1892, p. 234.

<sup>11</sup> *L’Esposizione Nazionale illustrata*, cit., 1891-1892, p. 155.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> PERODI, 1891-1892, p. 234.

seduta è difatti caratterizzata da una serie di archetti trilobati, di chiara ispirazione arabeggiante, che sembra affacciarsi su una parete piastrellata<sup>14</sup>.

La componente normanna è invece facilmente individuabile, essendo legata alla struttura dei mobili; essi però non ricalcherebbero modelli storici – che l’Onufrio non riuscì a trovare – ma si baserebbero sull’invenzione dell’artista, ispiratosi all’architettura medievale siciliana<sup>15</sup>. Ciò non ha escluso un approfondito lavoro di ricerca e documentazione da parte dell’autore, sia per le architetture che per le parti tessili ed i cuoi, che cercò di riprodurre dall’antico: nell’articolo a lui dedicato, l’*Esposizione Nazionale illustrata* sostiene che le stoffe realizzate per gli arredi si richiamassero a modelli locali di epoca medievale, mentre il Palazzotto ha riscontrato in alcuni pezzi la presenza di elementi decorativi tratti da “una riduzione miniaturizzata di architetture”<sup>16</sup>. È il caso del tavolo, le cui gambe sembrerebbero richiamarsi alle colonne del chiostro della cattedrale di Monreale, sia per la ricercata diversità dell’una dall’altra che per i motivi ornamentali: le decorazioni fitomorfe, quelle zigzagate, i medaglioni figurati, sono effettivamente riconoscibili nella parte inferiore del mobile, confermando la tendenza dell’artista a basarsi su modelli storici, dove possibile<sup>17</sup>. Il seggiolone presenta a sua volta parti tratte da edifici antichi: i montanti anteriori sembrano difatti ispirarsi a torri ottagonali, composte da teorie di archi a sesto acuto sostenute da colonnine tortili; nel terzo superiore dei montanti, e nei supporti della spalliera, le arcate trilobate accolgono invece una serie di figurine, simile alla decorazione di una cattedrale medievale<sup>18</sup>.

Il richiamo all’architettura è particolarmente evidente nella credenza rivestita in osso, immaginata come un palazzo gotico affacciato su una piazza lastricata; dell’edificio sono riportati puntualmente tutti gli elementi, dai portoni gradinati alle bifore ogivali, oltre alla serie di archetti pensili presenti sopra le finestre superiori<sup>19</sup>. L’alzata della credenza termina con alcune gugliette, la parte inferiore delle quali ricorda una torre medievale.

Il rivestimento in osso si lega invece alla produzione di cofanetti medievali in avorio, tradizionalmente attribuita alla bottega degli Embriachi, ma diffusa anche nell’Italia meridionale; la somiglianza è particolarmente evidente nel piano principale e nel primo

---

<sup>14</sup> Cfr. PALAZZOTTO, 2003, p. 350.

<sup>15</sup> *L’Esposizione Nazionale illustrata*, cit., 1891-1892, p. 155.

<sup>16</sup> *Ibid.*; PALAZZOTTO, 2003, pp. 349-350.

<sup>17</sup> Per il chiostro di Monreale si vedano R. SALVINI, *Il chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia*, Palermo, 1962; F. GANDOLFO, *Il chiostro di Monreale*, in M. D’ONOFRIO (a cura di), *I Normanni popolo d’Europa, 1030-1200*, cat. della mostra, Venezia 1994, pp. 237-243.

<sup>18</sup> Cfr. PALAZZOTTO, 2003, p. 350.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 355.

gradino dell'alzata, dove le figure sono scolpite su delle placchette convesse<sup>20</sup>. Poiché i modelli dell'Onufrio sono sempre di carattere locale, è possibile che si fosse ispirato ai cofanetti in avorio della Cappella Palatina di Palermo, o ad alcune opere attualmente conservate presso il Museo Civico di Catania; ad ulteriore conferma del suo interesse per la produzione in avorio medievale si ricordano alcuni scrigni realizzati dall'artista che richiamano da vicino i lavori degli Embriachi, la cui somiglianza potrebbe quasi essere opera di un falsario (**Tav. 7**)<sup>21</sup>.

Nella panca e nella sedia a faldistorio la ripresa di architetture antiche sembra assente, ma sono comunque presenti elementi filo-normanni: la giunzione delle gambe del faldistorio, ad esempio, è costituita dallo stemma Aragona Sicilia, così come le figure ricamate sui tessuti della spalliera del sedile sono a loro volta riconducibili alla storia locale. Palazzotto ipotizza difatti che al centro siano riprodotti Ruggero II, riconoscibile anche dallo stemma normanno sullo sfondo, e Costanza d'Altavilla sulla destra, alle cui spalle sembrerebbe che sia raffigurato il blasone svevo degli Hohenstaufen<sup>22</sup>.

Come accennato in precedenza, autore degli arredi neonormanni è Andrea Onufrio, un intellettuale palermitano di origini borghesi apparentemente poco legato alla dimensione commerciale dell'evento: personalità dai molteplici interessi, mostra una spiccata predilezione per il campo storico-artistico, collezionando opere d'arte nella sua dimora; come conoscitore ed intenditore sembra fosse dotato di un buon acume critico, tale da essere nominato vicepresidente della Commissione Ordinatrice di Arte Contemporanea alla sopracitata esposizione<sup>23</sup>. La sua passione per l'arte aveva un risvolto pratico, nella pittura e nella progettazione e produzione di arredi in osso, destinati ad una ristretta cerchia di amatori; si tratta di mobili di lusso, pezzi unici realizzati completamente a mano da contrapporsi alla coeva richiesta borghese di pezzi "pratici, eleganti, comodi e, possibilmente, economici" che avrebbe dovuto trovare risposta nei padiglioni dell'esposizione di Palermo<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> Sulla bottega degli Embriachi e la diffusione delle loro opere si vedano L. MARTINI, *Alcune osservazioni sulla produzione di cofanetti "embriacheschi" e sulla loro storiografia*, in EAD. (a cura di), *Oggetti in avorio e osso nel Museo Nazionale di Palermo sec. XV-XIX*, Ravenna 1993, pp. 21-34; M. TOMASI, *La bottega degli Embriachi*, Firenze 2001.

<sup>21</sup> La cassetta attualmente presso la Fondazione Whitaker di Palermo, ad esempio, è composta da una struttura in legno trattato con metodi invecchiati, così come i chiodini, in osso come tutto il rivestimento dell'opera. Si esclude che si mirasse ad un falso per la presenza di motivi decorativi "per nulla coerenti linguisticamente". Cfr. PALAZZOTTO, 2003, pp. 351-352; ID., 2006, pp. 98-100.

<sup>22</sup> PALAZZOTTO, 2003, p. 355.

<sup>23</sup> Per un profilo biografico di Andrea Onufrio (1828-1908) *ivi*, pp. 343-364; COLLE, 2007, p. 450.

<sup>24</sup> PALAZZOTTO, 2003, p. 343.

La dimensione elitaria della produzione dell'Onufrio è confermata dalle prime opere che realizza, eseguite su commissione per il principe Biagio Licata di Baucina, per il quale l'artista lavorava già come amministratore<sup>25</sup>. Il nobile aveva difatti eletto a sua dimora il palazzo Forcella-Baucina, ricostruito in chiave filo-siciliana tra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, ampliandolo con un'appendice neogotica a castello: all'interno di quest'ala era ovviamente presente una sala Medievale con camino, della cui esecuzione incaricò l'Onufrio<sup>26</sup>.

La passione per il Medioevo siciliano permea tutta l'attività artistico-intellettuale dell'artista: nel 1879 pubblicò un libello, *Su d'un basso-rilievo in marmo parole di Andrea Onufrio*, dove alle questioni legate all'attribuzione dell'opera è premessa una lunga digressione sull'arte siciliana, secondo l'autore mai studiata in modo approfondito; particolare attenzione è dedicata, in tale sede, al Medioevo siciliano, ritenuto l'acme dell'originalità espressiva, soprattutto nella sua declinazione svevo-normanna<sup>27</sup>. Gli interessi dell'Onufrio si coniugano con la temperie che animava l'aristocrazia siciliana: se per tutto l'Ottocento la Sicilia fu percorsa dalla riscoperta e rivalutazione delle radici storiche isolate, con il conseguente sviluppo di un certo nazionalismo, volto a riottenere l'indipendenza dal regno borbonico, verso la fine del secolo questa tendenza acquistò un'impronta diversa, soprattutto a Palermo<sup>28</sup>. Come già narrato da Tomasi di Lampedusa nel *Gattopardo* e ne *I gattini ciechi*, il capoluogo fu difatti teatro dell'ascesa di una borghesia arricchitasi grazie al commercio ed elevata al rango di nuova nobiltà; le antiche famiglie aristocratiche, non potendo più competere sul piano economico, cercarono di rivendicare la dignità delle proprie origini storiche, riappropriandosi del passato del relativo casato<sup>29</sup>. Il loro "aulico isolamento" si tradusse quindi nella riproposizione di un Medioevo simbolico, sia tramite la commissione di opere di gusto normanno – il Palazzotto parla della "creazione di sogni" – che con l'istituzione di feste

---

<sup>25</sup> Cfr. *L'Esposizione Nazionale*, cit., 1888, p. 155; PALAZZOTTO, 2003, p. 345.

<sup>26</sup> Anche di questi arredi, come già per altre opere dell'Onufrio, si sono conservate solamente alcune fotografie storiche presso la Biblioteca Comunale di Palermo. PALAZZOTTO, 2003, p. 345; ID., 2005, pp. 61-80.

<sup>27</sup> PALAZZOTTO, 2003, pp. 345-346.

<sup>28</sup> Sul recupero dell'arte normanna e saracena nella Sicilia del XIX secolo si veda M. GIARRIZZO, *Lo stile dei mobili*, in ID., A. ROTOLO, *Il mobile siciliano dal Barocco al Liberty*, Palermo 2004, pp. 19-130.

<sup>29</sup> Un caso emblematico di tale tendenza, anche se riferibile al XX secolo, è costituito dalla vetrata di ingresso al piano nobile di Palazzo Alliata di Villafranca, a Palermo, opera di Pietro Bevilacqua. Ascrivibile al 1929 circa, mirava all'autocelebrazione della casata degli Alliata, e del suo glorioso passato: in alto domina la corona del Sacro Romano Impero, sotto la quale, nei pannelli laterali, si trovano due dei più antichi capostipiti, san Dazio Alliata e Leone Alliata, rispettivamente un santo ed un guerriero. Nelle finestre centrali sono invece riprodotti gli stemmi dei committenti, unitamente ad una serie di emblemi ed ordini cavallereschi di cui era stata insignita la famiglia. Cfr. PALAZZOTTO, 2005, p. 64; *ivi*, pp. 72-73.

e tornei in costume, ai quali la nobiltà locale partecipava abbigliata con i costumi dei propri avi<sup>30</sup>.

Come rilevato dal Domenichelli, la visione del Medioevo come rifugio dalla contemporaneità si diffuse in Europa a partire dalla Restaurazione, che sancì la fine di un'epoca a cui l'aristocrazia sentiva di appartenere; percependo l'impossibilità di interagire con la nuova era, ritenuta volgare e votata solamente al denaro, gli aristocratici se ne distaccarono, dichiarando così la propria impotenza di fronte al mondo nuovo<sup>31</sup>. Tale allontanamento trovò espressione in letteratura nelle numerose storie d'amore non consumato dei romanzi ottocenteschi – si pensi all'*Armance* di Stendhal, o al *Massimila Doni* di Balzac<sup>32</sup> –, dove la sensazione di una inadeguatezza rispetto alla società è tradotta in impotenza fisica, ma anche nel rientro in un Medioevo che assume una dimensione quasi mitica: raffinato, elegante, ma anche caratterizzato da forti valori morali<sup>33</sup>.

Si spiega così la fortuna degli arredi dell'Onufrio, pezzi unici accessibili ad una ristretta cerchia di acquirenti: è significativo che la Perodi, parlando dei suddetti mobili, rilevi subito come essi non siano “mobili commerciali”<sup>34</sup>. Tale esigenza si coniugava ottimamente con la visione della società propria dell'Onufrio, il quale riteneva che, qualora si fossero migliorate le condizioni degli strati inferiori della società, vi sarebbero comunque state le “classi privilegiate” – ovvero l'aristocrazia, destinataria delle opere da lui realizzate – e la “grassa borghesia”. Proseguiva però con una concezione fortemente meritocratica, in cui all'aristocrazia per nascita sostituiva la superiorità del lavoro, dell'intelletto e del denaro, delineando così una nuova gerarchia, legata al censo ed alla cultura, che rappresentava l'inevitabile committenza dei suoi arredi<sup>35</sup>. Un'analisi della società di questo tipo sembra influenzata dal pensiero del figlio Enrico, scrittore e critico di stampo socialista, ascrivibile alla cerchia degli intellettuali veristi della seconda metà dell'Ottocento: attivo in campo letterario con numerosi incarichi – si trasferì a Milano nel 1877 per ricoprire il ruolo di

---

<sup>30</sup> Nel 1897, ad esempio, fu organizzato il Torneo Storico presso il Parco della Favorita a Palermo, che tra i vari temi annoverava l'entrata nella città di Pietro III d'Aragona dopo i Vespri siciliani. Cfr. PALAZZOTTO, 2003, p. 344; ID., 2005, pp. 66-67.

<sup>31</sup> Si veda in proposito M. DOMENICHELLI, *Miti di una letteratura medievale. Il Nord*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4 – *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino 2004, pp. 293-326.

<sup>32</sup> Secondo Domenichelli l'impotenza che permea i romanzi ottocenteschi sarebbe quindi “la metafora di una generale condizione dello spirito che non consente di venire a patto col mondo, e che definisce una impossibilità, una inadeguatezza di più ampia portata a ritrovarsi in una realtà sempre più impregnata di materialismo borghese”. DOMENICHELLI, 2004, p. 304.

<sup>33</sup> Spesso le due tendenze si sovrappongono, dando origine ad interessanti risultati: è il caso di alcuni personaggi wagneriani, come Parsifal o Lohengrin, immagine del “cavaliere astinente, del cavaliere puro amante in distanza d'amore”. *Ivi*, p. 305.

<sup>34</sup> PERODI, 1891-1892, p. 234.

<sup>35</sup> Il brano qui citato, tratto da un opuscolo edito in concomitanza con l'Esposizione Nazionale, è pubblicato in PALAZZOTTO, 2003, p. 347.

condirettore e comproprietario del periodico *La farfalla* con Angelo Sommaruga, mentre nel 1884 fu nominato docente di letteratura italiana presso l'Università di Napoli –, fu anche autore di un romanzo, significativamente intitolato *L'ultimo Borghese*<sup>36</sup>. Il suo principale contributo all'argomento qui affrontato è però costituito da *La Conca d'Oro*, una guida di Palermo redatta nel 1882, dove, oltre ad un'evidente passione per l'architettura normanna – a cui dedicava diciassette pagine, mentre agli altri monumenti, quasi tutti comunque ascrivibili al Medioevo o al primo Rinascimento, erano riservate solo tre pagine – era brevemente descritta l'ascesa di una “aristocrazia del quattrino”, a scapito di quella di nobili origini, ormai decaduta<sup>37</sup>.

Al di là della carica simbolica che caratterizzava l'uso di questo stile, si ricorda che nel medesimo periodo Boito dedicava ad esso un capitolo di *Architettura del Medioevo in Italia*, definita dallo studioso “Arte siciliana del Medio-evo”<sup>38</sup>. A tale categoria venivano ascritti le principali architetture a cui l'Onufrio si ispirò per i suoi arredi, come il duomo di Monreale e la Cappella Palatina di Palermo, che venivano scrupolosamente esaminate dal critico dal punto di vista storico-artistico, ponendo in rilievo i tratti peculiari che le distinguevano dall'arte araba e bizantina: “se dall'altro canto l'influenza de' popoli dominatori sull'isola non si può punto negare, è non pertanto verissimo che l'arte di Sicilia fu creata in Sicilia, che è intiera ed una, che non imita questa o quella arte straniera, che simboleggia meravigliosamente la vivace fantasia, l'alto ingegno, l'indole, il costume, la storia tutta del popolo siciliano”<sup>39</sup>.

Dunque in parallelo al recupero di Andrea Onufrio dei modelli medievali siciliani si collocava il riconoscimento da parte della critica dell'autonomia artistica di questo stile, confermandone la rivalutazione non solo a livello locale, ma anche nazionale.

Sebbene le fonti ottocentesche facciano sempre riferimento al solo Onufrio per la realizzazione degli arredi, alla loro realizzazione collaboravano alcuni artigiani di fiducia, a cui probabilmente spettava la messa in opera dei progetti dell'artista. In base a quanto rilevato dal Palazzotto, egli affidava la realizzazione della struttura lignea agli aiutanti, i quali eseguivano anche i decori, seguendo le sagome da lui fornite. La medesima attenzione al dettaglio valeva per le placchette intagliate, che non erano affidate esclusivamente alle maestranze: Andrea Onufrio vi abbozzava difatti il disegno, per poi completarle

---

<sup>36</sup> Su Enrico Onufrio (1858-1885) si veda PALAZZOTTO, 2003, pp. 346-348, con relativa bibliografia.

<sup>37</sup> PALAZZOTTO, 2005, pp. 64-65.

<sup>38</sup> C. BOITO, *Architettura del Medioevo in Italia: con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*, Milano 1880, p. 68.

<sup>39</sup> BOITO, 1880, pp. 113-114.

personalmente. Per i tessuti invece, onde evitare di acquistarne delle riproduzioni in stile, facilmente soggette alla moda, preferì rivolgersi a Lucia Smeraldi di Ventimiglia, una ricamatrice non professionista a cui insegnò a riprodurre i propri disegni, che reinterpretavano stoffe storiche di età medievale<sup>40</sup>.

Nonostante il giudizio contrario delle pubblicazioni dell'epoca, secondo i quali l'Onufrio difettava di “collaboratori artistici e d'operai finamente [sic] educati”, gli artigiani che collaborarono con lui possedevano in linea di massima delle buone capacità tecniche, e discendevano spesso da famiglie di scultori o intagliatori<sup>41</sup>. Le opere esposte a Palermo nel 1891 non furono realizzate tutte appositamente per tale evento, ma risalgono ad un periodo compreso tra la fine degli anni Settanta ed i primi Novanta; costituiscono pertanto un eccellente strumento d'indagine sulle maestranze che collaborarono con l'Onufrio.

I primi arredi realizzati furono il tavolo ed il seggiolone, la cui esecuzione è ascrivibile agli anni 1879-1883; alla loro esecuzione contribuirono gli ebanisti Antonino e Francesco *junior* Allegra, bottega palermitana specializzata nella lavorazione dell'osso<sup>42</sup>. Il padre di Antonino, Francesco (1807-1867), fondatore del laboratorio, realizzò tra le altre opere una serie di tavoli in stile medievale siciliano, che influirono in parte sulla produzione successiva dell'Onufrio: anch'essi attingevano dalla tradizione locale, ed erano impreziositi da intarsi e placchette ossee (**Tav. 8**)<sup>43</sup>. L'influenza degli Allegra è ulteriormente confermata da quanto riportato dal Palazzotto circa gli esordi di Francesco nella produzione medievaleggiante: verso la metà dell'Ottocento sfruttò il recupero degli stili storici per iniziare a produrre cofanetti in osso scolpito, basandosi su modelli medievali, vendendoli come imitazioni moderne<sup>44</sup>. Se si considera che la sopracitata cassetta della Fondazione Whitaker è frutto della collaborazione di Antonino Allegra con Andrea Onufrio, si possono intuire gli elementi in comune e le reciproche influenze tra la bottega e l'artista<sup>45</sup>.

Alla morte di Antonino e Francesco *junior* subentrò un altro intagliatore come aiutante, Rosario Bagnasco (1838-1891), discendente da una famiglia specializzata in scultura lignea, attiva a Palermo a partire dal XVIII secolo<sup>46</sup>. Nonostante fosse più che titolato per l'incarico, sembra che l'Onufrio nutrisse scarsa stima nei suoi confronti, soprattutto rispetto agli Allegra; risalgono tuttavia a tale epoca alcune delle opere più apprezzate dell'artista, come il trono a

---

<sup>40</sup> Cfr. PALAZZOTTO, 2003, pp. 358-359.

<sup>41</sup> *L'Esposizione Nazionale illustrata*, cit., 1891-1892, p. 155.

<sup>42</sup> Per un breve profilo di Antonino (1835-1881) e Francesco *junior* Allegra (1861-1883) si veda COLLE, 2007, p. 426.

<sup>43</sup> Cfr. PALAZZOTTO, 2003, p. 351; COLLE, 2007, p. 426.

<sup>44</sup> Per quanto non compiute come falsi, ebbero comunque una discreta diffusione presso privati e musei grazie ad un antiquario dell'epoca, un certo Flores. PALAZZOTTO, 2003, p. 351.

<sup>45</sup> Si veda PALAZZOTTO, 2006, p. 99.

<sup>46</sup> PALAZZOTTO, 2003, p. 352.

baldacchino con gli scranni, eseguito per il palazzo del principe di Baucina, e la credenza con alzata esposta all'Esposizione Nazionale del 1891<sup>47</sup>.

L'attività artistica di Andrea Onufrio in quegli anni fu inoltre influenzata dall'Esposizione Generale di Torino del 1884, e più precisamente dall'esperimento della Rocca Medievale: la riproposizione di un castello quattrocentesco con i relativi arredi in stile sicuramente non passò inosservata all'artista, soprattutto se si considera l'impatto che esso ebbe nella critica e nel pubblico dell'epoca, consacrando definitivamente il Neomedievalismo in Italia<sup>48</sup>. Come rilevato dal Palazzotto, gli arredi da lui realizzati in quel periodo denotano la conoscenza della *Guida illustrata* al castello, dove Pietro Vayra sosteneva che nelle residenze dell'epoca le sale privilegiate fossero quelle a destinazione privata: la camera da letto, la stanza del trono e quella da pranzo, ambienti sui quali si concentra la produzione dell'Onufrio sia prima che dopo l'esposizione<sup>49</sup>.

Il periodo aureo si interruppe nel 1891, con la morte di Rosario Bagnasco, rimpiazzato da Andrea Onufrio con il mobiliere Gaspare Noto (1822-1904), coadiuvato dal figlio Rosario (1867-?) all'approssimarsi dell'Esposizione Nazionale del 1891. Trattandosi di artigiani specializzati in arredi di uso comune, non possedevano le capacità tecniche proprie degli Allegra o di Bagnasco; inoltre l'imminenza della mostra palermitana comportava un maggior carico di lavoro per l'Onufrio, che teneva particolarmente a tale evento. Gli arredi sarebbero stati posti a confronto con la coeva produzione mobiliare, da lui fortemente criticata, e costituivano la dimostrazione pratica del suo complesso lavoro teorico e di ricerca<sup>50</sup>.

A queste difficoltà si dovrebbero, secondo il Palazzotto, le caratteristiche diverse degli ultimi arredi presi in esame: lo sgabello poggiapiedi del seggiolone, il sedile e le sedie a faldistorio; i motivi locali che connotano tali opere sono legati principalmente ad "elementi accessori", come lo stemma degli Aragona Sicilia nelle sedie, o i pannelli ricamati sulla spalliera della panca. La decorazione sembrerebbe poi basarsi quasi esclusivamente su motivi geometrici, realizzati tramite l'intarsio osseo e di altre essenze lignee, un procedimento molto più semplificato rispetto a quello utilizzato per la credenza con alzata o il seggiolone<sup>51</sup>. Sicuramente concorse a questi cambiamenti anche un'evoluzione del gusto dell'Onufrio, che nei mobili in questione dirada la decorazione affastellata degli arredi precedenti, ma si devono considerare anche le problematiche precedentemente citate, che portarono ad una maggiore

---

<sup>47</sup> Per il trono ed i relativi scranni si vedano PALZZOTTO, 2003, p. 352; ID., 2005, pp. 75-76.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 353; si rimanda inoltre al capitolo sull'Esposizione Generale di Torino.

<sup>49</sup> Cfr. VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 92.

<sup>50</sup> Si veda PALAZZOTTO, 2003, pp. 355-356.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 355.

semplicità dell'intarsio, permettendo all'artista un lavoro più veloce e semplice e la possibilità di seguire più da vicino i due collaboratori<sup>52</sup>.

Da quanto esposto finora si ricava l'immagine di una bottega completa, che associa ad una componente prettamente tecnica aspetti più didattici; difficile però riconoscervi delle analogie con gli esperimenti di Morris e Ruskin, al di là degli elementi più superficiali: l'Onufrio non era animato dai principi socialisti che guidavano gli altri, ed i suoi lavori non si legano in alcun modo alla riproducibilità tecnica resa possibile dalla produzione industriale, ed alla conseguente democratizzazione dell'arte<sup>53</sup>. Il concetto ispiratore delle sue opere è al contrario un'arte elitaria, fatta di pezzi unici, dei quali egli è il principale esecutore ed ideatore; la figura che forse più gli si avvicina per un'analogia concezione dell'oggetto è quella di Carlo Bugatti, autore di arredi realizzati completamente a mano, con uno stile complesso ed unico<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 355-356.

<sup>53</sup> Sono comunque riconoscibili idee comuni, come il desiderio dell'Onufrio di realizzare una vera e propria scuola, invece di un semplice laboratorio. *Ivi*, p. 359.

<sup>54</sup> *Ibid.*

## ***Emilia Besio, arazzo medievale.***

I mobili di Andrea Onufrio costituiscono un caso eccezionale per la risonanza e l'attenzione mediatica che ottennero, anche grazie alla loro consonanza formale con le architetture dei padiglioni di Ernesto Basile, a loro volta in stile "arabo-siculo"; molti altri espositori, pur presentando opere apprezzate dalla critica e, in alcuni casi, premiate con medaglie o diplomi, non ebbero la medesima fortuna. È il caso di Emilia Besio, una ricamatrice di Mondovì che espose un arazzo in stile medievale, intitolato *Charitas*: tale opera, nonostante le lodi della critica, è nota solamente grazie alla breve descrizione riportata dai periodici dell'epoca, che purtroppo non forniscono ulteriori informazioni circa lo stile adottato, limitandosi ad indicare l'opera come "un arazzo medioevale"<sup>55</sup>. L'ambientazione della scena è effettivamente ascrivibile al Medioevo: sullo sfondo si staglia difatti "un merlato castello", da cui è appena uscita una fanciulla, accompagnata da un paggio; incontrato lungo la strada un mendicante, è ritratta poco prima di elargire al povero un'elemosina, spiegando così il titolo dell'arazzo<sup>56</sup>. Mancano purtroppo ulteriori dettagli circa lo stile dell'opera: la scena si collocherebbe appunto nel Medioevo, ma si ignora se ciò influisca sull'esecuzione o se siano rintracciabili eventuali modelli di riferimento.

Anche sull'autrice il periodico non si sofferma a lungo, al di là dell'apprezzamento per le sue capacità artistiche, rivelatrici di "non comuni attitudini pittoriche", si hanno pochi elementi per approfondire la sua figura<sup>57</sup>. Sicuramente aveva già partecipato ad un'altra mostra con il medesimo arazzo, ricevendo per esso la medaglia d'oro: nel 1890 risultava difatti presente con un "quadro in ricamo" all'Esposizione Beatrice, svoltasi a Firenze e dedicata ai lavori femminili, ottenendo appunto la suddetta onorificenza per la quinta sezione, "Ricami e trine"<sup>58</sup>. L'unica informazione emergente dall'elenco dei premiati all'evento fiorentino è la provenienza dell'artista da Mondovì, mentre non è nemmeno specificato l'aspetto dell'opera; sono i periodici dell'esposizione palermitana a riferire che si tratta del medesimo arazzo premiato l'anno precedente a Firenze, ma si tratta solo di un rapido cenno.

A causa della scarsità di notizie in nostro possesso non è stato possibile rintracciare la ricamatrice, e nemmeno l'opera da lei realizzata; probabilmente fu acquistata da un visitatore nel corso dell'esposizione, ed è attualmente conservata presso una collezione privata.

---

<sup>55</sup> G. P. F., *Tra i ricami*, in *Palermo e l'Esposizione*, cit., 1891-1892, p. 219.

<sup>56</sup> *Ibid.*; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Esposizione Beatrice – Mostra Nazionale de' lavori femminili in Firenze maggio-Giugno 1890. Premiazioni proclamate il 19 giugno 1890*, Firenze 1890, p. 139.

### ***“Parapetto per rampa di scala”, di Prospero Castello.***

La Besio non era l'unica espositrice piemontese presente a Palermo: nonostante la distanza dell'evento dalle regioni settentrionali del Regno, alcuni artigiani sabaudi parteciparono ugualmente alla mostra, con opere in stile medievaleggiante. Prospero Castello, ad esempio, presentò alcuni pezzi in ferro battuto, tra cui un “parapetto per rampa di scala” neomedievale, ottenendo la medaglia d'oro e riscuotendo l'ammirazione della critica<sup>59</sup>.

Siciliano, nel corso della rassegna sulle industrie meccaniche presenti all'esposizione, si soffermò anche su questo lavoro, “di buonissimo stile medioevale”, fornendone una breve descrizione: eseguito appunto in ferro battuto, era sorretto ad un'estremità da una colonnina ornata di fiori, mentre “all'angolo” – probabilmente dietro la colonna, o dal lato opposto – si scorgeva la figura di un drago; il resto della balaustra infine era ornato con motivi fogliati<sup>60</sup>. L'opera era ammirata soprattutto per la perizia tecnica con la quale era stata eseguita: a proposito della decorazione vegetale, Siciliano parla di una tale perfezione “che davvero non si comprende si possa ottenere a colpi di martello tanta finezza”; d'altra parte non era la prima volta che Castello partecipava ad un'esposizione, venendo sempre lodato per il suo virtuosismo con il ferro battuto.

L'artigiano aveva difatti già preso parte all'Esposizione Generale di Torino del 1884, sia nella sezione delle “Industrie manifatturiere” che all'interno della Rocca Medievale; sui lavori presentati nella prima categoria non si hanno molte informazioni, se non che, per l'abilità con la quale furono realizzati, vennero subito acquistati dal Museo Industriale di Torino<sup>61</sup>. Nell'inventario degli oggetti acquisiti dal suddetto museo il nome di Prospero Castello ricorre più volte a distanza di anni, sia in contemporanea all'esposizione torinese che nel periodo immediatamente successivo; purtroppo dalle descrizioni riportate sembrerebbe che non fossero compresi pezzi in stile medievale, quindi utili al presente discorso<sup>62</sup>. Il fabbro realizzò comunque un'opera neomedievale per l'esposizione in questione: un lavamani in ferro battuto, eseguito “a martello senza saldature”, decorato con foglie di vite e grappoli d'uva, destinato alla Camera baronale da letto della Rocca<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> SICILIANO, 1891-1892, p. 131; *Palermo e l'Esposizione*, cit., 1891-1892, p. 307.

<sup>60</sup> SICILIANO, 1891-1892, p. 131; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>61</sup> Cfr. L. BELLINZONI, *Tra l'incudine e il martello*, in *Torino e l'Esposizione Italiana del 1884*, cit., 1884, pp. 174-175; *L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 600; si rimanda anche all'Appendice documentaria.

<sup>62</sup> Si coglie l'occasione per ringraziare il dott. Luca Giacomelli per la segnalazione dei sopracitati elenchi, conservati presso l'Archivio Storico della Città di Torino. A.S.C.T., Fondo Istruzione e Beneficenza, inv. 288, cart. 37, fasc. 9, Pagamenti fatti ed oggetti acquistati.

<sup>63</sup> L'opera è sopravvissuta ai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, ed attualmente è ancora conservata *in loco*. VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 157; MAGGIO SERRA (a cura di), 1985, p. 66.

Le uniche altre notizie sul Castello e la sua attività si devono alle guide commerciali di Torino e del Piemonte, dalle quali è possibile dedurre che conducesse una bottega ben avviata, attiva in numerosi campi. Nelle edizioni della *Guida Paravia* coeve all'esposizione palermitana è citato sia come meccanico che come “fabbro-ferraio” specializzato in ferro battuto, con laboratorio in corso principe Eugenio, mentre gli annuari commerciali piemontesi dei primissimi anni del Novecento inseriscono il suo nome anche nella categoria “Costruzioni in ferro”, oltre che in quelle precedentemente citate<sup>64</sup>. A giudicare dagli acquisti fatti dal Museo Industriale, dalla partecipazione all'arredo della Rocca Medievale, e dalla diffusa presenza nelle guide commerciali dell'epoca, sembrerebbe che il Castello fosse a capo di un'officina ben nota a livello locale, e che godesse di una discreta fortuna dal punto di vista commerciale.

---

<sup>64</sup> Cfr. G. MARZORATI, *Guida di Torino 1891*, Torino 1891, p. 222; *ivi*, p. 224; ID., *Guida di Torino 1892*, Torino 1892, p. 240; *ivi*, p. 243; *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1901, p. 214; *ivi*, p. 229.

### ***Treppiede in ferro battuto, di Giuseppe Guaita.***

Prospero Castello non fu il solo fabbro piemontese presente all'esposizione palermitana; tra gli artigiani vi era anche Giuseppe Guaita, "vero specialista per i lavori di ferro battuto e cesellato", già citato in occasione della mostra di Torino del 1884<sup>65</sup>. Tra le opere da lui presentate Siciliano si sofferma in particolare su un porta vaso in ferro battuto, acquistato dalla Regina, costituito da un treppiede rappresentante un drago, che sorregge un vaso in ceramica<sup>66</sup>. Per quanto non sia riferito esplicitamente al Medioevo, la figura del drago è immediatamente riconducibile a tale epoca, come già nel caso del parapetto presentato da Prospero Castello; inoltre il Guaita non era estraneo alla produzione in stile neomedievale, considerando la sua partecipazione alla sopracitata esposizione torinese.

Come accennato in precedenza, egli aveva collaborato attivamente alla realizzazione del castello medievale del Valentino, eseguendo il lampadario dell'Antisala baronale, ispirato a "disegni e documenti del tempo"; era inoltre presente all'interno del Borgo Medievale, dove gestiva la bottega del fabbro<sup>67</sup>. La sua adesione al Neomedievalismo non sembra tanto quella archeologica propugnata dal D'Andrade, ma una reinterpretazione più libera degli stilemi quattrocenteschi: il lampadario della Rocca – unica opera nota dell'artista – presenta tratti chiaramente medievaleggianti, come i draghi ed i motivi fitomorfi nella parte inferiore dell'oggetto, ma al tempo stesso risulta "animato da un movimento che fa presentire lo stile Liberty"<sup>68</sup>. Sicuramente, confrontando l'opera con gli altri arredi della Rocca, si può ipotizzare che l'artigiano abbia contribuito alla progettazione con il suo gusto personale, soprattutto se si considera il tema ricorrente dei draghi nei lavori da lui realizzati.

Nonostante l'opera venisse premiata all'esposizione con la medaglia d'argento non si hanno molte notizie circa il suo aspetto, a parte la breve descrizione di Siciliano; non è dunque possibile confrontare l'opera con il lampadario torinese, per verificare eventuali analogie stilistiche<sup>69</sup>. Anche la sua attuale ubicazione è al momento ignota: probabilmente la regina Margherita destinò l'acquisto ad una delle dimore reali, ma risulta difficile individuare con

---

<sup>65</sup> SICILIANO, 1891-1892, p. 131. Sul Guaita e la sua presenza al Borgo Medievale si vedano VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 144; *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1900, p. 341; *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1901, p. 230; *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1902, p. 166; si rimanda inoltre all'Appendice documentaria.

<sup>66</sup> Cfr. SICILIANO, 1891-1892, p. 131.

<sup>67</sup> *L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 2; VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 144; si rimanda anche all'Appendice documentaria.

<sup>68</sup> MAGGIO SERRA (a cura di), 1985, p. 65.

<sup>69</sup> Cfr. *Palermo e l'Esposizione*, cit., 1891-1892, p. 317.

precisione la sede a cui esso fu inviato; ciò si deve soprattutto alla passione della Regina per un arredamento in stile umbertino, “in bilico tra le scelte estetizzanti del nascente dannunzianesimo ed un fasto di parata tipicamente borghese”, che prevedeva spesso la commistione di oggetti stilisticamente eterogenei<sup>70</sup>. Al di là della reale collocazione dell’opera, il porta vaso conferma ulteriormente la predilezione dei sovrani per gli oggetti di gusto medievale, inclinazione che emerge dal resoconto degli acquisti da loro compiuti nel corso delle visite alle esposizioni: nel 1881 avevano comprato parte della Sala bresciana di Antonio Tagliaferri, e tre anni dopo acquistarono l’*étagère* quattrocentesco di Luigi Gasperini all’Esposizione Generale di Torino; è infine ascrivibile ad un periodo leggermente successivo il cantiere medievaleggiante della Palazzina di Gressoney (1899-1907), fortemente voluto dalla regina Margherita<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> COLLE, 2007, p. 354.

<sup>71</sup> Si vedano i capitoli relativi all’Esposizione Generale di Milano (1881) ed a quella Generale Italiana di Torino (1884). Per Gressoney si rimanda a F. CORRADO, P SAN MARTINO, *Stramucci, Cussetti, Delleria e la Real Palazzina di Margherita di Savoia a Gressoney (1899-1907)*, in “Studi Piemontesi”, XXIV, 1995, fasc. I, pp. 131-155.

### ***“Maioliche di stile del secolo XV”, di Giovanni Battista Viero.***

Tra gli oggetti neomedievali esposti a Palermo erano presenti anche alcune opere in ceramica, come quelle di Giovanni Battista Viero, a capo di una fabbrica di Nove – nei pressi di Bassano – specializzata in maiolica. Tra i pezzi presentati furono apprezzati quelli in stile “del secolo XV”, ma anche “ad imitazione di Sassonia” e di Sevrés; a differenza di altre botteghe ceramiche – si pensi a quella dei fratelli Chiotti – la ditta produceva oggetti dei più svariati tipi, non rifacendosi esclusivamente alla produzione medievale<sup>72</sup>. Purtroppo mancano ulteriori riferimenti agli oggetti esposti, impedendo un’analisi formale più approfondita: non si sa, ad esempio, se il richiamo al Quattrocento si dovesse ad un preciso modello di riferimento, o se indicasse più genericamente uno stile ascrivibile, secondo la critica ottocentesca, al tardo Medioevo.

Fondata dal padre di Giovanni Battista Viero, Giuseppe, nei primi anni dell’Ottocento, e da lui guidata fino al 1842, la manifattura era caratterizzata da due tipi di produzione: a quella seriale, d’uso comune, se ne affiancò una in maiolica di tipo più aulico, esemplata su quella della vicina Antibon<sup>73</sup>. Si trattava soprattutto di opere neobarocche di altissima qualità – la critica ottocentesca riconobbe la supremazia dello stabilimento su quello degli Antibon –, ma il tratto distintivo della ditta, che riscuoteva ampi consensi alle esposizioni a cui partecipava, era la riproduzione di dipinti del Tiepolo su oggetti decorativi, ottenendo un successo di mercato su scala internazionale<sup>74</sup>.

Dagli studi del Paolinelli non emerge alcun riferimento ad un’eventuale produzione neomedievale della manifattura; è possibile però che fosse sì specializzata in maioliche barocche, ma che realizzasse anche opere in altri stili – tra cui quello medievale – secondo le richieste di mercato.

---

<sup>72</sup> *Palermo e l’Esposizione*, cit., 1891-1892, p. 187; si rimanda inoltre all’Appendice documentaria ed al capitolo relativo all’Esposizione Generale Italiana di Torino.

<sup>73</sup> Sull’argomento cfr. PAOLINELLI, 2007, p. 106.

<sup>74</sup> *Ibid.*

## ***Imitazioni di stoviglie medievali, manifattura Ginori.***

Anche la ditta Ginori partecipò alla mostra di Palermo, ma fuori concorso: tra i pezzi esposti spiccavano in particolare le “imitazioni delle stoviglie medioevali”, ritenute dalla critica “pregevolissime”<sup>75</sup>. Come per le manifatture precedenti, anche in questo caso non si sono individuate incisioni o descrizioni atte ad illustrare le opere presentate, anche perché si trattava di una delle numerose tipologie di oggetti prodotte dallo stabilimento.

All’epoca dell’esposizione il direttore della ditta era l’ultimo esponente della famiglia Ginori, Carlo Benedetto, a capo della fabbrica dal 1879 al 1896, anno della fusione con la manifattura Richard<sup>76</sup>. Durante tale periodo essa si contraddistinse per il recupero della maiolica artistica, dipinta ad imitazione dei modelli storici – Paolinelli cita Faenza, Urbino, Pesaro e Gubbio come riferimenti stilistici – forniti dai migliori pittori ed ornatiisti italiani dell’epoca, ottenendo numerosi premi e riconoscimenti alle esposizioni ottocentesche<sup>77</sup>.

La produzione della ditta era in realtà incentrata prevalentemente su oggetti di gusto neorinascimentale, con particolare attenzione al repertorio cinquecentesco ed alle tecniche utilizzate all’epoca; le opere definibili medievali sono solitamente ascrivibili a tale stile per la rappresentazione di temi storico-letterari ambientati nel Medioevo: è il caso di un vaso con le figure di Boccaccio e Fiammetta, di cui si conserva una fotografia storica presso l’archivio del Museo Richard-Ginori a Sesto Fiorentino<sup>78</sup>. La Rucellai fa riferimento inoltre a coppie di piatti da esposizione, recanti le effigi di amori celebri della letteratura italiana – Dante e Beatrice o Laura e Petrarca –, a loro volta probabilmente ascritti allo stile neomedievale. Esisteva dunque un filone ispirato al Medioevo all’interno della produzione della Ginori, ma si ignora, allo stato attuale delle ricerche, quanto esso fosse diffuso ed eventuali modelli di riferimento.

---

<sup>75</sup> *Palermo e l’Esposizione*, cit., 1891-1892, p. 99; si veda anche l’Appendice documentaria.

<sup>76</sup> Considerati i contributi sulla Ginori e le relative vicende si rimanda ad essi per eventuali approfondimenti: L. GINORI LISCI, *La porcellana di Doccia*, Firenze 1963; O. RUCELLAI, *La manifattura Ginori nell’800. Lo sviluppo industriale e le “ceramiche artistiche”*, in A. BIANCALANA (a cura di), *Quando la manifattura diventa arte. Le porcellane e le maioliche di Doccia*, atti del convegno, Pisa 2005, pp. 31-52; PAOLINELLI, 2007, pp. 68-69.

<sup>77</sup> PAOLINELLI, 2007, p. 69.

<sup>78</sup> L’immagine è pubblicata in RUCELLAI, 2005, p. 48.

### ***Parapetto in ferro battuto, del Di Prima.***

L'ultima opera esaminata è un altro lavoro in ferro battuto, realizzato da un artigiano palermitano: si tratta di un parapetto per balcone in gusto neomedievale, ornato “a fogliami di ferro ritorto”, un oggetto “di buon gusto e molto ben fatto”<sup>79</sup>. Non sono specificati ulteriormente i motivi per cui il lavoro in questione sia ascritto dalle fonti ottocentesche al Neomedievalismo, ma si deve probabilmente alla tecnica utilizzata; nel corso della presente esposizione si sono incontrati più casi di oggetti in ferro battuto con decorazioni vegetali – o figure mitologiche come i draghi – considerati di stile medievale: è probabile che, al pari delle vetrate o degli smalti, il ferro battuto fosse considerato una tecnica caratteristica del Medioevo; d'altronde la duttilità del materiale permetteva lavorazioni con motivi prevalentemente vegetali, associati facilmente dalla critica dell'epoca a tale stile. Sfortunatamente mancano ulteriori informazioni sull'opera, si ignora quindi se il parapetto fosse ascritto al Medioevo solamente per la tecnica di esecuzione o se presentava elementi stilisticamente riconducibili ad esso.

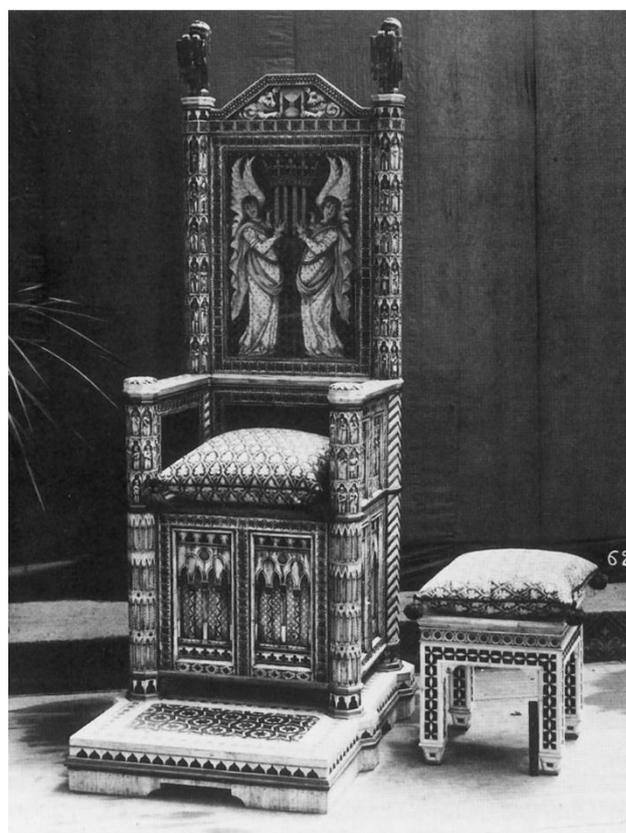
Siciliano, nel corso della sua rassegna sulle industrie meccaniche, si limita a citare brevemente sia il parapetto che il suo autore, del quale si conosce solamente il nome: si tratterebbe di un certo Di Prima, attivo a Palermo. Sfortunatamente non compare nei repertori commerciali ottocenteschi e nemmeno in pubblicazioni più recenti, non è stato quindi possibile ricavare ulteriori informazioni su di lui e la sua attività.

---

<sup>79</sup> SICILIANO, 1891-1892, p. 131; si rimanda anche all'Appendice documentaria.



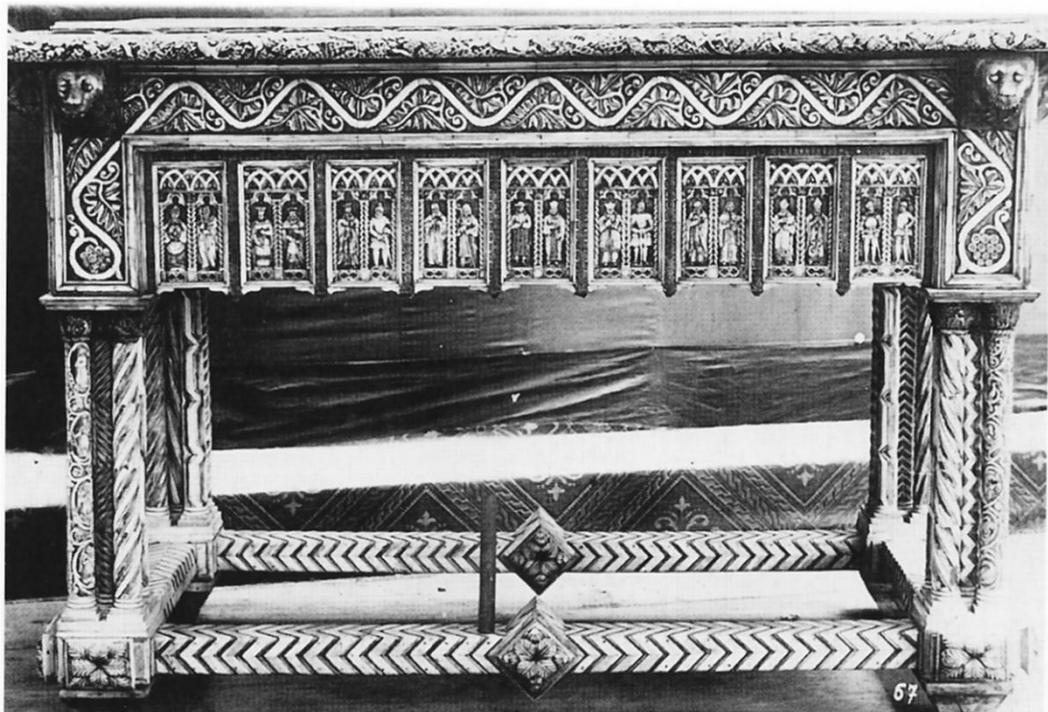
Tav. 1. Galleria dei Mobili Artistici (incisione d'epoca).



Tav. 2. A. Onufrio, A. e F. Allegra *junior*, seggione; A. Onufrio, G. e R. Noto, poggiapiedi (foto d'epoca).  
Palermo, Biblioteca Comunale.



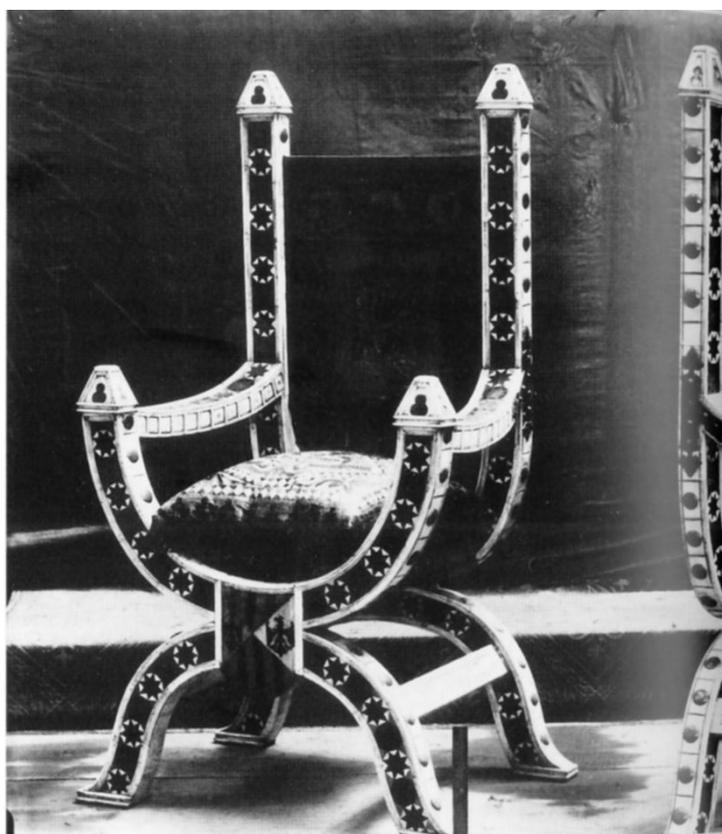
Tav. 3. A. Onufrio, R. Bagnasco, credenza con alzata. Ubicazione ignota.



Tav. 4. A. Onufrio, A. e F. Allegra junior, tavolo (foto d'epoca). Palermo, Biblioteca Comunale.



**Tav. 5.** A. Onufrio, G. e R. Noto, panca (foto d'epoca). Palermo, Biblioteca Comunale.



**Tav. 6.** A. Onufrio, G. e R. Noto, sedia a faldistorio (foto d'epoca). Palermo, Biblioteca Comunale.



Tav. 7. A. Onufrio, A. e F. Allegra *junior*, cofanetto. Palermo, Fondazione Whitaker.



Tav. 8. F. Allegra *senior*, tavolo, particolare. Palermo, collezione privata.



## L'Esposizione Italo-Americana di Genova (1892).

---

Le esposizioni non avevano solo la funzione di illustrare le arti e le industrie italiane, ma spesso ricoprivano un ruolo celebrativo, svolgendosi in concomitanza con anniversari o importanti fatti storici. La costituzione del Regno d'Italia, il centenario della nascita di Dante, il giubileo sacerdotale di Leone XIII furono tutti commemorati con questo tipo di rassegne, che assumevano ovviamente indirizzi diversi a seconda del tipo di evento celebrato: se l'Esposizione Dantesca si occupava soprattutto dell'area artistico-letteraria, presentando numerose edizioni dei testi del poeta e sue raffigurazioni pittoriche, quella romana del 1888 prediligeva invece l'arte sacra e più in generale gli oggetti di arte decorativa<sup>1</sup>. Anche la rassegna genovese del 1892 si inseriva nel filone celebrativo, in quanto organizzata per commemorare il quarto centenario della scoperta dell'America da parte di Cristoforo Colombo: di qui la definizione di "Colombiana", con la quale la mostra veniva spesso indicata.

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, nel corso dell'Ottocento la figura di Colombo non godette di grande fortuna a Genova: come rilevato da Mario Bottaro, l'editoria locale pubblicò pochissimi studi sul navigatore, e si registrano pochi interventi a favore della città ligure in occasione del dibattito sulle sue origini<sup>2</sup>. Per tutto il secolo vi furono pochi eventi volti a commemorare Colombo, e solo a partire dagli anni Ottanta si verificò un maggior interesse nei suoi confronti: la scoperta delle sue supposte ceneri presso la cattedrale di Santo Domingo, la conseguente traslazione di una parte dei resti a Genova nel 1877, e la pubblicazione nel 1882 di una monografia con la quale Marcello Staglieno indicava l'indirizzo preciso della casa di Colombo furono tra i primi eventi che portarono ad una rinnovata fortuna del navigatore a Genova, culminata appunto con la rassegna italo-americana del 1892<sup>3</sup>.

Inaugurata ufficialmente il 10 luglio di quell'anno, a poco più di un mese dalla chiusura dell'Esposizione Nazionale di Palermo, la mostra si articolava in sei divisioni e ventisei

---

<sup>1</sup> Si rimanda ai capitoli relativi alle esposizioni in questione e all'Appendice documentaria.

<sup>2</sup> A tale proposito si veda M. BOTTARO, *Milleottocentonovantadue, una festa di fine secolo*, in ID. (a cura di), *Festa di fine secolo. 1892 Genova e Colombo*, cat. della mostra, Genova 1989, pp. 13-35.

<sup>3</sup> BOTTARO, 1989, p. 15.

sezioni, ospitate in diversi padiglioni<sup>4</sup>. Michela Mazzucchelli ha sottolineato come tale scelta si discostasse dagli allestimenti proposti dalle prime Esposizioni Universali, dove tutte le categorie erano ospitate all'interno della medesima architettura: si pensi al Crystal Palace di Paxton, o alla Galerie des Machines di Le Play<sup>5</sup>. Tuttavia si ricorda che in analoghe manifestazioni italiane non era raro che ai padiglioni delle gallerie principali si affiancassero architetture minori, solitamente destinate a una precisa sezione o ad una mostra celebrativa: basti pensare all'edificio che ospitava la Mostra del Risorgimento alla rassegna torinese del 1884, o a quelli dedicati alle Belle Arti<sup>6</sup>. La scelta dei materiali con cui erano eseguiti i padiglioni – legno e gesso – si legava a sua volta a una caratteristica propria delle esposizioni italiane, la temporaneità delle architetture eseguite per l'evento: era così possibile realizzare strutture spettacolari, in grado di attrarre visitatori curiosi ed esaltare al tempo stesso il successo commerciale dei singoli espositori<sup>7</sup>. Accanto all'aristocrazia genovese iniziavano difatti ad affacciarsi i nuovi esponenti della borghesia industriale, che aspiravano ad essere ammessi nell'*élite* cittadina, sfruttando a tal fine l'evento in chiave autocelebrativa: alcuni commercianti difatti fecero realizzare per la propria attività degli appositi padiglioni, spiccando tra gli altri grazie alle insolite architetture in stile realizzate per l'occasione<sup>8</sup>.

L'esposizione costituì così l'occasione di rilancio della città, soprattutto sul piano urbanistico: si approfittò difatti dell'evento per attuare numerosi progetti urbanistici attesi da anni – come la creazione di via XX Settembre per facilitare il passaggio di carrozze e tram – al fine di dare un volto più moderno al centro<sup>9</sup>.

Come già in occasione di analoghe esposizioni nazionali, i padiglioni espositivi non erano caratterizzati dal medesimo stile, e solo in parte sembravano possedere qualche vago riferimento al periodo storico celebrato. Se le principali porte d'accesso e il cavalcavia furono realizzati nello stile neorinascimentale abitualmente utilizzato in tali occasioni, gli edifici all'interno seguivano invece le mode più disparate: il palazzo di Belle Arti presentava una linea neoclassica, il Salone dei Ricevimenti e il padiglione della Mostra Operaia erano di gusto neocinquecentesco, mentre le strutture di singoli espositori o servizi di ristorazione, eseguite in base alle loro specifiche richieste: si andava dalla Pasticceria Florin, ospitata in un

---

<sup>4</sup> Per tutte le vicende legate all'esposizione cfr. M. BOTTARO, *Genova 1892 e le celebrazioni colombiane*, Genova 1984; M. MAZZUCHELLI, *Genova 1892: le costruzioni effimere dell'Esposizione Colombiana*, in *Il disegno della città, opera aperta nel tempo*, atti del convegno, Città di Castello 2003, pp. 436-439.

<sup>5</sup> Si veda MAZZUCHELLI, 2003, p. 436.

<sup>6</sup> Relativamente all'architettura dell'esposizione del 1884 cfr. PICONE PETRUSA, 1988, pp. 92-93.

<sup>7</sup> MAZZUCHELLI, 2003, p. 436.

<sup>8</sup> BOTTARO, 1989, p. 14; MAZZUCHELLI, 2003, p. 436.

<sup>9</sup> Cfr. BOTTARO, 1989, pp. 15-16; MAZZUCHELLI, 2003, p. 436.

edificio neomoresco, al ristorante del signor Zola, ispirato all'architettura russa, fino allo stile svizzero utilizzato per la Bottigliera dei Fratelli Ravazzi<sup>10</sup>. Il solo riferimento al Neomedievalismo era rappresentato dal padiglione dedicato alla Sezione Americana, la cui facciata riproduceva un castello merlato, ma la scelta si doveva soprattutto alla sua collocazione: l'edificio si trovava difatti sul sito delle Forti Basse, storiche fortificazioni di Genova demolite nel corso dei lavori per l'esposizione<sup>11</sup>. Più che un reale interessamento all'architettura medievale si trattava di una semplice citazione storica, anche se denota comunque un'attenzione alle antiche preesistenze, sebbene fossero state abbattute proprio in occasione della rassegna.

Anche il settore delle arti decorative sembra scarsamente influenzato dal tardogotico catalano dell'epoca di Colombo, quantomeno a giudicare dalle scarse pubblicazioni relative all'evento: la maggior parte degli oggetti esposti è stilisticamente ascritta dalle fonti ottocentesche al Seicento e al secolo successivo o, come viene definito dalla critica, "Luigi XV". Se non mancano riproduzioni fotografiche delle architetture espositive e delle relative attrazioni, gli oggetti esposti sono al contrario scarsamente raffigurati nei periodici dell'epoca, rendendo di fatto praticamente impossibile qualunque confronto con le descrizioni riportate dalla *Relazione generale*.

---

<sup>10</sup> Sui padiglioni presenti all'esposizione si vedano BOTTARO, 1984, p. 37 e ss.; MAZZUCHELLI, 2003, p. 436, mentre per una rassegna completa delle architetture espositive e della loro organizzazione si rimanda a BOTTARO, 1989, pp. 20-25.

<sup>11</sup> MAZZUCHELLI, 2003, pp. 436-437.

### ***Camera da letto “stile lombardo”, di Marco Dal Tedesco.***

La maggior parte delle opere esaminate sono riconducibili all’ottava sezione, e più precisamente al “Gruppo A”, dedicato alle “stanze complete”: la tendenza a presentare ambienti interamente arredati, i cui primi esempi risalivano ad una decina di anni prima – si pensi al “gabinetto bisantino” del Guastalli, o alla “sala Bresciana” di Antonio Tagliaferri, entrambi presenti all’esposizione milanese del 1881 – doveva aver ottenuto ampi consensi, se in questa rassegna vi era un’intera categoria dedicata ad essa<sup>12</sup>.

Uno degli allestimenti esposti era opera di Marco Dal Tedesco, mobiliere veneziano che presentava una camera da letto in legno di noce, definita nella *Relazione generale* di “stile lombardo”; la segnalazione della stanza all’interno del catalogo è l’unica breve descrizione riportata dalle fonti dell’epoca, e nemmeno gli studi più recenti hanno approfondito l’argomento<sup>13</sup>. La definizione degli arredi allo stile lombardo porta tuttavia a ipotizzare una loro caratterizzazione neomedievale, in particolare al romanico: negli scritti di Boito con tale definizione si intende difatti l’architettura presente in Lombardia dei “due primi secoli dopo il Mille”, in seguito diffusasi “dalle province dell’Alta Italia alle centrali ed anche alle napoletane”<sup>14</sup>. Considerando che la stanza di Dal Tedesco non è la sola ad essere definita dal redattore del catalogo di gusto lombardo, e che l’artigiano non era di origine lombarda, è lecito supporre che si intendesse appunto il Neoromanico. Purtroppo manca qualunque tipo di riproduzione degli arredi in questione, e di fatto risulta difficile confermare la loro effettiva appartenenza a tale stile.

Al tempo stesso si ricorda però che la definizione “stile lombardo” veniva utilizzata dalla critica per indicare oggetti di gusto quattro-cinquecentesco, con evidente riferimento al Rinascimento di matrice lombarda: purtroppo in questo caso non si sono rinvenute riproduzioni o descrizioni della camera da letto che confermino una delle due ipotesi a scapito dell’altra, quindi si devono considerare entrambe le possibilità.

Le uniche altre opere di gusto lombardo incontrate finora nelle rassegne sono i “Tavolini-lampade” di Gaetano Moretti e Ludovico Rossi, presentati all’Esposizione Mondiale Vaticana del 1888: realizzati a corredo dell’altare ogivale, eseguito a sua volta dal Moretti, venivano definiti dall’*Album dell’Esposizione Vaticana* in stile gotico-lombardo, “tanto adatto

---

<sup>12</sup> Si rimanda al capitolo relativo all’Esposizione Generale del 1881.

<sup>13</sup> *Esposizione italo-americana Genova 1892 – Relazione generale compilata e pubblicata per conto di Giovanni Magnasco*, Livorno 1894, p. LIV; si veda inoltre l’Appendice documentaria.

<sup>14</sup> BOITO, 1880, p. XXX.

all'architettura"<sup>15</sup>. In questo caso però gli arredi sembrano caratterizzati da una maggiore influenza gotica, coerente con la definizione data dalla critica delle due opere: sotto la mensola corre una serie di archetti trilobati, mentre al di sopra sono presenti due gugliette, a loro volta goticheggianti. La componente lombarda sembra presente soprattutto nel motivo polilobato sopra il piano d'appoggio, decorato da una serie di ornati fitomorfi e un medaglione contenente un ritratto di San Pietro, ma più che al romanico pare ispirarsi al primo Rinascimento<sup>16</sup>. Il giudizio stilistico espresso dalle fonti coeve all'esposizione vaticana non deve tuttavia essere considerato vincolante: come accennato nel capitolo dedicato a tale rassegna, spesso le indicazioni fornite dalla critica avevano una forte connotazione simbolica, e non sempre rispecchiavano il reale stile degli oggetti esaminati. In particolare gli arredi sacri che completavano l'altare ogivale erano ascritti dalle pubblicazioni dell'epoca a diverse declinazioni dello "stile ogivale", pur essendo stati eseguiti sotto la supervisione dello stesso architetto: se i tavolini-lampade erano riconducibili al "gotico-lombardo", la pisside del Bellosio era invece definita di "stile ogivale nordico", mentre il calice del medesimo orefice "arieggia piuttosto il 500"<sup>17</sup>.

Se le notizie relative agli arredi sono piuttosto scarse, non si può certo dire che quelle sul loro artefice siano molto più ricche: l'unica fonte ottocentesca che fornisce un profilo di Marco Dal Tedesco è costituita dal *Dizionario* del De Gubernatis, che si concentra principalmente sulle opere realizzate dall'artigiano, tralasciando la componente biografica. Lo studioso si limita difatti a indicare la residenza veneziana dell'artista, mentre fornisce un elenco dettagliato degli arredi presentati da questi all'Esposizione di Venezia del 1887, riportando addirittura un brano estrapolato dalle pubblicazioni coeve all'evento: in tale occasione Dal Tedesco avrebbe presentato "delle mobiglie [sic] intagliate ed intarsiate, finemente eseguite", tra cui spiccavano "una cornice stile del 1700 con relativa *consolle*", un tavolino "d'una forma svelta, nuova, elegante" ed uno stipo intarsiato "stile francese, Luigi XVI"<sup>18</sup>.

La provenienza veneziana, e l'elenco degli arredi presentati alla rassegna del 1887, portano a supporre che l'artigiano non fosse specializzato nella produzione di mobili neomedievali, ma piuttosto in oggetti di stile sei-settecentesco; tale ipotesi sembrerebbe confermata dagli studi più recenti. Duccio Dogheria, ad esempio, rileva come egli fosse in realtà il principale concorrente all'officina dei Besarel, sia per la fama che per l'ampia produzione di arredi in

---

<sup>15</sup> *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 26; si rimanda inoltre al capitolo relativo all'esposizione romana del 1888 e all'Appendice documentaria.

<sup>16</sup> F., 1888, p. 110.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 110-111; si rimanda all'Appendice documentaria.

<sup>18</sup> DE GUBERNATIS, 1906, pp. 582-583.

stile: Marco Dal Tedesco gestiva difatti dagli anni Sessanta dell'Ottocento un fiorentino laboratorio, dove erano impiegati dai settanta agli ottanta operai, suddivisi per categoria<sup>19</sup>. Oltre alla mostra del 1887, il mobilificio partecipò a numerose altre esposizioni, sia italiane che internazionali, riscuotendo un discreto successo e ottenendo addirittura alcune onorificenze<sup>20</sup>.

L'elenco degli arredi presentati agli eventi citati e la descrizione dell'attività riportata dalle pubblicità dell'epoca citate dal Dogheria portano a supporre una produzione prevalentemente in stile neoseicentesco, anche se non mancano arredi ispirati al Cinquecento: il De Gubernatis ricorda difatti la presenza di una credenza intarsiata "nello stile fra il bramantesco e lombardesco" tra le opere esposte alla rassegna veneziana, e alcune riproduzioni dell'epoca pubblicate dal Colle denotano a loro volta un interesse del mobiliere per gli arredi in stile neocinquecentesco<sup>21</sup>.

Si può quindi ipotizzare che la bottega di Marco Dal Tedesco si indirizzasse prevalentemente verso il Seicento, con affondi al Settecento inoltrato – lo stile francese "Luigi XVI" citato dal De Gubernatis –, ma che tale scelta stilistica non escludesse altre opzioni. Tra gli arredi ricordati in precedenza non mancano difatti opere neorinascimentali, senza dimenticare la camera da letto in "stile lombardo" già citata<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> D. DOGHERIA, *Dal Tedesco Marco*, in COLLE, 2007, pp. 437-438; E. COLLE, *Alla ricerca di uno stile nazionale: arte e industria nell'ebanisteria italiana della seconda metà dell'Ottocento*, in M. DE GRASSI (a cura di), *Valentino Panciera Besarel (1829-1902) storia e arte di una bottega d'intaglio in Veneto*, cat. della mostra, Verona 2002, pp. 8-31.

<sup>20</sup> Cfr. DOGHERIA, 2007, pp. 437-438.

<sup>21</sup> DE GUBERNATIS, 1906, p. 582 ; COLLE, 2002, p. 20.

<sup>22</sup> Tra gli arredi presentati alla rassegna veneziana del 1887 il De Gubernatis cita, oltre alla credenza intarsiata, uno "scrittoio Sansovino", riferendosi probabilmente allo stile rinascimentale che doveva connotare l'opera. Cfr. DE GUBERNATIS, 1906, p. 583.

### ***Bartolomeo Massimino, arredi in “gotico inglese”.***

La sezione dedicata ai mobili comprendeva stanze interamente arredate, ma non mancavano espositori che preferivano presentare una serie di pezzi di gusto eterogeneo: è il caso del torinese Bartolomeo Massimo, mobiliere torinese autore di una serie di arredi all'interno della categoria “Mobili artistici intagliati, intarsiati ed usuali”.

In base a quanto riportato dalla *Relazione generale*, l'artigiano presentava un gruppo di arredi “stile 500, 600” e “gotico inglese”; purtroppo il catalogo si limita a indicare genericamente i lavori esposti come “mobili”, senza fornire indicazioni più precise circa il tipo di arredi presentati<sup>23</sup>. Ciononostante l'autore non manca di specificare che una parte dei pezzi è riconducibile al gotico di matrice anglosassone, come se volesse distinguerli da altri tipi di Neomedievalismo: come si vedrà più avanti, il catalogo riporta la presenza di altri arredi medievalescenti, specificando in alcuni casi il tipo di neogotico a cui fanno riferimento. È evidente dunque l'intenzione del redattore di distinguere lo stile che caratterizzava i mobili del Massimo da quelli degli altri espositori, anche se la mancanza di riproduzioni dell'epoca rende difficile comprendere il motivo di tale distinzione.

La presenza di tratti anglosassoni negli arredi di un artigiano torinese non appare completamente fuori luogo: come osservato dalla Bossaglia, l'edilizia privata di Torino del secondo Ottocento era ampiamente caratterizzata da influenze inglesi, dovute inizialmente alla cultura e all'ispirazione dei singoli architetti<sup>24</sup>. Queste prime testimonianze architettoniche dovettero riscuotere una discreta fortuna, poiché in seguito gli stilemi inglesi si diffusero ampiamente nella produzione architettonica piemontese, giungendo addirittura a costituire una sua caratterizzazione locale, ispirata allo stile Tudor: si ricordano a tal proposito la palazzina Tornielli realizzata da Giovan Battista Ferrante (1869), originariamente ubicata in corso Massimo D'Azeglio ma demolita tra il 1958 e il 1959, e il palazzo dell'architetto Lattes all'angolo tra corso Sommeiller e corso Unione Sovietica, ascrivibile ai primi anni del Novecento<sup>25</sup>.

In realtà si può ipotizzare che nemmeno la Lombardia fosse del tutto estranea a influssi anglosassoni, malgrado l'indiscussa influenza del pensiero di Boito indirizzasse la produzione dell'epoca a modelli locali, seppure con un occhio al gotico veneziano. Ciononostante la Sala

---

<sup>23</sup> *Esposizione italo-americana*, cit., 1894, p. LVII; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>24</sup> Cfr. BOSSAGLIA, 2000, pp. 74-75.

<sup>25</sup> *Ibid.* Per la palazzina Tornielli si veda LEVA PISTOI, 1969, pp. 96-97.

collettiva Bresciana progettata da Antonio Tagliaferri in occasione dell'Esposizione Generale di Milano del 1881 presentava alcuni elementi di derivazione Tudor, oltre a una serie di riferimenti al coevo cantiere del santuario di Santa Maria delle Grazie: per quanto ciò fosse probabilmente riconducibile alla formazione dell'architetto in questione, è evidente che gli stilemi inglesi influenzavano almeno in parte le arti decorative<sup>26</sup>.

Sull'autore degli arredi in stile "gotico inglese" presenti all'Esposizione italo-americana non si hanno molte informazioni: nei repertori ottocenteschi manca qualunque riferimento a un mobiliere attivo a Torino che risponda al nome di Bartolomeo Massimo, mentre è invece presente un certo Bartolomeo Massimino, da cui si deduce che il nome indicato dal catalogo della rassegna genovese è in realtà frutto di un refuso da parte del compilatore.

L'artigiano risulta presente sia in alcune edizioni di primo Novecento dell'*Annuario commerciale del Piemonte* che nelle annate della *Guida Paravia* coeve alla rassegna genovese. Più precisamente nella guida piemontese è citato tra i negozianti di mobili in ferro e legno e tra i fabbricanti di arredi lignei, mentre nel repertorio di Torino è elencato solamente tra i venditori di mobilia; entrambe le pubblicazioni riportano il numero 17 di via Cavour come sede del laboratorio artistico<sup>27</sup>.

Purtroppo, a parte la segnalazione dell'indirizzo della bottega e delle categorie in cui essa risulta attiva, le due guide non forniscono ulteriori notizie su Massimino, così come altri repertori ottocenteschi e più recenti; gli altri mobili esposti alla rassegna, in stile cinque e seicentesco, portano a supporre che la sua produzione comprendesse arredi eseguiti in diversi stili storici. Probabilmente era a capo di un piccolo laboratorio, che all'interno del panorama torinese giocava un ruolo di secondo piano rispetto a figure di spicco come Luigi Gasperini.

---

<sup>26</sup> Si rimanda a TERRAROLI, 1991, p. 69.

<sup>27</sup> Si vedano *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1901, p. 322; *ivi*, p. 324; *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1902, p. 478; MARZORATI, 1891, p. 191; *ID.*, 1892, p. 206.

### ***Fratelli Asnaghi, camere da letto “stile lombardo”.***

Marco Dal Tedesco non era il solo a esporre una stanza interamente arredata secondo il gusto lombardo: la *Relazione generale* riporta difatti la presenza di altre due camere da letto ispirate a questo stile, realizzate dai fratelli Asnaghi di Meda<sup>28</sup>.

Purtroppo l'indicazione fornita dal catalogo è abbastanza generica, e al di là della segnalazione del tipo di ambienti presentati dagli artigiani non sono riportate altre informazioni utili; nemmeno le pubblicazioni coeve all'esposizione fanno riferimento agli arredi degli Asnaghi, così come non si è individuata alcuna riproduzione relativa ai loro mobili. Di conseguenza risulta difficile effettuare una valutazione stilistica delle opere presentate, oltre ad un eventuale confronto con la stanza arredata da Marco Dal Tedesco, anch'essa di gusto lombardo.

È possibile che la definizione di “stile lombardo” dato alle camere allestite dai fratelli Asnaghi si dovesse almeno in parte alla provenienza dei suoi autori: gli artigiani provenivano difatti da Meda, nell'attuale provincia di Monza e Brianza, e ciò potrebbe aver influenzato il giudizio stilistico del redattore del catalogo. Probabilmente gli arredi erano caratterizzati da elementi riconducibili al gusto neomedievale, ma la mancanza di fonti figurative e descrizioni più dettagliate degli ambienti rende difficile confermare tale ipotesi. Si ricorda inoltre quanto già detto per la camera da letto presentata da Marco Dal Tedesco: il termine “lombardo” era spesso utilizzato per descrivere opere neorinascimentali, ma la mancanza di ulteriori informazioni sugli ambienti non permette di confermare nessuna delle due possibili interpretazioni.

Anche sui fratelli Asnaghi non si è trovata alcuna notizia: la sede della loro attività si trovava in un piccolo centro, escluso quindi dai repertori ottocenteschi della zona, solitamente incentrati su città di maggior rilievo, come Milano. Il paese compare all'interno di una guida commerciale, più precisamente nell'annata del 1882 dell'*Annuario Lossa*, dedicato alle città di Genova, Milano e Torino e alle “principali provincie lombarde”, ma lo spazio riservatogli risulta minimo, a causa dell'ampia area geografica recensita dalla guida. L'unica categoria riportata per Meda è quella dedicata ai fabbricanti di mobili in legno, ma curiosamente non vi compaiono i fratelli Asnaghi: probabilmente all'epoca della pubblicazione dell'*Annuario Lossa* non erano ancora attivi, o facevano riferimento ad altre sezioni<sup>29</sup>. Nell'edizione del

---

<sup>28</sup> *Esposizione italo-americana*, cit., 1894, p. LIII; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>29</sup> Cfr. *Annuario Lossa*, cit., 1882, p. 86.

1901 dell'*Annuario commerciale del Piemonte*, ad esempio, Luigi Gasperini è citato sia tra i fabbricanti di mobili artistici che tra quelli di arredi e letti in ferro, oltre che nella categoria “Scultori in legno ed intagliatori”: è possibile che i fratelli Asnaghi fossero a loro volta attivi in più campi ma non si ha alcuna testimonianza della loro presenza in quanto non citati dal catalogo<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Per un profilo completo delle attività del Gasperini si veda il capitolo relativo all'Esposizione Generale del 1884. Cfr. inoltre *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1901, p. 322; *ivi*, p. 324; *ivi*, p. 420; *ivi*, p. 435.

### ***F. Paleari e figli, arredi in “gotico fantasia”.***

Una particolarità del catalogo della rassegna genovese è costituita dall’attenzione con cui il suo redattore ha segnalato le differenti tipologie di Neomedioevo che caratterizzavano le opere esposte: gli arredi di Bartolomeo Massimino sono definiti di gusto “gotico inglese”, mentre le stanze da letto di Marco Dal Tedesco e dei fratelli Asnaghi si ispirerebbero allo “stile lombardo”.

Anche i mobili presentati da F. Paleari e dai suoi figli sono definiti dalla *Relazione generale* di diversi stili: delle due camere da letto esposte, una era di gusto neorinascimentale, mentre la seconda sarebbe stata realizzata in “gotico fantasia”<sup>31</sup>. Non si sa esattamente cosa si intendesse con quest’espressione, e la mancanza di riproduzioni dell’ambiente impedisce il riconoscimento dei tratti distintivi degli arredi; tuttavia, confrontando le definizioni stilistiche contenute nel catalogo dell’esposizione, è possibile avanzare alcune ipotesi sulla scelta terminologica effettuata dal suo redattore.

In primo luogo si può supporre che fosse, se non un esperto, almeno un amatore di arte medievale, o un suo collezionista: nella maggior parte delle esposizioni esaminate le fonti ottocentesche tendevano a definire gli oggetti neomedievali “gotici”, “ogivali” o “medioevali”. In alcuni casi, in particolare in occasione della rassegna torinese del 1884, si cercava di identificare con maggior accuratezza i modelli di riferimento, soprattutto se locali: così Luigi Bosco presentava all’esposizione del 1880 una “imitazione di mobile gotico Valdostano”, mentre Adolfo Bauer pochi anni dopo esponeva un seggiolone “gotico-francese”<sup>32</sup>. Nella rassegna genovese il compilatore della *Relazione generale* segnalava con una certa frequenza i riferimenti a precise declinazioni dello stile neomedievale, anche se la mancanza di fonti iconografiche non permette di verificarne la precisione: dunque l’indicazione della stanza da letto come “gotico fantasia” potrebbe avere un preciso significato, come il mancato riferimento dell’ambiente a una forma locale di Medioevo. Alla medesima esposizione era però presente un’altra camera da letto, definita nel catalogo “in stile gotico”: l’ipotesi più verosimile è che con questa espressione, utilizzata diffusamente nei repertori delle altre rassegne ottocentesche, si intendesse indicare una reinterpretazione del Medioevo piuttosto libera, priva di richiami a realtà locali ben precise<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> *Esposizione italo-americana*, cit., 1894, p. LIV; si rimanda all’Appendice documentaria.

<sup>32</sup> *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 138; BELLINZONI, 1884, p. 134; si veda l’Appendice documentaria.

<sup>33</sup> Si veda *Esposizione italo-americana*, cit., 1894, p. LIV.

La definizione “gotico fantasia” non era ancora apparsa nelle mostre esaminate, né emerge dalle pubblicazioni ottocentesche; solamente in recenti studi della Bossaglia compare un termine simile, riferito all’architettura civile tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del secolo successivo. Secondo la studiosa è possibile distinguere, all’interno di un Neomedievalismo inteso in senso più ampio, un “finto medioevo”, o “medioevo di fantasia”, ricreato per ragioni storico-letterarie: il caso più celebre è costituito dal cosiddetto “stile Coppedè”, dal nome dei suoi due maggiori esponenti<sup>34</sup>. Gli edifici appartenenti a questa categoria, definita dalla studiosa “architettura fantastica” per l’immaginazione “intensa e teatralmente attiva”, sono caratterizzati dalla fusione di elementi architettonici riconducibili a differenti fasi del Medioevo, appartenenti “a decenni diversi quando non a secoli diversi”<sup>35</sup>.

Probabilmente un ragionamento analogo vale anche per la stanza da letto presentata da Paleari e figli: la presenza di componenti neomedievali riconducibili a diversi periodi, o a differenti declinazioni locali, potrebbe spiegare la difficoltà del redattore della *Relazione generale* a definire in modo preciso lo stile dell’ambiente esposto, e il ricorso all’espressione “gotico fantasia”. Allo stato attuale delle ricerche si possono solo avanzare ipotesi, come ricordato in precedenza la mancanza di riproduzioni e descrizioni più dettagliate dell’opera non permette un riscontro delle teorie riportate.

Se sugli arredi non si hanno molte notizie, i loro autori non godono di maggior fortuna: il catalogo dell’esposizione si limita difatti a indicarne la provenienza da Lissone, nell’attuale provincia di Monza, senza indicare nemmeno il nome completo del padre, titolare della bottega a conduzione familiare<sup>36</sup>. In base alla descrizione degli ambienti esposti dai Paleari fornita dalla *Relazione generale* si può supporre che si trattasse di una piccola attività, specializzata in mobili in stili storici; inoltre, a causa della sua ubicazione, il laboratorio non è citato in nessuna guida commerciale ottocentesca. Nemmeno l’*Annuario Lossa* riporta Lissone tra i comuni esaminati, e questo elemento, unito alla dimensione familiare della bottega, spiegano la mancanza di notizie sui Paleari.

---

<sup>34</sup> R. BOSSAGLIA, *Tipologie neomedievali a Torino dall’Ecclettismo al Liberty al Decò*, in VIGLINO DAVICO, DELLAPIANA (a cura di), 2000, p. 73.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 73-74.

<sup>36</sup> Cfr. *Esposizione italo-americana*, cit., 1894, p. LIV.

### ***“Jalotecnica”, vetrata in stile gotico.***

Sebbene le fonti relative all’esposizione genovese siano poco numerose, la *Relazione generale* non costituisce l’unica pubblicazione utile a rintracciare opere neomedievali: la *Guida ufficiale illustrata*, ad esempio, cita una vetrata “in stile gotico” nel padiglione delle Industrie diverse, eseguita dalla ditta “Jalotecnica” di Milano<sup>37</sup>.

Oltre a questo breve riferimento, non si hanno molte informazioni sull’opera: il redattore della guida si limita ad accennare a una “finestra con una vetrata in stile gotico a disegni a colori”, senza fornire ulteriori elementi in proposito<sup>38</sup>. Non si conosce nemmeno il soggetto della vetrata, ma l’espressione “a disegni a colori” porta a supporre che fosse ornata esclusivamente con motivi decorativi; purtroppo non si sono reperite riproduzioni ottocentesche dell’opera che possano suffragare tale ipotesi.

Oltre a descrivere brevemente la vetrata, la guida riporta qualche breve notizia sulla ditta autrice dell’opera, la “Jalotecnica” di Milano: la società, definita dalla fonte uno “studio artistico-industriale” specializzato nella lavorazione di vetri, cristalli e specchi, era nata da un gruppo di artisti e operai che, rimasti senza lavoro per una crisi nel settore industriale, si associarono tra di loro, fondando la ditta “Jalotecnica”<sup>39</sup>. Sebbene si conoscano i nomi dei promotori della società – indicata anche come “ditta Armanini, Lattuada e C.” – non si sono trovate informazioni relative ad essi o alla loro associazione; nemmeno l’*Annuario Lossa* fa riferimento agli artigiani citati, sia nelle categorie legate alla produzione vetraria che in quelle dedicate ad altri ambiti, sempre legati alle arti decorative.

Tale assenza è spiegabile se si considera l’anno del repertorio commerciale consultato, edito a Torino nel 1882: all’epoca probabilmente non esisteva ancora la ditta “Jalotecnica”, visto che il redattore della guida della rassegna genovese spiega la costituzione della società come reazione alla “recente crisi”, quindi successiva alla pubblicazione dell’*Annuario Lossa*. Inoltre l’autore si riferisce ai fondatori come “operai ed artisti” che hanno perso il lavoro, ma ciò non implica necessariamente che svolgessero un’attività in proprio; è anzi probabile che buona parte degli artigiani fosse impiegata presso una ditta o un laboratorio artistico, e che i loro nomi non compaiano nelle guide commerciali ottocentesche per questo motivo.

---

<sup>37</sup> *Esposizione italo-americana in Genova. Guida ufficiale illustrata*, Milano 1892, p. 129; si veda inoltre l’Appendice documentaria.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>39</sup> *Ibid.*

Dopo l'esposizione genovese si perdono le tracce della "Jalotecnica": la società non compare nei repertori artistici più recenti, e non si conosce nessuna opera realizzata dai suoi artigiani. Se si considera che tra le ditte locali specializzate in vetrate si annoverava quella di Giuseppe Bertini, che vantava una notevole esperienza e una serie di cantieri prestigiosi, si può ipotizzare che la piccola attività non abbia riscosso il successo sperato, rimanendo in un ruolo di secondo piano.

### ***Camera da letto di stile gotico, di Giovanni Gatti.***

L'ultimo espositore esaminato è Giovanni Gatti, un mobiliere proveniente da Milano: come la maggior parte dei casi citati, esponeva a sua volta un ambiente completamente arredato, più precisamente una stanza da letto "in stile gotico"<sup>40</sup>. La particolarità della camera è costituita dalla breve descrizione fornita dal redattore della *Relazione generale* nella quale, a differenza delle opere esaminate finora, si limita a segnalare lo stile di appartenenza senza specificare eventuali declinazioni locali. Escludendo un possibile refuso nel catalogo, l'ipotesi più verosimile è che l'ambiente allestito dal Gatti non presentasse alcun riferimento a specifiche forme locali di Medioevo, obbligando così il compilatore della *Relazione generale* a definire stilisticamente la camera in modo vago.

Il catalogo dell'esposizione italo-americana costituisce in realtà più un'eccezione che la norma: solitamente infatti le opere neomedievali erano indicate dalle pubblicazioni ottocentesche con definizioni stilistiche abbastanza generiche, come "stile ogivale" o "gotico", e in alcuni casi "bizantino". Il riconoscimento di tratti regionali specifici era piuttosto raro, e si concentra soprattutto nelle fonti relative alle rassegne a cavallo degli anni Ottanta del secolo, esposizione torinese del 1884 *in primis*, dove era maggiore la presenza di oggetti ispirati a modelli locali.

L'assenza di immagini d'epoca non permette una puntuale verifica delle caratteristiche formali dell'ambiente, tuttavia si può supporre che all'esposizione colombiana abbia riscosso un discreto successo, quantomeno dal punto di vista della critica: come segnalato dalla *Relazione del segretario generale della Giuria*, l'espositore fu difatti premiato con una medaglia d'oro "per importanza di produzione", ottenendo di fatto un riconoscimento ufficiale per i suoi arredi<sup>41</sup>.

Nonostante la fortuna con cui fu accolto alla rassegna genovese, non si hanno molte notizie su Giovanni Gatti: l'unica fonte ottocentesca che cita l'artigiano è l'*Annuario Lossa*, che riporta il nome del mobiliere tra i fabbricanti di arredi lignei<sup>42</sup>. Il repertorio però si limita a segnalare il Gatti, senza indicare l'indirizzo della bottega e una sua eventuale specializzazione; probabilmente, nonostante il catalogo lo indichi a capo di una "ditta", l'artigiano conduceva una piccola attività, che all'interno del vasto panorama dell'artigianato milanese risultava

---

<sup>40</sup> *Esposizione italo-americana*, cit., 1894, p. LIV; si rimanda inoltre all'Appendice documentaria.

<sup>41</sup> *La giuria dell'Esposizione italo-americana Genova 1892 – Relazione del segretario generale della Giuria* Avvocato V. Wautrain Cavagnari, Genova 1893, p. 175.

<sup>42</sup> *Annuario Lossa*, cit., 1882, p. 103.

relegata sullo sfondo. D'altro canto il termine all'epoca era utilizzato con una valenza diversa da quella attuale: un laboratorio dotato di qualche macchinario poteva essere definito dal suo proprietario una "ditta", per suggerire un'immagine moderna del proprio esercizio commerciale.

# Le Esposizioni Riunite di Milano (1894) ed il Neosforzesco.

---

Nel 1890 si decise di organizzare un'esposizione d'arte e industria a Milano, ma l'iniziativa subì una pausa d'arresto all'annuncio dell'allestimento della mostra palermitana del 1891-1892. L'evento fu quindi posticipato al 1894 e, poiché era prevista una esposizione nazionale da tenersi a Roma l'anno successivo, si optò per una serie di mostre settoriali, coordinate da una sola direzione<sup>1</sup>. Alcuni settori erano di carattere nazionale, mentre altri comprendevano espositori da tutto il mondo: nella prima categoria rientravano le esposizioni di carattere artistico – Belle Arti, Arte Teatrale, Arti Grafiche e affini – e quelle di Olii e Vini, Geografica, Canina ed i Concorsi Orticoli, mentre era prevista una partecipazione internazionale per Pubblicità e Giornalismo, per l'esposizione Operaia e per quelle dello Sport, della Fotografia della Filatelia e delle Poste<sup>2</sup>.

Come sede dell'evento furono scelti i cortili del Castello Sforzesco ed il parco circostante, che si stava realizzando nell'antica Piazza d'Armi; l'edificio era allo stadio iniziale del restauro, diretto da Luca Beltrami, ma aveva già dato i suoi frutti “in un crescendo di interesse, curiosità e aspettative” per lo stile “neosforzesco”, declinazione lombarda dell'arte a cavallo tra il XV ed il XVI secolo, ma ancora ascritto al Medioevo<sup>3</sup>.

L'intervento di recupero del castello, messo in atto a partire dagli anni Ottanta con un notevole rigore scientifico, partiva da premesse molto simili a quelle che guidarono la commissione della sezione di Storia dell'Arte nella realizzazione della Rocca e del Borgo Medievale: in entrambi i casi vi era la volontà di attualizzare il Medioevo locale, rivolgendosi sia agli specialisti che ad un più vasto pubblico. Pur giungendo a due risultati stilistici completamente differenti – ancora legata alla dimensione feudale la versione piemontese, già immersa in un clima pre-rinascimentale quella lombarda – i risultati diffusero, grazie alla

---

<sup>1</sup> L'esposizione romana non ebbe poi luogo. Sull'esposizione milanese si vedano M. PICONE PETRUSA, *1894. Milano Esposizioni riunite (6 maggio-6 novembre)*, in EAD., PESSOLANO, BIANCO, 1988, pp. 100-103; R. PAVONE, O. SELVAFOLTA, *Milano 1894. Le Esposizioni Riunite*, in EAD. (a cura di), *Milano 1894. Le Esposizioni Riunite*, Cinisello Balsamo 1994, pp. 7-20.

<sup>2</sup> Cfr. *Ivi*, p. 102.

<sup>3</sup> SELVAFOLTA, 2005, p. 85. Su Luca Beltrami (1854-1933) ed il restauro del Castello Sforzesco si vedano G. ZUCCONI, *Tra Torino e Milano, l'attualizzazione del castello medievale nell'ultimo scorcio dell'Ottocento*, in VIGLINO DAVICO, DELLAPIANA (a cura di), 2000, pp. 79-94; SELVAFOLTA, 2005, pp. 83-98.

capacità evocativa del castello, “l’ideale di un’auspicata unità stilistica nella quale le arti si fondono e si amalgamano”<sup>4</sup>.

Se si considera inoltre che l’ideazione e l’esecuzione della facciata principale, del palazzo dello Sport e del Caffè-Ristorante Lonati furono affidate a Giuseppe Sommaruga, allievo all’Accademia Braidense di Boito e Beltrami, si può ragionevolmente supporre che l’esposizione non fosse scevra di rimandi all’architettura medievale, anche se l’uso del legno doveva legarsi probabilmente al recupero di “una generica tradizione montana”<sup>5</sup>. Dalle incisioni d’epoca sembrerebbe che tali richiami, seppur sporadici, fossero presenti nel padiglione dello Sport, a cui sembra il Sommaruga tenesse più che agli altri edifici realizzati per la mostra: ai lati della facciata principale, in stile “pittoresco montano”, erano presenti due torrette medievalescanti, che contribuivano a rendere il prospetto simile ad una chiesa, mentre altre quattro di dimensioni minori erano disposte lungo il corpo della costruzione<sup>6</sup>.

La fortuna di cui godeva il Medioevo all’esposizione milanese è ulteriormente provata dall’allestimento tridimensionale di un dipinto, *La decapitazione del doge Marin Faliero*, che comprendeva una riproduzione di dimensioni ridotte della Scala dei Giganti del Palazzo Ducale veneziano: la vicenda, ambientata nel XIV secolo, era stata riportata in auge dal dramma di Byron *Marin Faliero* nel 1821, ed in seguito dall’omonima opera del Donizetti<sup>7</sup>. I due scritti costituirono una fonte d’ispirazione per numerosi pittori, dal Delacroix – autore della *Decapitazione di Marin Faliero* della Wallace Collection di Londra (1826) – a Francesco Gonin (1837), ma probabilmente la versione più nota in Italia era *Gli ultimi momenti del doge Marin Faliero sulla scala detta del piombo*, eseguita da Hayez nel 1867 e donata dall’autore nel medesimo anno all’Accademia di Brera<sup>8</sup>. L’opera passò alle collezioni della Pinacoteca nel 1892, pochi anni prima delle Esposizioni Riunite ed è possibile che ciò,

---

<sup>4</sup> ZUCCONI, 2000, p. 86.

<sup>5</sup> D. RIVA, *L’architettura delle Esposizioni o l’architettura in esposizione*, in ID., E. BAIRATI, *Giuseppe Sommaruga, un protagonista del Liberty italiano*, cat. della mostra, Milano 1982, p. 53. Per Giuseppe Sommaruga (1867-1917), in seguito uno dei protagonisti del Liberty milanese, si vedano M. FERRARA, *Contributo per la storiografia di Giuseppe Sommaruga*, in R. BOSSAGLIA, C. CRESTI, V. SAVI (a cura di), *Situazione degli studi sul Liberty*, atti del convegno, Firenze 1976, pp. 233-235; RIVA, 1982, pp. 52-60; PICONE PETRUSA, 1988, p. 102.

<sup>6</sup> La funzione rappresentativa della facciata principale dell’esposizione richiedeva invece uno stile più solenne: per realizzarla, il Sommaruga s’ispirò sia a quella eseguita dal Basile per la mostra palermitana del 1891-1892 che all’Esposizione Universale di Parigi del 1889. Sui padiglioni dell’esposizione cfr. RIVA, 1982, pp. 55-56; PICONE PETRUSA, 1988, pp. 100-101; O. SELVAFOLTA, *L’architettura delle Esposizioni Riunite*, in EAD., PAVONI (a cura di), 1994, pp. 27-34.

<sup>7</sup> Cfr. SELVAFOLTA, 1994, p. 14. Il *Marin Faliero* del Donizetti debuttò a Parigi nel 1835.

<sup>8</sup> Non si trattava della prima opera realizzata dal pittore sulla vicenda del Faliero: nel 1844 espose a Brera *Il Doge Marin Faliero convince il giovane Steno, già arrestato, essere egli l’autore dello scritto insultante che si trovò sopra il trono ducale, e che offendeva il Doge e la Dogaressa*, rappresentante un altro episodio della storia. La tela, eseguita su commissione di Enrico Taccioli, conobbe una buona fortuna critica ed illustrativa. Per i dipinti dell’Hayez si veda F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milano 1994.

suscitando un nuovo interessamento all'opera, abbia influito sulla scelta di una sua riproduzione tridimensionale per la mostra<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Cfr. MAZZOCCA, 1994, pp. 350-351.

### ***Sala degli Artefici Consociati, di Cecilio Arpesani.***

Come accennato in precedenza, il gusto “neosforzesco” si ispirava alla produzione artistica compresa approssimativamente tra la metà del Quattrocento e l’inizio del secolo successivo, in una fase di passaggio tra il tardo Medioevo e l’inizio del Rinascimento. È quindi facile che le opere ma soprattutto gli ambienti, realizzati in tale stile, siano caratterizzati da tratti riconducibili ad entrambi i periodi: è il caso della cosiddetta Sala degli Artefici Consociati, presentata all’interno della Mostra operaia (Tavv. 1-2).

Giudicata dalle fonti ottocentesche una delle “più accurate e felici riproduzioni dell’arte antica”, si deve ad un gruppo di artigiani specializzati “da parecchi anni” in oggetti “nello stile nostro del 400 e del 500”, sotto la supervisione dell’ingegnere Cecilio Arpesani; l’ambiente esposto era un salotto decorato ed arredato “nello stile del secolo XV”, completo in tutti i suoi elementi, dal soffitto ligneo alle pitture decorative<sup>10</sup>. Purtroppo le riproduzioni pubblicate dal periodico non permettono una panoramica completa della stanza ma, a giudicare dal relativo articolo, sembrerebbe che non fossero compresi altri arredi<sup>11</sup>.

La sala presenta alcuni elementi in comune con quella bresciana esposta dal Tagliaferri nel 1881: i motivi araldici, presenti rispettivamente sul camino e sulle pareti, le vetrate dalla terminazione trilobata, composte da tondi di vetro, ed il soffitto ligneo a cassettoni<sup>12</sup>. Le differenze presenti si devono al diverso periodo di riferimento dei due architetti: se l’obiettivo del Tagliaferri era, secondo le fonti ottocentesche, fornire “un’idea dell’arte decorativa bresciana”, realizzando un ambiente “nello stile fiorentino del secolo decimo quarto”, l’Arpesani si sarebbe invece ispirato alla produzione artistica di fine Quattrocento<sup>13</sup>. I suoi arredi sono difatti riconducibili in larga parte al Rinascimento, come il cassone intagliato vicino alla finestra o la cornice dell’ancona antica; anche la decorazione a festone delle pareti si ispira a motivi quattro-cinquecenteschi<sup>14</sup>.

Il risultato è uno stile di transizione, già indirizzato verso il Rinascimento ma che conserva ancora rare tracce medievali, come la vetrata a tondi colorati – anche se ridimensionata rispetto alla versione del Tagliaferri –, il parafuoco in vetro con motivi geometrici e tutti gli oggetti in ferro, sebbene non siano chiaramente leggibili nell’incisione ottocentesca. Come

---

<sup>10</sup> *Le Esposizioni Riunite di Milano 1894*, Milano 1894, p. 210; *Guida del visitatore nelle Esposizioni Riunite del 1894 in Milano*, Milano 1894, p. 215; si veda inoltre l’Appendice documentaria.

<sup>11</sup> *Le Esposizioni Riunite*, cit., 1894, p. 210.

<sup>12</sup> Per la Sala collettiva Bresciana si rimanda al capitolo relativo all’Esposizione Generale di Milano (1881).

<sup>13</sup> *L’Esposizione Italiana del 1881*, cit., 1881, p. 267; *Le Esposizioni Riunite*, cit., 1894, p. 210.

<sup>14</sup> Il tondo rappresentante la Madonna con Bambino era difatti opera antica, “del principio del secolo XVI”: proveniente da un collezionista privato, Rodolfo Sessa, venne concessa temporaneamente in prestito per “rendere più completa questa speciale mostra operaia [sic]”. *Ibid.*

detto in precedenza, il ferro battuto e l'arte vetraria, tecniche con cui sono state realizzate le opere sopracitate, erano considerate nell'Ottocento tipiche della produzione artistica medievale: basti pensare alle vetrate dei Bertini, definite di gusto gotico pur essendo di chiara derivazione ottocentesca e presentando pochi elementi decorativi neomedievali. In questo caso sembra verificarsi un differente processo: il compito di connotare in senso medievale l'intero ambiente viene demandato ad alcuni oggetti realizzati con tali tecniche, ed eseguiti effettivamente in stile medievaleggiante.

Come accennato in precedenza, la Sala degli Artefici Consociati nacque dalla collaborazione di un gruppo di artigiani specializzati in stili storici sotto la supervisione di Cecilio Arpesani, ingegnere-architetto allievo di Boito e fautore del recupero degli stili del passato, con particolare attenzione alle sue declinazioni locali<sup>15</sup>. Attivo prevalentemente a Milano, si occupò sia di restauro che, su scala maggiore, di architetture sacre e profane, accomunate da un gusto lombardo, "oscillante" – secondo la definizione della Selvafolta – "tra il romanico e il rinascimento": queste, caratterizzate esternamente da mattoni a vista, parti affrescate e motivi ornamentali graffiti, sono facilmente associabili al salotto esposto a Milano<sup>16</sup>.

La variazione stilistica delle sue opere sembrerebbe legata quasi sempre alla destinazione d'uso: se per i villini ed i palazzi Arpesani prediligeva una maniera più vicina alle architetture rinascimentali, gli edifici religiosi presentano invece tratti dichiaratamente medievali: le facciate in marmi policromi alternati orizzontalmente, la struttura delle stesse a capanna, le piante basilicali, sono tutti elementi che richiamano la tradizione del romanico italiano<sup>17</sup>. In entrambi i casi è evidente la conoscenza dei modelli storici posseduta dall'architetto, e la sua fedeltà ad essi: impregnata di cultura storicista, la sua produzione è costantemente legata alla tradizione locale, con occasionali incursioni nel bizantino e paleocristiano<sup>18</sup>.

Secondo la Selvafolta, dal carteggio dell'Arpesani emerge inoltre il riconoscimento della componente decorativa come fondamentale per la definizione stilistica dei suoi edifici, apprezzamento che si estendeva probabilmente alle maestranze artigiane impiegate nei cantieri<sup>19</sup>. Ciò porta a supporre un rapporto piuttosto stretto con gli artefici con cui collaborava, tratto comune a molti architetti dell'epoca: come Moretti o i fratelli Bagatti

---

<sup>15</sup> Su Cecilio Arpesani (1853-1924) si vedano A. BAILA, *L'architettura "chiesastica" in Cecilio Arpesani*, in "Arte cristiana", cit., n. 805, 2001, pp. 277-286; EAD., *Architettura sacra di Cecilio Arpesani: monumenti funebri e gli arredi sacri*, in "Arte cristiana", cit., n. 811, 2002, pp. 289-294; SELVAFOLTA, 2005, pp. 90-91.

<sup>16</sup> SELVAFOLTA, 2005, p. 90.

<sup>17</sup> Per le chiese realizzate dall'Arpesani si rimanda a BAILA, 2001, pp. 277-286.

<sup>18</sup> Si veda, ad esempio, la chiesa di Santa Croce in Milano (1913-1917), edificata in occasione del centenario dell'editto di Costantino. Cfr. BAILA, 2001, pp. 284-285.

<sup>19</sup> Cfr. SELVAFOLTA, 2005, p. 91.

Valsecchi, Arpesani utilizzava spesso maestranze attive nei cantieri di restauro, formando una rete di conoscenze e rimandi sia culturali che professionali che portarono a “speciali intese fra architetti e decoratori, tra modi espressivi, scelte stilistiche e tecniche esecutive”<sup>20</sup>. Le durevoli collaborazioni finivano per influenzare lo stile ed i modi espressivi di ambedue le categorie: se gli architetti continuavano a dirigere le opere commissionate loro, sicuramente gli artigiani contribuivano con la propria esperienza a caratterizzare stilisticamente le architetture<sup>21</sup>.

Un ragionamento analogo è probabilmente valido per la Sala degli Artefici Consociati: secondo i periodici dell'epoca l'Arpesani realizzò i disegni “tanto dell'insieme che della decorazione, dell'arredamento e dei mobili”, oltre a dirigere l'esecuzione dell'ambiente “in ogni particolare”; al tempo stesso le medesime fonti riportano però che gli artigiani impiegati si dedicavano “già da parecchi anni” alla produzione di oggetti di gusto quattrocentesco”<sup>22</sup>.

È verosimile che la collaborazione tra le due parti fosse caratterizzata da un attivo scambio di idee, ma che fosse ridotta dalle pubblicazioni ottocentesche ad un mero rapporto di subordinazione. Già in occasione dell'esposizione palermitana del 1891-1892 si era riscontrata la tendenza ad incentrare gli articoli sulla figura del progettista, a scapito del ruolo svolto dalle maestranze, giungendo ad attribuire ad Andrea Onufrio tutto il merito degli arredi di gusto normanno, mentre gli artigiani, che pure avevano in parte influenzato la produzione degli stessi, non erano nemmeno citati<sup>23</sup>.

Fortunatamente le pubblicazioni relative alle Esposizioni Riunite riportano comunque i nomi degli artefici che parteciparono alla realizzazione della Sala, fornendo in alcuni casi qualche informazione. Per le pitture decorative furono incaricati Nino Besta e Francesco Pietrantonio – o Pierantoni, secondo la fonte consultata –; Luigi Carpi, Giuseppe Viganò, Francesco Perego, Domenico Giudice, Antonio Colombo e tal Sangiorgio, operai della ditta Antonio Proserpio e Figli, realizzarono invece la componente lignea del soffitto, il tavolo e le sedie; ad Angelo Colombo e Angelo Silvestri si deve invece il camino in pietra ed i restanti arredi in legno, ovvero il “*cassone nuziale*” e l'ancona; i lavori in ferro furono eseguiti dagli operai Carlo Germani, Giuseppe Fassioli e Pietro Galli, della ditta Frigerio; infine la vetrata ed il parafuoco in vetro si devono a Paolo Torniamenti, dell'impresa Torniamenti Virgilio<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Le Esposizioni Riunite*, cit., 1894, p. 210.

<sup>23</sup> Si veda a tal proposito il capitolo relativo all'Esposizione Nazionale di Palermo (1891-1892).

<sup>24</sup> L'elenco degli artigiani è pubblicato sia in *Le Esposizioni Riunite* che nella *Guida del visitatore*, con alcune differenze: la lista sopra riportata è stata ottenuta dal confronto delle due pubblicazioni, tralasciando i nomi

Al di là dei nomi degli artefici, e delle ditte a cui alcuni di essi facevano riferimento, non si hanno altre notizie; nella maggior parte dei casi non è nemmeno riportata la città di provenienza, elemento determinante per la ricerca nelle guide commerciali ottocentesche. Si sono tuttavia rinvenuti alcuni nominativi nell'edizione del 1882 dell'*Annuario Lossa*, repertorio commerciale ottocentesco che comprendeva le città di Genova, Milano, Torino e "principali provincie lombarde"; purtroppo le indicazioni contenute sono abbastanza sintetiche, considerato l'ampia area geografica analizzata dalla guida<sup>25</sup>.

Esaminando la sezione relativa all'area milanese si sono individuati alcuni artigiani che hanno collaborato alla Sala degli Artefici Consociati: tra i laboratori di intaglio ligneo, ad esempio, è citato quello di Angelo Colombo, mentre si può ipotizzare che l'impresa "Gajo A. e Torniamenti" – o "Torniamenti e Gajo", a seconda della categoria consultata – elencata tra i negozianti in "vetri, cristalli e mezzi cristalli" e tra quelli di "vetri in lastre e Vetrai" corrisponda alla ditta di Virgilio Torniamenti, presso la quale era impiegato Paolo Torniamenti, autore della vetrata e del parafuoco in vetro della sala<sup>26</sup>. Anche la ditta Frigerio, della quale facevano parte gli operai che realizzarono gli oggetti in ferro battuto, è citata in due categorie: tra i fabbricanti di "Passamani di novità per addobbi di mobili ed appartamenti" e, all'interno della categoria "Arredi da chiesa", tra quelli di articoli in metallo<sup>27</sup>; tale impresa non è da confondersi con l'omonima bresciana di Vincenzo Frigerio, specializzata in arredi lignei, che collaborò con il Tagliaferri all'esposizione milanese del 1881, e che risulta a sua volta nominata nell'*Annuario Lossa*<sup>28</sup>.

Non è stato possibile individuare altre maestranze della Sala degli Artefici Consociati tramite il suddetto repertorio: il vasto numero di città esaminate avrà sicuramente portato i redattori ad una selezione dei principali artigiani presenti in ciascun luogo e si deve inoltre considerare il divario tra l'anno di pubblicazione della guida – il 1882 – e quello delle Esposizioni Riunite, tenutesi ben dodici anni dopo.

La *Guida di Milano* redatta dal Savallo nel 1884 riporta a sua volta informazioni su parte delle sopracitate maestranze, fornendo ulteriori dettagli per alcuni stabilimenti: la ditta "Gajo Aristide e Torniamenti Virgilio", ad esempio, è citata tra i negozianti di "Cristalli, Porcellane e Terraglie", ma anche tra i vetrai, con sede al numero 23 di via Monte di Pietà<sup>29</sup>. L'impresa

---

presenti solo in una delle due fonti. L'unico artefice presente in una sola fonte è un certo G. B. Silvestri, citato nella *Guida del visitatore*, del quale si ignora il ruolo all'interno del cantiere. Cfr. *Guida del visitatore*, cit., 1894, p. 125; *Le Esposizioni Riunite*, cit., 1894, p. 210; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>25</sup> *Annuario Lossa*, cit., 1882.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 99; *ivi*, p. 111.

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 88-89.

<sup>28</sup> Anche l'impresa di Vincenzo Frigerio è citata nella suddetta guida: si veda *ivi*, p. 24.

<sup>29</sup> Cfr. G. SAVALLO, *Guida di Milano pel 1884*, Milano 1884, pp. 519-520.

viene descritta come specializzata in “vetri per tettoie e serre d’ogni spessore, luci da specchi, lastre di vetro nazionale ed estero, terraglie, cristalli e vetri, con deposito di bottiglie nere di Francia, cornici d’ogni genere”, oltre a vendere piombo e stucco “per uso della professione”<sup>30</sup>. Un’altra ditta presente in entrambi i repertori è quella di Filippo Frigerio, il cui nome ricorre anche in una guida commerciale milanese del 1864: nel primo caso è elencato tra i produttori di “Arredi sacri in metalli”, mentre in quella del 1864 figura tra i negozianti di “Paramenti e Sacri Arredi” e tra i cesellatori<sup>31</sup>.

È possibile che all’epoca non fossero ancora attivi tutti gli artefici coinvolti dall’Arpesani: le pitture decorative furono ad esempio eseguite da Nino Besta e Francesco Pietrantonio, due “giovani e distinti pittori” che non risultano nella guida in questione, così come Angelo Silvestri, uno dei “due giovani artefici” che realizzarono il camino in pietra, il cassone e l’ancona<sup>32</sup>. Si ricorda infine che le fonti ottocentesche non riportano la provenienza di nessuno degli artigiani citati, ad eccezione della ditta Frigerio, per la quale si specifica l’origine milanese.

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 520.

<sup>31</sup> *Guida di Milano per l’anno bisestile 1864*, Milano 1864 p. 628; *ivi*, p. 782; SAVALLO, 1884, p. 527.

<sup>32</sup> *Le Esposizioni Riunite*, cit., 1894, p. 210.

### ***Camera “stile 1400”, di Antonio Radice.***

La Sala degli Artefici Consociati non era il solo ambiente esposto che rispondesse ai canoni della presente ricerca: si è difatti rintracciata nelle fonti un'altra opera di gusto analogo, una camera “stile 1400”, realizzata da un certo Antonio Radice<sup>33</sup>. Purtroppo l'unico a citare l'allestimento è Antonio Maffi, durante la rassegna della prima Galleria del Mobilio, ovvero in un articolo di carattere generale in cui l'autore non poteva dilungarsi su tutte le opere presenti nella sezione, ma doveva limitarsi ad una breve descrizione delle principali attrazioni. Questo spiega le poche informazioni riportate a proposito della stanza del Radice: dopo essersi riferito al numero di catalogo dell'opera, il Maffi si limita a segnalare che è stata eseguita in legno di noce, si ispira allo stile del XV secolo ed è opera di Antonio Radice<sup>34</sup>.

Manca qualunque altra indicazione, a partire dal gusto di riferimento, “stile 1400” è un'espressione che, come detto in precedenza, può richiamarsi al tardo Medioevo o al primo Rinascimento; in questo caso, considerate le coordinate culturali dell'ambiente milanese, è probabile che si tratti di un'opera neosforzesca, che coniughi le due sopracitate componenti. Tale teoria troverebbe conferma se il Radice fosse attivo a Milano, o in contatto con il suo *milieu*, ma non si ha alcuna notizia sulla provenienza dell'artista, e, tantomeno, sulla sua formazione: in realtà il Maffi non specifica nemmeno se Antonio Radice fosse l'artefice dell'arredo della stanza, o l'architetto che ne progettò l'allestimento. La mancanza di informazioni non permette di definire nemmeno l'opera, visto che l'espressione “stile 1400” può assumere svariati significati secondo l'ambito regionale di riferimento; probabilmente, svolgendosi l'esposizione a Milano, sarà da considerarsi nell'accezione appena di neosforzesco, ma si tratta solamente di un'ipotesi.

Anche per l'autore della sala non è stato possibile reperire alcuna notizia: il suo nome non è presente nell'*Annuario Lossa*, sia per la città di Milano che presso altre località, e non è citato nemmeno nei repertori artistici dell'epoca o nelle pubblicazioni più recenti. La guida del Savallo nomina tra i “negozianti e fabbricanti di mobili” di Milano i fratelli Radice, con sede in piazza Mentana 1, ma non riporta ulteriori informazioni che permettano di capire se si tratta dell'espositore in questione<sup>35</sup>. Come detto in precedenza, non si sa nemmeno se fosse un artigiano o un architetto ma, essendo quest'ultima categoria maggiormente studiata, allo stato

---

<sup>33</sup> A. MAFFI, *Esposizione Internazionale Operaia – La prima Galleria del Mobilio*, in *Le Esposizioni Riunite*, cit., 1894, pp. 51-54.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 54; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>35</sup> Cfr. SAVALLO, 1884, p. 549.

attuale delle ricerche sembra più probabile che si trattasse di un artefice poco noto nel panorama dell'artigianato milanese, dove primeggiavano figure di spicco come i Brambilla o la ditta Zara e Zen.



**Tav. 1.** C. Arpesani, Sala degli artefici consociati. Ubicazione ignota.



**Tav. 2.** C. Arpesani, Sala degli artefici consociati. Ubicazione ignota.



## L'Esposizione Nazionale di Torino, 1898.

---

Nel 1893 la Società Operaia di Mutuo Soccorso “La Libertà” propose di celebrare il cinquantenario dell’emanazione dello Statuto Albertino, che sarebbe caduto da lì a cinque anni, con un’esposizione internazionale dedicata alla classe operaia<sup>1</sup>. L’iniziativa suscitò l’interesse della borghesia e dell’aristocrazia torinese, che ne temevano però i riferimenti al socialismo, cosicché, per evitare che se ne occupassero le associazioni operaie, nel novembre del 1895 una riunione presso la Camera di Commercio, presieduta dall’onorevole Villa, decise di predisporre per il 1898, in occasione della suddetta ricorrenza, un’Esposizione Generale Italiana, dedicata all’arte ed all’industria<sup>2</sup>.

L’organizzazione dell’evento risultò travagliata, anche per il contesto storico in cui andava a porsi: la caduta del governo Crispi, i disordini sociali, culminati nello sciopero dei panettieri torinesi nei primi giorni di apertura dell’esposizione, e nelle manifestazioni operaie del 6 e 7 maggio a Milano, soffocate brutalmente dal generale Bava Beccaris, avevano messo fortemente in difficoltà le forze reazionarie e moderate del Paese<sup>3</sup>.

Anche i rapporti con la Chiesa non erano facili, perdurando il *non expedit* che, di fatto, escludeva parte dell’elettorato dalla vita politica; era inoltre il periodo della battaglia del Pontefice contro la massoneria, ritenuta la maggior responsabile della propaganda e politica anticlericale<sup>4</sup>. Proprio l’annuncio della celebrazione dell’anniversario dello Statuto suscitò le reazioni della stampa cattolica, dalle pagine del periodico *Italia Reale – Corriere Nazionale*: si richiedeva di eliminare alcuni temi dalla mostra, quali la politica – intesa come posizioni anticlericali e massoniche –, la pornografia – l’uso del nudo nell’arte – ed il lavoro festivo<sup>5</sup>. L’autore della polemica, Stefano Scala, temeva che l’esposizione fungesse da veicolo “solo per la diffusione di idee liberali”, ed auspicava quindi un’impostazione maggiormente legata alla dimensione cattolica<sup>6</sup>. Ad inasprire il conflitto tra il Comitato promotore ed i periodici

---

<sup>1</sup> Sull’Esposizione Nazionale si vedano M. PICONE PETRUSA, 1898. *Torino Esposizione nazionale (1 maggio-20 novembre)*, in EAD., PESSOLANO, BIANCO, 1988, pp. 104-107; A. MASSAIA, *Esempi di architettura dell’eclittismo: le esposizioni di Torino del 1884, 1898, 1911*, in “Studi Piemontesi”, XVIII, 1989, fasc. 2, pp. 498-506; R. ROCCIA, *Nella città delle meraviglie*, in EAD., P. L. BASSIGNANA (a cura di), 1898. *L’Esposizione Generale Italiana. Dal dibattito preparatorio alla valutazione dei risultati*, Torino 1999, pp. 73-76; ID., *Torino 1861-2011. Storia di una città attraverso le esposizioni*, Torino 2011.

<sup>2</sup> Cfr. MASSAIA, 1989, p. 495.

<sup>3</sup> PICONE PETRUSA, 1988, p. 104; MASSAIA, 1989, p. 495; BASSIGNANA, 2011, pp. 58-59.

<sup>4</sup> Cfr. G. M. ZACCONE, *L’Esposizione d’arte sacra del 1898 a Torino tra religione e politica*, in “Studi Piemontesi”, XXV, 1996, fasc. 1, pp. 71-102; BASSIGNANA, 2011, p. 59.

<sup>5</sup> Per un’analisi del dibattito attraverso la stampa dell’epoca si rimanda a ZACCONE, 1996, pp. 71-102.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 75.

clericali concorreva sicuramente la recente celebrazione del 25° anniversario della presa di Porta Pia, ricorrenza avversata da giornali come *Civiltà Cattolica* e dai suoi lettori<sup>7</sup>.

La stampa cattolica continuò per mesi ad attaccare l'esposizione ed i relativi comitati, rei di non rappresentare in proporzione adeguata la componente cattolica, ma anzi di essere un covo di massoni e liberali, fino a quando non fu portata avanti la proposta di una mostra sulle opere di carità cristiana come necessario completamento all'Esposizione Nazionale. L'idea fu sviluppata, trasformando l'evento in un'esposizione di arte sacra, che giunse a comprendere perfino l'ostensione della Sindone<sup>8</sup>.

Le due mostre erano dunque caratterizzate da un indubbio valore simbolico, rafforzato dal loro allestimento. Erano difatti disposte lungo l'asse di corso Massimo d'Azeglio, rispettivamente presso il parco del Valentino – l'Esposizione Nazionale – e Piazza d'Armi – l'Esposizione di Arte Sacra –risultando collegate grazie ad un apposito cavalcavia, intitolato a Massimo d'Azeglio ma definito anche “ponte della concordia”<sup>9</sup>.

Autori della passerella e dell'intera architettura dell'esposizione generale erano Carlo Ceppi, Costantino Gilodi e Giacomo Salvadori di Wiesenhof, attivi a Torino tra la seconda metà dell'Ottocento ed i primi anni del secolo successivo<sup>10</sup>. La figura più nota, a cui probabilmente si deve l'impronta stilistica del complesso, è Carlo Ceppi, prolifico artista di stile eclettico: se il suo iniziale successo si deve al primo premio ottenuto al concorso del 1861 per la facciata di Santa Maria del Fiore a Firenze, con un progetto neomedievale, si affermò in seguito con edifici ispirati alle più diverse maniere<sup>11</sup>. La sua produzione, che comprendeva architetture sacre e profane, spaziava dalla reinterpretazione della tradizione barocca piemontese di palazzo Ceriana in piazza Solferino al Quattrocento veneziano di palazzo Bellia, costruito all'imbocco di via Diagonale, l'attuale via Pietro Micca<sup>12</sup>. Non mancano nemmeno riferimenti all'architettura gotica e del Rinascimento “di intonazione nordica”, presenti rispettivamente in

---

<sup>7</sup> Sul conflitto tra Stato italiano e Papato negli anni Novanta si veda G. SPADOLINI, *L'opposizione cattolica da Porta Pia al '98*, Firenze 1955 [1972], pp. 345 e ss.

<sup>8</sup> Cfr. ZACCONE, 1996, pp. 79-81. Per l'esame dell'esposizione di arte sacra si rimanda al capitolo relativo.

<sup>9</sup> Si veda MASSAIA, 1989, p. 498.

<sup>10</sup> Cfr. PICONE PETRUSA, 1988, p. 105; MASSAIA, 1989, pp. 495-498. Per Carlo Ceppi (1829-1921) e Costantino Gilodi (1853-1918) si veda LEVA PISTOI, 1969; per un profilo biografico del primo si rimanda inoltre a E. SPURGAZZI, *Della vita e degli studi del conte Carlo Ceppi, architetto torinese*, Torino 1922; E. BRUNO, *Il conte Carlo Ceppi*, in “Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti”, anno VIII, 1929, nn. 3-4, pp. 78-86; ID., G. CHEVALLEY, G. SALVADORI DI WIESENHOF, *Carlo Ceppi (1829-1921) architetto*, Torino 1932; L. TAMBURINI, *Carlo Ceppi*, in *Dizionario biografico*, cit., 1979, vol. 23, pp. 642-645; A. S. MASSAIA, *Carlo Ceppi: un protagonista dell'Eclettismo a Torino*, in “Studi Piemontesi”, XXI, 1992, fasc. 2, pp. 407-429; A. DAMERI, S. GRON, *Dall'archivio di Carlo Ceppi progetti e disegni*, in EAD. (a cura di), *La variante e la regola*, Torino 2003, pp. 101-109.

<sup>11</sup> Nonostante la vittoria il progetto non fu utilizzato: il Comune di Firenze preferì difatti bandire un secondo concorso, che portò alla scelta del Fabris. Cfr. LEVA PISTOI, 1969, p. 154.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 133-148; MASSAIA, 1989, p. 496

edifici come la chiesa del Sacro Cuore di Maria – dove però le proporzioni sono alterate, facendo assomigliare l’edificio ad una “colossale macchina” – e il palazzo Ceriana di via Arsenale<sup>13</sup>.

Il gusto eclettico che caratterizzava l’opera del Ceppi si trasmise alle architetture progettate per l’Esposizione Nazionale, che presentavano difatti tratti stilistici eterogenei: se nell’insieme ci si attenne ad una “prudente rivisitazione della tradizione barocca piemontese”, non mancavano parti neomoresche, spesso nelle immediate vicinanze dei padiglioni barocchi<sup>14</sup>. È il caso della Fontana Monumentale, o dei Dodici Mesi, unica opera tuttora rimasta presso il parco del Valentino: definita dal Massaia di gusto *neorocaille*, era originariamente posta di fronte alla cosiddetta “tripla facciata” in stile moresco, un accostamento quantomeno inconsueto dal punto di vista stilistico<sup>15</sup>.

La componente neomedievale risultava del tutto assente dalle architetture dell’Esposizione Nazionale; al di là di corso Massimo d’Azeglio la mostra d’Arte Sacra e delle Missioni cattoliche presentava invece elementi di chiara derivazione medievale, particolarmente visibili nel padiglione per la rassegna di arte sacra, realizzato da Ceppi e dai suoi collaboratori. Se la facciata rivolta su corso Massimo d’Azeglio era di stile eclettico, il prospetto opposto sembra invece richiamarsi all’idea di Medioevo cara al suo autore, già manifestata nella chiesa del Sacro Cuore di Maria: basti pensare alle grandi vetrate composte da trifore e finestrelle tonde, o alla presenza diffusa di piccoli pinnacoli<sup>16</sup>. Pur rimandando al prossimo capitolo l’analisi delle architetture dell’Esposizione d’Arte Sacra è interessante notare come i medesimi artisti abbiano proposto scelte stilistiche differenti in base alla tipologia di mostra.

---

<sup>13</sup> La Leva Pistoia ha rilevato numerose affinità tra la chiesa e la stazione torinese di Porta Nuova, realizzata tra il 1865 ed il 1868 dal Mazzucchelli e da Ceppi; tale somiglianza si dovrebbe proprio alla libertà con cui l’architetto gioca con le proporzioni dei modelli medievali nella realizzazione del Sacro Cuore di Maria. LEVA PISTOI, 1969, pp. 139-142; *ivi*, p. 155.

<sup>14</sup> BASSIGNANA, 2011, p. 63; cfr. MASSAIA, 1989, pp. 497-498.

<sup>15</sup> Dietro di essa si estendeva la Galleria del Lavoro, lunga più di duecento metri, a sua volta in stile moresco; la facciata comprendeva inoltre le testate della Gallerie dell’Agricoltura e della Guerra. Cfr. PICONE PETRUSA, 1988, pp. 104-105; MASSAIA, 1989, pp. 496-498.

<sup>16</sup> La descrizione si basa su un’incisione ottocentesca pubblicata in BASSIGNANA, 2011, p. 62. Per il prospetto su corso Massimo d’Azeglio non si è trovata alcuna illustrazione.

## ***Ceramiche di Pio Fabri.***

L'Esposizione Nazionale fu ampiamente documentata dalla stampa dell'epoca: oltre al *Catalogo generale* ed alle pubblicazioni ufficiali l'evento fu seguito da riviste specializzate – come la neonata *Arte Italiana Decorativa e Industriale* –, che dedicarono numerosi articoli agli espositori presenti all'evento.

Grazie a tali strumenti è stato possibile scoprire opere di gusto neomedievale, di difficile individuazione tramite il solo catalogo: è il caso degli oggetti presentati da Pio Fabri, “bravissimo seguace delle antiche scuole di ceramica”<sup>17</sup>. Esponeva una piccola selezione di opere, principalmente composta di piatti e vasi smaltati, oltre a delle “mattonelle” decorate; non sembra che vi fosse uno stile predominante, ma “in più d'un lavoro” aveva saputo “riunire la leggiadria degli stili arabi e persiani con la purezza quattrocentista”<sup>18</sup>. Parte degli oggetti esposti si ispiravano difatti ad artisti quattrocenteschi: alcune “mattonelle” – si trattava presumibilmente di maioliche artistiche – erano ornate con la riproduzione di un San Michele tratto da un dipinto di Gentile da Fabriano, una Madonna di Filippo Lippi ed un'Annunciazione di Crivelli<sup>19</sup>, mentre “su un piatto dai bordi splendidamente rabescati” era raffigurato “l'Angelo in adorazione di Benozzo Gozzoli”<sup>20</sup>.

Come si può notare da quanto riportato finora, la trasposizione di opere rinascimentali su ceramica caratterizzava buona parte della produzione artistica del Fabri. L'artista cercava però di rendere il modello più medievale, decorando i bordi delle maioliche con motivi che sembrano richiamare, più che gli stili “arabi e persiani”, il neogotico<sup>21</sup>. L'incorniciatura accentua così i caratteri “archiacuti” dell'originale, a scapito della dimensione rinascimentale che connotava l'opera.

Si può avere un'idea del risultato grazie al periodico *Natura ed Arte*, che pubblicò la riproduzione di una delle opere del Fabri, corredata dalla didascalia “L'Arcangelo Gabriele,

---

<sup>17</sup> F. MUSSO, *La ceramica all'Esposizione di Torino*, in “Natura ed Arte”, 1898, p. 489.

<sup>18</sup> Il periodico *Natura ed Arte* pubblicò le riproduzioni di alcune opere del Fabri, che confermano tale teoria: oltre ad una maiolica artistica, di cui si dirà più avanti, sono difatti illustrati alcuni piatti e “Vasi orientali”, di ispirazione moresca, un “Tondo Rinascimento”, con motivi vegetali stilizzati, ed un generico “vaso” di gusto archeologico. MUSSO, 1898, p. 489; E. AITELLI, *Porcellane, maioliche e terrecotte*, in *L'Esposizione Nazionale del 1898*, Torino 1898, pp. 297-298; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>19</sup> Non essendoci altre informazioni, si presume che si trattasse delle opere più note dei due pittori: il dipinto di Filippo Lippi sarà dunque da identificarsi con la *Madonna col Bambino e angeli* degli Uffizi di Firenze, mentre nel caso di Carlo Crivelli si sarà trattato dell'*Annunciazione con sant'Emidio*, conservata presso la National Gallery di Londra.

<sup>20</sup> Sono citati anche soggetti profani, sempre desunti da dipinti antichi: un piatto decorato con “la testa di Lorenzo de' Medici, pure del Benozzo Gozzoli; su un terzo [piatto] ecco l'effigie di Giovanna, moglie di Amedeo II, tolta da un ritratto esistente nel Palazzo Reale di Torino”. MUSSO, 1898, p. 489; per la descrizione completa si rimanda all'Appendice documentaria..

<sup>21</sup> Cfr. MUSSO, 1898, p. 489.

tavola di P. Fabri” (**Tav. 1**)<sup>22</sup>. A giudicare dalla ricca cornice neomedievale, costituita da una serie di archetti a sesto acuto trilobati, sembra trattarsi di una maiolica artistica; il modello di ispirazione dovrebbe dunque essere un arcangelo Michele di Gentile da Fabriano, nonostante la legenda indichi diversamente. L’immagine è scarsamente leggibile, ma l’angelo sembra avere una spada nella mano destra, mentre con la sinistra pare reggere una bilancia, i cui piattini si intravedono poco sotto la sua vita; purtroppo la riproduzione non permette di confermare l’ipotesi, ma al tempo stesso non sembra che la figura abbia in mano un giglio, attributo tradizionale di Gabriele.

Si potrebbe identificare con certezza il personaggio raffigurato se si individuasse il modello, ma la figura non è stata riconosciuta in alcuna opera di Gentile da Fabriano; è possibile che, come già in altre occasioni, l’attribuzione ottocentesca del dipinto non corrisponda più a quella attuale, o che si tratti di un refuso da parte dell’autore dell’articolo.

I periodici dell’epoca non forniscono molte notizie su Pio Fabri, preferendo concentrarsi maggiormente sulle sue opere, che riscosero un buon successo di critica. Emergono comunque alcuni elementi utili alla definizione dell’artigiano e della sua attività, *in primis* la fortuna critica e, probabilmente, di pubblico di cui godeva: Musso loda la “cura amorosa” con cui il Fabri si sarebbe dedicato a ciascun pezzo, segno che egli “non è un industriale, è un artista”, mentre Aitelli definisce le opere da lui presentate “la raccolta più interessante della Mostra”, unitamente a quelle di Signa<sup>23</sup>.

Entrambi gli autori indicano inoltre il Fabri attivo a Roma, informazione che ha permesso di restringere le ricerche alle guide commerciali della capitale. Il suo nome è effettivamente presente in alcune annate della *Guida Monaci*, nella sezione “Terraglie e Maioliche Artistiche (Ceramiche)”, dalle quali risulta proprietario di una bottega in piazza Fontana di Trevi, presso palazzo Castellani<sup>24</sup>. L’assenza di ulteriori riferimenti circa la sua attività impedisce di approfondire la figura dell’artigiano. L’unico altro elemento utile a tal proposito è il giudizio emesso dal Musso della raccolta del Fabri: “potrà forse passare inosservata per chi si compiace – mi si passi l’espressione – della ceramica allegra, cioè dei gruppi e gruppetti civettuoli e magari pornografici: ma per gli intelligenti essa rappresenta un pregevolissimo risultato di studi, di intelligenza e d’abilità”<sup>25</sup>. L’artigiano non si rivolgeva dunque

---

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 492.

<sup>23</sup> AITELLI, 1898, p. 297; MUSSO, 1898, p. 489. Sull’esposizione di Signa si veda G. CEFARIELLO GROSSO, *L’arte decorativa all’Esposizione di Torino del 1898*, in “800 italiano: Rivista trimestrale d’arte, cultura e collezionismo”, anno II, n. 6, giugno 1992, pp. 49-55.

<sup>24</sup> Cfr. MONACI, 1886, p. 649; ID., 1891, p. 852.

<sup>25</sup> MUSSO, 1898, p. 490.

indistintamente alla massa di visitatori dell'esposizione, ma mirava alla fetta di pubblico costituita dagli "intelligenti", da intendersi probabilmente con la borghesia più istruita ma comunque attenta alle mode.

### **Carlo e Giano Loretz, “maioliche medioevali”.**

Nel padiglione ottagonale destinato alla ceramica il Fabri non era il solo a presentare opere neomedievali: tra gli espositori vi erano anche i Loretz, artigiani di origine lodigiana attivi a Milano verso la fine dell'Ottocento. A Torino esposero alcune “ceramiche artistiche ad imitazione medioevale”, produzione nella quale erano specializzati, riscuotendo un notevole successo di critica ed ottenendo la medaglia d'oro (**Tav. 2**)<sup>26</sup>.

Le fonti dell'epoca descrivono le opere dei Loretz ponendo l'accento sulla stretta derivazione dai modelli medievali: come rilevato dalla Antelling su *Arte Italiana Decorativa e Industriale*, i due artigiani “non si dipartono 1 mm dall'antico”, giungendo perfino a riproporre le tinte “giallognole smorte” che caratterizzano le ceramiche originali<sup>27</sup>. Anche Musso, passando in rassegna la sezione ceramica per *Natura ed Arte*, evidenzia l'aderenza degli oggetti dei Loretz ai modelli antichi, “a cominciare dalla forma, dal disegno, a venire fino a quel colore giallognolo che ne forma la caratteristica”; la somiglianza è tale che “un artista privo di coscienza e che non ci tenesse alla propria personalità [...] potrebbe gabellare per antichi tali lavori, e mandare in visibilio i raccoglitori di cimelii [sic] medioevali”<sup>28</sup>.

La produzione dei Loretz sembra in realtà più vicina alla ceramica rinascimentale che a quella propriamente definita medievale: la veduta parziale dello stand dei due artigiani pubblicata su *Natura ed Arte* mostra pezzi d'ispirazione quattro-cinquecentesca, decorati in alcuni casi – si veda il grande piatto al centro dell'immagine – con lo stemma dei Visconti, anche se non mancano lavori di gusto medievaleggiante. La Antelling mostra in realtà di riconoscere il simbolo visconteo e l'arco cronologico a cui esso fa riferimento, eppure definisce le ceramiche esposte di stile medievale, definizione avanzata anche da Musso: sembra che l'espressione “maioliche medioevali” comprendesse un periodo storico piuttosto ampio, includendo tutto il XV secolo e parte del XVI<sup>29</sup>. È possibile che siano stati i Loretz ad ascrivere per primi le proprie opere al Medioevo, definizione riportata anche nel *Catalogo generale*: come detto in precedenza, i due artigiani erano attivi a Milano, dove lo stile

---

<sup>26</sup> *Catalogo generale dell'Esposizione Nazionale Torino 1898*, Torino 1898, p. 95; Supplemento al N. 48 del “Bollettino Ufficiale dell'Esposizione Generale Italiana”, 1898, p. 3; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>27</sup> M. ANTELLING, *L'arte industriale nella Esposizione Italiana di Torino – Ceramica*, in “Arte Italiana”, cit., anno VII, 1898, n. 11, pp. 85-87; si rimanda anche all'Appendice documentaria.

<sup>28</sup> MUSSO, 1898, p. 489; cfr. inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>29</sup> ANTELLING, 1898, p. 87.

neosforzesco godeva di una discreta fortuna, grazie al rinnovato interesse per il Castello Sforzesco ed alle recenti Esposizioni Riunite<sup>30</sup>.

Carlo e Giano Loretz non vantavano una tradizione familiare di ceramisti: il primo ad interessarsi all'arte ceramica fu proprio Carlo, pittore formatosi presso l'Accademia di Brera, ed in seguito impiegato presso la manifattura di Antonio Dossena<sup>31</sup>. Questi, secondo la ricostruzione del Venturelli, aveva incaricato il Loretz di decorare la sua abitazione a Lodi, ed aveva apprezzato il risultato al punto da chiedere all'artista di dipingere le maioliche per la sua ditta<sup>32</sup>. La collaborazione si protrasse per circa un decennio, dal 1872 al 1883, quando l'artista si licenziò a causa dei dissapori con i nuovi proprietari, i fratelli Pallavicini; durante quegli anni Carlo Loretz si era interessato a tutte le fasi della produzione ceramica, diventando un valido ceramista da ogni punto di vista<sup>33</sup>.

Lasciata la fabbrica Dossena fu dunque possibile per l'artista aprire per proprio conto un laboratorio di ceramica, con sede a Lodi; lavorò autonomamente fino al 1896, quando riuscì a fondare a Milano, in collaborazione con il figlio Giano, la fabbrica "C.lo G.no Loretz & C."<sup>34</sup>. La ditta ottenne grande successo alle esposizioni a cui partecipò, sia nazionali che universali: nel 1898, come detto in precedenza, ottenne la medaglia d'oro, nel 1900 alla mostra parigina quella d'argento, mentre nel 1906 fu premiata con il Gran Diploma d'Onore all'esposizione di Milano<sup>35</sup>.

Nel 1903, alla morte di Carlo, la produzione passò interamente al figlio Giano, già direttore artistico: anch'egli, come il padre, poteva vantare una formazione artistica, avendo studiato a Milano presso lo scultore Carlo Abate<sup>36</sup>. Possedendo la tessera ministeriale per il libero accesso ai musei, visitò per studio numerose collezioni d'arte in Italia ed all'estero, traendone

---

<sup>30</sup> *Catalogo generale*, cit., 1898, p. 95; per il Neosforzesco si rimanda al capitolo relativo alle Esposizioni Riunite di Milano (1894).

<sup>31</sup> Su Carlo Loretz (1841-1903) si vedano R. AUSENDA, *Il risorgimento della ceramica lombarda*, in TERRAROLI (a cura di), 1999, pp. 224-279; E. VENTURELLI, *Carlo Loretz (Lodi 1841-Milano 1903)*, in "Archivio Storico Lodigiano", n. 124, 2005, pp. 407-459; ID., *L'artista e il museo: una relazione feconda tra Ottocento e Novecento. Il caso dei ceramisti lombardi Carlo e Giano Loretz*, in "Faenza – bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza", anno XCIII, 2007, nn. 1-3, pp. 119-139; ID., *La collezione di ceramiche graffite di Carlo e Giano Loretz. Storia accidentata di un'acquisizione*, in "Rassegna di Studi e di notizie", anno XXXIV, 2007-2008, vol. XXXI, pp. 185-220; ID., *Le ceramiche di Carlo e Giano Loretz in un album di fotografie d'epoca donato al MIC da Carlo Loretz junior*, in "Faenza", cit., anno XCIV, 2008, nn. 1-6, pp. 7-88.

<sup>32</sup> Cfr. VENTURELLI, 2005, pp. 410-412; ID., 2007, p. 120.

<sup>33</sup> AUSENDA, 1999, p. 238; VENTURELLI, 2005, pp. 416-420; ID., 2007, p. 120.

<sup>34</sup> VENTURELLI, 2007, p. 121.

<sup>35</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 130-131.

<sup>36</sup> Su Giano Loretz (1869-1918) si veda C. LORETZ JUNIOR, *Il ceramista Giano Loretz*, in "Faenza", cit., anno LIV, 1968, nn. 4-5, pp. 87-88; VENTURELLI, 2005, p. 436; ID., 2007, pp. 129-131; ID., 2008, pp. 7-9.

spunto per la produzione della bottega di famiglia<sup>37</sup>. Se Carlo Loretz aveva cominciato ad occuparsi di ceramica per ricreare pezzi integri a partire dai frammenti che collezionava, il figlio estese il proprio interesse alle opere italiane conservate nelle raccolte italiane ed europee, sfruttando la fortuna della produzione storicista per riportarle in vita rispetto “all’esistenza appartata dei musei”<sup>38</sup>.

Questo tipo di produzione non corrispondeva però alle nuove tendenze delle arti decorative: già percepito dai Loretz all’esposizione parigina del 1900, l’avvento del Modernismo impedì la loro partecipazione alla mostra di Torino del 1902, dalla quale erano banditi gli stili storici. Solo nel 1906 Giano riuscì a presentare una serie di pezzi in stile liberty, ma si trattò di un caso isolato: visto l’inesorabile declino della società, al termine dell’evento decise di chiudere la fabbrica, continuando però a dedicarsi occasionalmente alla ceramica come parte integrante della sua attività di scultore<sup>39</sup>. L’Esposizione Internazionale di Milano fu particolarmente sfortunata per il Loretz, che a causa di un incendio del padiglione delle arti decorative vide andare distrutta l’intera produzione moderna, e dovette riallestire il bancone con pezzi liberty e medievali. Curiosamente, a testimoniare come la cosiddetta “Arte Nuova” non avesse ancora preso piede in Italia, fu proprio quest’ultima tipologia di prodotti a riscuotere maggior successo presso il pubblico<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Cfr. LORETZ JUNIOR, 1968, pp. 87-88; VENTURELLI, 2007, pp. 129-130.

<sup>38</sup> VENTURELLI, 2007, p. 130; ID., 2008, pp. 14-24. Per il collezionismo di Carlo Loretz si rimanda a ID., 2007-2008, pp. 185-220.

<sup>39</sup> VENTURELLI, 2008, pp. 8-9.

<sup>40</sup> Cfr. *Ivi*, 2008, pp. 10-11.

## ***Mobili e cuoi artistici, fratelli Mora.***

Un'altra ditta milanese presente all'esposizione di Torino è quella dei fratelli Mora, specializzata in mobili in stile e cuoi artistici; il loro spazio alla mostra comprendeva opere di entrambe le categorie, probabilmente di gusto medioevaleggiante. La Antelling immagina difatti “una figura bionda di castellana medioevale” tra il loro “mobilio austero [...], scintillante d'oro nel cuoio istoriato a grandi fiori fantastici, o a disegni cavallereschi”<sup>41</sup>. “Poltrone medioevali”, paraventi “su cui dame e cavalieri svolgono le loro gesta cortesi” caratterizzavano l'allestimento di un ambiente “fastosissimo”, che sembra quasi rievocare, agli occhi della critica ottocentesca, l'interno di un castello medioevale<sup>42</sup>.

Si trattava probabilmente della ricreazione di una sala arredata interamente in stile, secondo una tradizione espositiva già sperimentata alle Esposizioni Riunite del 1894: una riproduzione ottocentesca pubblicata dalla Selvafolta mostra difatti come a tale evento essi avessero presentato un salotto neorinascimentale, completo di tutti gli elementi, comprese le tappezzerie damascate<sup>43</sup>. Si può supporre che in occasione della mostra torinese i fratelli avessero optato per un allestimento simile, ma declinato in chiave medioevale.

Come si può notare dalla descrizione della Antelling, una particolarità dell'arredo della ditta era l'uso di cuoi artistici, da essa brevettati: i fratelli Mora avevano difatti reintrodotta in Italia la lavorazione di cuoi artistici ad alto e basso rilievo, istoriati con dorature e miniature, utilizzandoli per gli arredi da loro prodotti<sup>44</sup>. La decorazione “a disegni” che presentavano alcuni di essi avrà sicuramente contribuito ad accentuare il carattere medioevale degli arredi esposti, e più in generale dell'intero ambiente<sup>45</sup>.

La ditta Mora poteva vantare una lunga tradizione storica: era stata fondata verso la fine del XVIII secolo da Giovanni Mora, intagliatore ed ebanista bergamasco. Alla sua morte subentrò il figlio Pietro, ed in seguito i nipoti – Giovanni, Pietro e Luigi –, che rinnovarono la fortuna della bottega con l'introduzione e l'utilizzo dei cuoi artistici<sup>46</sup>.

La fama della ditta si deve in realtà soprattutto alla fondazione di un museo privato annesso ai laboratori: i fratelli Mora viaggiarono a lungo in Italia ed Europa, visitando le maggiori

---

<sup>41</sup> M. ANTELLING, *L'arte industriale nella Esposizione Italiana di Torino – I mobili*, in “Arte Italiana”, cit., anno VII, 1898, n. 9, p. 72; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>42</sup> ANTELLING, 1898, p. 72.

<sup>43</sup> L'immagine è pubblicata in O. SELVAFOLTA, *1850-1890*, in EAD., C. PAOLINI, A. PONTE, *Il bello “ritrovato”. Gusto, ambienti, mobili dell'Ottocento*, Novara 1990, pp. 300-592.

<sup>44</sup> Cfr. ANTELLING, 1898, p. 72; SELVAFOLTA, 1990, p. 466.

<sup>45</sup> ANTELLING, 1898, p. 72.

<sup>46</sup> Per la ditta Mora si vedano SELVAFOLTA, 1990, p. 466; F. NANNI, *Fratelli Mora*, in COLLE, 2007, p. 449.

raccolte di arte decorativa ed acquisendo numerosi pezzi antichi che confluirono in una collezione privata aperta al pubblico. Ubicata dapprima a Bergamo, dove si trovava la sede del mobilificio, il suo trasferimento negli anni Sessanta del secolo a Milano, nel quartiere Solferino, contribuì in maniera determinante alla fortuna della ditta: si trattava difatti di un “museo finalizzato alla produzione”, dove tra gli arredi esposti i clienti potevano scegliere il modello, che sarebbe stato poi riprodotto fedelmente<sup>47</sup>.

Pur alle porte del XX secolo, e della nascita del Modernismo – di cui all’Esposizione Nazionale si avvertivano già i primi prodromi –, la passione per gli stili storici continuava a caratterizzare fortemente la produzione industriale, giungendo ad utilizzare gli arredi antichi come una sorta di catalogo<sup>48</sup>. La stretta derivazione filologica non è in questo caso legata a finalità didattiche, come già per il mobilio della Rocca Medievale, ma è volta esclusivamente a fini commerciali; era tuttavia presente una certa attenzione, da parte dei fratelli Mora, alla selezione dei pezzi della raccolta, costituita esclusivamente da arredi di area lombarda<sup>49</sup>. Gli artigiani dimostravano così di aver recepito la vocazione regionalistica dell’Italia di fine Ottocento, nella quale le differenze regionali avevano dato luogo a declinazioni particolari degli stili storici: il Neomedioevo piemontese, esplicitato dal D’Andrade con il Borgo Medievale, è profondamente diverso da quello siciliano degli arredi dell’Onufrio, così come è lontano dal Neosforzesco di matrice lombarda.

---

<sup>47</sup> Nel 1908 Luigi Mora, l’unico fratello sopravvissuto, decise di vendere la collezione, che confluì nelle Raccolte Civiche di Milano. Cfr. SELVAFOLTA, 1990, p. 466; C. BASTA, *Ebanisteria, arredi e intarsi dall’età asburgica al Novecento*, in TERRAROLI (a cura di), 1999, pp. 40-103.

<sup>48</sup> Sulla presenza di caratteri moderni nelle arti decorative esposte nel 1898 si rimanda a CEFARIELLO GROSSO, 1992, pp. 49-55.

<sup>49</sup> Cfr. BASTA, 1999, pp. 70-71.

## ***Pietro Ferri, mobili in “stile gotico moderno”.***

I fratelli Mora non sono gli unici mobiliari presenti all'esposizione con arredi medievali: anche Pietro Ferri, artigiano torinese, aveva alcuni pezzi riconducibili a tale stile. Carandini, passando in rassegna la sezione dei mobili per conto de *L'Esposizione Nazionale del 1898*, rileva difatti che il Ferri aveva “le solite ispirazioni gotiche”, mentre un altro periodico ammira la sua sala da pranzo “in stile gotico moderno”<sup>50</sup>.

Dalle pubblicazioni ottocentesche sembra che l'artigiano si occupasse in generale di arredi in stili storici: tra gli oggetti esposti era presente “una bellissima riproduzione di un baule del 600”, e, su tre camere che aveva allestito, la sala da pranzo è l'unica ad essere definita di gusto neomedievale, mentre le altre vengono solo brevemente citate<sup>51</sup>. Le fonti non parlano diffusamente nemmeno dell'allestimento neomedievale, limitandosi a rilevare che gli arredi presenti nella stanza erano intagliati ed “ornati in ferro”: probabilmente il mobilio era decorato con alcune borchie, o motivi in ferro battuto che richiamavano lo stile medievale<sup>52</sup>.

Non si hanno altre notizie sugli arredi presentati dall'espositore, ma avranno sicuramente riscosso un discreto successo di critica, oltre che di pubblico, visto che Pietro Ferri fu insignito del diploma di medaglia d'argento<sup>53</sup>. Ciononostante si ignora quasi tutto di quest'artigiano, attivo a Torino alla fine del XIX secolo: assente dai dizionari artistici ottocenteschi e dalle pubblicazioni specializzate più recenti, è citato solamente in alcune edizioni della *Guida Paravia* e dell'*Annuario commerciale del Piemonte*. Grazie ad esse è possibile ricostruire alcuni aspetti della bottega del Ferri, il quale si occupava di svariati ambiti: l'annata del 1898 della *Guida Paravia*, ad esempio, cita l'artigiano sia tra i tappezzieri che tra i negozianti di mobili ed i fabbricanti di arredi lignei, con studio in via Accademia Albertina 29, angolo via dei Mille<sup>54</sup>. Nell'ultima sezione il suo nome è posto in evidenza in un apposito riquadro, dove sono riportate nel dettaglio tutte le sue attività: “Fabbr. e Negoz. Mobili stile e fantasia. Tappezziere in stoffe”<sup>55</sup>. L'*Annuario commerciale* riporta invece informazioni più generiche, anche a causa dell'ampia area geografica considerata; dalle edizioni esaminate – edite nel triennio 1900-1902 – il Ferri risulta proprietario di un

---

<sup>50</sup> F. CARANDINI, *I mobili*, in *L'Esposizione nazionale*, cit., 1898, pp. 233-235, 269-271; *L'Esposizione Generale Italiana e d'Arte Sacra: rassegna popolare illustrata*, Torino 1898, p. 118; si rimanda inoltre all'Appendice documentaria.

<sup>51</sup> CARANDINI, 1898, p. 271; *L'Esposizione Generale Italiana e d'Arte Sacra*, cit., 1898, p. 118.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>53</sup> Cfr. Supplemento al N. 48 del “Bollettino Ufficiale”, cit., 1898, p. 4.

<sup>54</sup> G. MARZORATI, *Guida di Torino 1898*, Torino 1898, p. 252; *ivi*, pp. 266-267.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 266.

laboratorio artigianale a Torino, all'indirizzo precedentemente citato, dove realizza e vende arredi in legno e ferro<sup>56</sup>. Come già nella *Guida Paravia*, anche in questa serie di repertori è elencato tra i “Tappezzieri in Stoffe”, oltre che nella categoria “Scultori in legno ed intagliatori”<sup>57</sup>.

Sembrerebbe dunque che il Ferri fosse a capo di una fiorente bottega, impegnata in numerose attività, e che la sua produzione godesse di una discreta fortuna, quantomeno in ambito locale; sebbene non si conoscano le opere realizzate dal suo laboratorio, le informazioni contenute nella *Guida Paravia* portano a supporre che si trattasse prevalentemente di arredi in stile storico<sup>58</sup>. È possibile che, accanto a questo tipo di produzione, fosse venuta a crearsi un'altra tendenza, ispirata alle prime manifestazioni del Modernismo: il repertorio torinese difatti parla anche di mobili “fantasia”, distinguendoli da quelli “in stile”.

---

<sup>56</sup> Cfr. *Annuario commerciale*, cit., 1900, p. 413; *Annuario commerciale*, cit., 1901, p. 324; *Annuario commerciale*, cit., 1902, p. 478.

<sup>57</sup> *Annuario commerciale*, cit., 1900, p. 498; *Annuario commerciale*, cit., 1901, p. 420; *ivi*, p. 435; *Annuario commerciale*, cit., 1902, p. 615.

<sup>58</sup> Cfr. MARZORATI, 1898, p. 266.

### ***Aliora Mellotti, pizzo neomedievale.***

Un'altra espositrice torinese interessante per la presente ricerca è una certa Amelia Aliora Mellotti, citata dal *Catalogo generale* nella Galleria delle industrie manifatturiere<sup>59</sup>. Tutte le opere presentate sono ascrivibili alla sfera tessile, e tra di esse sono citati un pizzo “di stile medievale”, un fazzoletto “stile veneziano” ed un altro “Bruxelles”<sup>60</sup>.

Purtroppo il catalogo è la sola fonte di informazioni su Aliora Mellotti: le pubblicazioni dell'epoca difatti non solo non riportano alcuna immagine delle opere da lei esposte, ma non la menzionano nemmeno. Si ignora quali fossero gli elementi che avevano concorso alla definizione stilistica degli oggetti da parte dei redattori del catalogo, nonché cosa si intendesse con “fazzoletto stile veneziano” o “Bruxelles”: nel primo caso è possibile che il ricamo si ispirasse al Quattrocento veneziano, mentre l'altro fazzoletto avrà presentato riferimenti ai tessuti antichi delle Fiandre. Il merletto neomedievale poteva invece trarre la sua denominazione dallo stile con cui era stato realizzato, o per le figure rappresentatevi.

Come accennato in precedenza, i periodici coevi all'esposizione non fanno alcun cenno ad Aliora Mellotti, così come le guide commerciali ottocentesche ed i repertori artistici più recenti. La ricerca non ha prodotto alcun risultato neanche ipotizzando che l'attività fosse intestata al marito: la spiegazione più plausibile è che non si trattasse di una ricamatrice professionista, ma che si dedicasse a tale occupazione a livello amatoriale.

---

<sup>59</sup> Cfr. *Catalogo generale*, cit., 1898, p. 58.

<sup>60</sup> *Ibid.*; si veda inoltre l'Appendice documentaria.



**Tav. 1.** P. Fabri, l'arcangelo Gabriele (?). Ubicazione ignota.



**Tav. 2.** C. e G. Loretz, ceramiche medievali (incisione d'epoca).



## L'Esposizione di Arte Sacra di Torino, 1898.

---

Come accennato nel capitolo sull'Esposizione Nazionale, nell'autunno del 1895 alcune personalità di spicco del mondo cattolico piemontese proposero una mostra, da svolgersi in concomitanza con le celebrazioni per il cinquantenario dello Statuto Albertino, dedicata alle opere di carità cristiana, con particolare attenzione a quelle in favore “degli orfani e degli operai d'Italia”<sup>1</sup>.

Il progetto iniziale si ampliò, divenendo un'esposizione di arte sacra e delle missioni cattoliche nel mondo, giungendo perfino a comprendere un'ostensione della Sindone, oggetto per la prima volta di una campagna fotografica<sup>2</sup>.

Per non ridurre l'iniziativa ad un contraltare all'esposizione generale, alcuni storici religiosi proposero delle ricorrenze centenarie, tratte dalla storia cattolica del Piemonte: tra di esse si annoveravano i quattrocento anni del Duomo, il Concilio di Torino del 398 e il centenario della traslazione della Sindone da Chambery a Torino<sup>3</sup>. Anche per questo motivo lo storico Ghirardi, promotore dell'iniziativa, precisò fin dalla prima riunione in Arcivescovado che l'idea dell'evento non era nata in quei giorni, ma se ne parlava da anni, aspettando l'occasione per poterla realizzare<sup>4</sup>.

Il programma espositivo dell'evento comprendeva categorie di diverso tipo: oltre alla sezione sulle opere di carità, assistenza e previdenza, oggetto della polemica divampata sul periodico *Italia Reale – Corriere Nazionale*, erano presenti una mostra di arte sacra antica e moderna ed una sulla musica religiosa<sup>5</sup>. Si era inoltre destinato ampio spazio alle missioni cattoliche nel mondo: il complesso, affidato all'ingegnere Stefano Molli, era costituito da una serie di costruzioni, ciascuna ispirata agli aspetti artistici del luogo di missione<sup>6</sup>. Per restituire un'immagine più accurata della situazione in cui operavano i missionari, vennero esposti

---

<sup>1</sup> ZACCONE, 1996, p. 81; si veda anche il capitolo relativo all'Esposizione Nazionale di Torino (1898).

<sup>2</sup> Sulle riprese fotografiche della Sindone, eseguite da Secondo Pia, si vedano ZACCONE, 1996, pp. 100-101; ID., *La fotografia della Sindone nel 1898. Recenti scoperte e conferme nell'Archivio Pia*, in “Sindon”, n. 3, dicembre 1991, pp. 69-86.

<sup>3</sup> Lo spostamento della reliquia si sarebbe dovuto celebrare già nel 1877. Cfr. PICONE PETRUSA, 1988, p. 104; ZACCONE, 1996, p. 82.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 88-89. Per le polemiche del giornale sull'Esposizione Nazionale si veda il capitolo ad essa dedicato.

<sup>6</sup> Stefano Molli (1858-1916), laureatosi a Torino nel 1882 presso la Scuola di applicazione per ingegneri, si formò presso lo studio di Carlo Ceppi; nel primo Novecento rivestì alcune importanti cariche all'interno della Società per ingegneri e degli architetti di Torino, oltre a svolgere una brillante carriera come libero professionista. si vedano PICONE PETRUSA, 1988, pp. 104-105; BASSIGNANA, 2011, pp. 67-68.

oggetti di ogni tipo atti ad illustrare la cultura delle popolazioni, oltre ad esemplari della fauna e della flora locali<sup>7</sup>.

Poiché ciascun edificio rispecchiava i caratteri dello Stato di provenienza, la sezione presentava tratti stilistici eterogenei: il padiglione delle Missioni americane, ad esempio, era costituito da una chiesa di stile “gotico-inglese”, mentre per quelle ottomane si era realizzata una costruzione neomoresca<sup>8</sup>. Per la Terra Santa il Molli aveva invece scelto di riprodurre l’ingresso laterale della Basilica del Santo Sepolcro, decorandone l’interno con motivi di gusto bizantino.

Non tutta l’Esposizione di Arte Sacra era caratterizzata dall’esotismo che connotava la sezione delle missioni cattoliche: come già accennato nel capitolo precedente, il Ceppi ed i suoi collaboratori si occuparono di parte delle architetture dell’evento, oltre a quelle realizzate per la mostra nazionale. In particolare si deve ad essi l’edificio principale, destinato ad ospitare la rassegna di arte sacra, i cui tratti stilistici sono chiaramente riconducibili al Medioevo<sup>9</sup>. La facciata principale, rivolta su corso Massimo d’Azeglio, era in realtà definita dalle fonti ottocentesche di gusto eclettico, ma il prospetto antistante il piazzale sembrerebbe richiamarsi agli stilemi neomedievali propri del Ceppi<sup>10</sup>. Le vetrate costituite da trifore e finestrelle tonde e la profusione di piccoli pinnacoli sono elementi presenti nella chiesa del Sacro Cuore di Maria, così come le vetrate sembrano richiamare la struttura di quelle impiegate nella facciata della stazione torinese di Porta Nuova, costruita tra il 1865 ed il 1868 da Mazzucchetti e Ceppi<sup>11</sup>.

Al di là di possibili modelli e richiami stilistici, è interessante notare come il medesimo gruppo di architetti abbia proposto soluzioni di gusto diverso in base al contesto espositivo. Se lo stile predominante per le architetture dell’Esposizione Nazionale era una fastosa commistione di neobarocco e *neorocaille*, con occasionali incursioni nell’esotismo di matrice moresca, per il padiglione della mostra di arte sacra si optò per un gusto medievaleggiante, ritenuto evidentemente più adatto a trasmettere i principi propri del cattolicesimo. Come già in altre esposizioni, il Medioevo era dunque percepito come un periodo storico caratterizzato da un certo purismo religioso, caricandosi di un indubbio valore simbolico.

---

<sup>7</sup> Cfr. ZACCONE, 1996, p. 95.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 96.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>10</sup> *Ibid.*; per una riproduzione della facciata prospiciente il piazzale si veda BASSIGNANA, 2011, p. 62.

<sup>11</sup> LEVA PISTOI, 1969, pp. 139-142; *ivi*, p. 155. Sulla stazione di Porta Nuova si veda *ivi*, pp. 46-52.

## ***Il reliquiario di Arona, di Eugenio Bellosio.***

Alcuni degli espositori presenti a Torino avevano già partecipato, negli anni precedenti, a rassegne di arte e industria: è il caso di Eugenio Bellosio, orefice attivo a Milano a partire dagli anni Ottanta, autore di opere esposte a Torino nel 1884 ed a Roma nel 1888<sup>12</sup>. Se in occasione del primo evento aveva presentato un'anfora ed un vassoio in stile neorinascimentale, che dunque esulano dal campo della presente ricerca, per l'Esposizione Mondiale Vaticana aveva realizzato – come abbiamo visto – parte degli arredi liturgici per l'altare ogivale, su disegno di Gaetano Moretti<sup>13</sup>.

Nel 1898 l'artista presentò i suoi lavori ad entrambe le mostre: il *Catalogo generale* dell'Esposizione Nazionale cita difatti il Bellosio nella Galleria delle industrie manifatturiere, dove erano esposti “lavori artistici in argento e ceselo [sic]”<sup>14</sup>. Come rilevato dalla Capitanio, tale breve descrizione comprendeva l'anfora ed il bacile già presentati nel 1884 a Torino, uno scudo celebrativo del cinquantenario dello Statuto ed un gruppo allegorico in argento, *Il Trionfo del Genio Italiano*<sup>15</sup>.

I periodici ottocenteschi dedicarono maggior spazio ad un'altra opera realizzata dal Bellosio, esposta invece alla rassegna di arte sacra: si tratta di un reliquiario “di stile gotico [...], lungo 95 cm., largo 70, alto m. 1,20”, proveniente dalla città di Arona (**Tav. 1**). Destinato a contenere i resti dei Santi Fedele e Carpio, era stato commissionato dalla città nel 1875, in occasione del terzo centenario della “traslazione dei martiri a Milano”<sup>16</sup>.

L'opera, interamente realizzata in bronzo dorato, traeva ispirazione dalle chiese medievali, dalle quali sono desunti numerosi elementi: i pilastri ai quattro angoli dell'arca, ad esempio, terminano con guglie ottagonali, ornate con fregi, così come il pinnacolo centrale, sormontato da una figurina a tutto tondo. Anche le facciate principali del reliquiario, ciascuna suddivisa in tre sezioni, sono caratterizzate da una decorazione di chiara derivazione gotica, costituita da rosoni ed archetti trilobati, mentre le nicchiette che ospitano le statue dei martiri – oltre a

---

<sup>12</sup> Su Eugenio Bellosio (1847-1927) si veda il profilo biografico nel capitolo sull'Esposizione Mondiale Vaticana (1888); cfr. inoltre COSTANTINI, 1913, pp. 65-73; ZASTROW, 1993, pp. 256-257; *ivi*, pp. 263-275; ID., 2001, pp. 63-82; VENTURELLI, 1999, pp. 280-342.

<sup>13</sup> Sulle opere presentate a Torino nel 1884 cfr. COSTANTINI, 1913, p. 71; ZASTROW, 1993, pp. 263-266; ID., 2001, p. 69; VENTURELLI, 1999, p. 297. Per gli arredi per l'altare ogivale si vedano invece *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, pp. 26-27; *ivi*, p. 164; *ivi*, p. 175; *ivi*, p. 187; *ivi*, p. 196; F., *I vasi ed arredi sacri per l'altare ogivale*, in *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 110-111; si rimanda inoltre a CECCARELLI, 2007, p. 54; ID., 2007, p. 60. Si veda anche l'Appendice documentaria.

<sup>14</sup> *Catalogo generale*, cit., 1898, p. 63; cfr. inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>15</sup> Cfr. A. CAPITANIO, *Tra arte e industria: argentieri italiani nelle grandi esposizioni del secondo Ottocento*, Livorno 1996, p. 177.

<sup>16</sup> E. BERTARELLI, *Il reliquiario d'Arona*, in 1898. *Arte Sacra*, cit., 1898, p. 208; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

Fedele e Carpofaro l'orefice aveva riprodotto i Santi Graziano e Felice, a loro volta venerati ad Arona – costituiscono uno degli stilemi medievali più sfruttati nell'Ottocento<sup>17</sup>.

Il programma iconografico del reliquiario si incentrava sulle figure di Fedele e Carpofaro, le cui vicende principali erano incise a bassorilievo nelle cuspidi curvilinee che ornavano ciascun lato dell'opera<sup>18</sup>. All'interno della struttura, vegliato da due angeli, trovava posto il cofanetto contenente le reliquie dei due martiri.

Considerata “fra i più interessanti oggetti d'arte sacra moderna” presenti in mostra, l'opera riscosse un discreto successo, sia per l'alta qualità esecutiva che per la fama di cui godeva il Bellosio all'epoca<sup>19</sup>. Ciononostante, a parte l'articolo comparso su *1898. Arte Sacra*, non si hanno altre notizie sull'oreficeria, dalle fonti ottocentesche o da quelle più recenti: come ricordato nel capitolo relativo all'Esposizione Mondiale Vaticana, non esiste al momento una catalogazione sistematica e completa delle opere del Bellosio, che sono tuttora parzialmente inedite<sup>20</sup>. L'unico riferimento rinvenuto è in *Piemonte (non compresa Torino)*, nella guida del Touring Club dedicata alla regione, dove nel capitolo su Arona è segnalata la presenza dell'opera presso la chiesa dei Santi Martiri – detta di San Graziano –, più precisamente nella seconda cappella a destra<sup>21</sup>. Il Bertarelli, nell'articolo sul reliquiario su *1898. Arte Sacra*, sostiene invece che esso era all'epoca conservato presso la “Chiesa collegiata di San Carlo, Arona”, specificando inoltre che l'opera è ornata con le insegne della famiglia Borromeo<sup>22</sup>. In realtà la riproduzione del periodico presenta solamente uno stemma che, per quanto scarsamente leggibile, non sembra corrispondere al blasone della famiglia milanese; l'ipotesi più verosimile è che si tratti delle insegne della città di Arona, e che l'autore dell'articolo non abbia identificato correttamente il simbolo.

---

<sup>17</sup> BERTARELLI, 1898, p. 208.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> La rassegna più completa delle oreficerie religiose del Bellosio è costituita dall'articolo pubblicato dal Costantini nel 1913 su *Arte cristiana*. Cfr. COSTANTINI, 1913, pp. 70-73; ZASTROW, 2001, p. 64.

<sup>21</sup> La chiesa, ascrivibile al Medioevo, è stata rimaneggiata più volte nel corso dei secoli; attualmente presenta una facciata barocca ed un interno allestito nell'Ottocento in stile neogotico. Cfr. *Piemonte (non compresa Torino)*, Milano 1976, p. 652.

<sup>22</sup> BERTARELLI, 1898, p. 208.

## ***Messale della chiesa del Sacro Cuore di Maria di Torino, di Carlo Ceppi e Massimiliano Vezzosi.***

Un'altra opera che ottenne numerose lodi e riconoscimenti da parte della critica è il ricco messale presentato da Massimiliano Vezzosi, eseguito su disegno di Carlo Ceppi e donato alla chiesa del Sacro Cuore di Maria in occasione della prima Messa ivi celebrata (**Tavv. 2-4**)<sup>23</sup>.

Il volume era rilegato in velluto cremisi, ed ornato con cesellature in oro ed argento; sulla copertina anteriore è raffigurato un tempietto “che arieggia l'architettura Giottesca” – o “in stile bizantino, corrispondente cioè allo stile della chiesa”, secondo *L'Esposizione Generale Italiana e d'Arte Sacra* –, all'interno del quale si trova la figura della Vergine; circonda la scena una cornice con motivi fitomorfi, agli angoli della quale sono quattro medaglioni con gli Evangelisti ed i relativi simboli<sup>24</sup>.

La parte posteriore della rilegatura presenta un'incorniciatura analoga alla precedente, all'interno della quale è riportata l'iscrizione dedicatoria del messale, composta dal professore Peyron: “per il dì – in che sorga l'aurora – del Secolo XX – e a sacrarla nei secoli – s'apra in Torino – la Chiesa – del Sacro Cuore di Maria – a dirvi la prima Messa – questo Messale – Massimiliano Vezzosi – elaborò dono – e prego che sull'altare – della Gran Madre – l'umil dono rimanga – pegno di cuor filiale – omaggio e pio ricordo – dell'Arte Sacra MDCCCXCVIII”<sup>25</sup>.

Il messale era anche corredato di doppie risguardie, realizzate dal Vezzosi “in armonia collo splendore meraviglioso della legatura”: su un fondo di marocchino azzurro, costellato di “simbolici gigli”, si sviluppava una serie di motivi decorativi geometrici, eseguiti in mosaico di pelle, al centro del quale campeggiava il monogramma della Vergine<sup>26</sup>.

Il volume era stato eseguito per celebrare l'inaugurazione del Sacro Cuore di Maria, chiesa torinese di gusto neomedievale realizzata dal Ceppi verso la fine degli anni Ottanta, caratterizzata dalla libera interpretazione di stilemi dell'architettura gotica<sup>27</sup>. L'edificio ed il messale si basavano dunque sui progetti del medesimo architetto, che aveva mantenuto una certa continuità stilistica tra le due opere: pur non presentando citazioni dirette, è evidente

---

<sup>23</sup> A. BENZI, *Le meraviglie dell'Esposizione Nazionale ed i Tesori dell'Arte Sacra*, Torino 1898.

<sup>24</sup> *L'Esposizione Generale Italiana e d'Arte Sacra*, cit., 1898, p. 149; 1898. *Arte Sacra*, cit., 1898, p. 120; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>25</sup> *L'Esposizione Generale Italiana e d'Arte Sacra*, cit., 1898, p. 149; cfr. l'Appendice documentaria.

<sup>26</sup> *L'Esposizione Generale Italiana e d'Arte Sacra*, cit., 1898, p. 149; 1898. *Arte Sacra*, cit., 1898, p. 120.

<sup>27</sup> Per la chiesa del Sacro Cuore di Maria si veda LEVA PISTOI, 1969, pp. 139-142; *ivi*, p. 155..

l'influenza della chiesa nella composizione della copertina anteriore del volume, in particolar modo nell'arcata polilobata sotto la quale è raffigurata la Madonna.

Non tutte le fonti ottocentesche rilevano l'analogia stilistica tra il Sacro Cuore di Maria ed il volume del Vezzosi: solo l'autore dell'articolo pubblicato su *L'Esposizione Generale Italiana e d'Arte Sacra* riconosce questa somiglianza, ma ascrive entrambe le opere al neobizantino<sup>28</sup>. Tale definizione probabilmente mirava a porre l'accento sulla loro connotazione religiosa, riferendole ad un'arte fortemente improntata ai valori cristiani; è difficile credere che il termine "bizantino" avesse una valenza diversa da quella simbolica, soprattutto se si considera la chiesa in questione.

Una definizione stilistica più corretta del messale è contenuta nella rassegna di *1898. Arte Sacra*, secondo la quale il tempietto presente sulla copertina anteriore si ispirerebbe all'architettura "Giottesca"; la medesima fonte attribuisce inoltre il merito del messale al Ceppi che, "secondo il costume da lui eseguito", non avrebbe voluto "imitare con fedeltà un determinato stile, ma bensì contemperare ed armonizzare elementi di epoche diverse, ma omogenee"<sup>29</sup>. L'opera era dunque chiaramente riconducibile al Neomedievalismo ma, per connotarla maggiormente in senso religioso, poteva essere definita di gusto bizantino.

Autori del messale sono, come accennato in precedenza, l'architetto Carlo Ceppi e Massimiliano Vezzosi. Se il primo risulta una personalità di spicco nel panorama dell'architettura torinese della fine dell'Ottocento, meno indagata risulta la figura del rilegatore, sul quale non si hanno molte notizie. Al di là dei periodici coevi all'Esposizione d'Arte Sacra, nei quali si parla più dell'opera e dell'autore del disegno che dell'esecutore, la sola traccia dell'attività del Vezzosi è costituita dai repertori commerciali ottocenteschi: il nome dell'artigiano ricorre difatti spesse volte nelle guide torinesi e regionali.

*L'annuario commerciale del Piemonte*, ad esempio, cita il Vezzosi nella categoria "Legatori di libri e fabbricanti di registri", sia nell'edizione del 1900 che in quella del 1901. Sembra che l'artigiano godesse di una notevole fortuna dal punto di vista commerciale, la sua attività è difatti indicata come "Premiato Stabilimento Artistico Industriale", specializzata in legature "semplici ed eleganti" e nella realizzazione di "*Albums, Bouvards* e lavori affini"<sup>30</sup>.

Anche la *Guida Paravia* restituisce l'immagine di una ditta ben avviata, attiva in numerosi campi: nell'annata del 1898 il Vezzosi è nominato, oltre che tra i "Legatori di libri e Fabbricanti di registri", tra le imprese pubblicitarie e gli stampatori di "Cartellini-indirizzi e

---

<sup>28</sup> Cfr. *L'Esposizione Generale Italiana e d'Arte Sacra*, cit., 1898, p. 149.

<sup>29</sup> *1898. Arte Sacra*, cit., 1898, p. 120.

<sup>30</sup> *Annuario commerciale*, cit., 1900, p. 382; *Annuario commerciale*, cit., 1901, p. 280.

Biglietti Ferroviari”<sup>31</sup>. L’inserzione pubblicitaria della bottega, presente nella sezione “Annunzi speciali” del repertorio, fornisce un’ulteriore prova del successo di cui essa godeva: l’artigiano si definisce difatti “Provveditore della Casa di S. A. R. il Duca d’Aosta” e fornitore dell’amministrazione delle “Strade Ferrate del Mediterraneo e delle diverse Strade Ferrate Italiane”<sup>32</sup>. La ditta aveva perfino una filiale a Milano, presso i locali delle Strade Ferrate del Mediterraneo, oltre alla sede principale di Torino, posta ai numeri 19 e 21 di via Carlo Alberto<sup>33</sup>.

La fortuna dell’attività commerciale andava di pari passo con quella del Vezzosi, al quale non mancavano i riconoscimenti ufficiali; al nome dell’artigiano la *Guida Paravia* fa seguire difatti i titoli di ufficiale cavaliere, Cavaliere della Corona d’Italia e cavaliere dell’Ordine d’Isabella la Cattolica<sup>34</sup>. Se si considera che con il cavalierato della Corona d’Italia erano insigniti alcuni dei più importanti artisti piemontesi – da Federico Pastoris ad Alberto Maso Gilli, da Rodolfo Morgari a Costantino Sereno – nonché alcune delle più rinomate maestranze artigiane locali, come la manifattura di Guglielmo Ghidini, si può intuire come il Vezzosi fosse una figura di primo piano nel panorama artistico regionale<sup>35</sup>. A delineare ulteriormente il ruolo svolto dal rilegatore nella Torino di fine Ottocento vi è infine la sua partecipazione alla commissione artistica dell’Esposizione d’Arte Sacra del 1898, relativamente alla sezione d’Arte Applicata<sup>36</sup>.

Purtroppo non si hanno ulteriori informazioni circa l’attività del Vezzosi; nonostante la sua bottega fosse una delle principali legatorie della città, se non addirittura la più nota, le fonti coeve non fanno riferimento ad altre opere da lui realizzate, e non forniscono nemmeno notizie di carattere biografico.

---

<sup>31</sup> Cfr. MARZORATI, 1898, p. 257; *ivi*, p. 260; *ivi*, p. 262.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 257; *ivi*, p. 260; *ivi*, p. 262.

<sup>35</sup> Per le onorificenze degli artisti sopracitati si veda MARZORATI, 1884, p. 25; *ivi*, p. 327; *ivi*, pp. 366-367.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 637.

## ***Arredi sacri in metallo, ditta Hardman e Powell.***

Sebbene la maggior parte degli espositori presenti alla mostra d'arte sacra fosse costituita da artigiani italiani, non mancavano ditte straniere, attratte dal richiamo che due eventi espositivi di tale portata esercitavano.

Antonio Taramelli, nella sua rassegna per *Arte Italiana Decorativa e Industriale*, si sofferma in particolare sulla “Hardman and Powell”, una bottega di Birmingham specializzata in oreficeria ed arredi sacri in metallo<sup>37</sup>. Eseguiti prevalentemente in ferro ed ottone, il loro stile si ispirava, secondo l'autore dell'articolo, alla “tradizione francese ed anglosassone”, espressione con la quale intendeva probabilmente il Neomedievalismo nella sua accezione più goticeggiante<sup>38</sup>. Descrivendo gli oggetti esposti, egli fa difatti riferimento in più occasioni a tale stile, che caratterizzava in modo determinante la produzione della ditta: tra le opere presentate dalla “Hardman and Powell” elenca “pregevoli calici gotici, cesellati o smaltati”, “pissidi, anforette, candelieri in ferro e cristallo”, eseguiti, “come è naturale”, secondo le “gravi forme gotiche”<sup>39</sup>.

Sebbene l'articolo non sia corredato da riproduzioni dei pezzi inglesi, è evidente che la ditta aveva riscosso un notevole successo di critica: il Taramelli definisce gli arredi sacri in questione “eseguiti con scrupolosa diligenza e finezza”, e pertanto “adatti alla decorazione di chiese di stile antico”<sup>40</sup>. Egli apprezza i lavori presentati al punto da suggerirli come modello ad un'altra bottega, quella del milanese Del Bò, la cui produzione “si accosta a quelle di Birmingham, ma con minor fortuna”: il critico auspica che all'artigiano giovino “gli esempi buoni che vengono dall'estero”, ovviamente riferendosi alla “Hardman and Powell”<sup>41</sup>.

Nonostante la mancanza di riproduzioni delle opere presentate, e la brevissima descrizione riportata dal *Catalogo Generale* – il quale si limita ad indicare, per la ditta in questione, “oggetti in argento e metallo dorato, argentato e cesellato”– si ha una discreta conoscenza delle opere realizzate dallo stabilimento di Birmingham, che risulta essere una delle principali botteghe per la produzione di oggetti liturgici neogotici nella Gran Bretagna vittoriana : la

---

<sup>37</sup> Cfr. A. TARAMELLI, *L'arte sacra nella Esposizione Italiana di Torino*, in “Arte Italiana”, cit., 1898, nn. 9-10-12, pp. 75-76, 83-84, 99-104.

<sup>38</sup> TARAMELLI, 1898, p. 104; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*; si veda anche l'Appendice documentaria. Le opere presentate da Luigi Del Bò sono esaminate più avanti nel presente capitolo.

“Hardman and Powell” discendeva difatti dalla “John Hardman and Co.”, ditta di arredi sacri nata alla fine degli anni Trenta dalla collaborazione con il Pugin<sup>42</sup>.

Nella primavera del 1837 il giovane artista conobbe John Hardman junior (1811-1867), appartenente ad una delle principali famiglie industriali cattoliche di Birmingham: la comune scelta religiosa diede inizio ad un rapporto di amicizia prima, e di collaborazione artistica in seguito<sup>43</sup>. L’anno successivo Hardman, già alle dipendenze del padre presso la fabbrica di bottoni di famiglia – “Hardmand & Illife” –, avviò la nuova attività, interamente dedicata alla produzione di oggetti di gusto neogotico basati sui disegni forniti dal Pugin: la “John Hardman and Co.”<sup>44</sup>.

I pezzi realizzati riscossero un notevole successo, anche grazie alle menzioni ricevute alle prime Esposizioni Universali: la “John Hardman and Co.” era presente alle mostre londinesi del 1851 e del 1862, a quella di Dublino del 1853 ed a Parigi nel 1855, partecipando, nelle edizioni del 1851 e del 1853, alla realizzazione della *Mediaeval Court*<sup>45</sup>. Com’è noto, in occasione della prima esposizione la Royal Commission incaricò Pugin dell’allestimento dell’ambiente, arredato con oggetti profani e religiosi, tutti rigorosamente in stile gotico, realizzati dal Pugin stesso e da altri artisti, tra cui John Hardman junior<sup>46</sup>. Come si evince dalla guida ufficiale, la ditta aveva eseguito la maggior parte degli oggetti esposti, che andavano da pezzi d’arredo sacri a talari ricamati; aveva realizzato perfino alcune vetrate in

---

<sup>42</sup> *Catalogo Generale di Arte Sacra Antica-Moderna-Applicata*, Torino 1898, p. 19; si veda anche l’Appendice documentaria.

Considerata l’ampia bibliografia esistente su A. W. N. Pugin (1812-1852), si rimanda ad essa per eventuali approfondimenti: K. CLARK, *Il Revival gotico*, Torino 1970, pp. 116-143; ATTERBURY, WAINWRIGHT (a cura di), 1994, *passim*.

<sup>43</sup> Sull’incontro e la collaborazione tra Hardman e Pugin si vedano S. BURY, *In search of Pugin’s church plate: part I. Pugin, Hardman and the Industrial Revolution*, in “The Connoisseur: an illustrated magazine for collectors”, 1967, n. 165, pp. 29-35; A. EATWELL, A. NORTH, *Metalwork*, in ATTERBURY, WAINWRIGHT, (a cura di), 1994, pp. 172-184.

<sup>44</sup> Solo nel 1845 John Hardman junior registrò il proprio marchio, in concomitanza con lo spostamento della sua attività dalla ditta del padre ad una nuova sede. Cfr. BURY, 1967, p. 32; ALCOUFFE, BASCOU, DION-TENENBAUM, THIÉBAUT (a cura di), 1988, p. 33; per la produzione di Hardman si rimanda a EATWELL, NORTH, 1994, pp. 174-183.

<sup>45</sup> L. AIMONE, C. OLMO, *Le Esposizioni Universali 1851-1900 – il progresso in scena*, Torino, 1990; *The Irish Industrial Exhibition of 1853: a detailed catalogue of its contents, with Critical Dissertations, Statistical Information, and accounts of manufacturing processes in the different departments*, Dublin 1854, p. 480.

Per una panoramica generale delle Esposizioni Universali sopracitate si rimanda a BACULO, GALLO, MANGONE, 1988, in particolare ai saggi di Salvatori e Sica, rispettivamente sulle Esposizioni di Londra e di Parigi. P. DI STASIO, 1862. *Esposizione Universale di Londra (1° maggio-1° novembre)*, in BACULO, GALLO, MANGONE, 1988, pp. 122-125; G. SALVATORI, 1855. *Esposizione Universale di Parigi (15 maggio-15 novembre)*, *ivi*, pp. 116-121; M. SICA, 1851. *Esposizione Universale di Londra (1 maggio-11 ottobre)*, *ivi*, pp. 108-115. Si veda anche J. MEYER, *Great exhibitions: London, New York, Paris, Philadelphia, 1851-1900*, Woodbridge 2006.

<sup>46</sup> Per la *Mediaeval Court* e gli oggetti presenti al suo interno si vedano *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, London 1851, p. 136; *The Great Exhibition – London 1851*, cit., 1851 [1970], pp. 317-320; C. H. GIBBS-SMITH, *The Great Exhibition of 1851*, London 1981; ALCOUFFE, BASCOU, DION-TENENBAUM, THIÉBAUT (a cura di), 1988, p. 32; WEDGWOOD, 1994, pp. 237-245.

“stile ecclesiastico”, che furono premiate dalla giuria per la XXX sezione – “sculpture, models and plastic art” – con una *prize medal*<sup>47</sup>. La “John Hardman and Co.” ottenne difatti numerose menzioni per gli oggetti esposti, oltre alla suddetta medaglia fu premiata per una serie di oggetti liturgici in ottone con una *council medal*, all’interno della categoria XXII – “Iron and General Hardware” –<sup>48</sup>. Le relazioni sulle singole sezioni dell’Esposizione in cui erano presenti gli oggetti premiati riportavano un giudizio fortemente positivo nei confronti della ditta: i pezzi in ottone premiati dalla *council medal*, ad esempio, erano apprezzati sì per i disegni forniti dal Pugin, ma la giuria era maggiormente colpita dalla “very perfect manner” con la quale John Hardman junior era riuscito a sviluppare il progetto dell’artista<sup>49</sup>.

Considerato il successo riscosso dalla *Mediaeval Court* – ammirata perfino dai sovrani, i quali vi si recarono più volte in visita –, era naturale che, in occasione dell’esposizione dublinese, si volesse realizzare un ambiente analogo. A causa della prematura scomparsa del Pugin la commissione scelse di affidare la direzione dell’ambiente a John Hardman junior, sia per il rapporto di collaborazione che aveva intrattenuto con l’artista che per la riconosciuta abilità tecnica, oltre che la sua crescente fama. L’allestimento della sala, che secondo i curatori del catalogo s’ispirava al cerimoniale della Chiesa Cattolica, comprendeva una serie di elementi d’arredo rappresentanti la “ecclesiastical Medieval Art”, come vetrate, arredi domestici e religiosi in stile medievale, lavori d’oreficeria ed oggetti d’arredo liturgico<sup>50</sup>.

Tra le rassegne a cui partecipò lo stabilimento si annovera anche quella svoltasi a Roma nel 1870, dove ottenne il Gran Premio per “Candelieri e vasi di metallo dorato e smaltato per uso di chiese”, all’interno della classe dedicata a “Sacri Utensili e Vasi d’Altare ecc.”<sup>51</sup>.

A conferma della notorietà raggiunta dalla ditta si ricorda infine che alcuni oggetti esposti a due Esposizioni Universali di Londra – 1851 e 1862 – furono acquistati per il nascente Victoria and Albert Museum, tra cui due calici in argento ed un candeliere d’altare in ottone<sup>52</sup>.

In particolare in occasione della prima mostra, a riprova della successo che riscosse la

---

<sup>47</sup> Cfr. WAAGEN, 1852, p. 695.

<sup>48</sup> Cfr. W. DYCE, *Class XXII. Report on Iron and General Hardware*, in *Exhibition of the Works of Industry*, cit., 1852, pp. 492-509.

<sup>49</sup> DYCE, 1852, p. 502.

<sup>50</sup> *The Irish Industrial Exhibition*, cit., 1854, p. 480.

<sup>51</sup> *Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico. Distribuzione de’ premj*, Roma 1870, p. 10; si veda anche l’Appendice documentaria. Purtroppo nell’elenco degli artisti premiati è indicata solamente l’onorificenza ed una breve descrizione degli oggetti esposti, senza fornire ulteriori dettagli sul loro aspetto e la componente stilistica. Non essendo certi che le opere presentate alla rassegna del 1870 fossero neomedievali, si è quindi scelto di non includere una loro analisi nel capitolo dedicato all’esposizione.

<sup>52</sup> All’esposizione del 1851 Pugin faceva parte della commissione che selezionava gli oggetti da acquistare per conto del Museum of Manufactures, il futuro Victoria and Albert Museum. Cfr. ALCOUFFE, BASCOU, DION-TENENBAUM, THIÉBAUT (a cura di), 1988, p. 49.

Sui pezzi di Hardman acquisiti dal museo alle esposizioni londinesi si veda *ivi*, pp. 33-34; *ivi*, pp. 114-115.

*Mediaeval Court*, furono acquistati numerosi arredi facenti parte dell'ambiente, sia della "John Hardman and Co." che di altri collaboratori del Pugin.

John Hardman Powell (1827-1895), figlio di William Powell, socio di John Hardman junior e della sorella di questi, alla morte di Pugin divenne il principale fornitore di modelli della ditta, mantenendosi fedele allo stile medievale che aveva caratterizzato fino a quel momento la produzione<sup>53</sup>. Come rilevato da Eatwell e North, non si esclude che avesse già contribuito in precedenza alla progettazione di parti degli arredi, se non addirittura di interi oggetti: ex-allievo di Pugin, oltre che dal punto di vista professionale era legato all'artista anche da legami famigliari, avendone sposato la figlia<sup>54</sup>.

All'epoca dell'Esposizione d'Arte Sacra di Torino la ditta esisteva ormai da più di sessant'anni, e probabilmente godeva di un'ottima reputazione. Non si hanno notizie relative a questa fase della "John Hardman and Co.", divenuta nel frattempo "Hardman and Powell": il cambio di nome porta ad ipotizzare un ruolo più attivo di John Hardman Powell, il quale si sarà occupato anche di altri aspetti dell'attività, oltre alla progettazione dei pezzi. Purtroppo all'epoca della rassegna egli era morto da tre anni, e non si hanno notizie circa il suo successore; tuttavia, a giudicare da quanto riportato dal Taramelli, è lecito supporre che gli oggetti non si scostassero molto dal neomedievalismo goticheggiante tipico della produzione precedente<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Cfr. *ivi*, p. 114.

<sup>54</sup> EATWELL, NORTH, 1994, p. 184; ALCOUFFE, BASCOU, DION-TENENBAUM, THIÉBAUT (a cura di), 1988, p. 114.

<sup>55</sup> Cfr. TARAMELLI, 1898, p. 104; ALCOUFFE, BASCOU, DION-TENENBAUM, THIÉBAUT (a cura di), 1988, p. 114.

## ***Tessuti di Bersanino e Corti.***

Nonostante si svolgesse contemporaneamente a quella Nazionale, l'Esposizione d'Arte Sacra raccolse numerose adesioni di artigiani torinesi, le cui attività erano più o meno direttamente riconducibili all'arte sacra.

Si spiega in questo modo la partecipazione della ditta Bersanino e Corti, manifattura torinese specializzata in riproduzioni di tessuti antichi. Tra i pezzi presentati dallo stabilimento il Taramelli apprezzava in particolar modo una serie di velluti ispirati alla “antica industria tessile italiana”, ornati con “grandi disegni di melagrano”, più precisamente i velluti controtagliati e quelli broccati<sup>56</sup>. Era esposto anche un velluto broccato “riccio e alluciolato”, ma pare che l'esperimento fosse riuscito meno bene<sup>57</sup>. *Arte italiana decorativa e industriale* non riporta alcuna riproduzione dei tessuti in questione, né per l'articolo del Taramelli e nemmeno nel corso della rassegna dell'Antelling sull'arte industriale all'esposizione, che si limita a citare di sfuggita la ditta torinese<sup>58</sup>.

La manifattura è scarsamente indagata dai dizionari artistici ottocenteschi e le altre pubblicazioni, sia coeve all'esposizione che più recenti; grazie ai repertori commerciali dell'epoca è stato però possibile individuarla ed ottenere alcune informazioni in merito, *in primis* l'origine torinese<sup>59</sup>. Bersanino e Corti compaiono difatti sia nell'*Annuario commerciale del Piemonte* che in alcune annate della *Guida Paravia* di Torino: nell'edizione del 1898 di quest'ultima, ad esempio, la ditta è elencata nella categoria “Velluti e seterie”, con sede al numero 2 di via Accademia delle Scienze e fabbriche in via San Secondo 29 e via Monferrato 20<sup>60</sup>. Le copie di inizio secolo della guida del Piemonte riportano i medesimi dati, limitandosi ad inserire a loro volta i due tessitori tra le seterie e le fabbriche di velluti; le poche informazioni riportate dai repertori commerciali portano comunque ad ipotizzare un'attività ben avviata, con due differenti laboratori di produzione ed un altro indirizzo per la vendita dei tessuti<sup>61</sup>. Ad ulteriore conferma della relativa fortuna di cui godeva la ditta si ricorda che i due tessitori collaboravano con il Regio Albergo di Virtù, un istituto “Educativo-

---

<sup>56</sup> Cfr. TARAMELLI, 1898, p. 104; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Cfr. M. ANTELLING, *L'arte industriale nella Esposizione Italiana di Torino – Merletti e stoffe*, in “Arte Italiana”, cit., 1898, n. 11, pp. 93-95.

<sup>59</sup> L'unica studiosa contemporanea che cita la manifattura è la Carmignani, che si limita in realtà a riportare la partecipazione della ditta all'Esposizione d'Arte Sacra. Cfr. CARMIGNANI, 2005, p. 333.

<sup>60</sup> Si veda MARZORATI, 1898, p. 223.

<sup>61</sup> *Annuario commerciale*, cit., 1900, p. 502; *Annuario commerciale*, cit., 1901, p. 425.

Industriale” torinese posto a sua volta al numero 29 di via San Secondo, come “Maestri d’Arte” per la tessitura della seta<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> MARZORATI, 1898, p. 470.

## ***Oreficerie “in stile gotico fiorentino”, di Agostino Coppini.***

Uno degli ambiti maggiormente rappresentati all'Esposizione d'Arte Sacra era sicuramente quello dell'oreficeria religiosa, che, come si è visto, raccoglieva adesioni anche oltre i confini nazionali.

Nella rassegna del Taramelli sono citati pochi orefici contemporanei, mentre viene dato ampio spazio all'arte dei secoli passati; tra gli artigiani nominati all'interno della prima categoria è presente anche un fiorentino, un certo Agostino Coppini, che presenta un turibolo ed un ostensorio di gusto neomedievale<sup>63</sup>.

L'artista esponeva numerosi arredi liturgici, ma sono queste due oreficerie ad attirare in particolare le lodi del Taramelli: egli esprime difatti apprezzamento per i pezzi, eseguiti “in stile gotico fiorentino”, pur rilevandone alcuni difetti<sup>64</sup>. Secondo il critico gli smalti che decoravano gli oggetti in questione erano caratterizzati da colori eccessivamente vivaci, mentre una decorazione dalle “tinte più basse” avrebbe armonizzato meglio con il “*vieux argent*” degli arredi<sup>65</sup>.

Un giudizio del genere sembra richiamare l'entusiasmo con cui furono accolte le oreficerie esposte da Armand-Calliat all'Esposizione romana delle opere di ogni arte del 1870, ed a quella Mondiale Vaticana (1888)<sup>66</sup>. In tali occasioni l'artigiano aveva presentato alcuni oggetti riccamente ornati con smalti di tinte pastello, reinterpretando in chiave moderna le oreficerie; eppure, come già rilevato nei capitoli dedicati alle suddette esposizioni, le opere in questione furono apprezzate per la loro derivazione dall'arte orafa medievale e bizantina, nonostante la gamma cromatica fosse chiaramente d'ispirazione ottocentesca.

Si è già detto in precedenza che la definizione di medievale non corrispondeva necessariamente, per le opere realizzate nel XIX secolo, ad una fedele ripresa dei relativi stilemi, ma anche una reinterpretazione dei modelli che, secondo la sensibilità ottocentesca, poteva essere ascritta al Medioevo. In questo caso sembrerebbe che il Coppini si fosse ispirato alle oreficerie medievali, mantenendo però la patina con la quale erano giunte fino a quel momento: si spiega così il riferimento al “*vieux argent*” impiegato nella realizzazione delle opere, e la richiesta del Taramelli di utilizzare smalti dalle tonalità più sobrie, ritenuti dal

---

<sup>63</sup> TARAMELLI, 1898, p. 104; si veda anche l'Appendice documentaria.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 104. Per le oreficerie presentate dal Coppini all'esposizione si veda CAPITANIO, 1996, p. 178.

<sup>65</sup> TARAMELLI, 1898, p. 104.

<sup>66</sup> Si rimanda ai capitoli delle sopracitate esposizioni, oltre che alle relative sezioni dell'Appendice documentaria. Cfr. *L'Esposizione Romana*, cit., 1870, p. 68; *ivi*, pp. 118-119; F., 1888, pp. 226-227; U. F., 1888, pp. 497-499.

critico più adatti ad esprimere il “gotico fiorentino”<sup>67</sup>. Sfortunatamente il periodico *Arte italiana decorativa e industriale* non contiene alcuna illustrazione degli oggetti presentati dall’artigiano fiorentino, risulta quindi difficile verificare la correttezza delle suddette ipotesi. L’assenza di immagini delle opere esposte rende ardua anche la loro lettura stilistica: l’espressione “gotico fiorentino” potrebbe doversi semplicemente all’origine toscana dell’argenterie, ma è altrettanto possibile che si dovesse ad alcuni particolari che caratterizzavano gli oggetti, o che fosse utilizzata per indicare una particolare declinazione dello stile neomedievale, caratterizzata dalla compresenza di elementi ascrivibili al Medioevo ed al Rinascimento.

Anche sull’autore degli oggetti in questione non si hanno molte notizie: il Taramelli si limita a segnalare la provenienza dal capoluogo toscano, mentre viene ignorato sia dalle altre pubblicazioni coeve all’esposizione che da quelle più recenti. Lo spoglio dei repertori commerciali dell’epoca ha in realtà permesso di individuare l’orefice tra gli artigiani attivi a Firenze tra gli anni Ottanta dell’Ottocento ed i primi anni del secolo successivo: egli risulta difatti citato in alcune annate dell’*Indicatore generale* di Firenze, all’interno della sezione “Gioiellieri, orefici e argentieri”, più precisamente come argenterie, con bottega al numero 6 di borgo San Jacopo<sup>68</sup>.

Le edizioni dell’annuario commerciale consultate delineano dunque un arco cronologico piuttosto ampio, di almeno una quindicina d’anni – dal 1887 al 1902 –, nel corso dei quali l’artigiano non sembra ampliare particolarmente la propria attività: non acquisisce nuove specializzazioni, ed al tempo stesso non vengono aggiunti nuovi laboratori o negozi. Si trattava probabilmente di un laboratorio artigiano di modeste dimensioni e di non grandissima fama, per questo scarsamente indagato dalle pubblicazioni dell’epoca e dagli studi specialistici più recenti.

---

<sup>67</sup> Cfr. TARAMELLI, 1898, p. 104. Con tale espressione, impiegata dal Taramelli solo per le opere del Coppini, ci si riferiva probabilmente ad una declinazione del Neomedioevo, più o meno chiaramente riconducibile all’area toscana. La definizione era già stata utilizzata dalle pubblicazioni ottocentesche per la Sala Bresciana del Tagliaferri, presentata dall’architetto all’esposizione milanese del 1881. È anche possibile che le oreficerie presentassero una commistione di elementi neomedievali e rinascimentali: nella medesima occasione, Adolfo Bauer presentò difatti alcuni arredi, componenti un salotto, che riproducevano lo stile “antico toscano puro ed aggraziato”. La descrizione del Corona porta ad ipotizzare che si trattasse di un ambiente di gusto neorinascimentale, con il quale si tendeva ad identificare lo stile toscano; purtroppo tale possibilità non sembra trovare conferma o smentita nella *Guida del Visitatore* dell’esposizione, nella quale si fa semplicemente riferimento all’abilità esecutiva.

Si vedano CORONA, 1881, p. 194; *L’Esposizione Italiana del 1881*, cit., 1881, p. 267.

<sup>68</sup> Cfr. *Indicatore generale della città di Firenze*, cit., 1887, p. 185; *Indicatore generale di Firenze*, cit., 1898, p. 287; *Indicatore generale della città e provincia*, cit., 1901, p. 342; *Indicatore generale della città e provincia*, cit., 1902, p. 357.

### ***Arredi sacri, Luigi Del Bò.***

Come accennato in precedenza, passando in rassegna le oreficerie presenti all'esposizione il Taramelli paragonava la ditta "Hardman and Powell" a quella del Del Bò per il tipo di produzione, ma non dal punto di vista qualitativo. Sembra che gli arredi sacri presentati dall'artigiano in questione non fossero apprezzati dal critico, che consiglia all'artigiano di rifarsi, "per le proporzioni e per i tipi", a certi "esempi buoni che vengono dall'estero", alludendo appunto al marchio di Birmingham<sup>69</sup>. La mancanza di riproduzioni degli oggetti, o di una descrizione più dettagliata del sommario giudizio espresso dal Taramelli, non permette di approfondire ulteriormente l'aspetto stilistico dei pezzi.

Pur riportando un giudizio non completamente positivo, l'articolo in questione è il solo che fa riferimento al Del Bò, che non compare nelle altre pubblicazioni relative all'esposizione; anche le opere di carattere generale ed i repertori dell'epoca non fanno cenno all'artigiano, così come i testi novecenteschi. Le edizioni consultate degli annuari commerciali milanesi dell'Ottocento non contengono a loro volta indicazioni utili ad individuare la bottega, impedendo così di delinearne un quadro.

Luigi Del Bò potrebbe aver avviato la propria attività nel periodo compreso tra il 1884, anno di edizione della guida più recente, ed il 1898, anno dell'Esposizione d'Arte Sacra; è altresì verosimile che la bottega non fosse sufficientemente nota da essere inserita nelle suddette pubblicazioni, sempre che non si sia trattato di una semplificazione del Taramelli ed il Del Bò non lavorasse a Milano, ma nel territorio lombardo.

---

<sup>69</sup> TARAMELLI, 1898, p. 104; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

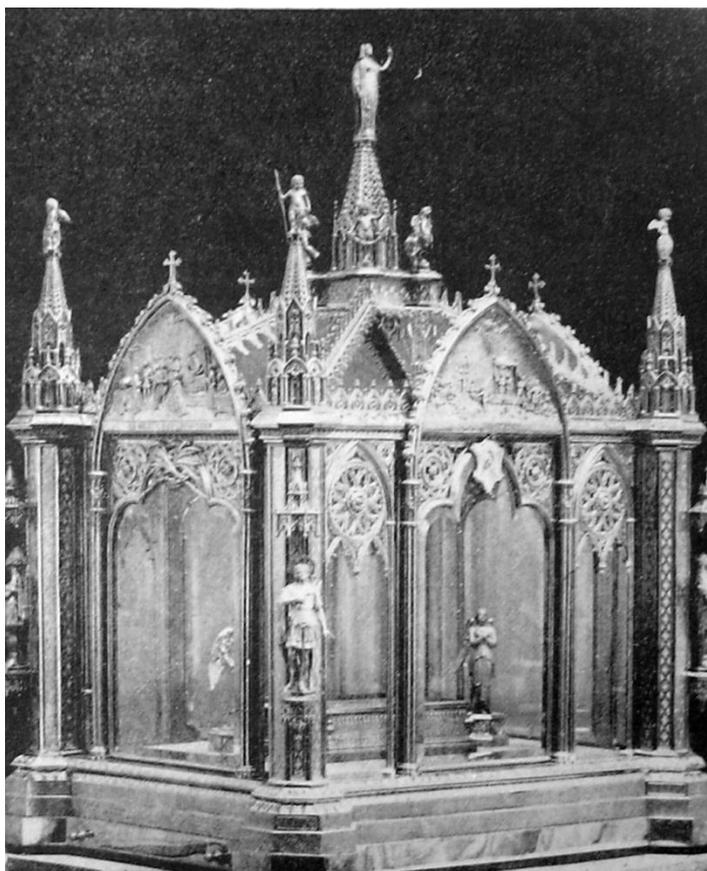
### ***Contraltare medievale, Brosio.***

L'ultima espositrice interessata dalla presente ricerca è la piemontese Brosio, una ricamatrice che presentava “un ricco e caratteristico contraltare medievale”<sup>70</sup>. L'opera probabilmente non riscosse molto successo, a parte la breve descrizione della Albert su *1898. Arte Sacra* manca qualunque riferimento nei periodici dell'esposizione, come nelle altre pubblicazioni coeve all'evento.

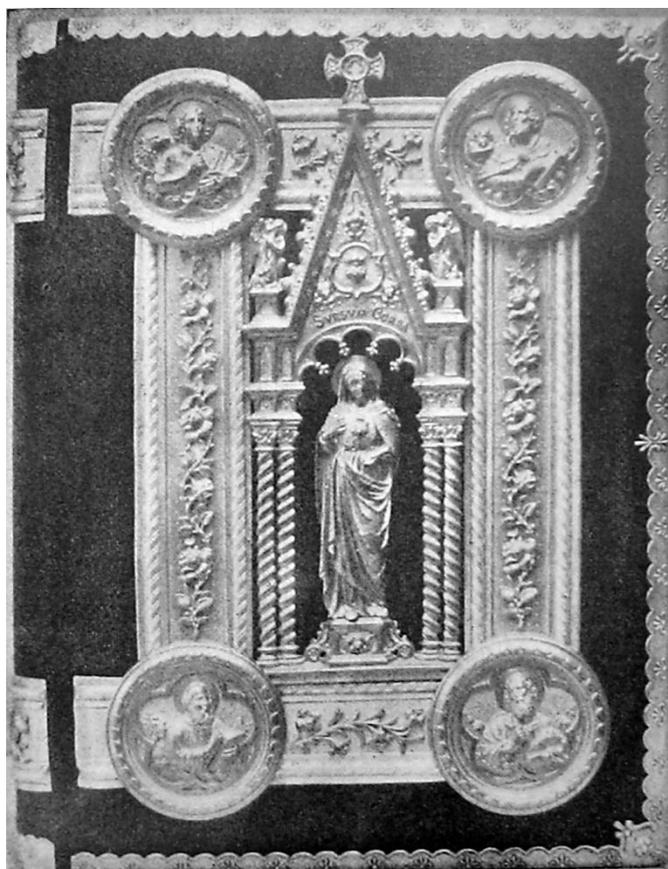
Questi elementi, uniti alla sua assenza dalle guide commerciali dell'epoca e dai repertori artistici ottocenteschi, portano a supporre che si trattasse di una figura di secondo piano nel panorama dell'artigianato piemontese. La ricerca non ha dato alcun risultato nemmeno supponendo che la bottega fosse intestata al marito, o ad un parente di sesso maschile: l'ipotesi più plausibile è che non fosse una ricamatrice professionista, ma che si dedicasse a tale attività a livello amatoriale.

---

<sup>70</sup> M. P. ALBERT, *I ricami moderni all'Esposizione d'Arte Sacra*, in *1898. Arte Sacra*, cit., 1898, pp. 170-171; si veda inoltre l'Appendice documentaria.



Tav. 1. E. Bellosio, reliquiario d'Arona. Arona, chiesa dei Ss. Martiri.



Tav. 2. C. Ceppi, M. Vezzosi, messale della chiesa del Sacro Cuore di Maria, frontispizio. Ubicazione ignota.



Tav. 3. C. Ceppi, M. Vezzosi, messale della chiesa del Sacro Cuore di Maria, retro. Ubicazione ignota.



Tav. 4. C. Ceppi, M. Vezzosi, messale della chiesa del Sacro Cuore di Maria, risguardia. Ubicazione ignota.



## Prima esposizione internazionale d'arte decorativa moderna (Torino, 1902): un'Arte Nuova?

---

Un anno dopo la chiusura delle esposizioni Nazionale e di Arte Sacra alcuni membri della Sezione d'Architettura del Circolo degli Artisti proposero di organizzare una rassegna di arti decorative moderne, da svolgersi a Torino di lì a pochi anni<sup>1</sup>. L'idea riscosse un certo successo anche al di fuori del Circolo, ed un primo Comitato promotore, formato da Angelo Reycend, Lorenzo Delleani, Leonardo Bistolfi ed Enrico Thovez, si orientò, visto il ritardo italiano nel campo dell'arte decorativa, verso una mostra di carattere internazionale, prevista per il 1901; l'uccisione di Umberto I, e la possibilità di far coincidere l'evento con la Quadriennale di Belle Arti, fecero rimandare la manifestazione all'anno successivo, il 1902<sup>2</sup>. In contemporanea all'organizzazione della rassegna, gran parte dei promotori decise di fondare una rivista di arti decorative che costituisse un contrappunto teorico dell'evento torinese, affinché le novità ivi presentate non rimanessero senza seguito: il 2 gennaio 1902 usciva così a Torino il primo numero de *L'arte decorativa moderna*<sup>3</sup>.

Come appena accennato, il tratto distintivo dell'evento era la modernità degli oggetti presentati: il *Regolamento generale* prevedeva difatti esclusivamente l'ammissibilità dei "prodotti originali che dimostrino una decisa tendenza al rinnovamento estetico della forma", mentre erano vietate "le semplici imitazioni del passato"<sup>4</sup>. Obiettivo dichiarato della mostra era trovare uno stile che riflettesse, per usare le parole della Fratini, "quello spirito moderno che, al sorgere del nuovo secolo, veniva sentito come improrogabile necessità di rinnovamento scientifico, culturale, sociale"<sup>5</sup>.

Nonostante le dichiarazioni programmatiche, i risultati furono contraddittori ed oggetto di accesi dibattiti: accanto ai fautori del rinnovamento, vi erano difatti figure più legate alla tradizione, oltre a posizioni più mediate. Contrariamente a quanto sostenuto dalla bibliografia

---

<sup>1</sup> Cfr. F. R. FRATINI (a cura di), *Torino 1902 polemiche in Italia sull'Arte Nuova*, Torino 1970; PESSOLANO, 1988, pp. 108-113; BASSIGNANA, 2011, pp. 79-85.

<sup>2</sup> FRATINI (a cura di), 1970, p. 57; PESSOLANO, 1988, p. 108.

<sup>3</sup> La rivista fu fondata e diretta da Leonardo Bistolfi, Davide Calandra, Mario Ceragioli, Antonio Reycend ed Enrico Thovez. Cfr. FRATINI (a cura di), 1970, p. 57; R. BOSSAGLIA, *L'esposizione secondo la stampa contemporanea*, in EAD., E. GODOLI, M. ROSCI (a cura di), *Torino 1902 – le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, cat. della mostra, Milano 1994, pp. 43-52.

<sup>4</sup> Il *Regolamento generale* è pubblicato in FRATINI (a cura di), 1970, pp. 134-136.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 57.

precedente<sup>6</sup>, appare evidente che l'esposizione torinese non costituì il trionfo della cosiddetta *Arte Nuova*, intesa come rottura dal passato e dai relativi *revivals*: come osservava il Beltrami, “i famosi *stili del passato*, che si era voluto con molto rumore cacciare dalla porta, con la bonaria malizia di chi ne ha già viste tante, si sono fatti piccini piccini [...] e sono rientrati dalla finestra”<sup>7</sup>. A confronto con i padiglioni scozzesi o tedeschi, dove gli ambienti erano allestiti in base a criteri di sobrietà e linearità, quello italiano risultava inevitabilmente antiquato, ancora legato ai modelli storicisti. Erano ben pochi gli espositori che potessero rappresentare realmente il Modernismo – si pensi al Bugatti di Milano ed al Ducrot di Palermo –, la maggior parte degli arredi nella sezione italiana, secondo Vittorio Pica, “non dovevano neppure essere accolti dalla troppo indulgente giuria”, in quanto costituiti da “pompose e goffe falsificazioni dello stil novo”<sup>8</sup>. Già la Antelling, nel corso delle esposizioni torinesi del 1898, aveva rilevato la tendenza del nuovo stile, che, per quanto fosse “di una ineffabile bellezza primaverile”, presentava “la ieratica serietà del quattrocento, il fantasioso genere giapponese, la freschezza delle forme semplici dei fiori naturali e la snellezza delle ogive e degli archi gotici”: pur riconoscendone il carattere innovativo, la lettura stilistica che ne viene fatta era dunque legata in buona parte agli stili storici<sup>9</sup>.

Gli arredi esaminati di seguito confermano quanto sostenuto finora: nonostante la Bossaglia sostenga che la mostra italiana costituisca, di fatto, la consacrazione dell'*Arte Nuova* presso critica e pubblico, in realtà essa era caratterizzata prevalentemente da pezzi neorinascimentali o neomedievali adattati al sovrabbondante florealismo del Liberty. Le fonti dell'epoca parlano, a tal proposito, di “dolce stil novo”, definizione che indica in modo significativo il riferimento al passato<sup>10</sup>. Tale concetto emerge con chiarezza nella stampa specializzata estera, la quale, pur rilevando l'importanza dell'esposizione torinese per la futura produzione industriale italiana, non riconosce alla sezione quei caratteri di innovazione e rottura del passato previsti dal regolamento della mostra. La rassegna del padiglione italiano de *L'exposition internationale des arts décoratifs* pone in evidenza come i pezzi ivi presentati siano ancora impregnati della sensibilità decadentista tipica di D'Annunzio, considerato la figura più significativa della contemporanea cultura italiana, al pari di ciò che furono Tolstoj

---

<sup>6</sup> Ci si riferisce alla lettura data dalla Bossaglia e dal Rosci dell'esposizione torinese del 1902, vista come affermazione su scala nazionale del Liberty italiano. Cfr. R. BOSSAGLIA, *La Sezione Italiana*, in EAD., GODOLI, ROSCI (a cura di), 1994, pp. 411-425; M. ROSCI, *Torino come spartiacque*, *ivi*, pp. 53-62.

<sup>7</sup> L. BELTRAMI, *L'arte nuova all'Esposizione di Torino*, in “La Lettura”, anno II, n. 7, 1902, pp. 599-607; un estratto è pubblicato in FRATINI (a cura di), 1970, p. 79.

<sup>8</sup> V. PICA, *L'arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Torino 1902, pp. 361-362.

<sup>9</sup> ANTELLING, 1898, p. 95.

<sup>10</sup> Cfr. BOSSAGLIA, 1994, p. 411.

per la Russia e Wagner per lo spirito nazionalista tedesco<sup>11</sup>. Come le opere dannunziane, anche gli arredi italiani tendevano ancora al passato, senza riuscire così ad ottenere uno stile veramente nuovo: l'arte industriale italiana sembra, secondo l'autore, un "manteau d'arlequin", pur non mancando espositori innovativi<sup>12</sup>.

Un giudizio analogo ricorre anche nell'articolo del Fred dedicato all'Italia, pubblicato su *The Studio*: pur riconoscendo l'impronta che l'esposizione lascerà sulla futura produzione industriale italiana, il critico non rileva un'unitarietà di intenti. Il padiglione gli sembra anzi, più che una mostra di arti decorative, "a huge bazaar", dove gli oggetti esposti rispecchiano le più svariate influenze stilistiche che potevano essere identificate come espressione del nuovo stile<sup>13</sup>.

Parte della stampa nazionale condivideva l'opinione espressa dai critici stranieri sulla produzione industriale italiana: per il Pica, ad esempio, è evidente che "essa non ha in gran parte raggiunta la necessaria maturità e non si è ancora emancipata dall'influenza straniera", tant'è che non si può affermare che esista una "nuovissima arte decorativa italiana", come quelle del Belgio o dell'Austria<sup>14</sup>.

La Bossaglia suddivide i commentatori italiani in tre categorie: il primo gruppo era quello dei tradizionalisti, che apprezzavano in particolar modo la variante dell'*Arte Nuova* derivante dall'applicazione del florealismo agli stili storici, come le opere esposte dalla società *Aemilia Ars*. Luca Beltrami ed Ugo Ogetti facevano parte invece dei "benpensanti", che si sarebbero limitati a criticare gli eccessi senza proporre alcuna alternativa; vi erano infine i modernisti, che si ponevano il problema del rinnovamento delle arti decorative, rinunciando all'epoca "degli eclettismi, dei vezzi preraffaelliti, del neo-rococò francese, dunque anche dell'Art Nouveau", individuando l'avvenire in direzione della scuola scozzese e dell'ambito austriaco e tedesco<sup>15</sup>. Era soprattutto da quest'ultima categoria, a cui appartenevano personaggi come Alfredo Melani ed Enrico Thovez, oltre naturalmente al Pica, che giungevano i principali malumori verso le opere presentate all'esposizione. Si è già ricordato il giudizio severo di questi a proposito di coloro che si limitavano a dare una patina floreale ad arredi neomedievali e neorinascimentali, ma anche il Melani, dalle colonne del periodico *Arte Italiana Decorativa*

---

<sup>11</sup> Cfr. *L'exposition internationale des arts décoratifs modernes à Turin 1902*, Darmstadt 1902.

<sup>12</sup> Particolarmente apprezzati in tal senso sono figure come il Bugatti – "un homme [...] vraiment original et personnel, malgré sa confusion et son obscurité" –, Ugo Ceruti ed Agostino Lauro. Si veda *L'exposition internationale*, cit., 1902, pp. 221-224.

<sup>13</sup> Cfr. W. FRED, *The International Exhibition of decorative art of Turin. The Italian Section*, in "The Studio", gennaio 1903, pp. 273-279.

<sup>14</sup> PICA, 1902, pp. 377-378.

<sup>15</sup> BOSSAGLIA, 1994, pp. 45-46; si veda anche M. T. BENEDETTI, *Le esposizioni pubbliche italiane in epoca Liberty*, in F. BENZI (a cura di), *Il Liberty in Italia*, cat. della mostra, Roma 2001, pp. 178-201.

e *Industriale*, rilevava la diffusa presenza di espositori recentemente convertitisi al floreale, a scapito di una minoranza di innovatori<sup>16</sup>.

Indubbiamente l'esposizione torinese segnò il tentativo dell'Italia di porsi nuovamente sulla scena internazionale per le arti decorative; in realtà emerse chiaramente l'arretratezza dello Stato, pur non mancando spunti interessanti. Le architetture espositive, realizzate da Raimondo D'Aronco (1857-1932) in collaborazione con Annibale Rigotti (1870-1968), arrivato secondo al concorso per i padiglioni, e con l'ingegnere Enrico Bonelli, mostravano evidenti richiami alla coeva produzione artistica europea ma, come già rilevato dalla Bossaglia, nella sua accezione più barocchetta, traducendoli in una formula "che l'esposizione di Torino mostra ormai in fase involutiva", tipica dell'*Art Nouveau* di area franco-belga<sup>17</sup>. Non mancavano nemmeno riferimenti all'antico, sebbene il *Regolamento generale* prevedesse la sola esposizione di oggetti che mostrassero "una decisa tendenza al rinnovamento estetico della forma": la Rotonda d'Onore, edificio centrale della mostra, da cui si dipartivano alcune gallerie espositive, si ispirava, secondo l'ammissione del D'Aronco stesso, alla basilica di Santa Sofia<sup>18</sup>. Un'analoga impostazione stilistica caratterizzava in realtà quasi tutti i padiglioni espositivi; in alcuni casi però le nazioni espositrici chiesero di curare, oltre l'allestimento degli spazi loro riservati, gli ingressi alle suddette sezioni, conferendo al complesso una maggiore caratterizzazione nazionale<sup>19</sup>.

Anche le opere esposte presentavano le medesime contraddizioni: in teoria, in base al suddetto regolamento, non sarebbero dovuti essere presenti pezzi riconducibili agli stili storici e, di conseguenza, al Neomedievalismo. I periodici dell'epoca e le fonti legate all'esposizione mostrano però un quadro diverso, che giustifica le obiezioni avanzate da Pica: la giuria dell'esposizione era stata troppo indulgente, ed aveva ammesso molti oggetti ispirati più o meno velatamente all'arte medievale<sup>20</sup>. Sicuramente una delle cause della timida adesione all'*Arte Nuova* era costituita dal pubblico, i cui gusti influenzavano l'andamento delle vendite all'esposizione: buona parte degli espositori aveva preferito continuare a seguire le preferenze

---

<sup>16</sup> Cfr. A. MELANI, *Esposizione d'arte decorativa odierna in Torino*, in "Arte Italiana", cit., anno XI, 1902, nn. 4-12, pp. 29-30, 37-42, 49-52, 55-58, 63-68, 72-76, 79-82, 87-92, 95-98.

<sup>17</sup> BOSSAGLIA, 1994, p. 44. Si vedano inoltre PESSOLANO, 1988, pp. 108-110; BUSCIONI, 1990, pp. 20-21, BENEDETTI, 2001, p. 186.

<sup>18</sup> Cfr. PESSOLANO, 1988, pp. 109-110; BENEDETTI, 2001, pp. 183-184; BASSIGNANA, 2011, pp. 89-92.

<sup>19</sup> Si veda BASSIGNANA, 2011, p. 92.

<sup>20</sup> Cfr. PICA, 1902, p. 361.

della borghesia, presentando opere vagamente ispirate al Modernismo, “di un decorativismo sovrapposto a strutture di totale ovvietà”<sup>21</sup>.

Come si vedrà più avanti anche l'*Aemilia Ars*, che ottenne le lodi sia della critica più tradizionalista che tra i fautori del Modernismo come lo stesso Pica, basava la sua produzione su modelli ascrivibili ad un periodo compreso tra il tardo Medioevo ed il primo Rinascimento; eppure era considerata una ditta discretamente innovativa, pur mantenendosi nel solco della tradizione.

---

<sup>21</sup> BOSSAGLIA, 1994, p. 417.

## ***Cutler e Girard, arredi “Belart”.***

L'esposizione del 1902 presenta forse il più ampio apparato bibliografico di tutte le rassegne esaminate finora: a causa della sua dimensione internazionale, nonché della tematica affrontata in essa – le arti decorative nel contesto contemporaneo – ottenne un vasto successo mediatico, interessando sia i periodici del settore – *Arte Italiana Decorativa e Industriale* in primo luogo – che le pubblicazioni di carattere più generale. La critica contemporanea ha a sua volta continuato la fortuna critica dell'evento, assunto quale spartiacque tra l'Eclettismo ed il periodo Liberty, fornendo nella maggior parte dei casi una lettura degli oggetti esposti secondo quest'ottica<sup>22</sup>.

Tra tutte le fonti a disposizione, il *Catalogo generale* si è rilevato il riferimento più generico: per esigenze di spazio, il volume riporta i dati essenziali degli artigiani presenti – i cui nomi sono spesso citati in modo errato – e delle relative opere, senza fornire ulteriori indicazioni di tipo descrittivo o stilistico. Per gli espositori Cutler e Girard, ad esempio, si limita a segnalare l'indirizzo della bottega – senza specificare nemmeno la città a cui si riferisce – e ad indicare che presentavano degli arredi “Bellart”<sup>23</sup>. Per nostra fortuna Enrico Thovez dedicò loro un breve articolo su *L'arte decorativa moderna*, corredato dalle riproduzioni di alcuni mobili: in esso veniva esaminata la produzione dei due artigiani, rilevandone il debito con la tradizione locale<sup>24</sup>. Cutler e Girard erano difatti di origini americane, ma erano attivi a Firenze, dove avevano avviato pochi anni prima uno stabilimento di arredi artistici: ovviamente le loro opere non potevano non risentire dell'influsso neomedievale e neorinascimentale che caratterizzava la coeva produzione toscana, soprattutto in una città come Firenze, “dove l'ambiente culturale non fu certo il più favorevole ad un rinnovamento stilistico”<sup>25</sup>.

Le illustrazioni riportate dal Thovez e da altre fonti coeve all'evento (**Tavv. 1-4**) – come la raccolta di tavole *I mobili alla 1° Esp.<sup>ne</sup> Intern.<sup>le</sup> d'arte decorativa moderna – Torino 1902* – confermano il giudizio espresso dal critico, il quale osservava che “la loro originalità è un po' timida”, mentre “i loro addentellati con l'arte del passato sono forse fin troppo profondi”<sup>26</sup>. La struttura dei mobili sembra difatti basarsi su modelli del tardo Medioevo e primo Rinascimento, dai quali è ripreso anche il colore, “imitante il noce vecchio”, che conferiva

---

<sup>22</sup> Si rimanda a ROSCI, 1994, pp. 53-62.

<sup>23</sup> Cfr. *Prima esposizione internazionale d'arte decorativa moderna: Torino 1902: catalogo generale ufficiale*, s.l. s.d. [1902], p. 132; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>24</sup> E. THOVEZ, *La mobilia “Belart” di Gerard e Cutler di Firenze*, in “L'Arte Decorativa Moderna”, anno I, 1902, n. 5, pp. 159-160.

<sup>25</sup> CHIARUGI, 1994, p. 456.

<sup>26</sup> Cfr. *I mobili alla 1° Esp.<sup>ne</sup> Intern.<sup>le</sup> d'arte decorativa moderna – Torino 1902*, s.l. s.d. [Torino 1902]; THOVEZ, 1902, p. 160.

agli arredi “una punta voluta di arcaismo”; la decorazione era invece di gusto “francamente moderno”, composta fundamentalmente da motivi vegetali stilizzati<sup>27</sup>. La quasi totalità dei pezzi esposti era ispirata dagli stili storici, ma non mancavano nemmeno orientalismis di stampo cinese, spesso resi con la decorazione a placchette metalliche sbalzate; si trattava, in linea di massima, di una produzione di gusto eclettico, che poco rispondeva alle istanze di rinnovamento espresse dal regolamento.

Tale giudizio è in parte confermato dalla stampa dell'epoca che, pur riconoscendo degli elementi d'innovazione, individua la matrice storicista che sottende alle opere in questione: i mobili di Cutler e Girard, secondo il Thovez, “potrebbero prender posto senza stonare in un ambiente di altro stile”, poiché possiedono “un'armonia di forma che regge al paragone di quella dei mobili di altre età”<sup>28</sup>. Questo, ritenuto dal critico un aspetto positivo, era indice al tempo stesso di uno scarso tentativo di distaccarsi dai modelli del passato per raggiungere un nuovo stile. Anche il Melani, nel testo della rassegna della sezione italiana pubblicata su *Arte Italiana Decorativa e Industriale*, esprime un'opinione simile: “nel mare agitato dell'arte moderna” sono pochi gli espositori che riescono a raggiungere un risultato apprezzabile, come Carlo Girard – autore dei disegni dei mobili – della sopracitata ditta fiorentina, che “ha raggiunto la riva con un po' di fatica”<sup>29</sup>. Più entusiasta appare invece la recensione del Benelli su *La rassegna internazionale*, dove sostiene che, fra tutti gli arredi esposti a Torino, “solamente i toscani e in parte i bolognesi (*Aemilia Ars*) sono composti da nuove forme, solamente in essi noi vediamo risorgere il nostro tradizionale gusto”; tra di essi hanno un posto di rilievo, nel resoconto del Benelli, quelli della ditta “Belart”, definiti “degni del nostro Rinascimento”<sup>30</sup>.

Anche la giuria dell'esposizione rilevò alcune discrepanze negli arredi di Cutler e Girard: pur premiando la ditta con una medaglia d'oro, si sostenne che la produzione non fosse “apertamente definita” dal punto di vista stilistico, “qua manifestando una cotal tendenza verso l'oriente, là suscitando qualche ricordo medievale germanico, e altrove richiamando, specie nell'intaglio, un vivo senso [...] di arte quattrocentesca italiana”<sup>31</sup>. Furono però apprezzati – e premiati – per “una compostezza di linee e di piani, una sobrietà di rilievi,

---

<sup>27</sup> THOVEZ, 1902, p. 159.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>29</sup> MELANI, 1902, p. 82.

<sup>30</sup> S. BENELLI, *L'Italia centrale all'Esposizione di Torino*, in “La rassegna internazionale”, 15 ottobre 1902, p. 86.

<sup>31</sup> Uno stralcio della relazione è pubblicata in I. DE GUTTRY, M. P. MAINO, *Il mobile liberty italiano*, Roma-Bari 1983, pp. 34-35.

un'armonia di masse" che contrastavano con "le convulsioni paraboliche e le distorsioni acrobatiche" della maggior parte degli arredi italiani<sup>32</sup>.

Pur esprimendo giudizi in parte contrastanti sulla produzione della bottega fiorentina, tutti i critici sopracitati ne riconoscevano dunque il debito con la tradizione storicista, trovandone, a seconda dei casi, motivo di lode o di perplessità. Eppure, rileva il Paolini, proprio questo eclettismo di fondo, che costituiva un limite per la ditta alla produzione di arredi innovativi, per la critica ottocentesca era il fievole tratto che riconduceva i mobili alla città toscana<sup>33</sup>.

Non si conosce con esattezza l'identità di tutti i pezzi presentati all'esposizione da Cutler e Girard, ma buona parte di essi ha trovato spazio sia nelle pubblicazioni coeve alla mostra che in quelle più recenti. Di questi, se ne sono individuati quattro che sembrano riprendere più da vicino gli stilemi medievali: un seggiolone ed una panca intagliati, una cassapanca a sua volta ornata con intagli ed un paravento. L'ultimo oggetto in realtà non sembra ispirarsi tanto al Medioevo quanto piuttosto ad una certa *chinoiserie*, con la riproduzione stilizzata delle due caravelle intarsiate e la parte superiore arrotondata con decorazioni stilizzate (**Tav. 4**); tuttavia Thovez addita gli intarsi del paravento, così come quelli della panca, per l'eccessiva influenza dei modelli antichi e, se ciò è comprensibile per il sedile, non si direbbe lo stesso per l'altro arredo<sup>34</sup>.

Il pancone in questione è avvicicabile allo scranno per il comune manifesto legame con il Medioevo: le forme essenziali richiamano effettivamente gli arredi medievali, così come la struttura particolare della panca ed il dettaglio delle borchie che fermano il rivestimento della seduta del seggiolone (**Tavv. 1-2**). Anche la decorazione dei due arredi è di tipo storicistico, seppur reinterpretata in chiave moderna: sugli schienali è intarsiato il giglio di Firenze, circondato da ornati vegetali di ispirazione più o meno dichiaratamente medievale. La parte inferiore della panca è a sua volta caratterizzata da un intarsio di tema cortese, costituito da due cavalieri, armati di tutto punto, che giostrano in groppa a cavalli lanciati al galoppo; nonostante la ricerca di innovazione dell'esposizione, si tratta di mobili ancora legati al Neomedievalismo. La Bossaglia, descrivendo la produzione artistica della ditta "Belart", si sofferma in particolare sul pancone, riconoscendone la derivazione dall'antico anche nella

---

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>33</sup> Cfr. C. PAOLINI, *All'ombra degli antichi maestri. Dalla produzione in stile alla "misura" del mobile moderno*, in G. FOSSI (a cura di), *La grande storia dell'Artigianato. Arti fiorentine*, vol. 6 – *Il Novecento*, Firenze 2003, pp. 133-164.

<sup>34</sup> All'esposizione era presente un altro paravento della ditta fiorentina, pubblicato da *I mobili alla 1° Esp.<sup>ne</sup> Intern.<sup>le</sup>*, dalle forme arrotondate e decorato con motivi fitomorfi; nel suo articolo il Thovez specifica però che l'opera a cui fa riferimento è riprodotta nel periodico, che presenta solo il paravento con le caravelle. Cfr. THOVEZ, 1902, p. 160; *I mobili alla 1° Esp.<sup>ne</sup>*, cit., 1902, tav. 75; BOSSAGLIA, 1994, p. 417.

struttura, per quanto il mobile fosse “ammodernato da vistosi e dinamici tagli nella compagine del legno”<sup>35</sup>. Essi non si dovrebbero leggere come una ricerca di innovazione stilistica, quanto piuttosto “una sorta di scompaginamento nevrotico di formule tradizionali”, definizione che potrebbe estendersi alla quasi totalità degli oggetti esposti alla mostra torinese<sup>36</sup>.

L’ultimo arredo di Cutler e Girard preso in esame è una cassapanca, con applicazioni in metallo sbalzato su parte dello schienale: l’estremità superiore è percorsa da una fascia ornamentale con decori floreali, che abbraccia sui lati i ritratti di due volti maschili, effigiati di profilo (**Tav. 3**). Potrebbe trattarsi di una coppia di condottieri, entrambi calzano difatti una sorta di elmo, quello della figura di destra sembra perfino avere una celata, in parte coperta dall’estremità superiore della cornice. Purtroppo i personaggi, come i loro attributi, sono scarsamente riconoscibili: le riproduzioni disponibili sono difatti costituite esclusivamente da fotografie d’epoca, quindi poco chiare. Le studiose de Guttry e Maino parlano a tal proposito di “profili danteschi”, senza portare però alcun elemento a sostegno di tale ipotesi<sup>37</sup>.

Per lo stesso motivo non si è certi nemmeno della tecnica esecutiva della decorazione, che potrebbe essere stata eseguita mediante l’intaglio ligneo o tramite applicazioni metalliche: la prima ipotesi sembra più verosimile, ma la ditta eseguiva arredi con entrambe i procedimenti, quindi si tratta solamente di un’ipotesi.

La cassapanca, come già la panca precedentemente citata, richiama gli arredi in stile medievale per la struttura essenziale ed i volumi pesanti, così come la decorazione, pur non presentando evidenti riferimenti neomedievali, sembra ispirarsi più al suddetto revival che al Modernismo per l’ampia superficie interessata e per la scelta del soggetto, di chiara derivazione storicista.

Come ricostruito dal Cresti nei suoi studi sul Liberty fiorentino, la ditta “Belart” nacque nel 1899, ad opera di Marshall Cutler (1853-1938), un americano proveniente da Boston ma residente a Firenze; a lui si associò immediatamente Carlo Matteo Girard (1876-1948), a sua volta di origini americane<sup>38</sup>. Questi, che in seguito sposò la figlia del suo socio, era un abile disegnatore, tant’è che all’interno dello stabilimento era lui ad occuparsi della progettazione degli arredi, che effettivamente risentono del gusto anglosassone in qualche elemento

---

<sup>35</sup> BOSSAGLIA, 1994, p. 417.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> DE GUTTRY, MAINO, 1983, p. 141.

<sup>38</sup> Per un profilo di Cutler e Girard, nonché della ditta “Belart”, si vedano C. CRESTI, *Firenze 1896-1915. La stagione del Liberty*, Firenze 1978; CHIARUGI, 1994, p. 456.

decorativo e nella loro struttura essenziale<sup>39</sup>. D'altronde a Firenze era presente una fiorente colonia anglo-americana, le cui commissioni ed interventi di restauro diedero un contributo determinante all'evoluzione del gusto toscano in senso medievalista: si pensi al cantiere del castello di Vincigliata, di John Temple Leader, o all'allestimento delle collezioni di Frederick Stibbert presso la villa di Montughi, che costituiscono solamente due degli esempi più noti<sup>40</sup>. Oltre alla reinterpretazione in chiave anglosassone degli stili medievali, la presenza straniera nella Firenze del secondo Ottocento aveva portato anche alla diffusione di manufatti direttamente copiati da prototipi antichi, con una perfetta restituzione dell'originale; tale settore ebbe un notevole incremento di affari proprio negli ultimi vent'anni del secolo, grazie appunto alle numerose commissioni dei residenti stranieri<sup>41</sup>.

Ciononostante, verso la fine del secolo Firenze vide delinearsi una nuova tendenza nell'ambito artigianale, che coniugava gli apporti del Neomedievalismo con le citazioni naturalistiche tipiche dell'*Art Nouveau*. Il processo si era avviato negli anni Ottanta, con gli appelli di Boito alle nuove generazioni di artigiani in favore della nascita di un nuovo stile nazionale, basato sullo studio degli stili storici ma prendendo esempio anche “dalla natura con i suoi molteplici spunti decorativi” e “dai dipinti degli artisti contemporanei”, impegnati a superare il fenomeno dei macchiaioli in favore di un maggior naturalismo<sup>42</sup>.

A parte le brevi informazioni fornite al Cresti da Lezlie Cutler, vedova Girard – moglie, come detto in precedenza, di Carlo Matteo Girard e figlia di Marshall Cutler –, le notizie sulla ditta “Belart” scarseggiano<sup>43</sup>. La consultazione di alcune annate dei repertori commerciali fiorentini di fine Ottocento e primo Novecento ha portato all'individuazione dei due artigiani, ma non dell'attività da loro avviata: se l'edizione del 1898 dell'*Indicatore generale di Firenze* non ne fa cenno perché ne precede la fondazione, più problematica risulta l'assenza della bottega nei volumi relativi al 1901 ed il 1902, anno in cui essa partecipò all'esposizione torinese. Eppure Cutler e Girard sono nominati nei repertori in questione: in quello del 1898, ad esempio, il primo è citato tra gli stranieri residenti a Firenze, mentre tra i proprietari di “Pensioni e appartamenti ammobiliati” compare un certo Carlo Girard, probabilmente il padre

---

<sup>39</sup> Cfr. CRESTI, 1978, pp. 59-60; DE GUTTRY, MAINO, 1983, p. 137.

<sup>40</sup> COLLE, 2004, pp. 113-114. Per i sopracitati committenti si vedano G. GENTILINI, *Arti applicate, tradizione artistica fiorentina e committenti stranieri*, in M. BOSSI, L. TONINI (a cura di), *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del convegno, Firenze 1989, pp. 155-176; BALDRY, 1997; D. C. FUCHS, S. DI MARCO, *Stibbert, l'uomo e la sua famiglia*, in *Frederick Stibbert: gentiluomo, collezionista e sognatore*, cat. della mostra, Firenze 2000.

<sup>41</sup> Cfr. COLLE, 2004, p. 114.

<sup>42</sup> *Ivi*, pp. 115-116.

<sup>43</sup> Cfr. CRESTI, 1978, p. 248, n. 30; CHIARUGI, 1994, p. 456.

di Carlo Matteo<sup>44</sup>. Nelle annate del 1901 e 1902 essi continuano ad essere presenti nelle medesime categorie: come straniero che risiede a Firenze Marshall Cutler, tra i proprietari di pensioni ed appartamenti il secondo – o, più verosimilmente, il padre –; in nessun caso si fa riferimento alla ditta “Belart”<sup>45</sup>.

Il Chiarugi ha individuato l’indirizzo della bottega – sita al numero 3 del Lungarno Torrigiani – e del negozio – in via Tornabuoni 8 – grazie ad alcune annate del repertorio commerciale sopracitato, ma lo studioso li cita come fonte solamente per localizzare il laboratorio ed il relativo punto vendita<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Carlo Girard e la sua pensione sono segnalati già nell’edizione del 1887 dell’*Indicatore generale*: considerato che Carlo Matteo era nato a Firenze nel 1876, all’epoca era troppo giovane perché la segnalazione si riferisca a lui, mentre è molto più probabile che si trattasse del genitore. Cfr. *Indicatore generale della città di Firenze*, cit., 1887, p. 131; *Indicatore generale di Firenze*, cit., 1898, p. 144; *ivi*, p. 355.

<sup>45</sup> *Indicatore generale della città e provincia*, cit., 1901, p. 172; *ivi*, p. 425; *Indicatore generale della città e provincia*, cit., 1902, p. 179; *ivi*, p. 445.

<sup>46</sup> Si veda CHIARUGI, 1994, p. 456, n. 2. Purtroppo non è stato possibile individuare i volumi in questione.

## Aemilia Ars.

Una delle società espositrici più note è sicuramente la bolognese *Aemilia Ars*, che ottenne numerosi consensi da parte dell'intera critica italiana: nata da pochi anni – fu fondata da Alfonso Rubbiani nel dicembre del 1898 –, e destinata ad una brevissima vita – tra il 1903 ed il 1904 venne difatti liquidata –, può essere assunta a simbolo dell'esposizione stessa<sup>47</sup>.

Come già detto nell'introduzione all'esposizione, nonostante il tentativo di adeguarsi al panorama artistico internazionale, all'evento furono presentate numerose opere riconducibili agli stili storici, e solo in parte ai coevi movimenti europei: l'*Aemilia Ars* apparteneva a tale categoria, definita significativamente dalle fonti “dolce stil novo”<sup>48</sup>. Vittorio Pica, descrivendo la società di Rubbiani, parla non tanto di una “rivoluzione”, quanto piuttosto di una “lenta e cauta evoluzione”, rimanendo fedeli “non soltanto allo spirito della razza, ma anche alla tradizione”: pur traendo ispirazione dalla natura – caratteristica che, secondo il critico, essi derivano dai “gloriosi nostri Quattrocentisti” – gli artisti dell'*Aemilia Ars* continuavano a seguire la tradizione in alcuni principi, presentando al tempo stesso degli elementi nuovi, solitamente derivati da aspetti della natura “su cui gli occhi degli antichi non vollero o non potettero posarsi”<sup>49</sup>. Stupisce che un fautore del Modernismo come il Pica, che ascriveva la maggior parte delle opere presenti all'esposizione torinese agli stili storici, definisca il Rubbiani “il primo che abbia tentato in Italia il nuovo”, pur riconoscendogli una certa prudenza; eppure non è il solo che considera gli oggetti proposti dall'*Aemilia Ars* innovativi dal punto di vista formale, la società bolognese ottenne difatti ampi consensi di critica<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> Considerata l'ampia bibliografia esistente, si rimanda ad essa per un approfondimento dei tratti della società: si vedano quindi R. PANTINI, “*Aemilia Ars*”, in “La Nuova Antologia”, cit., fasc. 740, 16 ottobre 1902, pp. 726-736; E. FARIOLI, *Achille Casanova*, in SOLMI, DEZZI BARDESCHI (a cura di), 1981, pp. 386-387; EAD., *Alfredo Savini*, *ivi*, pp. 396-397; EAD., *Cesare Alessandrini*, *ivi*, p. 381; EAD., *Cleto Capri*, *ivi*, p. 385; EAD., *Edoardo Breviglieri*, *ivi*, p. 384; EAD., *Giovanni Costa*, *ivi*, p. 389; EAD., *Giulio Casanova*, *ivi*, p. 388; EAD., *Giuseppe Romagnoli*, *ivi*, pp. 395-396; EAD., *Gualtiero Pontoni*, *ivi*, pp. 394-395; EAD., *Mario Dagnini*, *ivi*, pp. 389-390; M. PASQUALI, *Alfredo Baruffi*, *ivi*, pp. 381-382; EAD., *Alessandro Scorzoni*, *ivi*, pp. 397-398; EAD., *Arturo Colombarini*, *ivi*, pp. 388-389; EAD., 1981, pp. 267-334; C. POPPI, *Alberto Pasquinelli*, *ivi*, p. 394; ID., *Alfredo Tartarini*, *ivi*, pp. 400-401; ID., *Augusto Sezanne*, *ivi*, pp. 398-399; ID., *Edgardo Calori*, *ivi*, p. 384; ID., *Gigi Bonfiglioli*, *ivi*, pp. 383-384; ID., *Giovanni Masotti*, *ivi*, pp. 392-393; ID., *Giuseppe De Col*, *ivi*, pp. 390-391; ID., *Pietro Sutrini*, *ivi*, p. 400; ID., *Roberto Franzoni*, *ivi*, pp. 391-392; BALDINI (a cura di), 2001, pp. 251-262; C. CRESCENTINI, *Aemilia Ars*, in BENZI (a cura di), 2001, p. 364; GHETTI BALDI, 2001, pp. 41-86; RAIMONDI, 2001, pp. 21-30; BALDINI, 2003, pp. 50-52; S. SCARROCCHIA, *Aemilia Ars all'Esposizione internazionale di Torino del 1902 e negli anni successivi*, *ivi*, pp. 60-66; ID., 2003, pp. 9-17.

<sup>48</sup> Cfr. BOSSAGLIA, 1994, p. 411; GHETTI BALDI, 2001, pp. 74-75; si rimanda inoltre alla prima parte del capitolo.

<sup>49</sup> PICA, 1902, pp. 331-332.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 331.

Il Melani, a sua volta fervido sostenitore del rinnovamento artistico, mostra di apprezzare l'esposizione dell'*Aemilia Ars*, elencandola comunque nel novero degli espositori che non sono "profondamente entrati nel rinnovamento", ma che al tempo stesso non seguono per fini commerciali una via "contraria alla loro indole"<sup>51</sup>. Egli stesso riconosce che gli oggetti presentati non procurano "alcun novo e vivace stupore", e che anzi "stanno entro alla tradizione", ponendosi così "in meno simpatica relazione" con chi "aborre dall'arte imitatrice"; tuttavia il riferimento al passato ed alla contemporaneità conferisce alla società "una consistenza meglio fondata e più estesa"<sup>52</sup>. L'*Arte Italiana Decorativa e Industriale* correda l'articolo di numerose riproduzioni degli arredi bolognesi, a conferma dell'apprezzamento che non solo il Melani, ma probabilmente l'intera redazione del periodico nutriva nei confronti dell'operato dell'*Aemilia Ars*. D'altra parte si ricorda che la rivista era diretta da Camillo Boito, fautore di uno stile nazionale incentrato sulla tradizione artistica italiana ed impegnato in prima persona nella tutela del patrimonio; le poetiche del critico milanese e del Rubbiani, al di là delle differenze legate alla formazione, in linea di massima collimano perfettamente<sup>53</sup>. Si capisce quindi come, al momento di indicare un esempio concreto dell'applicazione dei suoi principi – ovvero l'innovazione tramite l'imitazione naturalistica e la ripresa dei modelli del passato –, la sua scelta sia caduta sull'operato dell'*Aemilia Ars*<sup>54</sup>. Un concetto simile è espresso dal Rubbiani stesso in un articolo dedicato ai restauri del San Francesco di Bologna, pubblicato proprio su *Arte Italiana Decorativa e Industriale*: sul "vecchio tronco dell'arte decorativa italiana del secolo XV" fu innestata "la nuova, giovanissima arte dell'abbellimento, piena di idee, di simboli, di allegorie, in veste semplice e naturale, umile ammiratrice della natura e di quanto fiorisce dai cuori e dai prati"<sup>55</sup>.

Rubbiani ed i suoi collaboratori non ottennero lo stesso successo presso la critica straniera: il Fried, nella sua rassegna della sezione italiana pubblicata su *The Studio*, non nomina nemmeno la compagnia, mentre *L'exposition internationale des arts décoratifs* la cita brevemente, rilevando come grazie ad essa Bologna sia ben rappresentata, con una serie d'oggetti "d'une irréprochable facture", senza fornire però alcun giudizio circa lo stile<sup>56</sup>.

Probabilmente la diversa accoglienza riservata dalla stampa estera alla produzione dell'*Aemilia Ars* è da ricercarsi nel differente panorama artistico italiano rispetto alla coeva

---

<sup>51</sup> MELANI, 1902, p. 42.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Per il parallelo tra Boito ed il Rubbiani si veda SCARROCCHIA, 2003, pp. 12-13.

<sup>54</sup> Cfr. *Ivi*, p. 13.

<sup>55</sup> A. RUBBIANI, *Nuova decorazione della cappella centrale nell'abside della chiesa di S. Francesco a Bologna*, in "Arte Italiana", cit., anno XI, 1902, n. 3, p. 23.

<sup>56</sup> *L'exposition internationale*, cit., 1902, p. 224.

situazione europea: se negli altri paesi si era venuta sviluppando una nuova corrente artistica, che aveva rescisso in modo più o meno netto ogni legame con il passato, in Italia questo rapporto continuava a perdurare, limitando fortemente la componente innovativa. La società bolognese, che presentava pezzi largamente ispirati al tardo Medioevo ed al primo Rinascimento, combinandoli con motivi decorativi floreali (Tavv. 5-1 1), risultava sicuramente tra le ditte più originali ed interessanti sulla scena nazionale.

Anche la critica più recente ha sostenuto a lungo il carattere innovativo dell'*Aemilia Ars*, senza considerare le contemporanee esperienze a livello europeo: il termine stesso “Gilda”, con il quale si definisce un primo nucleo di artisti radunatosi intorno a Rubbiani negli anni Ottanta – in concomitanza con il cantiere del San Francesco di Bologna –, dedito principalmente ad interventi di restauro, sembra riferirsi più ad una concezione della produzione artistica tipica delle *Arts and Crafts* di William Morris che ad una ricerca legata alla dimensione industriale. Inoltre, come ricostruito dallo Scarrocchia, il nome stesso *Aemilia Ars* rimanda ad esperienze analoghe, dalle manifatture del Morris – per il richiamo alle arti – alle Wiener Werstatte, le officine viennesi dirette da Joseph Hoffmann e Koloman Moser, per il riferimento locale<sup>57</sup>. Nonostante le suddette analogie, solo con la mostra bolognese del 2001 si giunse a riconoscere l'identità dell'*Aemilia Ars* con le associazioni di stampo morrisiano del secondo Ottocento, senza ascriverla ad una mera replica degli esempi europei<sup>58</sup>.

A connotare in chiave medievalista l'esperienza bolognese concorre anche l'attività in campo restaurativo del suo fondatore, Alfonso Rubbiani (1848-1913): le prime collaborazioni con gli artisti che in seguito faranno parte dell'*Aemilia Ars* furono appunto interventi di restauro, in linea con la sua conclamata adesione alla lezione di Viollet-le-Duc<sup>59</sup>. Dagli scritti dell'architetto francese deriva la visione di Rubbiani di Bologna come città gotica, in aperta opposizione con le trasformazioni urbanistiche a cui era soggetta la città in quegli anni, eseguite nel segno della magnificenza neorinascimentale<sup>60</sup>.

Il Neomedievalismo del Rubbiani non si legava solamente a motivazioni di tipo architettonico, ma era anche intriso di connotazioni socialiste di stampo ruskiniano e morrisiano, una sorta di “socialismo estetico”, come rilevato dal Raimondi: il gotico corrispondeva per l'architetto a “un'idea di società proiettata nel futuro”, che si tradurrà in

---

<sup>57</sup> Cfr. SCARROCCHIA, 2003, pp. 9-10.

<sup>58</sup> Il contesto artistico europeo e nazionale con il quale si confrontò Rubbiani è esaminato approfonditamente in GHETTI BALDI, 2001, pp. 41-86; si veda inoltre SCARROCCHIA, 2001, pp. 10-11.

<sup>59</sup> Cfr. GHETTI BALDI, 2001, p. 46.

<sup>60</sup> RAIMONDI, 2001, p. 22.

seguito nel sostegno ad un socialismo umanitario<sup>61</sup>. La funzione sociale dell'arte, l'importanza del naturalismo, la visione impregnata di romanticismo dell'arte gotica, la difesa del passato dalle aggressioni dell'industrializzazione, sono tutti elementi caratteristici del pensiero di Ruskin, rintracciati dalla Ghetti Baldi anche negli scritti di Rubbiani, sebbene questi citi direttamente lo studioso inglese solo nel 1905, probabilmente a causa della posizione sul restauro propugnata da questi, antitetica a quella di Viollet-le-Duc abbracciata dal bolognese<sup>62</sup>.

Le suddette premesse teoriche trovarono applicazione pratica, nell'Inghilterra dei primi anni Sessanta, con la nascita dell'associazione di William Morris, che si prefiggeva l'obiettivo di diffondere l'arte nella vita quotidiana, riqualificando gli oggetti d'uso comune in chiave artistica, in una dimensione umanitaria largamente influenzata dal nascente movimento socialista<sup>63</sup>. Tali esperimenti ottennero ampio risalto in Italia, anche se con un certo ritardo: fin dai primi numeri di *Emporium*, nel 1895, fu dedicato spazio all'opera di Morris ed alla cerchia preraffaellita, la cui attività fu documentata da ampi resoconti illustrati, diventando così un riferimento imprescindibile per la poetica di Rubbiani<sup>64</sup>. I due artisti condividevano inoltre il medesimo approccio nei confronti dell'arte antica, filtrata e reinterpretata secondo la loro sensibilità; è noto come il Morris traesse spunto da tappezzerie, arazzi e tessuti rinascimentali conservati presso il South Kensington Museum, da cui desumeva i motivi decorativi che venivano riproposti nelle loro linee essenziali<sup>65</sup>. Anche per il Rubbiani si può parlare di un analogo procedimento di assimilazione del passato: come rilevato dalla Ghetti Baldi, molte opere sono formate dall'innesto del decorativismo floreale su elementi del primo Rinascimento – ma anche tardomedievali – derivati dall'arte antica della città, nell'architettura come negli oggetti d'arredo<sup>66</sup>.

Per comprendere pienamente l'attività decorativa dell'*Aemilia Ars* bisogna dunque considerare le numerose influenze che raccoglie, dai sopracitati esempi associativi anglosassoni – il movimento *Arts and Crafts* di Morris costituisce il caso più noto, accanto a quelli altrettanto validi di Walter Crane ed alle Schools of Design di Henry Cole – all'insegnamento naturalista propugnato da Owen Jones nella *Grammar of Ornament* (1856),

---

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 24; l'espressione "socialismo estetico" è impiegata da Scarrocchia in SCARROCCHIA, 2001, p. 62.

<sup>62</sup> Cfr. GHETTI BALDI, 2001, p. 46; RAIMONDI, 2001, p. 25.

<sup>63</sup> FARIOLI, 1981, p. 268; GHETTI BALDI, 2001, pp. 45-46.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 79, n.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>66</sup> *Ibid.*

senza dimenticare i contributi nel campo del restauro, e non solo, di figure di spicco quali Ruskin e Viollet-le-Duc<sup>67</sup>.

Come detto in precedenza, la presenza della società all'esposizione torinese fu riconosciuta da tutti i commentatori come un evento straordinario, anche per la vasta gamma di prodotti presentati: dalle stoffe, ai gioielli – tra cui la copia di quello della *Santa Cecilia* di Raffaello –, ai ferri battuti, oltre ovviamente ai mobili, esposti nella sezione tematica della Galleria Italia<sup>68</sup>. Naturalmente, trattandosi di una mostra collettiva, erano presenti pezzi più o meno riconducibili allo storicismo, secondo i gusti dei loro autori; all'interno dell'*Aemilia Ars* si annoveravano difatti figure strettamente legate ai cantieri di restauro, come Edoardo Collamarini ed i fratelli Achille e Giulio Casanova, ma anche personaggi dediti principalmente alla progettazione di oggetti di arte decorativa, come Alfredo Tartarini per i ferri battuti<sup>69</sup>.

Tra tutti gli oggetti presenti alla rassegna si sono identificati alcuni arredi, pubblicati su *I mobili alla 1° Esp.<sup>ne</sup> Intern.<sup>le</sup> d'arte decorativa moderna – Torino 1902*, di gusto medievaleggiante; secondo le riproduzioni della pubblicazione, si dividevano in due gruppi distinti, ciascuno dei quali volto ad allestire un ambiente stilisticamente omogeneo (**Tavv. 5-6**)<sup>70</sup>.

Il primo era costituito da una serie di mobili intagliati con sinuosi motivi floreali, che si coniugavano con strutture semplici, dalle linee essenziali ma, in alcuni casi, grevi: la sedia sulla destra, ad esempio, sembra molto pesante, e la decorazione delle zampe concorre a rendere l'insieme più massiccio. Anche il tavolo a cui è accostato il sedile appare imponente, per quanto i motivi ornamentali siano ridotti al minimo, mentre il cestino posto all'estremità dell'ambiente, sebbene l'immagine sia poco nitida, sembra a sua volta caratterizzato dalla rielaborazione dei medesimi elementi decorativi che ornano gli altri due oggetti, in particolare il motivo dell'*iris*<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> *Ivi*, pp. 46-48.

<sup>68</sup> FARIOLI, 1981, p. 270; SCARROCCHIA, 2003, pp. 62-63. Per le repliche del pendente di *Santa Cecilia* – ne esistono due copie, conservate rispettivamente al British Museum ed in collezione privata – cfr. E. BALDINI, M. FORLAI (a cura di), *Opere*, in BERNARDINI, DAVANZO POLI, GHETTI BALDI (a cura di), 2001, pp. 160-161.

<sup>69</sup> Per i profili biografici dei singoli componenti dell'*Aemilia Ars* si rimanda a: FARIOLI, 1981, *passim*; PASQUALI, 1981, *passim*; POPPI, 1981, *passim*; BALDINI (a cura di), 2001, pp. 251-262; CRESCENTINI, 2001, p. 364.

<sup>70</sup> Cfr. *I mobili alla 1° Esp.<sup>ne</sup>*, cit., 1902, tav. 46; *ivi*, tav. 48.

<sup>71</sup> Probabilmente alcuni di questi arredi furono venduti nell'asta del 1904, quando la società *Aemilia Ars* si sciolse: tra gli oggetti presenti alla terza giornata dell'incanto sono difatti elencati un "Tavolino in noce, intagliato a fiori di *iris*" e un "Tavolo e poltroncina in lacca verde, intaglio a fiori d'*iris*". Non avendo alcuna informazione circa i colori dei mobili presentati a Torino è possibile che una delle due voci presenti nel catalogo

Le decorazioni vegetali ricorrono pure nel secondo gruppo di arredi, utilizzando tecniche diverse; sul cassetto del mobiletto centrale è difatti dipinto un tralcio d'edera, mentre sullo schienale della sedia a sinistra sono ripetute tre composizioni di fiori non chiaramente riconoscibili. Il seggiolone sul lato opposto è caratterizzato invece da una decorazione più ricca, sia la spalliera che il cuscino sono ornati da motivi fitomorfi, eseguiti rispettivamente con l'intaglio ligneo ed il ricamo. Da un'altra riproduzione dell'epoca, tratta dal periodico *L'Art Décoratif* e pubblicata da Baldini e Farioli nel catalogo del 2001 (**Tav. 7**), si può inoltre notare come il mobiletto centrale presentasse la medesima decorazione di tralci d'edera dipinta lungo la parte superiore dei fianchi, mentre nella sezione inferiore è intagliato un motivo floreale, che sembra riprendere il disegno della sedia sulla sinistra<sup>72</sup>. Sempre a causa della foto poco chiara non si riescono a leggere correttamente alcuni particolari degli arredi, come la fascia che corre al di sotto del cuscino di questo sedile, o i motivi presenti sulla spalliera dell'altro arredo.

I periodici dell'epoca, come detto in precedenza, si interessarono molto all'esposizione dell'*Aemilia Ars*, inserendone numerose riproduzioni all'interno dei loro articoli; è il caso di *Arte Italiana Decorativa e Industriale*, che correda la rassegna della sezione italiana con le immagini di alcuni arredi della società bolognese. Uno dei pezzi di gusto decisamente medievaleggiante è un mobiletto di legno intagliato, decorato con motivi fitomorfi sulla parte anteriore e lungo i lati (**Tav. 8**)<sup>73</sup>. La semplicità della struttura, lineare ma dai volumi pesanti, e la decorazione stilizzata sull'antina rimandano ad un Medioevo interpretato in chiave fantastica, dal carattere quasi fiabesco; anche per quest'opera, come già per gli altri arredi, l'autore ha unito il decorativismo floreale ispirato alle tendenze liberty ad un modello storicista, ascrivibile ad un periodo compreso tra il tardo Medioevo ed il primo Rinascimento. Si ricorda a tal proposito la serie di armadi in quercia a due ante provenienti dal duomo di Lucca, attualmente conservati nella casa dell'Opera e nel Museo di Villa Guinigi (**Tav. 9**): datati dalla critica novecentesca ad un periodo compreso tra la fine del Trecento e la metà del secolo successivo, gli arredi uniscono a una struttura semplice e solida una decorazione costituita da tralci vegetali stilizzati, una combinazione che è ripresa dagli artigiani

---

d'asta si riferisca ad una parte di essi. *Catalogo della vendita Aemilia Ars che avrà luogo in Firenze il 7, 8 e 9 Gennaio 1904*, Bologna 1904, p. 51; *ivi*, p. 62.

<sup>72</sup> La riproduzione è pubblicata in BALDINI, FORLAI (a cura di), 2001, p. 192.

All'interno del catalogo della vendita all'asta *Aemilia Ars* del 1904 è elencato un "Tavolinetto porta-musica in noce" corredato da una fotografia del mobile in questione: dunque anche quest'opera non fu venduta all'esposizione torinese, ma rimase invenduta fino alla cessazione dell'attività. Cfr. *Catalogo della vendita Aemilia Ars*, cit., 1904, pp. 50-51.

<sup>73</sup> Si veda MELANI, 1902, p. 42.

dell'*Aemilia Ars* autori del mobile esposto a Torino<sup>74</sup>. Ciò non significa necessariamente una derivazione diretta dell'opera, ma più in generale conferma nuovamente il riferimento del movimento a modelli storici, con particolare attenzione a quelli medievali e rinascimentali.

L'ultimo oggetto si è individuato grazie ad una riproduzione fotografica d'epoca, pubblicata nel catalogo della mostra bolognese del 2001, che riproduce parte della Sala Emiliana allestita per l'Esposizione Internazionale torinese (**Tav. 10**)<sup>75</sup>. Tra i numerosi arredi dell'*Aemilia Ars* se ne riconoscono alcuni presenti sulle pubblicazioni dell'epoca, come la sedia dietro la vetrinetta in primo piano, riprodotta da *I mobili alla 1° Esp.<sup>ne</sup> Intern.<sup>le</sup> d'arte decorativa moderna – Torino 1902* e precedentemente esaminata; dietro di essa, sospesa sopra il vicino divano, pendeva un lampadario non meglio identificato, apparentemente in ferro battuto. L'opera sembrerebbe ricalcare abbastanza fedelmente la “Lampada Votiva per la pace dei Popoli”, collocata nel dicembre 1899 nella Cappella della Pace presso la chiesa di San Francesco a Bologna (**Tav. 11**): eseguita in ferro battuto da Sante Mingazzi, su disegno di Achille Casanova, fu realizzata come ex-voto “propiziente la pace e la fertilità”<sup>76</sup>. Per tale motivo fu interamente concepita come un tripudio di fiori e tralci vegetali, e l'incisione dedicatoria recita: “ut flores vere, fruges aestu, fructus autumnu, clementia hieme, ad vitam ad pacem ad laetitiam hominis”, definendo, secondo la Ghetti Baldi, un concetto estetico che “sottrae questo oggetto alla tipologia delle lampade antiche a corona, per assimilarla ai postulati di una natura come materia vivente, entrati allora in voga”<sup>77</sup>.

Si ignora, poiché le fonti non riportano alcuna notizia in merito, se l'opera esposta fosse una copia o l'originale. La presenza dell'oggetto all'esposizione torinese permette in ogni caso di riflettere su alcuni aspetti dell'associazione bolognese, a cominciare dall'evidente legame della stessa con il passato ed il restauro: tale legame era esemplificato dalla scelta di esporre la lampada votiva in questione, testimonianza di uno dei primi e più significativi cantieri della nascente *Aemilia Ars*<sup>78</sup>. Inoltre, nonostante l'iscrizione celebri la nuova concezione naturalistica dell'arte, il modello deriva almeno in parte dalle corone votive medievali, delle

---

<sup>74</sup> Attualmente i quattro armadi vantano diverse attribuzioni: la Baracchini e Caleca li suppongono opera di maestranze fiamminghe o di area francese, mentre nel volume dedicato alle collezioni di Villa Guinigi si ipotizza che si debbano ai fratelli Arduino e Alberto da Biasio. Cfr. *Museo di Villa Guinigi, Lucca. La villa e le collezioni*, Lucca 1968, pp. 131-132; C. BARACCHINI, A. CALECA, *Il duomo di Lucca*, Lucca 1973, p. 66.

<sup>75</sup> Per la riproduzione della fotografia si vedano GHETTI BALDI, 2001, p. 41; SCARROCCHIA, 2003, p. 61.

<sup>76</sup> GHETTI BALDI, 2001, p. 58. Per il Mingazzi (1867-1922) ed il Casanova (1861-1948) si vedano FARIOLI, 1981, pp. 386-387; BALDINI, 2001, p. 253; *ivi*, p. 257.

<sup>77</sup> GHETTI BALDI, 2001, p. 58.

<sup>78</sup> La Cappella Votiva per la Pace tra i popoli era simbolicamente legata alla Conferenza per la Pace dell'Aia del 1899; per tale motivo fu inaugurata, seppur incompleta – tra le parti mancanti vi era proprio la lampada votiva –, in concomitanza con l'apertura del suddetto evento. Sul San Francesco di Bologna si rimanda a GHETTI BALDI, 2001, pp. 54-58.

quali è ripresa la struttura della parte inferiore, mentre al di sopra della corona si sviluppa una serie di tralci vegetali d'ispirazione più recente. Tutti i possibili modelli rinvenuti si differenziano difatti dalla lampada di Mingazzi e Casanova per quest'ultima parte, solitamente costituita da una semplice catenella sobriamente decorata: è il caso delle corone votive del VI-VII secolo dopo Cristo conservate presso il museo di Cluny o, per fare un esempio più recente, di quella "in oro massiccio tempestata di gemme", realizzata dai Castellani per il duca d'Aosta, nella quale le bande presenti nella parte superiore sono ornate da un piccolo fiore (**Tavv. 12-13**)<sup>79</sup>. Considerata l'iscrizione dedicatoria e che si trattava di un ex-voto per la pace e la fertilità, l'ipotesi più plausibile è che Achille Casanova abbia scelto di rifarsi a un modello antico, aggiungendovi quindi una serie di motivi fitomorfi ispirati alla destinazione dell'oggetto; d'altro canto la commistione di elementi medievali e naturalistici è uno dei tratti distintivi della produzione *Aemilia Ars*, come ricordato in più occasioni dai suoi stessi esponenti e da parte della critica<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Per la corona votiva Castellani cfr. A. S., 1870, p. 62; per quelle presso il Museo di Cluny si veda invece J. P. CAILLET, *L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au musée de Cluny*, Paris 1985, pp. 218-222.

<sup>80</sup> Si vedano PICA, 1902, pp. 331-332; RUBBIANI, 1902, p. 23; GHETTI BALDI, 2001, pp. 47 e ss.; SCARROCCHIA, 2003, pp. 9-11.

## ***Salviati e Jesurum, ambienti.***

Un'altra ditta presente all'Esposizione Internazionale del 1902 con alcuni arredi di gusto medievaleggiante è la "Salviati, Jesurum e C<sup>o</sup>" di Venezia, i cui ambienti sono caratterizzati da una commistione di elementi antichi o esotici ed istanze naturalistiche. Rubricata al numero 108 del *Catalogo generale*, la società è brevemente citata dalla pubblicazione, che si limita a segnalare che presentava alcuni "ambienti", senza fornire ulteriori indicazioni, come l'indirizzo della sede; fortunatamente le pubblicazioni coeve all'evento citano in più occasioni la Salviati e Jesurum, fornendo anche alcune illustrazioni delle sale allestite (**Tavv. 14-16**)<sup>81</sup>.

Dagli ambienti riprodotti su *I mobili alla 1° Esp.<sup>ne</sup> Intern.<sup>le</sup> d'arte decorativa moderna – Torino 1902* la ditta sembrerebbe caratterizzarsi per una produzione abbastanza varia, caratterizzata da una certa mediazione stilistica: accanto ad allestimenti semplici come la cucina, i cui richiami ai modelli coevi sono costituiti da motivi tratti dal mondo naturale, si affiancano arredi più complessi, dove la derivazione dal Liberty si fa più marcata; vi è infine un'ultima categoria di arredi, che nonostante siano a loro volta ispirati al decorativismo floreale, presentano ancora elementi derivati dagli stili storici<sup>82</sup>. Quest'ultima tendenza era particolarmente evidente nei pezzi eseguiti per la camera da letto, composta da un inginocchiatoio, una coppia di letti gemelli ed un armadio con specchiera, il cui rimando immediato è il gotico di matrice veneziana.

Prima di esaminare i mobili è opportuna una breve premessa circa l'allestimento degli ambienti: le riproduzioni fotografiche esaminate hanno permesso di capire quali arredi facessero parte della camera da letto poiché ritraevano sullo sfondo le pareti dell'ambiente, caratterizzate da un unico motivo decorativo. Il guardaroba, ad esempio, è stato ricondotto alla stanza da letto in quanto, oltre a presentare elementi stilistici affini a quelli dei letti gemelli, era collocato contro una parete caratterizzata da un'alta *boiserie* con motivi astratti e, nella parte superiore, da una fascia ornata con motivi vegetali stilizzati, gli stessi elementi decorativi presenti sullo sfondo della coppia di letti. Al di là della funzione pratica che hanno avuto per la ricostruzione dell'ambiente, è interessante rilevare come questi motivi avessero dimensioni maggiori rispetto al solito: lo zoccolo in legno è alto quanto la seduta dei letti, e arriva al piano di appoggio dell'inginocchiatoio, mentre la striscia di giunzione tra la parete e il soffitto occupa approssimativamente un terzo del muro. L'uso di elementi decorativi così

---

<sup>81</sup> "SALVIATI, JESURUM e C<sup>o</sup>, Venezia. – Ambienti". *Prima esposizione internazionale d'arte decorativa moderna: Torino 1902: catalogo*, cit., 1902, p. 138; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>82</sup> Cfr. *I mobili alla 1° Esp.<sup>ne</sup>*, cit., 1902, tav. 24; *ivi*, tav. 54.

grandi corrispondeva a una precisa scelta della ditta espositrice, che cercava in questo modo di adattare gli spazi a disposizione agli arredi esposti: la presenza di grosse fasce doveva probabilmente bilanciare le grandi dimensioni del padiglione, facendo apparire gli ambienti più piccoli e quindi più proporzionati rispetto ai mobili. Si tratta di un aspetto non secondario delle esposizioni, poiché l'allestimento influiva in modo determinante sugli arredi presentati; tuttavia nel corso della nostra ricerca non è stato possibile approfondire il discorso a causa delle poche riproduzioni ottocentesche a disposizione, pochissime delle quali ritraggono un intero ambiente e non i singoli oggetti.

Il primo arredo esaminato è una sorta di *prie-Dieu* (**Tav. 14**), anche se, a giudicare dalla riproduzione fotografica, la parte inferiore sembra più un basamento per la pala sovrastante che un inginocchiatoio vero e proprio; adornato da tre medaglioni bronzei, non chiaramente leggibili a causa della scarsa risoluzione dell'immagine, nella sezione superiore reca un cartiglio con la scritta "adoremus", riferito all'ancona posta al di sopra. Questa è costituita da un trittico ad ante mobili, dalla terminazione curvilinea, decorato da due personaggi aureolati, di non immediata identificazione: sembrerebbe trattarsi di un bambino – probabilmente Gesù – che cinge con le braccia il collo dell'altro, una figura scarsamente leggibile dai capelli ricci. Trattandosi probabilmente di un bassorilievo, la scena è monocromatica, non fornendo ulteriori elementi che concorrano a delineare meglio l'aspetto dei due; è possibile che la decorazione vegetale al di sopra della cuspide del trittico, costituita dalle volute di un roseto, abbia un valore simbolico, ed alluda dunque alla Madonna, ma si tratta solamente di un'ipotesi.

Indipendentemente dal soggetto rappresentato è interessante rilevare come l'opera, di chiara derivazione medievale, coesista tranquillamente con i motivi fitomorfi sovrastanti, tipici del decorativismo liberty. La commistione è a tal punto stretta che la terminazione della decorazione floreale riprende quella archiacuta del trittico, di ispirazione goticheggiante.

Probabilmente nel medesimo ambiente – in quanto destinati a loro volta alla stanza da letto – era esposta una coppia di letti gemelli, posti all'interno di una struttura di gusto neogotico (**Tav. 15**). Eseguiti con uno stile lineare, ravvivato da flessuosi motivi vegetali stilizzati, i letti erano posti al di sotto di una sorta di porticato, costituito da una serie di archi a sesto acuto di dimensioni variabili, le cui colonnine poggiavano su tre basamenti, utilizzati come comodini. Sebbene le arcate si ispirino al gotico veneziano, la struttura era ornata con fiori e tralci di verzura, come anche i mobiletti che fungevano da base. Anche in questo caso, come già nel *prie-Dieu* precedentemente esaminato, è evidente la compresenza di riferimenti allo stile

floreale ed all'architettura medievale locale, tendenza quest'ultima che caratterizza in modo determinante l'impostazione dell'intero complesso.

L'ultimo arredo rintracciato riferibile al Neomedievalismo è l'armadio con specchiera, sempre realizzato per la camera da letto (**Tav. 16**). Il mobile riprende da vicino la struttura dei letti, dalla quale deriva l'articolazione su un sistema scandita da archi gotici di diverse dimensioni; anche la decorazione floreale ricalca fedelmente quella delle arcate soprastanti il letto, composta a sua volta da rose e ramoscelli fogliati, mentre le due ante laterali – quella centrale è costituita da un grande specchio – sembrano ispirarsi ai motivi presenti sulle testiere ed al fondo dei letti.

Il guardaroba presenta in realtà alcuni tratti in comune con un altro arredo, l'inginocchiatoio precedentemente citato: la parte superiore termina difatti con elementi fitomorfi a tutto tondo, molto simili a quelli che coronano il suddetto arredo. È dunque evidente che i pezzi erano stati ideati ed eseguiti in modo da costituire un ambiente stilisticamente omogeneo, che presentasse i caratteri dello stile floreale pur continuando la tradizione dello Storicismo.

Tale tendenza non era sfuggita alla stampa dell'epoca: nonostante le opere si distinguessero, secondo il giudizio della Bossaglia, per “un'eleganza che diremmo innata”, furono comunque criticate per il carattere misto dello stile, che le destinava ad una clientela “dai gusti non sovvertitori e orientata verso rassicuranti certezze”<sup>83</sup>. Pantini, nella rassegna della sezione italiana per conto del *Marzocco*, osservava che l'esposizione della ditta “Salviati, Jesurum e C<sup>o</sup>” era contraddistinta da una profusione di lusso, ostentazione che non apprezzava, così come non incontrava il gusto dell'autore “il tabernacolo gotizzante della camera da letto”<sup>84</sup>. Il riferimento agli stili storici era dunque colto dalla critica ottocentesca, sia italiana che estera: *L'exposition internationale des arts décoratifs*, ad esempio, rilevava che la città di Venezia – e, di conseguenza, la Salviati e Jesurum – conservava “ses traditions dentellières”, e ciononostante sembrava in grado di realizzare “d'excellentes choses”<sup>85</sup>. Accanto al giudizio negativo per la scarsa innovazione che caratterizza la produzione veneziana, è dunque presente allo stesso tempo il riconoscimento delle capacità artigianali delle ditte espositrici della regione, ancora in grado di produrre pezzi di ottima fattura.

La ditta “Salviati, Jesurum e C<sup>o</sup>” compare per la prima volta ad un'esposizione italiana in occasione della mostra in questione e, anche per lo scarso spazio concessogli dalle

---

<sup>83</sup> BOSSAGLIA, 1994, p. 417.

<sup>84</sup> R. PANTINI, *L'esposizione di Torino. Gli italiani*, in “Il Marzocco”, anno VII, n. 32, 10 agosto 1902, p. 2; un estratto dell'articolo è pubblicato in FRATINI, 1970, pp. 256-258.

<sup>85</sup> *L'exposition internationale*, cit., 1902, p. 224.

pubblicazioni dell'epoca, risulta scarsamente indagata sia dalla critica ottocentesca che da quella più recente.

Il nome della società non è però del tutto estraneo alle vicende espositive del secondo Ottocento: il nome Salviati rimanda difatti al vicentino Antonio Salviati (1816-1890), che riportò in auge la tecnica del mosaico veneziano e partecipò a numerose esposizioni nazionali ed universali, ottenendo ampi consensi dalla critica. Già citato nei capitoli precedenti per le opere neomedievali presentate a Roma (1870), Torino (1880) e Milano (1881), non risulta però si fosse interessato alla produzione di arredi in stile<sup>86</sup>. Purtroppo non si hanno molte notizie sull'evoluzione stilistica della manifattura dopo la morte del suo fondatore: il solo riferimento alla Salviati e Jesurum si deve alla Barovier Mentasti, che ricorda la partecipazione della ditta all'esposizione torinese del 1898 ed a quella parigina del 1900 per la sua selezione di vetri, che rappresentavano però "la tendenza conservatrice nella vetreria mondiale di fronte alle vetrerie innovatrici di Francia, America, Germania e Boemia"<sup>87</sup>. Si tratta probabilmente di un refuso della studiosa, che avrà probabilmente confuso la "Salviati, Jesurum e C<sup>o</sup>" con la vetreria, che continuò la sua attività fino ai nostri giorni<sup>88</sup>.

La ditta Jesurum aveva a sua volta partecipato ad alcune esposizioni italiane, tra cui quella di arte sacra svoltasi a Torino nel 1898, riscuotendo gli apprezzamenti della critica coeva all'evento; la manifattura operava in campo tessile, ed era specializzata in merletti e ricami di stile antico e moderno<sup>89</sup>. Pur avendo partecipato ad altri eventi, a partire da quella torinese del 1884, fu a quella successiva che riscosse maggior successo: la Antelling, passando in rassegna la sezione di stoffe della mostra, ne ammira soprattutto i pezzi ispirati da modelli storici, rinvenuti dal Jesurum nel corso del riordinamento di palazzo Rezzonico<sup>90</sup>. Anche in questo caso, come già per la Salviati, sembrerebbe mancare qualunque collegamento tra la produzione di arredi e l'attività della ditta; la Carmignani ha inoltre rilevato la sua presenza all'esposizione di Milano del 1906, confermandone quindi la prosecuzione dell'attività tessile<sup>91</sup>.

Se si può escludere la fusione delle due società in una nuova, specializzata in un campo completamente diverso da quelli in cui erano attive, non è possibile nemmeno supporre la

---

<sup>86</sup> Sui pezzi realizzati da Antonio Salviati si vedano i capitoli relativi alle esposizioni citate nel testo. Per un profilo biografico del Salviati si rimanda invece a DE GUBERNATIS, 1906, p. 446; *Dizionario enciclopedico Bolaffi*, cit., 1972-1976, vol. X, pp. 127-128; MARIACHER, 1982, pp. 5-16; LEIFKES, 1994, pp. 283-290; BOVA, 2008, pp. 133-156.

<sup>87</sup> BAROVIER MENTASTI, 1978, pp. 18-19.

<sup>88</sup> Cfr. MARACHIER, 1982, pp. 14-15.

<sup>89</sup> Per la presenza della Jesurum all'esposizione del 1898 si rimanda a CEFARIELLO GROSSO, 1992, p. 50.

<sup>90</sup> Si veda ANTELLING, 1898, p. 94. Sulla partecipazione della ditta alle esposizioni nazionali ed universali cfr. CARMIGNANI, 2005, p. 337.

<sup>91</sup> *Ibid.*

totale estraneità della Salviati e della Jesurum alla sua nascita. Probabilmente si trattava di una collaborazione tra le due ditte, che miravano ad ampliare il loro raggio d'azione espandendosi in altri settori, ed avevano creato a tal fine una società parallela, la "Salviati, Jesurum e C<sup>o</sup>". Purtroppo non sembra che questa riscosse particolare successo: a parte la recensione non del tutto positiva del Pantini sul *Marzocco*, e la breve citazione della situazione veneziana presso *L'exposition internationale des arts décoratifs*, non si hanno altre notizie relative alla fortuna degli arredi esposti in tale occasione, dei quali si ignora l'attuale ubicazione.

### ***William Morris, arazzo delle Quattro Stagioni.***

Dato il carattere internazionale dell'esposizione, ogni nazione aveva, come accennato in precedenza, un proprio padiglione, o una sezione a se stante all'interno della galleria dell'edificio principale; tuttavia il Comitato italiano aveva deciso che vi fosse un'organizzazione separata a rappresentare la Scozia, che poteva così esporre in una sezione separata da quella inglese<sup>92</sup>. Quest'ultima, affidata dalla commissione italiana a Walter Crane, era rappresentata esclusivamente dagli artisti appartenenti alla *Arts and Crafts Exhibition Society*, associazione presso la quale egli ricopriva il ruolo di presidente. Tale scelta si doveva in parte al ruolo da essa svolta nel rinnovamento stilistico delle arti decorative, anticipando il decorativismo della successiva produzione liberty. Inoltre, a differenza delle altre nazioni, la sezione inglese non ricevette alcun appoggio dal governo britannico, dipendendo completamente da un'assegnazione eccezionale del comitato italiano, per garantire "una presenza essenziale all'esposizione" dell'*Arts and Crafts Exhibition Society*; il padiglione non costituiva pertanto una rassegna della produzione delle arti decorative dell'epoca in Gran Bretagna, quanto piuttosto una sorta di mostra monografica<sup>93</sup>.

Ciò influì ovviamente sul risultato espositivo della sezione, ancora legata agli stilemi preraffaelliti che caratterizzavano il gruppo di Crane: le opere presentate dal gruppo rispecchiavano il Neomedievalismo quattrocentesco proprio del movimento anglosassone, senza che fosse presente quella "decisa tendenza al rinnovamento della forma" prevista dall'articolo 2 del *Regolamento generale*<sup>94</sup>. A rimarcare lo stacco dalle coeve tendenze artistiche contribuiva la presenza della Scozia con uno spazio espositivo a se stante, dove erano portate avanti ricerche artistiche che precorrevano quelle europee, portando la critica a confrontare i risultati delle due scuole, a scapito di quella inglese, ancora legata a modelli neomedievali propri dell'Ottocento: "l'Inghilterra ha ceduto il posto alla Scozia", osservava il Melani, un giudizio che era condiviso dalla maggior parte dei critici, italiani e stranieri<sup>95</sup>.

L'allestimento dello spazio destinatogli contribuiva a sua volta a sottolineare il riferimento degli espositori inglesi a modelli ormai desueti: il Crane scelse difatti di limitare l'esposizione

---

<sup>92</sup> Cfr. P. ROSE, *Il contributo inglese all'Esposizione di Torino del 1902*, in BOSSAGLIA, GODOLI, ROSCI (a cura di), 1994, pp. 373-384. Per il padiglione scozzese si veda P. ROBERTSON, J. KINCHIN, *La Sezione Scozzese*, *ivi*, pp. 531-545.

<sup>93</sup> ROSE, 1994, p. 374.

<sup>94</sup> FRATINI, 1970, p. 134.

<sup>95</sup> Per la fortuna critica della sezione inglese all'Esposizione Internazionale del 1902 si vedano MELANI, 1902, pp. 63-65; F. NEWBERY, *The International Exhibition of modern decorative art a Turin: the English Section*, in "The Studio", n. 114, 15 settembre 1902, pp. 251-259; ROSE, 1994, pp. 373-384; ROBERTSON, KINCHIN, 1994, pp. 531-545.

alle pareti ed alle vetrine, anche a causa della vasta mole di materiale illustrativo da lui presentato, mentre quasi tutte le altre nazioni optarono per la ricreazione di un ambiente domestico, all'interno del quale erano presentate le opere degli artisti<sup>96</sup>. L'intero padiglione risultava così di minor impatto, anche per la scarsa contestualizzazione dei pezzi esposti: Francis Newbery, responsabile della sezione scozzese, incaricato di recensire la mostra inglese rilevava come essa fosse completamente slegata dal suo scopo, limitandosi ad esporre gli oggetti senza porli in relazione con il loro uso<sup>97</sup>. E se il Newbery poteva essere considerato non del tutto imparziale per la sua appartenenza al gruppo scozzese, si ricorda il giudizio citato precedentemente del Melani, che a sua volta si riferiva alla parte inglese come ad una manifestazione ancora legata al movimento preraffaellita ed a quello estetico, pur presentando opere di indubbio gusto<sup>98</sup>. Perfino il Beltrami, le cui posizioni erano indubbiamente più mediate, definiva la mostra inglese “una risurrezione dell'arte nostra del trecento e del quattrocento”, anche se caratterizzata da “una tale forza di convinzione, una tale intensità di passione” da renderla ancora attuale e “farla quasi parere una cosa nuova”<sup>99</sup>.

Trattandosi di un'esposizione dell'*Arts and Crafts Exhibition Society* non poteva mancare una selezione delle opere di William Morris, deceduto pochi anni prima: in particolare il Melani ricorda una serie di incisioni, che richiamano “i legni più arcaici del nostro quattordicesimo secolo ed i nielli fiorentini dell'epoca del Finiguerra”, ed un arazzo<sup>100</sup>. Purtroppo il critico non riporta ulteriori notizie circa le stampe esposte, ed il *Catalogo generale* si limita a fornire brevi descrizioni delle opere presentate dagli espositori, indicazioni che spesso contengono refusi<sup>101</sup>.

Per fortuna le fonti dell'epoca che recensirono la sezione inglese pubblicarono numerose riproduzioni del padiglione, permettendo di riconoscere almeno parte delle opere esposte; è stato così possibile identificare il sopracitato arazzo di Morris con uno di quelli attualmente conservati presso il Victoria and Albert Museum, più precisamente *The Orchard*, chiamato a

---

<sup>96</sup> Cfr. ROSE, 1994, p. 375.

<sup>97</sup> Si rimanda a NEWBERY, 1902, p. 254.

<sup>98</sup> MELANI, 1902, pp. 64-65.

<sup>99</sup> BELTRAMI, 1902, pp. 599-607.

<sup>100</sup> MELANI, 1902, p. 64; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

Per la biografia di William Morris (1834-1896) si rimanda all'ampia bibliografia esistente, tra cui si ricorda P. THOMPSON, *The work of William Morris*, London 1967; C. SILVER, *Setting the Crooked Straight: The Work of William Morris*, in EAD., K. A. LOCHNAN, D. E. SCHOENHERR (a cura di), *The earthly Paradise. Arts and Crafts by William Morris and his circle from Canadian Collections*, cat. della mostra, Toronto 1993, pp. 1-19.

<sup>101</sup> Spesso iniziali ed interi nomi degli espositori sono riportati scorrettamente, probabilmente anche a causa della traduzione in italiano. Cfr. ROSE, 1994, p. 378.

volte *The Seasons* (**Tav. 17**)<sup>102</sup>. L'arazzo, realizzato da William Morris ed il suo assistente John Henry Dearle nel 1890, rappresenta quattro fanciulle di gusto preraffaellita reggenti un lungo cartiglio, che riporta alcuni versi appositamente composti dal Morris relativi al giardino in cui le giovani si trovano<sup>103</sup>. Sullo sfondo sono presenti numerosi alberi da frutto, a rappresentare probabilmente le quattro stagioni – si riconoscono un arancio, una vite, un ulivo, un pero e, in secondo piano, un melo – mentre ai piedi delle fanciulle si stende un tappeto erboso disseminato di fiori, riprodotti nei minimi particolari.

L'opera presenta numerosi elementi ispirati agli arazzi fiamminghi del XV-XVI secolo, come le vesti e la fitta vegetazione che riempie completamente lo sfondo, resa – soprattutto la parte floreale – con tale cura che è possibile riconoscere le specie di alcuni dei fiori posti in primissimo piano. Si può supporre ad esempio che l'artista conoscesse il ciclo di Santo Stefano, una serie di arazzi fiamminghi di primissimo Cinquecento, due dei quali acquistati dal Louvre nel 1838 tramite il mercato antiquario, mentre i rimanenti, di proprietà dell'Hôtel-Dieu d'Auxerre, furono presentati all'Esposizione Universale di Parigi del 1867 (**Tav. 18**)<sup>104</sup>. L'arazzo di Morris presenta difatti numerosi elementi in comune con i modelli cinquecenteschi, sia per la cura con la quale è eseguita la vegetazione sullo sfondo che per lo sfarzo che caratterizza le vesti degli angeli, abbigliati con tessuti operati molto simili a quelli indossati dai personaggi del ciclo di Santo Stefano. Un altro possibile riferimento potrebbe essere la serie di arazzi *La Dama e l'Unicorno* (**Tav. 19**), a loro volta di origine fiamminga e datati alla fine del XV secolo: acquisiti dal Musée de Cluny negli anni Ottanta dell'Ottocento, furono resi celebri già nel 1840 circa, grazie all'interessamento di George Sand<sup>105</sup>. La scrittrice, amica di Prosper Mérimée, fece difatti riferimento al ciclo nel romanzo *Jeanne* (1844), dedicandogli inoltre un lungo articolo sulla rivista *L'illustration* nel 1847, corredato da alcune riproduzioni realizzate dal figlio Maurice<sup>106</sup>. Come nel caso precedente, l'opera di Morris sembra ispirarsi ad alcuni elementi de *La Dama e l'Unicorno*, come la vegetazione –

---

<sup>102</sup> Sebbene il governo britannico non fornì alcun supporto di tipo economico alla *Arts and Crafts Exhibition Society* per l'allestimento della sezione inglese all'esposizione torinese, il South Kensington Museum appoggiò invece l'iniziativa, permettendo che l'arazzo del Morris – acquisito nel 1898 – fosse presente all'interno del padiglione. Cfr. L. PARRY, *William Morris Textiles*, London 1983, p. 110.

Per alcune riproduzioni d'epoca dell'allestimento si veda ROSE, 1994, p. 382.

<sup>103</sup> “Midst bitten mead and acre shorn / the world without is waste and worn / but here within our orchard close / the guerdon of our labour shows / o valiant earth o happy year / that mocks the threat of winter near / and hangs aloft from tree to tree / the banners of the springs to be”. Cfr. P. TUCKER, 12. *William Morris e John Henry Dearle, The Orchard o The Seasons (arazzo)*, in CIACCI, GOBBI SICA (a cura di), 2004, p. 171. Per l'arazzo si veda anche O. FAIRCLOUGH, E. LEARY, *Textiles by William Morris and Morris & Co. 1861-1940*, Birmingham 1981, p. 107.

<sup>104</sup> Gli arazzi furono in seguito posti in vendita dall'Hôtel-Dieu, e acquisiti nel 1880 dal Musée de Cluny. Sul ciclo di santo Stefano, attualmente al Musée de Cluny, si veda F. JOUBERT, *La tapisserie medievale au Musée de Cluny*, Paris 1987, pp. 36-59.

<sup>105</sup> Sugli arazzi in questione JOUBERT, 1987, pp. 66-92.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 69.

la somiglianza è particolarmente evidente nel caso dell'albero di arance – e le lussuose vesti operate delle fanciulle.

Le analogie appena delineate non indicano necessariamente che Morris conoscesse i due cicli cluniacensi, ma che aveva familiarità con la produzione fiamminga del XV e XVI secolo: gli arazzi indicati costituiscono solo un caso esemplificativo delle opere che potevano essere note nel secondo Ottocento, fungendo quindi da spunto per lavori dell'epoca. È evidente difatti che le *Quattro Stagioni* non riprende direttamente uno dei lavori antichi, ma coglie più in generale alcune delle caratteristiche proprie di quel tipo di produzione tessile.

Nonostante l'evidente ispirazione fiamminga, l'impronta preraffaellita risulta comunque predominante, sia per l'impostazione arcaicizzante dell'insieme che per le caratteristiche figure delle donne in primo piano. Esse derivano in realtà da una precedente opera di Morris, e non si basano, come la maggior parte degli arazzi figurati provenienti dai laboratori di Merton Abbey, sui disegni di Edward Burne-Jones<sup>107</sup>: più precisamente l'artista aveva adattato all'opera i cartoni dei quattro angeli da lui disegnati per il soffitto della cappella del Jesus College di Cambridge, nel 1866<sup>108</sup>. Nella versione originale le parole sulla pergamena erano tratte da un inno medievale, mentre, come accennato in precedenza, il Morris stesso compose i versi presenti sull'arazzo, in seguito pubblicati nei *Poems by the way* (1891); sempre a lui si devono gli alberi sullo sfondo, mentre l'allievo John Henry Dearle realizzò il fondale floreale<sup>109</sup>.

La critica specializzata mostrò di apprezzare l'arazzo presentato dalla sezione inglese, pur rimarcando la distanza del movimento estetico con le tendenze dell'*Arte Nuova*. Il Melani, ad esempio, riconosce il ruolo cardine del Morris – così come del Pugin prima di lui – nell'evoluzione del gusto moderno; ma non vi è stata alcuna evoluzione, e gli inglesi “sono restati immobili sul Medioevo”<sup>110</sup>. Anche William Morris risulta “arcaico e meno forte o suggestivo” nella sua produzione artistica, perché infine “tutto il medievalismo morrissiano a lungo andare stanca; esso è bello per ciò che rappresenta una pagina dell'attuale movimento estetico; ma questo movimento non può contenersi in una pagina, a meno che non sia

---

<sup>107</sup> Secondo la Parry tale consuetudine era dettata da esigenze di tipo pratico: sebbene fosse un eccellente disegnatore naturalista, non era difatti altrettanto abile nella figura umana. Si veda PARRY, 1983, p. 100.

<sup>108</sup> Cfr. FAIRCLOUGH, LEARY, 1981, p. 107; PARRY, 1983, pp. 109-110; TUCKER, 2004, p. 171.

<sup>109</sup> Non tutti gli studiosi concordano con tale suddivisione dei compiti, proposta da Fairclough e Leary: la Parry ritiene improbabile che si debba a Morris il disegno preparatorio, attribuendolo ad un altro artista, George Wardle. Il fondale sarebbe invece interamente opera di Dearle. Si vedano FAIRCLOUGH, LEARY, 1981, p. 107; PARRY, 1983, pp. 109-110.

<sup>110</sup> MELANI, 1902, p. 63.

dilettevole il ripeter lungamente gli stessi pensieri”<sup>111</sup>. Il critico lega dunque la produzione artistica del Morris ad un Neomedievalismo ormai passato, il cui valore è sicuramente indiscusso, ma che risulta ormai superato dalle successive ricerche artistiche.

Ciò emergerebbe con particolare evidenza nel “bell’arazzo del Museo di Kensington” esposto a Torino, definito dal Melani “uno dei pezzi più belli dell’Esposizione”, che spiegherebbe non solo chi fu il Morris, ma mostrerebbe da sé “i fondamenti della Moderna Bellezza”<sup>112</sup>. Purtroppo dopo quest’affermazione l’autore si limita a passare ad altre opere esposte nella sezione inglese, senza approfondire il concetto: probabilmente il critico intendeva segnalare la permanenza di riferimenti neomedievali di matrice anglosassone all’interno della produzione artistica più recente, che veniva considerata *Arte Nuova*. Il caso degli arredi della ditta “Belart” è esemplare da questo punto di vista, quantomeno all’interno della situazione italiana: i mobili esposti, che vengono lodati da parte della critica ottocentesca per il loro carattere innovativo, sono in realtà influenzati dal gusto anglosassone, che emerge in alcuni elementi decorativi e nella loro struttura essenziale.

---

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 64; si rimanda inoltre all’Appendice documentaria.

<sup>112</sup> *Ibid.*

### ***Panca medievale, W. Aumonier.***

Proseguendo nella rassegna del padiglione inglese, il Melani si sofferma sugli arredi ivi esposti, parte non molto apprezzata dal critico, che non esita a definirla di “povertà assoluta”<sup>113</sup>.

Nonostante il giudizio complessivo fosse fortemente negativo, egli riconosce all’interno della sezione almeno un mobile degno di nota: accanto ad un armadietto con sfondi di pelle rossa che “presume più di quello che dovrebbe”, si trova difatti una panca di stile neomedievale, disegnata e realizzata da un certo W. Aumonier<sup>114</sup>. Melani parla di essa come di “un mobile conosciutissimo”, ma non si capisce se si tratta di un riferimento generico alla tipologia di arredo – la panca di gusto medievaleggiante – o se il pezzo esposto fosse già noto tramite pubblicazioni specializzate; in entrambi i casi, a tale affermazione il critico fa seguire un apprezzamento nei confronti dell’opera, nonostante l’esecuzione in stile<sup>115</sup>. Realizzata “con larghezza e sobrietà architettonica”, la sua principale caratteristica è la decorazione dello schienale, costituita da “un pannello simmetrico a foglie di quercia e lauro”; nella parte superiore era presente uno stemma policromo, mentre nella porzione inferiore corre un lungo cartiglio “con parole a bassorilievo”<sup>116</sup>.

Grazie alla descrizione appena riportata è stato possibile identificare l’oggetto in questione all’interno di una fotografia d’epoca della sezione inglese, posta a corredo del saggio del Rose del 1994 sul padiglione britannico (**Tav. 20**)<sup>117</sup>. La riproduzione non è chiaramente leggibile, ma è evidente il riferimento dell’opera ai modelli del Medioevo: la struttura, nella sua essenzialità, è molto simile alla cassapanca ed alla panca presentate da Cutler e Girard, mentre i girali vegetali che ornano la spalliera sono d’indubbia derivazione medievale, probabilmente reinterpretati in chiave preraffaellita. Purtroppo la scarsa definizione dell’immagine non consente un’analisi più approfondita dal punto di vista stilistico, anche se, a giudicare dal commento del Melani, a tal proposito, le supposizioni avanzate sembrano quantomeno verosimili. Al termine della descrizione della panca si chiede difatti se “questa è Arte Nova”, rispondendosi che “lo è nella stessa misura dell’arazzo del Morris”<sup>118</sup>.

---

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>114</sup> *Ibid.*; si veda anche l’Appendice documentaria.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> L’immagine è pubblicata in ROSE, 1994, p. 377.

<sup>118</sup> MELANI, 1902, p. 64.

È dunque evidente che entrambi gli arredi in questione erano chiaramente riconducibili al Medioevo, e la loro presenza era accettata dal critico in quanto testimonianza di una fase di passaggio dal Neomedievalismo allo stile moderno, oltre che per gli indubbi pregi artistici.

Sull'Aumonier, autore della panca, non si sono individuate notizie, sia tra i periodici e le pubblicazioni dell'epoca che in studi più recenti. È possibile che l'assenza dell'artista dai repertori e dal giudizio dei critici si debba ad un refuso del compilatore del *Catalogo generale*: come accennato in precedenza, spesso i nomi degli espositori, in particolar modo quelli stranieri, sono stati trascritti erroneamente<sup>119</sup>. In questo caso l'artista è citato all'interno della sezione inglese come "Aumonier Guglielmo", quindi l'eventuale errore di trascrizione si deve al redattore del catalogo, responsabile anche dell'italianizzazione del nome dell'intagliatore<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Cfr. ROSE, 1994, p. 378.

<sup>120</sup> "AUMONIER Guglielmo, Londra. – Banca intagliata di rovere". *Prima esposizione internazionale d'arte decorativa moderna: Torino 1902: catalogo*, cit., 1902, p. 122.



**Tav. 1.** M. Cutler, C. M. Girard, panca intagliata.  
Ubicazione ignota.



**Tav. 2.** M. Cutler, C. M. Girard, seggiolone.  
Ubicazione ignota.



**Tav. 3.** M. Cutler, C. M. Girard, cassapanca. Ubicazione ignota.



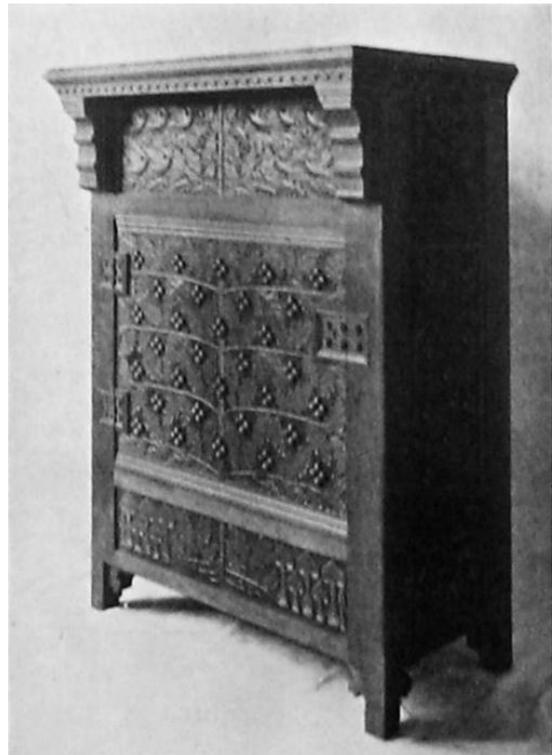
**Tav. 4.** M. Cutler, C. M. Girard, paravento. Ubicazione ignota.



**Tav. 5.** *Aemilia Ars*, mobili intagliati. Ubicazione ignota.



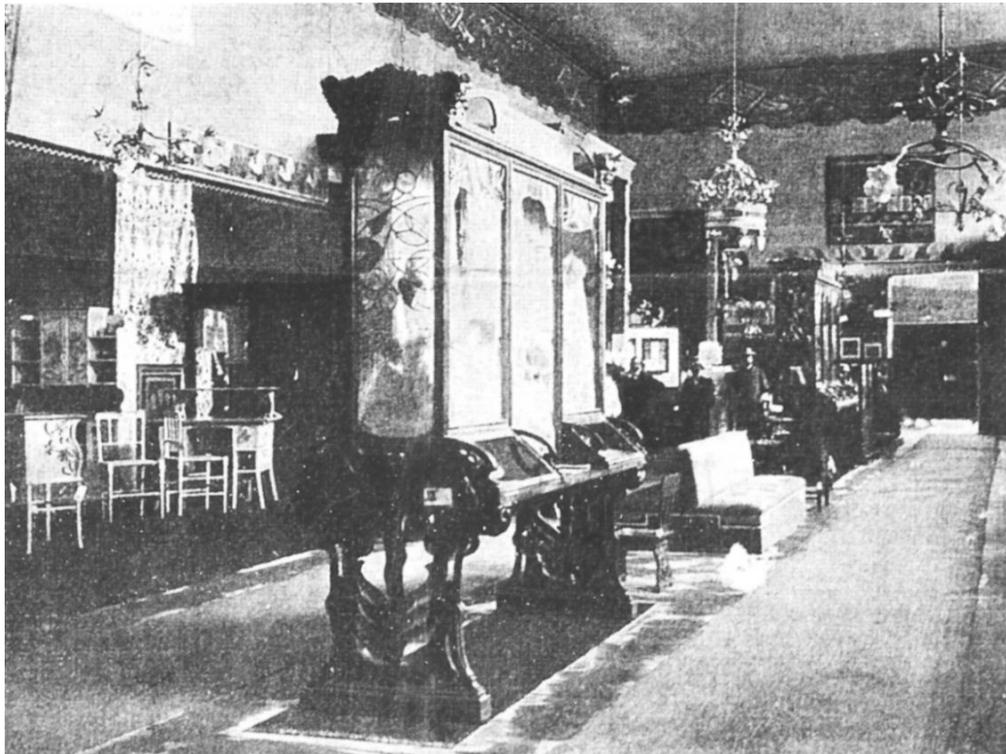
**Tav. 6.** *Aemilia Ars*, arredi vari. Ubicazione ignota.



**Tavv. 7-8.** *Aemilia Ars*, mobili intagliati. Ubicazione ignota.



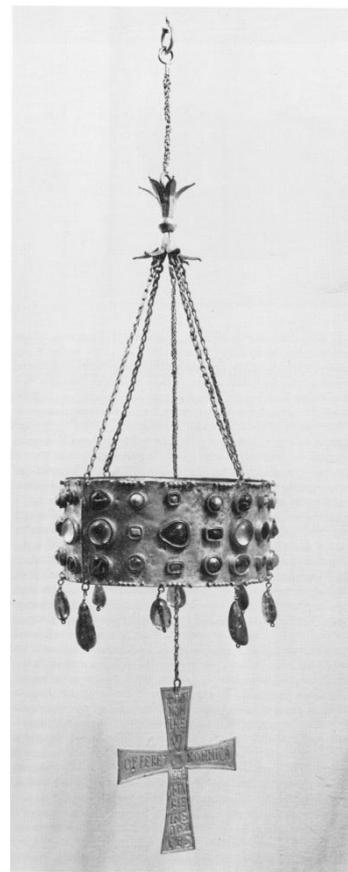
**Tav. 9.** Armadio in quercia a due ante. Lucca, Museo di Villa Guinigi.



**Tav. 10.** Sala Emiliana, fotografia dell'epoca.



**Tav. 11.** S. Mingazzi (su disegno di A. Casanova), Lampada Votiva per la Pace dei Popoli. Bologna, chiesa di San Francesco.



**Tav. 12.** Corona votiva. Paris, Musée de Cluny.



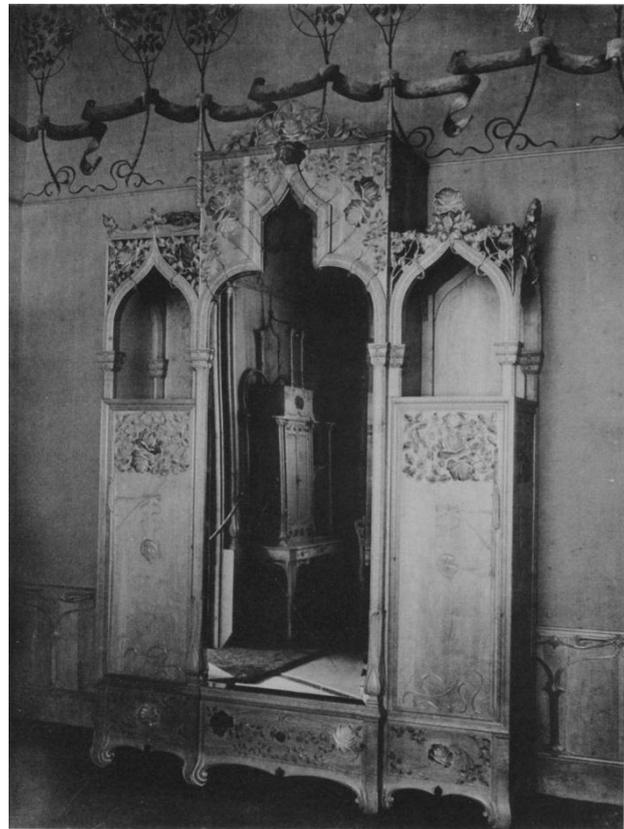
**Tav. 13.** A. Castellani, corona votiva, incisione d'epoca. Ubicazione ignota.



**Tav. 14.** "Salviati, Jesurum e C<sup>o</sup>", *prie-Dieu*. Ubicazione ignota.



**Tav. 15.** “Salviati, Jesurum e C<sup>o</sup>”, arredi per camera da letto. Ubicazione ignota.



**Tav. 16.** “Salviati, Jesurum e C<sup>o</sup>”, arredi per camera da letto. Ubicazione ignota.



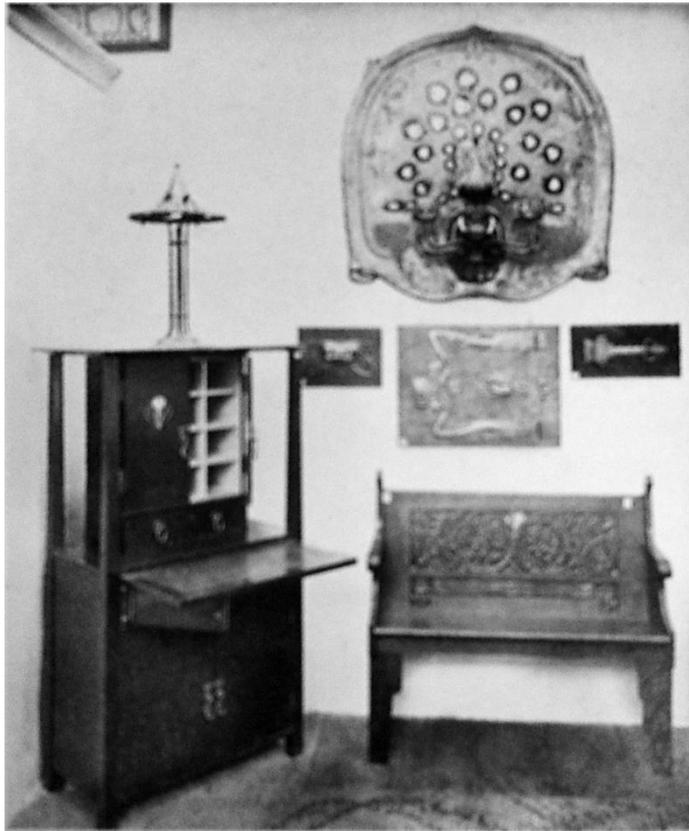
Tav. 17. W. Morris, *The Orchard o The Seasons*. London, Victoria and Albert Museum.



Tav. 18. *Tenture de saint Etienne*, particolare. Paris, Musée de Cluny.



Tav. 19. *La Dame à la Licorne: l'Ouie*. Paris, Musée de Cluny.



Tav. 20. W. Aumonier, panca intagliata, fotografia dell'epoca.



**PARTE SECONDA: TEMI RICORRENTI NELLE ESPOSIZIONI.**



## I molteplici significati dello stile bizantino nel secondo Ottocento.

---

Anche se il Medioevo non fu il solo periodo storico a cui fece riferimento la produzione artistica della seconda metà dell'Ottocento, la ripresa di stilemi medievali costituisce uno dei fenomeni più interessanti dell'epoca per la varietà dei messaggi trasmessi. Analoga complessità caratterizzò la rinnovata fortuna dell'arte bizantina, che in tale periodo fu ampiamente sfruttata quale fonte d'ispirazione per numerosi pezzi presentati alle esposizioni italiane. Come nel caso del Neomedioevalismo, la ripresa dell'arte bizantina fu un tramite per trasmettere valori e ideali propri più del XIX secolo che del periodo storico scelto come riferimento; come si vedrà in seguito, l'ascrizione di un'opera allo stile bizantino spesso non comportava l'adesione della stessa ai canoni estetici di tale stile.

Per i legami che uniscono il Medioevo *strictu sensu* all'epoca bizantina, sia dal punto di vista storico che da quello artistico, e l'interscambiabilità che in alcuni casi sembrano possedere nella produzione ottocentesca in stile, si è scelto di esaminare in modo più approfondito gli oggetti presenti alle esposizioni italiane definiti di gusto bizantino, e le ragioni che portarono la critica ad identificarli in quanto tali.

### ***“Istile in purissimo bisantino”: il Neobizantino tra lusso e tecniche antiche.***

Dalle colonne del periodico *L'Esposizione Italiana del 1881* il Magni indica, con l'espressione riportata nel titolo, una serie di arredi di Luigi Guastalli, costituenti un gabinetto in stile, presentato alla rassegna milanese del 1881 (**Fig. 1**)<sup>1</sup>. Come già accennato in occasione del capitolo relativo alla mostra, questa definizione non sembra concordare con la documentazione visiva in nostro possesso, oltre che con parte della critica: l'opera presentava difatti una decorazione chiaramente neocinquecentesca, come rilevato anche da alcuni commentatori dell'epoca, mentre altri la consideravano “pompeiana”<sup>2</sup>. Lo stesso Magni, nel descrivere i motivi che decorano i mobili del gabinetto, parla di “ornamenti a fantasia, uso del

---

<sup>1</sup> Cfr. MAGNI, 1881, p. 240.

<sup>2</sup> Si vedano ad esempio BALOSSI, 1883, p. 6; *Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Guida*, cit., 1881, p. 85; si rimanda inoltre l'Appendice documentaria.



**Fig. 1.** L. Guastalli, piano del tavolo del Gabinetto “bisantino”.  
Ubicazione ignota.

cinquecento”, mentre il Balossi, nella sua relazione dei giurati, motiva la medaglia d’oro al Guastalli per “il suo gabinetto bisantino”, decorato da “figure pompeiane”; ciononostante il

primo critico reputa la componente bizantina degli arredi in questione purissima, scevra dunque da ulteriori influenze<sup>3</sup>.

È evidente in questo caso come non venga rilevata dalla critica la discrepanza tra la definizione di neobizantino ed il riferimento al Cinquecento o addirittura all’arte classica, come se si riferissero a due differenti aspetti dell’opera d’arte in esame. L’unica spiegazione plausibile è che si intendesse indicare con questo termine il lusso che caratterizzava il gabinetto, realizzato con più materiali pregiati – tre diversi tipi di ebano e la madreperla –; tale ricchezza era inoltre accentuata dalla scala cromatica risultante, scura ma caratterizzata da sfumature calde ed arricchita dai bagliori metallici e della madreperla. Si tratta di una semplice supposizione poichè è la prima volta che viene utilizzato il termine “bisantino” per un oggetto del genere, e l’aggettivo potrebbe doversi ad altri motivi come ad esempio la forma degli arredi, dei quali è riprodotto solo il piano di un tavolo. La descrizione degli stessi, effettuata dal Magni, porta però a supporre che tutti gli aspetti dei mobili fossero riconducibili al Cinquecento: le sedie e le poltrone riportano difatti, eseguite in metallo, le “figure intiere” di baccanti in diverse pose, mentre “la tavola principale”, del cui piano il periodico riporta l’incisione, “è modellata e foggjata come le sedie ed il canapè”<sup>4</sup>.

Un ragionamento analogo è valido anche nel caso di un calice in argento dorato, presentato all’esposizione romana del 1870 tra gli oggetti inviati da Pio IX. Di autore ignoto, l’opera è brevemente descritta dal *Catalogo degli oggetti ammessi* come un pezzo di gusto bizantino, “con mascheroni al balaustro”, decorato da due stemmi – uno del Pontefice ed uno della Polonia, probabile donatrice dell’opera –, alcuni medaglioni “graffiti nella coppa”, ed un’iscrizione latina; completava l’insieme una patena, ornata da un’incisione

<sup>3</sup> MAGNI, 1881, p. 240; BALOSSI, 1883, p. 6.

<sup>4</sup> MAGNI, 1881, p. 240; si veda inoltre l’Appendice documentaria.

rappresentante “il Salvatore e varii Santi”<sup>5</sup>. La presenza di mascheroni – caratteristici più del Cinquecento che dell’arte bizantina – non sembra spiegare la definizione stilistica dell’oggetto proposta dal catalogo, e la mancanza di immagini non semplifica sicuramente la questione. L’unica spiegazione plausibile è quella già adottata per il gabinetto del Guastalli, ovvero che l’aggettivo “bisantino” sia utilizzato in questo caso per indicare l’alta qualità tecnica che contraddistingueva l’opera ma, a differenza degli arredi citati in precedenza, sembra che per l’oreficeria in questione tale ipotesi non valga per i materiali, visto che manca qualunque riferimento a pietre preziose e semi-preziose o materie prime particolarmente ricercate: a giudicare dal catalogo sembrerebbe anzi che il calice fosse eseguito interamente in argento dorato.

Il riferimento allo stile bizantino costituiva dunque, nei due casi citati, un richiamo al lusso che caratterizzava tale tipo di arte, unito ad un’indubbia maestria tecnica. Sebbene già nell’“Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico” del 1870 si siano incontrati numerosi oggetti definiti di gusto bizantino, solamente nel caso del calice polacco ci si richiama a esso per la sua magnificenza, mentre alla rassegna milanese tale interpretazione è effettuata per l’unico esempio riconducibile a tale stile<sup>6</sup>. L’immagine di Bisanzio come periodo di opulenza e sfarzo sembra quindi caratterizzare soprattutto la critica delle esposizioni laiche, mentre – come si vedrà più avanti – il termine “bizantino” assumeva una valenza completamente diversa nelle mostre d’arte sacra, soprattutto nell’Esposizione Mondiale Vaticana del 1888.

In realtà anche le fonti relative alle esposizioni romane, ma non solo, mostrano di interessarsi agli aspetti fisici degli oggetti esposti, soprattutto in relazione alle tecniche esecutive. Alcune delle opere presentate sembrano difatti essere ascritte allo stile bizantino in base al tipo di decorazione che le contraddistingue: l’orefice romano Filippo Freschi, ad esempio, presenta all’esposizione vaticana del 1870 una serie di oggetti, che comprendono, tra gli altri, una “croce con base d’argento ornato di mosaici bisantini”, una croce vescovile in oro “con mosaici bisantini” ed altre due decorate da un Cristo d’oro e “mosaico bisantino”<sup>7</sup>. Un altro espositore, Ercole Coscia, presentava invece un candelabro di marmo “formato da una colonna a spira con mosaici di stile bisantino”, mentre Antonio Stradella esponeva a sua volta la terminazione di un pastorale in argento, a sua volta con “mosaici di stile bisantino”<sup>8</sup>. Si

---

<sup>5</sup> *Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 102; cfr. anche l’Appendice documentaria.

<sup>6</sup> Per le opere neobizantine presenti alla rassegna romana si rimanda, oltre che al capitolo relativo alla suddetta mostra, all’Appendice documentaria; si veda inoltre *Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, *passim*.

<sup>7</sup> *Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 109; si veda inoltre l’Appendice documentaria.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 13; *ivi*, p. 109; cfr. anche l’Appendice documentaria.



**Fig. 2.** P. Poussielgue-Rusand, calice di Potosi. Roma, Tesoro di San Pietro.

ricordano infine gli espositori Alessandro Matteucci e Jabouin, autori rispettivamente di un altare in marmo “di stile bizantino con mosaici” ed un “sopra altare” ligneo decorato con bassorilievi in galvanoplastica su fondo oro, “e con una figura a mosaico di stile bizantino”<sup>9</sup>.

Si può notare come, in questi casi, l’aggettivo “bizantino” ricorra sempre in concomitanza con la descrizione dei mosaici: è evidente che, agli occhi del redattore del catalogo ufficiale, era sufficiente la presenza di una decorazione musiva per ascrivere il pezzo al neobizantino. L’aderenza o meno del mosaico agli stilemi bizantini non sembra rivestire alcuna importanza, come se tale tecnica costituisse *de facto* l’essenza stessa dell’arte bizantina.

Un ragionamento analogo si può compiere per la filigrana: le pubblicazioni coeve all’Esposizione Mondiale Vaticana riportano difatti la presenza di alcune oreficerie decorate con tale tecnica, ascrivendole sempre all’arte neobizantina.

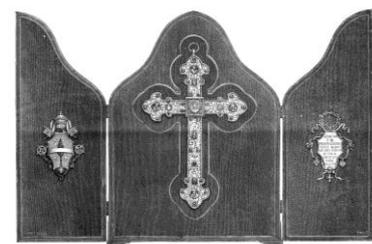
Descrivendo il calice con patena eseguito da Placide Poussielgue-Rusand, dono della diocesi di Potosi (**Fig. 2**), il critico dell’*Esposizione Vaticana illustrata* rileva componenti stilistiche di diverso tipo: l’edicoletta sul balaustro, che accoglie la figura di San Luigi di Francia, è definita di gusto ogivale, coordinata “all’insieme del sontuoso calice artistico”, mentre lo smalto sulla patena è incorniciato da un fregio “a filigrana e a nodi di gusto bizantino”, “come l’adornamento analogo di tutto il calice”<sup>10</sup>. Sembra che la definizione di neobizantino dell’oreficeria si debba esclusivamente alla decorazione in filigrana, che costituisce effettivamente l’elemento di maggior rilievo dell’intero calice. Nonostante tale tipo di ornato sia ampiamente presente nell’opera, essa non viene mai definita di stile bizantino, se non in relazione appunto alla filigrana: quest’ultima probabilmente era percepita come tecnica tipica dell’arte bizantina, al di là delle possibili declinazioni stilistiche che poteva assumere.

Anche altre oreficerie presenti alla stessa esposizione sono oggetto di

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 12; *ivi*, p. 147; si veda l’Appendice documentaria.

<sup>10</sup> U. F., 1888, p. 462; si veda inoltre qui avanti l’Appendice documentaria.

una simile lettura: una croce del Pierret, ad esempio, donata a Leone XIII dal Comitato Italiano degli Ordini Equestri Pontificii, era definita dall'*Esposizione Vaticana illustrata* di disegno “tra il bizantino e l’ogivale del secolo XIV” (**Fig. 3**)<sup>11</sup>. Il gioiello presentava un fondo a mosaico bianco, sopra il quale correva una ricca decorazione in filigrana d’oro: due tecniche evidentemente associate all’epoca all’arte bizantina, il che spiega perché era considerata riferibile a tale stile. La presenza di numerose pietre preziose, una delle quali incisa con l’immagine del Volto Santo, avrà probabilmente favorito la definizione dell’opera come neobizantina, come anche l’indubbio virtuosismo tecnico di cui aveva dato sfoggio l’orefice.



**Fig. 3.** L. Pierret, croce del Comitato Italiano degli Ordini Equestri Pontificii. Ubicazione ignota.

Come si può rilevare da quanto appena detto, è evidente che l’attribuzione degli oggetti finora esaminati allo stile bizantino si doveva alla presenza di elementi decorativi eseguiti con particolari tecniche, quali la filigrana ed il mosaico. Tale tendenza è intimamente connessa alla definizione di arte bizantina che caratterizzava gli studi artistici dell’epoca: come ricostruito da Guido Zucconi, si deve a Camillo Boito la visione sistematica dell’architettura tramite la scissione tra struttura ed ornato, e l’arte bizantina è quella che meglio si presta a tale divisione<sup>12</sup>. Giacomo Franco, successore di Boito sulla cattedra di Architettura presso l’Accademia di Brera, pose a sua volta in rilievo come l’architettura restasse sullo sfondo nella definizione stilistica del bizantino, che risulta caratterizzato soprattutto dalle sue parti accessorie, dunque dalla componente decorativa. Da questa provennero i numerosi elementi del repertorio ornamentale che caratterizzarono la produzione in stile delle arti decorative del secondo Ottocento, sfociando poi nel bagaglio stilistico di buona parte degli architetti legati all’*Art Nouveau*, specie nelle regioni dell’Italia nord-orientale<sup>13</sup>. Secondo quest’interpretazione la ripresa dell’arte bizantina andrebbe quindi ricondotta alle “correnti pre-

<sup>11</sup> *Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 138; cfr. anche l’Appendice documentaria.

<sup>12</sup> Si veda ZUCCONI, 2005, pp. 45-64.

<sup>13</sup> Cfr. ZUCCONI, 2005, p. 47.

moderniste”, e quindi, secondo il giudizio dello Zucconi, al difuori del “solito contenitore storicista ed eclettico”<sup>14</sup>.

Boito aveva reso esplicita tale suddivisione nel 1881, con la pubblicazione di *Ornamenti di tutti gli stili*: la raccolta puntava difatti a ricostruire una storia dell’arte tramite i soli riferimenti alle arti decorative, oltre a una serie di elementi architettonici, tutti isolabili dalla struttura dell’edificio di appartenenza<sup>15</sup>. Nonostante la penuria di illustrazioni dedicate all’arte bizantina – solamente cinque tavole su oltre trecento – viene ricreata una sequenza breve ma continua di particolari tratti da Costantinopoli, Venezia e Ravenna, senza però individuare, secondo lo Zucconi, “un percorso separabile da altri ambiti stilistici ad esso adiacenti”, ovvero il romanico ed il moresco<sup>16</sup>.

Il processo diviene più chiaro grazie al volume *Stoffe, intarsii ed altri ornamenti piani*, appendice dell’opera precedente, dove i disegni di molti tessuti e decorazioni parietali sembrano ispirarsi ad elementi tipicamente bizantini, come animali stilizzati e motivi geometrici ricorrenti nella decorazione musiva<sup>17</sup>.

All’attenzione della critica ottocentesca per il mosaico si accompagnava una maggiore diffusione di sistemi decorativi che utilizzano tale tecnica, realizzati da manifatture specializzate nate a Venezia verso la metà del secolo: si pensi alla nascita della ditta di Antonio Salviati o, qualche anno più tardi, a quella della Compagnia Venezia-Murano, segno di una nuova riconsiderazione generale delle arti decorative veneziane<sup>18</sup>.

Tale processo è da porsi in relazione con l’attenzione per la decorazione musiva della basilica di San Marco che si sviluppò in quel giro d’anni, anche grazie alle numerose polemiche legate ai restauri della chiesa, che portarono ad un’ampia produzione di studi sull’edificio da parte di esperti di conclamata fama come il Ruskin, che iniziarono a considerare il mosaico la

---

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 47-48.

<sup>15</sup> Il volume fu concepito come allegato ad un’altra opera del Boito, *I principi del disegno e gli stili dell’ornamento*, destinato a fornire i fondamenti. Cfr. C. BOITO, *Ornamenti di tutti gli stili classificati in ordine storico. Trecentotré tavole incise dai migliori silografi ad uso degli artisti, delle scuole di disegno e degli istituti tecnici con testo illustrativo e didattico*, Milano 1881.

<sup>16</sup> ZUCCONI, 2005, p. 46.

<sup>17</sup> Cfr. C. BOITO, *Stoffe, intarsii ed altri ornamenti piani*, Milano s. d. [188?]; ZUCCONI, 2005, p. 47.

<sup>18</sup> Su Antonio Salviati (1816-1890) e le vicende relative all’omonima ditta si vedano DE GUBERNATIS, 1906, p. 446; *Dizionario enciclopedico Bolaffi*, cit., 1972-1976, vol. X, pp. 127-128; MARIACHER, 1982, pp. 5-16; LEIFKES, 1994, pp. 283-290; BOVA, 2008, pp. 133-156. Si rimanda inoltre alla parte sulle esposizioni italiane, con particolare attenzione al capitolo sull’Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico.

Per la Compagnia Venezia-Murano cfr. invece BAROVIER MENTASTI, 1978; MARACHIER, 1982, pp. 11-14; LEIFKES, 1994, p. 287; BOVA, 1997, p. 30; ID., 2008, p. 150; si veda anche qui sopra il capitolo relativo all’Esposizione di Belle Arti del 1880.

maggior forma di espressione dell'arte bizantina<sup>19</sup>. Come rilevato dal Savorra, la diffusione di descrizioni e riproduzioni della città condusse all'associazione della tecnica musiva all'idea stessa di "bizantino veneziano", al punto da considerarla uno dei principali elementi – se non addirittura l'unico – di riconoscimento dell'arte lagunare: il critico inglese, descrivendo l'interno della basilica marciana, riconosce che la caratteristica fondamentale di San Marco è proprio la tecnica del mosaico, che contraddistinguerebbe la "grande scuola d'architettura" alla quale appartiene l'edificio<sup>20</sup>. Con il passare del tempo, l'attenzione si concentrò progressivamente sugli elementi più superficiali e decorativi dello stile, perdendo spesso di vista la componente architettonica o spaziale: come rilevato dal Mangone, l'aggettivo neobizantino era riferito con maggior frequenza a "splendenti mosaici dorati" che non "aggregazioni di spazi con cupole leggere e luminose"<sup>21</sup>.

La tendenza ad identificare l'arte bizantina con le composizioni musive non si limitò alla sola penisola italiana e a qualche critico straniero, ma si estese a tutta l'area europea: nel Regno Unito, per esempio, a seguito delle riflessioni ruskiniane si registrò un ampio uso di mosaici, impiegati prevalentemente per decorazioni a tema religioso<sup>22</sup>. In Francia invece la testimonianza più significativa è probabilmente costituita dall'Opéra di Parigi, per la quale Charles Garnier utilizzò largamente rivestimenti musivi, sostenendo la capacità di tale tecnica di lasciare "segni bizantini", nonostante il risultato formale non sia affatto ascrivibile a tale stile<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Sull'argomento si veda M. SAVORRA, *Il "bizantino" e le arti applicate. I mosaici veneziani nella seconda metà dell'Ottocento*, in MANGONE, (a cura di), 2005, pp. 65-76.

<sup>20</sup> SAVORRA, 2005, p. 65.

<sup>21</sup> F. MANGONE, *La storia, gli stili, il quotidiano*, in ID. (a cura di), 2005, p. 12.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>23</sup> *Ibid.*

## ***“Che vi paiono tempi da Basso Impero, questi?": Bisanzio nella letteratura di fine Ottocento.***

Allargando il discorso ad un più vasto panorama artistico-letterario, è evidente come in ambito laico emergesse una differente idea del concetto di bizantino, permeato da un'aura di decadenza: il binomio lusso e declino è d'altronde caro al D'Annunzio di fine Ottocento, massimo esponente del Decadentismo italiano, che esalta in più occasioni la moda degli stili storici per descrivere le abitazioni dei protagonisti dei suoi romanzi. La camera da letto di Andrea Sperelli, protagonista del romanzo *Il Piacere*, pubblicato nel 1889 – in concomitanza con la massima fortuna del Neobizantino e del recupero del Medioevo –, è descritta dall'autore come un assemblamento di oggetti e tessuti ascrivibili all'arte medievale ed al primo Rinascimento. Pur non definendo esplicitamente alcuna opera di gusto bizantino – anche se la descrizione non esclude questa possibilità –, D'Annunzio ricostruisce un interno tipico delle residenze dell'aristocrazia di fine Ottocento: “la stanza era religiosa, come una cappella. V'erano riunite quasi tutte le stoffe ecclesiastiche da lui possedute e quasi tutti gli arazzi di soggetto sacro. Il letto sorgeva sopra un rialzo di tre gradini, all'ombra d'un baldacchino di velluto controtagliato veneziano, del secolo XVI, con fondo di argento dorato e con ornamenti d'un color rosso sbiadito a rilievi d'oro riccio [...]. Un piccolo arazzo fiammingo, finissimo, intessuto d'oro di Cipro, raffigurante un'Annunciazione, copriva la testa del letto. Altri arazzi, con le armi gentilizie di casa Sperelli nell'ornato, coprivano le pareti, limitati alla parte superiore e alla parte inferiore da strisce in guisa di fregi su cui erano ricamate storie della vita di Maria Vergine e gesta di martiri, d'apostoli, di profeti [...]. Alcuni preziosi mobili di sacrestia, in legno scolpito, del secolo XV, compivano il pio addobbo, insieme con alcune maioliche di Luca della Robbia e con seggioloni ricoperti nella spalliera e nel piano da pezzi di dalmatiche raffiguranti i fatti della Creazione. Da per tutto poi, con un gusto pieno d'ingegnosità, erano adoperate a uso di ornamento e di comodo altre stoffe liturgiche: borse da calice, borse battesimali, copricalici, pianete, manipoli, stole, stoloni europei. Su la tavola del caminetto, come su la tavola di un altare, splendeva un gran trittico di Hans Memling, un'Adorazione dei Magi, mettendo nella stanza la radiosità di un capolavoro”<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Per la descrizione completa G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, Milano 1889 [2009], pp. 270-271. La stanza richiama da vicino una fotografia del poeta nello studio del villino Mammarella a Francavilla – sua residenza negli anni Novanta dell'Ottocento –, pubblicata nel catalogo della mostra fotografica del 1976 su D'Annunzio. La stanza è riccamente arredata con oggetti di diversi stili ed epoche: in primo piano sono posti alcuni tavolini di gusto neomoresco, sopra uno dei quali sono poste una statuetta orientale ed una colonna tortile sormontata da un

La concezione dell'epoca bizantina come fase di lusso e decadenza è ribadita da altri personaggi di spicco del panorama intellettuale della Capitale: nel giugno del 1881 a Roma veniva pubblicato il primo numero di una nuova rivista letteraria, intitolata significativamente *Cronaca Bizantina*. Ne curava l'edizione il giovane Angelo Sommaruga, già noto per la direzione di periodici milanesi come la *Rivista Paglierina*, il *Brougham* e *La farfalla*, edito dapprima a Cagliari dal 1876 al 1877 ed in seguito, dal 1877 al 1878, a Milano; quest'ultima pubblicazione, la cui testata era disegnata da Tranquillo Cremona, riuniva molti scrittori giovani che andavano affermandosi, e prestavano la loro collaborazione a titolo gratuito, come Cletto Arrighi<sup>25</sup>. Tra gli altri si ricorda la presenza di Enrico Onufrio, figlio di Andrea Onufrio, l'artefice degli arredi normanni presentati all'esposizione palermitana del 1891-1892; dal 1877 alla cessione della rivista ai fratelli Bignami egli ricoprì il ruolo di condirettore e comproprietario, insieme al Sommaruga<sup>26</sup>.

Dopo la fine delle testate milanesi l'editore decise di fondare a Roma una nuova casa editrice, che avesse come base un grande giornale letterario; per la realizzazione del progetto fu fondamentale la collaborazione di Giosuè Carducci, che prese a benvolere il giovane Sommaruga, offrendogli la sua amicizia, oltre al suo appoggio<sup>27</sup>. Il Chiarenza suppone che alla base della partecipazione del poeta alla *Cronaca* vi fosse, oltre che l'apprezzamento per "l'alacrità giovanile e quasi goliardica" caratteristiche dell'editore, il desiderio di ampliare il pubblico della propria saggistica rispetto a quello di stretto ambito universitario; effettivamente i pezzi del Carducci presentati sul periodico riscossero un notevole successo, al punto che alcuni lettori richiesero la pubblicazione di un ritratto del poeta sul giornale<sup>28</sup>.

Il suo sostegno servì a convincere molti autori di spicco – come Matilde Serao ed Olindo Guerrini – a lavorare per la rivista, che ottenne la definitiva consacrazione con la pubblicazione di *Eterno femminile regale* del Carducci nel primo numero del 1882<sup>29</sup>.

---

putto; anche alcuni tessuti sono d'ispirazione esotica – il tappeto e le stoffe che ricoprono il divano – mentre sulle pareti campeggiano alcune stoffe antiche o in stile. Tra di esse si riconosce una tenda, probabilmente ispirata ai velluti veneziani, una pianeta con motivi floreali e la fascia di una veste liturgica con figurine non chiaramente leggibili, probabilmente santi, racchiusa entro una cornice. Si veda *D'Annunzio nella sua epoca*, cat. della mostra, Varese 1976, foto 73.

<sup>25</sup> Per le pubblicazioni curate dal Sommaruga, nonché per un suo profilo biografico, si veda M. NOJA, *Un editore scapigliato nella Roma bizantina di fine Ottocento*, in *La Scapigliatura e Angelo Sommaruga. Dalla bohème milanese alla Roma bizantina*, cat. della mostra, Milano 2009, pp. 35-42. Un inquadramento generale delle riviste letterarie del secondo Ottocento in Italia è dato da V. CHIARENZA (a cura di), *Cronaca bizantina*, Treviso 1975, pp. 9-11.

<sup>26</sup> Cfr. NOJA, 2009, p. 35. Su Enrico Onufrio si veda il capitolo relativo all'esposizione del 1891-1892; si rimanda inoltre a PALAZZOTTO, 2003, pp. 346-348, con relativa bibliografia.

<sup>27</sup> Per il rapporto tra Carducci e Sommaruga si veda NOJA, 2009, pp. 35-37.

<sup>28</sup> CHIARENZA (a cura di), 1975, p. 18.

<sup>29</sup> NOJA, 2009, pp. 35-36.

Considerato l'apporto decisivo del poeta maremmano alla realizzazione ed alla fortuna della testata, il titolo del periodico sarà da leggersi come una sorta di omaggio al Carducci. Il frontespizio del periodico riportava difatti una coppia di versi, tratti da *Per Vincenzo Caldesi* (1871):

“Impronta Italia domandava Roma  
Bisanzio essi le han dato”<sup>30</sup>.

Il riferimento a Bisanzio come un'epoca di decadenza è rafforzato dall'editoriale del primo numero di *Cronaca Bizantina*, nel quale la direzione ironizza sul titolo della rivista, priva di qualsivoglia rimando all'età bizantina:

“[il nostro titolo] non ha nulla a che fare con l'argomento.

È risaputo che Bisanzio da più di quindici secoli si chiama Costantinopoli; che a Costantinopoli, ora, c'è il padiscià, mentre – per nostra immeritata fortuna – qui a Roma c'è sempre il papa, vicario volontariamente invisibile di quel dio che tutti vede; che i successori di Niceforo non hanno niente, ma quel che si dice niente di comune co' discendenti di Bertoldo – e tanto – di Bertoldino; e che, infine, gli eunuchi di Basilio e di Michel Paflagonico non possono, secondo ogni probabilità, aver fatto razza.

Perciò, mancando assolutamente l'analogia di tempo e di luogo, *hony soit* chi cerchi nella copertina di questa CRONACA l'allusione, o la trovi magariiddio nel testo!

Che vi paiono tempi da Basso Impero, questi?”<sup>31</sup>.

È evidente la vena polemica che attraversa il brano, che paragona la capitale a Bisanzio per la dissolutezza che la caratterizzava; tale linea di pensiero non era del tutto nuova al panorama letterario italiano, i versi del Carducci riportati sul periodico indicano la condanna, da parte del poeta, della coeva situazione nella capitale. “Scioperata, dissoluta, elegante e corrotta come una novella Bisanzio”: questo il giudizio, secondo il Chiarenza, che il Carducci aveva della città di Roma, che indubbiamente forniva un'immagine poco lusinghiera dell'età bizantina<sup>32</sup>.

Si può supporre con una certa sicurezza che tale opinione fosse condivisa dall'intera redazione, per la quale il termine bizantino veicolava scenari di splendori e mollezze, propri della sensibilità decadentista. E non è un caso che proprio D'Annunzio, uno dei massimi esponenti del Decadentismo, approdasse a *Cronaca Bizantina* appena diciottenne, vantando

---

<sup>30</sup> Per una riproduzione del frontespizio della rivista si veda CHIARENZA (a cura di), 1975, pp. 16-17.

<sup>31</sup> Il brano è pubblicato in CHIARENZA (a cura di), 1975, p. 28.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 18.

già la pubblicazione del suo romanzo d'esordio, *Primo Vere*<sup>33</sup>; d'altro canto lo stesso Sommaruga, sarebbe stato animato, secondo il Chiarenza da “quegli spiriti insoddisfatti e febbrili” propri in seguito degli scrittori decadenti, “primo fra tutti il D'Annunzio”<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Il volume fu in realtà stampato a spese del padre. Sul rapporto tra il Sommaruga e D'Annunzio si rimanda a NOJA, 2009, pp. 37-40.

<sup>34</sup> CHIARENZA (a cura di), 1975, p. 10.

## ***La componente storico-artistica.***

Come si è accennato in precedenza, dal punto di vista storico-artistico vi era una differente concezione e percezione dell'epoca bizantina. Lo Zucconi rileva difatti come alla modestia dei risultati artistici si contrapponesse una certa ricchezza di spunti teorici, riconducibili in gran parte alle figure di Pietro Selvatico e Camillo Boito: a partite dagli anni Quaranta dell'Ottocento maestro ed allievo iniziarono difatti a ragionare intorno ai monumenti veneziani ed al loro significato nel passaggio dall'antichità al Medioevo, oltre che sui possibili nessi tra l'Occidente latino e l'arte orientale<sup>35</sup>. Grazie ai loro studi la produzione artistica d'età bizantina si delineò con maggior precisione: in particolare si deve al Selvatico l'individuazione di una corretta collocazione temporale ed il riconoscimento del ruolo fondamentale che svolse come fase di transizione nel passaggio dal tardoantico al gotico<sup>36</sup>.

Ciò emerge con particolare evidenza dalle guide delle città di Padova e Venezia redatte da Pietro Selvatico tra la metà del secolo e la fine degli anni Sessanta, dove l'autore mostra di possedere una conoscenza approfondita dell'arte bizantina, sia relativamente alla sua scansione temporale che per i riferimenti stilistici che la caratterizzano. Nel volume dedicato alla città patavina, ad esempio, descrivendo Palazzo Onesti si sofferma su alcuni capitelli, definiti di "*stile arabo*": questi, così come gli archi ad essi sovrapposti, richiamerebbero, secondo il Selvatico, "lo stile bisantino nel XI e XII secolo"<sup>37</sup>. A sostegno di tale ipotesi, essi vengono confrontati con altri esempi locali ascrivibili all'arte bizantina: presso la basilica di San Marco "se ne vedono quasi eguali", e pure i due capitelli che "reggono il muro che sostiene il catino dell'abside" della chiesa di Santa Sofia a Padova sono stilisticamente affini<sup>38</sup>.

L'attenzione all'architettura bizantina in tutte le sue declinazioni è ulteriormente provata dalla descrizione della basilica del Santo, indicata come "un misto di lombardo, di toscano, di archiacuto e di bisantino"; si tratterebbe, secondo l'autore, di uno stile di transizione, "quale veramente prendeva piede nell'alta Italia verso la metà del secolo XIII"<sup>39</sup>. Lo studio dell'edificio è ulteriormente approfondito dall'analisi stilistica delle diverse componenti architettoniche, una parte delle quali è ascritta al gusto "bisantino misto all'arabo": le cupole,

---

<sup>35</sup> Cfr. ZUCCONI, 2005, pp. 45-46. Per il rapporto tra Boito ed il Selvatico si veda T. SERENA, *Boito e Selvatico: allievo e maestro nel passaggio fra accademia e bottega*, in EAD., G. ZUCCONI (a cura di), *Camillo Boito: un protagonista dell'Ottocento italiano*, Venezia 2002, pp. 69-78.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>37</sup> Corsivo dell'autore. Si veda P. SELVATICO, *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Padova 1869, pp. 244-245.

<sup>38</sup> SELVATICO, 1869, pp. 244-245.

<sup>39</sup> *Ivi*, pp. 38-39.

“il ballatojo [sic] sopra la loggia”, i capitelli “a fiori ed a colombe” che reggono gli archi di questa, e le arcatelle del campanile presenterebbero difatti elementi tipici del bizantino<sup>40</sup>. Anche alcuni arredi all’interno della basilica sono ricondotti dal Selvatico a tale periodo, come il pulpito, che ha “qualcosa di bizantino ne’ suoi ornamenti e nelle sue forme”, ad eccezione di un’aggiunta seicentesca, definita dallo studioso un “orrido parto”<sup>41</sup>.

La guida veneziana fornisce un’ulteriore conferma circa la corretta percezione dell’arte bizantina che caratterizzava la preparazione del Selvatico; particolare rilievo assume, tra i vari passi, quello dedicato al tesoro di San Marco, dove l’autore cita una serie di oreficerie di diversa collocazione cronologica, comprendendo ovviamente alcune opere bizantine<sup>42</sup>. In questo caso l’autore non si limitava, come altri studiosi ottocenteschi – si veda la guida dello Zanotto<sup>43</sup> – ad indicare genericamente lo stile di riferimento, ma riportava anche l’arco cronologico a cui appartenevano, solitamente specificando i secoli; in linea di massima la datazione era compresa tra il VII e l’XI secolo, indicando quindi un periodo più che plausibile anche per la critica più recente<sup>44</sup>.

A differenza del Selvatico, secondo l’interpretazione del Boito lo stile bizantino – in particolare nella sua accezione lagunare – costituiva una declinazione locale di un fenomeno di più vasta portata, quello dell’arte romanica. Nel volume *Architettura del Medioevo in Italia*, il critico dedica un capitolo alla cosiddetta “architettura veneziana”, prendendo spunto dalle polemiche sui restauri della basilica di San Marco per fornire un quadro approfondito della chiesa e della relativa decorazione. Nell’*excursus* delle vicende storiche e costruttive dell’edificio, il Boito non esita a definire “l’organismo esterno del tempio” non bizantino, bensì “lombardo”, sostenendo che determinanti nel fornire all’edificio lo stile bizantino che lo contraddistingue furono le aggiunte successive, fatte dai dogi per “l’amore nuovo della sontuosità”, “il crescente bisogno degli sfarzi orientali”<sup>45</sup>. Si ripropone così la citata divisione dell’architettura tra struttura ed ornato, che il Boito rende esplicita nelle tavole poste a corredo del testo in questione, dove la basilica è riprodotta nella sua scarna essenzialità, priva di ogni apparato decorativo<sup>46</sup>.

---

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>42</sup> P. SELVATICO, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia 1852.

<sup>43</sup> Nella *Nuovissima guida di Venezia* l’autore elenca una serie di oggetti facenti parte del tesoro di San Marco, ma spesso indica solamente lo stile con il quale essi sono stati eseguiti, senza fornire un’ulteriore datazione. Cfr. A. ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Venezia 1863, pp. 58-78.

<sup>44</sup> Cfr. SELVATICO, 1852, pp. 28-31.

<sup>45</sup> BOITO, 1880, pp. 310-311.

<sup>46</sup> Per le riproduzioni in questione si vedano BOITO 1880, pp. 311-313; ZUCCONI, 2005, p. 46.

Al tempo stesso riconosce il valore dell'arte bizantina come incontro tra la tradizione artistica orientale e quella occidentale, entrambe sorte dall'architettura romana: sebbene l'influenza della prima – “la sorella maggiore”, in quanto più antica – sulla seconda sia stata passeggera, ne è comunque rimasta traccia, sia nell’“organismo” – cioè la struttura – che nel “simbolismo”, ossia la decorazione<sup>47</sup>. Se per il primo aspetto l'architettura occidentale ha tratto spunto solamente dalla cupola, per la componente esornativa ha invece derivato “qualcosa di geometrico, qualcosa di ornamentale” e, soprattutto, “i mosaici”<sup>48</sup>.

Lo studioso dedica inoltre all'arte bizantina alcune tavole nelle già citate raccolte *Stoffe, intarsii ed altri ornamenti piani* e negli *Ornamenti di tutti gli stili*, in seguito ripubblicato in versione economica come *Ornamenti di diversi stili*<sup>49</sup>. Avendo già esaminato queste pubblicazioni nei paragrafi precedenti, si rimanda ad essi per la relativa trattazione, limitandosi a ricordare qui come le illustrazioni relative all'arte bizantina formassero una sorta di geografia di tale stile, che si estendeva da Costantinopoli a Ravenna, passando naturalmente per Venezia<sup>50</sup>. Questa lingua comune verrà definita da Giuseppe Gerola, all'inizio del Novecento, “deutero bizantina, ossia del secondo tempo”, in quanto interessava, secondo lo studioso, un arco cronologico abbastanza vasto, giungendo fino al periodo che per le altre regioni corrisponde al “prelombardo e talora anche al romanico”<sup>51</sup>. Caratteristica fondamentale dello stile in questione era il confronto tra i “canoni romani” delle basiliche pagane, le suggestioni locali ed i “nuovi suggerimenti dell'Oriente”, adattando ogni elemento alle necessità pratiche: “mancassero pure di bel nuovo i marmi per le colonne, li si poteva sostituire coi pilastri di muratura; difettassero pure le vetrate per le finestre, bastava convertirle in strette feritoie strombate; venisse meno ogni possibilità di ornato, trionfava la risorsa delle lesene allacciate da archetti pensili e la decorazione dei cotti geometrici e policromati”, ma “l'essenza della basilica non mutava”<sup>52</sup>. Grazie alla sua adattabilità l'architettura “deutero bizantina” riusciva così a colmare un periodo caratterizzato, nelle aree

---

<sup>47</sup> BOITO, 1880, p. XVI. Per la distinzione tra organismo e simbolismo si veda *ivi*, pp. X-XII.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. XVI.

<sup>49</sup> Si tratta di una riedizione del volume precedente, completamente esaurito, con un minor numero di tavole – centootto invece di più di trecento – e ad un prezzo inferiore. Cfr. BOITO, s. d. [188?]; ID., 1881; ID., *Ornamenti di diversi stili: Greco e Romano – Bisantino, Arabo e Moresco – Romanzo Ogivale – Maniere italiane del Medioevo – Rinascimento italiano – Rinascimento tedesco e francese: Cent'otto tavole incise dai migliori silografi ad uso degli artisti, delle scuole del disegno e degli istituti tecnici*, Milano 1895.

<sup>50</sup> Si veda ZUCCONI, 2005, p. 46.

<sup>51</sup> G. GEROLA, *I monumenti di Ravenna bizantina*, Milano s. d. [1930], pp. XIX-XX; si veda anche ID., *Per la datazione dell'architettura deutero bizantina a Ravenna*, in “Felix Ravenna”, 1930, fasc. 1, pp. 3-16.

Per un profilo biografico di Giuseppe Gerola si rimanda a E. CHINI, *Giuseppe Gerola (1877-1938)*, in *Scritti di Giuseppe Gerola*, vol. I – 1896-1920, Trento 1995, pp. XIII-XXII.

<sup>52</sup> GEROLA, s. d. [1930], pp. XIX-XX.

vicine, dall'inazione o dalla ricerca "a tentoni" di "iniziative novelle", restando fedele ai modelli tardo-antichi<sup>53</sup>.

Sebbene il fenomeno venga ascritto dallo studioso alla sola Ravenna ed ai territori circostanti, è evidente che i tratti specifici di questo stile siano comuni in realtà all'intero bacino veneto-padano, come già rilevato dallo Zucconi; probabilmente il riferimento esclusivo all'area ravennate si deve al tipo di pubblicazione del Gerola, incentrata sulla città in questione e i suoi monumenti<sup>54</sup>.

In realtà l'interpretazione del bizantino assume caratteri diversi nel Gerola rispetto a quanto sostenuto in precedenza dal Boito: se per quest'ultimo la definizione stessa dello stile in questione è data da una serie di elementi accessori, come la decorazione musiva, l'altro studioso focalizzava l'attenzione sulla struttura delle basiliche, rimasta invariata dall'età tardo-antica<sup>55</sup>. Entrambi rilevavano comunque l'arcaismo degli edifici rispetto all'ornato, osservando come, nel corso del tempo, ad un'architettura ancora legata ai modelli romani, si sovrapponevano motivi decorativi di diverso tipo, dal mosaico alle lesene e gli archetti pensili.

Al di là di eventuali differenze di interpretazione rispetto al Boito, gli scritti del Gerola dimostrano che il rinnovato interesse per l'arte bizantina non si limitava solo alla laguna veneziana, ma con il tempo si era estesa fino a comprendere la città romagnola, uno dei principali centri dell'arte musiva di epoca bizantina. Tale tendenza si era già manifestata nel corso del secondo Ottocento, con la nascita del Museo Civico Bizantino di Ravenna, fortemente voluto e fondato dallo scultore Enrico Pazzi negli anni Ottanta dell'Ottocento<sup>56</sup>. Come ricostruito dalla Paccassoni, prima dell'arrivo di Corrado Ricci la città era ai margini della scena culturale nazionale, così come il suo patrimonio artistico era "nascosto agli sguardi del forestiere, inosservato all'istesso cittadino"<sup>57</sup>. La situazione rimase immutata fino al 1877, quando il Pazzi ritornò alla sua città natale e, sulla scorta dei musei fiorentini – si pensi al neonato "Museo Nazionale" – ed europei, propose di allestirne uno dedicato al

---

<sup>53</sup> *Ivi*, p. XIX.

<sup>54</sup> Cfr. ZUCCONI, 2005, p. 47.

<sup>55</sup> Si vedano BOITO, 1880, p. 311; GEROLA, s. d. [1930], pp. XIX-XX.

<sup>56</sup> Sullo scultore Enrico Pazzi (1818-1899) e le vicende del Museo Civico si vedano DE GUBERNATIS, 1906, pp. 361-362; A. P. TORRESI, *Enrico Pazzi: nuovi dati su uno scultore*, in "Liberò", n. 4, autunno 1994, pp. 33-39; ID., *Dimenticanze: il centenario di Enrico Pazzi*, in "Liberò", cit., n. 14, autunno 1999, pp. 31-35; S. PACCASSONI, *Enrico Pazzi e il Museo Civico Bizantino. "Perché non abbiano i posteri a dire di noi ciò che tutto di ni ripetiamo dei nostri vecchi – furono barbari"*, in "Ravenna studi e ricerche", IX, 2002, fasc. 2, pp. 315-344; EAD., *L'impresa dantesca di Enrico Pazzi "statuario"*, in "Romagna arte e storia", 2005, n. 74, pp. 53-62; PESANDO, 2009, pp. 112-113 n.

<sup>57</sup> L'espressione è tratta da un manoscritto del Pazzi, del quale la Paccassoni pubblica alcuni stralci. Cfr. PACCASSONI, 2002, pp. 316-317.

glorioso passato ravennate, con particolare attenzione all'epoca bizantina, "che in nessuna altra città si può studiare, se non fra noi: perché noi qui avemmo la fede degli imperatori d'Oriente, i loro palazzi, le più insigni basiliche"<sup>58</sup>. Il desiderio di valorizzare il retaggio bizantino era dunque intimamente connesso all'anima cittadina, ed alla rivalutazione della stessa in continuità con il proprio glorioso passato, legame sentito così intimamente anche da parte della popolazione che i reperti bizantini furono raccolti nel museo grazie al concorso delle famiglie nobili di Ravenna<sup>59</sup>.

Il museo, diretto da Enrico Pazzi dal 1884 al 1898, ed affidato in seguito al giovane Corrado Ricci, non costituisce un caso isolato dell'interessamento dello scultore al patrimonio artistico locale: un recente studio della Pesando ha ricostruito le vicende della *Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale*, esaminando anche le vicende relative all'ideazione di un volume destinato alle scuole d'arte applicata, prendendo spunto dai modelli francesi ed inglesi dell'epoca, progetto che vede la partecipazione di numerosi intellettuali ed artisti italiani, tra i quali è presente Enrico Pazzi<sup>60</sup>. Per la realizzazione di tale testo la *Commissione* – composta da figure di primo piano nel panorama culturale nazionale come Camillo Boito, Gaetano Filangieri e Baldassare Odescalchi – affidò ad un gruppo di esperti una prima selezione di opere regionali che attestassero lo sviluppo dell'arte italiana dall'età classica al XVI secolo, per ricavare una documentazione di base da cui partire<sup>61</sup>. Se si rimanda alla pubblicazione della Pesando per le vicende legate alla raccolta del materiale figurativo ed ai canoni che guidarono le scelte dei personaggi interpellati, particolare rilievo assumono per il presente studio le osservazioni fatte dallo scultore ravennate circa i criteri proposti dalla *Commissione* per l'individuazione delle opere locali. Il Pazzi lamenta difatti l'assenza di cinque secoli di storia, compresi tra la caduta dell'Impero romano ed il principio del Medioevo, che costituiscono "uno speciale periodo storico che può dirsi Bizantino": la trattazione di tale periodo è di fondamentale importanza per la storia dell'arte italiana, per non darne "un concetto falso e incompleto", ma le tavole del volume destinate ad esso sono solo cinque, non ritenute sufficienti dall'artista<sup>62</sup>.

---

<sup>58</sup> PACCASSONI, 2002, p. 316. Per le vicende legate alla nascita del Museo del Bargello si rimanda al capitolo relativo all'Esposizione Dantesca di Firenze del 1865. Si veda inoltre BAROCCHI, GAETA BERTELÀ, 1985, pp. 211-378.

<sup>59</sup> Il legame con la città si perde, quantomeno nel nome, nel 1885, quando il Ministero della Pubblica Istruzione si accorda con il sindaco di Ravenna per l'istituzione di un Museo Nazionale, dedicato alle testimonianze artistiche locali. Cfr. PACCASSONI, 2002, pp. 320-321; PESANDO, 2009, pp. 112-113 n.

<sup>60</sup> Per le vicende legate alla pubblicazione del testo si veda PESANDO, 2009, pp. 99-200.

<sup>61</sup> Il progetto comprendeva anche la formazione di alcune gipsoteche presso le Scuole d'arte applicata, basate a loro volta su modelli storici. *Ivi*, pp. 121-200

<sup>62</sup> Lettera del Pazzi al ministro Grimaldi, pubblicata in parte nel volume della Pesando. *Ivi*, p. 112.

La lettera contenente tali osservazioni è datata 5 agosto 1885, a ridosso dunque della nomina dello scultore a direttore del museo ravennate, e costituisce un'ulteriore prova del suo interessamento alla rivalutazione del patrimonio artistico locale, oltre a confermare l'aggiornamento delle posizioni dello scultore all'interno del dibattito ottocentesco sull'argomento<sup>63</sup>. D'altro canto la formazione culturale del Pazzi si svolse in parte presso l'Accademia di Belle Arti ravennate, ma anche a Firenze, con lo scultore Giovanni Duprè, dove risiedette fino al 1877, quando rientrò nella sua città natale<sup>64</sup>. Il lungo soggiorno fiorentino portò l'artista a confrontarsi con alcune iniziative pubbliche di indubbio rilievo: nel 1865, ad esempio, in occasione delle celebrazioni per il centenario dantesco, eseguì quello che può essere considerato il suo monumento più celebre, il marmoreo *Dante* posto in piazza Santa Croce, opera che indubbiamente contribuì in modo determinante al rafforzarsi del suo prestigio, mentre a pochi anni più tardi (1870-1882) si data la statua del Savonarola, realizzata sempre per la città di Firenze<sup>65</sup>. A conferma della fama di cui godeva presso il centro toscano si ricorda che una decina d'anni dopo il suo rientro a Ravenna, nel 1888, fu convocato come membro della commissione nel concorso per le due porte minori in bronzo del Duomo di Firenze, accanto a figure di spicco quali Camillo Boito e Giuseppe Bertini<sup>66</sup>.

La partecipazione a commissioni artistiche e la collaborazione con la *Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale* indicano dunque il Pazzi come un personaggio aggiornato rispetto al coevo dibattito artistico, come provato anche dall'istituzione del museo bizantino. L'idea di una raccolta delle testimonianze locali dell'arte del passato costituisce difatti una novità a livello nazionale, che andava affermandosi proprio in quegli anni, come già nel caso del sopracitato Museo del Bargello; tuttavia è la prima volta che si pensa di basarsi esclusivamente sulle testimonianze d'epoca bizantina, giungendo a riferirsi ad essa perfino nel nome del museo. Indubbiamente la città di Ravenna era fortemente caratterizzata in senso bizantino, ma se si guarda ad un altro centro fondamentale per l'arte bizantina quale Venezia si può notare come non sia tentato un esperimento analogo, nonostante le numerose testimonianze artistiche di tale stile, in quanto non esclusive come a Ravenna.

---

<sup>63</sup> Cfr. *ivi*, 2009, p. 112 n.

<sup>64</sup> PACCASSONI, 2002, p. 319; PESANDO, 2009, pp. 112-113 n.

<sup>65</sup> Sull'argomento si vedano TORRESI, 1999, pp. 32-33; PACCASSONI, 2002, p. 315 n.; EAD., 2005, pp. 53-62.

<sup>66</sup> Cfr. TORRESI, 1994, p. 33.

## ***Il Neobizantino come espressione di valori religiosi.***



**Figg. 4-6.** T. J. Armand-Calliat,  
Servizio liturgico.  
Roma, Sacrestia Papale.

Finora si sono fornite interpretazioni dell'arte bizantina e del suo *revival* ottocentesco riconducibili principalmente ad un'ottica prettamente laica, ma in ambito religioso tale stile si caricava di altre connotazioni simboliche. Come si è già visto nei relativi capitoli, le esposizioni romane del 1870 e del 1888 erano caratterizzate da una diffusa presenza di oggetti definiti di gusto bizantino, o addirittura – soprattutto nell'esposizione del 1870 – decorata con “musaici bisantini”<sup>67</sup>.

Nei capitoli relativi alle mostre di arte sacra alcuni oggetti non sono stati presi in esame, in quanto privi di documentazione visiva; ma secondo i cataloghi ufficiali, buona parte di essi erano caratterizzati da una decorazione musiva neobizantina, che sembra quasi costituire l'elemento caratterizzante dal punto di vista stilistico, anche qualora non vi sia un nesso con le altre parti dell'opera. Purtroppo mancano sufficienti testimonianze figurative per comprendere se tutti i pezzi esposti fossero realmente definibili bizantini, ma è sufficiente il caso del servizio liturgico di Armand-Calliat per dimostrare il contrario (**Figg. 4-6**).

Gli oggetti presentati dall'orefice lionese sono difatti stilisticamente lontani dai modelli antichi, il riferimento all'arte bizantina sembra più che altro volto a sancire una maggiore carica religioso-simbolica all'oggetto, come dimostra l'affermazione contenuta nel *Giornale illustrato* a proposito della pisside, che sostiene esplicitamente come “queste forme bizantine rivelano una iconografia assolutamente cristiana, e liturgica e presentano una unità mirabile”<sup>68</sup>. E poco prima il medesimo commentatore sottolinea che “il loro carattere è bizantino, ma assai diverso dalle forme già note che porge l'arte del medio evo, di che non è a dirsi che l'autore abbia preso ad imitare, ma fornite opere del tutto originali”<sup>69</sup>. Il concetto di bizantino è dunque

<sup>67</sup> Cfr. *Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 121.

<sup>68</sup> *L'esposizione romana*, cit., 1870, p. 119.

<sup>69</sup> *Ivi*, pp.118-119.

caratterizzato da una connotazione religiosa, che va al di là delle articolazioni stilistiche e formali.

Un discorso analogo si può fare per parte delle opere presenti all'Esposizione Mondiale del 1888, come lo scrittoio donato dall'Istituto di San Lorenzo (**Fig. 7**): definito dalle fonti di “puro stile bizantino”, la sua decorazione si basava in realtà sulle medaglie emesse annualmente dal Vaticano<sup>70</sup>. Più precisamente la parte anteriore e la fascia superiore erano ornate con le riproduzioni di quelle emesse sotto il pontificato di Leone XIII, contemporanee dunque alla rassegna d'arte sacra in questione<sup>71</sup>. Il riferimento al gusto bizantino sembrerebbe quindi privo di fondamento, al di là di un certo neomedievalismo presente nelle arcate trilobate della parte inferiore del tavolo, eppure tutte le fonti ascrivono la cattedra a tale stile. L'unica ipotesi plausibile è data dalla seguente spiegazione, riportata nell'*Album dell'Esposizione*: “il perché [il riferimento ai medaglioni papali] il dono non assume solo il carattere di artistico, ma di storico ancora”<sup>72</sup>. Sebbene i due elementi non siano direttamente messi in relazione dall'autore, sembrerebbe che la definizione di bizantino, assolutamente arbitraria dal punto di vista formale, contribuisse a dare maggior solennità all'oggetto, costituendo un rimando ad una tradizione artistica considerata all'epoca particolarmente religiosa, che forniva all'opera maggior solennità, rendendola degno di essere ricordato e storicizzato.

È evidente dunque che l'arte bizantina era caratterizzata, nelle Esposizioni Vaticane, da una visione prettamente religiosa, intrisa di purismo cristiano.



**Fig. 7.** Istituto San Lorenzo, scrittoio. Ubicazione ignota.

<sup>70</sup> *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 133; cfr. l'Appendice documentaria. Si rimanda inoltre al capitolo relativo all'Esposizione Mondiale Vaticana.

<sup>71</sup> Nella parte anteriore era riprodotta la pacificazione della contesa tra Germania e Spagna intorno alle Isole Caroline, scena tratta dalla medaglia pontificia del 1887. Sulla parte superiore dello scrittoio, sorretta da due colonne tortili, erano invece presenti le riproduzioni in legno di altre otto medaglie papali, sempre relative alle imprese di Leone XIII.

Per le medaglie annuali emesse durante il pontificato di Leone XIII, e la descrizione puntuale delle scene rappresentatevi, si veda BARTOLOTTI, 1967, pp. 303-310.

<sup>72</sup> *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 98.

Tale lettura è da inserirsi in un quadro più ampio di propaganda religiosa, portata avanti da Pio IX a seguito degli eventi storici che, a partire dalla metà dell'Ottocento, ridussero il potere temporale del Papato: senza voler ripercorrere le vicende dello Stato Pontificio in relazione al Risorgimento italiano, si ricorda che durante il pontificato di Pio IX Roma entrò a far parte del neonato Regno d'Italia, riducendo di fatto la figura del Papa, che non esitò a dichiararsi prigioniero politico, ad una dimensione puramente religiosa<sup>73</sup>.

Il processo fu inoltre accompagnato da una serie di riforme volte ad una maggior laicità dello Stato, di cui si fece promotore il governo italiano, che naturalmente non erano ben viste da Pio IX<sup>74</sup>.

Il pontefice reagì in diversi modi: oltre ad impedire la partecipazione dei cattolici italiani alla vita politica con il *Non expedit*, dando origine ad una frattura con lo Stato che solo i Patti Lateranensi avrebbero del tutto sanato, accentuò il proprio ruolo di vittima, giungendo a definirsi l'ultimo martire della cristianità<sup>75</sup>. Tale mito era già stato abbozzato dal Papa a ridosso dei moti del 1848, per poi rafforzarsi progressivamente nel corso degli anni Sessanta dell'Ottocento: secondo questa interpretazione Pio IX era il simbolo della forza morale contro "la forza bruta" – il nascente Regno d'Italia –, colui che, disarmato, difendeva i fedeli da "intere armate accampate contro di essa"<sup>76</sup>. Dalla sopravvivenza del potere temporale della Chiesa dipendeva difatti, secondo le convinzioni diffuse in alcuni ambienti romani tra il 1860 ed il 1870, il futuro del Cristianesimo, ed il magistero spirituale del pontefice; inoltre il Papa non intendeva interrompere la tradizione legata alla donazione di Costantino, che sanciva di fatto la nascita del potere secolare della Chiesa<sup>77</sup>. Questa posizione, condivisa dagli studiosi cattolici più tradizionalisti, che sostenevano l'autenticità del documento in questione, portò progressivamente all'esaltazione della figura di Costantino, che divenne una sorta di icona dei valori della cristianità: il Papa favorì a tal fine, nei lavori di archeologia sacra e nelle pubblicazioni, la ricerca delle supposte fondazioni dell'imperatore, e degli stilemi ad esse corrispondenti<sup>78</sup>. Particolarmente utile a questo scopo era il richiamo ai "valori di purezza e di autentica fede" del primo cristianesimo, con conseguente apprezzamento per le testimonianze storico-artistiche dell'epoca<sup>79</sup>.

---

<sup>73</sup> MARTINA, 1990, pp. 89-93.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> Si rimanda a MARTINA, 1990, *passim*.

<sup>76</sup> *Ivi*, pp. 56 e ss.

<sup>77</sup> A tal proposito si veda A. e L. PASTORINO, *I restauri delle chiese ad impianto basilicale a Roma durante il pontificato di Pio IX*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 2000, n. 56 – Revival paleocristiani (1764-1870), pp. 61-72. Sulla difesa del potere temporale della Chiesa da parte di Pio IX cfr. MARTINA, 1986, pp. 106-114.

<sup>78</sup> PASTORINO, 2000, p. 62.

<sup>79</sup> *Ivi*, pp. 61-62.

Come ricostruito da Armanda e Laura Pastorino, dal 1850 la politica artistica del pontefice mirava difatti alla creazione del consenso culturale e spirituale dei credenti, cercando di arginare i mutamenti politici tramite l'esaltazione dei valori religiosi ed il richiamo alla tradizione cattolica<sup>80</sup>. La motivazione religiosa veniva inoltre utilizzata a difesa dagli attacchi anticlericali e condannare i moti risorgimentali, in concomitanza con l'affermazione sempre più energica dell'infallibilità papale, esplicitata nel dogma dell'Immacolata Concezione del 1854<sup>81</sup>.

A supportare il riferimento alla prima età cristiana contribuirono i numerosi cantieri di restauro finanziati direttamente dal pontefice – soprattutto nei casi di particolare impegno e prestigio, per il ritorno d'immagine che comportavano – o da lui indirettamente controllati tramite il Ministero del Commercio, Industria, Agricoltura, Belle Arti e Lavori Pubblici<sup>82</sup>. La maggior parte degli interventi era difatti rivolta a chiese paleocristiane o del primo Medioevo, come le basiliche di Sant'Agnese fuori le mura, Santa Maria in Trastevere e San Lorenzo fuori le mura; ciò comportava ovviamente un rinnovato culto dei primi santi e, come già detto in precedenza, della figura di Costantino, con l'obiettivo di identificare il Papa quale ultimo martire della cristianità<sup>83</sup>. Il processo di assimilazione fu particolarmente sentito dal pontefice, al punto da richiedere nel proprio testamento di essere sepolto nella chiesa di San Lorenzo fuori le mura: il "papa-martire" chiudeva così il cerchio, facendosi inumare accanto ad uno dei primi protomartiri della cristianità<sup>84</sup>.

Ad accentuare il legame con i primi cristiani concorreva il continuo riferirsi della stampa pontificia al Papa come novello Costantino: ogni restauro era considerato un'impresa grandiosa, segno della magnificenza di Pio IX e del suo mecenatismo, e le nuove architetture erano paragonate allo splendore di quelle antiche. Il mito del primo imperatore cristiano era dunque finalizzato non solo allo studio archeologico degli elementi originali, ma anche a promuovere l'immagine del pontefice in chiave religiosa presso l'opinione pubblica<sup>85</sup>.

L'arte paleocristiana e bizantina risultavano dunque il mezzo ideale per veicolare i valori dei primi cristiani, suggerendo un parallelo con la situazione coeva: come questi erano perseguitati dalla Roma pagana, così il Papa subiva l'oppressione di Vittorio Emanuele II,

---

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>81</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 61-62.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Sulla figura del Papa-martire e la fortuna del mito di Costantino si rimanda a M. FAGIOLO, *La Roma di Pio IX: revival della Controriforma o autunno del Medioevo?*, in F. BORSI (a cura di), *Arte a Roma dal Neoclassico al Romanticismo*, Roma 1979, pp. 87-120; PASTORINO, 2000, p. 64; per i restauri delle basiliche *ivi*, pp. 61-70.

<sup>84</sup> Cfr. FAGIOLO, 1979, p. 114.

<sup>85</sup> PASTORINO, 2000, p. 64.



**Fig. 8.** E. Collamarini, A. Zanetti, ostensorio. Roma, Sacrestia Papale.

senza reagire all'ingiustizia, ma anzi affidandosi a Dio<sup>86</sup>. Tale somiglianza era rafforzata dallo stile delle basiliche romane restaurate grazie all'intervento di Pio IX, che veniva percepito, nella sua essenzialità, come espressione degli autentici valori cristiani. Questa concezione dell'arte tardoantica non era espressione esclusiva della stampa pontificia, ma proveniva, seppure in forma minore, anche da fonti più autorevoli: Camillo Boito, nell'introduzione alla sua *Architettura del Medioevo in Italia*, rileva lo stacco tra l'architettura romana e quella paleocristiana osservando che "dal mondo romano corrotto, complesso, confuso, uscì anche nell'architettura, un mondo puro, semplice, uno", ponendo dunque come caratteristica essenziale di quello stile lo stretto legame con la dimensione religiosa<sup>87</sup>.

È evidente che il purismo religioso che caratterizzava tale stile fu trasposto nelle arti decorative, come emerge dagli oggetti presentati alle Esposizioni Vaticane, soprattutto se si considera che le opere ivi esposte erano esclusivamente di uso liturgico. Le fonti ottocentesche utilizzavano inoltre tale riferimento per le opere caratterizzate da un complesso apparato iconografico, come le oreficerie di Armand-Calliat, che si contraddistinguevano per l'articolata simbologia impiegata; questa però non sempre bastava a identificare un'opera come neobizantina, un'oreficeria come l'ostensorio del Collamarini (**Fig. 8**), la cui decorazione risulta comunque ricca di riferimenti simbolici a Leone XIII ed a Bologna, è definita di stile "ogivale", anche per la derivazione da modelli medievali bolognesi<sup>88</sup>.



**Fig. 9.** C. Ceppi, M. Vezzosi, messale della chiesa del Sacro Cuore di Maria, frontespizio. Ubicazione ignota.

Sul piano architettonico, il recupero dell'arte paleocristiana e bizantina ebbe un'estensione cronologica abbastanza limitata: dall'Unità d'Italia alla morte di Pio IX (1878) non vi furono difatti ulteriori interventi di restauro che coinvolsero edifici ecclesiastici, a parte i progetti – mai realizzati – per il consolidamento dell'abside di

<sup>86</sup> Cfr. FAGIOLO, 1979, p. 114.

<sup>87</sup> BOITO, 1880, p. XV.

<sup>88</sup> Per le oreficerie di Armand-Calliat e del Collamarini si rimanda ai capitoli relativi alle esposizioni romane del 1870 e del 1888.

San Giovanni in Laterano, mentre Leone XIII, suo successore sul soglio pontificio, attuò differenti programmi politici<sup>89</sup>. Ciononostante la fortuna del neobizantino proseguì per tutti gli anni Ottanta dell'Ottocento, proprio nell'ambito delle arti decorative: come si è visto nel relativo capitolo, all'Esposizione Mondiale Vaticana, svoltasi nel 1888 – quindi dieci anni dopo la scomparsa del pontefice –, erano presenti numerosi oggetti definiti neobizantini nell'accezione appena delineata. La stampa relativa alle esposizioni italiane successive non riporta più alcun riferimento al valore religioso dello stile bizantino, a conferma del progressivo declino di una sua lettura in questo senso; a giudicare dalle fonti a nostra disposizione sembrerebbe addirittura che non fossero del tutto presenti oggetti neobizantini, o quantomeno giudicati tali. La sola opera ricondotta dalla critica ottocentesca al neobizantino è il messale presentato dal Vezzosi all'Esposizione d'Arte Sacra di Torino del 1898, la cui copertina ritraeva la Madonna all'interno di un "tempietto in stile bizantino", ispirato cioè allo stile della chiesa del Sacro Cuore di Maria, a cui il lavoro era dedicato<sup>90</sup> (**Fig. 9**). Difficilmente si può sostenere che il termine "bizantino" avesse una valenza diversa da quella simbolica, considerate le scarse affinità stilistiche del messale e della chiesa con tale stile<sup>91</sup>. Inoltre, a conferma del valore meramente simbolico per il quale era utilizzato in quest'occasione il termine "bizantino", si ricorda che secondo un'altra pubblicazione ottocentesca, il tempietto sulla copertina anteriore si ispirerebbe all'architettura "Giottesca": l'opera era dunque riconducibile al Neomedievalismo, ma veniva riferita al gusto neobizantino per caratterizzarla maggiormente in chiave religiosa<sup>92</sup>.

Senza voler proporre un parallelo fuorviante, è interessante notare come questa non sia la prima volta che a Roma si verifichi una ripresa degli stilemi dell'arte paleocristiana: all'inizio del XII secolo difatti la decorazione monumentale fu caratterizzata da una generale intonazione antichizzante, sia nel campo dell'affresco che per la tecnica musiva<sup>93</sup>. La Tourbet cita, a titolo esemplificativo, almeno tre chiese romane, la cui decorazione trarrebbe ispirazione dalle basiliche paleocristiane: gli affreschi della navata di Santa Maria in Cosmedin, le pitture della cripta di San Nicola in Carcere ed il mosaico absidale di San

---

<sup>89</sup> Cfr. PASTORINO, 2000, p. 70.

<sup>90</sup> Per il messale del Vezzosi si veda, oltre al capitolo relativo all'esposizione sacra torinese del 1898, *L'Esposizione Generale Italiana e d'Arte Sacra*, cit., 1898, p. 149; cfr. inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>91</sup> Cfr. *L'Esposizione Generale Italiana e d'Arte Sacra*, cit., 1898, p. 149.

<sup>92</sup> 1898. *Arte Sacra*, cit., 1898, p. 120.

<sup>93</sup> Sulla ripresa dell'arte paleocristiana nella Roma del XII secolo si veda H. TOURBET, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, Milano 2001.

Clemente, anche se la studiosa non dubita che si trattasse di un fenomeno più ampio, ed alcune testimonianze siano andate perse con il passare dei secoli<sup>94</sup>.

I cicli decorativi mostrerebbero il loro debito verso l'antico sia tramite la reinterpretazione di elementi ornamentali, che la loro copia diretta; in alcuni casi emerge anche la ripresa di modelli pittorici bizantini, sempre limitatamente alla componente decorativa. Gli artisti cercavano difatti di diversificare la presentazione delle scene traendo spunto dall'antico, sia per la forma dei riquadri che la loro incorniciatura, ma la rappresentazione vera e propria seguiva i canoni della pittura coeva<sup>95</sup>.

L'origine del rinnovato interessamento per l'arte paleocristiana è probabilmente da ricercarsi nei restauri e nelle ricostruzioni di chiese che si svolsero in quel periodo: gli artisti impiegati in tali cantieri ebbero modo di studiare da vicino i modelli antichi, familiarizzando con i principi stessi delle composizioni<sup>96</sup>. Si spiega così la derivazione non solo dei motivi decorativi, ma dell'impianto generale delle scene, segno, secondo la Tourbet, di un "intenzionale e sistematico recupero di modelli antichi"<sup>97</sup>.

Emerge dunque con evidenza come l'attribuzione di opere di arte applicata allo stile bizantino dipendesse da molteplici fattori. Il dato stilistico costituiva forse l'elemento meno frequentemente preso in considerazione, mentre si faceva riferimento alla tecnica con la quale erano realizzate le decorazioni e ad eventuali valori che l'oggetto voleva veicolare. La definizione di Neobizantino assumeva dunque di volta in volta connotazioni religiose, culturali ed anche morali, a seconda del contesto in cui tale termine era calato.

---

<sup>94</sup> TOURBET, 2001, pp. 178-179.

<sup>95</sup> *Ivi*, 2001, pp. 180-181.

<sup>96</sup> *Ivi*, 2001, p. 187.

<sup>97</sup> *Ibid.*

## “Dal maestoso Medio Evo... al vivace Archiacuto”: la ripresa di modelli celebri ed esempi locali.

---

Come stile storico, il Neomedievalismo traeva spunto dalle testimonianze artistiche ascrivibili al Medioevo, o quantomeno all'estensione cronologica che si associava nell'Ottocento a tale epoca. Ciò implicava, in alcuni casi, la riproposta più o meno fedele di oggetti e temi decorativi medievali, spesso opere di conclamata fama conservate nei principali musei italiani ed europei: un esempio particolarmente significativo è lo scrigno, eseguito dalla Compagnia Venezia-Murano e presentato all'esposizione milanese del 1881, che riprendeva puntualmente il cofano di San Luigi conservato al Louvre. Altro esempio sono le ceramiche di Pio Fabri, rappresentanti dipinti del primo Rinascimento entro cornici archiacute<sup>1</sup>.

A partire dagli anni Settanta del secolo accanto a questa tendenza si sviluppò un'attenzione particolare alle emergenze locali medievali, interesse indubbiamente favorito dalla proliferazione di numerosi cantieri di restauro in Europa e, con un po' di ritardo, in Italia, volti al ripristino di edifici caduti in disuso: si pensi agli interventi di Viollet-le-Duc, ma anche all'opera di Edoardo Arborio Mella in Piemonte, senza dimenticare il D'Andrade per il Piemonte e la Valle d'Aosta e Luca Beltrami per la Lombardia<sup>2</sup>. Il restauro era naturalmente legato a doppio filo ad un'approfondita conoscenza del patrimonio artistico locale, oggetto di un rinnovato interesse da parte degli esperti i quali, in alcuni casi, destinavano l'edificio a scopi didattici: il Castello Sforzesco restaurato dal Beltrami rientra in questa categoria, così come, anche se a seguito di un processo più complesso, il Borgo Medievale e la relativa Rocca del Valentino, *summa* di riproduzioni di edifici piemontesi e valdostani ascritti dalla critica dell'epoca al XV secolo<sup>3</sup>. In ambito europeo non mancano casi simili a quello torinese: Guido Zucconi ha rilevato difatti “straordinarie analogie” che collegano il complesso del Valentino con il castello di Vajdahunyad, situato nel parco cittadino di Budapest<sup>4</sup>. Ascrivibile

---

<sup>1</sup> Per un approfondimento di questi casi si vedano qui sopra i capitoli dedicati all'Esposizione Generale di Milano (1881) e alla rassegna nazionale di Torino del 1898.

<sup>2</sup> Più precisamente la Porciani pone come anno di cesura tra due differenti visioni del Medioevo il 1870, “una data periodizzante su scala europea”: in quel giro d'anni si collocano difatti la presa di Roma, con la quale l'Italia completa il suo processo unificatore, e la fondazione del Reich tedesco. Cfr. I. PORCIANI, *L'invenzione del Medioevo*, in CASTELNUOVO, SERGI (a cura di), 2004, p. 274.

<sup>3</sup> Per il Castello Sforzesco di Milano si veda L. BALDRIGHI (a cura di), *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, cat. della mostra, Milano 1997; ZUCCONI, 2000, pp. 79-94; SELVAFOLTA, 2005, pp. 83-98; per il Borgo e la Rocca Medievali del D'Andrade si rimanda alla bibliografia citata nel capitolo sull'Esposizione Generale del 1884, con particolare attenzione a MAGGIO SERRA, 1981, pp. 19-44.

<sup>4</sup> G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato: Camillo Boito e l'architettura neomedievale, 1855-1890*, Venezia 1997, p. 211.

agli anni Novanta dell'Ottocento, l'edificio costituisce la replica parziale dell'omonimo castello transilvano, eseguita in occasione dell'Esposizione del Millenium del 1895; la riproduzione, originariamente in cartone e legno, riscosse un tale successo da essere ricostruita in muratura, divenendo così, come la Rocca Medievale, un arredo definitivo del parco<sup>5</sup>. In ambito francese si ricorda invece l'Esposizione Universale di Parigi del 1900, dove l'interesse per la rievocazione del colore locale – iniziato con Lenoir e rafforzato dal du Sommerard – raggiunse il suo apogeo con la realizzazione della *Vieux Paris* e della Corte dei Miracoli, rappresentanti scorci della *facies* medievale della città<sup>6</sup>. Le ricostruzioni, come già nel caso torinese, erano animate da figuranti in costume, come menestrelli e artigiani, e ospitavano concerti e opere teatrali legati all'epoca<sup>7</sup>.

Se in una prima fase del Neomedievalismo, ascrivibile approssimativamente ad un periodo compreso tra la Restaurazione e gli anni Sessanta dell'Ottocento, la rappresentazione del Medioevo veniva declinata nelle forme dell'utopia e della rievocazione fantastica in chiave trobadorica, nel periodo successivo la storia assunse un ruolo predominante, a scapito della poesia. Come si è visto nei capitoli relativi alle esposizioni nazionali, la reinterpretazione del Medioevo era ancora presente nella produzione di arti decorative destinate ad uso domestico, ma al tempo stesso compariva nel dibattito conservativo e nell'impostazione di musei storico-artistici, spesso volti a celebrare le radici nazionali o locali: si pensi alla nascita del Museo Nazionale di Ravenna, fondato e diretto da Enrico Pazzi negli anni Ottanta dell'Ottocento, concepito inizialmente come “Museo Civico Bizantino” destinato a raccogliere le testimonianze solo appunto del periodo bizantino della città<sup>8</sup>.

La rivalutazione dell'arte medievale nelle sue declinazioni regionali avvenne non solo sul piano architettonico e teorico, ma anche nella produzione artistica: in particolare, le arti decorative sfruttarono gli esempi locali, spesso conservati nei musei cittadini, per realizzare oggetti in stile, reinterpretando più o meno liberamente i modelli a cui facevano riferimento.

Un ultimo aspetto della produzione in stile è l'inganno della materia, tema che in realtà trascende le caratterizzazioni stilistiche e sembra proprio di buona parte delle arti decorative del secondo Ottocento. Come si vedrà più avanti, per stupire il pubblico delle esposizioni,

---

<sup>5</sup> *Ivi*, 1997, p. 211.

<sup>6</sup> Si vedano DE MARINIS, 1988, pp. 160-165; EMERY, MOROWITZ, 2004, pp. 285-309.

<sup>7</sup> Cfr. EMERY, MOROWITZ, 2004, p. 289.

<sup>8</sup> Sul museo ravennate si rimanda al capitolo relativo al Neobizantino in Italia; si vedano inoltre TORRESI, 1994, pp. 33-39; PACCASSONI, 2002, pp. 315-344.

nazionali ed universali, alcuni artigiani realizzavano appositamente per tali eventi oggetti il cui aspetto simulasse l'uso di un materiale differente da quello realmente utilizzato: il vetro poteva dunque richiamare il legno, la ceramica riprodurre il bronzo, e così via. Tale tecnica era sfruttata con particolare successo per eseguire copie fedeli di oggetti famosi, la cui unica differenza era costituita proprio dalla materia usata<sup>9</sup>.

### ***Modelli celebri e loro derivazioni.***

Come accennato in precedenza, le esposizioni generali presentavano spesso riproduzioni di opere celebri, sia architettoniche che legate alle arti decorative. Nella rassegna fiorentina del 1861, ad esempio, Rinaldo Barbetti presentava una porta istoriata liberamente ispirata a quella di Andrea Pisano per il Battistero di Firenze, considerata dalla critica coeva di gusto “tutto analogo allo stile del secolo XIII, se non che purgato”<sup>10</sup>. Nel capitolo relativo alla mostra in questione si è già visto come si trattasse in realtà più di una reinterpretazione del modello in chiave purista che una sua copia: l'unico tratto in comune tra le due opere è la scansione delle scene in riquadri, circondati da fasce decorative con motivi vegetali, mentre nemmeno la forma polilobata delle formelle è rispettata dall'intagliatore, il quale preferisce delimitare i singoli episodi con partiture quadrate (**Fig. 1**).

Se si considera inoltre che i battenti di Andrea Pisano erano decorati da scene tratte dai Vangeli, legate alla vita di San Giovanni Battista, mentre la versione ottocentesca illustra episodi dell'Antico Testamento, è evidente come le somiglianze fossero in realtà minime; ciononostante, tutti gli autori ottocenteschi indicano la derivazione dell'opera dal portale trecentesco, mentre solo per il Dandolo “ricorda in piccolo la ghibertiana del Battistero”



**Fig. 1.** R. Barbetti, porta della cappella ortodossa di Villa Demidoff, stato originale (incisione d'epoca).

<sup>9</sup> Per l'approfondimento di questo tema si rimanda ai capitoli precedenti, in particolare quelli relativi all'Esposizione Vaticana del 1870 e alla rassegna milanese del 1881.

<sup>10</sup> FIORETTI, 1861, p. 20; si rimanda inoltre al capitolo relativo all'Esposizione Generale di Firenze ed all'Appendice documentaria.



**Fig. 2.** Compagnia Venezia-Murano, vetri e mosaici (incisione d'epoca).

per l'organizzazione delle scene entro riquadri<sup>11</sup>. Anche lo stile con cui sono state condotte le due porte sembrano affini per la critica ottocentesca, che riconoscono all'unanimità la capacità del Barbetti di imitare “i bei modelli di Nicola, Giovanni ed Andrea Pisani”, celebrati come “non solo i restauratori, ma quasi gl'istitutori della scultura italiana”, che trovò massima espressione nelle scuole senesi e fiorentine<sup>12</sup>.

È possibile che la critica paragonasse il portale ottocentesco al modello di Andrea Pisano a fronte di somiglianze marginali per lodare il Barbetti, considerandolo *de facto* alla stregua dell'autore della porta trecentesca; al di là degli effettivi elementi in comune, il confronto con il Medioevo costituiva dunque un valore aggiuntivo, di tipo simbolico.

Esaminando il *corpus* di oggetti tratti da modelli celebri presenti alle esposizioni, si può notare come la derivazione da esempi risalenti al Medioevo sia sempre segnalata dalla critica ottocentesca, che individua regolarmente l'opera citata, probabilmente sulla scorta delle indicazioni riportate dagli espositori stessi. Alla rassegna milanese del 1881, ad esempio, la Compagnia Venezia-Murano presentava una serie di oggetti in vetro ispirati a modelli veneziani ed internazionali (**Fig. 2**). Tra di essi spiccava la riproduzione dello scrigno di San Luigi esposto al Louvre, informazione riportata dalla ditta espositrice tramite una didascalia a stampa: “Cofano di S. Luigi riprodotto dal Museo del Louvre”<sup>13</sup>. Dell'opera in sé si parlerà diffusamente nella terza parte del presente capitolo, ma è importante rilevare l'interesse degli espositori a citare il modello di partenza, spesso non così facilmente riconoscibile: anche in questo caso, come già per il Barbetti, è probabile che la derivazione dal Medioevo contribuisse ad un maggior prestigio dell'opera esposta. È anche possibile che alla base vi fosse un intento auto-promozionale: riproporre oggetti celebri

<sup>11</sup> DANDOLO, 1863, p. 313.

<sup>12</sup> FIORETTI, 1861, p. 20; *Viaggio attraverso*, cit., 1861, pp. 65-66.

<sup>13</sup> *Ω*, 1881, p. 155; si veda anche il capitolo relativo all'Esposizione Generale di Milano del 1881.

conservati nei musei potrebbe leggersi come una dimostrazione delle proprie capacità tecniche, soprattutto nei casi di repliche fedeli dei modelli

storici noti. Si tratta purtroppo di una semplice supposizione, nelle fonti ottocentesche manca difatti qualunque riferimento a tale possibilità.

Considerata la costante attenzione che le pubblicazioni dell'epoca ponevano ai modelli degli oggetti presentati alle manifestazioni espositive, si può dunque ipotizzare che, nella maggior parte dei casi, fossero gli espositori stessi a segnalare tale riferimento nelle didascalie poste a corredo dei pezzi, anche se probabilmente per le opere più famose non era ritenuto necessario.

A supporto di tale tesi si ricorda che non sempre i modelli erano di immediato riconoscimento: oltre alla possibilità che facessero parte del *corpus* di opere minori di un artista celebre, l'autore dell'opera ottocentesca poteva aver liberamente reinterpretato l'originale, o averne estrapolato solamente una figura o un motivo, non necessariamente quelli principali. Ad esempio all'Esposizione Generale del 1881 la ditta di Andrea Salviati presentava una serie di opere, tra cui un polittico eseguito a mosaico entro una cornice neomedievale: come si vedrà più avanti, tutte le figure erano tratte da tavole veneziane più o meno famose, alcune delle quali conservate presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia (**Fig. 3**). L'autore del polittico non aveva però ripreso solamente i personaggi principali dei dipinti in questione ma, nel caso dei polittici, si era ispirato anche ai pannelli laterali, rendendo così più difficile il riconoscimento<sup>14</sup>.

Anche nel caso delle ceramiche presentate da Pio Fabri all'Esposizione Nazionale del 1898 è lecito supporre che l'identificazione dei modelli si debba alla segnalazione dell'artista: parte dei piatti e delle "mattonelle" decorate traevano ispirazione da dipinti quattrocenteschi, tra i quali si ricordano un San Michele ripreso da un dipinto di Gentile da Fabriano, una Madonna di Filippo



**Fig. 3.** A. Salviati, polittico in mosaico. Ubicazione ignota.

<sup>14</sup> Per il polittico Salviati si rimanda al capitolo relativo all'esposizione milanese del 1881; cfr. inoltre BOLAFFIO, 1881, p. 186; ROMUSSI, 1881, p. 227.

Lippi ed un'Annunciazione di Crivelli, riprodotti sulle "mattonelle", probabilmente maioliche artistiche<sup>15</sup>. La decorazione dei piatti si basava a sua volta su modelli analoghi: i periodici dell'epoca parlano di alcuni dipinti di Benozzo Gozzoli – un "Angelo in adorazione" e una testa di Lorenzo de' Medici – e dell'effigie della moglie di Amedeo II, "tolta da un ritratto esistente nel Palazzo Reale di Torino"<sup>16</sup>. Considerate le indicazioni di tipo generale riportate dalle fonti sui modelli da cui il Fabri prese spunto e l'unica illustrazione di una delle sue maioliche, è evidente che si trattava di una reinterpretazione molto libera del dipinto originario, dal quale l'artista estrapolava una figura che veniva riprodotta sulla ceramica. È perciò improbabile che fossero facilmente riconoscibili le opere di partenza, soprattutto da parte del grande pubblico: tale difficoltà sarà stata superata dal Fabri con l'apposizione di apposite didascalie esplicative, alle quali avranno fatto riferimento anche gli autori dei testi dedicati alla sezione ceramica.

La citazione più o meno fedele di modelli celebri non costituisce ovviamente una caratteristica esclusiva del Neomedievalismo del secondo Ottocento, ma è un tratto comune a tutti gli stili storici di tale periodo. Si pensi a tal proposito ai repertori decorativi pubblicati in Italia e più in generale in Europa, formati da raccolte di tavole con riproduzioni di particolari architettonici stilisticamente eterogenei, tratti da edifici particolarmente significativi. Ad esempio i due volumi realizzati dal Boito, *Ornamenti di tutti gli stili classificati in ordine storico* e *Stoffe, intarsii ed altri ornamenti piani*, rientrano in questa categoria, anche se l'approccio dell'autore è leggermente diverso: mentre la prima pubblicazione è dedicata agli elementi architettonici, nella seconda raccolta – in realtà un'appendice dell'altra – sono esaminate le arti decorative nella loro evoluzione, sempre secondo una scansione stilistica in ordine cronologico<sup>17</sup>. In entrambi i casi, ciascuna illustrazione è corredata da una didascalia esplicativa, che indica in maniera dettagliata la provenienza del modello e la datazione.

Non vi sono prove che portino ad ipotizzare un collegamento diretto tra questo tipo di pubblicazioni e l'abitudine degli espositori e dei commentatori di segnalare eventuali riferimenti a modelli antichi, ma è evidente che entrambi i casi costituiscono la prova di un sempre più diffuso interesse per le testimonianze artistiche del passato, non solo su un piano meramente estetico.

---

<sup>15</sup> MUSSO, 1898, pp. 489-490.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 489; AITELLI, 1898, pp. 297-298; si veda anche l'Appendice documentaria ed il capitolo sull'esposizione in questione.

<sup>17</sup> Si rimanda alle due pubblicazioni, nonché ad *Ornamenti di diversi stili*, riedizione economica di *Ornamenti di tutti gli stili*. Cfr. BOITO, s. d. [188?]; ID., 1881; ID., 1895; ZUCCONI, 2005, pp. 46-47.

Ciò non significa che la critica ottocentesca approvasse necessariamente la pedissequa imitazione dei modelli antichi: senza ripercorrere qui la questione legata allo stile nazionale delle arti decorative, si ricorda quanto recentemente rilevato dalla Picone Petrusa, ovvero che esse dovevano ispirarsi al passato “senza averne l’aria”, conciliandolo con i bisogni moderni<sup>18</sup>. Per quanto una copia possa essere fedele, sosteneva difatti il Corona, si rischia di falsare le proporzioni e non mantenere l’originale purezza delle linee: quindi “non solo si sta fermi, ma si gambereggia”<sup>19</sup>. Ammesso poi che la copia riproducesse con esattezza tutti gli aspetti del modello antico, bisognerebbe domandarsi, come faceva Gaetano Filangieri nel corso della sua rassegna sulla ceramica all’esposizione milanese del 1881, se ne valesse veramente la pena, quando il progresso aveva ormai portato a materiali migliori e tecniche più veloci ed adatte a realizzare oggetti maggiormente utili<sup>20</sup>. Come evidenziato dalla Picone Petrusa, per i commentatori dell’epoca la soluzione era rappresentata da uno stile che coniugasse le forme antiche “agli usi ed ai mezzi nuovi”, conciliando così il passato con il presente<sup>21</sup>.

Si tratta di una posizione espressa dal Boito in diverse pubblicazioni, come nell’articolo sulle industrie artistiche presenti all’Esposizione Generale di Milano del 1881: parlando dell’arte ceramica, che alla suddetta mostra si distingueva per la diffusa ripresa di modelli antichi, osservava che le arti decorative, come quelle “pure e nobili”, non potevano “progredire scimmiando” il passato<sup>22</sup>. La critica alla ripresa dell’antico ricorreva già nell’introduzione all’*Architettura del Medioevo in Italia*, dove lo studioso sosteneva che l’imitazione in campo architettonico “raffredda, immiserisce, raggricchia [sic], fa insopportabile ogni cosa”; “l’industria”, proseguiva il critico, “ha bisogno, come l’arte, d’ispirarsi ai sentimenti, ai gusti contemporanei, di vivere nell’oggi e per l’oggi”<sup>23</sup>.

Tale posizione non comportava il rifiuto *in toto* dei modelli del passato, ma limitava semplicemente la loro influenza ad un’impronta generale, che fornisse all’opera il “suggello dell’italianità”, reinterpretando l’antico “in tutto ciò che non risponde ai desideri

---

<sup>18</sup> PICONE PETRUSA, 2005, p. 24.

<sup>19</sup> G. CORONA, *L’Italia ceramica a Milano. Principe Castelbarco-Albani. Conte Annibali Ferniani*, in *L’Esposizione Italiana del 1881*, cit., 1881, p. 106; pubblicata anche in PICONE PETRUSA, 2005, p. 31 n.

<sup>20</sup> Su Gaetano Filangieri (1824-1892), collezionista ed esperto di arti decorative, si veda E. ALAMARO, *Il sogno del principe. Il Museo Artistico Industriale di Napoli*, cat. della mostra, Firenze 1984; PICONE PETRUSA, 2005, p. 30 n., con relativa bibliografia. Nella medesima nota la studiosa fa cenno ad un resoconto manoscritto inedito – *La Esposizione Industriale del 1881 a Milano* – sulla mostra milanese in questione, del quale riporta ampi stralci.

<sup>21</sup> PICONE PETRUSA, 2005, p. 31 n..

<sup>22</sup> BOITO, 1881, p. 506.

<sup>23</sup> BOITO, 1880, p. XXVII; ID., 1881, p. 506.



Fig. 4. P. Fabri, l'arcangelo Gabriele (?). Ubicazione ignota.

dell'oggi"<sup>24</sup>. Scarrocchia definisce lo stile propugnato dal Boito una sorta di “moderno conservatorismo”, ovvero di un'innovazione che guarda al passato artistico nazionale: non è presente alcun richiamo alle nuove possibilità offerte dalla tecnologia, ma piuttosto “la conservazione di antica maestria all'interno della ricerca stilistica”, per contrastare una produzione industriale di tipo seriale<sup>25</sup>.

L'esposizione del Fabri fornisce un ulteriore spunto di riflessione circa la reinterpretazione dei modelli storici: le opere trasposte su ceramica erano quasi tutte ascrivibili ad artisti di età rinascimentale, eppure una parte di esse erano decorate con cornici e motivi di gusto medievaleggiante. Il piatto rappresentante un angelo in adorazione di Benozzo Gozzoli, ad esempio, era decorato da “bordi splendidamente rabescati” che, a giudicare dalla maiolica pubblicata sul periodico *Natura ed Arte* – probabilmente un arcangelo Michele di Gentile da Fabriano, nonostante la differente titolazione<sup>26</sup> –, erano di chiara ispirazione medievale. Il Fabri tentava dunque di accentuare i caratteri medievaleggianti delle ceramiche, a scapito della pertinenza al Rinascimento del modello (Fig. 4).

La commistione di modelli ascrivibili al Rinascimento ed elementi decorativi di età medievale era chiaramente riconducibile al gusto ottocentesco per il Medioevo, del quale evidentemente venivano apprezzati solo alcuni aspetti. Se da un lato l'Ottocento fu caratterizzato dalla rivalutazione, anche da parte del grande pubblico, delle architetture medievali, quali chiese e castelli fortificati, per la pittura la situazione sembra leggermente diversa. I dipinti rinascimentali erano caratterizzati da un maggior realismo rispetto a

<sup>24</sup> *Ibid.* Per un ulteriore approfondimento sulla posizione del Boito sulle arti decorative si vedano C. BOITO, *I principii del disegno e gli stili dell'ornamento*, Milano 1925 [1988]; M. BORIANI, *Artigianato, arti decorative e industriali, restauro nel pensiero di Camillo Boito*, in A. GRIMOLDI (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*, Milano 1991, pp. 169-181; G. RICCI, *Boito e la didattica delle arti decorative*, in G. ZUCCONI, F. CASTELLANI (a cura di), *Camillo Boito: un architetto per l'Italia unita*, cat. della mostra, Venezia 2000, pp. 140-145; E. COLLE, *Camillo Boito e l'educazione del “gusto”*, in G. AGOSTI, C. MANGIONE (a cura di), *Camillo Boito e il sistema delle arti: dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*, atti degli incontri di studio promossi dall'Accademia di Brera, Padova 2002, pp. 47-52; S. SCARROCCHIA, *Camillo Boito e l'arte industriale*, *ivi*, pp. 53-60.

<sup>25</sup> Basta considerare la propensione del critico per l'artigianato a detrimento dell'officina, promossa in un'ottica eminentemente formativa. SCARROCCHIA, 2002, pp. 53-56.

<sup>26</sup> MUSSO, 1898, p. 492. Per i problemi di identificazione del soggetto di questa maiolica si veda qui sopra il capitolo relativo all'esposizione torinese del 1898.

quelli medievali, nonché da una maggiore grazia: al di là della figura di Giotto – si pensi all’interesse degli studiosi per gli affreschi giotteschi del Palazzo del Podestà a Firenze – di fatto esaltato in quanto precursore dell’arte moderna, la sensibilità del pubblico ottocentesco sembra indirizzarsi maggiormente verso il Quattrocento italiano. Perfino la fama dello stesso Giotto, come si vedrà nei capitoli successivi, è strettamente legata alla fortuna di Dante e della famosa terzina del *Purgatorio*<sup>27</sup>: nonostante l’indubbio valore storico-artistico rivestito dal citato ciclo pittorico fiorentino – all’epoca attribuito a Giotto –, la prima ragione del suo successo si doveva alla presenza dal ritratto di Dante, sul quale difatti si concentrò l’attenzione di studiosi italiani e stranieri<sup>28</sup>.

Questa tendenza è particolarmente evidente in Gran Bretagna, dove il movimento preraffaellita propone modelli quattrocenteschi in ambientazioni medievali o, nel caso dell’*Arts and Crafts*, utilizzando tecniche considerate tipiche del Medioevo: si pensi all’arazzo di Morris presentato all’esposizione torinese del 1902 (**Fig. 5**), dove le figure femminili ritratte sono chiaramente riferibili al Rinascimento, sebbene reinterpretate in chiave ottocentesca, mentre i motivi vegetali che decorano lo sfondo si ispirano agli arazzi tardomedievali di area fiamminga, come il ciclo di Santo Stefano attualmente conservato al Musée de Cluny e la serie *La Dama e l’Unicorno*<sup>29</sup>.

Un ragionamento analogo si può compiere per un’opera presente sul territorio piemontese: si tratta di una riproduzione della *Madonna della Stella* del Beato Angelico, appartenente al collezionista vercellese Antonio Borgogna (**Fig. 6**)<sup>30</sup>. Riprendendo liberamente la



**Fig. 5.** W. Morris, *The Orchard o The Seasons*. London, Victoria and Albert Museum.



**Fig. 6.** Trittico dal Beato Angelico. Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna.

<sup>27</sup> “Credette Cimabue ne la pittura tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, sì che la fama di colui è scura”.

*Purgatorio*, canto XI, vv. 94-96.

<sup>28</sup> Per la fortuna di Dante si rimanda al capitolo relativo; sulla scoperta degli affreschi giotteschi e la conseguente fortuna iconografica si veda BAROCCHI, 1985, pp. 151-178.

<sup>29</sup> Per l’arazzo si veda il capitolo sull’esposizione di Torino del 1902; cfr. inoltre FAICLOUGH, LEARY, 1981, p. 107; PARRY, 1983, pp. 109-110; TUCKER, 2004, p. 171. Sugli arazzi fiamminghi utilizzati per lo sfondo si rimanda a JOUBERT, 1987, pp. 36-59; *ivi*, pp. 66-92.

<sup>30</sup> Si rimanda alla parte sul collezionismo piemontese; per l’opera quattrocentesca si veda Y. PRIMAROSA, *Madonna col Bambino, l’Eterno e otto angeli; nella predella San Pietro martire, san Domenico e san Tommaso d’Aquino (Madonna della Stella)*, in A. ZUCCARI, G. MORELLO, G. DE SIMONE (a cura di), *Beato*



**Fig. 7.** G. e P. Bertini, *Madonna con Bambino*. Londra, Victoria and Albert Museum (riproduzione d'epoca).

tavola fiorentina, l'autore della copia ha scelto difatti di accentuare gli elementi gotici dell'originale, trasformando la pala in un trittico ad ante mobili ed aggiungendo una cornice medievaleggiante. L'incorniciatura estremizza difatti gli elementi "archiacuti" dell'originale, inserendo due gugliette ai lati del pannello principale e trasformando la cuspide da curvilinea a triangolare; anche i motivi floreali stilizzati sulle ante laterali, visibili a trittico chiuso, contribuiscono a creare una maggiore "goticità".

Nel *corpus* di oggetti neomedievali presenti alle esposizioni si è altresì individuato un gruppo di opere che si riferiscono sempre ad opere celebri, ma in un'accezione leggermente diversa: alcuni artisti presentarono in più occasioni repliche di lavori di gusto medievaleggiante già da loro stessi eseguiti in precedenza. Pompeo Bertini all'Esposizione Generale milanese del 1881 ottenne il diploma d'onore per una vetrata rappresentante una Madonna con Bambino "nello stile dell'epoca fra Cimabue e Giotto" (**Fig. 7**)<sup>31</sup>. Come rilevato dalla critica coeva, l'opera risultava "somigliantissima" a quella da lui presentata all'Esposizione Universale di Londra del 1862 ed acquistata in seguito dal South Kensington Museum, ed effettivamente l'unica differenza consisteva nella gamma cromatica utilizzata – prevalentemente fredda nell'opera presentata a Milano, caratterizzata da tinte calde quella londinese –<sup>32</sup>. Il modello godeva di una discreta fortuna nella produzione artistica della bottega, e risulta utilizzato sia per commissioni italiane che internazionali; ciononostante solo queste due opere sembrerebbero coincidere perfettamente fino al più piccolo dettaglio, dalle volute vegetali sullo sfondo alla struttura architettonica del trono.

Pochi anni dopo, in occasione dell'Esposizione Mondiale Vaticana, l'orefice romano Castellani eseguì un calice su commissione della



**Fig. 8.** Augusto (?) Castellani, calice offerto a Pio IX. Ubicazione sconosciuta.

*Angelico: l'alba del Rinascimento*, cat. della mostra, Roma, p. 156; G. BONSANTI, *Beato Angelico. Catalogo completo*, Firenze 1998.

<sup>31</sup> RONCO, 1881, p. 150.

<sup>32</sup> BOITO, 1866, p. 785; RONCO, 1881, p. 150.

diocesi dell'Umbria, da offrire in dono a Leone XIII (**Fig. 8**)<sup>33</sup>. Come osservato nel capitolo relativo a tale rassegna, l'opera ricalcava perfettamente un altro esemplare, esposto alla mostra vaticana del 1870, tranne che per il materiale scelto: entrambe erano eseguite in argento, ma mentre il calice precedente era dorato, quello per Leone XIII era lodato per il “fondo tutto opaco del candido argento”<sup>34</sup>. Come già le vetrate Bertini, anche le oreficerie in questione si basavano su un unico disegno, in questo caso realizzato nel 1845 da Michelangelo Caetani, dal quale i Castellani trassero spunto per altri due calici, attualmente conservati presso la chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma ed in collezione privata, uno dei quali offerto dalla città di Roma a Pio IX in occasione della sua elezione al soglio pontificio<sup>35</sup>.

Alla medesima rassegna d'arte sacra la bottega di Froment-Meurice presentò a sua volta un'opera ispirata ad un modello già eseguito in passato: l'acquasantiera a trittico con scene tratte dal Vangelo, donata a Leone XIII dall'imperatrice del Brasile, riprendeva da vicino il trittico reliquiario commissionato allo stesso *atelier* dalla città di Arad, in Romania, ed offerto nel 1857 ad Elisabetta d'Austria (**Figg. 9-10**)<sup>36</sup>. L'oreficeria fu esposta prima di essere terminata alle mostre parigine del 1849 e 1855, quindi il modello, come nei casi precedenti, era già noto al pubblico, e soprattutto utilizzato originariamente per una commissione prestigiosa.

Sorge spontaneo domandarsi quanto le tre opere in questione – la vetrata, il calice e il trittico-acquasantiera – potessero essere di gusto aggiornato, considerando che si basavano su oggetti ascrivibili a diversi decenni prima, e se in tale lasso di tempo non fossero comparsi modelli più innovativi dal punto di vista formale. Tra le due versioni del trittico passarono più di trent'anni, mentre il disegno del



**Fig. 9.** Froment-Meurice (?),  
acquasantiera a trittico.  
Ubicazione ignota.



**Fig. 10.** François-Désiré Froment-Meurice,  
trittico-reliquiario.  
Frankfurt-am-Main, collezione Knut  
Guenther.

<sup>33</sup> Cfr. *Album Esposizione*, cit., 1888, p. 168; F., 1888, p. 258.

<sup>34</sup> *Album Esposizione*, cit., 1888, p. 168.

<sup>35</sup> Per i calici Castellani ed il relativo modello si rimanda ai capitoli relativi alle esposizioni romane del 1870 e del 1888; cfr. inoltre WEBER SOROS, 2005, pp. 201-250; DEL SETTE, 2009, pp. 23-31.

<sup>36</sup> Il trittico-reliquiario è attualmente conservato nella collezione Guenther. Per le due opere dei Froment-Meurice si vedano *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 46; U. F., 1888, p. 159; BERTHOD, 2003, p. 128; DION-TENENBAUM, MASSÉ, 2003, p. 208; si rimanda inoltre al capitolo dell'Esposizione Mondiale Vaticana del 1888.

Caetani che ispirò i calici Castellani è datato al 1845, quarantatré anni prima dell'Esposizione Mondiale Vaticana: indubbiamente nel periodo intercorso tra le diverse redazioni degli oggetti non mancarono spunti innovativi, eppure sembrerebbe che la bottega – nel caso dei Bertini – o la committenza – per i Castellani – non fosse interessata tanto ad un oggetto di gusto corrente, quanto piuttosto ad uno in cui si potesse riconoscere un modello già celebre. La riproposizione di modelli utilizzati in passato in occasione di eventi espositivi o commissioni di rilievo si lega probabilmente anche alla mancanza di spunti innovativi all'interno del panorama delle arti decorative italiane di fine Ottocento; in quest'ottica, le oreficerie di Castellani e le vetrate del Bertini sono la testimonianza della cristallizzazione degli stessi stilemi neomedievali nell'arco di quasi mezzo secolo, senza variazioni rilevabili. L'ipotesi più plausibile è probabilmente una crasi delle due: l'evoluzione del concetto di Medioevo di cui si è parlato in precedenza e il crescente peso che la storia regionale e le esigenze di tutela esercitarono sul Neomedievalismo, furono trasmesse almeno in parte alle coeve arti decorative, influenzandone lo sviluppo. Naturalmente non tutti gli artisti seguirono questa nuova tendenza, ma nel caso di botteghe ben avviate e di conclamato successo come quelle dei Castellani e dei fratelli Bertini si sarà mantenuta la consueta produzione che li contraddistingueva senza arrischiarsi in sperimentazioni. Si ricorda inoltre che le opere riprodotte dalle due botteghe in più occasioni si annoveravano tra i loro lavori più celebri: la vetrata dei Bertini, ad esempio, ottenne una medaglia di riconoscimento all'Esposizione Universale di Londra del 1862, e in tale occasione fu acquistata dal South Kensington Museum<sup>37</sup>. Considerata la loro fama, è possibile che le due opere costituissero i modelli più rappresentativi della produzione delle botteghe, una sorta di “firma”: in tal caso la replica del calice era legata ad una specifica richiesta della committenza, che desiderava donare un'opera immediatamente riconducibile al modello e alla bottega. Per lo stesso motivo Giuseppe Bertini scelse di presentare a Milano la replica della vetrata londinese, richiamandosi così ad un suo precedente successo su scala internazionale.

Per il trittico dei Froment-Meurice si può compiere un ragionamento in parte analogo, ed ipotizzare che la scelta del modello si debba ad una precisa richiesta della committente – che dunque conosceva l'opera donata ad Elisabetta d'Austria – testimoniando così la fortuna del suddetto oggetto. È altresì possibile che la commissione fosse di tipo generico, ma che Émile Froment-Meurice abbia scelto di ispirarsi ad un lavoro del padre, François-Désiré, deceduto pochi mesi prima dell'Esposizione Universale di Parigi del 1855, in segno di continuità con il

---

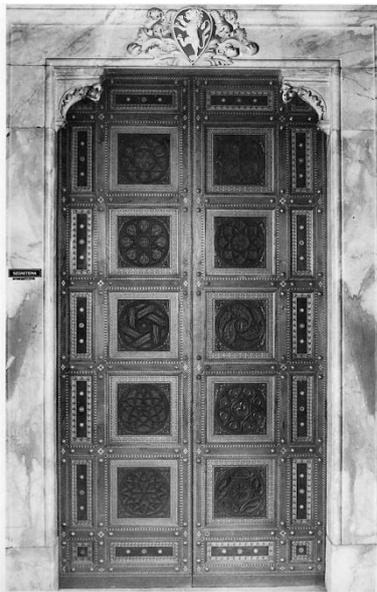
<sup>37</sup> Si rimanda al capitolo qui sopra sull'Esposizione Generale di Milano; cfr. inoltre *International Exhibition, 1862. Kingdom of Italy*, cit., 1862, p. 367.

lavoro di questi<sup>38</sup>. In entrambi i casi sembrerebbe che l'artista e la committenza fossero più interessati al plauso che poteva riscuotere l'opera piuttosto che la sua rispondenza al gusto più aggiornato.

---

<sup>38</sup> A tale proposito si ricorda che una delle opere interrotte dalla morte di François-Désiré Froment-Meurice fu proprio il trittico-reliquiario, che fu esposto nel 1855 con una soluzione temporanea: la parte festiva del trittico era difatti costituita da miniature su pergamena, mentre in collezione Guenther tali scene sono eseguite con la pittura a smalto. Sui Froment-Meurice si vedano DUSSIEUX, 1876 *passim*; V. A. C., 1916, pp. 521-523; MASSÉ, 2003, pp. 97-124.

## ***Testimonianze locali e loro riproduzione.***



**Fig. 11.** A. Rossi, porta in legno di noce intagliato e intarsiato. Siena, Palazzo del Capitano.

A partire approssimativamente dagli anni Settanta dell'Ottocento si assiste, in Italia ed in Europa, a un rinnovato interesse per le testimonianze locali del Medioevo. Tale processo, inizialmente limitato alla sola architettura per i suoi stretti legami con le pratiche volte alla tutela ed al restauro, si estese nel corso del tempo alle altre branche delle arti, comprendendo ovviamente quelle decorative. Naturalmente non si trattò di un processo lineare, né in precedenza mancarono riproduzioni di opere medievali di interesse locale.

Come anticipato nella prima parte del capitolo, all'esposizione nazionale fiorentina del 1861 Rinaldo Barbetti presentò una porta intagliata ispirata a quella del Battistero di Firenze realizzata da Andrea Pisano, mentre gli arredi di Antonio Rossi per Palazzo Grottanelli, premiati con una medaglia “per lo stupendo intaglio”, riprendevano i motivi decorativi degli stalli corali della cappella di Palazzo Pubblico di Siena di Domenico di Niccolò dei Cori e della residenza di Barna di Torino<sup>39</sup>. Si tratta in entrambi i casi di una lettura piuttosto libera del modello di riferimento, da cui gli intagliatori presero spunto solo per alcuni aspetti: l'impronta della porta di Andrea Pisano in quella di Rinaldo Barbetti è riconoscibile solamente per la scansione a riquadri, separati da fasce ornamentali, mentre il Rossi decontestualizza la parte ornamentale degli stalli corali riadattandola secondo le sue esigenze (**Fig. 11**).

In realtà lo stesso Rossi in alcuni casi mantiene una maggiore aderenza al modello di partenza. Come già detto in precedenza, una delle porte eseguite dall'intagliatore per il Palazzo del Capitano richiama il portale della Sala del Concistoro del Palazzo Pubblico di Siena, ricalcando – a differenza delle altre opere – in maniera piuttosto fedele i battenti di Domenico di Niccolò dei Cori<sup>40</sup>. L'uso più o meno libero delle fonti medievali da parte del medesimo artista

<sup>39</sup> FINOCCHIETTI, 1865, p. 218. Per le porte del Rossi si veda, oltre al capitolo relativo all'Esposizione Generale di Firenze (1861), CHIARUGI, 1994, pp. 211-213.

<sup>40</sup> Sugli interni di Palazzo Pubblico a Siena, in particolare sugli arredi lignei sopracitati, si vedano RICCI, 1904, p. 47; CORDARO, pp. 83-95; CHRISTIANSEN, 1997, pp. 372-386; WILMERING, 1997, pp. 387-397.

costituisce un punto di sicuro interesse, poiché porta ad ipotizzare che il Rossi si sia limitato a comporre le porte in stile neomedievale utilizzando i modelli quattrocenteschi in base al loro valore estetico, alterando – qualora il progetto lo richiedesse – l’aspetto del modello in maniera radicale.

È possibile che la scelta dei modelli di riferimento fosse legata alla celebrazione delle glorie locali propria dell’Italia post-unitaria, e che il Rossi abbia scelto di ispirarsi agli arredi lignei del Palazzo Pubblico per questo motivo, ma non si hanno elementi che confermino questa teoria. La critica coeva difatti non fa alcun riferimento ai modelli senesi, nonostante la loro fama: anche il Finocchietti, nella relazione della sezione *Mobilia*, si limita a lodare in modo generico la porta di Palazzo Grottanelli che ottenne la medaglia nell’elenco degli espositori distintisi nella categoria, senza fornire ulteriori notizie in merito<sup>41</sup>. Se si considera che all’Esposizione Dantesca, svoltasi di lì a pochi anni sempre a Firenze, i modelli iconografici di riferimento sono riportati perfino dal catalogo, è lecito supporre che la mancata indicazione degli stessi da parte dell’artigiano senese indicasse il ruolo subalterno della decorazione medievale alle sue esigenze artistiche. In particolare il catalogo ufficiale della mostra per il centenario dantesco elencava alcune opere ispirate ad effigi storiche di Dante: i ritratti eseguiti a commesso in pietre dure da Gaetano Bianchini, ad esempio, riprendevano il ritratto del poeta presente degli affreschi giotteschi scoperti nel Palazzo del Podestà, mentre altri ritratti si basavano sulla sua maschera funebre, conservata a Ravenna<sup>42</sup>. Ciò in realtà era dovuto, come si vedrà nei prossimi capitoli, al bisogno degli artisti di rifarsi ad un modello verosimile dell’aspetto del poeta, cercando di restituirne un’immagine a tutto tondo: il rinnovato interesse per il patrimonio artistico cittadino medievale dipendeva quindi dalla fortuna della figura di Dante, tant’è che le esigenze di tutela erano maggiormente avvertite per le testimonianze figurative legate al poeta, dagli affreschi del Palazzo del Podestà alle cappelle di Santa Croce<sup>43</sup>.

Nel corso degli anni l’attenzione alle emergenze artistiche locali andò soggetta ad una progressiva evoluzione, sia nelle arti decorative che in campo architettonico e restaurativo. Come accennato in precedenza, i cantieri di restauro di castelli ed edifici religiosi costituiscono difatti una delle principali testimonianze della rivalutazione del patrimonio

---

<sup>41</sup> Cfr. FINOCCHIETTI, 1865, p. 218.

<sup>42</sup> Il bibliotecario della Palatina di Modena espose ad esempio un busto “eseguito [...] sulla maschera esistente nella R. Accademia delle Belle Arti di Modena”, mentre il cav. Luigi Grisostomo Ferrucci, di Firenze, presentò un medaglione in rame argentato con il profilo di Dante tratto “dalla maschera che, secondo l’asserto del Cinelli, fece fare al Poeta l’arcivescovo di Ravenna”. Cfr. *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d’arte*, pp. 3-4.

<sup>43</sup> Si veda BAROCCHI, GAETA BERTELÀ (a cura di), 1985, pp. 47-48.

artistico del territorio: si pensi al castello di Issogne, acquistato e restaurato da Vittorio Avondo negli anni Settanta dell'Ottocento, e donato da questi allo Stato nel 1907, dopo averlo adibito a museo privato, o al castello di Fénis, comprato dal D'Andrade ed offerto a sua volta al Ministero della Pubblica Istruzione nel 1906<sup>44</sup>. E ancora, sempre in ambito piemontese, si ricordano i primi interventi alla Sacra di San Michele, databili tra la fine degli anni Ottanta ed i primi Novanta, ad opera del sopracitato architetto portoghese, mentre a Milano era attivo il cantiere del Castello Sforzesco, diretto da Luca Beltrami<sup>45</sup>.

All'interno di tutti questi cantieri un ruolo fondamentale fu giocato dalle arti decorative, il cui impiego era indispensabile al fine di ricreare l'ambiente originario: molti edifici restaurati erano difatti destinati a divenire musei pubblici – o, nel caso di Issogne, privati –, ma in alcuni casi non erano disponibili i pezzi autentici. Per riproporre una ricostruzione realistica, venivano così fatti eseguire alle maestranze artigiane oggetti ed arredi in stile, che in molti casi dovevano rifarsi a modelli locali ben precisi: il caso più celebre di tale tendenza è indubbiamente costituito dal Borgo e dalla Rocca Medievale, allestiti per l'esposizione torinese del 1884 ed in seguito acquistati dal Comune di Torino. Sulla componente architettonica del complesso, basato esclusivamente su edifici piemontesi e valdostani ascrivibili al XV secolo, riprodotti in parte o *in toto*, esiste ormai un'ampia bibliografia, mentre risultano meno indagati gli aspetti legati alle arti decorative, a loro volta basate su modelli locali.

Naturalmente la produzione di oggetti d'arte decorativa subì l'influsso di tale tendenza anche al di fuori dei cantieri di restauro, interessandosi sempre più alle emergenze storico-artistiche regionali. Il processo è particolarmente evidente nel caso delle esposizioni italiane, dove ad una occasionale citazione di opere medievali si affianca progressivamente una serie di pezzi che trae ispirazione dalla declinazione del Medioevo caratteristica della regione d'appartenenza dell'autore. Tale tendenza è particolarmente evidente nelle rassegne torinesi, da quella di Belle Arti del 1880 alla mostra celebrativa del cinquantenario dello Statuto Albertino nel 1898, mentre la massima espressione è ovviamente costituita da quella del 1884. Ciò è in parte spiegabile se si considera che molti artigiani che vi esposero erano di origine piemontese, impiegati in quel giro d'anni presso almeno uno dei numerosi cantieri di restauro attivi tra Piemonte e Valle d'Aosta: Luigi Bosco, ad esempio, il quale nel 1880 presentava una

---

<sup>44</sup> Si rimanda a PROLA, ORLANDONI, 1981, pp. 357-362; BARBERI, 1997, pp. 137-164; SAN MARTINO, 1997, pp. 107-119; CAVANNA, 2005, pp. 13-56.

<sup>45</sup> L. PITTARELLO, *Progetti di "restauratori" ottocenteschi per la Sacra e primi provvedimenti per la tutela*, in G. ROMANO (a cura di), *La Sacra di San Michele: Storia Arte Restauri*, Torino 1990, pp. 263-273; BALDRIGHI (a cura di), 1997; ZUCCONI, 2000, pp. 79-94; SELVAFOLTA, 2005, pp. 83-98.

“imitazione di un mobile gotico Valdostano”, collaborò in diverse occasioni con Alfredo D’Andrade e la sua cerchia<sup>46</sup>. Fu incaricato difatti della realizzazione di alcuni arredi della Rocca del Valentino, mentre pochi anni prima aveva eseguito una serie di mobili per il castello di Issogne, di proprietà di Vittorio Avondo<sup>47</sup>. Anche Luigi Gasperini, presente sia alla IV Esposizione Nazionale di Belle Arti che a quella Generale Italiana del 1884, poteva vantare i medesimi contatti con l’architetto portoghese e Avondo, oltre ad una serie di interventi presso cantieri di restauro neomedievali sotto la supervisione di quest’ultimo<sup>48</sup>. In occasione delle rassegne del 1880 e del 1884 partecipò con opere di gusto neomedievale, esponendo un “mobile gotico francese (Stile secolo XV)” alla prima, e un *étagère* “di quel gotico tanto caro a D’Andrade, ad Avondo, a Pastoris, e popolarizzato ora dal castello Medioevale” alla seconda<sup>49</sup>.

Più in generale si può rilevare, per le esposizioni del 1880 e del 1884, la tendenza degli artisti a proporre oggetti che si discostavano dal tradizionale eclettismo, privilegiando nettamente la componente medievale. Tale dato è messo in evidenza dall’attenzione allo stile delle opere esposte mostrata dai commentatori ottocenteschi, che giungevano in alcuni casi ad identificare il tipo di arte medievale a cui esse si ispiravano<sup>50</sup>.

L’attenta lettura del dato stilistico si accompagnava alla segnalazione di eventuali modelli antichi; tra le industrie manifatturiere espositrici sembra in realtà che solo la ditta di Bernardo Solei presentasse alcune riproduzioni di stoffe antiche, o per lo meno è la sola citata a tal proposito nelle rassegne delle diverse sezioni dell’esposizione del 1884<sup>51</sup>. Essa però aveva anche fornito parte dei tessuti utilizzati nella Rocca, riproducendo un tessuto conservato presso il Museo Civico di Torino, mentre nell’Esposizione Nazionale del 1898 presentava altre stoffe tratte da campioni antichi: si tratterebbe dunque di una manifattura specializzata in questo tipo di produzione. Tale tratto sembra contraddistinguere parte degli artigiani presenti alla Rocca e

---

<sup>46</sup> *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 138.

<sup>47</sup> Cfr. BARBERI, 1997, p. 145.

<sup>48</sup> Fu difatti impegnato nei restauri della torre neogotica dei Benso di Cavour a Santena (1888) e di Casa Cavassa a Saluzzo, entrambi a cura di Vittorio Avondo e Melchiorre Pulciano. Cfr. SAN MARTINO, 1997, p. 109; RUFFINO, 2006, p. 298.

<sup>49</sup> In quest’ultimo caso gli arredi presentati si discostano in parte dalle consuete coordinate artistiche, per spaziare nel neorinascimentale di impronta cinquecentesca caro ad Emanuele Tapparelli d’Azeglio: tra le sue opere si annovera difatti un tavolo decorato con mascheroni, attualmente conservato a Casa Cavassa a Saluzzo. *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 145; DE GUBERNATIS, 1906, p. 127. Per l’Esposizione di Belle Arti del 1880 si rimanda al relativo capitolo. Per il tavolo Gasperini si veda SAN MARTINO, 1997, p. 111; *ivi*, p. 116.

A conferma della predominanza di opere di gusto neomedievale nella produzione artistica di Bosco e Gasperini, si ricorda che entrambi gestirono la bottega del falegname presente all’interno del Borgo Medioevale, mostrando al pubblico le tecniche di produzione tradizionali. Più precisamente, Luigi Bosco vi fu attivo con Carlo Arboletti fino al 1885, quando subentrò Luigi Gasperini. Cfr. *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1902, p. 166; RUFFINO, 2006, p. 298.

<sup>50</sup> Cfr. BELLINZONI, 1884, p. 134.

<sup>51</sup> EUGENIA, 1884, p. 238.

nelle gallerie dell'esposizione, che esponevano in ambedue le sedi opere in stile medievale; soprattutto le maestranze impiegate per gli arredi lignei e le manifatture Ghidini e Solei sembravano più legate alla riproposizione di modelli storici che alla ricerca di motivi stilisticamente innovativi.

La replica di modelli storici conservati nei musei non era caratteristica esclusiva degli artigiani piemontesi: all'Esposizione Nazionale del 1898 i fratelli Mora, attivi a Milano, presentavano difatti una raccolta di mobili neomedievali, all'interno di un ambiente "fastosissimo", caratterizzato da poltrone e paraventi "su cui dame e cavalieri svolgono le loro gesta cortesi", in grado di rievocare, secondo la critica ottocentesca, un antico maniero<sup>52</sup>. Al di là dell'allestimento suggestivo, la particolarità della produzione dei fratelli Mora è legata principalmente ai modelli d'ispirazione degli arredi, fedeli repliche di pezzi antichi provenienti dal loro museo privato: i due mobiliari viaggiarono difatti per tutta l'Europa, visitando le principali collezioni di arte applicata ed acquistando numerosi pezzi autentici, confluiti in seguito nella loro raccolta<sup>53</sup>. La sua istituzione non rispondeva solamente alla passione dei Mora per l'antiquariato, ma aveva precise finalità commerciali: era difatti un museo volto alla produzione di arredi in stile, in cui gli oggetti costituivano una sorta di catalogo illustrato, dal quale i clienti potevano scegliere con la garanzia di ottenere repliche fedeli e storicamente corrette<sup>54</sup>. A rafforzare maggiormente il nesso tra collezionismo e produzione artistica concorrevano l'ubicazione del museo stesso, inizialmente annesso al laboratorio di produzione a Bergamo, poi trasferito tra il 1865 ed il 1870 nel quartiere Solferino a Milano, ottenendo maggior visibilità e successo<sup>55</sup>.

In questo caso, a differenza del precedente torinese della Rocca Medievale, la stretta derivazione filologica non è legata a finalità didattiche, ma esclusivamente a ragioni commerciali; tuttavia si può riscontrare una particolare attenzione, da parte dei fratelli Mora, nella scelta dei pezzi costituenti la raccolta. Nonostante l'ampio arco cronologico interessato – secondo le fonti dell'epoca spaziava "dai primordi del XIV secolo, fino al principio del presente" – la collezione era costituita esclusivamente da arredi di area lombarda, dimostrando così di essere interessati solo alle testimonianze artistiche regionali<sup>56</sup>.

Sebbene finora si sia parlato quasi esclusivamente dell'Italia centro-settentrionale, anche nel resto del regno era comunque in atto una rivalutazione del patrimonio locale, percepita in

---

<sup>52</sup> ANTELLING, 1898, p. 72.

<sup>53</sup> Cfr. SELVAFOLTA, 1990, p. 466; BASTA, 1999, pp. 40-103; NANNI, 2007, p. 449.

<sup>54</sup> SELVAFOLTA, 1990, p. 466.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Cfr. BASTA, 1999, pp. 70-71.

misura minore dalla presente ricerca a causa della scarsa adesione agli eventi espositivi esaminati. Ciò non significa che tale tendenza non fosse presente anche altrove: basta pensare ad Andrea Onufrio, uno dei pochissimi artigiani neomedievali presenti all'esposizione palermitana del 1891-92 di cui parlano le pubblicazioni ottocentesche, il quale presentava una raccolta di mobili di gusto normanno, ispirati alle architetture del Medioevo siciliano (**Fig. 12**)<sup>57</sup>. Sebbene fosse un appassionato e collezionista di arte medievale – nel 1879 pubblicò un volumetto, *Su d'un basso-rilievo in marmo parole di Andrea Onufrio*, nel quale attribuiva ad Antonello Gagini un bassorilievo da lui posseduto –, non riuscì a trovare arredi autentici di gusto arabo-normanno e dovette così ripiegare sulle testimonianze architettoniche dell'epoca. Le sue opere reinterpretono una serie di elementi decorativi di edifici siciliani medievali, combinandoli tra loro in queste “piccole architetture di mobili”<sup>58</sup>.

La reinterpretazione di modelli locali in maniera piuttosto libera – utilizzando cioè motivi architettonici invece di ispirarsi a fonti meno legate al territorio, per esempio i mobili toscani – indica dunque una notevole attenzione al patrimonio artistico siciliano, citato comunque con un certo rigore filologico. Sebbene non sia rilevato dalla critica ottocentesca, che si limita ad apprezzare la capacità dell'Onufrio nel riproporre lo stile siciliano del Medioevo – “ove il genio arabo, vittorioso anche dopo le disfatte politiche, si slancia a grazie imperiture e imprime il suo suggello” –, il Palazzotto ha identificato negli arredi esposti a Palermo alcuni dei principali edifici della Sicilia medievale, come il chiostro del duomo di Monreale<sup>59</sup>. I tessuti utilizzati dall'artista nelle sue creazioni si riferivano a loro volta a modelli storici siciliani, anche se con una maggiore aderenza dal punto di vista filologico: “il d'Onufrio [sic] studiò, frugò nei vecchi libri, nelle antiche stoffe, tolte al sepolcro di Costanza, quando fu



**Fig. 12.** Galleria dei Mobili Artistici (incisione d'epoca).

<sup>57</sup> Per l'Onufrio si vedano, oltre al capitolo relativo all'Esposizione Generale di Palermo, PALAZZOTTO, 2003, pp. 343-360; ID., 2006, pp. 97-101; COLLE, 2007, p. 450.

<sup>58</sup> *L'Esposizione Nazionale illustrata*, cit., 1891-1892, p. 155. Sui mobili dell'Onufrio si veda PALAZZOTTO, 2003, pp. 349-350; cfr. inoltre il capitolo sull'esposizione di Palermo.

<sup>59</sup> *L'Esposizione Nazionale illustrata*, cit., 1891-1892, p. 155; si rimanda anche all'Appendice documentaria. Per i modelli dell'Onufrio si veda PALAZZOTTO, 2003, p. 349 e ss.



**Fig. 13.** A. Onufrio, G. e R. Noto, panca (foto d'epoca). Palermo, Biblioteca Comunale.

aperto nel secolo scorso”, per poi rielaborarne i motivi decorativi in disegni originali, forniti in seguito ad una ricamatrice non professionista<sup>60</sup>.

All'interno dell'intera produzione artistica dell'Onufrio si può inoltre rilevare la presenza di riferimenti araldici ed iconografici legati alla storia locale: si pensi ai ritratti di sovrani e regine siciliani incisi sul coperchio del cofano realizzato per il principe di Baucina tra il 1879 ed il 1880, o alle figure ricamate sul tessuto della spalliera della panca presentata all'esposizione palermitana (**Fig. 13**)<sup>61</sup>. È dunque evidente che l'interesse dell'artista per il Medioevo siciliano è da inserirsi all'interno di un quadro più ampio, che esula da un giudizio prettamente estetico: il recupero dell'arte normanna costituisce di fatto un richiamo ad un periodo particolarmente apprezzato della storia siciliana all'epoca, in quanto, come già detto in precedenza, portatore di quei valori feudali cari all'aristocrazia ottocentesca, che non trovava più collocazione nella nuova società, e doveva cedere progressivamente il passo alla borghesia arricchitasi grazie al commercio<sup>62</sup>. Così come in Piemonte il tardo Medioevo del XV secolo costituiva il riferimento artistico di eccellenza a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, allo stesso modo l'epoca della dominazione svevo-normanna – unitamente al regno aragonese, percepito come la degna prosecuzione dei precedenti – era fonte d'ispirazione per le commissioni delle famiglie aristocratiche siciliane<sup>63</sup>. Per esempio il principe di Baucina, don Biagio Licata, per il quale Andrea Onufrio lavorò come amministratore, acquistò nel 1885 un castello sulla marina di Palermo, trasformato già nella prima metà del secolo dal marchese Enrico Forcella in una dimora ispirata a richiami artistico-culturali dalla Magna Grecia all'epoca normanna. Tra le numerose stanze l'edificio comprendeva una sala ricalcata su quella di re Ruggero del Palazzo Reale e il nuovo proprietario

<sup>60</sup> *L'Esposizione Nazionale illustrata*, cit., 1891-1892, p. 155; PALAZZOTTO, 2003, pp. 358-359.

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 349-355.

<sup>62</sup> Cfr. DOMENICHELLI, 2004, pp. 293-326; PALAZZOTTO, 2005, pp. 66-67. Per un'analisi approfondita del fenomeno, si rimanda al capitolo relativo all'esposizione palermitana.

<sup>63</sup> Cfr. PALAZZOTTO, 2003, p. 349.

aggiunse un'appendice neogotica alla costruzione, caratterizzata dalla citazione della fontana del chiostro di Monreale<sup>64</sup>. Al medesimo periodo si può ascrivere il cantiere di villa Alliata di Pietratagliata a Palermo, commissionata all'architetto Francesco Paolo Palazzotto da Luigi Alliata e Moncada, principe del Sacro Romano Impero, progettata in stile neomedievale quattrocentesco ma caratterizzata da "forti richiami al gotico catalano locale"<sup>65</sup>. Tali cantieri furono accompagnati da una serie di manifestazioni legate alle radici storiche della regione, con le quali l'aristocrazia siciliana rivendicava il proprio glorioso passato: si ricorda il Torneo Storico svoltosi presso il Parco della Favorita a Palermo nel 1897, che vide la partecipazione dei nobili palermitani nelle vesti dei loro avi, e che tra i vari temi annoverava l'entrata nella città di Pietro III d'Aragona dopo i Vespri siciliani<sup>66</sup>. I celebri moti, il cui sesto centenario fu celebrato nel 1882, ebbero indubbiamente una notevole influenza nei confronti degli episodi artistico-culturali appena citati, soprattutto per il valore simbolico che essi rivestivano: come rilevato dal Palazzotto, i Vespri siciliani avrebbero restituito legittimità alla corona siciliana, offrendo il regno a Pietro III d'Aragona, marito di Costanza II di Svevia, figlia di Manfredi, e dunque alla casata Aragona-Hohenstaufen, erede della dinastia normanna degli Altavilla<sup>67</sup>. Ad ulteriore conferma dell'importanza dei Vespri siciliani nella Palermo del secondo Ottocento, si ricorda uno dei cofanetti realizzati da Andrea Onufrio e Rosario Bagnasco, a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo: il coperchio era difatti decorato da una trifora, che ospitava le figure dei Santi Pietro e Paolo e, al centro, l'incoronazione di Pietro III a re di Sicilia<sup>68</sup>. La presenza dei santi, a legittimare l'investitura del sovrano, e la data 1282 riportata nella parte inferiore del trono in numeri romani, accentuavano il valore simbolico della scena, e la centralità di tale evento all'interno della storia siciliana.

Anche alle rassegne vaticane del 1870 e 1888 numerosi espositori, italiani e stranieri, presentarono riproduzioni di celebri opere d'arte del proprio luogo d'origine; in particolare l'Esposizione Mondiale del 1888 costituisce fonte d'interesse a questo proposito, vista la grande quantità di copie donate a Leone XIII. Tra i tanti oggetti si ricordano l'ostensorio di Collamarini e Zanetti, ispirato ai reliquiari di Bologna, il calice donato dai sovrani del Portogallo o gli arazzi di Spithoever, che ricalcano gli arazzi di Xanten, senza dimenticare il

---

<sup>64</sup> *Ivi*, pp. 344-345; ID., 2005, p. 61.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>66</sup> Per esempio Fabrizio Alliata, figlio di Luigi, si fece fotografare nei panni di don Giovanni Alliata, nobile pisano giunto in Sicilia al seguito di Pietro III d'Aragona. Cfr. PALAZZOTTO, 2003, p. 344; ID., 2005, pp. 66-67.

<sup>67</sup> Si veda PALAZZOTTO, 2005, p. 67.

<sup>68</sup> La sola testimonianza dell'opera è una fotografia dell'epoca, conservata presso la Biblioteca Comunale di Palermo; l'ubicazione dello scrigno è attualmente ignota. Si rimanda a PALAZZOTTO, 2003, p. 354.



Fig. 14. Leitao & Irnao, calice.  
Roma, Tesoro di San Pietro.

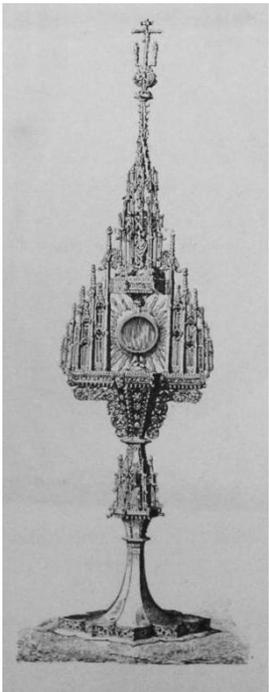


Fig. 15. Ostensorio di Felka.  
Roma, Sacrestia Papale.

braccio reliquiario donato dal duca Ernesto Augusto di Cumberland, “imitazione scrupolosa dell’antica teca posseduta dal Duca di Cumberland, Brunswick e Luneburg, contenente un osso dell’avambraccio destro del Santo vescovo e martire Biagio”<sup>69</sup>. Non sempre si trattava di una lettura filologica del modello, spesso l’artista lo reinterpretava adattandolo alle sue esigenze, funzionali – trasformando il reliquiario in un ostensorio, per esempio – ed estetiche. In ogni caso è interessante rilevare come, soprattutto nell’Esposizione Mondiale, più ricca di opere con riferimenti medievali, vi sia una notevole attenzione da parte della stampa nel rintracciare i modelli degli oggetti e nel fornire al lettore qualche notizia in proposito.

In questo caso la derivazione da un modello celebre assume un significato diverso, legato alla natura dell’evento: la mostra del 1888 celebrava infatti il giubileo sacerdotale del pontefice, e gli oggetti esposti in tale occasione erano esclusivamente doni provenienti da tutto il mondo. Offrire in dono le replica di un oggetto celebre – come il calice portoghese, esposto nel 1882 alla mostra di arte antica di Lisbona<sup>70</sup> – equivaleva probabilmente a donare l’oggetto stesso, nobilitando di fatto la copia (Fig. 14). Il concetto stesso di dono veicola una serie di valori aggiuntivi, che variano da oggetto ad oggetto: in questo caso, osserva la Fedeli Bernardini, esso si collocava “in quell’area ibrida, religiosa ma anche politica e commerciale”<sup>71</sup>. Negli esempi sopracitati i modelli riprodotti vennero scelti in quanto espressione dell’identità di una nazione o, più genericamente, di una comunità: i sovrani del Portogallo fecero replicare un calice che venne eseguito, secondo *L’Esposizione Vaticana illustrata*, “con il primo oro americano giunto a Lusitania”, simbolo dunque del potere temporale della nazione ma anche del

<sup>69</sup> Per le opere in questione CARPANELLI, 1888, pp. 192, 206-207; S. F., 1888, p. 166; U. F., 1888, p. 168; ID., 1888, p. 507; si rimanda inoltre al capitolo sull’Esposizione Mondiale Vaticana.

<sup>70</sup> Per il calice portoghese si vedano *Catálogo illustrado da exposicão retrospectiva*, cit., 1882, p. 128, oltre al capitolo relativo all’Esposizione Mondiale Vaticana. Sulla rassegna del 1882 MANUEL GONÇALVES, 1960, pp. 23-28.

<sup>71</sup> Sui differenti messaggi veicolati dagli oggetti donati all’esposizione del 1888 si veda FEDELI BERNARDINI, 2006, pp. 209-210.

ruolo svolto nella cristianizzazione delle Americhe<sup>72</sup>. Il vescovo di Scepusio scelse invece di far riprodurre un ostensorio di età medievale conservato presso la chiesa di San Giovanni a Felka, cittadina ungherese caduta “in balia dei Luterani” dal 1576 al 1674: fortunatamente l’ostensorio “restò celato sottoterra” fino a quando i protestanti abbandonarono la regione, divenendo di fatto simbolo della comunità cattolica locale e della sua resistenza al destino avverso (**Fig. 15**)<sup>73</sup>.

A conferma di tale teoria si ricorda l’ostensorio donato dalla diocesi di Bologna, eseguito da Collamarini e Zanetti esemplato sul reliquiario di San Petronio, attualmente conservato presso il Museo di Santo Stefano di Bologna, e, in misura minore, quelli di San Domenico e San Tommaso<sup>74</sup>. L’opera è caratterizzata da un piano iconografico volto all’esaltazione di Dio tramite la Chiesa bolognese – rappresentata dai santi patroni della città – e la città stessa di Bologna, con particolare attenzione alla tradizione degli studi giuridici (**Fig. 16**)<sup>75</sup>. Indubbiamente la citazione dei più celebri reliquiari bolognesi costituiva un elemento fondamentale per l’iconografia dell’opera, rafforzando ulteriormente il riferimento alla città emiliana, il cui patrono era appunto San Petronio.

Un ragionamento analogo vale anche per il reliquiario donato dalla diocesi di Padova, ed eseguito da Luigi Fontana: l’oggetto riproduceva la basilica padovana di Sant’Antonio, e conteneva al suo interno un frammento di osso del santo, offerto da una nobile della città, la contessa Anna da Rio (**Fig. 17**)<sup>76</sup>. È evidente che in questo caso, come già per i pezzi precedentemente citati, la scelta del soggetto da riprodurre è legato al valore simbolico che esso possiede agli occhi della committenza: più precisamente, la basilica del Santo era considerato il principale edificio religioso della città, risultando



**Fig. 16.** E. Collamarini, A. Zanetti, ostensorio. Roma, Sacrestia Papale.



**Fig. 17.** L. Fontana, modello della basilica di Sant’Antonio a Padova. Roma, Musei Vaticani.

<sup>72</sup> U. F., 1888, p. 168; si veda inoltre l’Appendice documentaria.

<sup>73</sup> Cfr. U. F., 1888, p. 491; ID., 1888, p. 474.

<sup>74</sup> Sul reliquiario di san Petronio si vedano TRENTO, 1987, pp. 232-237; FARANDA, 1992, p. 76; PINI., 2007, pp. 65-72. Per le altre due oreficerie cfr. invece PINI, 2007, pp. 72-91.

<sup>75</sup> Cfr. CARPANELLI, 1888, pp. 192, 206-207; si veda inoltre l’Appendice documentaria.

<sup>76</sup> S. F., 1888, pp. 146-147; si veda inoltre il capitolo relativo all’Esposizione Mondiale e l’Appendice documentaria.



**Fig. 18.** Braccio reliquiario di San Biagio. Ubicazione ignota.

dunque una scelta praticamente obbligata. Si ricorda inoltre che si data a pochi anni prima il restauro della sede del Museo al Santo, ospitato all'interno del relativo convento; il cantiere, inizialmente affidato ad Eugenio Maestri, fu terminato dal Boito, al quale si deve la progettazione della facciata<sup>77</sup>.

La replica del braccio reliquiario di San Biagio merita un cenno a parte, in quanto copia di un oggetto appartenente al donatore, il duca di Cumberland: era dunque presente una componente personale che secondo la Fedeli Bernardini, unito all'elevato grado sociale del donatore, rendevano questo tipo di dono "un potenziale omaggio "tra pari" (Fig. 18)<sup>78</sup>.

Dagli esempi è evidente come la riproduzione più o meno fedele di opere locali mirasse, almeno nelle esposizioni vaticane, a rappresentare l'identità del donatore, sia che si trattasse di un sovrano o una diocesi. Scorrendo le pubblicazioni coeve alla rassegna del 1888 si può notare come, nella quasi totalità dei casi, le opere scelte come modello fossero in stile medievale, in quanto considerato, così come il bizantino, strettamente legato alla dimensione spirituale e religiosa, risultando così particolarmente idoneo a trasmettere quei valori cristiani di cui il Papa era considerato portatore.

Un ragionamento analogo si può fare per alcune opere presentate all'"Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico" del 1870: i mosaici della ditta Salviati, ad esempio, furono eseguiti in parte su disegni originali, realizzati dai suoi collaboratori, ma altri si rifacevano alle decorazioni musive di alcune chiese veneziane, come quella di San Donato in Murano, dalla quale era stata desunta la figura della Madonna<sup>79</sup>. In realtà il discorso si fa più complesso per la ditta in questione: la ripresa di mosaici veneziani si ricollegava difatti all'attività di restauro musivo di cui la Salviati si occupava, e non sembra che le opere esposte nel 1870 costituissero un

<sup>77</sup> Sul ruolo di Camillo Boito all'interno del cantiere del Museo al Santo si vedano T. SERENA, *Il Museo al Santo*, in ZUCCONI, CASTELLANI (a cura di), 2000, pp. 90-97; D. BANZATO, *Boito a Padova. Riflessioni sulle scelte formali*, in ZUCCONI, SERENA (a cura di), 2002, pp. 103-110.

<sup>78</sup> FEDELI BERNARDINI, 2006, p. 210.

<sup>79</sup> *Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, pp. 10-11; *L'Esposizione romana*, cit., 1870, p. 88.

caso isolato. Come già accennato nei capitoli sulle singole esposizioni, Andrea Salviati presentò in più occasioni riproduzioni in mosaico non solo dei cicli decorativi presenti nelle chiese veneziane, ma anche di dipinti provenienti dall'area lagunare: si pensi al polittico esposto a Milano nel 1881, composto da figure tratte da diverse pale d'altare. Accanto ad una componente devozionale vi era dunque il desiderio di valorizzare il patrimonio artistico locale, anche se in un'ottica prettamente commerciale.

***“È da rimpiangere tanto sfoggio di intelligenza e di tempo per giungere a ingannare gli occhi”: la riproduzione di modelli storici con tecniche diverse.***

Con queste parole Giuseppe Corona critica la presenza all’Esposizione Generale del 1884 di opere che fingono materiali e tecniche diversi da quelli del modello originario, o cercano di simulare una materia differente da quella con cui è stata realmente eseguita l’opera<sup>80</sup>. Come rilevato dalla Picone Petrusa, questa scelta poteva avere motivazioni di vario tipo, dal desiderio di impreziosire un oggetto già nobilitato dalla storia utilizzando un materiale pregiato al desiderio di sfidare confronto tra le tecniche di lavorazione utilizzate per il modello antico e quelle più recenti, anche meccaniche, oltre ovviamente ad una semplice motivazione economica<sup>81</sup>.

Questa tendenza sembra caratterizzare soprattutto la produzione vetraria di area veneziana, quantomeno per le traduzioni di opere di gusto medievale. La maggior parte dei casi è difatti ascrivibile alla Compagnia Venezia-Murano e alla ditta Andrea Salviati, che utilizzano però due differenti approcci all’antico: gli oggetti esposti dalla prima, ad esempio, ricalcano fedelmente il modello di riferimento. Il cofanetto di San Luigi, la coppa del tesoro di San Marco, la croce della basilica marciana sono chiaramente riconoscibili nelle riproduzioni ottocentesche: l’unica differenza è costituita dal materiale e dalla tecnica di esecuzione, che imita o reinterpreta il modello medievale a seconda dei casi<sup>82</sup>.

La ditta Salviati utilizza invece – nel caso del polittico a mosaico pubblicato ne *L’Esposizione Italiana del 1881 in Milano illustrata* – le fonti pittoriche in modo più disinvolto: oltre a riprodurre i dipinti con la tecnica musiva a rilievo essa ne estrapola delle parti e le ricompona a suo piacimento<sup>83</sup>. Come detto in precedenza, i pannelli dell’opera ricalcano altrettanti scomparti di pale d’altare veneziane, di diverse epoche e stili: si va dalla trecentesca *Vergine in trono* di Stefano Veneziano al *San Giovanni Battista* del trittico di San Lorenzo del Bellini, componendo un *pastiche* medievaleggiante, raccordato nei vari elementi da una cornice neogotica che contribuisce a connotare stilisticamente il tutto, accentuandone gli aspetti

---

<sup>80</sup> G. CORONA, *I mobili. Valentino Panciera Besarel*, in *L’Esposizione Italiana del 1884 in Torino*, Milano 1884, p. 110.

<sup>81</sup> Per la traduzione di modelli storici con diversi materiali e tecniche si veda PICONE PETRUSA, 2005, pp. 24-28.

<sup>82</sup> Sulle opere presentate dalla Compagnia Venezia-Murano si rimanda al capitolo relativo all’esposizione milanese del 1881 ed all’Appendice documentaria; cfr. inoltre Ω, 1881, pp. 154-156.

<sup>83</sup> Le parti in oro erano difatti eseguite in rilievo, “con un meraviglioso effetto di verità”. ROMUSSI, 1881, p. 227.

medievali<sup>84</sup>. Nonostante la commistione, il polittico riproduce fedelmente i singoli pannelli delle pale veneziane, che risultano chiaramente riconoscibili; d'altro canto, a conferma della tendenza di Andrea Salviati a replicare in modo oggettivo i modelli originali, si ricorda che all'esposizione Vaticana del 1870 presentò, oltre ad una serie di opere basate su disegni originali dei suoi collaboratori, le riproduzioni di alcuni mosaici tratti da chiese veneziane.

In realtà la ditta Salviati sembra esporre principalmente opere eseguite con la tecnica musiva, che si prestava ad un campo di applicazioni piuttosto limitato: al di là dei mosaici stessi, era possibile riprodurre esclusivamente opere di tipo pittorico, in quanto bidimensionali. Pur essendo una ditta produttrice di oggetti in vetro soffiato, non sono invece note repliche di oggetti medievali realizzate con tale tecnica.

I pezzi utilizzati dalla Compagnia Venezia-Murano come modelli facevano al contrario riferimento ad opere eseguite con una vasta gamma di tecniche, come l'oreficeria: l'arte vetraria veniva così utilizzata per fini illusionistici, simulando materiali diversi e ingannando l'occhio dello spettatore. È il caso dello scrigno di San Luigi, riprodotto interamente in vetro: "lo si può guardare quanto si vuole, e il metallo è metallo, non c'è che dire!" sosteneva un commentatore su *L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano illustrata*, anche se "il metallo qui non è che un ingannatore dalle false apparenze"<sup>85</sup>. L'imitazione dei materiali originali era tale che gli spettatori erano "volere o non volere, obbligati a piegarvi e a credere, quand'anche uno dei vostri migliori sensi, la vista, continui a protestare, evidentemente senza ragione"<sup>86</sup>.

Un altro esempio è quello del calice del tesoro di San Marco, esposto sempre dalla Compagnia Venezia-Murano: la coppa originale bizantina era difatti realizzata in agata spezzata, mentre quella dell'esemplare milanese era verosimilmente in vetro<sup>87</sup>. Tuttavia l'imitazione di calici in calcedonio o agata era abitudine abbastanza diffusa presso le imprese vetrarie veneziane e facevano parte della produzione di Antonio Salviati già nel 1860, cosicché il risultato fu meno eclatante che la riuscita traduzione in vetro di materiali come il legno ed il ferro dello scrigno di San Luigi<sup>88</sup>.

In entrambi i casi è comunque presente una componente virtuosistica: traducendo dei modelli celebri in vetro, e cercando con esso di rendere l'effetto di altri materiali, la Compagnia Venezia-Murano esibiva il virtuosismo tecnico di cui i suoi collaboratori erano capaci. Come

---

<sup>84</sup> Si vedano BOLAFFIO, 1881, pp. 183-187; ROMUSSI, 1881, pp. 225-227.

<sup>85</sup> *Ω*, 1881, p. 155.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> In realtà non se ne ha la certezza, ma, considerata la produzione della ditta espositrice, si può ragionevolmente sostenere che l'opera in questione fosse realizzata in vetro. Cfr. *Ω*, 1881, p. 155; GRABAR, 1965-1971, vol. 2, p. 61.

<sup>88</sup> Cfr. LEIFKES, 1994, p. 284-285; BOVA, 2008, p. 134.



**Fig. 19.** S. Dorelli, Calvario in oreficeria.  
Ubicazione ignota.

accennato in precedenza, sembra quasi che l'arte del passato fosse percepita come un modello con cui confrontarsi su un piano paritario, mantenendo gli elementi che si preferivano – l'aspetto dello scrigno – e stravolgendone altri – la materia –, pur realizzando un oggetto simile all'originale.

Un ragionamento simile si può fare anche per alcune opere presenti alle esposizioni Vaticane, quali il Calvario del Dorelli e il calice eseguito da Armand-Calliat per le “Figlie di Maria in S. Giuseppe di Chambéry” (**Figg. 19-20**): come accennato nel capitolo relativo alla rassegna del 1888, la decorazione a smalto sulla base del calice riproduceva difatti il ciclo presente nella cappella delle committenti a Chambéry, mentre nel 1870 il Dorelli riprodusse in argento il Cristo in croce di Canova per il suo Calvario<sup>89</sup>. In questi due casi il riferimento ad un moderno assume funzioni diverse: per l'orefice romano parrebbe più un pretesto per dimostrazioni virtuosistiche di tecnica, quasi che l'artista abbia voluto porre a confronto l'opera canoviana, di fama certa, con quella esposta, per stupire il pubblico grazie alla propria abilità tecnica. Ciò conferma la teoria della Picone Petrusa citata in precedenza, che spiega come in alcuni casi la traduzione di opere famose da un materiale all'altro o la loro replica tramite tecniche virtuosistiche fosse finalizzata alla nobilitazione interiore del modello, oltre che al confronto tra l'opera antica – anche se in questo caso era praticamente coeva all'evento – e l'artigiano contemporaneo<sup>90</sup>.



**Fig. 20.** J. T. Armand-Calliat, calice delle Figlie di Maria di San Giuseppe in Chambéry. Ubicazione ignota.

Come si è visto non bisogna però generalizzare: nel calice di Chambéry è sì presente un certo virtuosismo – l'opera è decorata a smalto quasi per la sua intera superficie – ma vi si può leggere una funzione simbolica. La porzione di decorazione riportata nel piede del calice presenta difatti le suore e le figlie di Maria in adorazione di Cristo, ricalcando la modalità di rappresentazione dei committenti tipica dell'arte medievale.

<sup>89</sup> Per le suddette opere si vedano i capitoli relativi alle esposizioni Vaticane e l'Appendice documentaria; cfr. inoltre *L'Esposizione Romana*, cit., 1870, pp. 29-30; SCARPELLINI, 1870, pp. 12-13; U. F., 1888, pp. 497-499.

<sup>90</sup> PICONE PETRUSA, 2005, pp. 27-28.

Nonostante la diffusione di questo tipo di riproduzioni di opere antiche, e l'ammirazione che esse suscitavano nel pubblico, non tutta la critica ottocentesca era favorevole alla produzione di tali copie. Le pubblicazioni coeve alle esposizioni solitamente mostravano di apprezzare la capacità mimetica delle opere presentate dalle ditte espositrici, lodandone il risultato – il commentatore che si cela sotto la sigla Ω, a proposito della fedeltà al sopracitato scrigno di San Luigi, parla del metodo utilizzato come di una “nuova e meravigliosa applicazione degli studj della Compagnia”<sup>91</sup> – ma, ampliando lo spettro d'indagine a figure come Camillo Boito e Giuseppe Corona, si ha un quadro leggermente diverso.

Entrambi gli autori collaborarono in modo attivo alle esposizioni italiane, specialmente a quelle svoltesi negli anni Ottanta: il primo ad esempio tenne una conferenza all'interno del Borgo Medievale del Valentino nel 1884, mentre Corona partecipò alla rassegna milanese del 1881 in veste di giurato sia per la sezione ceramica che per quella vetraria<sup>92</sup>. Tutti e due inoltre pubblicarono alcuni articoli relativi a tali esposizioni, sia su periodici legati agli stessi eventi che – nel caso di Boito – su riviste di vario tipo.

Particolarmente significativo è sicuramente il contributo redatto da quest'ultimo per *La Nuova Antologia*, in occasione della mostra milanese: passando in rassegna le “industrie artistiche” – questo il titolo dell'articolo – ivi presenti, egli rileva come “codesta smania del volersi allargare oltre i confini” dati dalla materia e dalle “condizioni particolari del lavoro” si sia ormai estesa in numerosi ambiti delle arti decorative, al punto che “un'industria, un'arte ristretta, per quanto sia difficile, non basta più”<sup>93</sup>. Naturalmente compie alcuni distinguo, visto che alcune tecniche devono, secondo il suo giudizio, “essere bugiarde”: le carte da parati, ad esempio, che simulano tessuti, cuoi ed arazzi, o l'industria dei fiori finti<sup>94</sup>. A parte queste e altre poche eccezioni, tutti gli altri casi di uso improprio delle arti decorative sono fortemente criticati dal Boito, dai merletti incollati sulla stoffa ad imitazione dei ricami alla ceramica trattata in modo da somigliare al bronzo.

Anche l'arte vetraria e quella musiva sono giudicate severamente, l'una “quando intende a contraffare vasi d'oro niellati”, e l'altra “quando si travaglia nell'emulare le sfumature delle tinte e le velature della pittura ad olio”: è evidente il riferimento alle citate opere presenti all'esposizione milanese, presentate dalla ditta Salviati e dalla Compagnia Venezia-Murano<sup>95</sup>.

---

<sup>91</sup> Ω, 1881, p. 155.

<sup>92</sup> Si vedano G. CORONA, *L'Italia ceramica*, in *Esposizione Industriale Italiana del 1881*, cit., 1885, pp. 51-560; ID., 1885, pp. 3-42.

<sup>93</sup> BOITO, 1881, p. 501.

<sup>94</sup> *Ivi*, pp. 501-502.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 502.

E proprio su queste due tecniche, tornate alla ribalta grazie all'impresa di Andrea Salviati, il Boito sofferma la propria attenzione: la versatilità dei materiali favoriva difatti numerose applicazioni pratiche, alcune delle quali – si veda lo scrigno di San Luigi – erano percepite dal critico come aliene al loro carattere. “Quando vedo il mosaico rammollirsi per figurare un quadro in cornice” – scrive il Boito – “tanto che conviene ficcarci il naso sopra per non crederlo un vero dipinto, quando vedo il vetro invidiare il marmo od il bronzo per comporre una alta fontana, mi par d'intravedere qualcosa contro natura”<sup>96</sup>. Si ricorda che alla stessa esposizione milanese la ditta Salviati attirò l'attenzione del pubblico presentando una fontana monumentale, alta 1,75 metri, realizzata interamente in “mosaico e vetri soffiati”, perfettamente funzionante: definita dalla critica “il più elegante e più splendido ornamento che si potesse immaginare”, coincide con la tipologia di oggetti criticati dal Boito, così come le riproduzioni in mosaico di dipinti famosi, sempre opera della stessa ditta<sup>97</sup>.

Questo tipo di opere snaturerebbe, giustamente, le tecniche utilizzate, facendo perdere loro la propria fisionomia: “il mosaico deve sinceramente apparire mosaico, come l'intarsio intarsio e l'arazzo arazzo”, senza cercare di imporsi a tutti i costi all'attenzione del pubblico delle esposizioni, sempre alla ricerca di nuove attrazioni<sup>98</sup>.

Le ragioni che spingono il Boito a criticare l'abitudine a dissimulare la specificità tecnica e materiale sono pienamente condivise dal Corona, che a sua volta non lesina giudizi severi sugli oggetti di arte decorativa presenti alle esposizioni; dai suoi scritti emergono addirittura posizioni più intransigenti di quelle del critico padovano, il quale riconosceva comunque che

---

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> La fontana si articolava in tre piani, esclusa la base, al cui interno era posto il macchinario che permetteva il funzionamento dell'opera. “Il piano inferiore che costituisce la base presenta una vasca, il cui fondo è coperto da un lavoro a mosaico di marmo del carattere dei *tesselati (opus alexandrinum)*, nel quale guizzano i pesci fra erbe acquatiche e pezzi di rocce [sic] artificiali tolti dal rifiuto delle fornaci del vetro. Dal centro di questa base, si eleva un piede, o zoccolo, a forma quadrata incrostato esternamente di smalti a colore verdognolo con spruzzi d'oro che danno loro un aspetto metallico: e lo fiancheggiano quattro delfini soffiati in vetro semitrasparente di colore *acquamarina* spruzzato di pagliuzze argentee e iridate: nel mezzo dei lati dello zoccolo, fra graziosi ornati di mosaico a madreperla, sta un vetro circolare a colori verde e rubino alternati che vengono illuminati da luce artificiale collocata nell'interno dello zoccolo stesso. Quella luce, nel mentre ravviva l'insieme della fontana, serve eziandio a dar trasparenza al sovrapposto fondo della vasca che costituisce il secondo piano della fontana. Su questa vasca vennero applicati, entro e fuori, i molteplici modi di decorazione a mosaico. All'esterno corrono tutti all'intorno, mosaici a disegni svariati, a smalti d'oro e a colori, con ornati a foggia di arabeschi in madreperla sopra fondo a smalto granata scuro. Nell'interno, al disotto del contorno, si vede un mosaico di smalto d'oro interrotto qua e là da rappresentazioni di pesci di più forme e colori. Quel fondo d'oro e quei pesci fanno un effetto ancora più vago quando si veggono attraverso l'acqua cadente dal piano superiore. Nel fondo poi della vasca stanno quattro vetri semitrasparenti del genere dei *reticelli* antichi, i quali, avendo nel loro interno un ornato a disegno in forma di S [...], rappresentano una specie di lavoro così detto *murrino*, il quale spicca e si stacca dal resto mediante la luce che li attraversa [...]. Il terzo piano, cioè la parte superiore che finisce col getto d'acqua, ha servito a dispiegare le maggiori bellezze e risorse dell'arte del vetro soffiato mettendo in evidenza colle imitazioni più precise di tipi antichi, quei moderni trovati e miglioramenti che sono dovuti alla manifattura Salviati”. ROMUSSI, 1881, pp. 226-227.

<sup>98</sup> Per la citazione si veda BOITO, 1881, p. 502.

alcune arti industriali “hanno bisogno di essere bugiarde”, e dunque camuffare in parte la materia.

Si consideri, a titolo esemplificativo, un articolo del Corona, pubblicato sul periodico *L'Esposizione Italiana del 1884 in Torino*, dove sono presi in esame i mobili e gli intagli in legno di Valentino Panciera Besarel: pur apprezzando l'artista per l'indubbia maestria, e lodando l'abilità tecnica con cui sono eseguite le opere, il critico lamenta la scelta di dipingere ad imitazione del bronzo due giganteschi gruppi scultorei, rappresentanti rispettivamente un tritone e una sirena, non comprendendone il motivo<sup>99</sup>. “Questa smania del far parere una cosa per un'altra mi pare davvero biasimevole”; eppure, rileva nell'articolo, tale abitudine è diffusa in più sezioni dell'esposizione in questione, in particolar modo tra gli arredi e le ceramiche<sup>100</sup>. Corona si rammaricava che le ditte e gli artigiani espositori sprecassero tempo ed abilità “per giungere a ingannare gli occhi”, domandandosene la ragione: “credono forse questi industriali di avere con tal mezzo raggiunto il colmo, l'ultimo gradino della *ingegnosità*?”<sup>101</sup>.

Come si è visto finora, i modelli celebri replicati dagli artigiani con altre materie sono solitamente ascrivibili a diverse arti: si va dalla pittura all'oreficeria, senza dimenticare la scultura. Una categoria a parte è rappresentata dalle riproduzioni di architetture medievali, presenti soprattutto alla IV Esposizione Nazionale di Belle Arti, svoltasi a Torino nel 1880: a tale evento furono presentate difatti le riproduzioni di edifici veneziani e toscani eseguiti in filigrana d'argento<sup>102</sup>. Più precisamente, gli orefici romani Beretta e Fransone realizzarono con tale tecnica la replica del campanile di Giotto, mentre il torinese Pivetti scelse invece il Palazzo Ducale di Venezia e la basilica marciana<sup>103</sup>. Si può ipotizzare che dietro tale scelta artistica sia presente un certo interesse commerciale, poiché le riproduzioni di edifici celebri o parti di essi erano molto apprezzate come complementi d'arredo sia dai viaggiatori stranieri che dalla borghesia italiana. A tal proposito è interessante quanto già illustrato a proposito degli orefici Accarisi dalla Malquori, la quale rileva che “la scelta operata dagli artigiani nel prendere a modello opere importanti e significative”, poiché permettono di comprendere

---

<sup>99</sup> “Il gigantesco gruppo del Tritone e quello della Sirena sono eseguiti con rara maestria, ma e perché falsificarne la materia dipingendoli di bronzo in modo da obbligare il pubblico a dissuadersene toccandoli?”. CORONA, 1884, p. 110. Per Valentino Panciera Besarel si vedano G. ANGELINI, E. CASON ANGELINI, *Gli scultori Panciera Besarel di Zoldo*, Belluno 2002; G. SOSSASS, *Panciera Besarel Valentino (junior)*, in COLLE, 2007, pp. 451-452.

<sup>100</sup> CORONA, 1884, p. 110.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> Cfr. *IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, pp. 137-154; si veda inoltre il capitolo relativo all'esposizione del 1880.

<sup>103</sup> Si rimanda all'Appendice documentaria.

“quelli che in realtà furono i fermenti culturali, sociali e civili del momento”<sup>104</sup>. Gli edifici scelti dagli orefici Beretta, Fransone e Pivetti denotano difatti attenzione per una realtà medievale nella sua accezione nazionale: seguendo il ragionamento della studiosa è quindi possibile che gli edifici siano stati proposti con finalità celebrative della raggiunta unità. A tale aspetto bisogna però aggiungere la sopracitata possibilità di diffusione commerciale delle filigrane esposte, poiché i monumenti riprodotti erano tra le architetture più note al vasto pubblico, elemento che giocava sicuramente a favore di una loro maggior fortuna. Bisogna difatti considerare che tali repliche erano più o meno direttamente riferibili alla categoria dei *souvenirs*, delle riproduzioni cioè di opere celebri destinate ad una diffusione commerciale; il Pinelli si è interessato recentemente a quest’aspetto della produzione artistica, anche se per un arco cronologico compreso tra la seconda metà del Diciottesimo secolo ed i primissimi anni dell’Ottocento<sup>105</sup>. Lo studioso ha rilevato come risalga a quel periodo la nascita e diffusione in Italia di un particolare tipo di produzione artistica, costituita da repliche di opere celebri di area italiana, ascrivibili di preferenza all’epoca classica ed a quella rinascimentale, destinate agli stranieri che visitavano la penisola nel corso del *Grand Tour*. Tra gli oggetti citati non mancano riproduzioni in miniatura di edifici di età romana – si annoverano diverse copie del Pantheon in sughero – o traduzioni in scala minore in *biscuit* di statuaria classica, come il *Galata morente*, realizzato dalla manifattura Volpato<sup>106</sup>.

Sebbene gli studi del Pinelli si riferiscano ad una fase antecedente a quella delle esposizioni qui indagate, è evidente la presenza di una tendenza, all’interno della produzione artistica seriale, della riproduzione di monumenti ed opere d’arte famose, a fini eminentemente commerciali. Tale orientamento sopravvivrà nel corso degli anni, adattandosi alla rivalutazione del Medioevo e proponendo di conseguenza riproduzioni di edifici ascrivibili a tale stile.

Nonostante parte dei critici ottocenteschi condannasse la manipolazione della materia per fini illusionistici, vale la pena indagare il reale significato di questa scelta. La Picone Petrusa, l’unica ad essersi occupata dell’argomento, seppur di sfuggita, ipotizza due possibili motivazioni: una generale sfiducia nel progresso, che secondo Rosario Assunto sottende in realtà tutti i *revivals*, e che comportava il desiderio di rifugiarsi nel passato, o al contrario “una sorta di protervia progressista”, che poteva modificare la storia a proprio piacimento,

---

<sup>104</sup> A. MALQUORI, *Paradisi a confronto: la Porta del Paradiso degli orafi Accarisi*, in “OPD restauro”, n. 21, 2009, pp. 311-330.

<sup>105</sup> A. PINELLI, *Souvenir. L’industria dell’antico e il Grand Tour a Roma*, Roma-Bari 2010.

<sup>106</sup> Cfr. PINELLI, 2010, pp. 114-116; *ivi*, pp. 120-122.

costringendola “alle più incredibili manipolazioni”<sup>107</sup>. La studiosa sostiene che la maggior parte dei casi sia solitamente ascrivibile alla seconda ipotesi, anche se a mio giudizio la teoria di Assunto è in parte condivisibile: entrambe le interpretazioni sono valide, ma la loro applicazione varia a seconda dell’espositore che si prende in considerazione. La ditta Salviati, ad esempio, particolarmente legata alle pratiche di restauro musivo, si mostra più incline ad una visione nostalgica del passato, mentre la Compagnia Venezia-Murano, che si distingueva per le innovazioni tecniche – come la “nuova e meravigliosa applicazione degli studj della Compagnia” che permetteva di imitare il legno con il vetro – sembra quasi sfidare il passato riproducendo fedelmente oggetti di gusto medievale<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> PICONE PETRUSA, 2005, p. 28; R. ASSUNTO, *Revival e problematica del tempo*, in G. C. ARGAN (a cura di), *Il Revival*, Milano 1974, pp. 35-56.

<sup>108</sup> Ω, 1881, p. 155.



# L'invenzione del Medioevo: reinterpretazioni e adattamenti.

---

Come rilevato nei capitoli precedenti, la fortuna del Medioevo nell'Ottocento era strettamente connessa alla sensibilità dell'epoca, che veicolava tramite tale stile determinati messaggi. Si è visto, ad esempio, come la ripresa degli stili bizantini, o l'interpretazione "bizantina" di alcuni oggetti, si inserisse in un quadro più ampio di propaganda religiosa, portata avanti da Pio IX prima e Leone XIII poi a seguito della perdita di potere temporale dello Stato Pontificio<sup>1</sup>.

Naturalmente ciò comportò un adattamento dello stile medievale al contesto in cui esso era ripreso: lungi dal riproporre un modello filologicamente corretto, erano spesso presenti approssimazioni e forzature, sia dal punto di vista teorico che pratico. Tornando al caso precedentemente citato, basta pensare alle opere presenti alle esposizioni vaticane definite dalla critica di gusto bizantino: raramente esse presentavano tratti dichiaratamente ispirati a tale stile, ma il valore ideologico sotteso al Neobizantino relegava la componente stilistica in secondo piano.

Poiché finora si sono analizzati solo alcuni casi, in linea di massima legati alle tematiche trattate nei singoli capitoli, si è scelto di esaminare in un'ottica più globale le diverse declinazioni assunte dalla reinterpretazione del Medioevo, o dalla sua invenzione. La seconda parte del capitolo sarà invece dedicata al rapporto tra produzione artistica neomedievale e pubblico contemporaneo: una riproposizione filologica dei modelli medievali era naturalmente lontana dalle esigenze ottocentesche e dalle istanze di modernità dell'epoca, ma la fortuna del Neomedievalismo portò quindi necessariamente alla ricerca di una visione più "confortevole" del Medioevo.

## ***Medioevo a tutti i costi: invenzione e riuso.***

Accanto alla componente filologica si registra, nel corso dell'Ottocento, una seconda tendenza, il cui obiettivo non era tanto proporre un modello storicamente corretto quanto piuttosto richiamare il valore simbolico dell'epoca in questione. Soggetto privilegiato di questa rielaborazione è il castello, un edificio ad "alta densità emotiva"<sup>2</sup>, la cui carica

---

<sup>1</sup> MARTINA, 1990, pp. 89-93; si veda inoltre il capitolo relativo al Neobizantino.

<sup>2</sup> ZUCCONI, 2000, p. 80.

evocativa era riconosciuta già dagli inizi del secolo: basti pensare ai numerosi romanzi gotici o storici ambientati appunto in antichi manieri, che contribuiranno in maniera determinante alla sua fortuna<sup>3</sup>.

Com'è noto, questo rinnovato interesse portò a una serie di interventi di restauro su castelli medievali di proprietà privata, al fine di restituirne l'antico splendore: uno dei casi più celebri è costituito dal già ricordato maniero di Issogne, acquistato nel 1872 da Vittorio Avondo, che si interessò al suo recupero impegnandosi in prima persona nel relativo cantiere<sup>4</sup>.

Sfortunatamente questo tipo di approccio non era sempre possibile, a causa delle pessime condizioni conservative: spesso difatti le preesistenze medievali erano andate completamente perdute con il passare del tempo, o si limitavano a qualche rovina. Esse possedevano comunque un altissimo valore storico-simbolico, perfettamente recepito dalle famiglie proprietarie, che desideravano rifarsi al relativo periodo storico: i ruderi venivano dunque sfruttati come punto di partenza per la ricostruzione di nuove residenze in stile medievale che, pur risultando realizzate interamente *ex novo*, si ponevano in ideale continuità con l'epoca delle preesistenze<sup>5</sup>.

Sono ascrivibili a questa categoria numerosi edifici realizzati a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, collocati principalmente – ma non solo – in Piemonte: il castello di Marene, ad esempio, di proprietà dei conti Grosso di Grana, fu costruito tra il 1850 e il 1854 su progetto di Luigi Formento sulla preesistenza di una masseria, trasformata in una residenza “dai caratteri neogotici di ispirazione sia vagamente locale che addirittura anglosassone”<sup>6</sup>. Sempre nel Cuneese, alcuni anni dopo – i lavori furono ultimati nel 1880 –, Giovanni Battista Schellino ricostruì il castello degli Allara-Nigra a Novello, inglobando i resti dell'antica rocca medievale in un edificio che, secondo la Bartolozzi, traeva più ispirazione dalla manualistica che dalla reinterpretazione del gotico locale<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> È d'obbligo ricordare, a tal proposito, l'apporto della letteratura inglese settecentesca: *Il castello di Otranto* (1764), di Horace Walpole, costituisce una delle prime e più significative testimonianze, seguito da *I misteri di Udolpho* (1794) di Ann Radcliffe. Sulla componente letteraria del revival medievale, con particolare attenzione a quello di matrice anglosassone, cfr. A. C. QUINTAVALLE, *Mitologie medievali in Occidente*, in TERRAROLI, BOSSAGLIA (a cura di), 1989, vol. I, pp. 390-412.

Per il valore simbolico dei castelli si veda inoltre R. BORDONE, *Architettura del desiderio: nobiltà e cavalleria nei revival del castello medievale*, in VIGLINO DAVICO, DELLAPIANA (a cura di), 2000, pp. 65-72.

<sup>4</sup> Il cantiere valdostano è già stato diffusamente affrontato nel corso del presente studio, pertanto si rimanda ai capitoli relativi all'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino (1880) e alla ripresa di modelli celebri e emergenze locali.

<sup>5</sup> Sull'argomento si veda C. BARTOLOZZI, *Dal castello neogotico alla casa-museo. Considerazioni sul riuso*, in VIGLINO DAVICO, DELLAPIANA (a cura di), 2000, pp. 129-138.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 130. Sul castello si veda inoltre DELLAPIANA, 2000, p. 100; E. FRANCO, F. NOVELLI (a cura di), *Esiti di una ricognizione diretta sul territorio*, in VIGLINO DAVICO, DELLAPIANA (a cura di), 2000, p. 165.

<sup>7</sup> Si vedano BARTOLOZZI, 2000, p. 130; FRANCO, NOVELLI (a cura di), 2000, p. 166. Per l'intervento di Schellino a Novello si veda E. FRANCO, *Precisazioni sui castelli del Roccolo a Busca, di Envie e di Novello*, in VIGLINO DAVICO, DELLAPIANA (a cura di), 2000, pp. 37-48.

Episodi analoghi si verificarono anche al di fuori dei confini piemontesi: uno dei casi più celebri è sicuramente costituito dal castello di Vincigliata, sulle colline fiesolane, le cui rovine suscitarono l'interesse di John Temple Leader, membro della ricca borghesia londinese ed ex parlamentare liberale. Trasferitosi a Firenze nel 1850, decise di acquistare i ruderi del castello per ricostruirlo, affidando l'impresa all'architetto Giuseppe Fancelli; l'obiettivo era ricreare interamente l'ambiente medievale, per rievocarne "un'atmosfera sentimentale"<sup>8</sup>.

Si tratta di vere e proprie ricostruzioni, più che di interventi di restauro: a conferma di ciò si ricorda che gli architetti impiegati nei casi sopracitati non appartenevano al neonato campo del restauro, ma erano piuttosto "professionisti che si adattano di buon grado a seguire le inclinazioni dei committenti", unendo all'idea di castello i motivi decorativi locali<sup>9</sup>. Solitamente, secondo la ricostruzione proposta dalla Dellapiana, gli artefici in questione presentavano una serie di tratti comuni: una formazione di tipo tecnico-artistico, spesso la partecipazione a importanti cantieri di restauro di edifici medievali, una cultura aggiornata grazie a riviste e manuali, il rientro nelle terre natali dopo alcuni interventi al di fuori e commissioni che rivelano la rielaborazione delle informazioni acquisite, facendo comunque attenzione al "contesto artistico-culturale che rilegge e reinventa il medioevo in tutti i suoi aspetti"<sup>10</sup>.

Come rilevato dalla Bartolozzi, le rovine venivano utilizzate quale pretesto per realizzare "una presenza che evochi con l'immediatezza delle sue forme il medioevo, molto più facilmente di quanto il rudere stesso, spoglio di troppo attributi formali, potesse fare": il Medioevo codificato dai repertori e dalle architetture ottocentesche era considerato più autentico, più medievale delle testimonianze apportate dalle antiche preesistenze<sup>11</sup>. Di conseguenza i pochi elementi realmente antichi venivano inglobati nel nuovo edificio, divenendo praticamente indistinguibili dal resto dell'opera: non siamo lontani, dal punto di vista teorico, dal caso del Roccolo di Busca, acquisito nel 1831 dai Tapparelli D'Azeglio, e reso dai suoi proprietari di gusto più "medievale" grazie alla costruzione di due torrioni angolari e l'aggiunta di un'imponente merlatura<sup>12</sup>.

D'altro canto la carica evocativa del rudere era molto più limitata di un edificio interamente ricostruito in stile: un castello antico, secondo il Boito, "è bello al lume di luna", possibilmente in compagnia di una graziosa signora, mentre durante il giorno i suoi resti

---

<sup>8</sup> BORDONE, 2000, p. 69. Per il castello di Vincigliata si veda inoltre BALDRY, 1997.

<sup>9</sup> DELLAPIANA, 2000, p. 100.

<sup>10</sup> EAD., 2005, p. 414.

<sup>11</sup> BARTOLOZZI, 2000, p. 129.

<sup>12</sup> Si veda DELLAPIANA, 2000, p. 100.

sollevano così tanti quesiti di natura storico-artistica da perdere qualunque poesia<sup>13</sup>. Confrontando le emozioni suscitate da un maniero diroccato, e la “ricomposizione nuova di un vecchio Castello intiero e arredato”, il critico rilevava difatti come nel primo caso l’impressione fosse “più determinata e durevole”, mentre nell’altro “più vaga e più lieve, ma incomparabilmente più varia”, poiché “l’uomo è così fatto, che si sente suscitare dentro gli spiriti estetici e vincere dalle emozioni più presto innanzi alla rappresentazione del vero che di contro al vero effettivo”<sup>14</sup>. Sebbene in questo caso il Boito si riferisse alla Rocca del Valentino, è probabile che un ragionamento analogo si applicasse alle ricostruzioni di castelli medievali, soprattutto nei casi di preesistenze antiche: secondo il critico la consapevolezza che il Borgo e il Castello Medievale fossero di recente costruzione, e dunque “non hanno veduto che gli artisti dal cui genio nacquero”, influiva negativamente sulle emozioni che il complesso suscitava nel visitatore<sup>15</sup>. Al contrario i ruderi del Medioevo ispiravano il ricordo dei personaggi che nei secoli precedenti abitarono l’edificio, ora in rovina: un castello costruito a partire dai ruderi presenterà dunque sia un rimando alla storia locale che la capacità di rievocazione, unendo di fatto le componenti maggiormente apprezzate dal Boito nei due casi sopracitati.

Non si desiderava dunque proporre un Medioevo filologicamente corretto, quanto piuttosto un’idea di Medioevo, e i valori cavallereschi che esso veicolava. Tale tendenza sembra non limitarsi solamente alla penisola italiana: Ilaria Porciani rileva difatti come in Europa, a partire dagli anni Settanta dell’Ottocento, “il Medioevo reinventato diventa talvolta quasi più vero di quello originale”<sup>16</sup>. La studiosa cita, a titolo esemplificativo, il manuale di storia dell’arte di Ernest Lavis, volume che godeva di un’ampia diffusione: l’autore, per illustrare un castello feudale, scelse una ricostruzione di Viollet-le-Duc<sup>17</sup>.

Accanto al crescente interesse per il valore storico delle testimonianze medievali, che si tradurrà nel corso degli anni nella formulazione di pratiche di tutela e restauro, si diffondeva dunque una visione del periodo maggiormente idealizzata, ritenuta più adatta a esprimere gli ideali cavallereschi mediati dai romanzi storici. Valori che, *ça va sans dire*, interpretavano in realtà “languori o entusiasmi” del tutto estranei alla sensibilità medievale, ma frutto della temperie tardoromantica intimamente connessa alla fortuna ottocentesca del Medioevo, che

---

<sup>13</sup> C. BOITO, *Il Castello Medioevale all’Esposizione*, in “La Nuova Antologia”, cit., vol. XLVII, 15 settembre 1884, p. 264.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 262.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> PORCIANI, 2004, p. 277.

<sup>17</sup> *Ibid.*

ben si adattavano all'aristocrazia responsabile delle riedificazioni precedentemente esaminate<sup>18</sup>. La dimensione letteraria è avvertita chiaramente anche dalla critica del tempo: “chi non ha letto un romanzo, e udito un dramma o un melodramma di cavalieri in armatura, di castellani gelosi, di dame innamorate, di menestrelli sospiranti, di scudieri traditori [...]?” domandava Camillo Boito, nella recensione del Borgo e la Rocca Medievali per *La Nuova Antologia*<sup>19</sup>. Non importa se le vicende narrate si svolgessero “nel Quattrocento e in Piemonte” o “due o tre secoli prima” in “qualunque altra provincia d'Italia” o in Francia piuttosto che in Inghilterra, in tutti i casi il castello costituisce “il loro luogo appropriato”, in quanto il Medioevo, a una visione superficiale, non ha subito cambiamenti evidenti “in un lungo tratto di tempo e in un ampio spazio di paesi”<sup>20</sup>.

Se da un lato la ricostruzione di castelli su antiche preesistenze suggeriva, con alcune eccezioni, un'ideale continuità con il passato di cui esse costituivano testimonianza, in una sorta di legittimazione della condizione nobiliare non dissimile da quella che caratterizzava il Neomedievalismo *troubadour* legato alla figura di Carlo Alberto, si può supporre che fosse anche presente una componente legata all'insofferenza per il presente, ovvero una ricerca di evasione dalla realtà contemporanea<sup>21</sup>. Renato Bordone parla a tal proposito del passato come della proiezione di un “bisogno di emozione vissuto nel presente”, che richiede dunque supporti evocativi che coinvolgano il fruitore<sup>22</sup>. Le tracce che il Medioevo aveva lasciato non erano sufficienti perché denunciavano la loro appartenenza a un tempo passato, “che si vorrebbe invece riportare e fermare sull'ora preferita”: da qui la necessità di riprodurre scenari accurati, che dessero l'impressione di vivere realmente in un castello medievale, assecondando al tempo stesso la visione ottocentesca del periodo<sup>23</sup>. Un comportamento analogo si è già incontrato nel corso della presente trattazione, relativamente all'aristocrazia palermitana di fine Ottocento: percependo l'impossibilità di interagire con la società industriale, considerata volgare e dedita solamente al guadagno, la nobiltà cercò rifugio nel Medioevo, più precisamente nel periodo del dominio normanno<sup>24</sup>. Nei capitoli precedenti si è visto inoltre come atteggiamenti simili si fossero diffusi in tutta Europa a partire dalla Restaurazione, che sancì la fine di un'epoca a cui l'aristocrazia sentiva di appartenere e la

---

<sup>18</sup> BORDONE, 1993, p. 144.

<sup>19</sup> BOITO, 1884, p. 262.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Cfr. BORDONE, 1993, p. 63; ID., 2000, p. 69.

<sup>22</sup> BORDONE, 1993, p. 63.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Per un ulteriore approfondimento sull'argomento si veda il capitolo relativo all'Esposizione Nazionale di Palermo; cfr. inoltre PALAZZOTTO, 2003, p. 344; ID., 2005, pp. 66-67.

nascita di una nuova realtà, “sempre più impregnata di materialismo borghese”, con la quale non riusciva a venire a patti: il passato viene ostinatamente idealizzato come un mondo “virtuoso, rigoroso, ma anche elegante, raffinato”, e quindi rifugio dalla gretta e materialista società contemporanea<sup>25</sup>.

Come detto in precedenza, nei casi esaminati finora la riedificazione dei castelli non aveva alcun legame con le vestigia medievali, ma solitamente era ispirata dalla manualistica o da repertori decorativi ritenuti propri del gusto locale. L’Esposizione Generale del 1884, e il relativo esperimento del Borgo Medievale e della Rocca, costituiscono in questo senso un momento di cesura rispetto alla fase precedente: il complesso difatti fu apprezzato non solo per la sua componente didattica, ma anche come modello architettonico di riferimento. Come già rilevato dalla Dellapiana, nonostante il maggior rigore filologico apparente, era presente una notevole componente scenografica, particolarmente evidente nella disposizione degli edifici che costituivano il Borgo, allestimento che non mancò di colpire il pubblico ottocentesco<sup>26</sup>. “Siamo innanzi ad una scena, anzi a mille scene da teatro, con i fondi e le quinte [...]; e ci s’aggira e ci s’interna nei ripostigli del palco scenico”, scriveva il Boito su *La Nuova Antologia*, descrivendo la sua visita alla Rocca Medievale; ma tale teatralità non influiva negativamente sull’accuratezza filologica del complesso, anzi<sup>27</sup>. La rievocazione, accentuata dalla presenza di comparse in costume, era apprezzata dal critico per la capacità di favorire l’immedesimazione del visitatore, suscitandone più facilmente le emozioni<sup>28</sup>.

La risonanza dell’esposizione torinese e della sua sezione di “Storia dell’Arte”, elaborata in chiave dichiaratamente anti-eclettica, diffuse l’immagine della Rocca quale icona ideale del castello medievale: come rilevato da Bordone, la fortuna dell’edificio fu tale che nel 1917 il volume di fiabe di Guido Gozzano *La principessa si sposa* comprendeva una serie di illustrazioni realizzate da Golia ambientate nel Medioevo, e in una di esse era riprodotta una copia molto simile al castello del Valentino<sup>29</sup>.

In campo architettonico si hanno invece numerose testimonianze che confermano la codificazione dell’edificio e della borgata quale parametro di riferimento per restauri e riedificazioni ottocentesche, sia in Piemonte che al di fuori: dovendo intervenire pesantemente

---

<sup>25</sup> Il tema è già stato ampiamente illustrato da Domenichelli, al quale si rimanda per un’analisi puntuale del fenomeno. Cfr. DOMENICHELLI, 2004, pp. 303-304.

<sup>26</sup> Sulla componente scenografica del complesso del Valentino si vedano TOSCO, 1996, pp. 69-88; DELLAPIANA, 2000, pp. 101-102; PAGELLA, 2006, pp. 204-206.

<sup>27</sup> BOITO, 1884, p. 262.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> L’immagine, secondo lo studioso, è in realtà rovesciata rispetto all’originale, ciononostante ricalcherebbe da vicino l’edificio in questione. Cfr. BORDONE, 1993, pp. 146-147.

su preesistenze medievali per modellare una nuova residenza, i committenti preferivano ispirarsi a un modello di sicuro successo quale quello realizzato dal D'Andrade e i suoi collaboratori. Nei primi anni del Novecento, ad esempio, il duca Piero Visconti di Modrone commissionò all'architetto Alfredo Campanini la ricreazione del borgo torinese intorno alla rocca trecentesca di Grazzano d'Adda, nel Piacentino, adattando il modello a una storia e un contesto differenti<sup>30</sup>. Probabilmente il Campanini si ispirò alla letteratura più recente, costituita in ampia parte dalle monografie e dagli studi di Luca Beltrami sulle architetture quattrocentesche milanesi: non si può spiegare altrimenti, secondo Zucconi, la proprietà di linguaggio che caratterizza il villaggio, essendo l'architetto un "excavomastro digiuno di storia"<sup>31</sup>.

Una replica molto più fedele del modello torinese è costituita dal castello di Montichiari, in provincia di Brescia, di cui fu nominato conte Gaetano Bonoris, ricco banchiere mantovano in stretto rapporto con la corte sabauda: pochi anni dopo l'esposizione torinese il neoconte commissionò ad Antonio Tagliaferri il recupero della rocca, completamente abbandonata e in rovina, per trasformarla in una residenza signorile di gusto medievale<sup>32</sup>. Fin dal principio il committente aveva come principale opera di riferimento proprio il complesso del Valentino, pur mancando qualunque legame con le preesistenze monteclarensi; il progetto del Tagliaferri, più interessato a mantenere una continuità con le fondamenta e gli alzati ancora presenti, prevedeva invece una maggiore attenzione filologica<sup>33</sup>. L'interruzione del contratto da parte dell'architetto, esasperato dalle sempre maggiori ingerenze del Bonoris nella progettazione dell'edificio, portarono il committente a procurarsi le piante e le sezioni della Rocca torinese e ad affidarle a un nuovo architetto, con ruolo meramente esecutivo<sup>34</sup>. Allo stesso modo assunse buona parte delle maestranze attive per il cantiere del 1884, affinché replicassero le decorazioni e gli oggetti presenti: Giuseppe Rollini fu così incaricato di riprodurre la decorazione pittorica, mentre gli arredi lignei furono affidati alla bottega di Carlo Arboletti<sup>35</sup>.

Il quadro appena delineato dimostra che l'assunzione del complesso del Valentino a modello per i cantieri neomedievali di fine Ottocento e primo Novecento non assunse un valore univoco, ma variò a seconda della committenza interessata dall'intervento. Ad esempio

---

<sup>30</sup> Si rimanda a ZUCCONI, 2000, p. 85.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>32</sup> Per il castello di Montichiari e il progetto del Tagliaferri si vedano TERRAROLI, 1990, pp. 130-133; ID., 1991, pp. 97-107; PIANEA, 2006, pp. 269-280; RUFFINO, 2006, pp. 293-302.

<sup>33</sup> Cfr. TERRAROLI, 1991, p. 98.

<sup>34</sup> Si rimanda a TERRAROLI, 1991, pp. 98-100; BOIFAVA, 2006, pp. 62-69; PIANEA, 2006, pp. 269-280; RUFFINO, 2006, pp. 295-296.

<sup>35</sup> Per gli arredi e la decorazione cfr. PIANEA, 2006, pp. 269-280; RUFFINO, 2006, pp. 293-302.

l'edificazione del borgo di Grazzano d'Adda sottendeva un progetto di rivalutazione dell'artigianato locale, da porsi in relazione con il lungo soggiorno inglese di Piero Visconti di Modrone: il duca cercò difatti di favorire lo sviluppo di tecniche progressivamente soppiantate dalla produzione industriale, giungendo perfino a istituire nel borgo un'apposita scuola<sup>36</sup>.

La ricostruzione della rocca di Montichiari, per quanto basata su fonti aliene alle preesistenze locali, si inseriva invece in un processo di legittimazione diverso da quello portato avanti dalle aristocrazie piemontesi negli esempi riportati in precedenza: Bordone rileva difatti come la borghesia arricchita, nuova aristocrazia della società industriale, cercasse di nobilitarsi adottando i simboli tradizionalmente associati alle *élites*, come appunto un antico maniero o una residenza in stile<sup>37</sup>. Naturalmente il cantiere bresciano non costituisce un caso isolato, ma fa parte di una precisa tendenza, ascrivibile alla fine dell'Ottocento e i primi anni del secolo successivo: basti pensare al castello di Crespi d'Adda degli industriali Crespi (1895) o al castello Mackenzie progettato da Gino Coppedè a Genova<sup>38</sup>. Anche i coniugi Allara-Nigra, committenti della riedificazione del castello di Novello, sono in realtà ascrivibili a questa categoria: appartenevano difatti alla ricca borghesia che andava affermandosi sul finire dell'Ottocento, e probabilmente la ricostruzione del maniero si inseriva a sua volta in un graduale processo di equiparazione della coppia alla nobiltà locale<sup>39</sup>. Il percorso è tanto più evidente se si considera il ruolo di primo piano degli Allara-Nigra all'interno della vita politica e culturale di Novello e dintorni: oltre a essere ricchi possidenti terrieri, avevano creato difatti un salotto letterario nella loro residenza, a cui sembra partecipasse anche Silvio Pellico, spesso a Barolo presso la marchesa Giulia Falletti; inoltre Maria Allara-Nigra era una scrittrice dilettante, tra le cui opere si annoverano due articoli redatti in occasione dell'Esposizione Nazionale del 1884<sup>40</sup>. Si può quindi ipotizzare che si trattasse di una coppia appartenente alla borghesia più colta, in grado di percepire e condividere il valore ideologico che rivestiva un castello medievale per la loro immagine; è anche possibile che il cantiere non si dovesse esclusivamente a un'esigenza di adeguamento alla vicina aristocrazia, ma si legasse in parte a gusti e interessi personali.

Il ricorso al medesimo modello non significava dunque necessariamente il riferimento ad analoghe ideologie, ma indicava semplicemente la fortuna di cui godeva il complesso in questione, al punto da essere identificato come archetipo ideale di un borgo medievale

---

<sup>36</sup> Si veda ZUCCONI, 2000, pp. 85-86.

<sup>37</sup> Cfr. BORDONE, 2000, p. 70.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> FRANCO, 2000, pp. 40-41.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 41.

nell'immaginario collettivo. Perfino D'Andrade sfruttò l'episodio torinese come termine di riferimento per il restauro del castello di Fénis: l'edificio costituiva uno dei principali modelli per la Rocca del Valentino, ma all'epoca dei rilevamenti era in uno stato di abbandono e degrado. Dopo l'esposizione del 1884 venne acquistato dallo Stato tramite D'Andrade, che curò anche l'intervento di restauro, ispirandosi in ciò alla versione riprodotta e integrata da lui e i suoi collaboratori: per realizzare il cortile della Rocca torinese si era difatti replicata parte dell'edificio valdostano, mentre per restaurare quest'ultimo l'architetto si rifecce alla copia torinese, poiché versava in condizioni conservative migliori dell'originale<sup>41</sup>. Stabilire quale sia realmente l'originale e quale la copia diventa un'opera complessa, ma in questa sede interessa rilevare piuttosto come anche D'Andrade, fautore di un approccio filologico al monumento nonché artefice di un complesso neomedievale che imitava scrupolosamente i modelli antichi, ricorresse a un'opera ottocentesca per restaurare un edificio medievale. In questo caso si trattava della rocca da lui realizzata sulla scorta di quella valdostana, tuttavia è curiosa la scelta dell'architetto di rifarsi alla versione ottocentesca piuttosto che ai suoi rilievi sull'edificio: probabilmente riteneva la ricostruzione del Valentino sufficientemente fedele all'originale da poter essere utilizzata come modello per il suo restauro.

La tendenza a proporre un Medioevo ideale, spesso lontano dalle realtà locali, caratterizza soprattutto il campo architettonico, mentre le arti decorative presenti alle esposizioni esaminate sembrano, allo stato attuale degli studi, scarsamente interessate da questo fenomeno. Costituisce un'eccezione il caso della Sala collettiva Bresciana, presentata alla rassegna milanese del 1881 da un gruppo di artigiani attivi a Brescia, su progetto di Antonio Tagliaferri<sup>42</sup>. Come riportato dal periodico *L'Esposizione Italiana del 1881*, l'obiettivo dell'ambiente era fornire “un'idea dell'arte decorativa bresciana”, sia tramite la partecipazione al progetto di maestranze locali che grazie ai motivi decorativi: le pareti erano ornate da una serie di stemmi rappresentanti “i vari dominj della città di Brescia, da quello dell'Arduino nell'888, venendo giù giù fino all'impero napoleonico, all'austriaco (che ricorda l'eroismo delle Dieci Giornate) e all'attuale d'Italia”<sup>43</sup>. Inoltre la sovrastante incorniciatura

---

<sup>41</sup> “Prima viene disegnata in bella la “copia” (il Valentino), poi si mette mano ad un “originale” stinto (Fenis [sic]) ma, per far questo, ci si deve ispirare alla copia stessa”. ZUCCONI, 2000, p. 82. Per il restauro del castello si veda B. ORLANDONI, *Castello di Fénis*, in PITTARELLO, BIANCOLINI FEA, CERRI (a cura di), 1981, pp. 363-374.

<sup>42</sup> Cfr. *Esposizione Industriale Italiana*, cit., 1881, p. 237; si rimanda inoltre all'Appendice documentaria e al capitolo relativo all'esposizione in questione.

<sup>43</sup> Cfr. *L'Esposizione Italiana del 1881*, cit., 1881, p. 267. Per la descrizione puntuale della sala si veda anche l'Appendice documentaria.

del soffitto era caratterizzata dalle insegne delle maggiori borgate bresciane, alternate ai nomi dei principali corsi d'acqua.

Nonostante la decorazione della sala si incentrasse sulla città di Brescia, l'autore dell'articolo ascrive l'opera allo "stile fiorentino del secolo decimo quarto", giudizio che sembrerebbe confermato dalla critica più recente: come già accennato in precedenza, il Terraroli ha difatti rilevato alcune analogie tra l'ambiente presentato all'esposizione milanese e il Santuario di Santa Maria delle Grazie a Brescia, presso il cui cantiere di restauro l'architetto era impegnato dal 1875, sebbene nella Sala Bresciana sia rilevabile una componente Tudor assente nel santuario<sup>44</sup>. Secondo lo studioso questo edificio presenterebbe inoltre una commistione di elementi riconducibili al gotico italiano, tra i quali ricorda il tabernacolo di Orsanmichele dell'Orcagna; data la comunanza di fonti, si possono comprendere le ragioni dell'ascrizione della Sala Bresciana al Trecento fiorentino da parte della critica ottocentesca<sup>45</sup>. In realtà Terraroli riconosce numerosi altri modelli per il santuario bresciano – e, di conseguenza, la sala presentata alla rassegna milanese –, dall'architettura gotica francescana ai chiostri di San Paolo fuori le mura, senza dimenticare il sopracitato tabernacolo e, limitatamente agli affreschi, la pittura preraffaellita<sup>46</sup>.

Le opere di riferimento erano dunque numerose, ma nessuna di derivazione locale: eppure la Sala Bresciana presentava numerosi richiami al passato della città lombarda, esaltandone sia la storia, rappresentata dagli stemmi riprodotti sulle pareti, che l'attuale produzione artistica, di cui le maestranze impiegate costituivano l'esempio più significativo. Inoltre il Tagliaferri dagli anni Ottanta iniziò a far parte di tutte le commissioni comunali volte alla salvaguardia del patrimonio artistico della provincia bresciana e all'erezione di monumenti celebrativi, incarichi che presupponevano una conoscenza dettagliata dei beni artistici della città; ciononostante nella Sala Bresciana manca qualunque riferimento a modelli locali, o più genericamente lombardi<sup>47</sup>.

Si possono addurre diverse ragioni alla scelta delle fonti di ispirazione del Tagliaferri, ma l'ipotesi più plausibile è che la città fosse priva di testimonianze architettoniche medievali, e per questo motivo l'architetto scelse di attingere da un repertorio completamente slegato dal territorio bresciano, già utilizzato in parte per il santuario di Santa Maria delle Grazie. In realtà Brescia poteva vantare alcuni edifici riconducibili al Medioevo, sebbene non costituiscono la componente principale del patrimonio urbanistico della città: il Duomo

---

<sup>44</sup> *L'Esposizione Italiana del 1881*, cit., 1881, p. 267; TERRAROLI, 1991, p. 69. Per il cantiere del santuario bresciano si veda ID., 1989, pp. 128-130.

<sup>45</sup> *Ibid.*; TERRAROLI, 1991, pp. 50-53; *ivi*, p. 69.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>47</sup> *Ivi*, pp. 27-28.

vecchio, ad esempio, si data circa all'XI secolo, mentre Palazzo Broletto fu eretto tra il XII e la prima metà del successivo<sup>48</sup>. La chiesa di San Francesco è a sua volta di origini medievali, come parte del complesso monastico che ospita dal 1797 il Museo della città, più precisamente la basilica di San Salvatore e la chiesa di Santa Maria in Solario, ascrivibili rispettivamente all'VIII e al XII secolo<sup>49</sup>.

Se nella città lombarda erano presenti alcuni possibili modelli per la realizzazione della Sala Bresciana, restano da chiarire i motivi che spinsero il Tagliaferri a scartarli come riferimenti artistici, preferendo loro esempi più celebri ma meno legati alla realtà locale. La causa più probabile è rappresentata dalle modifiche che alcune di queste architetture subirono nei secoli successivi alla loro costruzione: il Broletto e la chiesa di San Francesco vennero difatti ampiamente trasformati tra il Cinquecento e i primi anni dell'Ottocento<sup>50</sup>. Un discorso analogo si può fare per la basilica e la chiesa appartenenti al Museo della città, che all'istituzione del museo mantennero l'allestimento del momento, comprese le stratificazioni storiche e le aggiunte successive alla loro costruzione<sup>51</sup>.

È dunque possibile che il Tagliaferri abbia scelto di non ispirarsi alle chiese già ricordate in quanto caratterizzate da una commistione di elementi architettonici e decorativi ascrivibili a diverse epoche, che rendevano difficile la lettura della componente medievale.

Alcuni di questi edifici e il Duomo vecchio furono interessati da una serie di interventi di restauro, riconducibili ad un periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento; uno dei cantieri – quello di Palazzo Broletto – fu curato proprio da Antonio Tagliaferri e dal nipote Giovanni, in collaborazione con Luigi Arcioni<sup>52</sup>. A quest'ultimo si devono inoltre i cantieri del Duomo vecchio e del San Francesco, eseguiti sempre a cavallo tra i due secoli<sup>53</sup>. Probabilmente i restauri avranno rimosso parte delle sovrastrutture che nascondevano la *facies* medievale delle architetture, portando alla luce la versione ritenuta all'epoca più corretta dal punto di vista filologico, ma i cantieri si datano a un periodo successivo all'Esposizione Generale di Milano e alla conseguente realizzazione della Sala collettiva Bresciana: Arcioni e i Tagliaferri intervennero sul Broletto nei primi anni del

---

<sup>48</sup> Per il Duomo vecchio e il Palazzo Broletto si rimanda a *Lombardia (esclusa Milano)*, Milano 1999, pp. 561-565.

<sup>49</sup> *Lombardia*, cit., 1999, pp. 592-593; *ivi*, pp. 573-575.

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 564-565; *ivi*, pp. 592-593.

<sup>51</sup> Alcune cappelle della basilica di San Salvatore e la parete di fondo furono affrescate, nel corso del Cinquecento, dal Romanino e da Paolo di Caylina il Giovane, mentre parte della chiesa di Santa Maria in Solario fu decorata nel medesimo periodo da una serie di affreschi, opera di maestranze locali. *Ivi*, p. 574.

<sup>52</sup> Cfr. ZANI, 1985, pp. 262-263; ID., *Giovanni Tagliaferri 1864-1936*, in *Brescia postromantica*, cit., 1985, p. 263; TERRAROLI, 1991, pp. 27-28; *ivi*, pp. 135-136.

<sup>53</sup> Per un breve profilo di Luigi Arcioni (1841-1918) si veda C. ZANI, *Luigi Arcioni 1841-1918*, in *Brescia postromantica*, cit., 1985, p. 262.

Novecento – secondo Terraroli tra il 1906 e il 1926, con una progressiva sostituzione di Giovanni Tagliaferri allo zio ed a Luigi Arcioni nella direzione dei lavori –, mentre il San Francesco fu affidato sempre all’Arcioni nel 1911<sup>54</sup>. Soltanto il Duomo vecchio fu interamente restaurato entro la fine del secolo, ma in questo caso i lavori si datano al decennio 1881-1893, dunque in una fase immediatamente successiva all’esposizione milanese, inaugurata a maggio del 1881<sup>55</sup>.

È possibile che l’architetto, non avendo rintracciato alcun edificio medievale adatto al suo scopo, abbia scelto di ispirarsi a modelli differenti, orientandosi verso esempi più celebri che, come ricordato in precedenza, aveva già sfruttato per il cantiere del santuario di Santa Maria delle Grazie.

Secondo Terraroli buona parte dei riferimenti stilistici della Sala Bresciana era costituita dal “gotico fiorito di marca italiana”, con particolare attenzione al Trecento fiorentino; lo studioso rileva però anche la presenza di un’altra componente, ispirata al Tudor, il cui uso appare meno scontato<sup>56</sup>.

Se i modelli toscani, come quelli italiani, sono spiegabili considerando la loro fama e la relativa diffusione tramite pubblicazioni specializzate, risulta più difficile spiegare la presenza di elementi Tudor nell’ambiente allestito dal Tagliaferri: essi presuppongono la conoscenza da parte dell’architetto del Neomedievalismo anglosassone, e la sua fortuna alle Esposizioni Universali. Ciò è spiegabile solo con la partecipazione diretta del Tagliaferri alle rassegne internazionali, a cui effettivamente prese parte in più occasioni: per le esposizioni parigine del 1867 e del 1878 fu difatti eletto membro di alcune commissioni, mentre nel 1889 si recò a Parigi per un paio di settimane per visitare la rassegna universale che vi si svolgeva<sup>57</sup>. Pur non figurandovi mai nel ruolo di espositore, l’architetto poteva vantare una certa familiarità con il Neomedievalismo che emergeva dalle mostre in questione, anche se non è sicura la sua presenza a Parigi per coordinare l’allestimento delle sezioni in entrambe le occasioni. Un reale interessamento del Tagliaferri a questo tipo di eventi sembrerebbe confermato dalla visita all’esposizione del 1889, sebbene secondo Terraroli essa “pare non lasciare significative tracce nei processi elaborativi di Antonio”, che colse solamente “il versante eclettico” e non

---

<sup>54</sup> Carlo Zani propone una cronologia differente: la “Loggia delle grida”, ricostruita da Luigi Arcioni, si sarebbe inaugurata nel 1902, mentre Giovanni Tagliaferri curò i lavori tra il 1908 e il 1916. Cfr. ZANI, 1985, p. 262; ID., 1985, p. 263; TERRAROLI, 1991, p. 136.

<sup>55</sup> Si veda ZANI, 1985, p. 262.

<sup>56</sup> TERRAROLI, 1991, p. 69.

<sup>57</sup> Cfr. TERRAROLI, 1991, p. 14. Per le esposizioni di Parigi si vedano P. DI STASIO, *1867. Esposizione Universale di Parigi (1° aprile-3 novembre)*, in BACULO, GALLO, MANGONE, 1988, pp. 126-129; ID., 1988, pp. 144-149; M. S. DE MARINIS, *1878. Esposizione Universale di Parigi (1° maggio-10 novembre)*, *ivi*, pp. 140-143.

“quello ingegneristico dell’architettura in ferro e vetro”; lo studioso limita però il suo giudizio alla componente architettonica, senza interessarsi a eventuali influenze che le arti decorative presenti alla rassegna potevano aver esercitato sull’architetto<sup>58</sup>.

La partecipazione di Antonio Tagliaferri in qualità di commissario alle esposizioni parigine del 1867 e del 1878 poteva dunque aver influito sulla progettazione della Sala Bresciana: sebbene entrambe le mostre fossero caratterizzate dalla predominanza di espositori francesi, la cui produzione si incentrava principalmente sullo stile Luigi XVI e il Neorinascimentale, la Gran Bretagna era ampiamente rappresentata da numerosi pezzi di gusto medievale e, nel caso della rassegna del 1878, da arredi ispirati allo stile Tudor<sup>59</sup>. Se si considera inoltre che nel corso di quest’ultima esposizione l’Inghilterra si distinse soprattutto nella classe della mobilia, dove i suoi espositori non si limitarono a presentare i singoli pezzi ma allestirono ambienti interamente arredati, è evidente il debito del Tagliaferri nel confronto della sezione inglese del 1878: all’Esposizione Generale di Milano del 1881 egli fu uno dei pochi a presentare una stanza completa, mentre la maggior parte degli artigiani si limitò a esporre i propri arredi senza ricercare alcuna unità stilistica<sup>60</sup>.

Come già ricordato, per l’allestimento della Sala Bresciana l’architetto fuse tra di loro non solo modelli medievali, come il Trecento fiorentino e l’architettura francescana, ma anche la rivisitazione ottocentesca dello stile Tudor vista alle rassegne parigine: il Medioevo reinventato e proposto alle esposizioni veniva dunque considerato autentico quanto il tabernacolo di Orsanmichele dell’Orcagna, senza porsi alcun interrogativo riguardo la coerenza filologica dell’insieme. D’altro canto la realizzazione di una sala arredata dedicata a Brescia priva di riferimenti al Medioevo cittadino è di per sé significativo: non potendo, per i motivi riportati in precedenza, ispirarsi alle opere medievali bresciane, il Tagliaferri scelse di realizzare comunque un ambiente neomedievale, prendendo spunto da fonti celebri e al tempo stesso attuali. La presenza di elementi Tudor denota difatti l’aggiornamento culturale dell’architetto, che sfrutta, seppure in seconda battuta, una tendenza delle arti decorative emersa alla rassegna di Parigi del 1878: dunque le Esposizioni Universali non erano solo un momento di confronto sul progresso raggiunto dalle singole nazioni, ma per artisti e artigiani rappresentavano anche una fonte di ispirazione e arricchimento culturale, oltre a una serie di spunti da replicare una volta rientrati in patria. Ciò comportava un leggero ritardo per la

---

<sup>58</sup> TERRAROLI, 1991, p. 14.

<sup>59</sup> Per una panoramica generale sulle arti decorative alle esposizioni parigine in questione si veda ALCOUFFE, BASCOU, DION-TENENBAUM, THIÉBAUT (a cura di), 1988, pp. 133-181; *ivi*, pp. 225-252.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 226. Per la Sala Bresciana si rimanda al capitolo relativo all’Esposizione Generale di Milano del 1881.

comparsa dei nuovi modelli, proprio come nel caso della Sala Bresciana, esposta a tre anni di distanza dalla mostra di Parigi, ma che risulta uno dei primi ambienti ad aver accolto gli spunti d'oltralpe.

Al di là dei modelli e delle varie declinazioni stilistiche utilizzate dal Tagliaferri è interessante la scelta dell'architetto di realizzare la Sala Bresciana secondo il gusto neomedievale, sebbene fosse evidente che la città non fosse così fortemente caratterizzata dalla presenza di edifici medievali: avrebbe meglio rappresentato Brescia un ambiente riconducibile al Cinquecento, secolo di maggior espansione e importanza rispetto alle fasi precedenti.

Indubbiamente contribuì a questa decisione l'esperienza pregressa dell'artista, che nel corso della sua carriera affrontò in più occasioni cantieri legati al Neomedievalismo, dal villino Lechi del 1870-1875 alla rocca di Montichiari, oltre al santuario bresciano<sup>61</sup>. Al tempo stesso è necessario considerare il messaggio trasmesso dalla decorazione della Sala Bresciana, interamente dedicata alla storia cittadina, da Arduino fino al Regno d'Italia: per dare un segno di continuità con il passato, ricollegandosi alle origini della città, il Neomedievalismo era lo stile che più si addiceva all'ambiente, e tale considerazione contribuì sicuramente alla scelta stilistica del Tagliaferri.

Un ragionamento del genere sembra riprendere almeno in parte alcuni concetti del Neomedioevo di matrice *troubadour*, soprattutto nella componente dinastica a cui si ispirava Carlo Alberto: per dare spessore al proprio casato o, nel caso della Sala Bresciana, alla città, si faceva riferimento a un lontano Medioevo, dal quale avrebbe avuto origine la stirpe sabauda o la cittadina lombarda. La scelta del Neomedievalismo quale stile per la stanza del Tagliaferri assumeva così un valore simbolico, volto a esaltare le radici della città e la sua storia.

La Sala Bresciana si riferisce dunque a un Medioevo inventato, costruito *ad hoc* dal Tagliaferri fondendo tra di loro svariati esempi celebri, e unendo ad essi elementi desunti dallo stile Tudor; il risultato ottenuto, una sorta di Medioevo ideale, quasi ascrivibile a una dimensione fiabesca, si può collocare sulle stesse coordinate culturali dei castelli precedentemente esaminati.

---

<sup>61</sup> TERRAROLI, 1991, pp. 27-28. Per il villino Lechi, situato presso Borgo Poncarale (Brescia), *ivi*, pp. 34-35.

### ***Dal castello medievale alla casa borghese: il concetto di comfort.***

Nei paragrafi precedenti si è parlato diffusamente della reinterpretazione del Medioevo da parte di intellettuali e artisti ottocenteschi, tenendo conto delle esigenze della committenza solamente per alcuni casi isolati. Le richieste del pubblico costituiscono tuttavia un elemento fondamentale per la comprensione del fenomeno del Neomedievalismo, soprattutto quando la restituzione filologicamente corretta del Medioevo si poneva in contrapposizione con esse.

Accanto al recupero e alla rivalutazione dell'arte medievale si devono affiancare i numerosi studi storici sul periodo, che miravano a fornire un quadro completo delle condizioni di vita dell'epoca: ciononostante la temperie romantica influenzava spesso le descrizioni ottocentesche di castelli e ruderi, anche nei casi di studiosi altrimenti strettamente fedeli al dato documentario. Perfino il Cibrario risentiva della visione romantica che caratterizzava l'idea del castello, pur fornendo nelle sue opere quadri dettagliati della vita quotidiana nel Medioevo, che risultava di fatto assolutamente improponibile per la raffinata aristocrazia ottocentesca, promotrice del *revival* medievale nella sua accezione romantica<sup>62</sup>.

Venne così a crearsi una contrapposizione tra due necessità differenti: quella ispirata al valore “non solo estetizzante ma anche ideologico”, legata all'idea di castello, da una parte, e dall'altra l'esigenza di soddisfare le richieste del pubblico, abituato alle comodità delle moderne abitazioni<sup>63</sup>. Le prime avvisaglie di tale divergenza sono riconducibili ai castelli neomedievali realizzati nell'Inghilterra di inizio Ottocento, dove già si costruivano residenze in stile per eccentrici proprietari: nonostante il fascino che l'architettura gotica esercitava sull'aristocrazia dell'epoca, la Dellapiana rileva difatti come “le necessità dei *gentlemen* di inizio secolo [...] mal tollerano i disagi di un autentico maniero medievale”<sup>64</sup>. Il quale continuerà a essere abitato solamente “nell'affabulazione, nei romanzi cavallereschi di Walter Scott o nei racconti “gotici” di Poe”, mentre i nobili che possedevano qualche nozione di architettura preferivano “medievalizzare” da soli la propria residenza con un apparato posticcio di guglie e vetrate<sup>65</sup>. Una tendenza analoga, seppure in chiave minore, era rappresentata dalla produzione di decorazioni neomedievali destinate alla borghesia, che non poteva permettersi il rimaneggiamento della propria abitazione: tra i numerosi oggetti proposti

---

<sup>62</sup> Cfr. DELLAPIANA, 2000, p. 98.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>65</sup> *Ibid.*

erano presenti perfino dei fogli traslucidi ornati con motivi ispirati alle vetrate, da applicare alle finestre per dare alla propria abitazione un tocco neomedievale<sup>66</sup>.

Parallelamente al recupero filologico del Medioevo, legato solitamente a interventi di restauro, era dunque presente un'altra tipologia di edifici, che dietro una facciata medievaleggiante manteneva le comodità delle abitazioni moderne. Tuttavia non sembra un caso che la maggior parte dei castelli appartenenti alla prima categoria fosse destinata a scopi didattici – come Fénis –, mentre solo Vittorio Avondo elesse il maniero di Issogne a sua residenza personale dopo un accurato restauro e un'attenta ricostruzione degli interni; si tratta però di un caso isolato, che collima con gli interessi del suo proprietario, ma che difficilmente sarebbe risultato accettabile a un altro fruitore. Si consideri inoltre che il castello era in realtà un museo privato, aperto a chiunque ne facesse richiesta, mentre Avondo non viveva nelle sale restaurate: il collezionista occupava un appartamento al primo piano, dove gli interventi del precedente proprietario avevano mutato l'aspetto delle stanze in modo irreversibile<sup>67</sup>.

Le condizioni di vita del Medioevo non erano dunque ritenute adeguate alle esigenze del pubblico contemporaneo, costituito soprattutto da aristocratici e facoltosi esponenti della borghesia abituati a ben altre comodità: “chi si contenterebbe adesso” – s'interroga il Boito, nell'introduzione di *Architettura del Medioevo in Italia* – “di battere i denti accanto al braciere, con uno scaldapiedi sotto ed un veggio nelle mani, o di abbrustolirsi gelando dinanzi alla enorme bocca di un camino monumentale?”<sup>68</sup>. Le antiche dimore, prosegue l'autore, “parevano fatte solo per l'estate”, mentre quelle più recenti “paiono fatte solo per l'inverno”: se il critico adduce a spiegazione di ciò “le costumanze infiminite” e “gl'inutili bisogni moltiplicati”, è anche vero che le innovazioni tecnologiche raggiunte nel corso del tempo avevano indubbiamente migliorato le condizioni abitative<sup>69</sup>. Era quindi altamente improbabile che il pubblico, abituato agli agi che le coeve abitazioni offrivano, accogliesse con favore la possibilità di vivere in una casa priva di illuminazione a gas e riscaldamento, per citare solo alcune delle migliorie che offrivano le case ottocentesche; ciò andava a scontrarsi con la crescente passione per il Medioevo, e la conseguente richiesta di architetture residenziali e oggetti in linea con tale stile.

Alla produzione artistica neomedievale era dunque richiesta una crasi tra gli aspetti estetico-ideologici e le istanze di modernità del pubblico: in campo architettonico ciò fu risolto realizzando edifici di gusto medievaleggiante per quanto riguarda l'esterno, mentre gli interni

---

<sup>66</sup> Cfr. EMERY, MOROWITZ, 2004, pp. 299-300.

<sup>67</sup> Per il cantiere di Issogne cfr. BARBERI, 1997, pp. 146-147.

<sup>68</sup> BOITO, 1880, p. VIII.

<sup>69</sup> *Ibid.*

sfruttavano i più moderni ritrovati tecnologici. Tale commistione caratterizzava sia le abitazioni destinate alle fasce più abbienti che quelle, più modeste, per la borghesia: costituisce un caso esemplare in questo senso Casa Giaccone, progettata da Riccardo Brayda nel 1890, opera lodatissima e molto richiesta dal mercato immobiliare per l'alta dotazione di *comfort* che essa possedeva, pur trattandosi di un edificio ispirato all'edilizia quattrocentesca locale<sup>70</sup>. L'architetto aveva ricoperto il ruolo di responsabile tecnico per il progetto del Borgo e del Castello Medioevale nel 1884, esperienza che influenzò ampiamente il suo percorso progettuale: come si è detto in precedenza, il complesso del Valentino costituì un veicolo di diffusione dell'idea di castello all'interno dell'immaginario collettivo, al punto da essere utilizzato in più occasioni come modello per l'edilizia ottocentesca<sup>71</sup>. Naturalmente i primi esempi di tale tendenza si devono agli architetti coinvolti nella realizzazione del complesso del Valentino: la Dellapiana ha individuato difatti numerosi casi di applicazione delle soluzioni sperimentate nel Borgo in edifici dell'edilizia contemporanea, tra i quali spicca la sopracitata Casa Giaccone, definita dalla studiosa una commistione di “soluzioni strutturali innovative”, “impiego di tecnologie moderne” e “rimandi all'edilizia quattrocentesca locale”<sup>72</sup>. D'altro canto già nella realizzazione del Borgo Medioevale, nonostante la cura filologica del complesso, si era fatto ricorso a tecniche innovative, come la pietra artificiale inventata da Cimbro Gelati: la riproposizione di una serie di edifici quattrocenteschi non comportava necessariamente l'uso di tecniche costruttive del passato, anzi l'interesse per il progresso in tale campo sembra indicare un tentativo di svecchiamento delle pratiche architettoniche<sup>73</sup>. La Bossaglia parla a tal proposito di un “finto medioevo”, ricreato per ragioni sentimentali, o storico-letterarie, proprie della sensibilità romantica<sup>74</sup>.

In generale è evidente come il Neomedievalismo in campo architettonico fosse utilizzato sempre più spesso con valenze puramente estetiche: al termine della Prima Guerra Mondiale Gottardo Gussoni, collaboratore di Pietro Fenoglio e Vivarelli, progettò a Torino il palazzo “della Vittoria”, con affaccio su corso Francia<sup>75</sup>. L'edificio è caratterizzato da una serie di elementi atti a richiamare un castello – draghi, torrette e merli –, seppur stemperati nel

---

<sup>70</sup> Per Casa Giaccone cfr. M. VIGLINO DAVICO, *Benedetto Riccardo Brayda. Una riproposta ottocentesca del Medioevo*, Torino 1984; DELLAPIANA, TOSCO, 1996, pp. 127-129; DELLAPIANA, 2005, p. 79.

<sup>71</sup> Per Riccardo Brayda (1849-1911) si veda DONATO, MARAGHINI GARRONE, 2006, pp. 19-20.

<sup>72</sup> DELLAPIANA, 2005, pp. 78-79.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>74</sup> BOSSAGLIA, 2000, p. 73.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 80.

naturalismo proprio del Liberty; ciononostante al suo interno è dotato di tutte le comodità e innovazioni tecnologiche dell'epoca, tra cui perfino un ascensore<sup>76</sup>.

Un ragionamento simile a quello appena delineato si può fare, relativamente alle arti decorative, per Palazzo Bagatti Valsecchi di Milano, dove si ricercava una crasi tra comodità ottocentesche e stile rinascimentale<sup>77</sup>. A un primo esame l'edificio sembra richiamare più da vicino il castello di Issogne di Avondo, non tanto per l'aspetto stilistico – maniero medievale il primo, abitazione signorile della metà del Cinquecento l'altro –, quanto piuttosto per i principi ispiratori di fondo: i due edifici furono difatti oggetto, nel corso degli anni Ottanta dell'Ottocento, di una serie di interventi di restauro e riarredo analoghi, volti a ricreare, se non proprio l'aspetto originario, una loro versione accurata.

Pur partendo da premesse teoriche simili, il risultato dei fratelli Bagatti Valsecchi si differenziò sotto molti aspetti da quello del collezionista piemontese, a cominciare dalla destinazione d'uso dell'edificio: in entrambi i casi esso era ad uso abitativo ma, mentre Avondo assegnò tale funzione a una parte del castello esclusa dai restauri, Giuseppe e Fausto Bagatti Valsecchi vivevano nelle stanze riallestite. Se per il collezionista piemontese lo scopo principale degli interventi compiuti sul castello era quello di riportare il maniero al suo antico splendore, trasformandolo di fatto in un museo e relegando i suoi appartamenti al piano non coinvolto dai lavori di riallestimento, i Bagatti Valsecchi sembravano invece maggiormente interessati alla dimensione abitativa, pur mantenendo una certa attenzione all'unitarietà del discorso stilistico: il loro obiettivo non era tanto realizzare un museo privato o una raccolta d'arte, quanto piuttosto quello di ricreare una residenza cinquecentesca. Da ciò scaturisce un'altra differenza tra le due residenze, diretta conseguenza di questa: la cura filologica che contraddistinse l'intervento di Issogne caratterizzò anche il palazzo milanese, coniugandosi però con le esigenze abitative dei due fratelli. Essi ritennero che la scelta di trasformare la propria abitazione in una residenza rinascimentale non comportasse necessariamente l'esigenza di vivere secondo le condizioni di vita proprie del Rinascimento, ma al tempo stesso le tecnologie ottocentesche rischiavano di falsare la restituzione dell'ambiente.

Questa considerazione è fondamentale per spiegare alcune scelte considerate quantomeno discutibili in una lettura filologicamente rigorosa, come la costruzione di arredi ottocenteschi che integrano uno o più frammenti antichi, rendendo indistinguibili le due parti: la Pavoni a

---

<sup>76</sup> DELLAPIANA, 2005, p. 80. Per Gottardo Gussoni si rimanda a LEVA PISTOI, 1969, p. 275; E. DELLAPIANA, *Tra fantasia romantica e archeologia medievale: esiti progettuali dall'Ecclettismo al Liberty*, in EAD., TOSCO, 1996, pp. 131-133.

<sup>77</sup> Su Palazzo Bagatti Valsecchi cfr. R. PAVONI, *Introduzione*, in *Museo Bagatti Valsecchi*, Milano 2003, tomo I, pp. 13-63.

tal proposito definisce l'abitazione un "omaggio alla cultura artistica del Rinascimento italiano", che rendeva i fratelli Bagatti Valsecchi eredi ideali dell'epoca<sup>78</sup>.

Già la critica di fine Ottocento e inizio Novecento aveva posto in rilievo come la residenza non fosse da considerarsi una raccolta privata, ma una commistione di collezionismo e abitazione ottocentesca. Ugo Nebbia, sulle pagine di *Arte Italiana Decorativa e Industriale* del 1909, rilevava proprio il carattere misto del palazzo e del suo contenuto, osservando che lo scopo dei due fratelli non era tanto "costituire ciò che dicesi una collezione", ma creare degli ambienti "di sano gusto artistico", dove "la poesia del passato sa ridestare intime compiacenze, intonandosi ed armonizzandosi compiutamente anche alla vita dell'oggi"<sup>79</sup>.

Un giudizio del genere probabilmente si doveva non solo alla scelta dei Bagatti Valsecchi di allestire gli ambienti in cui abitavano come un museo privato, ma almeno in parte alla presenza di comodità ottocentesche all'interno della residenza. I Bagatti Valsecchi scelsero difatti di dotare il palazzo di tutti i *comfort* dell'epoca, cercando al tempo stesso di celarli alla vista tramite camuffamenti o nascondigli: nella stanza da bagno, ad esempio, era presente la doccia, ma era nascosta all'interno di una nicchia in stile rinascimentale, alla cui base si trovava la vasca da bagno, mascherata a sua volta da vascone antico<sup>80</sup>. Un procedimento analogo fu utilizzato per altri oggetti moderni, come il pianoforte della Sala Valtellinese – ai visitatori appariva come uno stipò intagliato – o addirittura uno dei primi esemplari di telefono, racchiuso all'interno di un armadio; si ricorda inoltre il contratto del 1882 citato dalla Pavoni, redatto dai Bagatti Valsecchi con una ditta di caloriferi per una fornitura di quattro caloriferi, destinati al riscaldamento invernale del piano terra e del primo piano<sup>81</sup>. La scelta di mimetizzare gli oggetti chiaramente riconducibili alla modernità, in favore di una maggiore unità stilistica, non deve essere considerata una falsificazione del rigore con cui fu allestita la residenza, ma al contrario un tentativo di rendere l'insieme più coerente.

Risultano illuminanti a tal proposito gli articoli ottocenteschi dedicati alla visita all'abitazione, pubblicati in parte dalla Pavoni: sebbene avessero camuffato le comodità di cui era fornita la casa sotto spoglie neorinascimentali, i due fratelli non esitavano a rivelarle ai visitatori, al fine di suscitare lo stupore per lo svelamento del nascondiglio e la meraviglia che comportava il riconoscimento dell'oggetto stesso<sup>82</sup>. Hedera Helix, nel resoconto della sua

---

<sup>78</sup> PAVONI, 2003, p. 19.

<sup>79</sup> U. NEBBIA, *Raccolte d'arte industriale nel Palazzo Bagatti Valsecchi*, in "Arte Italiana", cit., anno XVIII, 1909, n. 11, p. 85.

<sup>80</sup> Cfr. PAVONI, 2003, p. 44.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 47; *ivi*, pp. 49-50; *ivi*, p. 59 n. Per il pianoforte della Sala Valtellinese e il mobile nel quale è contenuto si vedano S. CHIARUGI, *Arredi lignei*, in *Museo Bagatti*, cit., 2003, tomo I, pp. 189-190; T. RIZZI, *Strumenti musicali*, *ivi*, pp. 195-196.

<sup>82</sup> Cfr. PAVONI, 2003, pp. 47-50.

visita a Palazzo Bagatti Valsecchi per conto della *Gazzetta nazionale*, rileva la presenza del pianoforte simile a uno stipo e dell'“armadietto misterioso” che nasconde il telefono, definito “una delle più meravigliose scoperte scientifiche del secolo del progresso”, lodando al tempo stesso la soluzione dei proprietari di mimetizzare gli oggetti moderni in favore dell'unità stilistica<sup>83</sup>. “Anche appena accennato” – prosegue la Helix, riferendosi allo strumento musicale – “sarebbe stato una stonatura un pianoforte in una casa antica; pure è possibile, nel secolo decimonono, ad artisti, il vivere senza musica [...]?”: la scelta di abitare una residenza di gusto rinascimentale non doveva necessariamente comportare la rinuncia ai *comfort* a cui la ricca borghesia e l'aristocrazia erano abituati, ma solamente la loro dissimulazione<sup>84</sup>. Si ricorda inoltre che alcune delle comodità presenti nella residenza dei Bagatti Valsecchi erano indubbiamente all'avanguardia per l'epoca, e che probabilmente il loro possesso equivaleva a dichiarare la propria appartenenza alla parte più abbiente della società: il telefono, i caloriferi e la luce elettrica – le lampade, originariamente a gas, furono progressivamente convertite nel corso degli anni all'elettricità – costituiscono gli esempi più evidenti di questa tendenza, oltre a segnalare l'interesse dei due fratelli per le innovazioni tecnologiche dell'epoca<sup>85</sup>.

Si può supporre che la presenza di *comfort* ottocenteschi all'interno di una residenza in stile rinascimentale avesse dunque un duplice significato. In primo luogo gli oggetti contemporanei presenti corrispondevano a necessità proprie dell'aristocrazia dell'epoca, sia materiali che d'immagine: “è possibile, nel secolo decimonono, ad artisti, il vivere senza musica – a meno di contentarsi del liuto?” si domandava Hedera Helix, giustificando il pianoforte mimetizzato tra gli arredi cinquecenteschi come un oggetto fondamentale nelle abitazioni dei ceti abbienti<sup>86</sup>. Probabilmente gli agi offerti dalle recenti innovazioni non avevano soltanto la funzione di migliorare la qualità della vita dei Bagatti Valsecchi, ma rivestivano anche un ruolo di rappresentanza, che denunciava l'alto livello di benessere raggiunto dai due fratelli: il telefono, nascosto all'interno di un mobile in stile ma esibito durante le visite, sembra confermare quest'ipotesi, soprattutto se si considera la rarità dell'oggetto all'epoca. Negli anni Ottanta dell'Ottocento erano presenti pochissimi apparecchi telefonici, e probabilmente solo una ristretta cerchia di persone all'interno della società milanese ne possedeva un esemplare: il suo possesso indicava quindi l'appartenenza a una

---

<sup>83</sup> “Una specie di stipo a intagli minuti attira gli occhi specialmente e ve li fa spalancare sorpresi quando vi sentite domandare che cosa credete voi che sia quel mobile. Uno stipo: no? Un canterano, una scrivania, che so io! Provate a tirare un cassetto ed esso si solleva invece e vi appare davanti una tastiera di pianoforte”. *Ivi*, p. 47; *ivi*, p. 50.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>85</sup> *Ivi*, pp. 32-33.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 47.

delle classi sociali più agiate, fungendo come una sorta di *status symbol*, e ciò spiegherebbe l'esibizione del telefono di Palazzo Bagatti Valsecchi ai suoi visitatori.

Il secondo motivo di una presenza così diffusa di *comfort* ottocenteschi all'interno della residenza è riconducibile a una supposta passione per la tecnologia da parte dei due fratelli: il telefono e i caloriferi non denotano solamente il desiderio di migliorare le condizioni abitative nel palazzo, ma sembrano indicare anche un certo interesse per le più recenti innovazioni tecnologiche. La contrapposizione tra l'inclinazione personale a vivere in un privato orientato al passato e la ricerca di comodità e innovazioni portava così a ricreare un ambiente stilisticamente ineccepibile agli occhi dei visitatori, ai quali però venivano mostrati tutti gli elementi di modernità senza che la loro ostentazione venisse considerata anacronistica in un contesto rinascimentale.

Una simile dicotomia si è già riscontrata negli studi della Dellapiana, relativamente al Borgo Medievale di Torino: come ricordato in precedenza, per la sua realizzazione si era fatto ricorso a tecniche e materiali di recente scoperta, come la pietra artificiale di Cimbro Gelati, senza che ciò influisse in minima parte sulla percezione del complesso<sup>87</sup>. Se per D'Andrade e i suoi collaboratori l'uso di tecniche semi-industriali si doveva in parte al fatto che si trattasse di una ricostruzione ottocentesca, oltre che a motivi contingenti legati al tempo e ai mezzi a disposizione, nel caso dei Bagatti Valsecchi la presenza di elementi moderni è da imputarsi soprattutto al gusto personale dei due collezionisti e al *comfort* che ne derivava, mentre le ragioni economiche sono da relegarsi in secondo piano.

Se in architettura si ricercava un nesso tra la moda del Neomedievalismo e le istanze di modernità del pubblico borghese, tale esigenza era avvertita anche per le arti decorative: sebbene la letteratura sull'argomento sia praticamente inesistente, non è difficile ravvisare nelle fonti dell'epoca la medesima ricerca di *comfort* in questo campo. Al di là di poche eccezioni, tutti gli oggetti ascrivibili alle arti applicate dovevano rispondere ad alcune necessità di carattere pratico, oltre che seguire i dettami delle mode dell'epoca; il mancato equilibrio tra i due elementi portava spesso a risultati discutibili sotto entrambi gli aspetti.

Le Esposizioni Generali, a causa del vasto pubblico che richiamavano, presentavano frequentemente questo tipo di oggetti, che cercavano di attirare l'attenzione dei visitatori suscitandone la meraviglia: oltre alle copie di opere celebri realizzate in materiali diversi da quelli originali, erano presenti numerosi pezzi caratterizzati da una decorazione

---

<sup>87</sup> Si veda DELLAPIANA, 2005, p. 78.

eccessivamente ricca, che rischiava di comprometterne la funzionalità<sup>88</sup>. Camillo Boito, passando in rassegna le industrie artistiche all'esposizione milanese del 1881 per conto de *La Nuova Antologia*, rilevava la presenza di “una grande tavola portata da gruppi di cariatidi o telamoni, i quali, cacciandosi tra le nostre gambe, ci ammaccano gli stinchi”, o di “seggioni gotici con l'alta spalliera verticale, tutti a trafori e a gugliette, tanto puntuti che la Musa del Parini non avrebbe saputo dove poggiare il gomito”, oltre a uno specchio “nel quale, guardandosi, non si vedrebbe altro che un gruppo di puttini scolpiti”<sup>89</sup>.

La fedele riproduzione degli stili del passato non poteva garantire il *comfort* dell'oggetto, ma anzi rischiava di comprometterlo: come osservava il Filangieri nella sua rassegna sulla ceramica all'esposizione del 1881, non è detto che la pedissequa imitazione dei modelli storici portasse a risultati apprezzabili dal punto di vista dell'utilità, poiché essi rispondevano a esigenze diverse da quelle attuali<sup>90</sup>. “Cosa gioverebbe a noi altri odierni la nuda e cruda imitazione della ceramica classica dal XV al XVIII secolo, riprodotta con gli stessi materiali e sia pure con la stessa bravura di tecnica” si domandava il collezionista, quando si possono utilizzare materie prime migliori e metodi più rapidi per ottenere oggetti più economici, di qualità superiore e soprattutto “con maggiormente utili risultati riguardo all'uso?”<sup>91</sup>. Un ragionamento analogo emerge dal sopracitato articolo di Boito sulle arti industriali alla mostra milanese: il critico suggeriva difatti di mantenere quegli stilemi del passato atti a dare “il suggello dell'italianità” all'opera, rinnovando per il resto “tutto ciò che non risponde alle condizioni e ai desideri dell'oggi”<sup>92</sup>.

Dunque per entrambi le arti industriali dovevano rispondere alle esigenze moderne, senza che ciò venisse compromesso da elementi accessori come la componente decorativa o la ripresa di antiche tecniche di lavorazione; gli stili storici non dovevano influire in modo determinante sull'uso degli oggetti, ma naturalmente ciò non escludeva il loro uso. D'altro canto proprio tra la metà degli anni Ottanta dell'Ottocento e il primo decennio del secolo successivo si colloca la *Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale*, di cui facevano parte, tra gli altri, proprio Camillo Boito e Gaetano Filangieri<sup>93</sup>.

L'obiettivo della *Commissione*, voluta dal Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio, era vagliare lo stato dell'istruzione tecnico-artistica presso gli istituti professionali, proponendo quindi al Governo i provvedimenti necessari per un suo miglioramento su scala

---

<sup>88</sup> Oltre al capitolo relativo alle copie di modelli celebri e locali si veda PICONE PETRUSA, 2005, pp. 20-24.

<sup>89</sup> BOITO, 1881, pp. 497-498.

<sup>90</sup> PICONE PETRUSA, 2005, p. 31 n.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> BOITO, 1881, p. 506.

<sup>93</sup> Cfr. PESANDO, 2009, pp. 64-66.

nazionale<sup>94</sup>. Per giungere a ciò la *Commissione* ritenne necessario raccogliere una serie di modelli antichi di area italiana, che sarebbero in seguito confluiti in un testo da divulgare alle scuole d'arte applicata, sull'esempio della *Grammar of Ornament* di Owen Jones: le opere che avrebbero preso parte alla pubblicazione dovevano attestare lo sviluppo dell'arte italiana dall'età classica al Cinquecento, teorizzando di fatto una produzione industriale fortemente ispirata dagli stili del passato<sup>95</sup>.

Il suggerimento di coniugare antico e moderno manifestato dagli scritti del Boito e del Filangeri risponde quindi a una tendenza più diffusa, chiaramente rappresentata dalla sopracitata *Commissione* ministeriale; le loro indicazioni sono più specifiche, in quanto legate all'Esposizione Generale del 1881, ma è evidente la ricerca comune di uno stile adatto alle arti industriali che tragga spunto dal passato.

Non si sa con certezza se gli oggetti presenti alle rassegne nazionali seguissero le proposte avanzate da Boito e dal Filangeri: di una parte delle opere esaminate non è stata rinvenuta alcuna immagine, né coeva né successiva, mentre molti altri pezzi – come le vetrate – avevano una funzione puramente decorativa. Spesso inoltre le riproduzioni pubblicate sui periodici dedicati alle esposizioni riproducevano solo un'angolazione dell'opera, impedendo così una valutazione complessiva della sua funzionalità.

La maggior parte delle opere prese in esame non sembra caratterizzata dall'eccesso di decorazione lamentata dal Boito, o quantomeno tale componente non rischia di compromettere la praticità; l'unico caso è costituito dal calice donato dai sovrani del Portogallo a Leone XIII in occasione dell'Esposizione Mondiale Vaticana, che però è una fedele riproduzione di un calice del tesoro di Santa Maria di Belem, attualmente conservato a Lisbona presso il Museo Nacional de Arte Antiga, dal quale sono stati replicati tutti gli elementi, compresi quelli decorativi; per quanto lo sfarzo del modello possa aver influito sulla sua scelta, il riferimento è sempre a un'opera del passato, dalla quale derivava anche la scarsa funzionalità<sup>96</sup>.

Per i medesimi motivi, risulta difficile identificare negli oggetti esaminati eventuali modifiche volte alle esigenze del pubblico ottocentesco, a meno che esse non fossero particolarmente evidenti.

---

<sup>94</sup> Per un esame dettagliato degli incarichi della *Commissione* si rimanda a PESANDO, 2009, pp. 38-61.

<sup>95</sup> *Ivi*, pp. 99-102.

<sup>96</sup> Sul calice portoghese si vedano *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, pp. 104, 111; U. F., 1888, p. 168; si rimanda inoltre al capitolo sull'Esposizione Mondiale Vaticana. Per il calice originale invece cfr. FRANCO, 1999, p. 146; OLIVEIRA CAETANO, 1999, pp. 148-149.

Alla rassegna romana del 1888 furono esposti alcuni pezzi che sembrano rispondere alle istanze di modernità avanzate da Boito e dal Filangieri circa la coeva produzione industriale, in quanto caratterizzati da una serie di elementi volti a facilitarne l'uso. È il caso della copia della *Biblia Pauperum* di Costanza, dono di re Alberto di Sassonia a Leone XIII: l'opera, interamente eseguita a mano da Ludwig Nieper, era formata da trentaquattro pergamene, diciassette delle quali riproducevano le scene illustrate nel codice originale, corredate dalle relative legende in “paleografia teutonica del secolo XIII volgente al XIV”, in latino e tedesco<sup>97</sup>. Le restanti diciassette pagine costituivano un'aggiunta ottocentesca al volume, volta a facilitare la lettura del testo al pontefice: accanto a ogni foglio figurato difatti era riportata la trascrizione a stampa delle didascalie presenti nelle illustrazioni, altrimenti di difficile lettura<sup>98</sup>. Il volume era dunque riprodotto fedelmente per quanto riguarda il contenuto – la rilegatura, disegnata dal “Prof. von Müller di Monaco” su disegno del Nieper, era un'aggiunta ottocentesca – ma al tempo stesso si era cercato di adattarlo al Pontefice, che avrebbe sicuramente incontrato difficoltà nella lettura della grafia medievale. Si è visto nei capitoli precedenti come la replica di opere celebri non significasse necessariamente una fedele derivazione da esse, ma questo è uno dei pochi esempi in cui il modello veniva modificato per meglio rispondere alle esigenze del pubblico, in questo caso dal Papa.

Anche l'arpa a tastiera realizzata da Alessandro Antoldi e, limitatamente alla parte artistica, da Gaetano Moretti sembra inserirsi in un contesto simile: come riportato dalle fonti dell'epoca, l'idea si doveva alle difficoltà tecniche riscontrate dai musicisti nell'esecuzione della musica moderna con tale strumento, difficoltà che risultavano assenti nel caso del pianoforte<sup>99</sup>. La ricerca di una maggior praticità dell'arpa aveva portato all'invenzione di una sua versione a tastiera, che secondo l'inventore si adattava meglio alle composizioni più recenti: come nel caso della replica della *Biblia Pauperum* di Costanza, le modifiche apportate erano destinate a un adeguamento dell'oggetto alle istanze della società moderna, portando di fatto alla nascita di un nuovo strumento musicale. All'innovazione tecnica dell'arpa a tastiera non corrispondeva tuttavia un analogo rinnovamento stilistico, Gaetano Moretti disegnò difatti la decorazione in stile neomedievale, in linea con l'altare ogivale da lui progettato<sup>100</sup>. D'altro canto la crasi tra l'aspetto degli oggetti e il relativo *comfort* costituiva un

---

<sup>97</sup> *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, pp. 197-199; DE ROSSI, 1888, pp. 122-123; si rimanda inoltre al capitolo relativo all'Esposizione del 1888 e all'Appendice documentaria.

<sup>98</sup> Cfr. *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 198.

<sup>99</sup> Si veda *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 180; *Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 62; cfr. anche il capitolo relativo all'Esposizione Mondiale Vaticana.

<sup>100</sup> *Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 62.

punto saliente negli scritti di Boito e del Filangieri, che suggerivano di unire lo stile del passato a un rinnovamento degli aspetti pratici e dei materiali impiegati.

Un ultimo oggetto presente alle esposizioni che pare aver recepito almeno una parte delle idee di Boito e Filangieri è la lampada neomedievale presentata da Giuseppe Michieli alla rassegna di belle arti napoletana del 1877: essa poteva difatti essere utilizzata sia con una candela che come lume a gas, ma era definita dal catalogo della mostra “ad imitazione del medio evo”<sup>101</sup>. L’opera, che riscosse un discreto successo – il De Gubernatis riporta a tal proposito che a Napoli essa fu “molto osservata” –, rispondeva dunque alle richieste del pubblico e della critica, che desideravano un oggetto che seguisse la moda neomedievale dell’epoca senza rinunciare per questo alle innovazioni moderne, come appunto l’illuminazione a gas<sup>102</sup>. La crasi tra l’estetica della lampada e la capacità di adattarsi alle istanze di modernità del pubblico spiega la sua fortuna presso la critica ottocentesca, ma l’opera non ottenne il successo sperato: come ricordato nel capitolo relativo all’esposizione del 1877, la lampada di Michieli risulta uno dei premi per la Lotteria di Capi d’Arte istituita in occasione della mostra napoletana per evitare agli artisti le spese di imballo e trasporto degli oggetti invenduti, dunque all’esposizione non aveva trovato alcun acquirente<sup>103</sup>.

La contraddizione tra arredi in stile e tecnologie moderne emerge con particolare evidenza per lampadari e altre fonti di illuminazione: l’uso del gas, e in seguito dell’elettricità, avevano portato alcune modifiche di carattere pratico a questa categoria di elementi, che potevano causare non pochi problemi nel caso di pezzi in stile. Spesso difatti si ispiravano a opere realmente esistenti, o a dipinti dell’epoca di riferimento, ed era perciò necessario integrare i modelli in base alle innovazioni tecnologiche utilizzate: oltre al caso della lampada di Michieli si possono ricordare quelle presenti a Palazzo Bagatti Valsecchi, disegnate dai due fratelli spesso su ispirazione di manufatti e dipinti quattro-cinquecenteschi, ma anche di periodi precedenti. La Pavoni cita a tal proposito il lampadario della Sala Bevilacqua, per il quale i Bagatti Valsecchi utilizzarono come modello un portalampane presente nella tela *Re Mauro congeda gli ambasciatori* del ciclo di *Storie di Sant’Orsola* del Carpaccio, mentre quelli nella Galleria delle Armi erano tratti dagli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni<sup>104</sup>.

---

<sup>101</sup> *Catalogo dell’Esposizione*, cit., 1877, p. 92; cfr. inoltre il capitolo sull’Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli (1877) e l’Appendice documentaria.

<sup>102</sup> DE GUBERNATIS, 1906, p. 300.

<sup>103</sup> Cfr. DE CESARE, 2007, p. 53.

<sup>104</sup> Lo stesso portalampane fu pubblicato nei primi anni Novanta dell’Ottocento su *Arte Italiana Decorativa e Industriale*, con l’invito ad artigiani e artisti di riprodurlo. Cfr. PAVONI, 2003, pp. 31-33.

Sebbene non si siano trovate riproduzioni della lampada realizzata dal Michieli, si può supporre con una certa sicurezza che non si discostasse troppo da quelle progettate dai Bagatti Valsecchi, e che dunque condividesse con esse le medesime problematiche legate alla contrapposizione tra stile e tecnologia moderna. Nel caso milanese si può notare come tale confronto fosse risolto privilegiando la componente artistica, a scapito di quella tecnologica: lampadari e *appliques* riprendevano da vicino i modelli storici, limitandosi a sostituire le candele o i contenitori per l'olio con lampade a gas, e in seguito lampadine elettriche<sup>105</sup>. Nel corso degli anni difatti i Bagatti Valsecchi convertirono tutto l'impianto di illuminazione, senza apportare alcuna modifica alle lampade interessate dalla trasformazione. D'altro canto l'uso di luminarie a gas o elettriche in stile sembra fosse abbastanza diffuso, almeno nel caso di edifici restaurati: nel Fondo D'Andrade conservato presso l'Archivio Storico di Torino si sono rinvenute alcune riproduzioni fotografiche, attualmente inedite, di lampadari in stile neomedievale e cinquecentesco, alcuni dei quali evidentemente ideati per l'utilizzo a gas o tramite elettricità (**Tavv. 1-16**)<sup>106</sup>. Dalla corrispondenza presente nel faldone sembrerebbe che le immagini siano state spedite nel 1889 da una ditta belga – la “Felix Vandeveld”, di Bruxelles<sup>107</sup> – specializzata in oggetti di bronzo ed ottone, alla quale l'architetto aveva richiesto le fotografie di alcuni lampadari in stile del XV e XVI secolo e i relativi prezzi, probabilmente in previsione di un loro acquisto per uno dei numerosi cantieri di restauro da lui diretti: il più plausibile, considerando le date riportate dai documenti esaminati, è il castello di Pavone, acquistato dal D'Andrade nel 1885<sup>108</sup>. La “Felix Vandeveld” è presente nel faldone con altre due fotografie, che illustrano altri aspetti della sua produzione: nella prima è esposto un gruppo cospicuo di bronzi di diversi stili, costituito prevalentemente da candelabri ma anche da elementi decorativi, come il gruppo della Madonna con Bambino e il contenitore ornato con teste di drago posto accanto (**Tav. 17**)<sup>109</sup>. La seconda immagine riproduce a sua volta una coppia di candelabri a più luci, di gusto neomedievale, non presenti nella riproduzione precedente (**Tav. 18**): probabilmente la ditta, vista la richiesta di

<sup>105</sup> Sull'argomento si veda PAVONI, 2003, pp. 24-25; *ivi*, p. 33.

<sup>106</sup> A.S.T., Fondo D'Andrade (F.D.A.), busta 33, fascicolo 1.

<sup>107</sup> Secondo un biglietto da visita rinvenuto all'interno del fascicolo, la ditta aveva partecipato a esposizioni nazionali e universali, ottenendo numerosi riconoscimenti. Tra le altre si ricorda quella di Parigi del 1878, alla quale fu premiata con la medaglia d'argento. A.S.T., F.D.A., busta 33, fascicolo 1.

<sup>108</sup> A.S.T., F.D.A., busta 33, fascicolo 1, lettera del Vandeveld a D'Andrade del 25 aprile 1889; A.S.T., F.D.A., busta 33, fascicolo 1, Felix Vandeveld, Prix des lustres, etc.; sul castello di Pavone si vedano R. D'ANDRADE, *Il castello di Pavone*, Lisbona 1957; D. BIANCOLINI FEA, *Castello di Pavone*, in EAD., PITTARELLO, CERRI (a cura di), 1981, pp. 311-324.

<sup>109</sup> A.S.T., F.D.A., busta 33, fascicolo 1. Si noti come la Madonna sia identica a quella presente al centro di alcuni lampadari (**Tavv. 1, 3**).

informazioni sui lampadari in stile quattro-cinquecentesco, pensò di cogliere l'occasione per inviare all'architetto le immagini di alcuni oggetti di gusto simile<sup>110</sup>.

Nel medesimo fascicolo si è rinvenuta la risposta di un'altra ditta di arredi – la “V.ve A. Javaux-Gérard” di Liegi – alla richiesta di informazioni da parte del D'Andrade, ma il catalogo inviato è prevalentemente costituito da oggetti religiosi, tra i quali sono comunque presenti alcune lampade a gas di gusto medievaleggiante (**Tavv. 19-32**)<sup>111</sup>. L'unica eccezione è rappresentata da un disegno a parte, rappresentante un lampadario definito dalla ditta “Style Hollandais”, caratterizzato dalla presenza di numerosi bracci curvilinei; in questo caso però l'opera sembra rifarsi più a modelli cinque-seicenteschi che al Medioevo fiammingo (**Tav. 33**)<sup>112</sup>.

D'altro canto l'intestazione della lettera specifica la specializzazione della ditta in campo religioso: oltre a vantare un “Atelier de Sculpture” specializzato in statuaria e *vie Crucis*, la società si occupava di “Ornements Sacerdotaux”, arredi sacri, bronzi e oreficerie di diverso tipo, e perfino di vetrate<sup>113</sup>. Più in generale è evidente come, a differenza della “Felix Vandeveldé”, la produzione della ditta di Liegi fosse formata quasi esclusivamente da arredi sacri, ascrivibili a diversi stili: sorge spontaneo il paragone con il repertorio Bertarelli, caratterizzato a sua volta da oggetti religiosi di gusto eterogeneo<sup>114</sup>. La ditta milanese poteva vantare un'attività molto più estesa, e probabilmente più industrializzata rispetto alla dimensione artigianale che caratterizzava la “V.ve A. Javaux-Gérard”, ma è innegabile il riferimento a modelli compositivi simili: basta pensare ai candelabri decorati con motivi floreali (**Tav. 22**), presenti nei cataloghi di entrambe le ditte.

Purtroppo non si sa con certezza se tali richieste fossero effettivamente legate ai restauri del castello di Pavone: le date sembrerebbero coincidere con la cronologia del cantiere – la Biancolini Fea ascrive a quel periodo l'acquisto, da parte del D'Andrade, di alcuni arredi presso un antiquario fiorentino – ma dalle immagini d'epoca degli ambienti non si è riconosciuta nessuna delle lampade riprodotte nel fascicolo<sup>115</sup>. Tuttavia nelle riproduzioni della Sala da pranzo pubblicate da Ruy D'Andrade è presente un lampadario in stile medievale che mostra evidenti analogie con alcuni pezzi della “Felix Vandeveldé”, e che

---

<sup>110</sup> A.S.T., F.D.A., busta 33, fascicolo 1.

<sup>111</sup> A.S.T., F.D.A., busta 33, fascicolo 1, lettera della Javaux-Gérard a D'Andrade del 14 giugno 1888; A.S.T., F.D.A., busta 33, fascicolo 1, Maison A. Javaux-Gérard, Catalogue.

<sup>112</sup> A.S.T., F.D.A., busta 33, fascicolo 1.

<sup>113</sup> A.S.T., F.D.A., busta 33, fascicolo 1, lettera della Javaux-Gérard a D'Andrade del 14 giugno 1888.

<sup>114</sup> Cfr. *Catalogo generale della ditta Fratelli Bertarelli*, Milano s.d. [1910].

<sup>115</sup> BIANCOLINI FEA, 1981, p. 312.

pertanto si può supporre provenire dalla ditta belga (**Tav. 34**); la mancanza di ulteriori informazioni in merito però impedisce di confermare definitivamente l'ipotesi<sup>116</sup>.

È evidente che l'uso di stili storici per oggetti legati alle nuove tecnologie era abbastanza diffuso, anche tra sostenitori del restauro filologico come D'Andrade. Eppure questa tendenza poteva causare non pochi problemi dal punto di vista pratico, come quelli recepiti e denunciati da Camillo Boito. In un trafiletto su *Arte Italiana Decorativa e Industriale* il critico evidenziava difatti come non si fosse ancora trovata una forma adeguata ai lampadari e alle altre fonti di illuminazione elettrica, i cui modelli storici risultavano poco adatti alla propagazione della luce con tale tecnologia: essi erano difatti realizzati “in guisa da ricevere i becchi in alto”, mentre la luce elettrica si diffonde dall'alto verso il basso, causando così “le incertezze degli ornataisti moderni”<sup>117</sup>. Dunque in alcuni casi il riferimento agli stili storici non costituiva la scelta migliore, poiché in contrasto con le esigenze pratiche richieste dall'oggetto: al tempo stesso l'uso di arredi di gusto moderno in ambienti allestiti in stile poteva suscitare qualche perplessità sulla sua correttezza filologica, senza dimenticare inoltre che in questo modo si sarebbe eliminata dal mercato una vasta porzione della produzione artistica in stile.

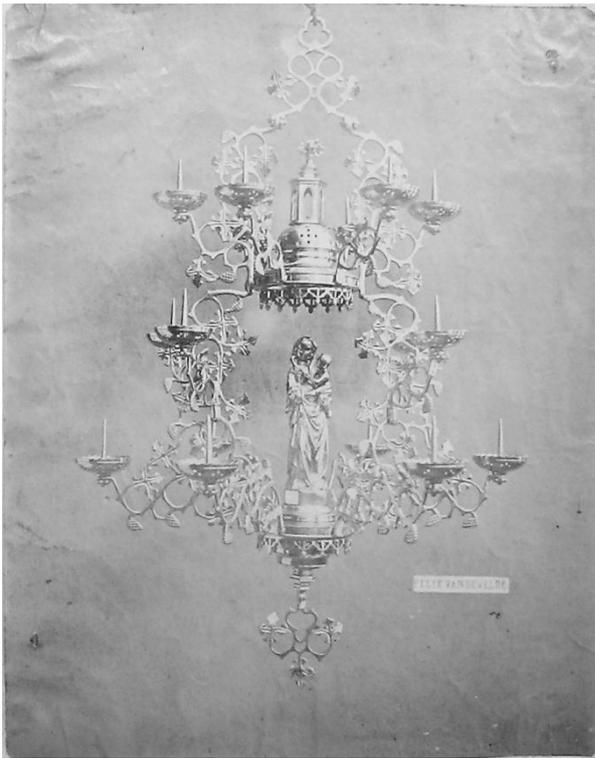
Non stupisce quindi che la segnalazione del Boito non sortì l'effetto sperato, quantomeno nel caso dei Bagatti Valsecchi: il passaggio all'illuminazione elettrica non comportò difatti la sostituzione dei pezzi interessati, ma soltanto una loro modifica, che di fatto non alterò quasi l'aspetto originario.

Semberebbe quindi che la ricerca di *comfort* non si limitasse all'architettura residenziale, ma fosse presente anche nelle arti decorative. La mancanza di riproduzioni d'epoca, e la dispersione degli oggetti dopo le esposizioni, oltre alla scarsa fortuna di cui gode anche presso la critica più recente, non ha permesso di approfondire ulteriormente l'argomento.

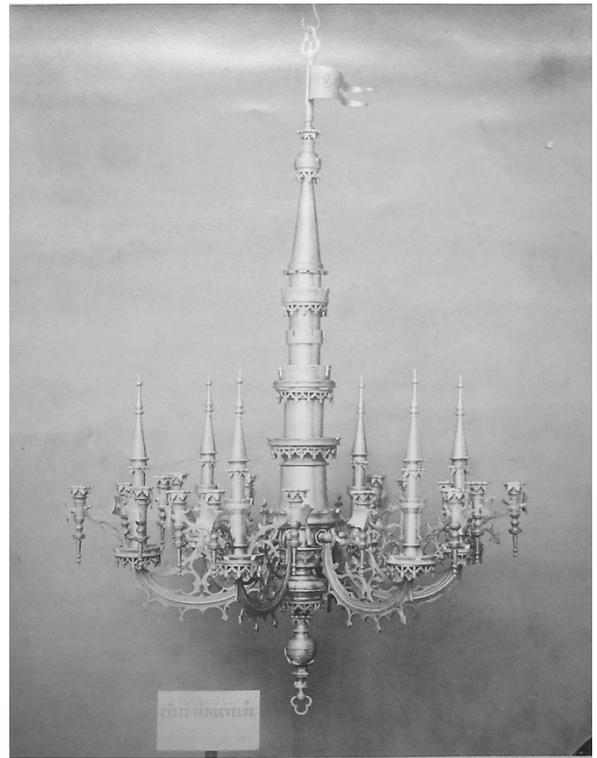
---

<sup>116</sup> Per le riproduzioni degli interni del castello si veda D'ANDRADE, 1957.

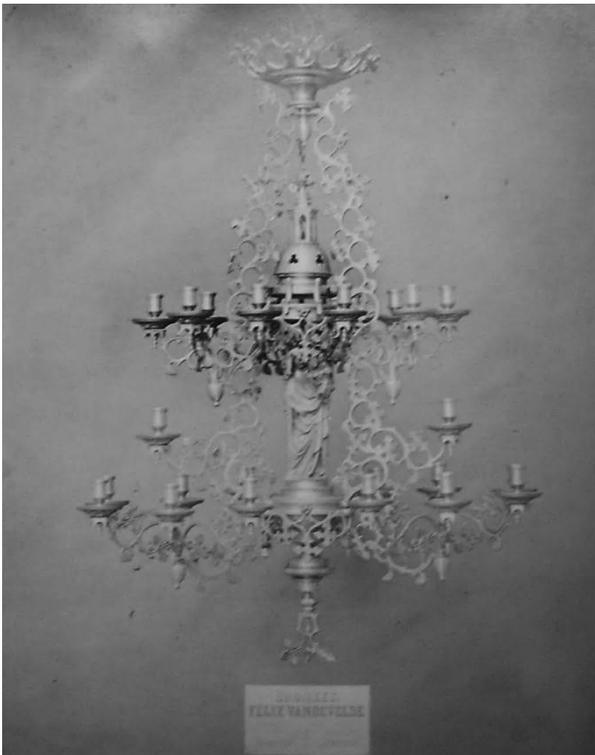
<sup>117</sup> L'articolo non riporta il nome dell'autore, tuttavia la Pavoni attribuisce lo scritto al Boito. C. BOITO, *Notizie*, in “*Arte Italiana*”, cit., anno IV, 1895, n. 6, p. 52; PAVONI, 2003, p. 33.



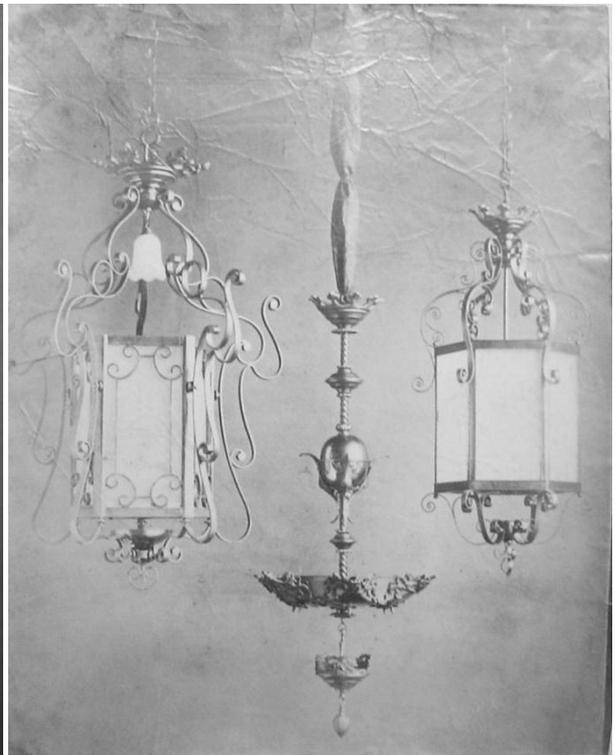
**Tavv. 1-15.** Felix Vandevelde, riproduzioni fotografiche di lampadari (A.S.T., F.D.A., busta 33, fascicolo 1).



**Tav. 2.**



**Tav. 3.**



**Tav. 4.**



Tav. 5.



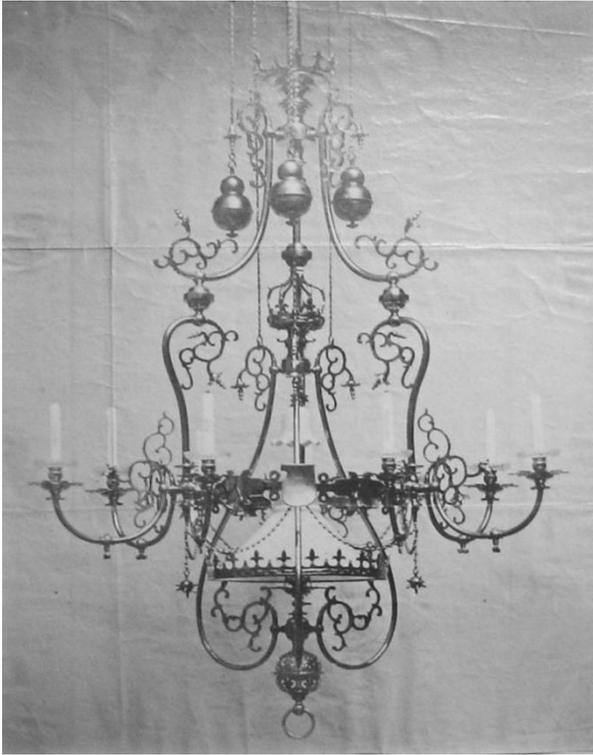
Tav. 6.



Tav. 7.



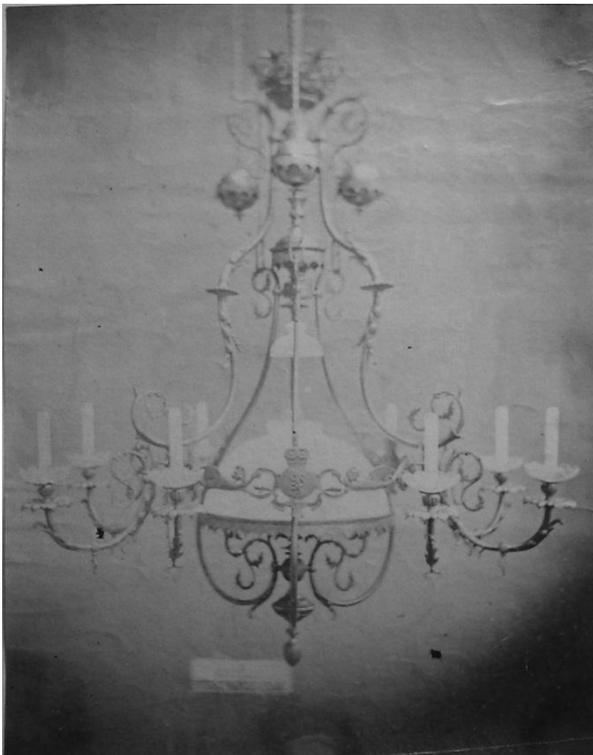
Tav. 8.



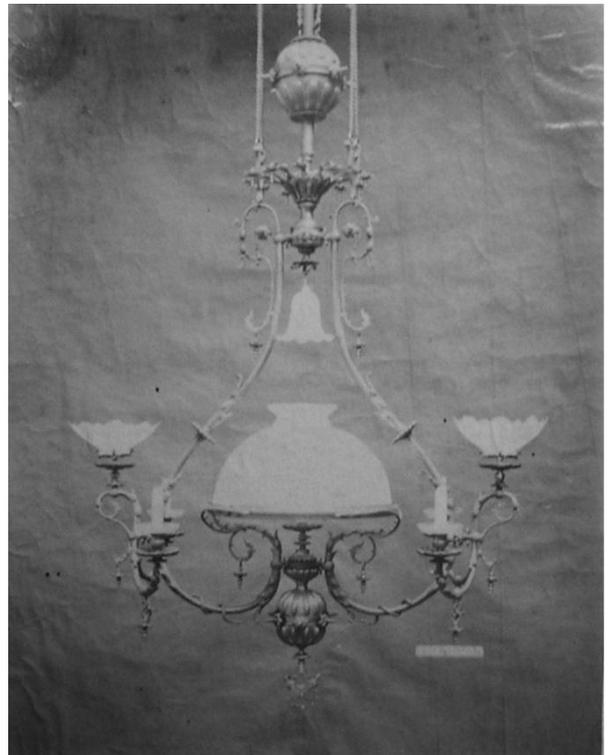
Tav. 9.



Tav. 10.



Tav. 11.



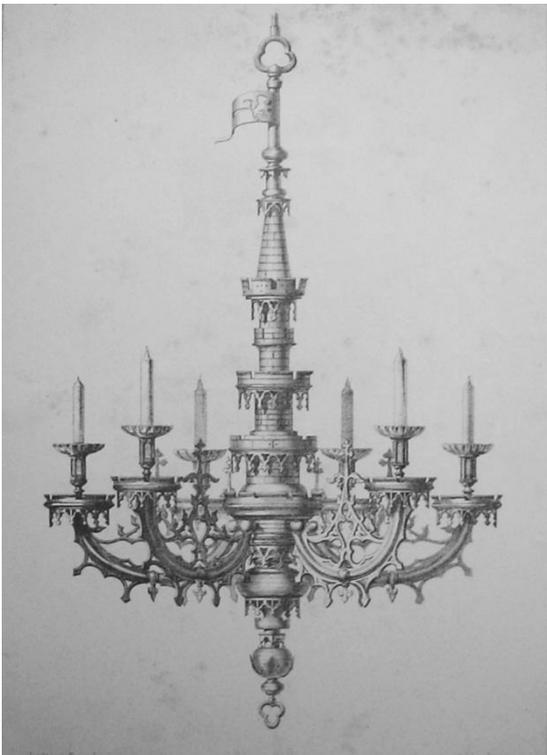
Tav. 12.



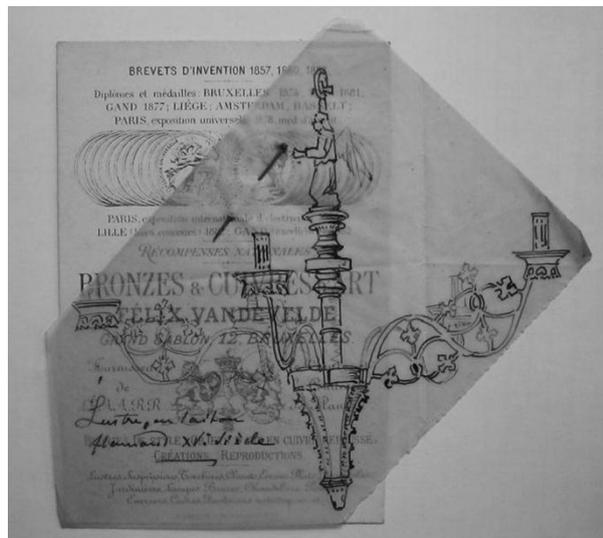
Tav. 13.



Tav. 14.



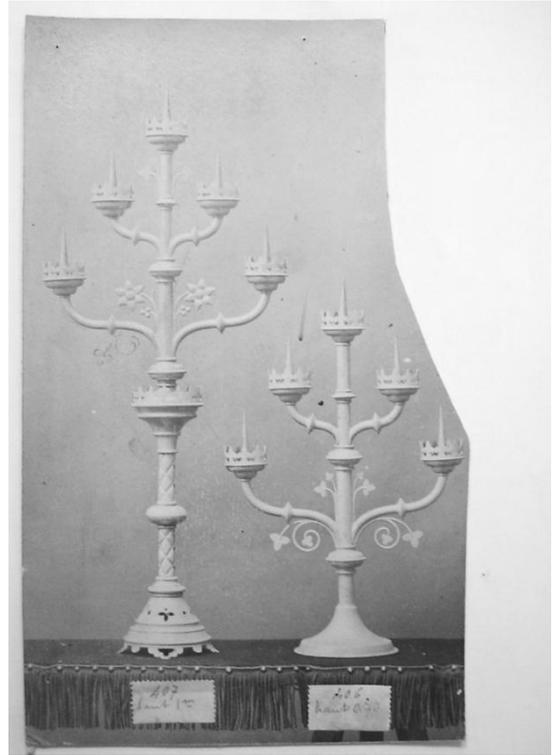
Tav. 15.



Tav. 16. Felix Vandeveldde, lampadario (A.S.T., F.D.A., busta 33, fascicolo 1).



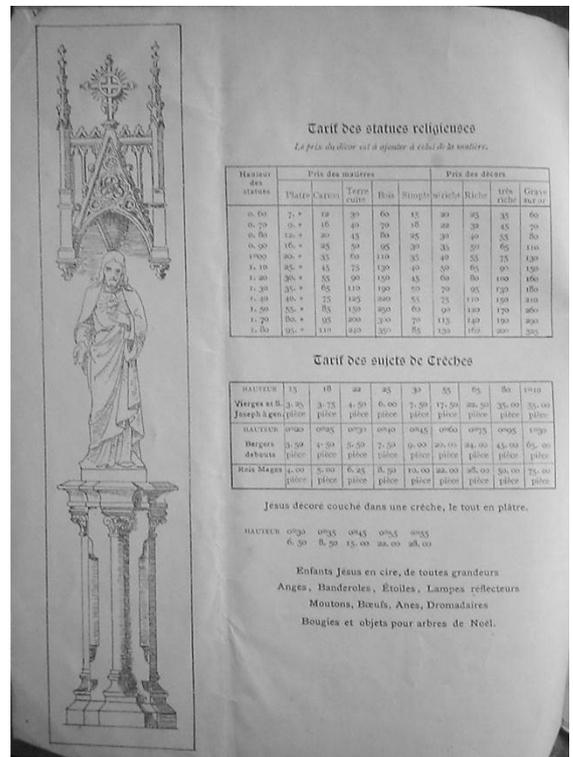
Tav. 17. Felix Vandevelde, esposizione di bronzi (A.S.T., F.D.A., busta 33, fascicolo 1).



Tav. 18. Felix Vandevelde, coppia di candelabri (A.S.T., F.D.A., busta 33, fascicolo 1).



Tavv. 19-32. Maison A. Javaux-Gérard, Catalogue (A.S.T., F.D.A., busta 33, fascicolo 1).



Tav. 20.

**FABRIQUE D'ORNEMENTS  
D'EGLISE  
ET D'OBJETS D'ART**  
**V<sup>Y</sup>E JAVAUX-GERARD**  
**LIEGE**  
**25 RUE ST-PAUL, 25.**

**NOËL**

À l'occasion de la fête de Noël  
nous vous présentons de vous  
souvenir les conditions  
avantageuses auxquelles nous  
livrons les CROCHES - dites :  
CROTTES de BETHLEEM.  
Ces croches ont été  
Sculptées par Saint Etienne  
compagnon par excellence  
l'ÉLÉMENT d'une Grotte de  
PIERRE. Nous en sommes  
les SEULS FABRICANTS.

une Croche 2 m. 140 h.
1.50 p. compris
l'Enfant Jésus - la Vierge -
Saint Joseph - le Bœuf - l'Âne
une étoile 275 fr.
10 cm - 135 cm - 1.50 p.
1 m. 50 p.
1.00 m. 1.00 m. 0.80 p.
0.80 m. 0.80 p.
1.00 m. 0.60 m. 0.50 p.
0.45 p.

en magasin un grand choix  
de CROCHES et de CROTTES.  
ARCHES - BARRIÈRES - ROIS-MAGES  
DE TOUT PRIX.

APRÈS NOËL.

1891 - JAVAUX GERARD

Tav. 21.

**FABRIQUE DE BRONZES D'EGLISE.**  
CHANDELIERES - CANDELABRES - CROISSANTS - RAMPPES - GRANDS  
EXECUTES D'APRES DESSINS AVEC LA PLUS RIGOUREUSE OBSERVATION  
DES STYLES.  
EN MAGASIN UN GRAND CHOIX D'ESPENSOIRS - BURETTES - LANTERNES  
VEILLEUSES ET BRONZES DE FABRICATION BELGE ET ETRANGERE  
AUX PRIX LES PLUS AVANTAGEUX.

**ATELIER SPECIAL DE DESSIN  
ENVOI DU CATALOGUE  
DES  
BRONZES.**

N° 101	Chandelier Goth XIII <sup>e</sup>	50 h. - 55 p. pièce
N° 102	Chandelier Reg	cuivre poli - 40 p.
N° 103	Chandelier riche	cuivre poli - 70 p.
N° 104	Chandelier riche	cuivre poli - 100 p.
N° 105	Chandelier riche	cuivre poli - 120 p.
N° 106	Chandelier riche	cuivre poli - 150 p.
N° 107	Chandelier riche	cuivre poli - 180 p.
N° 108	Chandelier riche	cuivre poli - 200 p.
N° 109	Chandelier riche	cuivre poli - 250 p.
N° 110	Chandelier riche	cuivre poli - 300 p.

Tav. 22.

N° 200 F. de 30 à 28 cm
N° 201 F. de 45 cm
N° 202 F. de 40 cm
N° 203 F. de 55 cm
N° 204 F. de 201 cm
N° 205 C. 5 lampes 40 cm
N° 206 C. 5 lampes 60 cm
N° 207 C. 5 lampes 80 cm
N° 208 C. 5 lampes 100 cm
N° 209 C. 5 lampes 120 cm
N° 210 C. 5 lampes 140 cm
N° 211 C. 5 lampes 160 cm
N° 212 C. 5 lampes 180 cm
N° 213 C. 5 lampes 200 cm
N° 214 C. 5 lampes 220 cm
N° 215 C. 5 lampes 240 cm
N° 216 C. 5 lampes 260 cm
N° 217 C. 5 lampes 280 cm
N° 218 C. 5 lampes 300 cm
N° 219 C. 5 lampes 320 cm
N° 220 C. 5 lampes 340 cm
N° 221 C. 5 lampes 360 cm
N° 222 C. 5 lampes 380 cm
N° 223 C. 5 lampes 400 cm
N° 224 C. 5 lampes 420 cm
N° 225 C. 5 lampes 440 cm
N° 226 C. 5 lampes 460 cm
N° 227 C. 5 lampes 480 cm
N° 228 C. 5 lampes 500 cm
N° 229 C. 5 lampes 520 cm
N° 230 C. 5 lampes 540 cm
N° 231 C. 5 lampes 560 cm
N° 232 C. 5 lampes 580 cm
N° 233 C. 5 lampes 600 cm
N° 234 C. 5 lampes 620 cm
N° 235 C. 5 lampes 640 cm
N° 236 C. 5 lampes 660 cm
N° 237 C. 5 lampes 680 cm
N° 238 C. 5 lampes 700 cm
N° 239 C. 5 lampes 720 cm
N° 240 C. 5 lampes 740 cm
N° 241 C. 5 lampes 760 cm
N° 242 C. 5 lampes 780 cm
N° 243 C. 5 lampes 800 cm
N° 244 C. 5 lampes 820 cm
N° 245 C. 5 lampes 840 cm
N° 246 C. 5 lampes 860 cm
N° 247 C. 5 lampes 880 cm
N° 248 C. 5 lampes 900 cm

Tav. 23.

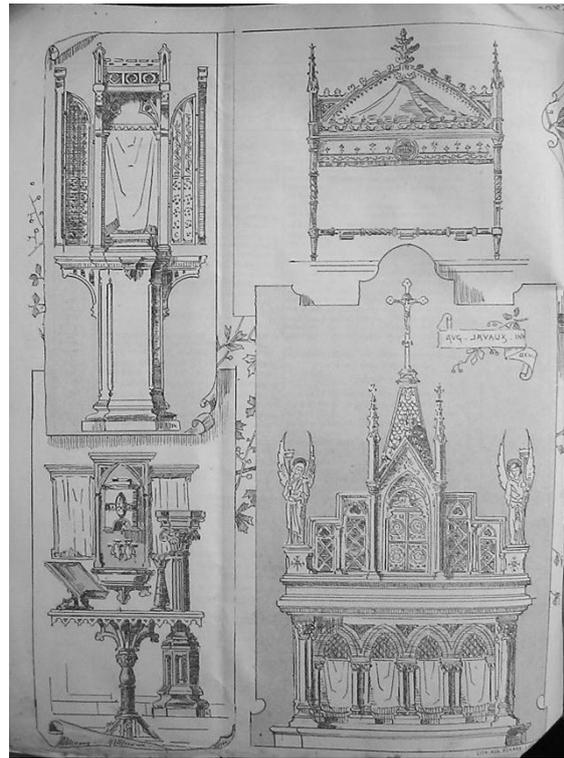
N° 400 C.	5 lampes 60 cm	75 p.
N° 401 C.	5 lampes 65 cm	80 p.
N° 402 C.	5 lampes 70 cm	85 p.
N° 403 C.	5 lampes 75 cm	90 p.
N° 404 C.	5 lampes 80 cm	95 p.
N° 405 C.	5 lampes 85 cm	100 p.
N° 406 C.	5 lampes 90 cm	105 p.
N° 407 C.	5 lampes 95 cm	110 p.
N° 408 C.	5 lampes 100 cm	115 p.
N° 409 C.	5 lampes 105 cm	120 p.
N° 410 C.	5 lampes 110 cm	125 p.
N° 411 C.	5 lampes 115 cm	130 p.
N° 412 C.	5 lampes 120 cm	135 p.
N° 413 C.	5 lampes 125 cm	140 p.
N° 414 C.	5 lampes 130 cm	145 p.
N° 415 C.	5 lampes 135 cm	150 p.
N° 416 C.	5 lampes 140 cm	155 p.
N° 417 C.	5 lampes 145 cm	160 p.
N° 418 C.	5 lampes 150 cm	165 p.
N° 419 C.	5 lampes 155 cm	170 p.
N° 420 C.	5 lampes 160 cm	175 p.
N° 421 C.	5 lampes 165 cm	180 p.
N° 422 C.	5 lampes 170 cm	185 p.
N° 423 C.	5 lampes 175 cm	190 p.
N° 424 C.	5 lampes 180 cm	195 p.
N° 425 C.	5 lampes 185 cm	200 p.
N° 426 C.	5 lampes 190 cm	205 p.
N° 427 C.	5 lampes 195 cm	210 p.
N° 428 C.	5 lampes 200 cm	215 p.
N° 429 C.	5 lampes 205 cm	220 p.
N° 430 C.	5 lampes 210 cm	225 p.
N° 431 C.	5 lampes 215 cm	230 p.
N° 432 C.	5 lampes 220 cm	235 p.
N° 433 C.	5 lampes 225 cm	240 p.
N° 434 C.	5 lampes 230 cm	245 p.
N° 435 C.	5 lampes 235 cm	250 p.
N° 436 C.	5 lampes 240 cm	255 p.
N° 437 C.	5 lampes 245 cm	260 p.
N° 438 C.	5 lampes 250 cm	265 p.
N° 439 C.	5 lampes 255 cm	270 p.
N° 440 C.	5 lampes 260 cm	275 p.
N° 441 C.	5 lampes 265 cm	280 p.
N° 442 C.	5 lampes 270 cm	285 p.
N° 443 C.	5 lampes 275 cm	290 p.
N° 444 C.	5 lampes 280 cm	295 p.
N° 445 C.	5 lampes 285 cm	300 p.
N° 446 C.	5 lampes 290 cm	305 p.
N° 447 C.	5 lampes 295 cm	310 p.
N° 448 C.	5 lampes 300 cm	315 p.
N° 449 C.	5 lampes 305 cm	320 p.
N° 450 C.	5 lampes 310 cm	325 p.

Tav. 24.





Tav. 29.



Tav. 30.

**Ameublement religieux de style.**

*AUTEL de bois, pierre, marbre, terre cuite, d'après dessein et plans dressés spécialement pour toute demande.*

*Petits AUTELS de bois depuis 200 frs tout dressés; en terre cuite, depuis 300 frs.*

*GRANDS AUTELS de bois et de terre cuite ou de marbre, de 40, 70, 200 et 300 francs.*

*DAIS de procession, d'éd. plat, bois ou terre cuite, garnis de velours avec sujet de bois, depuis 100 frs.*

*Item, bois ou fer, velours plus fin, de 250 à 400 frs.*

*DAIS avec dôme et tentatives plus ou moins riches, de 200 à 1000 frs, boiserie riche, comme modèle du catalogue.*

*BRODERIE d'après dessein, de 500 à 2000 frs.*

**Chemins de Croix artistiques peints sur toile**  
*(Style gothique / style roman)*

DIMENSIONS pour la hauteur largeur courbes	PRIX sans la broderie sans les statues		Supplément en bois pour dôme et lanternes	DIMENSIONS ET PRIX pour la hauteur sans statue	
	Total dressé en fer	Prix en terre cuite dressé en fer		Dimensions	Prix
0,70 sur 0,44	500 fr.	450 fr.	120 fr.	0,50 sur 0,35	300 fr.
0,75 — 0,50	550	500	150	0,55 — 0,40	350
1,00 — 0,64	620	500	170	0,65 — 0,45	400
1,07 — 0,70	750	700	180	0,75 — 0,52	450
1,28 — 0,84	1000	900	240	1,10 — 0,70	720
1,44 — 0,94	1250	1000	300	1,20 — 0,80	900

**Chemins de Croix, style roman (sans dôme)**

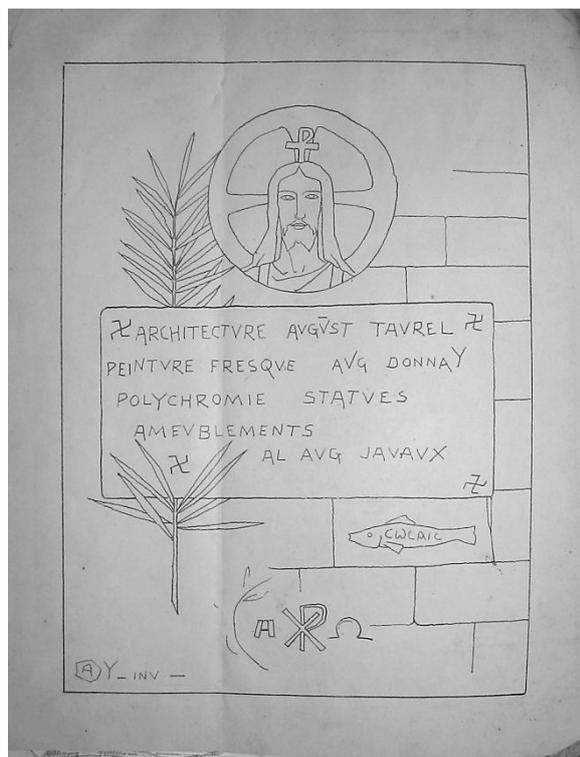
DIMENSIONS pour la hauteur largeur courbes	PRIX sans la broderie sans les statues		Supplément en bois pour dôme et lanternes	DIMENSIONS ET PRIX pour la hauteur sans statue	
	Total dressé en fer	Prix en terre cuite dressé en fer		Dimensions	Prix
0,75 sur 0,45	500 fr.	450 fr.	120 fr.	0,55 sur 0,35	300 fr.
0,75 — 0,50	550	500	150	0,55 — 0,42	350
0,90 — 0,54	620	600	170	0,65 — 0,52	400
1,00 — 0,70	750	700	180	0,80 — 0,55	500
1,28 — 0,84	1000	900	240	1,10 — 0,70	720
1,44 — 0,94	1250	1000	300	1,20 — 0,80	900

**Formes ordinaires en hauteur ou en travers**

Taille de la hauteur	La collection en bois dressé avec croix et inscriptions	
	Dimensions	Prix
15	15 sur 10	200 fr.
20	20 sur 14	300 fr.
25	25 sur 18	400 fr.
30	30 sur 22	500 fr.
35	35 sur 26	600 fr.
40	40 sur 30	700 fr.
45	45 sur 34	800 fr.
50	50 sur 38	900 fr.
55	55 sur 42	1000 fr.

*Éclairage — Chemins de croix — Calices — Confessionnaux — Chaises de vérité — Cendriers — Tabernacles de sacristie — Pupitres de missel, etc. etc.*

Tav. 31.



Tav. 32.



**Tav. 33.** Maison A. Javaux-Gérard, lampadario (A.S.T., F.D.A., busta 33, fascicolo 1).



**Tav. 34.** Sala da Pranzo, vista verso sud. Castello di Pavone Canavese.



“Chi facesse una storia dell’influenza che il poema divino esercitò sulle arti figurative, da Giotto al Dorè, farebbe opera fruttuosa assai”: il Neomedievalismo di matrice dantesca.

---

Nel corso delle esposizioni esaminate si è potuta notare la presenza di numerosi oggetti contenenti riferimenti più o meno evidenti alla figura di Dante ed al suo poema, o più in generale ad opere letterarie ambientate nel Medioevo. Come è noto, tale tendenza caratterizzava buona parte della produzione artistica ottocentesca, che veicolava tramite opere letterarie o episodi storici valori attuali. Si pensi, per citare uno degli esempi più celebri, ai Vespri siciliani, soggetto di una tela dell’Hayez (1844-1846) e dell’omonima opera lirica di Giuseppe Verdi (1855): la fortuna riscossa dall’aneddoto nel corso dell’Ottocento era legata alle istanze risorgimentali che percorrevano tutta la penisola, per la ribellione popolare ai dominatori stranieri.

Un procedimento analogo si verificò per Dante, la cui *Divina Commedia* fu oggetto di rinnovato interesse ben prima della rivalutazione del Medioevo. A tal proposito, si può citare quanto scrisse Boito su *Il Politecnico*, l’anno successivo l’esposizione dantesca: “chi facesse una storia dell’influenza che il poema divino esercitò sulle arti figurative, da Giotto al Dorè, farebbe opera fruttuosa assai, avrebbe campo di fermarsi ai più illustri nomi e di mostrare lo svolgimento delle vicende delle arti”<sup>1</sup>. Come ricostruito da Valerio Mariani, tra i primi artisti che riuscirono a trasferire alcuni aspetti dell’opera dantesca nella propria visione artistica, evitando di limitarsi alla mera illustrazione del poema, spiccano figure di rilievo come John Flaxman e William Blake, i quali inaugurano un filone assai longevo, che si estende a tutto il periodo esaminato dal presente studio, giungendo fino ai primi anni del Novecento<sup>2</sup>. Nel 1900 venne presentato all’Esposizione Universale di Parigi il calco in gesso della monumentale *Porta dell’Inferno* di Auguste Rodin, opera alla quale lo scultore stava lavorando da quasi vent’anni, e che all’epoca non era ancora terminata: la porta è dichiaratamente ispirata alla *Divina Commedia*, dalla quale sono estrapolate alcune figure di fondamentale importanza per

---

<sup>1</sup> BOITO, 1866, p. 776; brano stralciato anche in SILVESTRI, 2006, p. 83 n.

<sup>2</sup> Cfr. MARIANI, 1962, pp. 160; LEONE, 2005, p. 111.

la sensibilità ottocentesca, come Paolo e Francesca<sup>3</sup>. Sempre all'inizio del XX secolo si colloca la *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio, opera teatrale in versi redatta dal poeta nel 1901, confermando così l'attualità di temi danteschi anche sul piano letterario, mentre si data al 1900 *Sotto il velame*, saggio di critica dantesca di Giuseppe Pascoli.

Tra gli estremi cronologici rappresentati dalle citate opere si colloca una serie di episodi figurativi desunti dalla biografia del poeta fiorentino e dal poema, sia ad opera di artisti italiani che europei: si pensi al *Paolo e Francesca* di Ary Scheffer, o al ciclo dantesco dipinto dai nazareni Peter Cornelius e Philipp Veit per Villa Massimo a Roma, senza dimenticare il caso del Gabinetto dantesco, voluto da Poldi Pezzoli ed eseguito nel decennio 1853-1863 da Giuseppe Bertini in collaborazione con Luigi Scrosati e Giuseppe Speluzzi<sup>4</sup>.

Un ruolo determinante nella diffusione a livello europeo del culto di Dante fu indubbiamente svolto dalla Gran Bretagna, dove certo avevano contribuito alla sua fortuna esuli italiani come Ugo Foscolo, l'attore Gustavo Modena e Gabriele Rossetti<sup>5</sup>. Di quest'ultimo è noto l'interessamento alla figura del poeta anche sul piano delle testimonianze artistiche: nel 1840, lo stesso anno del ritrovamento degli affreschi giotteschi al Palazzo del Podestà, Seymour Kirkup inviò al Rossetti una copia del ritratto di Dante, conservata gelosamente dal figlio per tutta la vita<sup>6</sup>. E proprio a Dante Gabriel Rossetti ed al movimento Preraffaellita si deve una parte consistente della produzione artistica incentrata sulla figura di Dante e i suoi scritti, dalla *Divina Commedia* alla *Vita Nuova*, divenendo una sorta di ossessione per il pittore, che tendeva ad identificarsi con il poeta fiorentino e le relative vicende biografiche<sup>7</sup>.

Il rinnovato culto di Dante ovviamente non si limitò ad architettura, pittura e scultura, ma coinvolse anche altri ambiti, come la letteratura e le arti decorative. Trattandosi di un personaggio di epoca medievale – nonostante le diverse interpretazioni, che si vedranno in seguito – ed essendo spesso il soggetto di opere ascrivibili al gusto neomedievale, si è scelto

---

<sup>3</sup> Si veda M. VALLORA, "E Rodin ascoltò la folla che aveva creato", in A. FIZ (a cura di), *Rodin e gli scrittori: Dante, Balzac, Hugo, Baudelaire*, cat. della mostra, Milano 2004, pp. 30-49.

<sup>4</sup> MARIANI, 1962, pp. 160-161; F. MAZZOCCA, *Fortuna visiva e interpretazioni di Dante nella cultura artistica tra la Restaurazione e il Risorgimento*, in GALLI MICHIERO (a cura di), 2002, pp. 57-69. Per il Gabinetto dantesco e Poldi Pezzoli cfr. ID., 1987, pp. 218-221; MOTTOLA MOLFINO, 1999, pp. 265-274; L. M. GALLI MICHIERO, *Lo studiolo dantesco: un Medioevo ritrovato*, in EAD. (a cura di), 2002, pp. 22-37.

<sup>5</sup> Cfr. PINI, 1999, p. 137.

<sup>6</sup> Mc LAUGHLIN, 2010, p. 30.

<sup>7</sup> Concorrevano a tale identificazione alcune analogie tra le vicende dei due artisti: anche Dante Gabriel Rossetti sopravvisse alla sua amata, Elizabeth Siddal, suicidatasi nel 1862, ed era autore a sua volta di raccolte di versi. Uno degli esiti più noti della lettura delle vicende di Dante in chiave personale è sicuramente costituito dal dipinto *Beata Beatrix* (1872), rappresentante la morte di Beatrice, il cui ritratto riproduce in realtà le fattezze della Siddal. Cfr. MARIANI, 1962, pp. 163-164; Mc LAUGHLIN, 2010, pp. 30-31.

di esaminare in maniera approfondita gli oggetti presenti alle esposizioni legati a temi danteschi, cercando di identificare le ragioni di tale scelta e gli eventuali messaggi che gli autori intendevano veicolare.

### ***Dante come eroe moderno: l'amore non corrisposto e l'esilio politico.***

La rivalutazione del poeta fiorentino passava naturalmente da una sua rilettura in chiave contemporaneo: la biografia di Dante, innamorato non corrisposto ed esule politico, ben si confaceva alla temperie propria del Romanticismo storico, che vedeva nella sua figura il propugnatore di quell'unità nazionale alla base dei moti risorgimentali<sup>8</sup>. Non è un caso che si debba proprio agli scritti di Giuseppe Mazzini risalenti a un periodo compreso tra il 1827 e il 1844 una prima attribuzione all'Alighieri di quegli ideali civili che avrebbero dovuto contribuire al riconoscimento dell'identità nazionale: è possibile che, come già ipotizzato da Leone, Mazzini si sentisse idealmente affine al poeta, per “aver sdegnato le facili blandizie”, oltre che per il comune ruolo di esule politico<sup>9</sup>.

L'iconografia ottocentesca si concentrò a sua volta sull'Alighieri in esilio e innamorato, oltre ad interessarsi dei rapporti da lui intrattenuti con gli artisti, Giotto *in primis*. La vicenda personale del poeta, amante non corrisposto ed allontanato per motivi politici da Firenze, ben s'accordava con il comune sentire degli intellettuali romantici, portando ad una commistione di elementi prettamente danteschi ad altri di matrice risorgimentale<sup>10</sup>.

Si consideri, a titolo esemplificativo, la vetrata del *Trionfo di Dante* di Giuseppe Bertini presentata all'esposizione fiorentina del 1865, ed attualmente conservata presso il Museo Borgogna di Vercelli (**Fig. 1**)<sup>11</sup>. Come detto nel relativo capitolo, dal punto di vista formale l'opera oscilla tra il purismo di matrice monacense ed i modelli italiani della pittura hayeziana e della scultura del Vela, giungendo a ciò che Mazzocca definisce un “naturalismo purista”<sup>12</sup>. In particolare, le figure di Beatrice e Matelda sarebbero riconducibili, secondo lo

---

<sup>8</sup> Per una panoramica generale sulla lettura del Medioevo in chiave risorgimentale si veda S. SOLDANI, *Il Medioevo del Risorgimento nello specchio della nazione*, in CASTELNUOVO, SERGI (a cura di), 2004, pp. 149-186; A. VILLARI “Civile sentire” e “gravi ammaestramenti”. *La pittura di storia in Italia dalla Restaurazione ai moti rivoluzionari*, in C. SISI (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle*, vol. 2 – Il Romanticismo, 1818-1848, Milano 2006, pp. 23-42; EAD., “Poter dire sono italiano”. *La pittura di storia dalla rivoluzione del 1848 al primo decennio dell'Italia unita*, *ivi*, vol. 3 – Il Realismo, 1849-1870, 2007, pp. 27-46.

<sup>9</sup> LEONE, 2005, p. 112.

<sup>10</sup> Si veda a tal proposito MARIANI, 1962, pp. 159-173; BAROCCHI, 1974, pp. 117-220; PINTO, 1974, pp. 41-49; VILLARI, 2005, pp. 87-110; EAD, 2007, pp. 27-46.

<sup>11</sup> Per la vetrata, nelle sue diverse redazioni, si vedano *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – Oggetti d'arte, pp. 34-35; BOITO, 1866, pp. 775-776; MAZZOCCA, 1987, pp. 218-221; PINI, 1999, pp. 131-143; LACCHIA, 2005, p. 254; SILVESTRI, 2006, pp. 85-89.

<sup>12</sup> MAZZOCCA, 1987, pp. 218-221.



**Fig. 1.** G. Bertini, *Il trionfo di Dante*.  
Vercelli, Fondazione Museo  
Francesco Borgogna.

studioso, alla serie della *Malinconia*, della *Meditazione* e della *Desolazione*, eseguite dall'Hayez negli anni Quaranta del secolo, divenendo “simbolo attualissimo di una indomabile forza morale della Nazione”, mentre il giovane Dante sembrerebbe ispirarsi all'*Amleto* di Henri Lehmann, esposto al *Salon* parigino del 1846<sup>13</sup>. Anche le scene minori sono tratte da dipinti coevi – l'episodio di Paolo e Francesca ricalca la tela di Ary Scheffer – mentre risultano praticamente assenti riferimenti all'arte medievale<sup>14</sup>. Gli unici elementi neomedievali sono le partiture che dividono le diverse scene, e alcuni motivi fitomorfi che le decorano, mentre il resto dell'opera è condotta, per usare un'espressione del Boito, “con quello stile casto, forte e gentile, che bisogna all'incarnazione dei sommi versi danteschi”<sup>15</sup>. Il Medioevo di matrice purista proposto dal Bertini costituirebbe dunque, secondo il giudizio del critico, lo stile adatto a rappresentare Dante e le sue opere, preferendo di fatto una rilettura in chiave romantica ad una ripresa filologica.

La produzione artistica ottocentesca legata a tematiche dantesche ricorreva spesso alla scelta stilistica del Bertini, proponendo “un decorativismo purista” al posto di “una più aspra e astraente cifra medievaleggiante”, esemplificato da Mazzocca con la volta della Stanza di Dante del Casino Massimo di Roma, affrescato dal Veit con l'illustrazione della terza cantica della *Divina Commedia*, dove i personaggi dipinti dal pittore nazareno sembrano ispirarsi più al primo Rinascimento – il Mazzocca suggerisce Beato Angelico e Luca Signorelli, ma anche Francesco Francia e Benozzo Gozzoli – che agli stilemi pittorici dell'arte trecentesca<sup>16</sup>. D'altro canto lo stesso Alighieri era percepito più come un eroe moderno che un letterato medievale: secondo la critica si doveva a lui il passaggio dalla cultura classica a quella moderna, considerandolo *de facto* già un uomo del Rinascimento<sup>17</sup>. La *Divina Commedia* si staccava dalla tradizione in

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 220; PINI, 1999, p. 134. Per un'analisi puntuale dei modelli di riferimento della vetrata si veda qui sopra, oltre al capitolo relativo all'Esposizione Dantesca del 1865.

<sup>14</sup> Cfr. PINI, 1999, p. 134.

<sup>15</sup> BOITO, 1866, p. 776.

<sup>16</sup> MAZZOCCA, 2002, pp. 59-60.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 60-61.

quanto primo poema composto in volgare, da cui si sarebbe sviluppata la lingua italiana: evidentemente ciò poneva Dante e la sua opera al di fuori della letteratura medievale, proiettandoli verso l'età moderna, rappresentata appunto dal Rinascimento. Inoltre non bisogna dimenticare quanto riportato nel capitolo sulla derivazione dei modelli celebri, a proposito delle ceramiche di Pio Fabri: i dipinti rinascimentali erano più vicini alla sensibilità del pubblico ottocentesco, che ne apprezzava il realismo e la grazia elegante. Il movimento preraffaellita, che inseriva in ambientazioni dichiaratamente neomedievali figure di ispirazione botticelliana, o comunque modelli di derivazione quattrocentesca, costituisce un caso esemplare; gli stessi artisti medievali erano scarsamente indagati dalla critica, mentre suscitavano maggior interesse le figure di spicco del Quattrocento italiano. L'unica eccezione è rappresentata da Giotto, ma indubbiamente la terzina dantesca sul pittore contribuì non poco alla sua rivalutazione: l'esaltazione dell'artista da parte dell'Alighieri portò ad un rinnovato interesse nei suoi confronti, pur considerandolo sempre in relazione con Dante. Il Selvatico, nel saggio *Sulla cappellina degli Scrovegni*, definiva Giotto “uomo di sì elevato sentire e di sì penetrante veduta da poter soltanto essere comparato a quel sommo, il qual co' suoi versi animosi cosparses di luce tutto quel secolo”, riferendosi ovviamente a Dante<sup>18</sup>. “E di vero parve” – proseguiva lo studioso – “che la fortuna rannodasse quei due grandi col triplice vincolo di coevi, di concittadini e di amici, perché l'un l'altro trasfondendosi i sublimi concetti, giungessero per diverso cammino lo scopo di dirozzare gli uomini, a quei di ancora molto lontani da civiltà”<sup>19</sup>. Secondo il Selvatico dunque, la fama di Giotto era direttamente paragonabile a quella di Dante, poiché entrambi riuscirono a “dirozzare gli uomini” dell'epoca: dunque era percepita una sorta di cesura tra gli uomini del Medioevo – “ancora molto lontani da civiltà” – e i suddetti artisti, già proiettati nell'era moderna, ovvero nel Rinascimento.

Nella vetrata i modelli contemporanei venivano dunque reinterpretati per ricreare un Medioevo “carico di tensione spirituale”, stabilendo una sorta di parallelo tra la difficile situazione politica dell'epoca e il tema trecentesco affrontato<sup>20</sup>. La scelta del Bertini di aprire il suo studio al pubblico, permettendo ai milanesi di ammirare il *Trionfo di Dante*, assume così un preciso significato, un invito rivolto alla popolazione a non arrendersi alla

---

<sup>18</sup> P. SELVATICO, *Sulla cappellina degli Scrovegni nell'arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti*, Padova 1836, p. 27.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>20</sup> PINI, 1999, pp. 134-135.

dominazione austriaca<sup>21</sup>. La Pini riporta a tal proposito il giudizio positivo sulla vetrata espresso da Giuseppe Mongeri sulle pagine del periodico *Il Crepuscolo* nei primi mesi del 1851, dove viene riproposto il paragone con “i bei tempi dell’arte italiana”, quando gli studi degli artisti erano “una specie di santuario cittadino, e il plauso popolare accompagnava ogni grande e nobile fatica”<sup>22</sup>. Particolarmente apprezzata è la figura del Sommo Poeta, “che par proprio il leone quando si posa”, vinto ma non sconfitto, a simboleggiare appunto gli abitanti di Milano<sup>23</sup>.

Si è già fatto cenno, nella parte introduttiva del presente capitolo, alla fortuna di Dante presso esuli italiani, fuggiti all’estero a seguito dei moti risorgimentali: il caso di Mazzini, autore di alcune opere legate all’opera dantesca, costituisce uno dei casi più noti, ma non si trattava di un evento isolato<sup>24</sup>. Le lotte politiche dell’Alighieri, culminate nel suo allontanamento da Firenze, furono un riferimento imprescindibile per buona parte dei patrioti italiani, per i quali il poeta incarnava pienamente i valori risorgimentali: ciò valeva sicuramente per Poldi Pezzoli, che fece decorare un’intera stanza con temi danteschi. Il successo riscosso dalla vetrata del Bertini all’esposizione londinese del 1851 costituì indubbiamente un elemento fondamentale, che indusse il collezionista milanese ad inserirne una replica in scala minore nello studiolo, ma contribuì alla scelta anche il suo impegno politico: il giovane Poldi Pezzoli fu difatti tra i nobili milanesi che sovvenzionò la rivolta anti austriaca del 1848, insieme a Cristina Belgioioso e Giorgio Teodoro<sup>25</sup>. Una volta sedati i moti, gli Austriaci lo condannarono a una pesante multa e alla confisca dei beni: la sua casa fu occupata militarmente dal governo imperiale, ed egli fu costretto a viaggiare per l’Europa fino al 1850, quando ottenne il recupero del suo patrimonio e del palazzo<sup>26</sup>. Il comune esilio, nonché le istanze patriottiche, avranno probabilmente concorso alla decisione di decorare l’intero gabinetto con scene dantesche, che risultano così permeate di valenze civili.

L’identificazione dell’esule con il poeta fiorentino corrispondeva a una precisa tendenza che la fortuna di Dante aveva assunto nel corso degli anni. Mazzocca rileva difatti come a una

---

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>22</sup> G. MONGERI, *Di alcune nobili opere d’arti*, in “*Il Crepuscolo*”, 2 febbraio 1851; pubblicato in parte anche in PINI, 1999, p. 135.

<sup>23</sup> G. MONGERI, *Dante, grande vetreria colorata di Giuseppe Bertini destinata all’Esposizione di Londra*, in “*Il Crepuscolo*”, cit., 26 gennaio 1851; ne sono pubblicati degli stralci in PINI, 1999, p. 135.

<sup>24</sup> Si veda LEONE, 2005, pp. 111-112.

<sup>25</sup> Si ricorda inoltre la familiarità del collezionista con l’argomento: il nonno materno, Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831), un autorevole dantista, aveva difatti arricchito la biblioteca di famiglia con l’acquisto di alcuni codici in volgare dei testi danteschi, ed aveva inoltre collaborato con Vincenzo Monti all’edizione critica del *Convivium*. Cfr. GALLI MICHIERO, 2002, p. 27.

<sup>26</sup> Per il ruolo di Gian Giacomo Poldi Pezzoli nelle Cinque Giornate di Milano si veda MOTTOLA MOLFINO, 1999, pp. 265-266; GALLI MICHIERO, 2002, pp. 23-24; PINI, 2002, pp. 75-76.

prima fase del Romanticismo storico, interessata soprattutto alla *Divina Commedia* e al suo “affascinante affresco delle orribili crudeltà del Medio-evo”, dalla fine degli anni Trenta dell’Ottocento si affermò la predilezione per le travagliate vicende biografiche dell’Alighieri, assunto quale “padre dell’dea di una patria italiana”<sup>27</sup>. Tale tendenza si affermò definitivamente, secondo lo studioso, con la scoperta del ritratto di Dante nel 1840 presso il Palazzo del Bargello, immediatamente attribuito a Giotto, come emerge dal repertorio dei pittori storici e dagli appelli della critica ottocentesca, che raccomanda determinati episodi della vita di Dante come modelli per la produzione artistica contemporanea, principalmente legati all’esilio del poeta<sup>28</sup>. A metà degli anni Trenta il Selvatico dedicò un paragrafo del già ricordato saggio sulla Cappella degli Scrovegni al poeta fiorentino, nel quale sosteneva il valore civile delle vicende biografiche dell’Alighieri: “Dante fu l’immagine del versatile ingegno degli Italiani [...]; egli il filosofo, egli lo storico, egli il padre della lingua comune, egli il consigliere di quei soccorsi valevoli a far libera e grande la patria”<sup>29</sup>. Pochi anni più tardi, in occasione del concorso di pittura dell’Accademia di Brera, suggeriva di non celebrare allegoricamente la gloria del Sommo Poeta, ma di ricordarlo durante l’esilio, più precisamente durante l’incontro con frate Ilario; infine nel 1865, in occasione del centenario dantesco, pubblicò una raccolta di studi storico-critici su Dante a Padova, che comprendeva un saggio intitolato *Visita di Dante a Giotto nell’oratorio degli Scrovegni*, fantasiosa ricostruzione di un possibile incontro tra il poeta e l’artista che spiegava l’influenza dell’opera dell’Alighieri sul ciclo giottesco<sup>30</sup>.

La vetrata del Bertini fa affiorare un altro concetto caro alla sensibilità romantica, quello dell’ispirazione. Il tema del poeta come eroe romantico alle prese con l’ispirazione letteraria ricorreva in un cospicuo numero di opere d’arte ottocentesche, sia italiane che straniere: all’Esposizione Universale di Londra del 1851, dove era presente la vetrata dantesca del Bertini, Mauro Conconi espose il dipinto *Milton che immagina il suo poema*<sup>31</sup>. Si ricorda inoltre l’ancona su carta eseguita da Carl Vogel per il granduca di Firenze Leopoldo II tra il 1842 e il 1844, intitolata *Dante e i dieci episodi della Divina Commedia*, riconosciuta dalla

---

<sup>27</sup> MAZZOCCA, 2002, p. 65.

<sup>28</sup> Cfr. MAZZOCCA, 2002, pp. 55-56.

<sup>29</sup> SELVATICO, 1836, pp. 28-29.

<sup>30</sup> Il premio andò a *L’incontro di Dante e frate Ilario*, di Giuseppe Bertini. L’opera fu in seguito replicata su vetro dal fratello Pompeo, divenendo la vetrata minore del Gabinetto dantesco, con il titolo di *Hospitalis Honorificentia*. Cfr. GALLI MICHIERO, 2002, p. 28; C. NENCI, *Scheda IV7 – L’incontro di Dante e frate Ilario*, in MAZZOCCA (a cura di), 2005, pp. 253-254; SILVESTRI, 2006, p. 95.

Per gli scritti del Selvatico in occasione del centenario dantesco si veda P. SELVATICO, *Dante e Padova: studi storico-critici: maggio 1865*, Padova 1865.

<sup>31</sup> Si veda SILVESTRI, 2006, pp. 89-90.

Pini come possibile riferimento per la vetrata del Bertini<sup>32</sup>. Come una sorta di pala cuspidata di gusto neomedievale – la struttura riprende difatti la facciata del duomo di Orvieto –, l’opera raffigura al centro il poeta, assiso in trono in cerca d’ispirazione, mentre volge lo sguardo alla figura della Vergine sovrastante, riconducendo il genio poetico alla sfera del sacro<sup>33</sup>. Il riquadro principale è circondato da dieci scene tratte dalla *Divina Commedia*, e disposte sull’ancona in base alla cantica di riferimento.

L’attenzione all’ispirazione letteraria dei poeti, e di Dante in particolare, coincide con la visione romantica del genio, che si estendeva a una serie di personaggi rivalutati nel corso del secolo: il Boito, nella rassegna su Giuseppe Bertini pubblicata sulla rivista *Il Politecnico*, trovava più adatto al “Ghibellin feroce” il paragone con il “terribile ingegno” di Michelangelo che il confronto con Giotto<sup>34</sup>. L’immagine del poeta fiorentino era dunque assimilabile a quella del Buonarroti per il genio tormentato, tratto caratteristico degli eroi romantici; il parallelo effettuato dal Selvatico con un artista del Cinquecento sembra inoltre confermare la modernità di Dante, che sembra avere più elementi in comune con Michelangelo che con un suo contemporaneo.

---

<sup>32</sup> L’opera avrebbe suggerito al Bertini, secondo Lucia Pini, l’idea di celebrare il Sommo Poeta in una sorta di ancona, dove rappresentare i personaggi e gli episodi principali della *Divina Commedia* intorno al suo autore. Qualche anno dopo il Vogel eseguì un’altra pala neomedievale, ispirata al *Faust* di Goethe; a differenza dell’opera precedente, in questo caso scelse di rappresentare al centro l’incontro di Faust e del diavolo, invece dell’autore dell’opera.

Per la pala del pittore tedesco, attualmente presso la Galleria d’Arte Moderna di Palazzo Pitti, si vedano PINI, 1999, p. 134; MAZZOCCA, 2002, pp. 66-67; SILVESTRI, 2006, p. 86 n.

<sup>33</sup> Cfr. PINI, 1999, p. 134; MAZZOCCA, 2002, pp. 66-67.

<sup>34</sup> Il critico puntualizza più avanti che il paragone regge solo “per la vigoria [...], non per l’amabile affetto, né per la miracolosa vastità della mente”. BOITO, 1866, p. 776.

## ***Istanze nazionaliste e processo di unificazione nazionale.***

Dalla caratterizzazione in chiave romantica della figura di Dante deriva il riferimento allo stesso in relazione al processo di unificazione nazionale italiano. Come detto in precedenza, uno degli aspetti che concorsero al successo del Sommo Poeta nel corso dell'Ottocento fu indubbiamente la sua travagliata vicenda biografica, che riprendeva da vicino tematiche care alla sensibilità ottocentesca: il suo esilio da Firenze per motivi politici, e la traccia che tale evento lasciò nella *Divina Commedia*, trovava terreno fertile nell'Italia dell'epoca, percorsa dai moti risorgimentali nella prima metà del secolo.

Le esposizioni esaminate nel presente studio si riferiscono tutte a una fase successiva, ma parimenti segnata da istanze patriottiche, seppure volte alla celebrazione dell'avvenuta unificazione, dunque a un processo ormai concluso: dalla prima rassegna fiorentina del 1861, a quella del 1898, organizzata per il cinquantenario dello Statuto Albertino. Non vi mancarono riferimenti alla figura di Dante, il cui ruolo aveva subito uno slittamento di significati nel corso degli anni: se durante i moti il poeta era considerato portatore di istanze nazionaliste, con la costituzione del Regno d'Italia egli divenne una sorta di padre della patria, che, nella *Divina Commedia*, aveva per primo aspramente condannato le lotte intestine degli italiani e la loro sottomissione alla dittatura, predicando la futura riunione di tutta la penisola sotto un solo regnante<sup>35</sup>. Già Giuseppe Mazzini nel 1842 – dunque ben prima che si compisse il processo di unificazione – aveva identificato l'Alighieri con il concetto stesso di nazione: “la Patria s'è incarnata in Dante. La grande anima sua ha presentito, più di cinque secoli addietro [...], l'Italia”<sup>36</sup>.

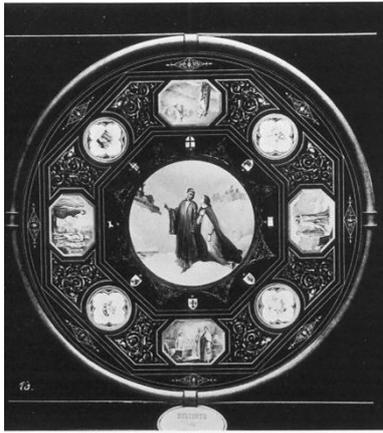
Si capisce quindi il motivo per cui le mostre nazionali degli anni Sessanta del secolo fossero caratterizzate dalla presenza di oggetti di gusto dantesco dal dichiarato messaggio politico, soprattutto quelle a ridosso di date rilevanti per la storia italiana; ciò è particolarmente evidente per le esposizioni fiorentine del 1861 e del 1865, quest'ultima espressamente legata alle celebrazioni per il centenario dantesco.

Una delle opere presenti a entrambi gli eventi è il piano di scagliola dei fratelli Della Valle, intitolato significativamente *Dante e il rinnovamento d'Italia*; la scena principale era costituita da “l'Alighieri [...] asceso all'Empireo con Beatrice, vede il futuro rinnovamento

---

<sup>35</sup> Si rimanda al canto VI del *Purgatorio*, più precisamente ai versi 82-84 – “e ora in te non stanno senza guerra / li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode / di quei ch'un muro e una fossa serra” – e i versi 124-126 – “Ché le città d'Italia tutte piene / son di tiranni, ed un Marcel diventa / ogni villan che parteggiando viene”.

<sup>36</sup> G.MAZZINI, *Commento foscoliano alla “Divina Commedia*, Imola 1842 [1919], p. 44; pubblicato in parte in MAZZOCCA, 2002, p. 112.



**Fig. 2.** G. e P. Della Valle, *Dante e il rinnovamento d'Italia*. Ubicazione sconosciuta.

italiano, e addita il Seggio, ove Colui s'assiderà, che, ridotte in una cento divise contrade, valga a tornare l'Italia nella primitiva grandezza” (Fig. 2)<sup>37</sup>.

Nell'opera in questione l'allegoria aveva dunque uno scopo puramente celebrativo nei confronti del re d'Italia, visto appunto come artefice dell'unità preconizzata da Dante<sup>38</sup>. Anche quattro ottagononi laterali, rappresentanti episodi tratti dalla *Divina Commedia*, sono da interpretarsi come *exempla virtutis*, come evidenziato dalla critica ottocentesca. Nel *Viaggio attraverso l'Esposizione Yorick* figlio di Yorick, pseudonimo di Pietro Coccoluto Ferrigni, illustra difatti le scene raffigurate negli scomparti secondari alla luce dei valori civili che essi evocherebbero: “1. Farinata degli Uberti (*Inferno*, canto X) in cui volle l'artista rappresentare l'amore di patria, 2. Sordello Mantovano (*Purgatorio*, canto VI) che fu scelto a rappresentare la carità cittadina, 3. San Pietro in atto d'anatemizzare la Corte Romana (*Paradiso*, canto XXVII) ove si simboleggiano i molti danni che seguirono l'infausto cannubio [sic] dello scettro col pastorale e 4. Re Manfredi (*Purgatorio*, canto III) che ritrae la difesa del proprio diritto contro la prepotente invasione straniera”<sup>39</sup>. Se si considera che alcuni tondi che completavano la decorazione del piano in scagliola rappresentavano le virtù teologali, è evidente come l'oggetto non celebrasse solo Dante e la sua poesia, ma avesse anche un intento dichiaratamente celebrativo: con la nascita del Regno d'Italia si era compiuto difatti il processo predetto da Dante, espressione di quei valori civili e morali rappresentati dai riquadri che circondano la scena principale. A ulteriore conferma della funzione commemorativa dell'opera, si ricorda la presenza degli stemmi “de' principali municipii italiani” intorno alla scena principale, a

<sup>37</sup> Essendo l'unica riproduzione esistente dell'opera una fotografia ottocentesca in bianco e nero non è stato possibile identificare tutte le insegne riportate, si riconoscono solo quelle di Firenze e Siena, mentre lo scudo con la croce chiara in campo scuro potrebbe essere il simbolo di Milano. Cfr. *Viaggio attraverso*, cit., 1861, p. 126; *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – Oggetti d'arte, p. 36.

<sup>38</sup> Sull'argomento si veda BAROCCHI, 1974, pp. 117-220; G. MONSAGRATI, *Per una nuova cultura europea*, in MAZZOCCA (a cura di), 2005, pp. 41-50; A. VILLARI, *I romantici e la pittura civile*, ivi, pp. 87-110.

<sup>39</sup> *Viaggio attraverso*, cit., 1861, p. 126; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

sottolineare il tema dell'unificazione nazionale sotteso all'intera opera<sup>40</sup>.

Il piano di scagliola costituisce l'esempio più rilevante della commistione tra tematiche dantesche e istanze nazionaliste, ma non è un caso isolato: anche un oggetto apparentemente ispirato alla sola figura di Dante, quale la statuetta di pietre dure opera di Paolo Ricci, presentava verosimilmente alcune scene celebrative dell'unificazione nazionale, pur non costituendo il soggetto principale. La descrizione riportata dal catalogo dell'Esposizione Dantesca era, per esigenze di spazio, abbastanza generica – “Dante, statuetta in pietre dure, eseguita dall'artista Paolo Ricci nel R. Stabilimento delle Pietre Dure di Firenze, e offerta dal medesimo a S. M. il re Vittorio Emanuele [sic]” – e non teneva conto del basamento, che celebrava l'unità nazionale<sup>41</sup>. Il piedistallo della statuetta era difatti decorato da una serie di formelle polilobate, eseguite a loro volta con la tecnica del mosaico di pietre dure; non si conoscono tutti i relativi soggetti, ma il Brunori riferisce che il riquadro principale era significativamente intitolato *Re Vittorio Emanuele nocchiero d'Italia*<sup>42</sup>.

Negli anni Sessanta dell'Ottocento, nonostante le celebrazioni per la nascita del Regno d'Italia, il processo di unificazione non era ancora stato completato: mancavano alcuni territori, tra cui quelli dello Stato della Chiesa, ormai ridotto al solo Lazio e alla città di Roma. La conquista di quest'ultima, capitale ideale del nuovo Stato, era sicuramente un evento carico di valenze simboliche, soprattutto se si considerano i rapporti tesi che correavano tra il Regno d'Italia e Pio IX.

La spada realizzata da Gaetano Guidi su commissione del Consiglio provinciale di Firenze e donata a Vittorio Emanuele II in occasione dell'Esposizione Dantesca del 1865 costituisce un caso esemplare di questa tendenza (**Fig. 3**). L'artista aveva decorato la sua opera con



**Fig. 3.** G. Guidi, spada con ornati danteschi, particolare dell'elsa. Torino, Armeria Reale.

<sup>40</sup> *La Esposizione Italiana*, cit., 1861, p. 83; *Viaggio attraverso*, cit., 1861, pp. 125-127.

<sup>41</sup> *Esposizione Dantesca, Oggetti d'arte*, cit., 1865, vol. III – Oggetti d'arte, p. 34; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

<sup>42</sup> BRUNORI, 1906, p. 38 n.

ornati danteschi, ma l'iscrizione dedicatoria sulla lama – “Dante al primo Re d'Italia” – e la terzina del canto VI del *Purgatorio* sull'altro lato possedevano invece un preciso messaggio politico:

Vieni a veder la tua Roma che piagne

Vedova sola, e dì e notte chiama:

“Cesare mio, perché non m'accompagne?”<sup>43</sup>.

Nella *Divina Commedia* tali versi fanno parte di una delle invettive politiche di Dante, che condannava le lotte intestine che insanguinavano la penisola, invitando “Alberto tedesco” a rispondere al pianto di Roma e a scendere in Italia, per riunirla sotto il suo comando. Se si decontestualizza la terzina dal resto del canto e la si pone in relazione con l'iscrizione presente sull'altro lato della lama essa assume un significato differente, in linea con i valori risorgimentali che ancora animavano gli intellettuali e la classe politica dell'epoca. Il sovrano atteso da Roma sembra difatti essere Vittorio Emanuele II, che veniva invitato a conquistare la città: considerando che la spada fu offerta al re nel 1865, quando al raggiungimento dell'unità nazionale mancavano solamente i territori romani dello Stato Pontificio, è evidente la valenza politica che il dono in questione recava in sé. Il Consiglio provinciale di Firenze, che aveva commissionato l'opera a Gaetano Guidi, manifestava così il proprio sostegno al sovrano per la conquista di Roma; per farlo aveva però preferito mediare la propria dichiarazione attraverso le parole di Dante che, come detto in precedenza, rivestiva un forte valore simbolico per l'unificazione dell'Italia.

È dunque evidente che la produzione delle arti decorative era ampiamente influenzata dalla politica contemporanea, diventando spesso un mezzo per esprimerne i messaggi.

Costituisce sicuramente un elemento di riflessione a tal proposito l'osservazione di Cinzia Lacchia sulla vetrata dantesca del Bertini, ma estendibile a tutto il nucleo di oggetti appena citati: secondo la studiosa è significativo che l'artista abbia scelto di conferire un valore proprio della pittura di storia a una vetrata, un oggetto destinato a finalità prevalentemente ornamentali<sup>44</sup>. Le arti decorative vengono quindi equiparate di fatto alle cosiddette arti maggiori per la capacità di veicolare un contenuto politico, sdoganandosi dalle tradizionali funzionalità estetiche in favore di un maggior impegno civile. La figura del poeta fiorentino è quindi attualizzata, concentrandosi sugli aspetti più legati alla contemporaneità, quali la

---

<sup>43</sup> Cfr. *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – Oggetti d'arte, p. 36; ANGELUCCI, 1890, p. 529; si rimanda inoltre al capitolo relativo all'Esposizione Dantesca, e all'Appendice documentaria.

<sup>44</sup> LACCHIA, 2005, p. 254.

visione dell'Italia governata da un unico sovrano e l'esilio per i propri ideali, oltre ai temi di carattere più privato visti in precedenza, come l'amore non corrisposto per Beatrice.

## ***L'iconografia dantesca: la componente filologica.***

La rinnovata fortuna di Dante, in Italia come all'estero, fu determinata da una serie di eventi storici – i moti risorgimentali – e artistico-culturali, tra i quali si ricorda l'affermazione del Romanticismo storico in Europa e la conseguente rivalutazione della letteratura medievale. Questa nuova sensibilità trovò ulteriore slancio con la scoperta nel 1840 del supposto ritratto di Dante all'interno degli affreschi giotteschi del Palazzo del Podestà a Firenze, grazie alle continue sollecitazioni del pittore e dantista Seymour Kirkup all'amministrazione lorenese<sup>45</sup>. Il ciclo all'epoca era coperto da uno strato di intonaco, ma si ipotizzava che si trattasse dell'affresco autografo di Giotto citato dal Vasari, dove si trovavano i ritratti di Dante, Brunetto Latini e Corso Donati<sup>46</sup>.

La scoperta dell'effigie del poeta costituì un evento di grande rilevanza per la produzione artistica coeva: mancava difatti, fino a quel momento, un modello antico che riprendesse fedelmente le fattezze dell'Alighieri, a parte la maschera funeraria. Il rinvenimento del ritratto fu dunque di importanza fondamentale per l'iconografia dantesca: come osserva Mc Laughlin, si passava dalla “figura austera del Dante della *Divina Commedia*” al “poeta giovane della *Vita Nuova*”<sup>47</sup>.

Il successo dell'affresco portò al recupero dei cicli giotteschi in Santa Croce, i cui cantieri di restauro si avviarono nel 1841 per la Cappella Peruzzi, e nel 1853 per la Cappella Bardi; ciononostante è evidente come l'interesse per tali testimonianze artistiche non fosse legato alla figura di Giotto, quanto piuttosto all'identità del poeta da lui ritratto<sup>48</sup>. Come rilevato dalla Barocchi, molti intellettuali italiani sembravano più interessati alle problematiche letterarie del Medioevo che a quelle analoghe della produzione pittorica: si è già fatto cenno in precedenza allo stretto legame che vincolava la fama ottocentesca di Giotto a quella dell'Alighieri, e alla terzina dedicatagli dal poeta nel canto XI del *Purgatorio*, venendo così letto dalla critica romantica quale precursore della pittura moderna, come Dante lo era relativamente alla letteratura<sup>49</sup>.

---

<sup>45</sup> Per un resoconto dettagliato relativo alle vicende legate al ritrovamento del ciclo giottesco si rimanda a BAROCCHI, 1985, pp. 151-178; si veda inoltre l'introduzione al capitolo relativo all'Esposizione Dantesca del 1865.

<sup>46</sup> All'epoca a Firenze non erano visibili altri affreschi del pittore fiorentino. Cfr. BAROCCHI, 1985, p. 156.

<sup>47</sup> Mc LAUGHLIN, 2010, p. 30.

<sup>48</sup> BAROCCHI, 1985, p. 174.

<sup>49</sup> La studiosa cita alcune lettere tratte dalla corrispondenza di Gino Capponi ascrivibili ai primi anni Quaranta del secolo, dove, nonostante l'argomento dantesco, non fa alcun riferimento alla scoperta degli affreschi del Bargello, nemmeno limitatamente al ritratto del Sommo Poeta. BAROCCHI, 1985, pp. 153-154.

Al di là del reale apprezzamento per la pittura giottesca in quanto tale, la produzione artistica ottocentesca si mostrò subito affascinata dal ritratto dantesco del Bargello, potendo finalmente ispirarsi a un nuovo modello iconografico. Nella parte introduttiva del presente capitolo si è fatto cenno alla copia del ritratto ad opera di Seymour Kirkup, e da questi inviato all'amico Gabriele Rossetti, che la diede in seguito al figlio Dante Gabriel<sup>50</sup>. L'effigie fu custodita gelosamente dall'artista per tutta la vita, a testimonianza dell'interesse che rivestiva per il panorama artistico internazionale; si consideri a tal proposito la produzione artistica giovanile del pittore in questione, ampiamente ispirata dalla *Vita Nuova* e dall'amore del poeta per Beatrice ivi narrato, anche se la critica non ha rilevato in queste opere una derivazione dell'iconografia del volto di Dante dal ritratto del Bargello<sup>51</sup>. Ad ulteriore conferma della fama goduta dal ritratto in Inghilterra si ricorda l'acceso dibattito svoltosi sulla stampa inglese negli anni Cinquanta in merito alla campagna di restauro degli affreschi, condotta da Antonio Marini, e la paternità della scoperta del dipinto, rivendicata dall'avvocato Giovanni Aubrey Bezzi senza considerare l'intervento del Kirkup<sup>52</sup>.

Nonostante la suddetta discussione, e i dubbi attributivi di Gaetano Milanese e Luigi Passerini sulla paternità del ciclo, la Cappella del Palazzo del Podestà, dove il ritratto era stato ritrovato, rimase per anni – almeno fino al 1865 – “il riferimento più significativo dell'intero Bargello”, sia a livello nazionale che europeo<sup>53</sup>. Le richieste di accesso da parte di illustri personaggi, le commissioni di repliche del ritratto a pittori noti, nonché l'ampia diffusione di riproduzioni litografiche confermano di fatto l'interesse che rivestì il ciclo per un quarto di secolo<sup>54</sup>.

Ciò emerge con particolare evidenza in occasione dell'Esposizione Dantesca del 1865, dove si palesa la tendenza a una rappresentazione filologicamente corretta del poeta fiorentino. Sebbene non vi siano testimonianze figurative della maggior parte delle opere esposte in tale occasione, il catalogo della sezione “Oggetti d'arte” indica in maniera dettagliata il soggetto delle opere presentate, non mancando di segnalare l'eventuale derivazione da un modello storico. Nella sezione dei ritratti del poeta, ad esempio, erano presenti numerose riproduzioni ispirate alla maschera funeraria di Dante, come i busti presentati dal bibliotecario della Biblioteca Riccardiana di Firenze e dal Regio Museo Nazionale di Napoli, o il medaglione del

---

<sup>50</sup> Mc LAUGHLIN, 2010, p. 30.

<sup>51</sup> *Ivi*, pp. 30-37.

<sup>52</sup> Il lucido del Kirkup, rappresentante il volto di Dante prima del restauro, pose difatti in rilievo le pecche del restauro del Marini, considerato dalla critica inglese eccessivamente integrativo. Sulla discussione svoltasi sul restauro e la scoperta cfr. BAROCCHI, 1985, pp. 163-177.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>54</sup> *Ivi*, pp. 176-177.



**Fig. 4.** P. Ricci, *Dante*, modello in gesso. Firenze, Museo dell'Opificio di Pietre Dure.

cavaliere Luigi Grisostomo Ferrucci di Firenze, “rilevato, a senso del proprietario, dalla maschera che, secondo l’asserto del Cinelli, fece fare al poeta l’arcivescovo di Ravenna”<sup>55</sup>.

L’effigie dell’Alighieri più rappresentata alla mostra risultava però essere il ritratto giottesco del Bargello, a causa della provenienza degli espositori – la maggior parte degli artisti era difatti fiorentina, o comunque toscana – e dell’unicità dell’opera, sola effigie del poeta in giovane età. A tal proposito si ricordano, sempre all’interno della categoria “Ritratti di Dante”, i due medaglioni in commesso di pietre dure presentati da Gaetano Bianchini, esemplati “su quello dipinto a fresco nella cappella del palagio del Potestà”, e l’acquerello di Ferdinando Moutier “ricavato dall’originale attribuito a Giotto” dell’avvocato Girolamo Checcacci<sup>56</sup>. Anche i fratelli Alinari parteciparono alla rassegna, presentando le riproduzioni fotografiche di alcuni ritratti celebri del poeta fiorentino, tra i quali era naturalmente presente quello giottesco<sup>57</sup>.

Se la presenza di repliche di modelli iconografici attendibili trova una sua giustificazione nelle sale dedicate ai ritratti danteschi, appare più interessante la scelta di utilizzare l’affresco giottesco come fonte per oggetti ascritti ad altre categorie, per le quali era possibile una più libera interpretazione del soggetto. È il caso della già citata statuette in pietre dure di Paolo Ricci, registrata nel catalogo tra le “Onoranze rese al poeta”: la didascalia esplicativa in realtà si limita a segnalarne il soggetto e l’autore, ma il modello in gesso conservato presso i depositi dell’Opificio delle Pietre Dure ha contribuito a fornire ulteriori informazioni in merito all’iconografia utilizzata dall’artista (**Fig. 4**)<sup>58</sup>. Come illustrato nel capitolo sull’Esposizione Dantesca, la versione in gesso reca tra le mani un libro e un ramo di melograno, ricalcando da vicino la descrizione del ritratto riportata in una lettera

<sup>55</sup> “Maschera, riprodotta da quella già posseduta dal professor Lorenzo Bartolini statuario [...]. Busto di bronzo che si ritiene fuso sulla maschera del Poeta. Appartenne già al Museo Farnesiano di Parma, e ora si conserva nel R. Museo Nazionale di Napoli”. *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – Oggetti d’arte, pp. 3-4.

<sup>56</sup> *Ivi*, pp. 4-6; per le opere del Bianchini si veda qui il capitolo relativo all’esposizione in questione e l’Appendice documentaria.

<sup>57</sup> “Ritratto, riprodotto dall’affresco attribuito a Giotto, fotografia grande al vero, eseguita dai fratelli Alinari di Firenze”. *Ivi*, p. 7.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 34; si rimanda inoltre al capitolo relativo alla rassegna fiorentina e all’Appendice documentaria.

del Meoli, funzionario della Direzione delle Regie Fabbriche: “il Divin Poeta è stato effigiato nella fresca età di anni 32 con maestria propria del restauratore della pittura. Tiene in una mano un libro, nell'altra un ramoscello di melograno”<sup>59</sup>. Nonostante le attuali condizioni conservative dell'affresco, che ne rendono difficile la lettura, è possibile ipotizzare che il Ricci si fosse ispirato a esso in modo più o meno fedele, inserendo però alcuni elementi di sua invenzione, come il basamento con scene risorgimentali e la corona di lauro sul capo del poeta.

Alla rassegna del 1865 vennero presentate opere ispirate ad altri ritratti di Dante, spesso ascrivibili a un periodo storico successivo: Ferdinando Chiari espose un'incisione eseguita da Alessandro Chiari, tratta dal ciclo degli uomini illustri di villa Pandolfini eseguito da Andrea del Castagno<sup>60</sup>, mentre gli Alinari esponevano la fotografia del “ritratto riprodotto da un dipinto in tela di Domenico di Michelino”, conservato presso il duomo di Firenze<sup>61</sup>. Tuttavia è evidente come il ciclo giottesco del Bargello risultasse il riferimento iconografico maggiormente apprezzato dagli artisti che parteciparono alla rassegna: il prestigio del suo autore, nonché la contemporaneità di questi con l'Alighieri, ne favorirono indubbiamente la fortuna, ma contribuirono anche altri elementi, come l'immediato clamore che ebbe la sua scoperta. Subito dopo l'identificazione di Dante tra i personaggi dell'affresco, alcuni artisti stranieri residenti a Firenze – Vogel e Kirkup – si recarono nella cappella per riprodurre l'immagine del poeta, senza dimenticare l'autorizzazione concessa al Marini per la riproduzione del ritratto in litografia, scelta che ne avrà sicuramente favorito la divulgazione<sup>62</sup>. La cappella divenne sempre più famosa grazie alla stampa italiana ed estera, oltre alle pubblicazioni specialistiche, che iniziarono a includere gli affreschi nei volumi storico-artistici così come nelle guide dedicate alla città di Firenze<sup>63</sup>; ciò portò a una diffusa conoscenza del ritratto e una conseguente fortuna iconografica.

---

<sup>59</sup> Il documento è pubblicato in BAROCCHI, 1985, pp. 157-158.

<sup>60</sup> “Ritratto disegnato e inciso, sopra un fresco di Andrea del Castagno, da Alessandro Chiari. Fa parte dell'opera: *Gli Uomini celebri dipinti a buon fresco da Andrea del Castagno nella villa già dei Pandolfini*”. *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – Oggetti d'arte, pp. 6-7.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>62</sup> Cfr. BAROCCHI, 1985, p. 159.

<sup>63</sup> La Barocchi cita a tal proposito l'edizione del 1846 delle *Vite* vasariane, a cura di Vincenzo Marchese, Carlo Pini, Carlo e Gaetano Milanese, e la guida di Firenze redatta da William Blundell Spencer per i suoi concittadini, pubblicata nel 1847. *Ivi*, pp. 162-163.

## ***L'influenza delle opere dantesche: la Divina Commedia e la Vita Nuova.***

Finora si è esaminata l'influenza della figura di Dante nella produzione artistica ottocentesca e le molteplici interpretazioni a cui è stato soggetto: dall'eroe romantico ammirato dal Rossetti all'acceso patriota esiliato per i suoi ideali esaltato dal Mazzini, passando per il rinvenimento del ciclo affrescato presso il Palazzo del Bargello.

Naturalmente l'apporto di Dante alla cultura del XIX secolo non si limita a tali aspetti, oltre alla componente biografica si deve difatti considerare anche l'influenza che esercitò tramite le sue opere. Nel corso del capitolo si è già fatto cenno alla fortuna critica di cui godeva la *Divina Commedia*, ma nella maggior parte dei casi in riferimento al ruolo dell'Alighieri; tuttavia alcuni episodi, oggetto di particolare successo, vennero estrapolati dal contesto del poema, e reinterpretati come soggetti indipendenti. Come rilevato da Sandra Pinto, numerosi temi del poema dantesco furono rielaborati letterariamente nel corso dell'Ottocento, contribuendo così ad una loro maggior diffusione<sup>64</sup>.

Si è già fatto cenno in più occasioni alla fortuna di cui godette la vicenda di Paolo e Francesca, sia dal punto di vista artistico che letterario, giungendo a essere trattati in modo autonomo: per la prima categoria si ricordano, tra le altre, le opere di Ingres e Alexander Munro, oltre al *Paolo e Francesca* di Previati (1887), mentre la già ricordata *Francesca da Rimini* del D'Annunzio costituisce un ottimo esempio in ambito teatrale<sup>65</sup>. Un percorso analogo si verificò per altri personaggi della *Divina Commedia*, che colpirono particolarmente la sensibilità artistica ottocentesca: il conte Ugolino, Piccarda Donati, Sordello Mantovano, Pia de' Tolomei sono indubbiamente tra le figure che riscosero maggior successo, naturalmente dopo Paolo e Francesca<sup>66</sup>.

Sembra che questo tipo di rilettura del poema dantesco non godesse di particolare fortuna negli oggetti d'arte decorativa presenti alle esposizioni italiane: alcune opere si ispirano a episodi della *Divina Commedia*, ma si tratta sempre di scene secondarie, poste a corollario di quella principale. La vetrata del Bertini rappresentante il *Trionfo di Dante* e il piano di scagliola *Dante e il rinnovamento d'Italia* dei fratelli Della Valle costituiscono due casi esemplari di questa tendenza: è evidente come fin dal titolo il soggetto principale sia il poeta fiorentino, mentre le altre tematiche venivano relegate in secondo piano, a rafforzare i valori

---

<sup>64</sup> Cfr. PINTO, 1974, p. 41. Per una panoramica della produzione artistica legata a personaggi danteschi si veda *ivi*, 1974, pp. 41-49; MARIANI, 1962, pp. 159-173.

<sup>65</sup> Per il gruppo del Munro si veda Mc LAUGHLIN, 2010, pp. 30-31; C. HARRISON, 2. *Paolo e Francesca*, 1852, in ID., NEWALL, SPADONI (a cura di), 2010, p. 77.

<sup>66</sup> PINTO, 1974, pp. 41-49; MARIANI, 1962, pp. 159-173.

veicolati dall'opera. Nella tavola dei Della Valle i quattro ottagoni che circondano la scena centrale costituiscono il completamento del messaggio celebrativo di quest'ultima, risultandone dunque subordinati. Anche la vetrata milanese si basa su un concetto simile: l'incontro di Dante con Paolo e Francesca non ha una sua autonomia, ma costituisce semplicemente uno degli episodi scelti dall'artista per rappresentare la *Divina Commedia*, come nelle altre scene di dimensioni minori, rappresentanti il poeta spaventato dalle fiere nella foresta e Caronte che traghetta Dante e Virgilio<sup>67</sup>.

Nelle altre opere d'arte decorativa a tema dantesco presenti alle esposizioni solitamente il soggetto è costituito esclusivamente dall'Alighieri, in alcuni casi accompagnato da Beatrice; non si sono individuati altri oggetti che trattassero episodi della *Divina Commedia*, sia in modo subordinato che come unico tema. La sola eccezione è costituita dal bassorilievo in bronzo di Francesco Toso, dedicato alla Pia de' Tolomei: l'opera, presentata dall'artista all'Esposizione Generale del 1861, era costituita dal medaglione "rappresentante le caste sembianze della sventurata che Siena fè e disfece Maremma", contenuto in una cornice intagliata neogotica e sorretta da un piedistallo nel medesimo stile<sup>68</sup>. La storia della giovane, brevemente accennata nel quinto canto del *Purgatorio* (vv. 130-136)<sup>69</sup>, godette di una tale fortuna da essere trasposta *ex novo* in opere letterarie e teatrali: si ricordano, a titolo esemplificativo, la *Pia de' Tolomei* di Gaetano Donizetti (1837) e l'omonimo poema di Bartolomeo Sestini, oltre al melodramma *Pia de' Tolomei* di Orsini su libretto di Marini, che ricalca abbastanza fedelmente l'opera del Sestini<sup>70</sup>. In realtà, considerando i pochi versi danteschi in cui è illustrata la vicenda, si trattava di un soggetto romantico, che prendeva spunto da quanto narrato dal poeta per poi adattarlo alla sensibilità ottocentesca.

Anche in campo artistico godette di una discreta fama, sia presso gli artisti stranieri – si pensi a *La Pia de' Tolomei* di Dante Gabriel Rossetti – che in ambito italiano, dove era privilegiata la versione del Sestini<sup>71</sup>. Tra i nomi che emergono dagli studi di Sandra Pinto si ricordano Stefano Ussi, Carlo Felice Biscarra e il Pollastrini, oltre naturalmente al bassorilievo del Toso<sup>72</sup>.

---

<sup>67</sup> Per le scene della vetrata si vedano GALLI MICHIERO, 2002, pp. 27-29; LACCHIA, 2005, p. 254.

<sup>68</sup> *Viaggio attraverso*, cit., 1861, p. 64; si veda il capitolo relativo all'esposizione in questione, nonché l'Appendice documentaria.

<sup>69</sup> "Deh, quando tu sarai tornato al mondo, / e riposato de lunga via", / seguitò 'l terzo spirito al secondo, / "ricorditi di me che son la Pia; / Siena mi fè, disfecemi Maremma: / salsi colui che 'n nanellata pria / disposando m'avea con la sua gemma"".

<sup>70</sup> Cfr. F. NICOLODI, *Il melodramma*, in EAD., BAROCCHI, PINTO (a cura di), 1974, pp. 221-302.

<sup>71</sup> Mc LAUGHLIN, 2010, p. 33. Per la fortuna del poema di Bartolomeo Sestini su Pia de' Tolomei nella produzione artistica italiana di età romantica si rimanda a PINTO, 1974, pp. 45-47.

<sup>72</sup> *Ibid.*

Un elemento particolarmente significativo ai fini della presente ricerca è, a mio giudizio, la tipologia di oggetto a cui è riconducibile l'opera di Francesco Toso: il *Catalogo ufficiale* la elenca infatti all'interno della "Scultura in bronzo" e non tra gli oggetti di arte decorativa, ma è stato inserito in questa ricerca per l'incorniciatura e il supporto. Ciò sembra confermare che le tematiche dantesche erano prevalentemente affrontate dalle cosiddette arti maggiori.

Tale ipotesi sembra confermata dall'assenza, alle esposizioni esaminate, di oggetti d'arte decorativa ispirati a un'altra delle più celebri opere di Dante, la *Vita Nuova*: basata sull'amore non corrisposto del poeta per Beatrice, nel corso dell'Ottocento fu oggetto di un rinnovato interesse per le tematiche affrontate, affini alla sensibilità romantica. Ciò è particolarmente evidente nelle arti figurative in generale, e più precisamente nelle opere dei Preraffaelliti: soprattutto Dante Gabriel Rossetti, per le analogie da lui avvertite tra la sua vita e quella dell'Alighieri, illustrò diffusamente numerosi episodi della *Vita Nuova*. *Il sogno di Dante nel giorno della morte di Beatrice*, *Dante disegna un angelo nel primo anniversario della morte di Beatrice* e *La donna della finestra* sono tutti dipinti desunti dall'opera di Dante, che contribuirono a diffondere la moda dei soggetti ispirati al sopracitato testo<sup>73</sup>.

A questa fortuna non sembra corrispondere un analogo successo in Italia, in particolare nel settore delle arti decorative. A Firenze era presente una certa industria "dantesca", ma in linea di massima si trattava di una produzione destinata a una committenza anglosassone residente in Toscana, in cerca di ciò che il Gentilini definisce una "fiorentinità vittoriana"<sup>74</sup>. Lo studioso cita, a titolo esemplificativo, la fortuna del dipinto *Incontro di Dante e Beatrice*, eseguito da Henry Holiday nel 1883, ambientato nella Firenze del Quattrocento, più precisamente sul Lungarno Acciaiuoli, presso il ponte a Santa Trinità<sup>75</sup>. Il successo dell'opera presso il pubblico anglosassone, per la commistione tra la tematica dantesca e la rappresentazione della città toscana, ne determinò una notevole fortuna iconografica, sfruttata dalla produzione artigiana fiorentina: oltre alle numerose riproduzioni a stampa dell'opera, molte botteghe di artigianato artistico realizzavano cofanetti in pastiglia dorata decorati con una replica del suddetto dipinto, molto probabilmente rivolti a un pubblico di collezionisti stranieri<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> Per i dipinti in questione cfr. Mc LAUGHLIN, 2010, pp. 30-32; C. HARRISON, 7. *Dante disegna un angelo nel primo anniversario della morte di Beatrice*, in ID., NEWALL, SPADONI (a cura di), 2010, p. 82; C. NEWALL, 126. *La Donna della finestra*, *ivi*, p. 214.

<sup>74</sup> G. GENTILINI, *Arti applicate, tradizione artistica fiorentina e committenti stranieri*, in BOSSI, TONINI (a cura di), 1989, p. 155.

<sup>75</sup> Cfr. GENTILINI, 1989, p. 168 n.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 150; *ivi*, p. 168 n..

Questo tipo di produzione non trova riscontro nelle opere presenti alle esposizioni italiane, sebbene due di esse si svolgessero proprio a Firenze: ciò sembrerebbe confermare la sua destinazione a un mercato composto principalmente da amatori anglo-americani, mentre è evidente che non suscitava analogo interesse presso i visitatori italiani.

Il tema dantesco era dunque poco diffuso nelle mostre nazionali, ad eccezione delle prime esposizioni: a tal proposito si ricorda però che esse si svolsero a Firenze, città natale del poeta, e che quella del 1865 celebrava il centenario della sua nascita.

Ciò non implica l'assenza di interesse per l'Alighieri e la sua opera letteraria: basti pensare che nella Sala Bresciana del Tagliaferri, presentata all'esposizione milanese del 1881, era presente una libreria in noce intarsiato, caratterizzata nella parte superiore da una nicchia che ospitava una statuetta di Dante e alcuni bassorilievi rappresentanti due scene tratte da ciascuna cantica della *Divina Commedia*<sup>77</sup>. Più in generale sembra che la fortuna di Dante nel corso dell'Ottocento passasse principalmente sul piano critico-letterario, e in secondo luogo per quello delle arti figurative.

---

<sup>77</sup> Cfr. *L'Esposizione Italiana del 1881*, cit., 1881, p. 267; si veda inoltre l'Appendice documentaria.



## **PARTE TERZA: IL CASO DEL PIEMONTE.**



## Il Piemonte e il collezionismo di arti decorative neomedievali: il caso esemplare di Antonio Borgogna a Vercelli.

---

Come si è visto nei capitoli precedenti, il Piemonte fu una delle regioni maggiormente influenzata dal Neomedievalismo, sia nella prima parte dell'Ottocento – si pensi al Neogotico *trobador* di cui si fece promotore Carlo Alberto – che nella seconda metà del secolo con le Esposizioni Generali e la figura di D'Andrade. Ciò influì sicuramente sul collezionismo locale, sia pubblico che privato, ma tale discorso si è dimostrato in realtà più complesso del previsto: se infatti i rari acquisti dei sovrani erano un evento spesso riportato dalla stampa<sup>1</sup>, la maggior parte degli acquirenti a questo tipo di esposizioni era difatti costituito da privati, sulle cui raccolte, tendenzialmente a uso personale, non si ha alcuna notizia.

Anche i musei rappresentavano una potenziale clientela per tale tipo di mostre, in particolar modo le istituzioni legate alla dimensione industriale della produzione artistica: il Regio Museo Industriale di Torino ad esempio acquistò numerosi pezzi all'Esposizione Generale del 1884, ma le vicende storiche che hanno portato alla dispersione se non alla distruzione del patrimonio nel corso della Seconda Guerra Mondiale rendono praticamente impossibile stabilire con esattezza se gli oggetti acquistati fossero pertinenti al *corpus* di immagini e descrizioni qui proposto, o se si trattasse di opere diverse ma stilisticamente affini<sup>2</sup>.

Gli acquisti compiuti da enti istituzionali quali appunto raccolte pubbliche o scuole costituivano sicuramente una minima parte delle vendite realizzate dagli espositori: la percentuale maggiore degli acquirenti era costituita da privati, fondamentalmente appartenenti

---

<sup>1</sup> Si veda come caso esemplare quello di Giuseppe Guaita, artigiano specializzato in ferri battuti, presente all'Esposizione di Palermo del 1891-1892, aveva già partecipato a quella di Torino del 1884, dove sua era la fucina del fabbro all'interno del Borgo Medievale. Durante l'esposizione siciliana uno dei periodici riporta la notizia dell'acquisto da parte della sovrana di "uno splendido trepiede [sic] che raffigura un grosso drago, il quale sostiene un bel vaso di ceramica" realizzato appunto dal Guaita. Cfr. SICILIANO, 1891-1892, p. 131.

<sup>2</sup> Colgo l'occasione per ringraziare la dottoressa Enrica Pagella e il dottor Luca Giacomelli per la disponibilità dimostrata, non esitando a fornirmi materiali e idee utili alla presente ricerca.

Gli unici indizi emergenti dalla documentazione relativa al Regio Museo Industriale possono essere la coincidenza di alcuni espositori, i quali donano o vendono parte dei loro prodotti al museo, con gli artigiani segnalati per la presentazione di oggetti neomedievali alle medesime Esposizioni Generali in cui vengono fatti gli acquisti.

Sulla storia del Regio Museo Industriale di Torino e delle relative collezioni si vedano PAGELLA, 2009, pp. 115-128; L. GIACOMELLI, *Inventari del regio Museo Industriale Italiano nell'Archivio storico della Città di Torino*, *ivi*, pp. 129-132; ID., *Le arti decorative del secondo Ottocento: dalle Esposizioni al museo*, tesi di laurea presso l'Università di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 2008-2009, rel. E. PAGELLA, Torino 2009.

alla borghesia, che costituivano il pubblico privilegiato di tale tipo di esposizioni. È quindi abbastanza facile, in linea di massima, perdere le tracce degli oggetti esposti, a meno che l'acquirente non sia un noto collezionista, del quale si sia conservata la collezione. È il caso di Antonio Borgogna, un appassionato d'arte vissuto nella Vercelli del XIX secolo; alla sua morte, secondo le disposizioni testamentarie, la palazzina nella quale aveva vissuto e tutto ciò che conteneva fu donata alla città, a condizione che venisse adibita a museo pubblico.

Si è quindi scelto di esaminare, come caso esemplare, il nucleo di oggetti neomedievali presenti in tale raccolta: esso illustra difatti uno spaccato del collezionismo ottocentesco piemontese, soprattutto per quanto riguarda la sezione delle arti decorative – visto che il patrimonio pittorico è stato incrementato nel corso degli anni successivi l'istituzione del museo –, permettendo di capire la “formazione del gusto artistico dell'alta borghesia” dell'epoca<sup>3</sup>.

La passione per il revival storicistico, e più in generale la correlazione esistente tra Esposizioni e collezionismo, è in effetti documentata in maniera esemplare, dalla notevole collezione raccolta da Antonio Borgogna (Stroppiana, 1822-Vercelli 1906), possidente terriero del vercellese<sup>4</sup>. Figlio di Francesco Borgogna, proprietario di uno stabilimento agricolo-industriale, la ditta “Borgogna e C.”, composto da numerose tenute agricole, alla morte del padre nel 1877 ereditò un patrimonio stimato in più di un milione di lire. Pur continuando a gestire insieme al fratello Domenico l'eredità paterna, si ritirò dalla scena pubblica – dopo aver fatto parte delle file liberal-progressiste all'interno del Consiglio Comunale – per dedicarsi esclusivamente a numerosi viaggi in tutta Europa, durante i quali si affacciò al mondo dell'arte, prima come semplice spettatore e in seguito nel ruolo di acquirente<sup>5</sup>.

A partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento egli iniziò ad acquistare alle Esposizioni nazionali e universali oggetti di arte decorativa, dove “trionfano le tecniche artistiche delle diverse

---

<sup>3</sup> C. LACCHIA, *La storia del museo*, in EAD., A. SCHIAVI (a cura di), *Museo Borgogna. Storia e collezioni*, Cologno Monzese 2001, p. 10.

<sup>4</sup> Si coglie l'occasione per ringraziare il personale del Museo Borgogna di Vercelli, a cominciare dalla direttrice, la dottoressa Cinzia Lacchia, per la disponibilità e la collaborazione mostratemi. Per un profilo biografico del Borgogna cfr. C. LACCHIA, *I rapporti internazionali di Antonio Borgogna per l'acquisto delle opere della sua collezione*, tesi di laurea, anno accademico 1996-1997, rel. M. DI MACCO, Vercelli 1997; EAD., *Orientamenti di gusto nel collezionismo private a Vercelli: Antonio Borgogna e a formazione delle raccolte d'arte moderna*, in V. NATALE (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. L'Ottocento*, Biella 2006, pp. 129-142.

<sup>5</sup> L'allontanamento di Borgogna dalla politica non coincide con un disinteressamento alle vicende cittadine, egli risulta difatti essere uno dei principali benefattori di Vercelli, sia in vita che nelle disposizioni testamentarie. Cfr. LACCHIA, 2006, p. 132.

regioni italiane”<sup>6</sup>; a ciò si aggiunge una cospicua collezione di dipinti e sculture che spaziano dal Rinascimento all’arte contemporanea, mostrando di apprezzare anche la pittura seicentesca<sup>7</sup>.

Le opere furono collocate all’interno dell’abitazione del collezionista, secondo i personalissimi criteri di Borgogna, accostando arredi e suppellettili, dipinti e sculture, al fine di creare una serie di suggestioni e riferimenti colti, che esemplificassero il meglio delle arti e del loro sviluppo secondo il collezionista, prendendo a modello prestigiose collezioni come quella milanese del Poldi Pezzoli<sup>8</sup>. Probabilmente tale scelta non fu priva di spirito di emulazione nei confronti dell’aristocrazia, alla quale la nuova borghesia, a cui Antonio Borgogna apparteneva a pieno titolo, si sentiva culturalmente inferiore. La costituzione della raccolta d’arte si inseriva probabilmente in un graduale processo di nobilitazione del collezionista, che tentava così di eguagliare lo *status* sociale dei ceti aristocratici.

All’interno dell’eterogenea collezione di Borgogna è stato possibile rintracciare un nucleo di oggetti d’arte decorativa stilisticamente riconducibili al Revival medievale, acquistati da Borgogna nel corso dei suoi viaggi. Sebbene in quasi nessun caso sia stato possibile identificare con certezza la provenienza delle opere selezionate dalle Esposizioni Generali – alcune sono state acquistate anche all’estero, in particolare Borgogna mostrava un notevole interessamento per l’area germanica – la ricerca ha permesso di capire la profondità con la quale la cultura neomedievalista aveva permeato l’area piemontese, penetrazione di cui il Borgo Medievale realizzato da D’Andrade e la sua cerchia costituisce solamente l’episodio più celebre<sup>9</sup>.

Il *corpus* neomedievale all’interno della collezione è costituito da un cofanetto neogotico, una coppia di paraventi realizzati con campionari di vetri tondi, un trittico contenente una riproduzione di dipinto in cromolitografia, una riproduzione su porcellana di un dipinto di Lochner, una coppa del Graal di manifattura tedesca, una tempera a fondo oro entro un edicola in legno – anch’esso dorato –, la vetrata dantesca dei Bertini, un inginocchiatoio con

---

<sup>6</sup> LACCHIA, 2001, p. 10.

<sup>7</sup> È da ascriversi solo agli anni Novanta, secondo Lacchia, l’interesse di Borgogna per l’arte del Rinascimento e del XVII secolo e per la produzione grafica. *Ivi*, p. 13.

<sup>8</sup> Come si deduce dal *Catalogo degli oggetti d’arte e di collezione* del 1903 in alcuni casi le sale erano allestite secondo una tecnica artistica – era presente la sala dell’intaglio alla certosina –, una funzione d’uso – la sala da pranzo, la libreria – o, nel caso della Sala Araba, un’ambientazione esotica. Cfr. A. BORGOGNA, *Catalogo degli oggetti d’arte e di collezione*, 1903; LACCHIA, 2001, p. 12.

<sup>9</sup> Cfr. GIACOSA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 9-24; BARTOLOZZI, DAPRÁ, 1981, pp. 189-214. Sul Borgo Medievale si rimanda al capitolo relativo all’Esposizione Generale del 1884.

dittico, un dipinto su ceramica rappresentante una *Madonna con Bambino*, una custodia in legno con veduta di Norimberga e due vetrate tratte da opere di Dürer.

Sulla maggior parte di essi attualmente non esistono studi specifici, e la schedatura di alcuni è ancora allo stato di abbozzo<sup>10</sup>. Inoltre la documentazione relativa al loro acquisto è pressoché inesistente, perché oltre ai cataloghi delle Esposizioni e delle aste alle quali Borgogna partecipa non si sono conservati altri documenti. Il carteggio privato del collezionista, che si suppone fosse alquanto consistente, è difatti andato perduto, non consentendo così di ottenere indicazioni sugli oggetti acquistati nel corso dei suoi viaggi o commissionati ad artisti vercellesi<sup>11</sup>. Le informazioni possedute sugli oggetti indagati sono state desunte fondamentalmente dal catalogo stilato da Borgogna nel 1903 e dall'atto di constatazione del notaio Tarchetti redatto nel 1906, alla morte del collezionista<sup>12</sup>.

Partendo da queste prime informazioni si è cercato di identificare, qualora fosse possibile, l'autore dell'opera, per collocarla con maggior precisione dal punto di vista cronologico. Ciò è stato possibile solamente quando l'artista era citato in uno dei due documenti, come nel caso della vetrata dantesca. Spesso inoltre gli oggetti possono presentare un rimando più o meno palese a modelli antichi, si è quindi cercato di rintracciare l'opera che ha svolto il ruolo di modello per la realizzazione. In alcuni casi il riferimento ad opere antiche è specificato negli inventari, ma a distanza di anni dall'acquisto il nome dell'artista citato non è sempre colui al quale è effettivamente riconducibile l'opera.

---

<sup>10</sup> Nel 1932, con la nomina di Vittorio Viale a direttore del Museo Borgogna, l'istituto viene ad assumere un profilo più strettamente legato al nucleo pittorico, la cui esposizione viene difatti privilegiata. Gli oggetti di arte decorativa, come anche i dipinti ottocenteschi, sono invece ritirati dal percorso museale e destinati a sedi istituzionali di Vercelli o depositati presso il Museo Leone. Solo nel 1985, in occasione della mostra su Bernardino Lanino, si procede con l'apertura del secondo piano del museo, dove sono esposti alcuni oggetti di arte decorativa. Sull'argomento cfr. LACCHIA, 2001, pp. 19-21.

<sup>11</sup> A parte il testamento del collezionista e l'inventario *post-mortem* del suo patrimonio, l'unico nucleo documentario conservato in museo è costituito dalla ricca biblioteca di Borgogna. Essa comprendeva, oltre ai cataloghi di Esposizioni ed aste, numerose guide alle città, cataloghi di musei e gallerie d'arte, album fotografici e riviste di critica d'arte. *Ivi*, p. 13.

<sup>12</sup> BORGOGNA, 1903; A. TARCHETTI, *Atto di constatazione e di inventario*, 1906.

## ***Inginocchiatoio Arboletti.***

Nel *Catalogo* della collezione steso nel 1903 l'arredo viene descritto come "Inginocchiatoio in noce scolpito, stile gotico, eseguito a Trino e contenente sotto due ante mobili, Un angelo e Maria Ver. Annunziata copia a olio su tavola in stralcio del quadro del Perugino all'Accademia di Firenze, Da Ferdinando Rossaro di Vercelli" (**Tav. 1**)<sup>13</sup>. Grazie anche alle fonti archivistiche il mobile è stato ricondotto alla famiglia Arboletti<sup>14</sup>, famosa per la sua partecipazione alla realizzazione di parte degli arredi della Rocca Medievale in occasione dell'Esposizione Generale del 1884, per ai quali ottenne la medaglia d'argento<sup>15</sup>. Come già ricordato nel capitolo relativo alla rassegna torinese del 1884, nel catalogo della sezione Storia dell'Arte è segnalato un certo Carlo Arboletti<sup>16</sup>, il quale presentava, per la camera baronale da letto, un "cassone di noce, scolpito a gran rilievo, sul modello di un esemplare proveniente dalla Valle di Aosta", una "Cassapanca o ciscranna intagliata, con spalliera od appoggiatoio mobile" con motivi decorativi tratti dal coro dell'abbazia di Staffarda, e una "Tavola su cavalletti intagliati a traforo", eseguita per il marchese Ferdinando Scarampi di Villanova<sup>17</sup>. Si ricorda che prima dell'Esposizione torinese aveva comunque già avuto esperienze all'interno di cantieri di restauro, avendo collaborato al cantiere del castello di Camino fin dal 1868; era inoltre uno degli artigiani per i quali era stato allestito un laboratorio

---

<sup>13</sup> BORGOGNA, 1903, p. 128; Museo Borgogna, scheda R0156100: Inginocchiatoio, compilatore Alessia Meglio; Museo Borgogna, scheda conservativa: Inginocchiatoio, compilatore Alessia Meglio. Per una puntuale descrizione dell'inginocchiatoio si veda la scheda conservativa.

<sup>14</sup> Sul *recto* di una foto storica del mobile conservata presso l'archivio del museo un'iscrizione a stampa indica: "Arboletti Giuseppe/intagliatore/Trino". Cfr. Museo Borgogna, scheda R0156100: Inginocchiatoio, compilatore Alessia Meglio.

<sup>15</sup> RUFFINO, 2006, pp. 293-302.

<sup>16</sup> Si ipotizza che si tratti del medesimo Arboletti al quale Borgogna ha commissionato l'inginocchiatoio, in quanto dagli studi della Ruffino il Carlo Arboletti che espone a Torino nel 1884 sarebbe da identificarsi con Carlo Giuseppe Isidoro Arboletti (Trino 1855-Torino 1938) presente in altri cantieri. Cfr. RUFFINO, 2006, p. 297.

<sup>17</sup> "4. Altro cassone di noce, scolpito a gran rilievo, sul modello di un esemplare proveniente dalla Valle di Aosta.

L'autore degli squisiti intagli di questo gran mobile è il sig. Arboletti, scultore in Torino [...].

6. Cassapanca o ciscranna intagliata, con spalliera od appoggiatoio mobile, posta davanti al fuoco.

[...] Le due assi che formano i braccioli della panca sono intagliate a pergamena, le facce della cassa sono più riccamente scolpite con motivi di ornamentazione tolti dagli stalli del coro di Staffarda.

Artefice il sig. Arboletti.

15. Tavola su cavalletti intagliati a traforo.

Questi cavalletti, dei quali si porge qui il disegno, sono stati riprodotti da un modello esistente nel castello di Issogne. Questa tavola è di proprietà del marchese Fernando di Villanova.

Artefice il sig. Arboletti." Per l'inventario dei mobili esposti nella Rocca VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 87-168.

Il nome Carlo si desume invece dal *Catalogo ufficiale* dell'Esposizione, il quale riporta tra gli espositori della Sezione di Storia dell'Arte – ospitata all'interno del "Castello feudale del secolo XV" – della Divisione di Belle Arti "ARBOLETTI Carlo, Torino", che espone "Una cassa-panca ed un cassone scolpito". *L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 1.

all'interno del Borgo Medievale, nel suo caso la “bottega del falegname”, dove produceva arredi in stile quattrocentesco<sup>18</sup>. Dopo l'Esposizione partecipò ancora attivamente a numerosi cantieri, tra cui quello del castello di Montichiari per Gaetano Bonoris, per il quale realizzò gli arredi lignei utilizzando come riferimento i mobili della Rocca Medievale<sup>19</sup>.

Probabilmente l'opera fu commissionata ad Arboletti dopo l'Esposizione del 1884: un appassionato di esposizioni come Borgogna non avrà mancato all'evento torinese, e avrà notato la fortuna del mobiliere in questione, che – come già accennato in precedenza – nel corso dell'esposizione venne premiato con la medaglia d'argento. Il mobile presenta inoltre affinità stilistiche con gli arredi realizzati per il Castello Medievale – come il motivo a pergamena con il quale sono decorati i lati dell'opera – e si può quindi ipotizzare una datazione successiva al 1884. L'esperienza della Rocca avrà indubbiamente avuto ripercussioni sulla caratterizzazione stilistica di Arboletti, già Ruffino ha rilevato negli arredi lignei costruiti dal mobiliere per il castello di Camino dopo l'Esposizione del 1884 un “preciso riferimento ai modelli valdostani mediati dalla Rocca”<sup>20</sup>.

L'alzata terminale dell'inginocchiatoio è caratterizzata da due ante centinate apribili, all'interno delle quali è presente un dittico su tavola, rappresentante un'Annunciazione. Secondo le fonti inventariali si tratterebbe più precisamente di “un angelo e Maria Ver. Annunziata copia a olio su tavola in stralcio del quadro del Perugino all'Accademia di Firenze”, e la scena sarebbe stata dipinta da Ferdinando Rossaro, pittore vercellese di fine Ottocento. Formatosi presso l'Accademia Albertina e a Brera alla scuola dell'Hayez, Rossaro fu una figura di spicco nel panorama artistico vercellese, sia per le commissioni artistiche – in modo particolare per i ritratti – che per l'insegnamento, tenendo cattedra per circa quarant'anni all'Istituto di Belle Arti cittadino<sup>21</sup>. Con Rossaro Borgogna era in ottimi rapporti, tant'è che l'artista ricopriva il ruolo di consigliere e restauratore sia per lui che per un altro

---

<sup>18</sup> RUFFINO, 2006, p. 298. Per un profilo biografico di Carlo Arboletti ed un inquadramento generale delle sue opere si rimanda al capitolo relativo all'esposizione torinese del 1884.

<sup>19</sup> Sulle vicende del castello Bonoris si rimanda ai capitoli relativi alle esposizioni del 1881 e del 1884. Si vedano inoltre TERRAROLI, 1989, vol. II, pp. 127-134; ID., 1991; PIANEA, 2006, pp. 269-280; RUFFINO, 2006, pp. 293-302.

<sup>20</sup> RUFFINO, 2006, pp. 298-299.

<sup>21</sup> Nella Vercelli di fine Ottocento e primo Novecento diventa difatti – secondo il Rosso – il ritrattista più richiesto giungendo a realizzare più di cinquecento ritratti per privati ed un'ottantina di personaggi pubblici, come sovrani, benefattori e vescovi. Per un profilo biografico del Rosssaro si veda G. ROSSO, *Galleria del pittore vercellese Ferdinando Rossaro: arte sacra, ritratti di religiosi*, Vercelli 1977; ID., 1977, pp. 61-85; ID., *Ferdinando Rossaro: pittore (1846-1927)*, Vercelli 1978; M. CAPELLINO, D. TERZERA (a cura di), *Ferdinando Rossaro*, Vercelli 1998; per la sua attività accademica e la produzione artistica cfr. L. SASSI, *Scuola professionale o Accademia? L'esperienza dei corsi di disegno d'ornato*, in A. CORIO (a cura di), *L'istituto di Belle Arti a Vercelli tra '800 e '900*, Vercelli 1990, pp. 45-90; L. SASSI, *La pittura a Vercelli e in Valsesia nell'Ottocento e il suo rapporto col passato*, in “Studi Piemontesi”, 2003, vol. XXXII, fasc. 1, pp. 109-117; S. REBORA, *Le arti figurative a Vercelli dopo l'Unità d'Italia*, in NATALE (a cura di), 2006, pp. 95-112.

collezionista vercellese di fine Ottocento, Camillo Leone<sup>22</sup>. Il Rosso sostiene difatti che molte opere del Museo Borgogna passarono prima presso lo studio del pittore, per “identificazione o pulitura i restauro”, quest’ultimo eseguito da Rossaro “scrupolosamente secondo la regola del Cennini”<sup>23</sup>. Evidentemente i rapporti tra i due dovevano essere di stima e frequentazione se sin dalla costituzione del Museo Borgogna, nel 1908, Rossaro entrò a far parte del Consiglio d’Amministrazione del Museo, in qualità di rappresentante dell’Istituto di Belle Arti di Vercelli<sup>24</sup>.

Essendo indicato l’artista dal quale Rossaro avrebbe copiato l’opera, e la relativa collocazione museale, si è proceduto alla ricerca del dipinto. In realtà, essendo probabilmente passati alcuni anni dalla commissione dell’ingincchiatoio alla redazione del *Catalogo*, Borgogna non ricordava correttamente l’artista al quale era attribuita l’opera, che risulta appartenere difatti al *corpus* pittorico di Filippo Lippi. L’opera sulla quale si basa il dittico di Rossaro è stata recentemente catalogata da Mannini e Fagiolo come *La Vergine Annunziata e l’Angelo annunziante; Sant’Antonio Abate e San Giovanni Battista*, ed è in realtà composta da due coppie di pannelli, montati a formare due ante (**Tav. 2-3**)<sup>25</sup>. L’opera è entrata negli Uffizi solo nel 1919, in precedenza – e questo spiega la diversa collocazione museale riportata da Borgogna – era conservata nelle collezioni dell’Accademia di Firenze<sup>26</sup>. Si ignora se sia stato il collezionista a richiedere espressamente al Rossaro di utilizzare queste tavole come modello per il dittico o se si tratti di una scelta del pittore, che in ogni caso fornisce un’interpretazione abbastanza aderente dell’originale, al di là dell’impronta ottocentesca conferita alla scena. Rimane comunque curiosa la scelta di un’opera che, come ribadiscono sia Mannini e Fagiolo che Marchini, non ha mai riscosso interesse degli studiosi, in parte anche per la qualità dell’esecuzione delle tavole, che secondo la critica non si collocano di certo tra le opere migliori del maestro<sup>27</sup>.

---

<sup>22</sup> Cfr. G. ROSSO, *Un maestro vercellese della pittura dell’Ottocento nel primo cinquantenario della morte: Ferdinando Rossaro*, in “Bollettino storico vercellese”, n. 9, 1977, pp. 61-85; LACCHIA, 2006, p. 140.

<sup>23</sup> Rossaro eseguì per il collezionista anche numerose opere, si ricorda in particolare le due versioni del ritratto del padre Francesco Borgogna, una delle quali è conservata presso il museo. ROSSO, 1977, p. 77.

<sup>24</sup> C. LACCHIA, *Brevi cenni sulla raccolta di arte contemporanea del Museo Borgogna di Vercelli*, in *Volti da Grosso a Casorati. Il ritratto nell’arte piemontese tra Ottocento e Novecento*, cat. della mostra, Torino 2001, pp. 21-25.

<sup>25</sup> L’opera è stata ascritta dai due studiosi agli inizi del sesto decennio del XV secolo. Cfr. M. P. MANNINI, F. FAGIOLO, *Filippo Lippi. Catalogo completo*, Firenze 1997.

<sup>26</sup> *Gli Uffizi: catalogo generale*, Firenze 1980; MANNINI, FAGIOLO, 1997, p. 115.

<sup>27</sup> In realtà Mannini e Fagiolo ipotizzano che tale giudizio sia falsato almeno in parte da ridipinture e dai danni subiti dalla superficie pittorica. Cfr. G. MARCHINI, *Filippo Lippi*, Milano 1975; MANNINI, FAGIOLO, 1997, p. 115.

### ***Trittico dal Beato Angelico.***

Un'altra opera presente in collezione Borgogna ispirata ad un modello di un antico maestro è una tempera su legno, con fondo oro, rappresentante una *Madonna con Bambino*. Le descrizioni presenti nel *Catalogo* del 1903 e nell'inventario di Tarchetti contengono le medesime informazioni: dell'opera si dice difatti essere “un piccolo trittico in legno scolpito e dorato, nello stile antico fiorentino, e contenente una Madonna col bambino e, sulle due ante, due angeli il tutto sopra fondo dorato. Copia; dal grande quadro del beato Angelico, negli Uffizi, Firenze. Asta Orsini” (**Tavv. 4-5**)<sup>28</sup>.

Rispetto al caso precedente si ha un'indicazione in più circa l'oggetto in questione, si sa difatti che esso venne acquistato nel corso di un'asta, della quale è stato rinvenuto il catalogo presso la biblioteca del museo. È così possibile datare l'ingresso in collezione dell'opera, poiché il catalogo in questione riporta anche l'anno di edizione, il 1896. All'interno del *Catalogue des objets d'art et d'ameublement* del Palazzo del Principe Orsini di Roma è stato inoltre possibile identificare l'opera acquistata, il catalogo – che elenca gli oggetti in vendita secondo un criterio topografico – cita difatti una copia di una *Madonna con Bambino* dell'Angelico tra le opere presenti nella Sala da Biliardo<sup>29</sup>.

Si è quindi scoperto che la tavola ottocentesca fa riferimento alla cosiddetta *Madonna della Stella*, opera dell'Angelico attualmente conservata presso il Museo di San Marco di Firenze. Posta originariamente in Santa Maria Novella, fa parte del nucleo collezionistico del museo dalla sua fondazione, nel 1869 (**Tav. 6**)<sup>30</sup>. La scorretta indicazione del Borgogna è probabilmente da attribuirsi al fatto che sono passati sette anni dall'acquisto del trittico alla redazione del *Catalogo*, ed il collezionista avrà semplicemente confuso il museo e la Galleria degli Uffizi.

La tavola ottocentesca ha modificato in parte l'aspetto dell'originale, solitamente avvicinato dalla critica, per il suo aspetto, ad una sorta di tabernacolo, se non addirittura un “tabernacolo-

---

<sup>28</sup> BORGOGNA, 1903, p. 92; Museo Borgogna, scheda inventariale: Dipinto su tempera su legno entro edicola in legno dorato, compilatore Alessia Meglio.

<sup>29</sup> Al numero 442 del catalogo è difatti indicato: “FRA ANGELICO (d'après) [...]. TRIPTYQUE. Au milieu est représentée la Sainte Vierge Marie debout tenant l'Enfant Jésus. Un ange sur le deux volets. Le triptyque est en bois sculpté et doré. Peintre moderne à la détrempe sur fonds dorés, gravés. Haut. M. 0,73x0,53”. *Catalogue des objets d'art et d'ameublement garnissant le grand appartement au premier étage du Palais de Prince Orsini Rome*, Rome 1896.

<sup>30</sup> Il museo, aperto nell'ottobre di quell'anno, dopo i restauri di Mazzei e Bainchi, consisteva fondamentalmente nell'esposizione degli affreschi *in loco* e dei tre reliquiari dell'Angelico presenti in Santa Maria Novella – tra i quali era compresa appunto la *Madonna della Stella* – e nella valorizzazione delle celle dagli abitatori più celebri. Cfr. L. BERTI, *Itinerario indiretto per il Museo di San Marco*, in ID., B. BELLARDONI, E. BATTISTI, *Angelico a San Marco*, Roma 1965, p. 13-96.

reliquiario”<sup>31</sup>. Inoltre nella cuspide curvilinea della pala del Beato Angelico l’Eterno, rappresentato in scorcio in una mandorla circondata da Serafini, è colto mentre incorona la Vergine *Regina Coeli*<sup>32</sup>. Da notare anche una maggiore presenza di angeli rispetto alla versione ottocentesca, il cui autore ha scelto solo due angeli – i secondi dall’alto – e li ha posti sugli scomparti laterali del trittico. Altre differenze, come la presenza di una predella dipinta nell’originale dell’Angelico, sono dovute infine alla diversa morfologia delle due opere.

Si può comunque riscontrare una certa aderenza dal punto di vista stilistico, nonostante la rilettura dall’Angelico sembri cercare di rendere il modello più “gotico”, aggiungendo una cornice in legno dorato che differisce molto da quella originale, con cui condivide solo le colonnine tortili laterali ed i motivi fitomorfi che decorano le cuspidi delle tavole. L’incorniciatura neomedievale estremizza difatti i caratteri “archiacuti” dell’originale, aggiungendo due guglie ai lati del pannello centrale e trasformando la terminazione dell’incorniciatura da curvilinea a triangolare. Anche gli stilizzati decori floreali presenti sui pannelli laterali, visibili a trittico chiuso, concorrono ad improntare l’opera ad una maggiore “goticità”.

---

<sup>31</sup> La definizione, sostenuta recentemente da Primarosa, si deve alle dodici stelle presenti sulla cornice, le quali avrebbero dovuto in origine schermare le reliquie poste all’interno dell’incorniciatura. Cfr. PRIMAROSA, 2009, p. 156; sull’opera si veda anche G. BONSANTI, *Beato Angelico. Catalogo completo*, Firenze 1998.

<sup>32</sup> PRIMAROSA, 2009, p. 156.

## ***Cofanetto neogotico o “del pellegrino”.***

All'interno della collezione Borgogna il riferimento ad opere d'arte del passato identificabili non è caratteristica esclusiva della pittura su tavola, sono presenti difatti alcuni oggetti di arte decorativa che rimandano a modelli “tardomedievali”. È il caso di un cofanetto neogotico in ottone, definito dalla schedatura museale “del pellegrino”<sup>33</sup>. L'opera può richiamare per aspetto un reliquiario medievale, anche se le fonti sembrano stilisticamente eterogenee (**Tav. 7**). La parte superiore della cassetta, composta da un tetto a due spioventi con un motivo a rombi, può ad una prima lettura riferirsi a stilemi medievali, mentre non si può dire lo stesso per la sezione inferiore, nel quale le scene “con pellegrino” si svolgono all'interno di arcate molto ampie, sorrette da colonne fortemente rastremate verso l'alto, la cui parte inferiore è leggermente rigonfia ed arrotondata. Una parte di esse presenta inoltre un motivo che potrebbe richiamare le colonne tortili<sup>34</sup>. Infine il cofanetto è dotato di quattro piedini, a forma di chiocciola.

La schedatura definisce l'opera di area tedesca, ed eseguita nella seconda metà del XIX secolo. Entrambe le indicazioni si devono ai caratteri stilistici dell'oggetto, e si ricorda inoltre la passione di Borgogna per i viaggi nei paesi germanici, dove spesso effettuava acquisti per la sua collezione. Sulla base di questa ipotesi si è cercato di identificare eventuali modelli dell'opera in tale area, riscontrando in effetti una somiglianza dell'oggetto con lo scrigno conservato nella chiesa di San Sebald a Norimberga, esposto all'interno della *Sebaldusgrab*, la tomba del santo realizzata da Peter Vischer<sup>35</sup>. L'oggetto, in argento e rame dorato, è datato dalla critica alla fine del XIV secolo su basi documentarie, indicando gli anni compresi tra il 1391 ed il 1397 come periodo di esecuzione (**Tav. 8**)<sup>36</sup>.

Il cofanetto del collezionista vercellese, realizzato come già detto in un materiale meno pregiato dell'originale, presenta sulla parte superiore una decorazione a losanghe analoga a quella che caratterizza l'opera di Norimberga (**Tav. 9**). Anche la fascia con decorazione

---

<sup>33</sup> Museo Borgogna, scheda R0155681: Cofanetto neogotico, compilatore Cinzia Lacchia; Museo Borgogna, scheda inventariale: Cofanetto neogotico, compilatore Cinzia Lacchia.

<sup>34</sup> Le figure rappresentate in questa parte non sono ancora state identificate, la schedatura riporta la dicitura “scene con pellegrino”, probabilmente desunta dall'inventario. Se si riuscisse ad individuare con maggior sicurezza il modello di questa parte si troverebbero probabilmente anche l'origine ed il significato delle scene. Sul cofanetto cfr. Museo Borgogna, scheda R0155681: Cofanetto neogotico, compilatore Cinzia Lacchia.

<sup>35</sup> Lo scrigno conteneva difatti, almeno in origine, i resti del santo. Cfr. J. M. FRITZ, *Goldschmiedekunst der Gotik Mitteleuropa*, München 1982.

<sup>36</sup> In un elenco del tesoro della chiesa di San Sebald redatto nel 1451 si fa riferimento allo scrigno in questione, segnalando il 1397 come anno di esecuzione. Mancano ancora elementi certi circa il nome dell'autore, finora identificato con Fritz Habeltsheimer, presente nei conti della città relativamente all'opera. Cfr. H. KOHLHAUSEN, *Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540*, Berlin 1968; FRITZ, 1982, p. 232.

floreale che corre sulla cima del tetto coincide, così come le figure incastonate all'interno della griglia. Sono difatti riprodotti un'aquila rampante e lo stemma di Norimberga, costituito a sinistra da un'aquila rampante e a destra da tre bande diagonali.

Per quanto riguarda la parte inferiore del cofanetto, e in particolare le scene illustrate, si segnala l'assonanza con le placche d'argento inciso che decoravano il basamento del busto reliquiario di San Bernardo del monastero cistercense di Sant'Urbano, nel Canton di Lucerna, ascrivibile al primo quarto del XVI secolo (**Tav. 10**), con cui sono riscontrabili analogie nel partito decorativo che separa le scene, un motivo ad ampie arcate sorrette da colonne rastremate verso l'alto, e l'arrotondamento della parte inferiore del fusto della colonna<sup>37</sup>. Il risultato d'insieme è assimilabile a quello del cofanetto del Museo Borgogna. Sfortunatamente le placche non sono conservate insieme, parte della decorazione del basamento – pubblicata dal Fritz – è allo Schweizerisches Landesmuseum di Zurigo, mentre le rimanenti quattro, che nel 1872 erano assemblate a comporre una cassetta, secondo lo studioso sono in prestito presso il British Museum<sup>38</sup>.

La presenza del cofanetto neogotico in collezione Borgogna pone in rilievo l'interesse del collezionista per l'area centroeuropea, come emerge anche dal consistente nucleo di dipinti provenienti dalla medesima zona<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Dell'opera, eseguita nel 1519, si sono conservate solo le placche che ornavano il basamento, con episodi della vita di san Bernardo. L'unica testimonianza figurativa circa l'aspetto del reliquiario è rintracciabile all'interno di una di esse, nella quale i monaci presentano il reliquiario terminato. Cfr. FRITZ, 1982, p. 284.

Parte delle placche in questione sono pubblicate in FRITZ, 1982, tav. 716.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 284.

<sup>39</sup> Per il collezionismo pittorico di Borgogna si rimanda ad A. SCHIAVI, *Le collezioni del museo*, in EAD., LACCHIA (a cura di), 2001, pp. 27-74; LACCHIA, 2006, pp. 131-140.

## **Madonna con Bambino, dipinto su ceramica.**

Tra gli oggetti di arte decorativa riconducibili in maniera più o meno esplicita al Revival medievale è individuabile un dipinto su ceramica, rappresentante una *Madonna con Bambino*. L'opera è citata sia nel *Catalogo* che nell'inventario del 1906, che segnalano la presenza di “Due<sup>40</sup> porcellane rettangolari in ceramica smaltata di Ginori entro cornice di noce scolpito, alt. A 40 x 16 ½ circa, rapp.te l'una la Madonna col bambino del Morelli di Napoli [...]”<sup>41</sup>. L'elemento neomedievale risiede nell'ambientazione, la Vergine siede difatti su un trono “con ornati cosmateschi”, e lo schienale è rivestito da una stoffa a motivi fitomorfi che richiamano i tessuti medievali (Tav. 11)<sup>42</sup>.

L'opera di Domenico Morelli da cui deriva il dipinto su ceramica in questione è il *Salve Regina!* o *La Vergine delle rose*, opera commissionata al pittore napoletano negli anni Sessanta dell'Ottocento dal barone Luigi Compagna per la sua cappella nel castello di Corigliano Calabro (Tav. 12)<sup>43</sup>. Il dipinto – un olio su tavola – avrebbe dovuto costituire la parte centrale di un trittico, negli scomparti laterali erano difatti previsti i Santi Antonio Abate ed Agostino. Come rileva già la Picone Petrusa la scelta del supporto, il progetto di realizzare un trittico, la stessa cornice neogotica portano ad ipotizzare che l'obbiettivo fosse l'imitazione di una pala medievale<sup>44</sup>. La commissione dell'opera risale probabilmente alla metà degli anni Sessanta dell'Ottocento, la Picone Petrusa rileva da fonti documentarie che già nel 1867

---

<sup>40</sup> Si fa riferimento anche ad una copia di un dipinto del Pollastrini, il quale però non presenta caratteristiche stilistiche tali da esser inserito tra gli oggetti dell'attuale indagine. Cfr. BORGOGNA, 1903, p. 129; TARCHETTI, 1906, p. 319.

<sup>41</sup> L'inventario del 1906 indica invece l'appartenenza dell'originale al *corpus* pittorico del “Moretti di Napoli”, ma si tratta ovviamente di una svista del compilatore. Una scritta analoga è presente nella parte inferiore del dipinto, dove è segnalata la derivazione dell'opera “da un dipinto del Moretti” secondo parte della schedatura, del “Morbelli” è invece riportato in un'altra sezione della medesima scheda. un esame visivo dell'opera mi ha portato a supporre che il nome del pittore sia stato scritto correttamente, e che le diverse grafie con cui esso è stato riportato siano imputabili ad imperfezioni presenti sulla superficie dell'oggetto. Cfr. Museo Borgogna, scheda inventariale: Dipinto su ceramica *Madonna con Bambino*, compilatore Alessia Meglio; Museo Borgogna, scheda inventariale: Dipinto su ceramica *Madonna con Bambino*, compilatore Cinzia Lacchia. Cfr. BORGOGNA, 1903, p. 129; TARCHETTI, 1906, p. 319.

<sup>42</sup> La definizione della decorazione del trono, riferita all'originale da cui è derivata la copia, si deve a M. PICONE PETRUSA, 62. *Salve Regina! (La Vergine delle Rose)*, in L. MARTORELLI (a cura di), *Domenico Morelli e il suo tempo: 1823-1901 dal Romanticismo al Simbolismo*, cat. della mostra, Napoli 2005, pp. 137-138.

<sup>43</sup> Per un profilo biografico dell'artista si veda M. E. MAIMONE (a cura di), *Regesto della vita e delle opere*, in MARTORELLI (a cura di), 2005, pp. 275-278.

Sulle notizie relative all'opera cfr. F. VANCHIERI, *Domenico Morelli 1823-1901. Vita ed opere*, tesi di laurea presso l'Università La Sapienza di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1994-1995, rel. M. VOLPI, Roma 1995; PICONE PETRUSA, 2005, pp. 137-138.

Per quanto riguarda il tema della Madonna con Bambino nella produzione artistica di Morelli si rimanda infine a C. SISI, “*Vera e mistica a un tempo*”: *la Madonna col Bambino nella pittura di Morelli*, in MARTORELLI (a cura di), 2005, pp. 129-132.

<sup>44</sup> PICONE PETRUSA, 2005, pp. 137-138.

Morelli lavorava al trittico<sup>45</sup>. Mentre i due scomparti laterali furono terminati più tardi<sup>46</sup>, quello centrale era già ultimato nel luglio del 1872, e venne inviato dall'artista all'Esposizione di Belle Arti di Milano il medesimo anno<sup>47</sup>. Il *Salve Regina!* ottenne un buon successo, nonostante le numerose critiche per l'aspetto eccessivamente terreno della Madonna<sup>48</sup>.

La fortuna dell'opera all'esposizione milanese e l'assidua frequentazione di Antonio Borgogna a questo tipo di eventi costituirebbero da soli due elementi sufficienti a spiegare l'entrata in museo della copia in maiolica ed a fornire una datazione approssimativa. A ulteriore sostegno all'ipotesi qui avanzata vi è la notizia riportata dalla Picone Petrusa della realizzazione di una riproduzione su ceramica dell'opera, realizzata da Catello ed esposta alla mostra della Società Promotrice di Belle Arti napoletana del 1882: la studiosa aggiunge inoltre che una versione "su un piatto di maiolica" venne eseguita già nel 1873 da Giuseppe Benassai, per essere poi presentata all'Esposizione Universale di Vienna di quell'anno<sup>49</sup>. Nel corso dell'evento la riproduzione risulta infatti venduta al principe ereditario di Prussia, e replicata anche "ad un altro collezionista", che possiamo identificare proprio con Borgogna, visto che l'opera conservata presso il museo vercellese si deve alla manifattura Ginori, con la quale Benassai collaborava<sup>50</sup>. Nell'intervento di Giulio Richard all'interno della *Relazione dei giurati italiani* redatta in occasione dell'Esposizione di Vienna il nome del Benassai è infatti presente nell'elenco degli artisti alle dipendenze della manifattura che hanno ottenuto la medaglia di collaborazione<sup>51</sup>.

Seguendo il ragionamento appena delineato è quindi possibile giungere alla datazione dell'ingresso dell'opera in collezione, associandola per di più strettamente alla frequentazione delle manifestazioni espositive da parte di Borgogna: non solo quella di Vienna dove si assicurò l'opera, ma anche quella di Milano dell'anno precedente dove il dipinto che ne è alla base fu tra i protagonisti.

---

<sup>45</sup> Il precettore della famiglia Compagna scrive difatti nel dicembre del 1867 di aver visto il pittore lavorare all'opera. *Ivi*, p. 137.

<sup>46</sup> L'opera fu completata anche nei pannelli laterali a novembre di quell'anno, ed arrivò a Corigliano Calabro all'inizio di quell'anno, dopo la morte del committente. *Ivi*, p. 138.

<sup>47</sup> È difatti citata nella *Guida* di tale mostra, con il numero d'inventario 364. Cfr. *Guida alla Esposizione di Belle Arti di Milano*, Milano 1872.

<sup>48</sup> Sulla fortuna del *Salve Regina!* all'Esposizione di Milano ed il giudizio degli artisti coevi si veda P. LEVI, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Roma-Torino 1906, pp. 152-157.

<sup>49</sup> La studiosa cita a tal proposito la corrispondenza del pittore su ceramica, il quale tra la fine del 1872 e l'inizio del 1873 attendeva dal Morelli la fotografia di una sua *Madonna*, probabilmente da identificarsi, visto l'immediato successo ottenuto dall'opera in Italia, con il *Salve Regina!*. Cfr. PICONE PETRUSA, 2005, p. 138.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Cfr. G. RICHARD, *Gruppo IX. Industria ceramica*, in *Relazione dei giurati italiani sulla Esposizione Universale di Vienna del 1873*, Milano 1873, fasc. XII, pp. 29-162. Sulla presenza della manifattura Ginori all'Esposizione di Vienna si veda DE CESARE, *I prodotti industriali dell'Italia – II. Le specialità*, in *L'Esposizione Universale di Vienna*, Milano 1873, pp. 224-226.

## ***Vetrata Il Trionfo di Dante, dei fratelli Bertini.***

Come appena visto, l'interessamento di Borgogna all'arte contemporanea non emerge solamente dalle opere di scultura e pittura, ma anche dagli oggetti di arte decorativa, come è parimenti il caso della vetrata *Il Trionfo di Dante* conservata in museo, realizzata dai fratelli Giuseppe e Pompeo Bertini, opera già presa in esame nel capitolo relativo all'Esposizione Dantesca del 1865<sup>52</sup>.

Per il centenario della nascita di Dante i Bertini presentarono a Firenze una coppia di vetrate dedicate al poeta, più precisamente quella presentata all'esposizione londinese del 1851 e una sua replica in scala ridotta, che le misure riportate sul catalogo dell'evento permettono di identificare con certezza con la versione presente presso il museo vercellese<sup>53</sup>. Ciò porterebbe a supporre che Borgogna si fosse recato a una delle due occasioni espositive o nello studio dell'artista, dove l'opera fu esposta per qualche giorno prima di essere inviata a Londra, o che ne abbia commissionato una replica di dimensioni minori. Purtroppo non si conosce la data di ingresso dell'opera in collezione: l'unico elemento che si può assumere come termine certo *post quem* è ovviamente costituito dal 1851, anno in cui la vetrata è esposta a Londra. Poiché però a Firenze citato Giuseppe Bertini risulta espositore di entrambe le opere si può sostenere che a tale data la vetrata non fosse ancora di proprietà di Borgogna, che l'avrebbe quindi acquistata vedendola alla mostra dantesca essendogli ormai ben noto il successo dell'opera.

---

<sup>52</sup> Nel catalogo della collezione Borgogna steso nel 1903 è descritta come “Paravento in legno noce, in stile fiorentino e contenente n'illustrazione di scene dantesche su vetro smaltato a colori dei fratelli Bertini di Milano. Una vetreria e dello stesso autore esiste nel Museo Poldi Pezzoli di Milano, ed una grandiosa all'Ambrosiana” BORGOGNA, 1903, p. 36; Museo Borgogna, scheda R0155891: Vetrata dantesca, compilatore Roberta Pozzato. Si rimanda inoltre al capitolo qui sopra sull'Esposizione Dantesca del 1865.

<sup>53</sup> Sia il catalogo dell'esposizione che la scheda indicano la vetrata alta 142 cm, mentre per la larghezza riportano rispettivamente 60,5 cm e 61cm. Cfr. *Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, pp. 34-35; Museo Borgogna, scheda R0155891: Vetrata dantesca, compilatore Roberta Pozzato; si veda inoltre l'Appendice documentaria.

### ***La coppa del Graal di Ludwig II di Baviera.***

Altro oggetto di arte decorativa del Museo Borgogna che mostra chiaramente l'interesse del collezionista per il Neomedievalismo è la coppa del Graal ispirata al *Parsifal* di Wagner. Secondo quanto riportato dal *Catalogo* del 1903, all'interno di una custodia in legno scolpito, fatta eseguire appositamente da Valentino Panciera detto il Besarel, si sarebbe dovuta trovare "la coppa del Graal nell'opera in musica, il Parsifal di Wagner [sic], in argento dorato avorio e pietre colorate, ideato ed eseguito a Monaco di Baviera da ant. Diessel scultore in avorio, e Wollemveber orefice per ordine del Re Luigi II di Baviera, ma ultimato dopo la sua pazzia e suicidio"<sup>54</sup>. Sfortunatamente nel corso degli anni è andata perduta la coppa, attualmente in museo si conservano solamente il basamento ed il coperchio (**Tavv. 13-15**). Da una foto storica conservata presso l'Archivio Fotografico della Galleria d'Arte Moderna di Torino si può apprezzare l'oggetto nella sua interezza<sup>55</sup>, così come doveva presentarsi fin verso gli anni Trenta del Novecento, quando era esposto in un'apposita sala del museo<sup>56</sup>.

Ancora una volta si evidenzia la predilezione di Borgogna per l'area tedesca, in questo caso ponendosi in relazione con una delle committenze più prestigiose del periodo, quella di Ludwig II di Baviera, che nel secondo Ottocento fece costruire numerosi castelli sparsi per tutta la regione. Si è cercato di individuare il cantiere dal quale sarebbe potuto provenire, quindi completato dopo il suicidio del principe bavarese e caratterizzato da una decorazione ricca di riferimenti al *Parsifal* di Wagner – artista prediletto da Ludwig II, e che influenzò profondamente la sua committenza – o più precisamente al Graal<sup>57</sup>. La leggenda conobbe un rinnovato successo nel corso dell'Ottocento, divenendo uno dei soggetti prediletti della produzione artistica neomedievale, anche dal punto di vista letterario: ciò emerge con particolare evidenza nell'opera di Wagner, che dedica a essa il *Parsifal* e il *Lohengrin*, e di

---

<sup>54</sup> BORGOGNA, 1903, p. 48; descrizione analoga è presente in TARCHETTI, 1906, p. 144; entrambe le descrizioni sono in Museo Borgogna, scheda inventariale: Coppa del Graal, compilatore Alessia Meglio.

<sup>55</sup> La fotografia in questione è in realtà inserita all'interno di un fascicolo relativo al Museo Camillo Leone di Vercelli. Cfr. Museo Borgogna, scheda inventariale: Coppa del Graal, compilatore Alessia Meglio.

<sup>56</sup> Probabilmente in seguito al riordino operato da Viale, il quale dà maggior spazio alle arti figurative a scapito di quelle decorative, la coppa del Graal è stata spostata nei depositi, dove si saranno perse le tracce. Cfr. LACCHIA, 2001, pp. 19-21; Museo Borgogna, scheda inventariale: Coppa del Graal, compilatore Alessia Meglio.

<sup>57</sup> Per i castelli bavaresi di Ludwig II si veda M. PETZET, W. NEUMEISTER, *Die Welt des Bayerischen Marchenkönig: Ludwig II. und seine Schlosser*, München 1980; K. MERTEN, P. MARTON, *Burgen und Schlösser in Deutschland*, München 1995; M. PETZET, A. BUNZ, *Gebaute Träume. Die Schlösser Ludwigs II von Bayern*, München 1985.

conseguenza negli edifici voluti da Ludwig, strettamente legati ai lavori del compositore<sup>58</sup>. A conferma del profondo legame esistente tra la produzione musicale di Wagner e la committenza del principe si ricorda che quest'ultima è stata suddivisa dalla critica storico-artistica di area tedesca in tre periodi: *der Gral*, *die Sonne* e *der Mond*<sup>59</sup>.

Alla prima fase in particolare corrisponderebbero i progetti per Falkenstein e Neuschwanstein, ma solo la seconda residenza fu realizzata, anche se venne terminata anni dopo la morte del committente: progettata da Christian Jank, il più celebre scenografo di Monaco, doveva essere “una scenografia ideale delle interiorizzazioni di *Lohengrin*, *Tannhäuser* e *Gral*”, risultando così la sede ideale per una coppa del Graal in oreficeria<sup>60</sup>. A sostegno di quest'ipotesi si rileva inoltre che la decorazione delle sale riprende diverse opere del compositore, dal *Lohengrin* al *Tannhäuser*, e in particolare la Sala dei cantori (Sängersaal) fu decorata con scene tratte dalla versione wagneriana del *Parsifal* dopo il 1882, a seguito della prima rappresentazione dell'opera<sup>61</sup>. Infine la Sala del Trono, l'unico ambiente che non ha un richiamo immediato alla produzione operistica di Wagner, realizzata in stile bizantino, era anche identificata come Sala del Graal: il progetto originario della sala fu difatti modificato per inserire un tempio del Graal, al cui interno è lecito supporre fosse previsto di porre coppa conservata al Museo Borgogna, ma la costruzione del castello si concluse solo nel 1892, dopo la morte del principe, e molti progetti non vennero portati a compimento secondo l'idea originaria<sup>62</sup>.

La scelta di commissionare un oggetto così particolare risponde perfettamente all'eccentrica personalità di Ludwig, ma al tempo stesso non deve nemmeno essere percepita come un evento eccezionale, quanto piuttosto l'estrema espressione di una cultura romantica, quella tedesca, incredibilmente longeva: nel 1900, quattordici anni dopo la morte del principe di Baviera, gli orafi Anton Seder e Theodor Heiden terminavano un centrotavola in oro, argento e pietre preziose raffigurante il Graal<sup>63</sup>. L'oggetto, attualmente conservato presso il Bayerisches Nationalmuseum di Monaco, è caratterizzato da un complesso piano iconografico: la base rappresenta il borgo di Mont-salvace, mentre la parte superiore è costituita dal tempio del Sacro Graal, e termina con il calice decorato da motivi allegorici<sup>64</sup>. È

---

<sup>58</sup> Sulla reciproca influenza di Ludwig e Wagner si veda C. GIANNINI, *La montagna e il mito. “Complicità” nell'iconografia del principe Ludwig*, in C. NATTA-SOLERI (a cura di), *Alpi gotiche: l'alta montagna sullo sfondo del revival medievale*, atti delle giornate di studio, Torino 1998, pp. 62-71.

<sup>59</sup> GIANNINI, 1998, p. 65.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>61</sup> Il ciclo della sala inizialmente doveva ispirarsi all'opera letteraria, Merten e Marton spiegano così la presenza di elementi della decorazione non riconducibili alla versione di Wagner, come la teoria di santi. MERTEN, MARTON, 1995, p. 528.

<sup>62</sup> *Ivi*, pp. 528-532.

<sup>63</sup> Cfr. GIANNINI, 1998, p. 63.

<sup>64</sup> *Ibid.*

evidente che Wagner non influenzò solo la committenza maggiormente legata alla figura di Ludwig, ma ebbe un forte peso più in generale nella produzione artistica tedesca, soprattutto quella legata alla fortuna del germanesimo<sup>65</sup>.

Dal *Catalogo* del 1903, come già accennato in precedenza, è stato possibile risalire ai nomi degli autori della coppa, in particolare è stato possibile identificare Eduard Wollenweber il Giovane, specializzato nella realizzazione di oggetti in oro ed argento<sup>66</sup>. La maggior parte della produzione dell'orafo, così come del padre, Eduard Wollenweber il Vecchio, sarebbe da ricondurre, secondo i compilatori del catalogo dell'Herrenchiemsee Museum, alla committenza di Ludwig II per gli arredi dei suoi castelli<sup>67</sup>. Anche Anton Diessl risulta essere legato alla corte bavarese, la sua produzione si concentrava però su oggetti realizzati in schiuma, mentre dal 1888 è documentata l'esecuzione di opere in avorio<sup>68</sup>. Entrambi gli artigiani risultano quindi gravitare nell'orbita della committenza reale, e Wollenweber è documentato attivo non solo per Neuschwanstein ma anche per altre residenze, mentre rimane meno approfondita la conoscenza dell'opera di Diessl<sup>69</sup>.

È probabile quindi che l'opera sia stata commissionata da Ludwig II per Neuschwanstein, ma la sua morte sopraggiunse prima del completamento e che fu quindi rivenduta da Diessl e Wollenweber a Borgogna<sup>70</sup>.

---

<sup>65</sup> Sull'argomento si veda E. VOLTMER, *Invenzioni del medioevo in Germania tra Ottocento e Novecento*, in *Medioevo reale*, cit., 2002, pp. 49-66.

<sup>66</sup> Per un profilo del Wollenweber (München 1847-1918) e della bottega cfr. U. HÜNIGEN, *Künstler um König Ludwig II. Kurzbiographien*, in G. HOJER (a cura di), *König Ludwig II. – Museum Herrenchiemsee. Katalog*, München 1986, pp. 453-464.

<sup>67</sup> HÜNIGEN, 1986, p. 464.

<sup>68</sup> Cfr. L. SEELIG, 311. *Zigarrenspitze*, in HOJER (a cura di), 1986, pp. 413-414; ID., 312. *Zigarrenspitze*, in HOJER (a cura di), 1986, p. 414.

<sup>69</sup> Cfr. PETZET, BUNZ, 1995, pp. 71; *ivi*, pp. 77-78.

<sup>70</sup> Probabilmente fu Diessl ad occuparsi della vendita, nella collezione Borgogna è difatti presente un'altra opera realizzata dall'intagliatore, un orologio in avorio rappresentante l'allegoria dei quattro elementi. Cfr. Museo Borgogna, scheda R0155519: Orologio da tavolo, compilatore Cinzia Lacchia.

## ***Le vetrate neomedievali nel Museo Borgogna.***

Tra le arti decorative comprese da Borgogna nella sua collezione un posto di rilievo è sicuramente costituito dall'arte vetraria: oltre al già ricordato *Trionfo di Dante* sono difatti presenti alcune vetrate di ispirazione più o meno marcatamente neomedievale. Di provenienza italiana e straniera, le opere erano esposte dal collezionista, in base alle dimensioni, come paravento o decorazioni appese ai vetri delle finestre: in nessuno dei casi esaminati esse sono inserite nei vetri dell'abitazione, come già la vetrata di Giuseppe Bertini.

### **Vetrate tratte da Dürer “con decorazioni in stile gotico”.**

“Appesi ai vetri di una finestra: sei quadretti in vetro smaltati a colori trasparenti [...] 5 e 6. S. Martino e S. Giorgio a cavallo, con decorazioni in stile gotico, e data 1500-1510 copiati da quadri del pittore Durer [sic] di Norimberga”: il Tarchetti descrive così nell'inventario del 1906 due vetri smaltati e dipinti ed incorniciati, rappresentanti due opere di Dürer della pinacoteca di Monaco (**Tavv. 16, 18**)<sup>71</sup>. A differenza di quanto riportato nella scheda, basandosi sulle informazioni tratte dal *Catalogo* e dall'inventario, le vetrate riproducono delle opere a stampa di Dürer, per quella di San Giorgio si è difatti individuato il modello nel *corpus* grafico del pittore tedesco<sup>72</sup>. L'incisione che più si avvicina al vetro è *San Giorgio a cavallo*, risalente agli anni 1505, ritenuta l'ultimo lavoro di Dürer prima del suo secondo viaggio in Italia (**Tav. 17**)<sup>73</sup>. L'incisione verrà ripresa dopo il rientro dell'artista in Germania, nel 1508, questo spiega la correzione dell'anno riportato sull'opera da 1505 a 1508. La vetrata riprende molto fedelmente l'incisione di Dürer, l'unica libertà presa dall'artista è l'inserimento del cartiglio nella parte inferiore della scena e l'incorniciatura gotica con motivi floreali. Curiosamente l'autore riporta nel cartiglio, unitamente al nome del santo, l'anno 1510, che potrebbe indicare la supposta cronologia dell'originale all'epoca. Questo dato contrasta però con il confronto dell'incisione di Dürer, la quale, come già detto, riporta in un

---

<sup>71</sup> Il *Catalogo* di Borgogna non riporta alcuna indicazione circa la provenienza delle vetrate. Cfr. TARCHETTI, 1906, p. 233; Museo Borgogna, scheda inventariale: *San Martino e San Giorgio*, compilatore Alessia Meglio.

<sup>72</sup> Considerando l'immensa fortuna critica di Dürer per la sua produzione pittorica e grafica ci si limita a segnalare poche opere fondamentali: E. PANOFKY, *The life and art of Albrecht Dürer*, 2 voll., Princeton 1943; K. A. KNAPPE, *Dürer incisioni*, Milano 1964; *Albrecht Dürer 1471 bis 1528*, vol. 2 – Des gesamte graphische Werk Druckgraphik, München 1971; W. L. STRAUSS (a cura di), *The complete engravings, etchings & drypoints of Albrecht Dürer*, New York 1972; ID. (a cura di), *Albrecht Dürer – Woodcuts and wood blocks*, New York 1980; *The Illustrated Bartsch*, vol. 10- Sixteenth century German artists, Albrecht Dürer, New York 1980; M. BAILEY, *Dürer*, London 1995; G. M. FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007.

<sup>73</sup> Oltre al monogramma di Dürer l'opera riporta difatti la data 1505, visibilmente modificata in 1508. Cfr. STRAUSS, 1972, p. 98.

riquadro con il monogramma la data 1505, corretta in seguito 1508. Si ignora il motivo che può aver spinto l'artista ad indicare un'altra data, forse la versione dell'incisione a lui nota non riproduceva nella sua intenzione l'originale, tagliando magari la parte inferiore.

La vetrata con San Martino ha posto maggiori problemi nell'identificazione, dalla fonte grafica si sono riscontrate alcune analogie con opere grafiche di Dürer dal medesimo soggetto, ma non si è rilevata un'aderenza al modello pari a quella del San Giorgio. Nelle pubblicazioni dedicate alla grafica düreriana si è individuata, ad esempio, un *San Martino* che richiama, nell'impostazione della scena, il vetro indagato, ma intercorrono sostanziali differenze: il santo non indossa l'armatura, così come il cavallo non è bardato, ed anche il povero è inginocchiato in una posizione diversa (**Tav. 19**)<sup>74</sup>. Un'altra xilografia che sembra essere ripresa dalla vetrata del museo vercellese fa parte di una serie di illustrazioni pubblicate per il *Salus Animae* pubblicato da Hieronymus Höltzel nel 1503 (**Tav. 20**)<sup>75</sup>. Anche in questo caso però le differenze sono numerose, l'incisione sembra quasi una versione semplificata di quella precedentemente esaminata. L'unico elemento degno di nota è l'incorniciatura che circonda la scena, come molte altre incisioni appartenenti al medesimo nucleo presenta una decorazione fitomorfa, rami e tralci di vegetazione si intrecciano formando una sorta di arcata. Questa particolare caratteristica richiama in parte le cornici dipinte sui vetri vercellesi, sebbene non sia riscontrabile una diretta derivazione dal modello tedesco.

### **Vetrata della ditta Salviati.**

Oltre alle opere descritte finora, sono presenti in museo altre due vetrate, realizzate dalla ditta di Antonio Salviati, già citata in occasione di numerose esposizioni italiane<sup>76</sup>. Il *Catalogo* del 1903 riporta difatti la presenza di “due altri simili paraventi ma contenenti campionari di vetri tondi colorati, nell'antico stile di Venezia. Salviati di Venezia” (**Tav. 25**)<sup>77</sup>.

Sia nel caso de *Il trionfo di Dante* che in questo è possibile rilevare come l'opera non sia percepita come vetrata nell'accezione corrente, ma il collezionista la trasforma in un

---

<sup>74</sup> Si tratta di una xilografia appartenente ad una serie di diciotto, probabilmente ideata per una versione – mai realizzata – dell'*Hortulus animae*, e sono state ascritte dalla critica al biennio 1493-1494. Sulle incisioni in questione si veda *Albrecht Dürer*, cit., 1971, pp. 1426-1427; STRAUSS, 1980, pp. 83-89.

<sup>75</sup> Sulle vicende delle copie del *Salus Animae* e il dibattito circa l'attribuzione delle incisioni a Dürer si rimanda a STRAUSS, 1980, pp. 244-250.

<sup>76</sup> Per il Salviati (1816-1890) e l'omonima ditta si veda DE GUBERNATIS, 1906, p. 446; *Dizionario enciclopedico Bolaffi*, cit., 1972-1976, vol. X, pp. 127-128; MARIACHER, 1982, pp. 5-16; LEIFKES, 1994, pp. 283-290; BOVA, 2008, pp. 133-156. Si rimanda inoltre ai capitoli sull'esposizione romana del 1870, torinese del 1880 e quella di Milano del 1881.

<sup>77</sup> L'oggetto precedente era la vetrata dantesca esaminata poc'anzi, che è citata a sua volta come paravento. BORGOGNA, 1903, p. 56; Museo Borgogna, scheda inventariale: Paravento fabbrica Salviati, compilatore Lavinia Galli.

paravento. Data la somiglianza delle cornici delle vetrate della ditta Salviati con quella della finestra Bertini, il formato e le decorazioni della parte inferiore sono identici, e la struttura delle incorniciature della Salviati richiamano in parte l'articolazione delle scene dell'opera milanese. È possibile quindi che in entrambi i casi sia stato Borgogna a commissionare le cornici appositamente per le vetrate, in origine esse erano probabilmente prive di tale tipo di supporto.

### ***Trittico ligneo con L'adorazione dei Magi di Lochner.***

Si riferisce alla cultura centroeuropea anche l'opera successiva, una copia su porcellana del trittico *L'adorazione dei Magi* di Stefan Lochner entro una cornice lignea intagliata in stile neogotico (Tavv. 21-22). Il *Catalogo* del 1903 riporta difatti: "Piccolo trittico in noce scolpito e traforato in stile gotico di Monaco e contenente tre porcellane smaltate a colori, alt.a 21x23=11x11 rappresentanti l'adorazione dei Magi, copia dalla grande Pala dell'altare maggiore nella Cattedrale di Colonia, dell'antico pittore detto Maestro Stefano, di Germania"<sup>78</sup>. Il redattore della scheda dell'opera ha individuato il modello di riferimento nella suddetta pala di Lochner, conservata appunto nella cattedrale di Colonia (Tavv. 23-24)<sup>79</sup>. L'opera fu riscoperta dalla critica solo nell'Ottocento, e proprio verso la seconda metà del secolo si situano alcune pubblicazioni che cercano di ricostruire il *corpus* pittorico di Stefan Lochner<sup>80</sup>. Il pittore era quindi oggetto del dibattito storico dell'epoca, almeno in ambito tedesco, la predilezione del collezionista vercellese per tale area e la probabile maggior diffusione grafica delle opere del suddetto artista potrebbero aver portato all'acquisizione del trittico.

La riproduzione ha mantenuto una certa aderenza con l'originale, la sola differenza è lo sfondo della scena, nella versione su ceramica è stato difatti dipinto il motivo decorativo che nel trittico tedesco compone invece la cornice. Inoltre nella pala di Colonia i pannelli laterali presentano sul lato feriale un'*Annunciazione*, mentre nella riproduzione del Museo Borgogna gli scomparti sono caratterizzati solamente dall'intaglio ligneo della cornice.

Purtroppo la descrizione dell'opera non riporta informazioni su quest'ultima e non è quindi possibile sapere se è stata commissionata da Borgogna o se è stata acquistata unitamente al dipinto su ceramica. È interessante rilevare che, come già nel trittico riproducente la *Madonna della Stella* del Beato Angelico, la cornice della copia in Museo Borgogna accentua maggiormente gli elementi gotici dell'originale, che in questo caso – ad esclusione della decorazione traforata sulla parte superiore della pala – è molto semplice.

---

<sup>78</sup> L'opera è ascritta, secondo il compilatore della relativa scheda, alla seconda metà dell'Ottocento. BORGOGNA, 1903, p. 69; Museo Borgogna, scheda inventariale: Trittico contenente *L'adorazione dei Magi*, compilatore Alessia Meglio; Museo Borgogna, scheda inventariale: Trittico contenente *L'adorazione dei Magi*, compilatore Cinzia Lacchia.

<sup>79</sup> Su Stefan Lochner si veda *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430*, cat. della mostra, Köln 1977; F. G. ZEHNDER (a cura di), *Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung*, cat. della mostra, Köln 1993; J. CHAPUIS, *Stefan Lochner. Image making in Fifteenth-century Cologne*, Turnhout 2004.

<sup>80</sup> Si ricordano a tal proposito le ricerche di Waagen, il quale cerca di datare, basandosi su elementi stilistici, la pala d'altare in questione. Cfr. CHAPUIS, 2004, pp. 18-21.

## ***Trittico delle Quattro Stagioni.***

Assimilabile alla riproduzione su ceramica dell'*Adorazione dei Magi* di Lochner per la cornice, anche quest'opera fa riferimento all'area centroeuropea. Nel *Catalogo* di Borgogna si legge difatti trattarsi di un "Trittico in noce scolpito e traforato, del professore [sic] Crescioli contenente in cromolitografia le quattro stagioni dell'anno in rapporto a quattro fasi dell'amor. Da quadro di pittore viennese"<sup>81</sup>. Ad un primo sguardo si può notare come l'incorniciatura delle *Quattro Stagioni* sia praticamente identica a quella del trittico di Lochner, anche se la cornice del Crescioli è in uno stato conservativo migliore rispetto all'altra, nella quale manca parte della decorazione fogliata della cuspidale curvilinea e dei due pinnacoli (**Tavv. 26-27**). Anche l'essenza con la quale sono stati realizzati è analoga, in entrambi i casi è difatti stato utilizzato il legno di noce<sup>82</sup>.

Considerate le premesse, si potrebbe avanzare l'ipotesi che entrambe le opere siano state acquistate da Borgogna nel medesimo periodo, e che il collezionista abbia in seguito incaricato Francesco Crescioli di eseguire le due cornici. Se ciò fosse vero si potrebbe ascrivere l'ingresso dei due oggetti in collezione al periodo compreso tra il 1895 – anno riportato sul *passepertout* in basso a destra<sup>83</sup> – ed il 1903, anno della stesura del catalogo. L'inventario *post mortem* redatto da Tarchetti fornisce però alcune informazioni che portano a dubitare della correttezza della teoria appena formulata. Descrivendo il trittico delle *Quattro Stagioni* egli afferma difatti che esso è "identico al precedente, ma eseguito dal prof.re F.co Crescioli di Vercelli [...]"<sup>84</sup>. Sembrerebbe quindi che solo la cornice del trittico in esame sia stata eseguita dal Crescioli, che avrebbe preso l'altra come modello di riferimento. Purtroppo non si possiedono elementi sufficienti a sostenere una delle due ipotesi, ma se quest'ultima fosse corretta il trittico di Lochner sarebbe entrato in collezione prima del 1895. In ogni caso, basandosi sul ragionamento appena compiuto, è possibile datare l'acquisto della cromolitografia tra il 1895 ed il 1903.

Su Francesco Crescioli non si hanno molte notizie, dalla scheda dell'opera si apprende che è attivo a Vercelli nella seconda metà dell'Ottocento, e nell'*Annuario commerciale* del

---

<sup>81</sup> BORGOGNA, 1903, p. 69; Museo Borgogna, scheda inventariale: Trittico contenente le *Quattro stagioni*, compilatore Alessia Meglio.

<sup>82</sup> Cfr. Museo Borgogna, scheda inventariale: Trittico contenente le *Quattro stagioni*, compilatore Alessia Meglio; Museo Borgogna, scheda inventariale: Trittico contenente *L'adorazione dei Magi*, compilatore Alessia Meglio.

<sup>83</sup> Cfr. Museo Borgogna, scheda inventariale: Trittico contenente le *Quattro stagioni*, compilatore Alessia Meglio.

<sup>84</sup> TARCHETTI, 1906, p. 182; Museo Borgogna, scheda inventariale: Trittico contenente le *Quattro stagioni*, compilatore Alessia Meglio.

Piemonte del 1900 è citato “Crescioli prof. Francesco”, residente in “v. F. Monaco” a Vercelli<sup>85</sup>. Nemmeno il tentativo di identificare l’artista dell’opera contenuta nel trittico ha dato molti risultati: sui *passepertout*, come accennato in precedenza, è riportato l’anno del copyright, così come il nome del proprietario dello studio fotografico che ha realizzato la cromolitografia<sup>86</sup>. Sulla cromolitografia è invece riportato il nome dell’artista, che sembrerebbe “Leop. Rungen”, e l’anno 1894, presumibilmente quello di esecuzione dell’opera<sup>87</sup>. Purtroppo le ricerche non hanno dato alcun risultato, anche il nome riportato sulla riproduzione non è chiaramente leggibile, non si è quindi certi della correttezza della sua grafia.

---

<sup>85</sup> *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1900, p. 421.

<sup>86</sup> In basso a sinistra è presente la scritta “Dreifarbenlichtdruck von J. Löwy, K. U. K. Hof-photograph, Wien”, mentre sull’altro lato si legge “J. Löwy, Wien. Copyright, 1895”. Cfr. Museo Borgogna, scheda inventariale: Trittico contenente le *Quattro stagioni*, compilatore Alessia Meglio.

<sup>87</sup> Cfr. Museo Borgogna, scheda inventariale: Trittico contenente le *Quattro stagioni*, compilatore Alessia Meglio.

### ***Custodia di Norimberga.***

L'ultima opera appartenente al nucleo neomedievale del Museo Borgogna è una custodia lignea con una veduta di Norimberga, rappresentata entro un'arcata a sesto acuto in stile gotico. Ai lati della cornice sono presenti due figure in bronzo lavorate a tutto tondo, identificabili secondo le fonti documentarie con Dürer e Peter Vischer, due delle più importanti figure artistiche della città tedesca (**Tav. 28**). Il collezionista descrive in realtà l'oggetto come un "Quadro custodia in legno scolpito, stile gotico, e rappresentante in mosaico di legno colorato il Castello di Nuremberg, colle statuette di Durer [sic] e dello scultore Vischer, eseguito in Nuremberg da certo Leotard cittadino decaduto"<sup>88</sup>. Sulla custodia è presente inoltre lo stemma di Norimberga, nell'angolo in basso a sinistra della cornice.

Non si possiedono informazioni sull'oggetto, il nome Leotard non è stato rinvenuto all'interno della letteratura specifica; è possibile che in origine fossero deducibili altri dati sull'opera, la schedatura riporta difatti che nella parte inferiore della cornice sono visibili i segni di un elemento mancante e quattro chiodi al centro, probabilmente si trattava di un'etichetta<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> BORGOGNA, 1903, p. 20; Museo Borgogna, scheda R0155463: Custodia lignea raffigurante la città di Norimberga, compilatore Alessia Meglio.

<sup>89</sup> Cfr. Museo Borgogna, scheda R0155463: Custodia lignea raffigurante la città di Norimberga, compilatore Alessia Meglio.

## ***Conclusioni.***

Il lavoro di indagine degli oggetti in stile neomedievale conservati al Museo Borgogna ha permesso di trarre alcune conclusioni circa il collezionismo di arti decorative in Piemonte nel secondo Ottocento.

Una prima considerazione riguarda la provenienza geografica degli oggetti neomedievali raccolti da Borgogna, buona parte delle opere esaminate è difatti di ambito tedesco o austriaco<sup>90</sup>. Tale dato si deve alla passione per i viaggi, specie nel centroeuropea, che nutriva il collezionista. Particolare interesse sembra suscitare la città di Norimberga, alla quale si riferiscono in maniera più o meno esplicita alcuni oggetti conservati in museo.

Per le opere di manifattura italiana si può notare il legame con le Esposizioni Generali, molte sono repliche di oggetti che hanno riscosso grande successo a tali eventi – la vetrata con *Il trionfo di Dante* e la riproduzione del *Salve Regina!* costituiscono due esempi lampanti – o sono stati eseguiti da artisti e ditte che vi hanno partecipato. Ciò denota una notevole attenzione da parte di Borgogna alle manifestazioni espositive italiane e, se non un’assidua partecipazione alle esposizioni, quantomeno un aggiornamento circa le medesime tramite i consueti canali informativi – riviste specializzate, periodici, ed altri mezzi –. La presenza dei cataloghi delle esposizioni porta a ipotizzare che Borgogna partecipasse con una certa regolarità a queste rassegne, ma quando ciò non era possibile cercava comunque di seguirle grazie alle pubblicazioni specifiche.

Non sono molti i casi di oggetti commissionati dal collezionista, sebbene non si abbia alcuna certezza in proposito sembra che in linea di massima i pezzi siano stati acquistati sul posto.

Anche le aste facevano parte delle possibili occasioni di acquisti; nonostante tra gli oggetti esaminati vi sia un solo caso documentato, non è da escludere, a giudicare anche dal contenuto della biblioteca privata di Borgogna, che esse venissero frequentate più di quanto si possa provare all’attuale stato delle ricerche.

Un altro elemento sul quale riflettere è il riferimento ad opere d’arte chiaramente identificabili, riferibili ad artisti che dovevano esser noti, se non al grande pubblico, quantomeno agli appassionati. *L’adorazione dei Magi* di Lochner, la *Madonna della Stella* dell’Angelico e l’*Annunciazione* di Filippo Lippi costituiscono solo alcuni esempi. La ricerca di pezzi da collezione per Borgogna passava quindi non solo dai canoni estetici, ma anche da

---

<sup>90</sup> Sei oggetti su undici provengono difatti dall’area germanica: il trittico di Lochner, le vetrate di Dürer, la cromolitografia contenuta nella cornice di Crescioli, la coppa del Graal, il cofanetto “del pellegrino” e la custodia con veduta di Norimberga.

un tentativo di testimonianza del passato, anche se diverso dai tentativi di ricostruzione storica di D'Andrade.



**Tav. 1.** Inginocchiatoio Arboletti. Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna.



**Tav. 2.** Filippo Lippi, *La Vergine Annunziata e l'Angelo annunziante; Sant'Antonio Abate e San Giovanni Battista*, particolare. Firenze, Galleria degli Uffizi.



**Tav. 3.** Filippo Lippi, *La Vergine Annunziata e l'Angelo annunziante; Sant'Antonio Abate e San Giovanni Battista*, particolare. Firenze, Galleria degli Uffizi.



**Tavv. 4-5.** Trittico dal Beato Angelico, sportelli aperti e chiusi. Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna.



**Tav. 6.** Beato Angelico, *Madonna della Stella*. Firenze, Museo di San Marco.



**Tav. 7.** Cofanetto neogotico o “del pellegrino”. Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna.



**Tav. 8.** Scigno di San Sebaldo. Norimberga, chiesa di San Sebaldo.



**Tav. 9.** Scrigno di San Sebald, particolare. Norimberga, chiesa di San Sebald.



**Tav. 10.** Placca d'argento inciso del basamento del busto reliquiario di San Bernardo. Zurigo, Schweizerisches Landesmuseum.



**Tav. 11.** Giuseppe Benassai (?), *Madonna con Bambino* su ceramica. Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna.



**Tav. 12.** Domenico Morelli, *Salve Regina!*. Corigliano Calabro, Castello Compagna, cappella di Sant'Agostino.



**Tavv. 13-15.** Diessl e Wollenweber, coppa del Graal. Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna.



**Tav. 14.**



Tav. 15.



Tav. 16. *San Giorgio*, vetrata tratta da Dürer. Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna.



Tav. 17. Albrecht Dürer, *San Giorgio a cavallo*.



Tav. 18 *San Martino*, vetrata tratta da Dürer. Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna.



Tav. 19. Albrecht Dürer, *San Martino*.



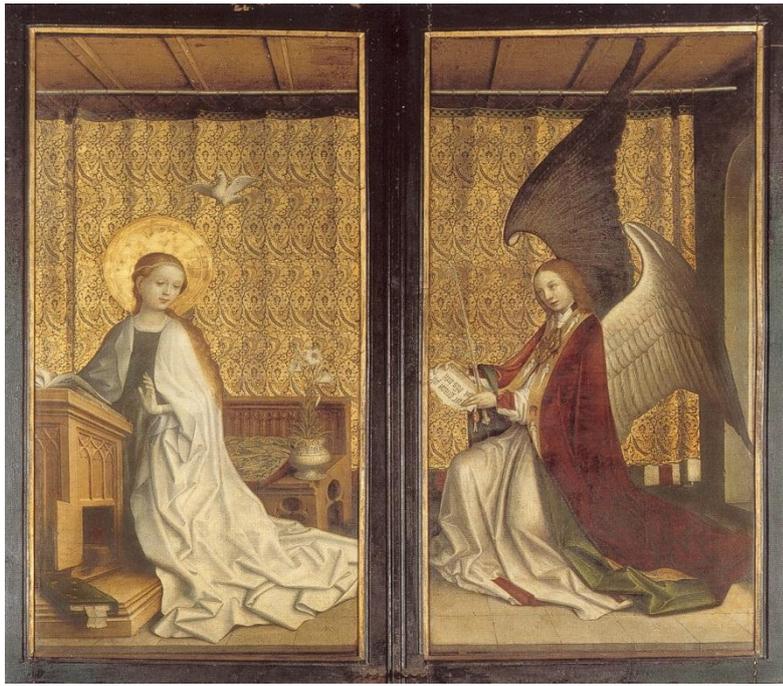
Tav. 20. Albrecht Dürer, *San Martino*.



**Tavv. 21-22.** Trittico da Stefan Lochner, sportelli aperti e chiusi. Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna.



**Tav. 23.** Stefan Lochner, pala d'altare, parte festiva con *Adorazione dei Magi*. Colonia, cattedrale, altare dei Patroni della città.



**Tav. 24.** Stefan Lochner, pala d'altare, parte feriale con *Annunciazione*. Colonia, cattedrale, altare dei Patroni della città.



**Tav. 25.** Ditta Salviati, vetrata con campionari di vetri tondi colorati. Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna.



**Tavv. 26-27.** Trittico ligneo di Francesco Crescioli con cromolitografia. Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna.



**Tav. 28.** Custodia lignea con veduta di Norimberga. Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna.



## Neomedievalismo diffuso: oggetti nelle chiese del territorio piemontese.

---

Gli esempi fin qui citati riguardano una cerchia piuttosto ristretta di protagonisti, spesso residenti a Torino, appartenenti in linea di massima alla nobiltà o alla borghesia più agiata – si pensi ad Antonio Borgogna e alla sua raccolta, se non addirittura alla famiglia reale: manca dunque, per fornire un quadro completo del Neomedievalismo in Piemonte, un'analisi capillare del territorio. Trattandosi di un compito troppo esteso per una sola persona, ci si è limitati a fare riferimento alla schedatura ministeriale relativa alle arti decorative piemontesi del periodo esaminato.

La documentazione consultata è risultata però lacunosa, poiché la catalogazione dei beni culturali presso le diverse Soprintendenze è a differenti stadi di completamento e si è quindi proceduto ad integrarla con lo spoglio della schedatura diocesana di tutto il Piemonte che, sebbene a sua volta ancora *in fieri*, si è dimostrata più completa della precedente.

Il capitolo si articola così in diversi paragrafi, che non sono dedicati alle singole opere così individuate, ma affrontano alcune tematiche inedite o – anche se già emerse in precedenza – ancorate in questo modo alla realtà piemontese.

### ***Dalla Francia a Roma a Cuneo: percorsi di oreficerie.***

Nei capitoli dedicati alle esposizioni vaticane del 1870 e del 1888 si è rilevata la tendenza di Pio IX e Leone XIII a inviare parte delle opere ricevute in dono in tali occasioni a chiese ed altri luoghi di culto: il calice offerto nel 1888 dalla diocesi di Malines a Leone XIII, ad esempio, fu donato dal pontefice al “Santuario di Maria, detto del Ponte, alla Porretta presso Bologna”, mentre l'altare ogivale realizzato da Gaetano Moretti per la medesima esposizione è conservato, almeno dai primi anni del Novecento, presso la chiesa del Carmine di Pavia, unitamente ad una parte degli arredi sacri<sup>1</sup>. La scelta di donare alcuni oggetti ricevuti nel corso delle due rassegne si deve principalmente a esigenze di tipo pratico: come è emerso con evidenza nel capitolo sull'esposizione giubilare del 1888, la quantità di opere giunte in Vaticano era impressionante – la Fedeli Bernardini parla dell'arrivo di circa 7000 casse, ciascuna delle quali conteneva più di 40 “oggetti degni di menzione” –, e la stessa

---

<sup>1</sup> Per il calice di Malines *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, pp. 188-189; sull'attuale collocazione dell'altare ogivale BELTRAMI, 1912, tav. 10. Si rimanda inoltre, per entrambe le opere, al capitolo del presente studio sull'Esposizione Mondiale Vaticana ed all'Appendice documentaria.

Commissione Organizzatrice incontrò non poche difficoltà nella loro collocazione all'interno dei padiglioni e delle vetrine allestite, dovendo di fatto modificare la disposizione originaria<sup>2</sup>. Se si considera che si trattava di doni destinati al pontefice, che dunque sarebbero tutti confluiti nelle sue collezioni private, si comprende l'esigenza di ridistribuire una parte degli oggetti ricevuti, spesso in occasione di visite papali.

Tra le opere riconducibili a questa categoria si è rinvenuto, nel corso dell'esame della schedatura diocesana, un calice in stile neomedievale, attualmente conservato presso la cattedrale cuneese di Santa Maria del Bosco, datato all'ultimo decennio dell'Ottocento, facilmente riconoscibile grazie all'iscrizione presente sotto la base, dove è riportata la dedica: "SS. LEONI XIII P. M. PARROCHIA BMV DE CULTURA CENOMANI IN GALLIA ISRI: BRONZES ET ORFEVRERIE D'EGLISES P. BRUNET RUE DE GRENELLE 13 PARIS" (**Tav. 1**)<sup>3</sup>. Dunque l'opera era stata commissionata dai fedeli di una chiesa cattolica francese – il riferimento ai Galli Cenomani porta a supporre si tratti della zona della Loira –, come dono per Leone XIII, che a sua volta donò alla cattedrale di Cuneo.

Probabilmente l'oreficeria faceva parte delle opere presentate all'Esposizione Mondiale Vaticana, vista la presenza dell'iscrizione dedicatoria e la provenienza da un centro minore: poiché la mostra del 1888 celebrava il giubileo sacerdotale di Leone XIII, anche le diocesi più piccole avevano reso omaggio al Papa inviandogli un dono. Si ricorda il carattere politico rivestito dall'esposizione, quasi un pretesto per mostrare l'importanza che continuava ad avere il pontefice nonostante la perdita del potere temporale: l'esibizione degli oggetti ricevuti dal pontefice celebrava "l'universalità della Chiesa", ma al tempo stesso mirava a evidenziare il prestigio di Leone XIII come un capo di stato spodestato, ruolo già rivendicato dal suo predecessore Pio IX<sup>4</sup>. La partecipazione all'esposizione costituiva quindi un segno di appoggio al Papa, e il riconoscimento della sua condizione di prigioniero: si spiega così la presenza di numerosi doni provenienti da diocesi e piccoli centri che volevano così dimostrare di sostenere il pontefice.

Se questa ipotesi da un lato spiega l'offerta del calice al pontefice da parte di una piccola comunità francese, dall'altro permette di datare l'opera con sicurezza al 1888, o a un periodo

---

<sup>2</sup> FEDELI BERNARDINI, 2006, p. 206.

<sup>3</sup> Si coglie l'occasione per ringraziare la dottoressa Laura Marino, dell'ufficio dei Beni Culturali della diocesi di Cuneo, per la collaborazione e la disponibilità dimostrata. Per la scheda dell'opera si veda Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda Conferenza Episcopale Italiana (C.E.I.) 49I0086, compilatore Francesca Quasimodo.

<sup>4</sup> FEDELI BERNARDINI, 2006, p. 199.

di poco precedente l'esposizione vaticana. Questo elemento, unito al nome dell'artista al termine dell'iscrizione dedicatoria, ha permesso di identificare altre sue opere, fornendo un quadro più completo della sua attività. Sebbene i repertori ottocenteschi esaminati non riportino alcun riferimento al Brunet, la consultazione del database online del patrimonio artistico francese – *Inventaire générale du patrimoine culturel* – ha portato ad individuare oltre un centinaio di arredi sacri realizzati dall'orefice, datati tra la seconda metà dell'Ottocento e il primo quarto del secolo successivo, sparsi su tutto il territorio francese. La bottega, come specificato dalla legenda alla base del calice conservato a Cuneo, era difatti specializzata in bronzi e oreficerie religiose, la maggior parte delle quali, a giudicare dalle opere presenti nel database francese, in stile medievale<sup>5</sup>.

Probabilmente il calice fu commissionato al Brunet proprio per la sua specializzazione in oggetti neomedievali, confermando la tendenza a identificare tale stile come ideale per l'esecuzione di arredi liturgici. Si ricorda inoltre che l'opera fu donata a Leone XIII in occasione del suo giubileo sacerdotale: il Neomedievalismo assume dunque un valore simbolico, contrapponendo il purismo che caratterizzava il primo Cristianesimo alla materialista società ottocentesca. Questa tendenza era ampiamente rappresentata dalle opere presenti all'Esposizione Mondiale Vaticana: il calice realizzato da Théophile Laurent, ad esempio, fu offerto al pontefice dall'*Alliance catholique pur la defense des Droits de Notre-Seigneur Jésus Christ* di Lione, un'associazione votata alla lotta ai valori della società contemporanea, ben lontani da quelli cristiani, mentre per lo stesso motivo molti altri oggetti erano definiti dalle pubblicazioni dell'epoca in stile medievale pur non presentando elementi riconducibili ad esso<sup>6</sup>.

Tra le opere schedate dalla diocesi di Casale Monferrato si è rilevato un altro calice neomedievale probabilmente legato alla figura di Leone XIII (**Tav. 2**): l'oggetto, attribuito dal redattore della scheda all'area toscana, è difatti datata all'ultimo quarto del XIX secolo, ma come anno di esecuzione è indicato specificatamente il 1888<sup>7</sup>. Considerata la precisione con la quale è riportata la data, e la coincidenza della stessa con l'Esposizione Mondiale Vaticana, si può supporre che anche in questo caso il calice sia un'opera presentata al pontefice durante la rassegna del 1888, e donata in seguito da questi a una delle chiese presenti sul territorio di

---

<sup>5</sup> La bottega era attiva a Parigi al numero 13 di rue de Grenelle, come riportato sulla base del calice cuneese.. Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 49I0086, compilatore Francesca Quasimodo.

<sup>6</sup> Oltre al capitolo qui sopra dedicato all'Esposizione Mondiale Vaticana del 1888 per il calice del Laurent si veda BERTHOD, 1997, pp. 34-39.

<sup>7</sup> Diocesi di Casale Monferrato, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 2\_0065.

Casale Monferrato. Purtroppo nelle pubblicazioni ottocentesche non si è trovata alcuna riproduzione di quest'opera ma l'altissimo numero di oggetti ricevuti dal Papa durante l'evento spiega facilmente l'assenza del calice dalle pubblicazioni relative all'esposizione.

L'opera di Brunet non è la sola oreficeria neomedievale proveniente dall'estero rinvenuta durante lo spoglio della schedatura diocesana: sempre nella diocesi di Cuneo è presente un altro calice, attualmente conservato presso la chiesa di San Bernardo a Cervasca, ma ad evidenza giunto dagli Stati Uniti (**Tav. 3**)<sup>8</sup>.

Come nel caso precedente, anche qui è presente un'iscrizione commemorativa sotto la base del calice, che indica sia i committenti che il destinatario del dono: "Presented to / Rev. Bas. Rolando / on his Silver Jubilee / June 10th 1890 / by the Members of St. Vincent's Church / MADISON, N. J."<sup>9</sup>. L'opera dunque era stata offerta in dono a un parroco in occasione del suo giubileo sacerdotale, probabilmente dai suoi fedeli e in seguito, come il calice di Brunet, è giunta presso la chiesa di Cervasca: spiegare il percorso dell'oreficeria, e le ragioni che possono averla portata nel Cuneese, si rivela però più complicato. Se difatti è comprensibile che Leone XIII, disponendo di numerosi arredi sacri, abbia scelto di donarne alcuni nel corso delle sue visite, l'ipotesi sembra meno plausibile per un sacerdote di una cittadina americana, soprattutto considerando la distanza che separa i due Paesi. Si può supporre che il sacerdote fosse emigrato dal Cuneese in America, e in seguito sia tornato al suo paese d'origine, portando con sé il calice donatogli dai suoi parrocchiani: il cognome inciso sulla coppa è infatti tuttora diffuso maggiormente nei territori di Torino e Cuneo rispetto al resto d'Italia, e ciò spiegherebbe l'arrivo dell'opera in un piccolo centro come Cervasca. Un'altra ipotesi è che i parenti del sacerdote siano tornati in Italia, presumibilmente dopo la sua morte, e abbiano donato in sua memoria il calice alla chiesa di San Bernardo. Mancando di altri elementi, si tratta ovviamente di mere supposizioni, per poterle confermare sarebbe necessario avere la certezza che don Rolando o i membri della sua famiglia fossero emigrati in America da Cervasca e vi siano tornati in un secondo momento; le ipotesi avanzate sembrano quantomeno verosimili, ma si dovranno attendere ulteriori studi sull'opera.

Le cause che possono aver portato all'arrivo del calice nel Cuneese, e l'identificazione dell'artista – del quale è noto solamente il punzone, una S all'interno di un rombo<sup>10</sup> – costituiscono di fatto informazioni secondarie ai fini della presente ricerca: ciò che interessa è

---

<sup>8</sup> Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 49E0064, compilatore Francesca Quasimodo.

<sup>9</sup> Cfr. Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 49E0064, compilatore Francesca Quasimodo.

<sup>10</sup> *Ibid.*

che due delle oreficerie neomedievali di maggior qualità presenti nella diocesi di Cuneo siano di fattura straniera, e siano pervenute tramite donazione, e non siano state appositamente commissionate. Nell'area diocesana sono presenti altri arredi sacri in stile neomedievale, ma si tratta spesso di una produzione di scarsa qualità, realizzata in metallo dorato e stampato, le cui opere sono quasi sempre prive di punzoni che facilitino il riconoscimento dell'autore o della sua bottega, il che porta a ipotizzare un tipo di lavorazione semi-industriale. Anche l'unica altra opera di oreficeria straniera, una pisside in argento stampato di ambito inglese, sembra prodotta da una ditta specializzata in arredi sacri (**Tav. 4**): la provenienza dall'estero, e l'incisione in italiano presente sotto la base – “Dedicato alla Santa Madonna dell'Olmo 1871”<sup>11</sup> – portano a ipotizzare che si tratti di un modello pronto, a cui sia stata incisa la dedica in un secondo momento. Se si considera inoltre che, come già ipotizzato da Francesca Quasimodo, l'iscrizione sembra essere successiva all'esecuzione dell'opera, si può supporre con una certa sicurezza che la pisside sia stata eseguita da una piccola ditta specializzata in oreficerie religiose, di cui probabilmente il committente possedeva i cataloghi illustrati<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 49L0052, compilatore Francesca Quasimodo.

<sup>12</sup> *Ibid.*

## ***Neomedievalismo tardivo in Piemonte.***

Un altro tema già esaminato in precedenza è la fortuna del Neomedievalismo nel XX secolo: sebbene l'esposizione d'arte decorativa del 1902 propugnasse, almeno nelle sue linee programmatiche, la fine degli stili storici in favore di modelli più innovativi, buona parte delle opere esposte nella sezione italiana era caratterizzata dall'innesto di motivi decorativi floreali su elementi di gusto medievaleggiante o rinascimentali<sup>13</sup>.

Se la fortuna del Neomedievalismo rimase praticamente invariata nel contesto di una rassegna che voleva celebrare l'avvento dell'*Arte Nuova*, si può ragionevolmente supporre che godesse di un destino analogo in ambito sacro dove, come si è visto nei capitoli precedenti, venivano privilegiati alcuni stili per il loro riferimento a un certo purismo religioso che connotava idealmente la loro epoca. Basti pensare alle esposizioni vaticane del 1870 e del 1888, dove una vasta porzione delle opere presentate era in stile neomedievale, e i termini “gotico”, “ogivale” e “bisantino” venivano utilizzati dai periodici dell'epoca senza che vi fossero evidenti legami dal punto di vista formale<sup>14</sup>.

Non stupisce quindi che dalla schedatura esaminata siano emerse non poche opere neomedievali comprese in un arco cronologico che va dalla fine dell'Ottocento al primo quarto del secolo successivo: un caso esemplare è il corredo d'altare della chiesa di San Pietro Apostolo a Limone Piemonte, nel Cuneese, realizzato da Costantino Prinotti all'inizio del Novecento (**Tavv. 5-7**)<sup>15</sup>. È probabile che si trattasse di una commissione di un certo rilievo, quantomeno a livello locale – l'insieme comprende numerosi arredi, dalla croce d'altare a candelabri a una, tre o cinque luci, nonché un tronetto per l'esposizione del Santissimo – ma l'artista realizzò l'insieme in uno stile neomedievale che ricalcava modelli ancora legati al gusto di metà Ottocento, apparentemente senza tener conto della svolta filologica intrapresa dal Neomedievalismo nel corso degli anni Settanta, il cui esempio più celebre in Piemonte era sicuramente costituito dal Borgo Medievale del Parco del Valentino<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Oltre al capitolo dedicato alla Prima esposizione internazionale d'arte decorativa moderna si rimanda a MELANI, 1902, pp. 29-30, 37-42, 49-52, 55-58, 63-68, 72-76, 79-82, 87-92, 95-98; PICA, 1902, pp. 377-378; BENEDETTI, 2001, pp. 178-199.

<sup>14</sup> Si vedano i capitoli delle esposizioni vaticane e quello sul Neobizantino.

<sup>15</sup> A titolo esemplificativo si rimanda solo ad alcune opere appartenenti al parato d'altare. Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 4A40287, compilatore Laura Marino; Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 4A40278, compilatore Laura Marino; Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 4A40352, compilatore Laura Marino; Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 4A40264, compilatore Laura Marino; Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 4A40338, compilatore Laura Marino.

<sup>16</sup> Per il Borgo del Valentino cfr. i capitoli sull'Esposizione Generale del 1884 e sulla ripresa di modelli medievali locali; si rimanda inoltre a MAGGIO SERRA, 2002, pp. 175-185; DELLAPIANA, 2005, pp. 77-82; PAGELLA, 2006, pp. 201-210.

Una scelta stilistica del genere è perfettamente comprensibile quindi se si considerano i suddetti elementi più altri, *in primis* la collocazione dell'opera: il parato era difatti destinato ad una chiesa di Limone Piemonte, un centro nella provincia cuneese che probabilmente avrà recepito con un certo ritardo le novità dell'ambiente torinese e a maggior ragione le innovazioni dell'*Art Nouveau*.

D'altro canto nemmeno il Prinotti sembra essere una figura di spicco del panorama artistico più aggiornato: il suo nome non è presente nei repertori ottocenteschi, né è ricordato negli studi più recenti. Le uniche fonti che citano l'artigiano sono alcune edizioni dell'*Annuario commerciale del Piemonte* del primo Novecento, dove è elencato tra gli artigiani specializzati nella produzione di arredi sacri e gli "indoratori"; purtroppo le pubblicazioni in questione non forniscono ulteriori informazioni sull'artigiano, ma si limitano a riportarne il nome e a indicare Mondovì come sede della sua attività, senza fornire l'indirizzo della sua bottega<sup>17</sup>. Questi dati portano a ipotizzare che il Prinotti non fosse una figura di rilievo dell'artigianato piemontese, che ancora a inizio Novecento poteva vantare, nel campo degli arredi sacri, figure di spicco come Giovanni Minoja e i suoi successori<sup>18</sup>.

Il corredo da altare del Prinotti non è l'unico caso di arredi liturgici neomedievali novecenteschi, ed anzi lo spoglio della schedatura ha fatto emergere una serie di oggetti piuttosto tardi: in media la data di esecuzione delle opere è l'ultimo quarto dell'Ottocento, ma non mancano oggetti in stile neomedievale del primo quarto del secolo successivo<sup>19</sup>. Per quanto le datazioni riportate nella schedatura diocesana possano essere approssimative, a causa delle poche informazioni esistenti sulle opere, nei casi esaminati finora le date proposte dagli schedatori sono state confermate dalle ricerche effettuate in seguito. Lo stesso calice di Brunet giunse a Cuneo dopo l'Esposizione Mondiale Vaticana, quindi almeno negli anni Novanta dell'Ottocento, mentre quello conservato a Cervasca è datato al 1890, ma probabilmente giunse in Italia anni dopo.

È evidente che la produzione di arredi sacri nelle provincie piemontesi era caratterizzata da un certo conservatorismo, scelta imputabile a diversi fattori: in primo luogo si ricorda che, come accennato in più occasioni nel corso del presente studio, uno degli stili prediletti per le arti

---

<sup>17</sup> Si vedano *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1901, p. 118; *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1902, p. 213; *ivi*, p. 408.

<sup>18</sup> Per Giovanni Minoja si rimanda al capitolo dell'Esposizione Generale del 1884.

<sup>19</sup> Si vedano, a titolo esemplificativo, Diocesi di Cuneo, *Inventario dei Beni Storico Artistici*, scheda C.E.I. 49F0043, compilatore Francesca Quasimodo; Diocesi di Cuneo, *Inventario dei Beni Storico Artistici*, scheda C.E.I. 4A10288, compilatore Laura Marino.

decorative a destinazione sacra era proprio il Neomedievalismo, per la forte carica religiosa che caratterizzava, secondo la critica dell'epoca, l'arte medievale.

Bisogna inoltre considerare il ritardo con il quale la provincia aveva recepito i modelli neomedievali, che solo nella seconda metà del secolo avevano raggiunto i centri minori. Come già ricordato dalla Leva Pistoï, è grazie all'avvento delle ferrovie e a una maggiore diffusione della stampa che città come Asti e Alessandria uscirono dal loro isolamento, avvicinandosi tra di loro e con Torino, favorendo la circolazione di modelli neomedievali<sup>20</sup>. La provincia era già stata interessata da cantieri neomedievali di una certa importanza, come le Margherie di Racconigi e il complesso di Pollenzo, ma si trattava in linea di massima di iniziative intraprese dalla corte nella prima metà dell'Ottocento, che probabilmente non ebbero grandi ripercussioni sulla produzione artistica locale, per la destinazione d'uso ma anche per l'isolamento della provincia.

Si può ipotizzare che i primi cantieri sul territorio piemontese che influirono sulle arti decorative siano stati gli interventi di restauro di Edoardo Arborio Mella, il cui primo incarico – il duomo di Casale Monferrato – si data al 1857 circa<sup>21</sup>. In seguito ottenne numerose commissioni nella provincia piemontese, nella maggior parte dei casi restauri o rifacimenti di chiese medievali, che si protraevano spesso per anni: particolarmente significativo è l'esempio del duomo di Alessandria, la cui ricostruzione sulle rovine della chiesa preesistente si concluse solo nel 1925, con l'erezione del campanile dell'architetto Boidi<sup>22</sup>.

Ai cantieri del Mella si affiancarono, a partire dagli anni Settanta, i restauri intrapresi dal D'Andrade e la sua cerchia: si pensi a Casa Cavassa a Saluzzo e il castello di Pavone Canavese, o ai numerosi casi di castelli restaurati a partire da tale data in Piemonte. È molto probabile che questi interventi abbiano favorito la diffusione di stilemi neomedievali nel circostante territorio, dove si registra difatti un incremento della produzione di arredi sacri in stile medievale proprio da quel decennio.

L'ultimo quarto dell'Ottocento fu dunque caratterizzato da una concatenazione di fattori che favorirono la diffusione di modelli medievaleggianti sul territorio piemontese: oltre alla presenza di personaggi come Edoardo Arborio Mella e, in un secondo tempo, del D'Andrade e i suoi colleghi, si devono considerare anche le Esposizioni Generali svoltesi a Torino nel 1884 e 1898, e la rassegna d'arte sacra del 1898. Questi eventi espositivi avranno avuto un

---

<sup>20</sup> Cfr. M. LEVA PISTOI, *Neogotico tardivo nella provincia di Alessandria: la parrocchiale di Sezzadio*, in TERRAROLI, BOSSAGLIA (a cura di), 1989, vol. II, pp. 11-21.

<sup>21</sup> Su Edoardo Arborio Mella (1808-1884) si rimanda a LEVA PISTOI, 1969, pp. 110-111; L. PITTARELLO, *Edoardo Arborio Mella*, in CASTELNUOVO, ROSCI (a cura di), 1980, vol. III, pp. 1388-1390; EAD., *La posizione di Edoardo Arborio Mella all'interno del dibattito ottocentesco sul restauro*, ivi, vol. II, pp. 768-773; F. MORGANTINI, *Edoardo Arborio Mella Restauratore (1808-1884)*, Milano 1988.

<sup>22</sup> Cfr. LEVA PISTOI, 1989, p. 14.

maggior peso sulla produzione artistica della provincia rispetto alle edizioni passate con sede in altre città italiane per la vicinanza all'esposizione ma anche per la maggior facilità con la quale si poteva raggiungere Torino, grazie alla diffusione delle ferrovie sul territorio. Inoltre in occasione delle esposizioni nazionali veniva spesso offerta la possibilità di viaggiare a prezzo ridotto sui treni che avevano come destinazione la sede della rassegna, permettendo così un maggior afflusso di pubblico. Gli artigiani e gli artisti attivi in Piemonte avranno quindi avuto la possibilità di recarsi alle esposizioni torinesi e confrontarsi con la coeva produzione artistica.

## ***La produzione seriale di arredi sacri: il caso Bertarelli in Piemonte.***

Gli oggetti esaminati in questo capitolo costituiscono solo una parte delle opere neomedievali rinvenute durante lo spoglio della schedatura, per la scarsità di informazioni reperite su di esse e per il livello qualitativo delle oreficerie stesse, non sempre altissimo. Quanto detto a proposito della diocesi di Cuneo, la cui schedatura sembra caratterizzata soprattutto da oggetti liturgici di manifattura semi-industriale, si estende alle altre aree esaminate, denunciando appunto un interesse tardivo per le arti decorative neomedievali, e una permanenza di questi stilemi per una parte del Novecento.

Sebbene la qualità delle opere seriali non sia ottima, si è scelto di esaminare ugualmente le oreficerie riconducibili alla ditta milanese “Fratelli Bertarelli”, in quanto testimonianza della diffusione del gusto neomedievale nella regione e della circolazione dei cataloghi illustrati di oggetti liturgici<sup>23</sup>. La società era specializzata nella produzione di arredi religiosi dal costo contenuto, e di fatto si rivolgeva alla “gran generalità delle Chiese e dei Ministri di Culto” che non poteva contare su grandi disponibilità economiche per gli oggetti liturgici, fornendo un’ampia proposta di modelli, solitamente in metallo stampato e in seguito argentato o dorato<sup>24</sup>.

La ditta vendeva tramite catalogo in tutta Italia, e anche in Piemonte si sono rinvenute alcune oreficerie neomedievali riconducibili ad essa: presso la diocesi di Saluzzo, per esempio, si è identificato un ostensorio realizzato dalla società milanese, attribuito dall’attuale schedatura a una non meglio identificata manifattura italiana<sup>25</sup>. L’opera è difatti molto simile a uno dei tipi di ostensorio presenti nel *Catalogo generale* Bertarelli, nella struttura come in ogni elemento decorativo, dalle gugliette che si ergono dalle arcate alla forma del nodo e del piede; perfino le tre figurine – i Santi Pietro e Paolo e la Madonna– ricalcano fedelmente quelle del modello (**Tavv. 8-9**)<sup>26</sup>.

L’opera presenta una struttura a tempietto, ispirata alle cattedrali gotiche, mentre la maggior parte degli ostensori proposti dalla ditta Bertarelli è caratterizzata da una terminazione a raggiera; ciò ha portato a supporre che replicasse un’oreficeria celebre, magari già presentata alle esposizioni nazionali ottocentesche. Purtroppo l’ipotesi non ha trovato conferma, l’unica opera che potrebbe aver ispirato l’ostensorio Bertarelli è quello donato a Leone XIII dalle

---

<sup>23</sup> Cfr. *Catalogo generale della ditta Fratelli Bertarelli*, Milano s. d. [1910].

<sup>24</sup> *Catalogo generale*, cit., [1910], p. 4. Per un esame più approfondito della produzione della ditta Bertarelli si rimanda al capitolo dedicato al Novecento del presente studio.

<sup>25</sup> Diocesi di Saluzzo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. BEN0226.

<sup>26</sup> Diocesi di Saluzzo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. BEN0226; per il modello si veda invece *Catalogo generale*, cit., [1910], p. 108.

Dame Cattoliche di Fribourg in occasione del suo giubileo sacerdotale, ed esposto alla rassegna romana del 1888, ma si tratta di una versione molto più elaborata e complessa di quella realizzata dalla ditta milanese<sup>27</sup>. Tuttavia si ricorda che l'Esposizione Mondiale Vaticana raccolse un numero ampissimo di doni per il pontefice, e solo una parte fu pubblicata dai periodici specifici: dunque si può ipotizzare che l'ostensorio sia ispirato almeno in parte alle oreficerie vaticane, ma non si sa con esattezza se e da quale opera abbia tratto spunto.

Il riferimento a oreficerie presenti alle esposizioni per spiegare le scelte stilistiche delle opere realizzate dalla ditta Bertarelli non è casuale: come si vedrà nel dettaglio nel capitolo dedicato al Novecento, uno dei tipi di calice presenti sul catalogo riprende da vicino quello realizzato da Eugenio Bellosio su disegno di Gaetano Moretti per il suo altare ogivale (**Tavv. 10-11**)<sup>28</sup>. Una copia del calice è presente anche nella diocesi di Casale Monferrato, ma non si sa con esattezza se si tratti di un'opera della ditta Bertarelli o se si debba a un artigiano locale, come indicato dalla schedatura diocesana (**Tav. 12**): la datazione proposta difatti è immediatamente successiva all'esposizione vaticana, prima della pubblicazione del *Catalogo generale* della società milanese, e l'oggetto è realizzato in argento dorato, cesellato e traforato, non in argento stampato come erano solitamente gli altri lavori della ditta<sup>29</sup>. Al tempo stesso la copia presso la diocesi piemontese sembra presentare le stesse modifiche che la versione Bertarelli aveva apportato al modello originario: purtroppo la decorazione sul piede non è leggibile, quindi si ignora se è caratterizzata dai medesimi medaglioni del calice Bertarelli, ma il tempietto sotto il quale si trovano gli angeli oranti nell'opera del Bellosio sembra qui assente, come in quello pubblicato sul *Catalogo generale*. Anche la decorazione sulla coppa sembra semplificata rispetto all'oreficeria romana: manca difatti il motivo ornamentale superiore, una scelta analoga a quella fatta dalla ditta Bertarelli.

Che l'opera sia stata eseguita dalla società milanese o si debba a un orafo locale, è in ogni caso interessante la scelta da parte della committenza di un calice ispirato a un'opera celebre, che nel corso dell'esposizione vaticana era stata riprodotta in più occasioni da pubblicazioni specifiche: il suo inserimento nel catalogo porta a ipotizzare che godesse ancora di una certa fama a distanza di anni dall'esposizione, così come la sua commissione sembra suggerire che in Piemonte i modelli delle rassegne nazionali fossero stati recepiti, seppure con un po' di ritardo.

---

<sup>27</sup> Per l'ostensorio si rimanda al capitolo sull'Esposizione Mondiale Vaticana; cfr. inoltre *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 117; S. F., 1888, p. 190.

<sup>28</sup> Si veda il prossimo capitolo, dedicato al Novecento. Cfr. inoltre *Catalogo generale*, cit., [1910], p. 223; BARTOLINI, 1888, p. 82; F., 1888, pp. 110-111.

<sup>29</sup> Diocesi di Casale Monferrato, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 2Z@0151.

Nel corso dell'analisi della schedatura diocesana si sono individuate altre oreficerie neomedievali attribuite alla ditta Bertarelli: più precisamente presso la diocesi di Vercelli si sono scoperti due calici di inizio Novecento, che si dovrebbero alla società milanese (**Tavv. 13-14**). Non si è trovato però un loro corrispettivo all'interno del repertorio Bertarelli, ma l'attribuzione delle due opere da parte dei compilatori delle schede e la datazione delle stesse ai primissimi anni del Novecento – mentre il repertorio è datato approssimativamente agli anni Dieci – porta a supporre che esistessero più edizioni del *Catalogo generale*, la più diffusa delle quali è quella abitualmente consultata<sup>30</sup>. Uno dei calici presenta qualche elemento in comune con alcuni modelli proposti dal repertorio, ma non vi è piena rispondenza con nessuno dei tipi di calice, a differenza delle oreficerie precedenti che ricalcavano in modo molto preciso le incisioni del catalogo; la stessa opera è inoltre riccamente decorata da medaglioni a smalto sia sul piede che sulla coppa, caratteristica poco comune per le oreficerie Bertarelli, che solitamente non erano caratterizzate da molti elementi decorativi<sup>31</sup>. L'ipotesi più probabile è che i calici siano stati eseguiti dalla ditta milanese in un periodo precedente a quello reso noto dal *Catalogo generale*, e che questa fase fosse caratterizzata da una maggiore attenzione alla componente artistica delle opere, a scapito della loro serialità.

Se la presenza di opere della ditta Bertarelli nella schedatura diocesana evidenzia da un lato l'interesse del Piemonte per gli arredi sacri di gusto neomedievale nel primo Novecento, fa emergere anche la mancanza di un artigianato locale che sapesse rispondere alle richieste della committenza. Molte opere neomedievali catalogate dalle diocesi piemontesi sono difatti anonime e non c'è un nome che ricorra con frequenza nelle schede esaminate: le oreficerie Bertarelli andavano quindi a colmare un vuoto nella produzione artistica locale, che non sembra caratterizzata da nessuna figura di spicco specializzata in arredi sacri neomedievali.

---

<sup>30</sup> Diocesi di Vercelli, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. F8Q0015; Diocesi di Vercelli, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. D#G0134.

<sup>31</sup> Per la descrizione dei materiali e delle tecniche utilizzate per la realizzazione dei calici si veda *Catalogo generale*, cit., [1910], pp. 218-219.

## ***Giuseppe Sambonet e le oreficerie sacre vercellesi.***

Sebbene della maggior parte delle opere neomedievali catalogate dalle diocesi piemontesi non si conosca l'autore, alcuni dei pochi nomi emersi durante lo spoglio della schedatura ricorrono più volte: è il caso di Costantino Prinotti, di cui si è detto in precedenza, e, relativamente all'area vercellese, di Giuseppe Sambonet.

L'orefice è difatti presente nella diocesi di Vercelli con alcuni oggetti, tra cui due calici in stile medievale, datati rispettivamente agli anni Settanta dell'Ottocento e all'inizio del secolo successivo: purtroppo, come già per le opere precedenti, non si hanno molte informazioni su di essi, ma un'analisi più approfondita ha permesso di identificare il modello del calice più recente (**Tav. 15**)<sup>32</sup>.

L'opera ricalca fedelmente il calice "di stile Bizantino" con patena dei fratelli Pocaterra, realizzato per conto dell'Arciconfraternita Romana della Guardia d'Onore del Sacro Cuore di Gesù come dono a Leone XIII per il giubileo sacerdotale, e presentato all'Esposizione Mondiale Vaticana del 1888 (**Tav. 16**)<sup>33</sup>. Il Sambonet sembra aver replicato scrupolosamente il modello sotto tutti gli aspetti, sia nei motivi decorativi che nella struttura stessa; purtroppo l'incisione in bianco e nero della versione romana non permette di confrontare la gamma cromatica, ma a parte questo particolare l'opera risulta essere una copia scrupolosa dell'oreficeria donata al pontefice. L'unica differenza, secondo le fonti coeve, è l'uso del "musaico azzurro" per lo sfondo dei medaglioni con busti di apostoli presenti sul piede e la coppa: per questi elementi Sambonet scelse difatti di utilizzare lo smalto, tecnica che probabilmente padroneggiava meglio di quella musiva<sup>34</sup>.

La scelta di replicare un modello presente a un'esposizione indica la conoscenza diretta di Sambonet dell'opera o mediata tramite periodici specifici: l'*Esposizione mondiale Vaticana* pubblicò difatti un articolo che descriveva il calice nei minimi dettagli, a corredo del quale inserì un'incisione dell'opera. Non interessa in questa sede capire se l'orefice si sia recato personalmente a visitare la rassegna d'arte sacra o l'abbia seguita grazie alle apposite pubblicazioni, ma sottolineare il tentativo di aggiornamento da parte dell'artigiano che il calice vercellese suggerisce. Si può ipotizzare che la replica di quest'opera si debba al successo ottenuto all'esposizione vaticana, e che abbia spinto Giuseppe Sambonet a proporla

---

<sup>32</sup> Diocesi di Vercelli, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. F8Q0013; Diocesi di Vercelli, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. D-L0442.

<sup>33</sup> Sul calice dei Pocaterra cfr. *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 60; si veda inoltre qui sopra il capitolo sull'Esposizione Mondiale Vaticana, e più avanti l'Appendice documentaria.

<sup>34</sup> *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 60.

una fedele riproduzione. Come già per il calice del Bellosio riprodotto dai Bertarelli, anche in questo caso si può parlare di una tardiva penetrazione degli stilemi neomedievali all'interno della provincia piemontese: anche gli arredi sacri dell'altare ogivale, di cui il calice del Bellosio faceva parte, erano stati pubblicati sui periodici dell'epoca, che li avevano in più occasioni descritti e commentati. Entrambe le opere inoltre furono eseguite nel primo Novecento, quindi anni dopo la rassegna vaticana del 1888, ma è evidente che le oreficerie esposte a Roma erano ancora ritenute modelli di spicco per la produzione di arredi sacri.

La seconda oreficeria neomedievale di Sambonet presente sul territorio vercellese è un calice datato al 1872, in argento e pietre preziose (**Tav. 17**): considerato il caso precedente, anche qui si è cercato un possibile modello tra gli oggetti presenti alle esposizioni, con particolare attenzione a quella vaticana del 1870, ma senza alcun risultato<sup>35</sup>. Purtroppo fino agli anni Ottanta dell'Ottocento le pubblicazioni relative alle mostre nazionali erano nella maggior parte dei casi scarsamente illustrate, rendendo difficile l'identificazione di un possibile modello. È dunque più probabile che si tratti di un disegno originale di Sambonet, o che l'artigiano si sia recato personalmente a una delle esposizioni, per esempio quella romana del 1870, e abbia riprodotto uno degli arredi sacri presenti alla rassegna. L'ipotesi più plausibile sembra essere la prima, soprattutto se si considera l'anno di esecuzione del calice e la difficoltà a raggiungere Roma con i mezzi dell'epoca.

Su Giuseppe Sambonet non si hanno molte informazioni: antenato del designer Roberto e soprattutto all'origine della nota ditta produttrice di posaterie, è stato finora scarsamente studiato dalla critica, che si è limitata a registrare la sua attività di argentiere. Fu infatti Giuseppe a registrare il punzone nel 1856, dando vita a un'attività che la famiglia condusse fino agli anni Ottanta del Novecento, quando l'azienda fu ceduta<sup>36</sup>.

Sebbene il marchio, pubblicato da Donaver e Dabbene, riporti solamente le iniziali di Giuseppe Sambonet, divise da un'acchetta stilizzata, durante i primi anni la bottega era condotta in collaborazione con un socio, Petoletti, con il quale Sambonet partecipò alla Sesta Esposizione Nazionale dei Prodotti d'Industria del 1858 svoltasi a Torino, dove presentarono una serie di candelieri in argento stampato<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Diocesi di Saluzzo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. F8Q0013.

<sup>36</sup> Sulla nascita della società si veda C. SALSI, *Una rara collezione di posate al Castello Sforzesco di Milano e l'opera di Gianguido Sambonet*, in ID. (a cura di), *La collezione Sambonet al Castello Sforzesco*, cat. della mostra, Cinisello Balsamo 2003, pp. 11-12.

<sup>37</sup> Per il punzone cfr. V. DONAVER, R. DABBENE, *Argenti italiani dell'800*, Milano 1989, vol. 2, p. 333. Sulla partecipazione di Sambonet e Petoletti all'esposizione del 1858 invece cfr. CAPITANIO, 1996, p. 106.

Non si hanno altre notizie sulla loro collaborazione, ma se negli anni Settanta Sambonet firmava da solo uno dei calici della diocesi di Vercelli si può ipotizzare che il rapporto tra i due orefici fosse terminato; di certo nei primi anni del Novecento Giuseppe Sambonet aveva una propria attività indipendente, come emerge dall'*Annuario commerciale del Piemonte*. Nell'edizione del 1901 difatti l'orefice è citato tra gli argentieri vercellesi, mentre non è nominato il Petoletti, né in società con Sambonet e nemmeno come orefice in proprio; dalle informazioni contenute nel repertorio è inoltre possibile supporre che l'argentiere non fosse specializzato in arredi sacri – il suo nome difatti non compare all'interno di questa categoria – ma che si occupasse più in generale di oggetti in argento<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> “Sambonet Gius., vicolo avanti S. Salvatore”. *Annuario commerciale del Piemonte*, cit., 1901, p. 117.

### ***Medioevo riprodotto: la copia della copia.***

Un ultimo aspetto che emerge dall'esame della schedatura è la replica di modelli, più o meno celebri. Si è già detto del calice della ditta Bertarelli che riproduceva quello eseguito dal Bellosio per l'altare ogivale di Gaetano Moretti, e della copia realizzata da Giuseppe Sambonet del calice realizzato dai fratelli Pocaterra, presentato, come l'opera precedente, all'Esposizione Mondiale Vaticana del 1888.

Non sempre però i modelli sono noti: è il caso delle diocesi di Asti, Vercelli e Casale Monferrato, dove si sono rinvenuti quattro calici, ascrivibili a un periodo compreso tra l'ultimo quarto dell'Ottocento e la prima metà del secolo successivo, molto simili tra loro (**Tavv. 18-21**)<sup>39</sup>. Tutti gli esemplari ricalcano lo stesso modello, caratterizzato dal piede esagonale con tre testine in rilievo – una delle quali ha l'aureola, è probabile che siano da identificarsi con santi o apostoli – e il nodo costituito da un tempietto gotico. Anche la decorazione della coppa presenta gli stessi motivi decorativi in tutti i calici, costituiti da una serie di rosoni con decori quadrilobati e gugliette di gusto goticheggiante. Le uniche differenze tra le diverse versioni sono i materiali con cui furono eseguite – una di esse è in ottone dorato, mentre le altre opere furono realizzate in metallo argentato e dorato e argento dorato – e i colori utilizzati: uno dei calici di Asti e quello di Vercelli alternano difatti l'argento e l'oro, a differenza dell'altro esemplare astigiano e di quello di Casale Monferrato che sono completamente dorati.

Le diverse datazioni dei quattro oggetti, e le notevoli somiglianze, portano a supporre che alla base vi fosse un modello comune particolarmente celebre, la cui fortuna è testimoniata dalle copie realizzate a distanza di tempo in diverse diocesi del Piemonte: potrebbe trattarsi di un'opera presentata a un'esposizione nazionale o di arte sacra, replicata in un primo tempo dall'autore del calice ottocentesco di Asti, e in seguito riprodotta dagli altri orefici. Purtroppo nelle pubblicazioni specifiche dell'epoca non si è individuata nessuna opera a sostegno di questa ipotesi, ma si ricorda che i periodici relativi alle esposizioni riproducevano solo una parte degli oggetti presenti: l'opera potrebbe quindi essere stata vista da un artigiano in visita alla mostra ma mai pubblicata.

I calici realizzati nel Novecento potrebbero anche basarsi su quello ottocentesco (**Tav. 18**), che avrà riscosso un certo successo a livello locale, venendo in seguito replicato da altri

---

<sup>39</sup> Diocesi di Asti, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 16Z0011; Diocesi di Asti, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 18C0077; Diocesi di Vercelli, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. E0V0036; Diocesi di Casale Monferrato, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 2Z@0210.

orefici o dallo stesso artista: poiché non si conosce l'autore di nessuna delle opere, è possibile che si debbano tutte al medesimo orefice, il quale avrebbe eseguito per diversi committenti lo stesso tipo di calice, probabilmente una delle opere di spicco della sua produzione. Si spiegherebbe così la presenza sul territorio piemontese di una serie di opere simili tra loro, che non fanno riferimento ad alcuna oreficeria celebre; anche la cronologia proposta dalla schedatura sembrerebbe confermare quest'ipotesi, i calici spaziano difatti dall'ultimo quarto dell'Ottocento alla prima metà del secolo successivo, un intervallo che potrebbe coincidere con il periodo di attività di una bottega gestita da un solo artigiano, ed eventualmente da suo figlio.

Considerato il ruolo di primo piano di Torino nella diffusione del Neomedievalismo si era inizialmente ipotizzata una penetrazione capillare nel territorio piemontese degli stili medievali: la schedatura esaminata mostra invece un'adesione tardiva ad essi, e in generale abbastanza limitata. La maggior parte delle oreficerie non è di alta qualità, e spesso non se ne conosce nemmeno l'autore, senza dimenticare che alcune di esse non sono di esecuzione locale, ma furono commissionate a ditte specializzate in arredi sacri, come quella dei fratelli Bertarelli. Un caso a parte è costituito dalle opere provenienti dalle esposizioni vaticane, e offerte in dono in seguito da Leone XIII, poiché a loro volta, pur essendo di ottima fattura, non si devono a maestranze locali, né furono commissionate espressamente dalle chiese piemontesi.

È evidente l'assenza di maestranze specializzate in oggetti in stile medievale, quantomeno nelle diocesi piemontesi esaminate: la schedatura di parte di esse non è ancora terminata, quindi non si è potuto delineare un quadro completo del Piemonte, escludendo di fatto aree – come la diocesi di Torino – dove è probabile che la produzione di arti decorative in stile neomedievale fosse più diffusa, per la vicinanza alla città. Si può dunque ipotizzare che il Neomedievalismo in Piemonte non abbia goduto di grande fortuna, ad esclusione delle zone più strettamente collegate a Torino: probabilmente inflù la tarda diffusione di questo stile nella provincia piemontese, ritardo dovuto al già ricordato isolamento delle aree più periferiche, che solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento iniziarono ad avvicinarsi grazie alla rete ferroviaria.

Naturalmente esulano da queste considerazioni i cantieri di restauro ottocenteschi, che spesso intervenivano su preesistenze di edifici religiosi medievali, adattandoli al gusto dell'epoca: tuttavia quasi non sembra esserci corrispondenza tra gli interventi architettonici, spesso a opera di figure celebri – si pensi a Edoardo Arborio Mella, che restaurò il duomo di Casale

Monferrato, o a Vittorio Avondo, che supervisionò il rifacimento di Casa Cavassa a Saluzzo – e la produzione di arti decorative d'uso più comune, destinate alle chiese sparse sul territorio piemontese. I cantieri ottocenteschi stimolarono dunque in minima parte l'artigianato locale, che fu influenzato solo in rari casi dal Neomedievalismo coevo: si pensi al Sambonet, che all'inizio del Novecento replicò il calice dei fratelli Pocaterra presentato all'Esposizione Mondiale Vaticana del 1888. Dei pochi artigiani specializzati in arti applicate neomedievali, come Carlo Arboletti, impiegati regolarmente nei cantieri di maggior spicco, non si è rinvenuta alcuna traccia nella schedatura diocesana, come se la loro produzione non fosse considerata adatta alle specifiche richieste dalla committenza locale.



**Tav. 1.** P. Brunet, calice. Cuneo, cattedrale di Santa Maria del Bosco.



**Tav. 2.** Ambito toscano, calice.  
Ubicazione ignota.



**Tav. 3.** Calice di don Rolando. Cervasca, chiesa di San Bernardo.



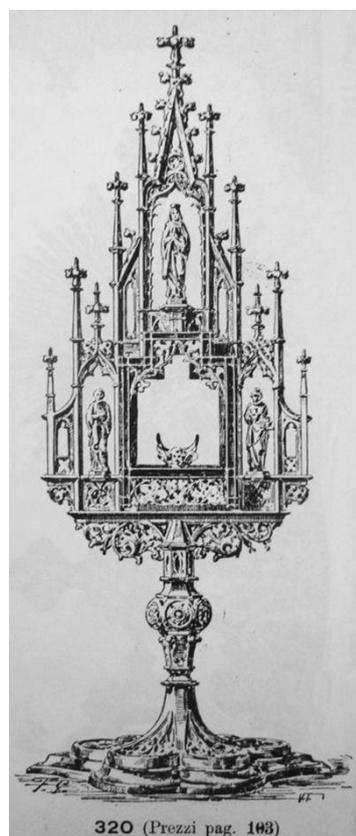
**Tav. 4.** Ambito inglese, pisside. Cuneo, chiesa della Madonna dell'Olmo.



**Tavv. 5-7.** C. Prinotti, corredo d'altare. Limone Piemonte, chiesa di San Pietro Apostolo.



**Tav. 8.** Ditta Bertarelli, ostensorio. Ubicazione ignota.  
572



**Tav. 9.** *Catalogo generale della ditta Fratelli Bertarelli.*

320 (Prezzi pag. 103)



**Tav. 10.** G. Moretti, E. Bellosio, calice per l'altare ogivale. Roma, Sacrestia Papale.



**Tav. 11.** *Catalogo generale della ditta Fratelli Bertarelli.*



**Tav. 12.** Ditta Bertarelli, calice. Ubicazione ignota.



**Tav. 13.** Ditta Bertarelli, calice. Vercelli, seminario arcivescovile.



**Tav. 14.** Ditta Bertarelli, calice. Bianzè, chiesa di Sant'Eusebio.



**Tav. 15.** G. Sambonet, calice. Masserano, chiesa della SS. Annunziata.



**Tav. 16.** Fratelli Pocaterra, calice. Ubicazione ignota.



**Tav. 17.** G. Sambonet, calice. Vercelli, seminario arcivescovile.



**Tav. 18.** Ambito piemontese, calice. Ubicazione ignota.



**Tav. 19.** Ambito piemontese, calice. Ubicazione ignota.



**Tav. 20.** Ambito piemontese, calice. Ubicazione ignota.



**Tav. 21.** Ambito piemontese, calice. Vercelli, chiesa di Santa Maria Maddalena.



## **EPILOGO.**



## Permanenze di Neomedievalismo nel Novecento.

---

Nonostante le intenzioni programmatiche dei suoi organizzatori, l'esposizione torinese del 1902 non sancì il trionfo dell'*Arte Nuova* e la rottura con il passato, ma confermò in diversi casi la fortuna degli stili storici nella produzione delle arti decorative italiane. Mentre i padiglioni di Scozia, Austria e Germania rispondevano pienamente alle richieste del *Regolamento generale* di presentare “prodotti originali che dimostrino una decisa tendenza al rinnovamento estetico della forma”, l'Italia si attestava invece su posizioni più arretrate, dimostrando di essere ancora legata allo Storicismo ottocentesco<sup>1</sup>. L'esposizione internazionale d'arte decorativa moderna del 1902, interpretata in più occasioni dalla critica come termine del recupero degli stili storici e avvento della maniera moderna, in realtà non comportò radicali trasformazioni del gusto, se non in casi sporadici.

Il Neomedievalismo continuò di fatto a percorrere la produzione artistica, sia nelle arti decorative che in campo architettonico; senza voler riprendere un discorso diffusamente affrontato dalla critica più recente, si ricordano i numerosi esempi citati in questo senso da Guido Montanari, che ha rilevato il riferimento a stilemi medievali in edifici a prima vista riconducibili al movimento moderno europeo, come alcune opere di Gaudì – *Bellesguard*, ma anche, aggiungiamo noi, il palazzo vescovile di Astorga e la *Sagrada Familia*– e dell'*Art Nouveau* belga e francese, datate ad un periodo compreso tra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi decenni del secolo successivo<sup>2</sup>. Sebbene in alcuni casi i confronti possano apparire leggermente forzati, è innegabile l'influenza che il Neomedievalismo esercitò su parte dell'architettura novecentesca, quantomeno in Italia: si pensi agli edifici realizzati dai fratelli Coppedè, vere e proprie reinterpretazioni del castello medievale in chiave fantastica, o ai numerosi esempi di edilizia privata torinese nel primo Novecento, come la Villa Antonietta di Cimbro Gelati<sup>3</sup>. L'edificio, una delle poche opere note dell'architetto, già coinvolto nel progetto del Borgo Medievale e inventore del litocemento o pietra artificiale, comprende sia elementi neomedievali, come la torre che ospita la scala, sia, nel caso della loggia al primo piano, riconducibili all'*Art Nouveau* di matrice europea<sup>4</sup>. Sempre a Torino si ricorda inoltre il

---

<sup>1</sup> Il *Regolamento generale* è pubblicato in FRATINI (a cura di), 1970, pp. 134-136. Si veda inoltre qui sopra il capitolo relativo all'esposizione torinese del 1902.

<sup>2</sup> Sull'argomento si veda G. MONTANARI, *Il castello come modello per l'architettura contemporanea*, in VIGLINO DAVICO, DELLAPIANA (a cura di), 2000, pp. 113-128.

<sup>3</sup> Cfr. LEVA PISTOI, 1969, pp. 232-233; DELLAPIANA, 2005, p. 79.

<sup>4</sup> Per un profilo biografico di Cimbro Gelati (1851-1941) si veda LEVA PISTOI, 1969, pp. 273-274.

quartiere Crocetta, dove ancora negli anni Venti le palazzine si ispiravano a forme medievalescenti<sup>5</sup>.

Per la produzione pittorica e scultorea citiamo il caso dell'abbazia di Montecassino, dove all'inizio del Novecento era attivo un gruppo di artisti benedettini di origine tedesca, appartenenti alla scuola "beuronese", nata pochi anni prima presso il monastero di Beuron grazie all'interessamento di Pietro Desiderius Lenz<sup>6</sup>. Il movimento si poneva come obiettivo la rinascita dell'arte sacra, reinterpretata in chiave purista in quanto espressione spirituale: Celso Costantini, descrivendo la scuola beuronese sulla rivista *Emporium*, parla di "grande ingenuità", "attenuazione delle espressioni anatomiche e del movimento", "ripetizione di gesti gravi e solenni" e "geometrizzazione della figura e dei partiti ornamentali" come tratti distintivi della produzione artistica<sup>7</sup>. È evidente, e il confronto con le testimonianze figurative lo conferma (**Tav. 1**), il riferimento ai mosaici bizantini, per la schematizzazione delle figure e l'impostazione complessiva delle scene, anche se per il Costantini "qui non vi è nessuna forma morta ricopiata", quanto piuttosto una rielaborazione di "tanti elementi orientali" che rispondono all'"abito interiore" degli artisti<sup>8</sup>. Al tempo stesso però i medesimi spunti bizantini sembrano reinterpretati secondo un gusto più aggiornato: il predominio della linea nelle composizioni, e la schematizzazione delle figure, richiamano ad esempio la produzione artistica di inizio Novecento, con particolare attenzione al movimento secessionista.

Per le arti decorative la situazione è leggermente diversa, poiché nel primo Novecento continuano ad essere fortemente influenzate da stili ottocenteschi, mentre sembra che non siano recepite le coeve innovazioni in ambito europeo: nell'*incipit* del *Manifesto del Futurismo* Marinetti descrive la veglia notturna sua e degli amici in un salotto tipico della borghesia dell'epoca, arredato con "opulenti tappeti orientali" e "lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato" seppure alimentate a luce elettrica<sup>9</sup>. Si ricorda che l'artista era nato ad Alessandria d'Egitto, dove aveva trascorso i primi anni di vita, elemento che spiega almeno in parte la presenza diffusa di arredi di ispirazione orientale; ciononostante è evidente che la fortuna di influssi esotici e stili storici propria del secondo Ottocento continuava a persistere nel secolo successivo.

---

<sup>5</sup> Cfr. BOSSAGLIA, 2000, p. 76.

<sup>6</sup> Sulla scuola beuronense si rimanda a C. COSTANTINI, *L'arte benedettina*, in "Emporium", cit., vol. XXXIII, febbraio 1911, n. 194, pp. 83-100.

<sup>7</sup> COSTANTINI, 1911, p. 95.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>9</sup> F. T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del futurismo*, in ID., *I manifesti del Futurismo lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini*, Firenze 1914, p. 3.

Quanto appena ricordato evidenzia che la diffusione del Neomedievalismo proseguì anche nel Novecento, come confermano due casi emblematici per essere uno strumento di diffusione capillare di opere d'arte applicata, l'altro vetrina nazionale in un contesto espositivo, che dette addirittura nome ad uno stile innovativo: il catalogo degli oggetti d'uso liturgico della ditta Bertarelli e il padiglione italiano all' dell'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes di Parigi del 1925.

## ***Il repertorio Bertarelli e il Neomedievalismo di matrice religiosa.***

La fortuna del Medioevo nell'Ottocento si deve, com'è noto, al valore simbolico collegato alla sua architettura religiosa, soprattutto quella delle grandi cattedrali gotiche: si pensi al duomo di Colonia, celebrato già verso la fine del XVIII secolo, o la dimensione cattolica che caratterizza i *Contrasts* di Pugin, senza dimenticare il nesso tra Neogotico e Neoguelismo teorizzato da Gioberti<sup>10</sup>. Inoltre nel 1802 Chateaubriand pubblicò *Genie du Christianisme*, opera fondamentale per la rivalutazione del Cattolicesimo come fonte di ispirazione per la produzione artistico-culturale, soprattutto per l'interpretazione in chiave religiosa della cavalleria medievale<sup>11</sup>.

La caratterizzazione in senso religioso del Neomedievalismo non venne mai meno nel corso dell'Ottocento, soprattutto in campo architettonico, a cominciare dai suggerimenti del Selvatico sulla costruzione dei luoghi di culto in stile gotico: “solo farmaco utile mi pare, pei sacri edifizii, rifarsi a quell'arte archi-acuta, la quale nata col fiorire del cristianesimo, più d'ogni altra cosa sa diventare la interprete dello spiritualismo della Chiesa”, scrive nel saggio *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia*, indicando così il Medioevo come lo stile più adatto per l'architettura religiosa<sup>12</sup>.

Il nesso tra cattolicesimo e Neomedievalismo continuò ad essere fortemente avvertito per tutto il secolo, assumendo di volta in volta sfumature diverse in base al contesto storico: si ricordano a tal proposito le esposizioni vaticane del 1870 e del 1888, dove le espressioni “ogivale” o “bisantino” non avevano tanto un'accezione stilistica, quanto piuttosto una connotazione religiosa, anche se in alcuni casi non coincideva l'effettiva caratterizzazione formale dell'opera così definita. È il caso dello scrittoio realizzato dall'Istituto di San Lorenzo e donato al pontefice in occasione del suo giubileo sacerdotale celebrato con l'Esposizione Mondiale Vaticana, descritto come di “puro stile bizantino”, ma di fatto ispirato a modelli ottocenteschi: parte dell'opera era difatti decorata da una serie di motivi desunti dalle medaglie emesse annualmente dal Papa, che illustravano le gesta del pontificato di Leone XIII, mentre i lati del tavolo erano decorati da quattro sculture di Alfano, rappresentanti i

---

<sup>10</sup> Sull'argomento si vedano F. BERNABEI, *Idee ottocentesche sul gotico, fra storici e filosofi*, in TERRAROLI, BOSSAGLIA (a cura di), 1989, vol. I, pp. 323-337; E. CASTELNUOVO, *Il fantasma della cattedrale*, in ID., SERGI (a cura di), 2004, pp. 3-32.

<sup>11</sup> F. A. DE CHATEAUBRIAND, *Genie du Christianisme*, Paris 1802 [1816], su cui si veda BORDONE, 1993, pp. 84-85.

<sup>12</sup> P. SELVATICO, *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia*, Venezia 1847, p. 493; DEZZI BARDESCHI, 1989, pp. 413-423.

Dottori della Chiesa<sup>13</sup>. Un altro esempio è la croce processionale presentata nella medesima occasione dall'orefice Armand-Calliat, secondo le fonti dell'epoca a sua volta riferibile a "forme greco-bizantine" pur presentando stilemi di varia derivazione<sup>14</sup>.

Si può dunque affermare che per tutto l'Ottocento il Medioevo, soprattutto nelle sue declinazioni gotiche e bizantine, fu percepito come lo stile più adatto ad esprimere i valori propri del cattolicesimo; il permanere per parte del XX secolo di riferimenti agli stili storici comportò il proseguimento di questa tendenza nell'arte sacra, sia in architettura che nel campo delle arti decorative. Si consideri inoltre che la produzione di suppellettili religiose era spesso destinata al riarredo di chiese già esistenti, e ciò naturalmente influiva sullo stile con il quale gli oggetti venivano eseguiti: difficilmente si saranno acquistati o commissionati dei pezzi di gusto moderno per una chiesa medievale, mentre è più plausibile che la scelta ricadesse su forme medievalesgianti.

La preferenza accordata in generale agli stili storici per gli arredi sacri, e più precisamente al Medioevo e all'arte bizantina, emerge con evidenza nella produzione industriale specializzata in questo tipo di oggetti, particolarmente attiva tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del secolo successivo: se nel primo caso si può ricordare la ditta Levati di Milano, il cui catalogo è edito nel 1890, per il Novecento l'esempio più cospicuo è sicuramente costituito dalla ditta "Fratelli Bertarelli", anch'essa milanese, che pubblica il proprio repertorio negli anni Dieci<sup>15</sup>.

Sebbene tra i due volumi intercorrano circa vent'anni, il tipo di modelli cui fanno riferimento per la loro produzione sembra essere lo stesso: oreficerie decorate con motivi riconducibili a diversi stili, che spaziano dal Medioevo al Sei-Settecento, per poter meglio rispondere ai gusti del pubblico. In alcuni casi la ditta Bertarelli giunge a proporre opere molto simili a quelle già pubblicate da Levati, probabilmente per replicarne il successo di vendita: tra le oreficerie illustrate nel repertorio Bertarelli, ad esempio, è presente un candelabro costituito da un angelo posto su un piedistallo, che sorregge con le braccia alzate la parte superiore (**Tav. 2**)<sup>16</sup>. Il pezzo riprende da vicino uno dei "candelieri ricchissimi" pubblicato sul catalogo Levati, il cui corpo centrale è a sua volta rappresentato da un angelo in una posizione molto simile (**Tav. 3**); anche gli elementi decorativi che ornano la base e la parte superiore dei due

---

<sup>13</sup> Per la medaglie riprodotte si veda il capitolo relativo all'esposizione del 1888; cfr. inoltre BARTOLOTTI, 1967, pp. 303-310.

<sup>14</sup> *Esposizione mondiale*, cit., 1888, pp. 133-134; F., 1888, pp. 226-227. Per le oreficerie in questione si vedano qui sopra i capitoli relativi all'Esposizione Mondiale Vaticana e sul Neobizantino.

<sup>15</sup> *Antica fabbrica di arredi sacri della ditta Giuseppe Levati & C., via Torino 18 Milano*, s.l. s.d. [Milano 1890]; *Catalogo generale*, cit., [1910].

<sup>16</sup> Cfr. *Catalogo generale*, cit., [1910], p. 33.

candelabri sono molto simili, e sembrano entrambi ispirarsi a motivi cinquecenteschi<sup>17</sup>. La sola differenza tra le due oreficerie è costituita dalla posizione dell'angelo, che nella versione più tarda sembra compiere una leggera rotazione del busto verso destra, sottolineata dalla posizione asimmetrica delle ali, mentre l'altra figurina è più frontale ma, considerato che sotto ogni altro aspetto i due angeli sono identici, perfino nel gioco di panneggi delle tuniche e nella posizione più avanzata del piede destro rispetto al sinistro, è possibile che sia solo un effetto dovuto alla riproduzione a stampa delle opere. La replica di questo tipo di candelabro si doveva probabilmente al successo che avrà riscosso presso il pubblico la versione di Levati, e che avrà spinto i fratelli Bertarelli a proporle una replica abbastanza fedele, che mantenesse uguale gli elementi fondamentali – la figura dell'angelo e l'impostazione generale cinquecentesca – modificando a proprio piacimento i motivi decorativi delle parti inferiore e superiore.

La ditta Bertarelli sembra dunque più interessata ad un successo commerciale fondato nell'adesione alla tradizione che alla ricerca di nuovi modelli formali in linea con le coeve tendenze europee; un atteggiamento analogo si è già incontrato nel corso delle manifestazioni espositive, dove alcuni espositori, solitamente grandi botteghe di larga fama, preferivano presentare oggetti che reiteravano la loro produzione precedente piuttosto che aggiornare il proprio repertorio artistico. Si pensi agli orefici Castellani, che presentarono all'Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico (1870) e a quella Mondiale Vaticana del 1888 due calici molto simili tra loro, che si basavano a loro volta su un disegno, realizzato nel 1845 da Michelangelo Caetani, modello sfruttato dai Castellani già per due calici precedenti<sup>18</sup>; o all'*atelier* dei Froment-Meurice che, sempre in occasione dell'esposizione del 1888, realizzarono un'acquasantiera a trittico molto simile al trittico-reliquiario donato a Elisabetta d'Austria, eseguita dai medesimi orefici e donata nel 1857 dalla città rumena di Arad<sup>19</sup>.

La produzione Bertarelli dunque si basava su modelli collaudati in precedenza da altre botteghe, nonostante, come si è visto, fossero passati più di vent'anni dalla pubblicazione del catalogo Levati; ciò significava rifarsi non solo a opere già sfruttate da altre ditte ma, in alcuni casi, riproporre opere ottocentesche di maggior spicco. Si è difatti individuato che uno dei tipi di calice illustrati nel repertorio Bertarelli ricalca fedelmente un'opera del Bellosio, esposta alla mostra vaticana del 1888 (**Tavv. 4-6**): più precisamente si tratta del calice eseguito

---

<sup>17</sup> *Antica fabbrica di arredi sacri*, cit., [1890], p. 15.

<sup>18</sup> Per i calici Castellani ed il modello di Caetani si rimanda ai capitoli relativi alle esposizioni romane del 1870 e del 1888; cfr. inoltre WEBER SOROS, 2005, pp. 201-250; DEL SETTE, 2009, pp. 23-31.

<sup>19</sup> Si veda il capitolo sull'esposizione del 1888. Per il trittico-reliquiario cfr. A. DION-TENENBAUM, M.-M. MASSÉ, *Notices des œuvres*, in *Trésors d'argent*, cit., 2003, pp. 187-218.

dall'orefice su disegno di Gaetano Moretti, destinato all'altare ogivale realizzato dall'architetto per conto della "Commissione Promotrice delle Feste e dell'Esposizione Vaticana"<sup>20</sup>. Dal confronto tra la riproduzione pubblicata sul repertorio e quella dell'*Esposizione Vaticana illustrata* sono evidenti numerose analogie tra le due opere, dal nodo costituito da un gruppo di angeli oranti alla decorazione della coppa con teste di cherubini e motivi goticheggianti; anche le basi dei calici sono molto simili, entrambe presentano una serie di formelle polilobate alternate a decorazioni fitomorfe. Si possono riscontrare alcune differenze, ma in linea di massima sono imputabili alla ricerca di semplificazione legata alla riproduzione industriale: la parte superiore della coppa, ad esempio, nella versione dei fratelli Bertarelli è caratterizzata da una decorazione meno ricca, mentre il tempietto archiacuto sotto il quale sono posti i quattro angeli è del tutto assente. Infine i medaglioni presenti sulla base sembrano illustrati con soggetti diversi rispetto a quelli utilizzati dal Bellosio: se nel calice di quest'ultimo erano difatti rappresentate alcune scene legate alle figure di tre santi e a Leone XIII, nell'incisione del calice Bertarelli l'unica formella visibile è invece ornata con il busto di una figura maschile, probabilmente un santo o un evangelista. Anche in questo caso il diverso soggetto rappresentato si deve alla ricerca di motivi facilmente riproducibili su scala industriale, ma anche alla necessità di proporre soggetti iconografici "neutri", adottabili da qualsiasi chiesa; d'altro canto difficilmente gli operai impiegati dalla ditta potevano raggiungere i livelli di precisione e raffinatezza di un orefice come il Bellosio, soprattutto considerando le diverse tempistiche dettate dal carattere industriale dello stabilimento.

L'altare ogivale ed i relativi arredi sacri ottennero un discreto successo presso la critica dell'esposizione, che pubblicò sui periodici coevi all'evento numerosi articoli in proposito, spesso corredati di riproduzioni<sup>21</sup>. Nonostante la conseguente notorietà delle suppellettili religiose in questione, la ditta Bertarelli non specifica il modello per la sua opera, ma si limita a segnalarlo come "calice molto decorato, gruppo d'angeli all'impugnatura": ciò porta a supporre che in questo caso la scelta del modello fosse legato alla sua fama, e perciò non si ritenesse necessario citare l'oreficeria da cui derivava<sup>22</sup>. Nel catalogo sono difatti presenti altri casi di oggetti esemplati su modelli celebri, ma è indicata l'opera di riferimento: una delle

---

<sup>20</sup> Si tratta del modello indicato con il numero 39; cfr. *Catalogo generale*, cit., [1910], p. 223. Per il calice del Bellosio BARTOLINI, 1888, p. 82; F., 1888, pp. 110-111; si veda inoltre il capitolo sull'Esposizione Mondiale Vaticana.

<sup>21</sup> *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, pp. 26-27; ivi, p. 164; ivi, p. 175; ivi, p. 187; ivi, p. 196; BARTOLINI, 1888, pp. 82-83; *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 10-11; F., 1888, pp. 110-111. Cfr. anche il capitolo relativo all'esposizione del 1888.

<sup>22</sup> Cfr. *Catalogo generale*, cit., [1910], p. 220.

croci astili ad esempio ricalca “una splendida croce bizantina, esistente in S. Marco di Venezia”, come si specifica in catalogo<sup>23</sup>. Dunque la replica di oreficerie antiche era considerato un elemento di vanto, mentre non si riteneva necessario porre in rilievo la ripresa di oggetti ottocenteschi, espressione di un gusto ancora percepito come attuale.

---

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 371-373.

## ***Un caso di neobizantino novecentesco: il padiglione italiano all'esposizione di arti decorative di Parigi nel 1925.***

Ad ulteriore conferma del permanere di stilemi neomedievali nella produzione artistica italiana novecentesca emblematico è il caso del padiglione realizzato dall'Italia in occasione dell'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes svoltasi a Parigi nel 1925, prima rassegna artistica internazionale dopo la Prima Guerra Mondiale<sup>24</sup>.

Come già per l'esposizione torinese del 1902, anche in questo caso il regolamento imponeva a tutti di presentare soltanto oggetti di gusto moderno, mentre erano rigorosamente escluse “le copie, le imitazioni e le contraffazioni degli stili antichi”<sup>25</sup>. Sebbene tali indicazioni si riferissero specificatamente alle arti decorative, furono prontamente accolte anche dagli architetti dei padiglioni, in linea con le tendenze europee del primo dopoguerra: si pensi all'edificio dell'*Esprit Nouveau* realizzato da Le Corbusier, espressione del Cubismo e delle tendenze razionaliste, o a quello russo di Melnikoff, legato invece al Costruttivismo<sup>26</sup>.

La sezione italiana orientò le proprie scelte stilistiche in tutt'altra direzione: il padiglione realizzato da Armando Brasini si ispirava difatti proprio a quell'arte antica rifiutata dal regolamento dell'esposizione, traendo spunto per l'esterno dall'architettura classica, in perfetta consonanza con il richiamo al passato romano voluto dal fascismo, anche se secondo la critica più recente non mancavano incursioni nel classicismo cinquecentesco (**Tav. 7**)<sup>27</sup>. La decorazione dell'interno presentava invece evidenti riferimenti alla reinterpretazione ottocentesca dello stile bizantino, sia nelle tecniche che nei motivi utilizzati: l'abside del salone centrale, affiancata da due passaggi voltati, era decorata con un mosaico marmoreo, così come il pavimento, mentre al centro era presente una grande vasca in vetro policromo e metallo<sup>28</sup>. Completavano la decorazione le pitture presenti sulla parte superiore delle pareti raffiguranti rami d'arancio, pavoni e colombe, eseguite da Giovanni Costantini, e le doppie ghiere di mattoni dorati che ornavano sia i passaggi secondari accanto all'abside che le

---

<sup>24</sup> Sulla rassegna parigina del 1925 si vedano BUSCIONI, 1990, pp. 26-27; *ivi*, pp. 262-275.

<sup>25</sup> G. D'AMATO, *Fortuna e immagini dell'Art Decò. Parigi 1925*, Roma-Bari 1991, p. 216.

<sup>26</sup> Cfr. BUSCIONI, 1990, pp. 265-266.

<sup>27</sup> Pisani rileva ad esempio un influsso michelangiolesco nello slancio verticale delle nicchie presenti sulla facciata principale. Cfr. M. PISANI, *L'onta di Parigi. Il padiglione italiano di Armando Brasini all'Esposizione di Parigi del 1925*, Melfi 1996, pp. 20-22. Si vedano inoltre BUSCIONI, 1990, pp. 26-27; *ivi*, pp. 268-269; D'AMATO, 1991, pp. 216-220.

<sup>28</sup> Per la decorazione degli interni si rimanda a BUSCIONI, 1990, pp. 270-271; D'AMATO, 1991, p. 218.

nicchie ai lati della vetrata in legno e bronzo del salone centrale, senza dimenticare i vasi bronzei posti davanti alle due edicole (**Tav. 8**)<sup>29</sup>.

È evidente che l'ambiente non si ispirava alle coeve ricerche del Modernismo, ma anzi dimostrava di essere ancora legato a una dimensione prettamente di *revival*: la sala centrale, con l'abside di fondo, i due passaggi laterali voltati e la vasca in vetro, simile ad un "laico fonte battesimale", sembra proporre l'interno di una basilica bizantina, impressione rafforzata dal fregio decorativo e dalle figure di pavoni e colombe ivi rappresentati; anche i mattoni dorati e i mosaici marmorei contribuiscono a connotare in questo senso il padiglione, rendendolo di fatto più vicino a un allestimento "in stile"<sup>30</sup>. Tale discrepanza fu perfettamente avvertita dalla critica straniera dell'epoca e da parte di quella italiana, che criticò la scelta reazionaria fatta dal Brasini: per alcuni di essi, come il francese Adolphe Dervaux, il motto "fit fastidium copia" presente sulla cupola dell'edificio costituiva un'inconsapevole *gaffe* degli italiani, che con questo padiglione si rivelavano in realtà "accaniti copisti del passato"<sup>31</sup>. Anche alcuni critici italiani mostrarono di non apprezzare particolarmente l'edificio, soprattutto per la scarsa capacità di innovazione che esso dimostrava: se il giudizio di Marinetti, che tacciava l'opera di Brasini di passatismo, preferendogli il costruttivismo di Melnikoff, poteva avere per la stampa dell'epoca un valore "tutto affatto futurista", non costituiva tuttavia un caso isolato<sup>32</sup>. Roberto Papini stroncava a sua volta il padiglione della sezione italiana perché poco rappresentativo delle tendenze più moderne nel panorama architettonico nazionale, mentre per Bardi, che scrive pochi anni dopo, all'esposizione parigina l'Italia si era presentata "mediante la riedificazione della Basilica di Settimio Severo": è evidente dunque che almeno parte della critica italiana rilevava a sua volta la distanza dell'edificio dalle indicazioni programmatiche del regolamento dell'esposizione, che sanciva l'abbandono di ogni riferimento al passato in favore di ricerche più innovative<sup>33</sup>.

Naturalmente non mancavano i sostenitori della scelta artistica di Brasini, per i quali l'architetto non aveva copiato l'antico in modo pedissequo, ma aveva semplicemente impostato la sua opera "sul solido concetto della tradizione e sui classici motivi del passato", senza farsi fuorviare "dalla facile ed allettante fantasticheria dell'ultra-moderno a tutti i

---

<sup>29</sup> TRIGLIFO, *Il Padiglione d'Italia alla Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna*, in "Ingegneria", anno VI, 1925, n. 12, p. 445; BUSCIONI, 1990, p. 270.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 272-273. Per alcuni stralci dell'introduzione del Dervaux al suo volume *L'Architecture étrangère à l'Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes (1925)* *ivi*, p. 272.

<sup>32</sup> Per il giudizio di Marinetti, riportato da Filippo Criscuolo su *Il Mezzogiorno*, si veda PISANI, 1996, p. 17.

<sup>33</sup> BUSCIONI, 1990, p. 272; PISANI, 1996, p. 9.

costi”<sup>34</sup>. Margherita Sarfatti si schierò a sua volta in favore del padiglione italiano, lodandone il carattere “latino, romano o italiano” privo di “imitazione o contraffazione servile”: la critica non negava il riferimento all’architettura classica nell’edificio di Brasini, ma sosteneva che esso ne fosse una prosecuzione autonoma, una sorta di evoluzione in chiave moderna degli stilemi antichi<sup>35</sup>.

Si tratta di posizioni politiche prima che artistiche, strettamente legate all’ideologia fascista: il richiamo al passato, in particolare al periodo romano, costituisce uno dei tratti più noti, che trovava espressione nello stile del padiglione italiano; questo elemento spiega la difesa dell’edificio da parte di una figura come la Sarfatti, che ben conosceva la situazione artistica nazionale ed europea, essendo lei stessa promotrice di artisti come Mario Sironi e il gruppo Novecento. Più in generale si rileva come la maggior parte delle osservazioni critiche siano legate alla facciata del padiglione, mentre l’allestimento degli interni non sembra suscitare il medesimo interesse: la Sarfatti si riferisce esclusivamente all’esterno dell’edificio, mentre il critico “Triglifo” sul periodico *Ingegneria* deprecava l’eccessivo lusso degli ambienti, che “fra tanta squisitezza di materia e di tecnica esattissima” non rispecchiava “il nostro gusto ed il nostro stesso carattere nazionale”<sup>36</sup>.

D’altro canto è evidente la presenza di una discrepanza tra l’esterno, improntato ad un classicismo di matrice romana, e la decorazione delle sale, caratterizzata da una commistione di neobizantino e arte floreale simile a quella dell’*Aemilia Ars*, che non corrispondeva di certo allo stile grandioso e magniloquente ricercato dal regime fascista: come rilevato dalla Buscioni, il padiglione di Brasini rappresentava lo stacco dalle precedenti architetture espositive – caratterizzate, nella maggior parte dei casi, da una rilettura ottocentesca degli stilemi rinascimentali – in favore di uno stile più rigoroso, ispirato alla Roma imperiale<sup>37</sup>. L’interno dell’edificio, per la ricchezza dei materiali utilizzati e l’ispirazione storicista, forniva un’immagine differente, ancora legata all’Ottocento ed agli stili storici, che non corrispondeva a quella ricercata dall’ideologia fascista; di qui lo scarso interesse mostrato dalla critica dell’epoca nei confronti dell’interno del padiglione, in favore di una maggiore attenzione dell’architettura esterna, che veicolava quei valori artistici propugnati dal fascismo. A supporto di quest’ipotesi si ricordano i recenti studi sul padiglione italiano, che a loro volta hanno rilevato la differenza tra le due parti dell’edificio, al di là di un comune riferimento al passato; secondo tali analisi la combinazione di “lusso e citazioni, rimembranze archeologiche

---

<sup>34</sup> TRIGLIFO, 1925, p. 443; *ivi*, p. 446.

<sup>35</sup> M. SARFATTI, *Le arti decorative italiane a Parigi*, in *L’Italia alla Esposizione Internazionale di arti decorative e industriali moderne – Parigi MCMXXV*, s.l. s.d. [1928], p. 58; BUSCIONI, 1990, pp. 273-274.

<sup>36</sup> TRIGLIFO, 1925, p. 445.

<sup>37</sup> Cfr. BUSCIONI, 1990, p. 269.

e sollecitazioni decorative” avrebbe portato ad un risultato in linea con l’*Art Déco*, dunque aggiornato alle coeve tendenze europee<sup>38</sup>. Se l’edificio non si può inserire “nell’aura beatifica e soteriologica” dell’*Esprit Nouveau* di Le Corbusier, secondo la Buscioni esso può quindi essere ricondotto a pieno titolo all’“*esprit du temps*”, in quanto espressione di una corrente parallela, per la quale “ornamento non era affatto delitto”, e si poteva prendere spunto dal passato, senza per questo imitarlo pedissequamente<sup>39</sup>.

Una lettura del genere non tiene conto però della fortuna di cui godettero gli stili storici per tutto l’Ottocento, ma si limita a considerare l’esposizione di Parigi come un caso a sé stante, senza alcun legame con la storia espositiva precedente. Sebbene la decorazione degli ambienti non citi esplicitamente alcun modello bizantino, non si può negare che l’impostazione generale degli spazi, unita alla scelta dei materiali e dei soggetti, presenti dei caratteri marcatamente neobizantini: il motivo dei pavoni, l’uso dei mattoni dorati, o ancora la grande vasca in vetro policromo e metallo argentato, sono tutti elementi che portano a supporre che l’arte bizantina sia stata reinterpretata secondo una sensibilità ancora ottocentesca, legata alla riproduzione degli stili storici. Quest’ultimo oggetto risulta particolarmente interessante ai fini del presente discorso, poiché riprende la passione propria dell’Ottocento per le opere destinate a suscitare meraviglia: si ricorda a tal proposito la fontana realizzata dal Salviati interamente in vetro, presentata all’esposizione milanese del 1881<sup>40</sup>. Entrambe le opere costituiscono di fatto una dimostrazione del virtuosismo tecnico raggiunto dal loro autore, sia per le dimensioni che per la fragilità del materiale; inoltre questo tipo di oggetti non era solitamente eseguito in vetro, tratto che a sua volta rimanda all’abitudine di presentare alle esposizioni ottocentesche oggetti eseguiti con una tecnica che non corrispondeva a quella originaria<sup>41</sup>. Si pensi anche al caso della Compagnia Venezia-Murano, esaminato nel capitolo dedicato alla rassegna del 1881: la ditta presentò le repliche di alcuni oggetti celebri – il cofano di San Luigi del Louvre, la coppa di agata del tesoro di San Marco e la croce della basilica marciana – realizzate in vetro, cercando di riprodurre fedelmente l’originale sotto tutti i punti di vista, compreso paradossalmente l’aspetto materico<sup>42</sup>. È evidente che la vasca del padiglione di Brasini, che sembra ispirarsi a un fonte battesimale, si inserisce in questo filone, sia per l’esibizione delle proprie capacità che per il richiamo all’antico, entrambi elementi

---

<sup>38</sup> D’AMATO, 1991, p. 218; si veda anche BUSCIONI, 1990, pp. 270-271.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 274.

<sup>40</sup> Sulla fontana si veda ROMUSSI, 1881, pp. 226-227; si rimanda inoltre qui sopra al capitolo ““Dal maestoso Medio Evo... al vivace Archiacuto”: la ripresa di modelli celebri ed esempi locali”.

<sup>41</sup> Cfr. PICONE PETRUSA, 2005, pp. 24-28.

<sup>42</sup> Per le opere esposte dalla società veneziana si rimanda al capitolo sull’esposizione milanese del 1881 ed all’Appendice documentaria; cfr. inoltre Ω, 1881, pp. 154-156.

caratteristici delle opere di arte decorativa presenti alle esposizioni nazionali del secondo Ottocento.

Sebbene finora si sia posta in rilievo la componente di stampo ottocentesco del padiglione di Brasini, essa non caratterizzava in modo univoco la sezione italiana, così come contraddistingueva solamente una parte degli oggetti presenti all'interno dell'edificio.

Purtroppo le fonti dell'epoca, al pari degli studi più recenti, si sono scarsamente interessate alle opere d'arte decorativa esposte, dedicandosi essenzialmente all'esame dell'edificio. Le opere proposte nell'esposizione sono spesso solamente elencate, senza fornire alcuna riproduzione fotografica o descrizione, rendendo di fatto difficile capire se all'intonazione generale dell'interno delle sale corrispondevano analoghe soluzioni stilistiche degli arredi esposti: perfino nello specifico articolo dedicato alla presenza italiana all'esposizione parigina scritto da Ugo Nebbia per la rivista *Emporium*, ci si limita a passare frettolosamente in esame gli arredi realizzati specificatamente per l'ambiente, senza soffermarsi a lungo su nessuno di essi<sup>43</sup>.

Eppure, dalle riproduzioni fotografiche poste a corredo dell'articolo, sembra che non mancassero spunti interessanti per un confronto tra parte degli arredi e la decorazione della sala, che non sempre rispondevano al medesimo gusto: le opere di Cappellin e Zecchin, ad esempio, erano costituite da "arcaici vasi bronzei" di derivazione classica, ma da essi "s'arricciano snelli alberelli di vetro muranese" più vicini agli stilemi déco (**Tav. 9**)<sup>44</sup>. La medesima commistione di modelli antichi e decorativismo novecentesco caratterizza un'altra opera dello Zecchin, il lampadario presente nel salone posteriore del padiglione, definito dal Nebbia "un razzo spigliato di vetro muranese" (**Tav. 10**): i bracci e le terminazioni floreali, come parte del corpo centrale, presentano numerosi elementi in comune con i tradizionali lampadari in vetro, mentre la parte superiore è ornata da una serie di motivi a spirale simili a quelli degli alberelli ricordati qua sopra<sup>45</sup>. Vittorio Zecchin, artista e insegnante d'arte decorativa, aveva contribuito fin dai primi anni del Novecento alla diffusione in Italia del nuovo gusto secessionista, realizzando disegni per tessuti, arazzi e vetri: un personaggio dunque attento al contemporaneo panorama artistico europeo, come confermato dal decorativismo che caratterizzava le opere presenti nel padiglione<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> Si veda U. NEBBIA, *L'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi di arti decorative ed industriali moderne*, in "Emporium", cit., vol. LXII, luglio 1925, n. 367, pp. 17-36.

<sup>44</sup> NEBBIA, 1925, p. 24.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>46</sup> Per Vittorio Zecchin (1878-1947) si rimanda a G. PEROCCO (a cura di), *Vittorio Zecchin*, cat. della mostra, Venezia 1981, pp. 5-8; R. BAROVIER MENTASTI, *Vetro*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Storia del*

Anche le porte che collegavano il vestibolo al Gabinetto del Commissario sembrano lontane dal gusto neobizantino che caratterizzava gli interni del padiglione (**Tav. 11**): la decorazione è difatti costituita da semplicissimi motivi geometrici che, uniti alla ricchezza dei materiali utilizzati – Nebbia parla di “intarsi di rosso e di verde” – e alla presenza di medaglioni bronzei rimandano all’espressione “déco ricco” utilizzata dalla Bossaglia per definire “l’intonazione generale degli ornati” del padiglione<sup>47</sup>.

La partecipazione italiana all’esposizione parigina non si esauriva con l’edificio realizzato da Brasini, ma si distingueva in particolar modo nell’allestimento delle sezioni del *Grand Palais* e dell’*Esplanade des Invalides*: il “buon pubblico”, varcata la soglia del padiglione dell’Italia, secondo Nebbia sembrava “più sbalordito che persuaso” dallo sfarzo che caratterizzava gli ambienti, mentre avrebbe preferito “vedere od imparare dei fatti nostri” – probabilmente intendeva indicare le testimonianze del gusto italiano più aggiornato –, che il visitatore “dovrà poi cercarsi altrove, tra il *Grand Palais* e le costruzioni dell’*Esplanade*”<sup>48</sup>.

Dalle illustrazioni pubblicate su *Emporium* emerge con evidenza come le opere italiane esposte in questi due ambienti si avvicinassero maggiormente alle tendenze moderniste propugnate dal regolamento dell’esposizione: si ricordano, ad esempio, le ceramiche di Gio Ponti, dal 1923 direttore artistico della manifattura Richard Ginori<sup>49</sup>. L’artista rinnovò radicalmente la produzione della ditta secondo il gusto “Neo-classico milanese”, aggiungendovi però una propria reinterpretazione in chiave ironica<sup>50</sup>.

Tra gli espositori del *Grand Palais* si annoverava inoltre il gruppo dei futuristi, le cui opere spaziavano dai tessuti disegnati da Depero alla sala futurista di Prampolini, naturalmente in linea con i dettami stilistici dell’avanguardia<sup>51</sup>; Adolfo Wildt e Rosa Giolli Menni allestirono invece una serie di salette, dove alcune opere dello scultore – definito significativamente dalla Bossaglia “una sorta di anticipatore del déco”<sup>52</sup> – erano esposte sullo sfondo dei tessuti

---

*disegno industriale*, vol. 2 – 1851-1918. *Il grande emporio del mondo*, Milano 1990, p. 409; D. DAVANZO POLI, *Tessuti*, *ivi*, p. 394.

<sup>47</sup> NEBBIA, 1925, p. 25; R. BOSSAGLIA, *L’Art Decò*, Roma-Bari 1984, p. 59.

<sup>48</sup> NEBBIA, 1925, p. 23.

<sup>49</sup> Cfr. A. PIERPAOLI, *Gio Ponti (1897-1979)*, in P. PORTOGHESI, A. PANSERA, *Gio Ponti alla manifattura Doccia*, Milano 1982, pp. 119-121.

<sup>50</sup> P. PORTOGHESI, *Le ceramiche di Gio Ponti*, in ID., PANSERA, 1982, p. 13. Per il ruolo di Gio Ponti presso la Ginori e la produzione dell’epoca si rimanda all’ampia bibliografia sull’artista, in particolare si vedano A. PANSERA, *Pontesca*, *ivi*, pp. 21-35; P. C. SANTINI, *Gio Ponti: un innovatore*, in *Gio Ponti. Ceramiche 1923-1930*, cat. della mostra, Milano 1983, pp. 17-20; I. DE GUTTRY, M. P. MAINO, *Il mobile déco italiano, 1920-1940*, Roma-Bari 1988, p. 212; D’AMATO, 1991, p. 218.

<sup>51</sup> Per la partecipazione dei futuristi all’esposizione si vedano NEBBIA, 1925, pp. 26-27; D’AMATO, 1991, pp. 218-220.

<sup>52</sup> R. BOSSAGLIA, *Wildt e lo stile déco*, in E. PONTIGGIA (a cura di), *Adolfo Wildt e i suoi allievi. Fontana, Melotti, Brogginì e gli altri*, cat. della mostra, Milano 2000, p. 33. Le opere di Wildt erano esposte anche 592

realizzati dalla moglie del critico Raffaello Giolli (**Tav. 12**)<sup>53</sup>. Le cosiddette “stoffs della Rosa”, dal nome della loro autrice, coniugavano la tecnica del *batik* al gusto contemporaneo nella scelta dei motivi formali; trattandosi di pezzi unici la produzione si rivolgeva di fatto ad una clientela esclusiva, il cui nome più celebre è quello di D’Annunzio, che commissionò alla Giolli Menni un consistente numero di tessuti per il Vittoriale<sup>54</sup>.

Gli ambienti dei futuristi, di Wildt e Giolli Menni non erano le uniche sale presenti nella sezione italiana dell’esposizione: tra le altre si ricordano quelle realizzate dal pittore e tessitore Guido Ravasi in collaborazione con Alessandro Mazzucotelli e l’orefice Alfredo Ravasco (**Tavv. 13-14**)<sup>55</sup>. Sebbene in una delle riproduzioni pubblicate da *Emporium* sia leggibile un vago influsso esotico per la profusione di stoffs e cuscini, gli artisti coinvolti presentavano in realtà opere aggiornate al contemporaneo gusto europeo: le stoffs del Ravasi, ad esempio, si distinguevano per l’influenza esercitata dalla produzione tedesca e austriaca – dovuta ad un soggiorno dell’artista, al termine della sua formazione, in Germania – e per la ripresa di “antiche e complesse tecniche”, reinterpretate in chiave attuale ponendo l’attenzione sulla componente cromatica<sup>56</sup>. Alessandro Mazzucotelli era invece una delle figure di spicco per i ferri battuti di gusto liberty: attivo presso la bottega del fabbro Defendente Oriani, che rilevò nel 1891, si distinse all’esposizione torinese del 1902 per le sue opere ispirate allo stile floreale, ottenendo il diploma d’onore. Ad ulteriore conferma della sua attenzione per la produzione artistica nazionale ed europea si ricorda il viaggio di studi che compì all’estero pochi anni dopo, toccando Parigi e Londra nel momento in cui lo stile floreale volgeva al termine, e la sua partecipazione nel duplice ruolo di consigliere ed espositore alle Biennali di Monza<sup>57</sup>. Le oreficerie di Ravasco infine ottennero grandi riconoscimenti sin dal suo debutto all’Esposizione Internazionale di Milano del 1906, ampliando in seguito la sua fama a livello

---

all’interno del padiglione di Brasini, dove spiccava in particolare il bronzo *Mussolini*. Cfr. E. PONTIGGIA (a cura di), *Biografia di Adolfo Wildt*, *ivi*, p. 197.

<sup>53</sup> Cfr. NEBBIA, 1925, pp. 31-32; P. VENTURELLI, *Sete, cotone, merletti, arazzi e ricami: la produzione tessile lombarda*, in TERRAROLI (a cura di), 1999, pp. 172-176; per un profilo biografico della Giolli Menni e di Adolfo Wildt si vedano rispettivamente M. BONETTI, *Biografie degli artisti e schede delle manifatture*, *ivi*, p. 374 e PONTIGGIA (a cura di), 2000, pp. 183-204.

<sup>54</sup> VENTURELLI, 1999, p. 172.

<sup>55</sup> NEBBIA, 1925, p. 28.

<sup>56</sup> P. PERI, *Tessuti*, in CASTELNUOVO (a cura di), 1991, vol. 3 – 1919-1990. *Il dominio del design*, p. 383. Per Ravasi e la sua produzione tessile si rimanda a VENTURELLI, 1999, pp. 170-176; BONETTI, 1999, p. 377.

<sup>57</sup> Fu nominato inoltre maestro dell’arte del ferro presso l’Umanitaria. Cfr. BONETTI, 1999, p. 376; V. TERRAROLI, *Le arti decorative in Lombardia tra Ottocento e Novecento nel dibattito tra artigianato e industria. I ferri battuti e le vetrate artistiche*, in ID. (a cura di), 1999, pp. 30-38.

internazionale, fino a farlo diventare l'orafo prediletto dalle famiglie dell'aristocrazia e borghesia lombarda<sup>58</sup>.

Gli ambienti e le opere descritte non erano gli unici casi di espositori italiani legati alle tendenze déco, ma per esigenze di spazio si è scelto di proporre solamente una selezione degli esempi più significativi: non si è parlato, per esempio, del padiglione della ditta Lenci, "saggio tipico di Déco medio e piccolo-borghese", o di quello della Val Gardena, progettato da Guido Balsamo Stella<sup>59</sup>. Più in generale è evidente che, mentre la retorica di regime continuava ad appoggiarsi agli stili storici, compreso il Neobizantino, la produzione di arti decorative appare libera da riferimenti al passato, preferendo uno stile più aggiornato.

Le sezioni italiane presenti all'*Esplanade* ed al *Grand Palais* erano dunque caratterizzate da un ampio gruppo di espositori maggiormente legati alle tendenze déco, ed in linea con il Modernismo che caratterizzava parte della produzione d'arte decorativa italiana. Erano presenti elementi riconducibili ad un gusto ancora ottocentesco, come già rilevato dalla Bossaglia: si pensi all'uso diffuso di "stoffe e tendaggi ricadenti" nelle salette della Giolli Menni e di Wildt o, in misura minore, nell'ambiente di Ravasco, Ravasi e Mazzucotelli<sup>60</sup>. Ciononostante è evidente che la maggior parte degli artisti aveva recepito, seppure in vario modo, le tendenze déco, mentre i riferimenti neobizantini sembrano limitarsi al padiglione di Brasini, sebbene anche in questo caso non mancassero elementi di gusto più aggiornato.

La fortuna degli stili storici in generale, e più precisamente il Neomedievalismo, non può dirsi conclusa con l'esposizione di arti decorative del 1902, ma proseguì per parte del XX secolo, anche se in modo più marginale rispetto al secolo precedente, spesso adattandosi a nuovi modelli: basta pensare al palazzo "della Vittoria" di Gottardo Gussoni, già ricordato in precedenza, un edificio che combinava elementi propri del repertorio neomedievale con altri chiaramente riconducibili al Liberty<sup>61</sup>.

Se questo processo sembra verificarsi soprattutto in campo architettonico, soprattutto con l'avvento del fascismo, per le arti decorative il quadro è leggermente diverso: il Neomedievalismo poteva difatti indicare, come abbiamo visto, l'espressione di una religiosità

---

<sup>58</sup> Fu inoltre particolarmente attivo nella didattica delle arti decorative, insegnando sia presso l'Umanitaria, che all'Istituto Superiore Industrie Artistiche di Monza, un istituto professionale dedicato alle arti applicate fondato nel 1922 sulla scorta dei modelli d'Oltralpe.

Su Alfredo Ravasco (1873-1958) BONETTI, 1999, p. 376; VENTURELLI, 1999, p. 303.

<sup>59</sup> BOSSAGLIA, 1984, p. 59. Su Balsamo Stella (1822-1941) cfr. M. PEPE, *Guido Balsamo Stella*, in *Dizionario biografico*, cit., vol.5, 1963, p. 626.

<sup>60</sup> BOSSAGLIA, 1984, p. 59.

<sup>61</sup> Cfr. LEVA PISTOI, 1969, p. 275; DELLAPIANA, pp. 131-133.

più sentita o combinarsi con elementi di gusto più innovativo come testimonianza del proprio passato. In entrambi i casi tuttavia il Medioevo non veniva reinterpretato tramite nuove formule, ma replicando forme già sperimentate nell'Ottocento, senza modificarne sostanzialmente la percezione. Tuttavia, come emerge dalla seconda parte del presente capitolo, con il tempo il ruolo del Neomedievalismo nelle arti decorative sembra relegato alla produzione seriale di arredi liturgici, mentre negli altri campi trionfano gli stili déco, espressione di un gusto più aggiornato.

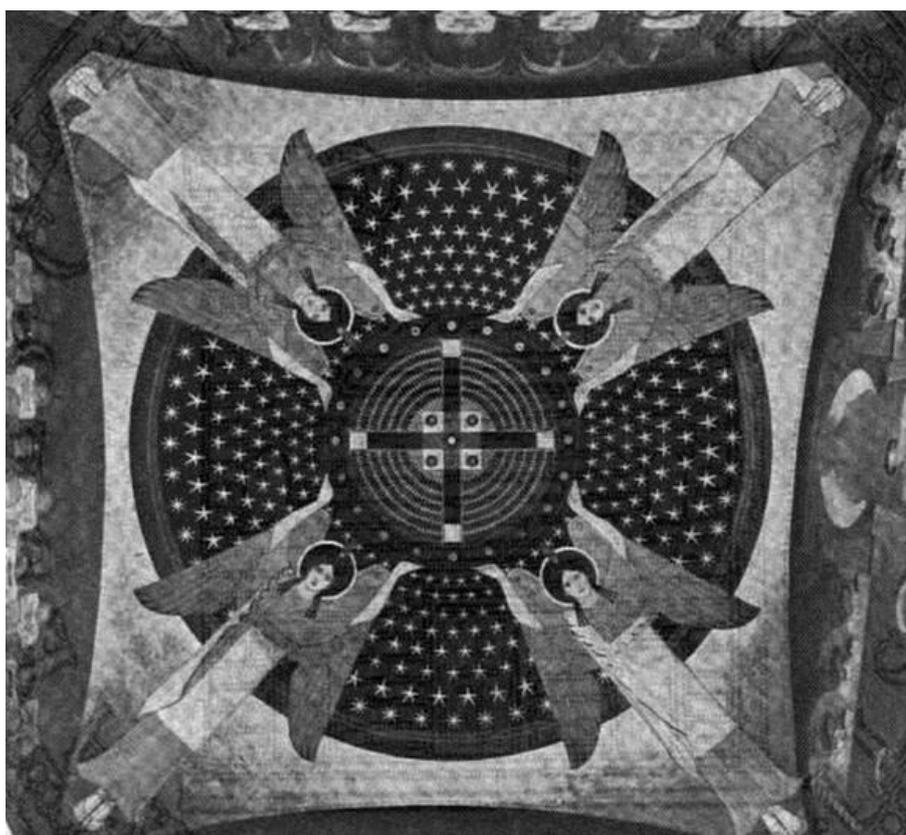
### ***Risultati ottenuti e prospettive di ricerca.***

Le conclusioni a cui si è giunti grazie al presente studio costituiscono solo un primo passo verso una conoscenza approfondita del Neomedievalismo legato alle esposizioni nazionali: è stato difatti possibile riconoscere come il valore della produzione di arti decorative neomedievali non risieda esclusivamente nella qualità dell'opera in sé – spesso non altissima – quanto piuttosto nel suo inserirsi all'interno di un dibattito artistico-culturale dalle molteplici sfumature.

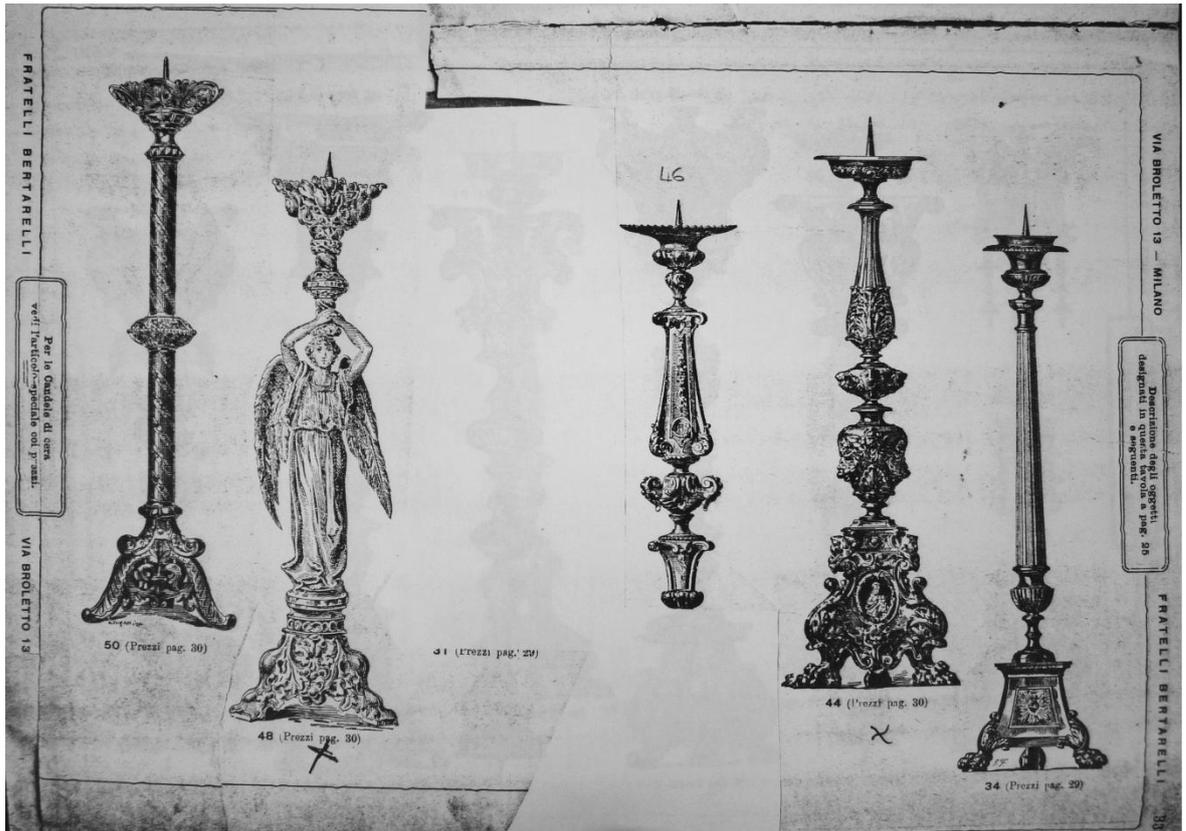
Si è inoltre cercato di dare un quadro organico della situazione delle arti decorative alle Esposizioni Generali del secondo Ottocento, eventi finora indagati quasi esclusivamente per la loro dimensione architettonica, a parte alcune eccezioni, come la mostra torinese di arti decorative del 1902: è stato così possibile delineare l'evoluzione del concetto di Neomedievalismo in un arco cronologico di circa quarant'anni, e l'affermarsi di precise tendenze all'interno di singole mostre o nel corso degli anni. Ciò ha permesso di riconoscere l'influenza che ancora possedeva nel Novecento il Neomedievalismo, le cui tracce giungono fino ad eventi espositivi come l'esposizione internazionale torinese del 1902, che proclamava la nascita dell'*Arte Nuova*, o la mostra parigina del 1925, dove accanto all'edificio di Le Corbusier era presente il padiglione italiano realizzato dal Brasini, i cui interni erano caratterizzati da evidenti richiami all'arte bizantina.

Nonostante i risultati raggiunti, rimangono alcuni punti da approfondire. La capillare ricerca sul territorio delle opere presenti alle esposizioni ed acquistate in tali occasioni da musei e collezionisti privati, qui intrapresa solo per alcuni casi di area piemontese, dovrebbe essere portata, se possibile, su scala nazionale: la ricerca presso gli archivi di altre piccole realtà museali potrebbe portare alla luce gli elenchi di acquisti fatti durante le esposizioni, così come l'esame, ove possibile, degli oggetti conservati presso i depositi. Allo stesso modo l'analisi della schedatura ministeriale e della Conferenza Episcopale Italiana, che nel presente studio si è limitata al solo Piemonte, porterebbe all'individuazione di buona parte delle opere d'arte sacra presenti alle rassegne, in particolare a quelle vaticane del 1870 e del 1888: se il capitolo dedicato alla catalogazione diocesana delle opere d'arte presenti in Piemonte ha permesso di riconoscere due calici come doni ricevuti da Leone XIII in occasione dell'Esposizione Mondiale Vaticana del 1888, si può supporre che l'estensione delle ricerche al territorio nazionale porti all'individuazione di altri oggetti presenti alle rassegne nazionali.

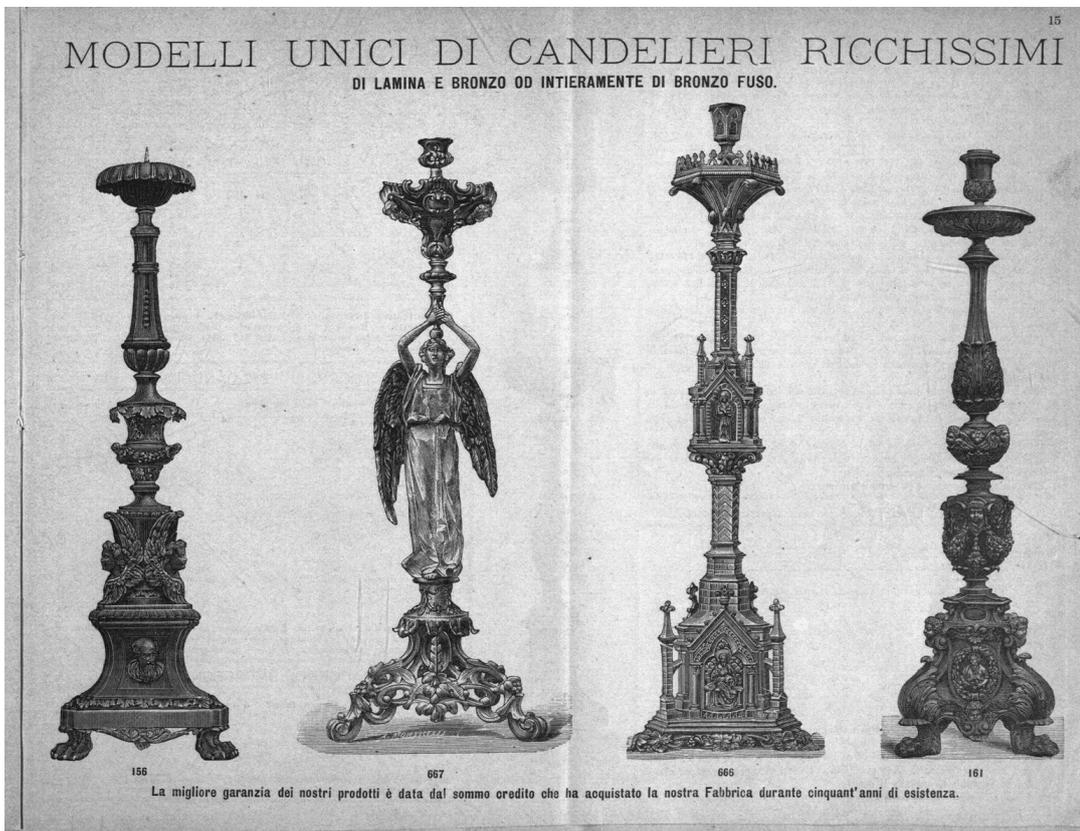
Si ricorda infine che le mostre esaminate costituiscono una parte degli eventi espositivi che si coinvolsero la produzione artistica e industriale nella seconda metà dell'Ottocento: per delimitare l'area di ricerca del presente studio si è volutamente tralasciato il contributo italiano alle Esposizioni Universali, che rimane tuttora un ambito poco esplorato. La partecipazione dell'Italia, e il confronto con le sezioni delle altre nazioni, potrebbero evidenziare influenze e debiti della produzione italiana con quella straniera, oltre a verificare il suo reale aggiornamento rispetto al panorama internazionale.



**Tav. 1.** Scuola di Beuron, affresco con angeli. (fotografia d'epoca)



Tav. 2. Catalogo generale della ditta Fratelli Bertarelli.



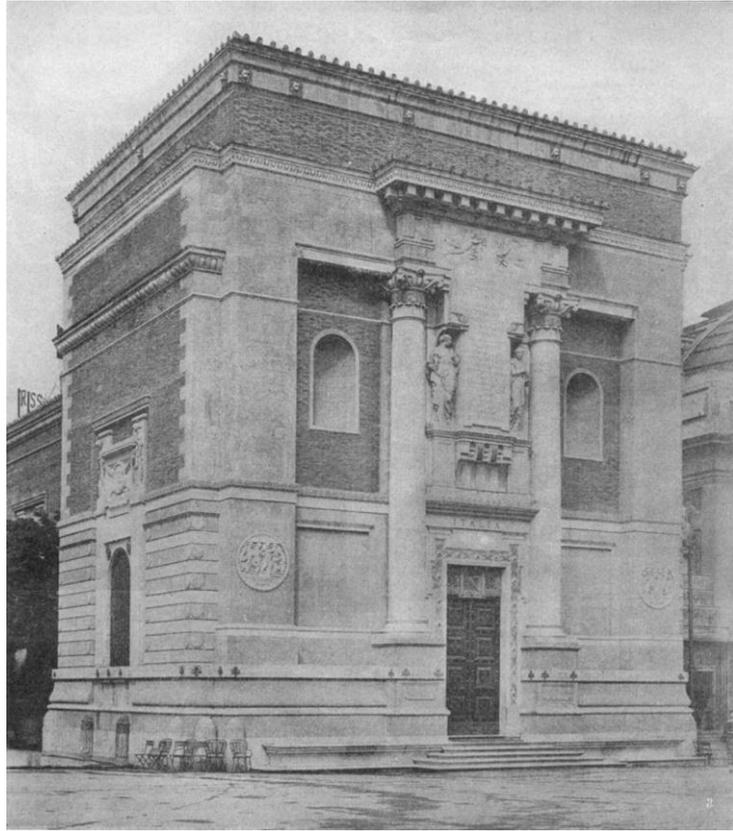
Tav. 3. Antica fabbrica di arredi sacri della ditta Giuseppe Levati & C., via Torino 18 Milano.



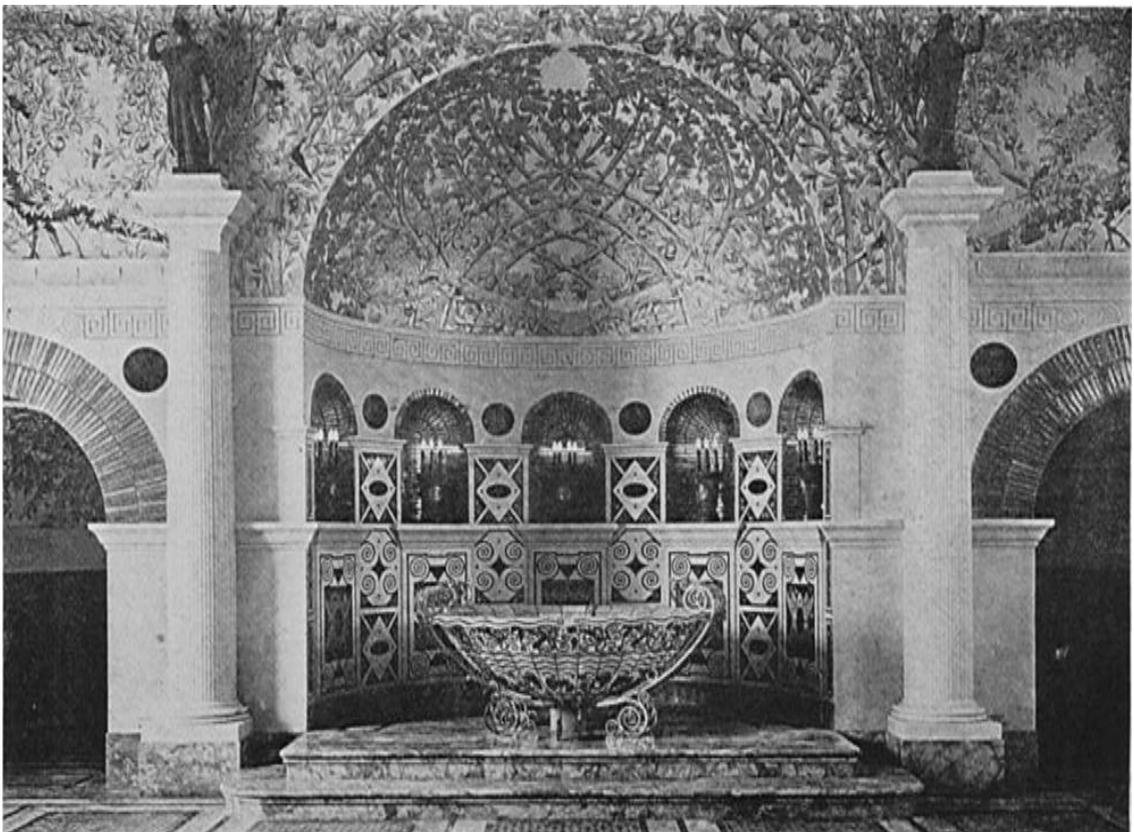
Tavv. 4-5. Catalogo generale della ditta Fratelli Bertarelli.



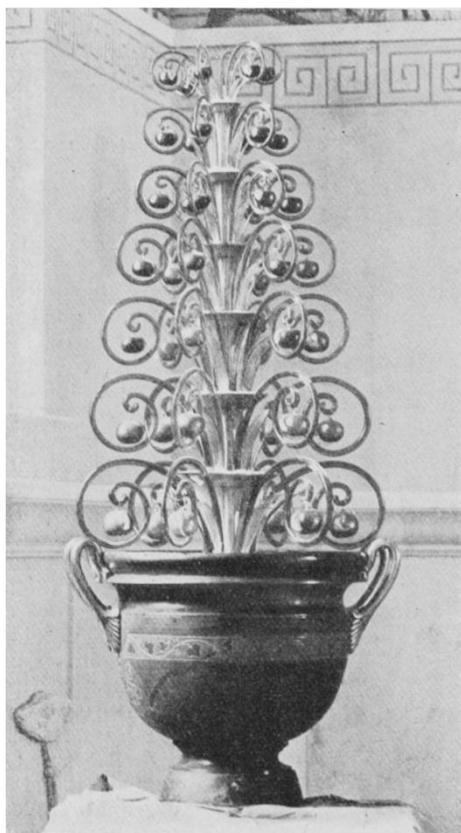
Tav. 6. G. Moretti, E. Bellosio, calice per l'altare ogivale. Roma, Sacrestia Papale.



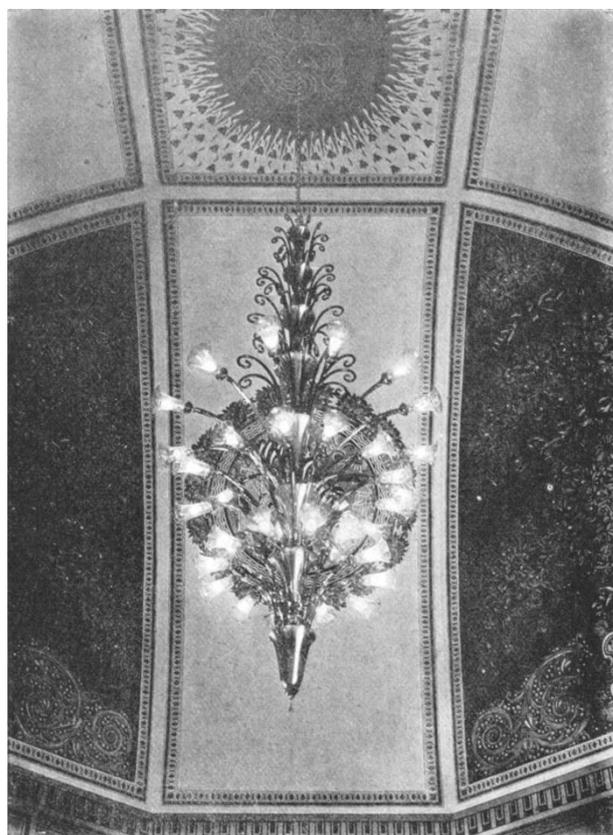
**Tav. 7.** A. Brasini, padiglione dell'Italia, prospetto principale (incisione d'epoca).



**Tav. 8.** A. Brasini, padiglione dell'Italia, interno (incisione d'epoca).



**Tav. 9.** Cappellin, Zecchin, alberello decorativo in vetro. Ubicazione ignota.



**Tav. 10.** V. Zecchin, lampadario di vetro muranese. Ubicazione ignota.



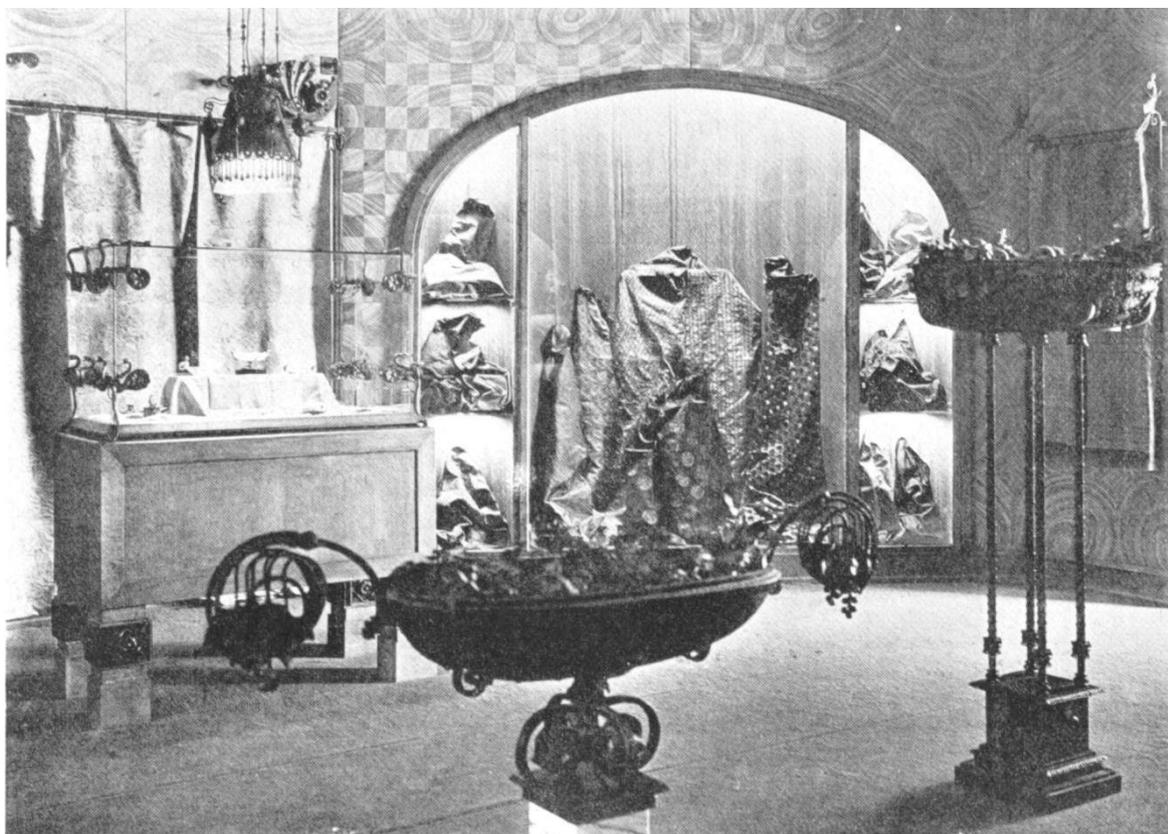
**Tav. 11.** Porta del Gabinetto del Commissario. Ubicazione ignota.



**Tav. 12.** Salette con sculture di A. Wildt e tessuti di R. Giolli Menni (fotografia d'epoca).



Tavv. 13-14. Sale con ferri battuti di A. Mazzucotelli, stoffe di G. Ravasi e oreficerie di A. Ravasco (fotografie d'epoca).



Tav. 14.

## **APPENDICE DOCUMENTARIA.**



## Esposizioni Generali.

---

### **Esposizione Generale Italiana di Firenze, 1861.**

#### **Classe XI (arte vetraria e ceramica).**

##### **Sezione I (arte vetraria).**

4925 (2° ed.)/2807 (1° ed.). FRANCINI Giuseppe, Firenze – L'Assunzione, una vetrata gotica, lo stemma dell'arte della lana (con vetri colorati a smalto) (*Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 133). Premiato con medaglia (*La Esposizione Italiana*, cit., 1861, p. 279) per “la diligente imitazione di una vetrata gotica rappresentante l'Assunzione” (ROSSI, 1865, p. 503).

#### **Classe XIX (mobilia).**

##### **Sezione II (oggetti e mobili di lusso e di decorazione).**

6927 (2° ed.)/4325 (1° ed.). BIANCHINI Gaetano, Firenze – Tavole a mosaico in pietre dure (*Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 276).

7069 (2° ed.)/4392 (1° ed.). MATTEIS (DE) Giuseppe, Firenze – Cornici gotiche (*Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 281).

7093 (2° ed.). ROSSI Antonio, Siena – Cofanetto intagliato in noce e moccogone – Altro id. tutto di noce (*Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 282).

7104 (2° ed.). VALLE (DELLA), Livorno – Tavole di scagliola con ornati, figure ecc. (*Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 282).

##### **Sezione V (tappezzeria e lavori di decorazione).**

7205 (2° ed.)/4508 (1° ed.). CESARI Elena, Roma. La confessione di Anna Bolena, quadro in tappezzeria di lana (*Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 286).

#### **Classe XXIII (Pittura, Incisione, Disegni, Litografie e Litocromie).**

##### **Sezione II (pitture varie).**

VALLE (DELLA) Pietro, Livorno.

8878 (2° ed.). Dante e il rinnovamento d'Italia (pittura su scagliola) (*Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 347). Premiato con medaglia per “Buona composizione e gusto” (MANFREDINI, 1865, p. 287).

#### **Classe XXIV (scultura).**

##### **Sezione unica (sottosezione I, statue, busti e bassorilievi in marmo).**

##### **(2° ed.: Sezione II. scultura in bronzo).**

9299 (2° ed.)/5968 (1° ed.). TASO Francesco, Padova.

La Pia de' Tolomei (bassorilievo in bronzo con piedistallo gotico e cornice idem a intaglio) (*Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 363).

##### **(2° ed.: Sezione V. Scultura ed intagli in avorio, e legno).**

ROSSI Antonio, Siena [Firenze A. 1841, 1844, 1854].

9487 (2° ed.). Porta intarsiata e intagliata (stile senese) (*Esposizione italiana agraria*, cit., 1862, p. 370) [per Palazzo Grottanelli, CHIARUGI, 1994, p. 537]. Premiato con medaglia “per lo stupendo intaglio della porta del Palazzo Grottanelli a Siena” (FINOCCHIETTI, 1865, p. 218).

R. Barbetti: Dietro questo egregio lavoro, sopra tre gradini di legno si alza la porta interna della Cappella Russa di S. E. il principe di Demidoff, sculta in legno da *Rinaldo Barbetti* di Firenze. Qui veramente si parve tutta la varietà dell'artefice intelligente ed educato a buoni studi.

Lo stile della porta è quello del secolo decimo quarto, imitante i bei modelli di Nicola,

Giovanni ed Andrea Pisani, e le sue dimensioni sono 1 metro e 82 di larghezza e 3 metri e 68 di altezza; il tutto diviso in 29 ripartimenti, ove si scolpirono altrettanti bassorilievi, con soggetti tratti dal Vecchio Testamento, e indicati con retto giudizio dal signor Wladimiro Stassof.

Nel tondo, posto in mezzo sull'arco sulla porta, è Dio Padre, che benedice colla sinistra l'universo creato, mentre tiene nella destra il globo mondiale.

Sott'esso stanno due serafini in atto di volare, sorreggenti le armi e le cifre del principe Anatolio di Demidoff. Ai lati de' due serafini stanno Cristo e la Vergine, e nel fregio a tutti sottoposto le teste di quattro angioletti avvolti nelle loro ali.

Le istorie sculte negli altri scompartimenti, cominciando dal primo in alto, a sinistra, sono: 1° Dio Padre, solo. 2° Dio che crea la luce. 3° Dio che divide la terra dalle acque. 4° Dio crea gli animali. 5° Dio che crea l'uomo. 6° Il peccato originale. 7° La cacciata dall'Eden. 8° I primi uomini. 9° Caino ed Abele. 10° Il diluvio. 11° Sacrificio di Noè. 12° Sacrificio di Abramo. 13° Giuseppe narra il sogno ai fratelli. 14° Giuseppe riconosciuto, 15° Passaggio del mar rosso. 16° La manna nel deserto. 17° Mosè scende dal Sinai. 18° Il serpente di bronzo. 19° Davide [sic] uccide Golia. 20° Il giudizio di Salomone. 21° Daniele spiega a Balthasar le parole misteriose. 22° Il carro di Ezechiele. 23° La schiavitù di Babilonia. 24° La riedificazione del tempio.

Fra tutti questi noi non dubitiamo di segnare come più degni d'elogio e d'accurata osservazione i numeri 8, 11, 12, 13, 17, 18, 19, 20 come quelli in cui la quantità delle figure, l'ammirando magistero degli scorci, la felice composizione, sono pregi che si fanno facilmente palesi anco agli occhi di chi non è molto versato nelle cose dell'arte.

Nei medaglioni sottoposti ad ogni scompartimento sono scolpite le teste dei quattro patriarchi, re e sacerdoti: Mosè, Davide [sic], Salomone e Samuele, dei quattro profeti maggiori: Isaia, Geremia, Ezechiele e Daniele, e dei dodici profeti minori, Osea, Giaele, Amos, Abdia, Giona, Michea, Nahum, Abacucco, Sofonia, Aggeo, Zaccaria e Malachia. Uno zoccolo liscio fino a terra termina questa porta che tutti dovranno ammirare per elevatezza di concetto, per ben distribuita composizione, per l'espressione vera di tante piccolissime figure, per la purezza dei contorni, per la sfumatura delle parti lontane, per l'esattezza e la grazia degli accessori.

Il lavoro è condotto interamente in legno di noce, il quale aggiungeva colla sua durezza nuove difficoltà alle molte che già di per sé il lavoro conteneva (*Viaggio attraverso*, cit., 1861, pp. 65-67).

[...] Lo stile della porta è del 300, ed opportunamente imita il fare di Niccola, Giovanni ed Andrea Pisani, che furono non solo i restauratori, ma quasi gl'istitutori della scultura italiana, ed aprirono la fonte da cui scaturirono le famose scuole senese e fiorentine.

Il sentimento religioso che traspira dal volto degli angeli, la maestà del Dio Padre e dei Profeti, la semplicità e verità del piegare nei panni, la varietà nella quasi simmetria delle composizioni, la euitmia dell'insieme, attesteranno a chi ben osservi, con quanta maestria abbia saputo il *Barbetti* imitare quei padri della scultura, senza cadere in quei difetti che vengono a loro giustamente rimproverati, e dai quali uscì trionfante il sovrano scultore Lorenzo Ghiberti.

[...] [ampia descrizione della porta] Non è nostro scopo lo analizzare il pregio artistico di questo lavoro, imperocchè ogni storia richiederebbe una lunga dissertazione. Noi ritorneremo altra volta, con maggior diffusione, su questo argomento, e qui chiuderemo raccomandando agli intelligenti di esaminare accuratamente parte per parte e in modo speciale le Istorie sperando che ad ognuno, come a noi, verrà fatto di ammirare la elevatezza del concetto, la composizione sagacemente distribuita, la espressione vera, giusta, in figure di così piccola dimensione; la purità dei contorni, la grazia delle forme, la morbidezza delle carni, la sfumatura delle parti lontane, gli accessori degli alberi, delle fabbriche, la leggerezza delle nuvole, sicchè lo alabastro potrebbe appena raggiungere nella pastosità questo lavoro condotto tutto in legno di noce, difficile ad una lavorazione di oggetti tanto minuti e

particolarizzati, come quello che non si presta ad essere tagliato ad ogni verso. Vogliamo richiamare anche la osservazione degli artisti sui gruppi e sulla varietà degli atteggiamenti, e sul piegare dei panni, e sul carattere delle teste tutto analogo allo stile del secolo XIII, se non che purgato (FIORETTI, 1861, p. 20).

Splendida testimonianza di onore fu dato all'intaglio in legno e in avorio in questa solenne occasione dal Giurì della Classe XXIV (*Scultura*), che si compiacque a farlo figurare fra le opere di arte, e come tali premiò di medaglia: la bene ideata porta istoriata con bassorilievi di Rinaldo Barbetti [...] (FINOCCHIETTI, 1865, pp. 203-204).

G. Bianchini: Sala delle gemme: 17° Quadro in pietre dure rappresentante Cimabue che s'incontra per la prima volta in [sic] Giotto, opera del sig. *Bianchini* di Firenze (*Guida dell'Esposizione*, cit., 1861, p. 14). Premiato, tavola pregevole per disegno, distribuzione dei colori e squisita esecuzione (*La Esposizione italiana del 1861, giornale*, cit., 1861, p. 336). Medaglia di merito (FINOCCHIETTI, 1865, p. 192) per il disegno e buona esecuzione di una tavola in mosaico di Firenze (FINOCCHIETTI, 1865, p. 217).

Della Valle: A Firenze la ditta si distinse per un piano di tavola rotondo con soggetto storico raffigurante "Dante e Beatrice" noto attraverso una foto d'epoca (CHIARUGI, 1994, p. 458).

In mezzo alla Sala si ammirano la tavola in mosaico del signor *Taddei* di Roma [...], e le tavole in scagliola dei fratelli Pietro e Giuseppe Della Valle di Livorno, fra le quali merita speciale descrizione, per l'alto soggetto, quella rappresentante Dante e il Rinnuovamento italiano.

In una superficie circolare che ha un metro e sedici centimetri di diametro, si racchiudono nove dipinti, uno maggiore di forma circolare, nel centro, e otto minori circolari od ottagoni, intorno alla circonferenza.

Nel quadro principale fu dall'artista rappresentato l'Alighieri, che asceso all'Empireo con Beatrice, vede il futuro rinnovamento italiano, e addita il Seggio, ove Colui s'assiderà, che, ridotte in una le cento divise contrade, valga a tornare l'Italia nella primitiva grandezza.

I minori quadri ottagonali presentano a chiaro scuro altrettanti episodi della Divina Commedia, cioè: 1. Farinata degli Uberti (*Inferno*, canto X) in cui volle l'artista rappresentare l'amore di patria, 2. Sordello Mantovano (*Purgatorio*, canto VI) che fu scelto a significare la Carità cittadina, 3. San Pietro in atto d'anatemizzare la Corte Romana (*Paradiso*, canto XXVII) ove si simboleggiano i molti danni che seguirono l'infausto cannubio [sic] dello scettro col pastorale e 4. Re Manfredi (*Purgatorio*, canto III) che ritrae la difesa del proprio diritto contro la prepotente invasione straniera.

Nei circolari è stato simbolicamente, e giusta le idee di quell'epoca, istoriata l'enciclopedia. Le tre piccole figure nei cieli della Luna, di Mercurio e di Venere, sistema tolemaico, corrispondono alle scene del *Trivio*, cioè: Grammatica, Dialettica e Rettorica; le altre nei cieli del Sole, di Giove e di Saturno, indicano il *Quadrivio*, che abbracciò l'Aritmetica, la Musica, la Geometria, e l'Astrologia: le due donne successive esprimono la Fisica e la Metafisica; e le quattro ultime con gli emblemi delle virtù cardinali, l'Etica e la Scienza Morale. –

A compiere l'intero albero enciclopedico null'altro mancava tranne la scienza divina o teologica, la quale venne dall'artista in Beatrice stessa raffigurata; e perciò ella reca nelle sue vestimenta i colori simbolici delle teologali virtù.

Gli stemmi de' principali municipii italiani ornano la cornice gotica che cinge il quadro centrale (*Viaggio attraverso*, cit., 1861, pp. 125-127).

Fra le opere egregie a cui si ispirarono eccellenti artisti italiani studiando la Commedia Dantesca, non si deve dimenticare la grande tavola in scagliuola dei fratelli Pietro e Giuseppe Della Valle di Livorno.

[...] Ma della tavola dei signori della Valle ci è grato potere prontamente offrire ai nostri lettori una esatta e succinta descrizione, tolta dalle notizie che di essa scriveva il signor D. A. Lami.

[...] [si veda la descrizione già in *Viaggio attraverso*, cit., 1861]

Per dire finalmente alcuna cosa intorno all'esecuzione, osserveremo che il quadro di mezzo è un intarsio particolarizzato di masse a colori, quindi pennelleggiate; e che 'l fondo ritraente il nero di paragone, le fasce imitanti il rosso di Cipro, il diaspro sanguigno, il porfido, con tutti gli altri ornati, sono mero intarsio. Il polimento è affatto naturale, come quello che s'usa dare al marmo, non essendovi adoperata vernice di sorta.

Circa poi all'insieme della parte ornamentiva rammentiamo che l'artista bramò accostarsi, per quanto era possibile, allo stile dell'epoca cui ha riferimento il Soggetto.

La tavola ottenne molta lode per eccellente disegno e pregiabile esecuzione, e i giurati della Classe XXIII, proposero alla Commissione Reale che i fratelli Della Valle di Livorno fossero premiati con la medaglia (*La Esposizione Italiana*, cit., 1861, p. 83).

F. Toso: [...] e la cornice intagliata del signor *Francesco Toso* di Padova, la quale contiene un medaglione di bronzo, rappresentante le caste sembianze della sventurata che Siena fè e disfece Maremma (n° 163) (*Viaggio attraverso*, cit., 1861, p. 64).

## **Esposizione Dantesca in Firenze, 1865.**

### **Oggetti d'arte.**

13. Ritratto eseguito a commesso in pietre dure su quello dipinto a fresco nella cappella del palagio del Potestà, da Gaetano Bianchini di Firenze. Alto 0,<sup>m</sup>11, largo 0,<sup>m</sup>09.

*Espositore*: l'autore (*Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, p. 4).

14. Ritratto piccolo eseguito dal medesimo a commesso in pietre dure. Sta racchiuso in una *broche* o fermaglio d'oro, formato da una corona d'alloro e altri ornamenti.

*Espositore*: l'autore (*Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, pp. 4-5).

40. Due medaglioni scolpiti in avorio, che uno con l'effigie di Dante, e l'altro con quella di Beatrice, chiusi in cornici d'ebano intagliate, lavoro di Giustino Calvi di Chieti.

*Espositore*: l'autore (*Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, p. 8).

41. Medaglione, con i ritratti di Dante e Beatrice, scolpiti in avorio chiuso in cornice d'ebano intagliata, eseguita dal medesimo.

*Espositore*: l'autore (*Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, p. 8).

181. Dante, statuetta in pietre dure, eseguita dall'artista Paolo Ricci nel R. Stabilimento delle Pietre Dure di Firenze, e offerta dal medesimo a S. M. il re Vittorio Emanuele [sic].

*Espositore*: S. E. il marchese di Breme prefetto di Palazzo (*Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, p. 34).

188. Finestra di vetro istoriata, su cui sono rappresentati varj episodi della Divina Commedia, lavoro dei fratelli Bertini di Milano. Alta 1,<sup>m</sup>42, larga 0,<sup>m</sup>61.

*Espositore*: il prof. Giuseppe Bertini di Milano (*Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, pp. 34-35).

189. Gran finestra di vetro istoriata, su cui è dipinto il Divino Poeta, figura intiera sedente, lavoro eseguito dai medesimi. È alta 3,<sup>m</sup>62, larga 1,<sup>m</sup>23.

*Espositore*: il medesimo (*Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, p. 35).

195. Fotografia di un candelabro, inventato e disegnato dall'ing. Francesco Cagnacci di Livorno, con figure di soggetto dantesco.

*Esponente*: l'autore (*Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, pp. 35-36).

196. Tavola in scagliola su lavagna, eseguita dai fratelli Pietro e Giuseppe della Valle di Livorno, sulla quale sono dipinti in nove quadri altrettanti soggetti allusivi alla Divina Commedia. Quello al centro rappresenta Dante e Beatrice all'Empireo. Diametro 1,<sup>m</sup>16 [probabilmente la stessa di Firenze 1861].

*Espositore*: i sig.<sup>1</sup> fratelli Della Valle di Livorno (*Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, p. 36).

197. Gran spada eseguita in ferro, con figure ed ornati Danteschi, del sig. Gaetano Guidi di

Pescia, a quale è stata offerta a S. M. il Re d'Italia dal Consiglio provinciale di Firenze, in quest'occasione del VI centenario.

*Espositore*: il Consiglio provinciale di Firenze (*Esposizione Dantesca*, cit., 1865, vol. III – *Oggetti d'arte*, p. 36).

G. Guidi: [...] realizzata per incarico di un ennesimo comitato locale una spada istoriata come dono al Re d'Italia, in occasione del centenario dantesco, fu dal sovrano così apprezzata da spingerlo ad incaricare il Guidi di lavorargli con lo stesso stile e tecnica un coltello da caccia inciso e scolpito (SALVAGNINI, 1987, pp. 5-6).

P. Ricci: Un altro stupendo lavoro, che sarà ultimato per la solenne occasione del sesto centenario di Dante, è una piccola statua rappresentante il divino poeta, alta 32 centimetri, disegnata e modellata dal rammentato artista Paolo Ricci di Firenze, che ha pure maestrevolmente modinata e scolpita nel pavonazzetto di Fiandra la di lei elegante base alta 19 centimetri, e che perfettamente armonizza con la parte superiore (FINOCCHIETTI, 1865, p. 194).

E la sua [di Ricci] costanza, la sua operosità, la sua energia fu tanta che da semplice lavorante fu nominato maestro per i lavori di rilievo con decreto Reale dei 2 giugno 1866. Questa promozione fu motivata dall'aver esso ideato e scolpita in pietra dura una statuette di Dante che fece parte nel 1865 dell'Esposizione dantesca, e che fu premiata con medaglia di bronzo e ricompensa di Lire 400 dal Ministro dell'Istruzione Pubblica (1). Questa statuette fu regalata a S. M. Vittorio Emanuele II, che nel 1867 la concesse gentilmente perché fosse inviata a Parigi all'Esposizione mondiale ove riportò la menzione onorevole [...].

[in nota a piè pagina] (1) La statuette è alta 32 centimetri e posa sopra una base di 22. La tunica dell'Alighieri è di diaspro di Sicilia rosso, le carni in diaspro di Norcia, le maglie di diaspro di Alsazia, il cappuccio rosso di diaspro di Cipro e di calcedonio di Volterra. Il melagrano è di diaspro di Alsazia, il libro di legno pietrificato e il terreno di verde di Sicilia. La base poi di paonazzetto [sic] di Fiandra, le formelle di diaspro di Sicilia, le ghirlande di *roba dell'Arno*. La formella principale ove è il *Re Vittorio Emanuele nocchiero d'Italia* è di mosaico di calcedoni e diaspri; le iscrizioni sono di oro incassate (BRUNORI, 1906, pp. 37-38).

## **Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico 1870.**

### **Portico.**

46. (55 F) Società Salviati di Venezia. – Ritratto in piccolissime proporzioni della Madonna della Basilica di S. Donato di Murano, lavoro del secolo XI (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 10).

47. (55 C) Idem. Quadro in mosaico di stile gotico tedesco rappr. la Cena in Emaus dal disegno originale del Sig. Prof. Klein (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, pp. 10-11).

51. (55 D) Società Salviati di Venezia. – Quadro in mosaico rappresentante l'Ultima Cena; stile bizantino disegno originale del Sig. *Francesco Novo* mosaicista della società (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 11).

52. (55 A) Idem. Quadro di mosaico rappr. il Salvatore, stile gotico, sul disegno originale di *Gambier Parry* (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 11).

64. (101) Alessandro Matteucci – Perugia – Un Altare in marmo di stile bisantino con mosaici condotti da Luigi Taddei Romano (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 12). Medaglia incoraggiamento per la quarta classe per “altare in marmo” (*Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico. Distribuzione*, cit., 1870, p. 32).

71. (243) Ercole Coscia – Roma – Candelabro di marmo formato da una colonna a spira con

musaici di stile bizantino (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 13).

539. (763) Giuseppe Leiner – Vienna – Altare da casa in legno, stile gotico, con varie statue e intarsiature (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 49).

#### **Sala N.2.**

8. (524) Gotz e C. – Ratisbona – Un ostensorio di metallo dorato di stile gotico.

Calice con patena simile.

Altro simile (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 65).

#### **Sala ove sono esposti gli ogg. mandati da Sua Santità PAPA PIO IX.**

5. Altro calice d'or di stile bizantino con sei granate al balaustro, senza patena (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 101).

8. Altro calice di argento dorato di stile bizantino guarnito di smeraldi, zaffiri, rubini e brillanti nel sottocoppino con stemma di S. S., smaltato nella sottopiastra con coppa e patena di oro (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 102).

9. Altro calice di argento dorato di stile bizantino con mascheroni al balaustro, stemma di S. S. nella pianta ed altro stemma della Polonia. Con medaglioni graffiti nella coppa, e sopra questi una iscrizione latina, ed altra lunga iscrizione nella sottopianta con patena parimenti di argento dorato con incisione rappr. il Salvatore e varii Santi (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 102).

10. Altro calice di argento dorato di stile gotico con figure ossidate e miniature di smalto (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 102).

11. Altro calice di argento dorato di stile gotico con figure smaltate nel balaustro e patena parimenti di argento dorato (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 102).

12. Una pisside di argento dorato niellato di stile gotico con iscrizione tedesca e figure di argento bianco, nel coperchio una statuetta rappr. la Immacolata Concezione con aureola di ballette e stemma di S. S. contornato di ballette ed iscrizione latina sotto la pianta (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 102).

13. Un ostensorio di argento dorato di stile bizantino guarnito di musaici, ed il coperchio guarnito di doppiette, smeraldi, rubini e zaffiri (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 102).

19. Un Reliquiario gotico con figurine di argento dorato guarnito con sei grosse granate nella pianta, ed altre sei più piccole nel balaustro, e sette giacinti nella parte superiore (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 103).

35. Pastorale di avorio di stile gotico con intagli ed ornati, con quattro figure ad alto rilievo; ed un gruppo della Madonna col Bambino, intarsiato di amatiste, topazi, amazzoni, granate e rubini, con asta in tre pezzi d'argento dorato (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 104).

36. Reliquiario di argento dorato, di stile bizantino con musaici nella base, e smalti nella cuspide (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 104).

#### **Salone N. 7.**

38. (108) Xerri y Martinez – Spagna – Un grande ostensorio di metallo dorato, stile gotico (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 107).

51. (53) Guglielmo Rentrop – Altena (Prussia) Lampada di metallo argentato di stile gotico (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 108).

53. (53) Guglielmo Rentrop – Altena (Prussia) Una vetrina entro la quale sono disposti i seguenti oggetti:

Un ostensorio di metallo dorato, stile gotico

Un calice idem con patena, tazza e cucchiaio di argento dorato, stile gotico [...](*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 108).

54. (425) Antonio Gebeh – Prussia – Una lampada di metallo, stile gotico (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 108).

57. (709) Filippo Freschi – Roma – Una vetrina contenente i seguenti oggetti:

[...] Croce con base d'argento ornato di mosaici bizantini  
[...] Detta [croce vescovile] d'oro con mosaici bizantini  
Dette due con Cristo d'oro e mosaico bizantino [...](*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 109).

58. (491) Antonio Stradella – Roma – Parte superiore d'un pastorale d'argento con dorature e con mosaici di stile bizantino (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 109).

120. (409 A) Filippo Scignani – Roma – Un reliquiario moderno, di metallo dorato, di stile gotico (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 116).

136. (102) Conte Ferdinando Castellani Tarabini – Roma – Piccolo bassorilievo di legno, rappr. una stazione della Via Crucis, *dal disegno del fu Prof. Overbeck* (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 118).

154. (700) Stanislao Dorelli – Roma – il Redentore (in oro) crocifisso sul Calvario (parole ufficiali) con croce di malachite e raggi di brillanti e rubini, posata sopra uno scoglio di amatista, collocato sopra basamento di nero antico inglese, ornato di pietre dure, in mezzo al quale è un trittico tutto di oro, di stile bizantino, con entro un bambino, il cui corpo è formato di una sola perla, contornato dalle dodici gemme bibliche, che formavano il razionale degli antichi sacerdoti (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, pp. 119-120).

Premiato con Gran Premio per la prima classe Riguardante i Sacri Utensili e Vasi d'Altare ecc. per "Crocifisso d'oro, con Calvario di amatista e gemme" (*Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico. Distribuzione*, cit., 1870, p. 10).

163. (630 B) Giovanni Ricci Consorti – Roma – Un calice moderno di argento dorato di stile gotico, con parte superiore da servire per ostensorio, contornato da pietre diverse (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, pp. 119-120).

172. (572) Gaetano Sceves – Roma – Medaglia di argento di stile gotico e mosaici bizantini con bassorilievi di metallo rappr. la Madonna della Seggiola (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 121).

#### **Salone N. 8.**

61. (671 A) Id. [Emilio Brix Ander – Vienna] ostensorio di metallo dorato di stile gotico (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 129).

68. (257) Monache trappiste – Francia – [...] una mitra sullo stile del medio Evo ricamata di oro e seta [...](*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 130).

#### **Salone N. 9.**

38. (702) Giuseppe Alampi – Roma – Un tempietto gotico di legno (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 137).

41. (755) P. Vincenzo Domenico Barberis – Roma – Un tempio di legno di stile gotico (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 137). Menzione onorevole terza classe per tempietto di legno (*Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico. Distribuzione*, cit., 1870, p. 135).

46. (103 N) Mayer e Comp. – Monaco – Modello di legno di stile gotico di una Chiesa (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 138).

#### **Salone N. 12.**

1. Froc Robert – Parigi – Grande tabernacolo [sic] di quercia dorata forma del secolo XIII (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 142).

9. Biaïa ainé figlio – Parigi – Ornamenti di Chiesa, ricami sacri, merletti, tele di Chiesa, oggetti di arte sacra, disegni (*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 142).

#### **Lato del quadriportico riservato agli Esponenti francesi.**

1. Froc Robert – Parigi – Altare di legno dorato stile gotico con intagli e statue [...](*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 147).

2. B. Jabouin – Bordeaux – Un sopra altare in legno con bassorilievi di galvano plastica su fondo di oro, e con una figura a mosaico di stile bizantino [...](*Catalogo degli oggetti ammessi*, cit., 1870, p. 147).

Armand-Calliat Tommaso Giuseppe (Lione): [...] ora accenneremo soltanto alla Croce astile operata per la cappella del Pontefice [...].

Il disegno di questa croce, che ti richiama alla maniera del secolo XIII, venne ideato dall'architetto lionese Bossun [sic], il quale però ritraendo lo stile bizantino non volse l'animo ad imitare alcuna opera antica, ma procacciò di essere al tutto originale. L'esecuzione del lavoro è dell'Armand-Calliat, il quale vi pose tutta la diligenza e lo studio possibile. [...] Ebbero in mente gli autori che la croce è il vessillo trionfale di Cristo, onde vollero che la magnificenza e la dovizia dell'opera per quanto fosse consentito all'arte e alla buona disposizione del lavoro dessero a vedere in quel patibolo un trono di gloria. Cristo è coronato, e rivela nel suo atteggiamento di Crocifisso tutta la maestà di Redentore. Due angeli che muovono dal piede della croce sorreggono le coppe come in atto di accogliere il sangue che piove dalle membra del Redentore. La Croce è d'argento dorato, ed è ornata d'intarsiature di smalti e di pietre fine che a vari colori ritraggono fiori e ornati bellissimi. Il lavoro è finito in guisa da sostenere in vicinanza qualunque giudizio dall'occhio il più esperto nel giudicare, e in distanza, non ostante la sua minutezza, è di grandissimo effetto. Gli ornati avvegnacchè non sieno della consueta filigrana tornano assai più ricchi, più vivaci, più gai, e meglio di ogni altro sono graziosi i piccoli fiori bianchi ond'è sparso e quasi direi dipinto il fondo della Croce (*L'esposizione romana*, cit., 1870, p. 68).

Assai di buon grado torniamo a favellare de' lavori di Armand-Calliat, e ci giova dare a nostri lettori un breve cenno delle opere che recò alla nostra Esposizione.

Il ciborio colle aquile e il boccale sul cui manico s'avvolge una lucertola sono i pezzi più considerevoli fra i lavori del Calliat. Questi sono veramente parti del suo ingegno come la croce processionale del tesoro di S. SANTITÀ, anch'essa uscita dal suo laboratorio [...]. Queste opere sono effetto della stessa ispirazione, espressione dello stesso concetto estetico, e caratterizzano più particolarmente la maniera di questo artefice. Il loro carattere è bizantino, ma assai diverso dalle forme già note che porge l'arte del medio evo, di che non è a dirsi che l'autore abbia preso ad imitare, ma fornite opere del tutto originali. Peraltro queste forme bizantine rivelano una iconografia assolutamente cristiana, e liturgica e presentano una unità mirabile. Ogni emblema che tu vedi su questi vasi ti dice alcuna cosa di proprio. A' piedi del ciborio scorgi i draghi nemici delle colombe vinte e poste in fuga; sul nodo gli angeli che sorreggono le spighe, simbolo della Eucaristia. Più in alto si veggono come volanti le colombe che ritraggono i fedeli, frutto della dolce unione del Sacramento, e gli angeli resi compagni e quasi direi inferiori all'uomo nella sublimità di questo convito. Quasi alla sommità è l'agnello pasquale che posa sul libro misterioso. Negli ornamenti del boccale tutto è allusivo: i delfini simbolo dei primi cristiani, i pesci e la nave che figurano Cristo e la Chiesa, i cervi ansiosi dell'acqua, e la lucertola che ti richiama all'idea del ringiovenimento. Le figure, gli ornamenti sono cisellati sopra un fondo scannellato con leggiadrissima gradazione di linee, onde la bellezza della decorazione gareggia in certa guisa colla giusta delicatezza de' contorni e colla preziosa finezza ond'è condotto il lavoro dell'oro (*L'esposizione romana*, cit., 1870, pp.118-119).

Ma l'altro Reliquiario, che è tutto lavoro d'Armand-Calliat, era già conosciuto come opera assai pregevole prima che giugnesse [sic] in Roma. A piedi di questo Reliquiario sorgono quattro grifoni assai bene lavorati; i bassorilievi e gli altri ornamenti richiamano l'istoria della reliquia; lo stile è del medio-evo, e di tale perfezione da potere stare a fronte di qualsivoglia lavoro di quell'età. Mirabile è l'intarsio delle pietre dure che brillano fra gli ornati d'oro: sovrasta una specie di padiglione sparso di fiordalisi, stemma de' Borboni donatori di questo frammento della vera Croce, il più grande che possiede la Francia (*L'esposizione romana*, cit., 1870, p. 120).

Premiato con Gran Premio per la prima classe Riguardante i Sacri Utensili e Vasi d'Altare ecc. per "Ostensori, Calici ed Oreficerie smaltate per usi ecclesiastici" (*Esposizione Romana*

delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico. *Distribuzione*, cit., 1870, p. 10).

Biais-Ainé: Una borsa ricamata ad oro e seta, nello stile del secolo XIV; essa si accompagna per lo stile, il disegno e l'esecuzione ad una mitra che fu esposta nel 1867 ed i cui disegni figurano nella galleria [...].

Una mitra in drappo d'oro nella forma del medio evo ricamata in oro e argento e colori con rilievi ad ombra in seta (*L'esposizione romana*, cit., 1870, pp. 84-85).

Dorelli: [...] il nostro orefice Dorelli aveva locato un modello di ragione, di grazia, di universale e perpetuo bello – che nella profonda meditazione [...] altro non era che “il Redentore (in oro) crocifisso sul Calvario (parole ufficiali) con croce di *malachite* e raggi di *brillanti* e *rubini* – posata sopra uno *scoglio di amatista* – collocato sopra basamento di *nero antico* inglese – ornato di *pietre dure* – in mezzo al quale è un trittico tutto di oro, di stile bizantino, con entro un bambino – il cui corpo è formato di *una sola perla* – contornato dalle dodici gemme bibliche, che formavano il razionale degli antichi sacerdoti” [...] (SCARPELLINI, 1870, pp. 12-13)

Il detto Calvario (cat. s. 7, n. 154) si leva di metri 1.25 sopra 0.70. Sopra un piedistallo di marmo nero riposa un rocchio di amatista del peso di kilogrammi 26; e bene quell'enorme gemma col suo violetto colore, scelto dalla Chiesa pei riti mesti, è sortita a rappresentare il mestissimo monte della Passione.

Negli anfratti sinuosi di quella pietra veggonsi uscire da vari lati cespugli di acacia silvestre, delle cui spine si crede fosse contesta la corona del Salvatore; il teschio ed il seprente, simboli della morte e delle potestà infernali trionfate dalla Croce, posano a piè della medesima. Questa, tutta di malachita, il cui verde vivacissimo indica che in essa pone il cristiano la sua unica speme, è incorniciata in argento dorato, e colle tre testate in altrettante corniole orientali.

Da essa pende il Cristo crocifisso, che, fuso in oro con modello originale del celebre Canova, pare tocchi veramente il sommo tanto nella preziosità quanto nella fama dello scultore, massime perché sulla testa del Cristo, e precisamente sotto il titolo, in oro si vede effigiato a tutto rilievo in candidissimo argento lo Spirito S. circondato da una raggiera di corniole, brillanti e rubini legati in oro.

Accanto alla Croce stanno in piedi la Beata Vergine ed il Discepolo prediletto, in due statue egregiamente modellate dallo scultore romano Guglielmo Trocel, e fuse in argento.

Nel bel mezzo della base, e precisamente sullo specchio anteriore, si scorge un piccolo tempio di stile Bizantino tutto di oro foggiate a modo di Trittico, come si usava dagli antichi Cristiani, il quale aprendosi lascia scorgere nell'interno, attraverso una lastra di cristallo di rocca, il Bambino Gesù in fasce, formato da una grossa perla, colla testina effigiata in un topazio, con collana con collana di piccole rose connessa ad ornamenti d'oro. Ei giace sopra una corona di raggi d'oro, contornati da dodici stelle ad ognuna delle quali è incastonata una pietra, compiendo in tal modo il numero delle gemme bibliche, quasi per congiungere in un sol lavoro l'inizio ed il compimento della Redenzione, la nascita e la morte del Salvatore, Betlemme ed il Calvario.

Una cornice di gemme incastonate in oro, ad imitazione dello stile Cristiano, compie l'interno del Trittico, sul cui arco si legge: EGO SUM VIA. VERITAS. ET VITA, e sul rovescio delle porticine dell'una: UNUS DOMINUS, UNA FIDES, UNUM BAPTISMA, con le reliquie di san Pietro e san Paolo; e nell'altra: UNUS OVILE. ET UNUS PASTOR, con le reliquie di san Pio e S. Giovanni (*L'esposizione romana*, cit., 1870, pp. 29-30).

A. Neuchauser, G. Mader, G. de Hadl: Nel primo lavoro eseguito sopra un'ampia superficie di cristallo tu scorgi la Vergine che scende dal trono e mostra a' credenti il suo bambino. Nell'altra superficie è effigiato un busto della Vergine. Il primo lavoro fu ideato ed eseguito dal pittore Giorgio Mader, l'altro dal professore Klein, e ritrae lo stile antico bizantino. Bellissimo è il colore de' vetri e l'intonazione è sì forte e insieme trasparente da rendere ragione della maggiore perfezione degli smalti.

Peraltro nel secondo dipinto il vetro è meno trasparente, più grosso, ma insieme più brillante, e giova molto pe' lavori che imitano il mosaico, e vien detto con termine d'arte *Catedrale* [...].

E non tornerà discaro a' nostri lettori che noi accenniamo all'origine di questo stabilimento, ch'ora è tenuto in pregio grandissimo. Volgono otto anni da che lo fondarono Alberto Neuchausser, Giorgio Mader e Giuseppe de Hadl, e in questo tempo furono operate più di trecento finestre con immagini di Santi, e più di duemila ornate con semplice decorazione. Inoltre le opere di questo stabilimento si veggono sparse pressoché in tutte le provincie dell'impero austro-ungarese, nella Germania e nell'Italia superiore, e ottennero in ogni luogo applausi immensi (*L'esposizione romana*, cit., 1870, p. 70).

A. Salviati: [...] di cui molti saggi figurano nella nostra Esposizione, degnissimi tutti di grande lode. Come copie o riduzioni di altri mosaici vi è il *Cristo* esistente nel tempio Mariano di Venezia, e la *Madonna* della Basilica di S. Donato di Murano. Da disegni originali, vedesi in stile romano una testa del *Salvatore*; in stile gotico-tedesco la *Cena in Emmaus*, dall'originale del Klein; dal disegno di Francesco Novo, in stile bizantino, l'*ultima Cena*; in stile gotico, sull'originale del Gambier Parry, il *Salvatore* (*L'esposizione romana*, cit., 1870, p. 88).

Medaglia d'incoraggiamento per la terza classe per "mosaici di soggetto cristiano" (*Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico. Distribuzione*, cit., 1870, p. 28).

Hardman and Co.: Gran Premio per la prima classe Riguardante i Sacri Utensili e Vasi d'Altare ecc. per "Candelieri e vasi di metallo dorato e smaltato per uso di chiese" (*Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico. Distribuzione*, cit., 1870, p. 10).

## **Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli, 1877.**

### **Sala XVI, arte industriale.**

1205: MICHIELI, Giuseppe, Padova – Una lampada originale d'ottone traforata, incisa con figure, ed ornati servibile a candela ed a gas, ad imitazione del medio evo. (*Catalogo dell'Esposizione*, cit., 1877, p. 92).

## **IV Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino, 1880.**

### **Arte applicata all'industria, Sala XIII.**

18 – Beretta Stefano e Franzone (Roma)

Campanile di Giotto in filigrana d'argento (*IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 135).

20 – Bertini Pompeo (Milano).

Dipinti in vetro (*IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 135).

33 – Bosco Luigi (Chieri).

Imitazione di mobile gotico Valdostano

(proprietà della contessa Teresa Faà di Bruno) (*IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 138).

60 – Compagnia Venezia-Murano (Venezia)

Riproduzioni artistiche di vetri egiziani, fenici, greci, romani, cristiani e bizantini, copiati dai più famosi Musei. Collezione di vetri moderni. – Quadri decorativi in mosaico rappresentanti il 1° l'Adultera, il 2° Cristo che predica sulla montagna, eseguiti per commissione del barone Ricasoli (*IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 141).

89 – Gasperini Luigi (Torino)

Mobile gotico francese (Stile secolo XV) con tappeto ricamato dalla marchesa Delcarretto,

alla quale il mobile appartiene. (*IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 145).

148 – Pivetti Gio. Batt. (Torino)

Lavoro in filigrana d'argento rappresentante la Chiesa di San Marco e il Palazzo Ducale di Venezia. (*IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 151).

161 – Salviati Antonio (Venezia)

Quadri in mosaico in vari stili [...]. Una collezione di vetri soffiati in vari colori, copie dei Musei Kensington, Britannico, di Vienna, di Bruxelles e di Napoli, di varie epoche ed in vari stili. (*IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 153).

170 – Società Musiva Veneziana

Cristo Bizantino in mosaico. – Ornamento Bizantino in mosaico. [...](*IV Esposizione Nazionale*, cit., 1880, p. 154).

## **Esposizione Generale di Milano, 1881.**

### **Classe XXVIII, Processi e prodotti dell'arte vetraria.**

3546. Bertini Pompeo, *Milano* – Finestra a vetri colorati, dipinta a fuoco (fabbrica con 5 operai, fondata nel 1820) (*Esposizione Industriale Italiana*, cit., 1881, p. 252). Diploma d'onore (CORONA, 1885, p. 36).

3559. Compagnia di Venezia-Murano, *Venezia* – Vetri e mosaici – Imitazione di vetri fenici, murrine, cristiani, bizantini, medioevali e del Rinascimento. Impressione sul vetro in alto rilievo fra due vetri. – Mosaici di vari stili ed epoche (casa fondata nel 1866) (*Esposizione Industriale Italiana*, cit., 1881, p. 253). Diploma d'onore (CORONA, 1885, p. 36).

3582. Salviati dott. Antonio, *Venezia* – Vetri soffiati artistici, dipinti, imitazione di vetri antichi ecc. – Mosaici in smalto di stile vario figurati per ornato [...] (*Esposizione Industriale Italiana*, cit., 1881, p. 254). Diploma d'onore (CORONA, 1885, p. 36).

### **Classi XXXVIII e XXXIX, Mobili usuali, di lusso ed artistici. Lavori di tappezzeria e decorazione.**

5019. Tagliaferri ing. Antonio, *Brescia* – Sala collettiva Bresciana, disegno Tagliaferri (*Esposizione Industriale Italiana*, cit., 1881, p. 327). Acquistata dai sovrani (COLLE, 2007, p. 270).

5057. Zazzali Luigi, *Milano* – Mobile di stile gotico – due sedie idem [...] (*Esposizione Industriale Italiana*, cit., 1881, p. 328).

P. Bertini: il Bertini espose una vetrata dipinta rappresentante una Vergine col Bambino nello stile dell'epoca fra Cimabue e Giotto. È un saggio del processo per la cottura ad encausto dei colori sul vetro, dei quali Pompeo Bertini ereditò il segreto dal padre. A Londra nel 1862 aveva pure esposto una Madonna col Bambino somigliantissima a quella che noi ora vediamo a Milano. Non è gran cosa, ma l'effetto è buono e armonioso e ispira raccoglimento e devozione (*Milano e l'Esposizione*, cit., 1881, p. 150).

[Diploma d'onore] pel merito speciale artistico della pittura e per la perfetta armonia e bellezza dei colori e per aver raggiunto, dal lato industriale, il massimo valore per lo scopo cui il prodotto fu destinato (CORONA, 1885, p. 36).

Compagnia di Venezia-Murano: [...] Da pochi giorni venne esposto alla pubblica ammirazione un cofano, e una scritta n istampa dice: *Cofano di S. Luigi riprodotto dal Museo del Louvre*.

Ecco un altro dei misteri della Compagnia!

Noi l'abbiamo visto questo famoso cofano di S. Luigi nella Galleria di Apollo al Louvre. Ma quello, che si dice sia appartenuto al Santo Re di Francia, e che poscia l'abbiano mutato in reliquiario, è di legno coperto di pelle verde e i medaglioni sono di bronzo ribattuto [...]. Di vetro non sono che quattro grossi bottoni degli angoli del coperchio.

Per cosa c'entra quindi a imitarlo una società vetraria? Difatti lo si può guardare quanto si vuole, e il metallo è metallo, non c'è che dire! Eppure, il metallo qui non è che un ingannatore dalle false apparenze. Venne trasformato in vetro. Come? Sicuro e, *toccando*, presto lo si vede! È questa una nuova e meravigliosa applicazione degli studj della Compagnia sulle stampe interne a rilievo sui vetri. Il bronzo, gli smalti, le borchie e ogni altra decorazione formano un insieme ricco di tanta verità, bello per tanta armonia, che siete, volere o non volere, obbligati a piegarvi e a credere, quand'anche uno dei vostri migliori sensi, la vista, continui a protestare, evidentemente senza ragione.

Diamo uno sguardo al bicchiere della Regina, a quello cioè che S. M. volle prediligere e comprare. Esso è, per la forma e per la montatura, copiato da uno preziosissimo esistente nel Tesoro di San Marco. La sua forma è elegante, la montatura è in argento dorato e le gemme sono vere gemme antiche. Andiamo avanti, e fra i lampadari e i lampioni mirabilissimi, notiamo la famosa croce di San Marco sormontata da un globo in metallo a trafori e foderata di vetro rosso-rubino. La croce porta nei lati novantasei orcioletti di vetro per lumi, pure in rosso-rubino (Ω, 1881, pp. 154-156).

[Diploma d'onore] per essersi riscontrato in questo stabilimento uno splendido progresso nella introduzione delle paste colorate dette *murrine* e nella imitazione delle paste dei vetri fenici, per l'importante fabbricazione propria e bellissima gradazione delle paste e smalti per mosaici e per la loro applicazione a un tipo squisito che domina nel complesso di tutte le sue produzioni (CORONA, 1885, p. 36).

Medaglia di collaborazione *Benuzzo Edwin*, direttore artistico della *Compagnia Venezia-Murano*, per i felici risultati dei suoi studi indefessi all'oggetto di arricchire di nuovi prodotti l'arte vetraria artistica e pel buon gusto che si rivela da complesso degli oggetti esposti della Compagnia Venezia-Murano (CORONA, 1885, p. 37).

L. Guastalli: [...] un completo gabinetto in stile bizantino e politarsiato, composto di un armadietto con mensola e specchiera, di quattro sedie e due poltrone, di un tavolino, di cimase per finestre e portiere, di portafiori e di una tavola con alette laterali da allungarsi [...]. Questi mobili [...] sono intarsiati di ebano nero, ebano violaceo ed ebano rosso; intarsiati con madreperla e metalli incisi, e filettati di metallo bianco, similoro, rame ed ottone.

Tra i molti pregi predomina quello del sistema di lavorazione e di unione di materie svariate, affatto diverso dai molti conosciuti in Italia e fuori [...]. I mobili del gabinetto esposto sono, come dissi, stile in purissimo bizantino con ornamenti a fantasia, uso del cinquecento. Le figure intiere delle sedie e delle poltrone, ben condotte in metallo, rappresentano baccanti con pose ed attributi vari [...]. La tavola principale del gabinetto è modellata e foggata come le sedie ed il canapè, ed il disegno rappresenta la parte superiore. Questa, come l'intera tavola, è di ebano nero nel fondo. La fascia interna è di ebano violaceo e quella che chiude il contorno è di ebano rosa.

Nel centro è raffigurato un putto a cavallo di un drago con cesto di frutta e due piccoli satirelli, e nei due prolungamenti vi sono due angioletti. Nei quattro campi, ghirigori a fantasia chiusi da filetti. Nei centri del bordo sonvi la testa di Bacco, quella d'Ebe, due maschere e agli angoli quattro draghi, frammezzati da fregi. Le due alette di prolungamento hanno maschere a fantasia con draghi. Lungo il contorno della tavola corrono, frammezzati ai filetti di metallo, dei filetti d'ebano, ed è particolarità degna di rimarco.

Le figure sono in metallo bianco, i draghi in rame, le ali dei putti in madreperla, gli altri fregi ed accessori in similoro. Tutta la parte superiore è chiusa fra una cornice a dentelli intarsiati ed i finti chiodi alle sporgenze dei quattro angoli sono in madreperla bianca e in madreperla orientale, foggati a punta di diamante.

L'opera di questo artista è pregevole per la perfetta esecuzione, per la novità dell'insieme, per la finezza della maniera e per non temere confronti né in Italia né fuori (MAGNI, 1881, pp. 239-240).

Medaglia d'oro "per il suo gabinetto bizantino con figure pompeiane, il quale formò

l'ammirazione di tutto il Giuri; l'armonia dell'assieme, e l'unità del carattere, sono dall'artista studiate e trovate in un modo eminente, le incisioni e le filettature sono fatte con squisito gusto" (BALOSSI, 1883, p. 6).

A. Salviati: Importante è il trittico (*vedi la nostra incisione*) nel quale ci appare riuscita la tradizione muranese. Nel comparto centrale si vede la Vergine col figliuolo: nei due più vicini a questa sono riprodotte dai trittici della cappella di San Tarasio nella chiesa di San Zaccaria, dovuti agli antichi maestri Giovanni e Antonio da Murano (Secolo XV). Negli altri scomparti si vede il Redentore riprodotto del Basaiti e il san Giovanni del Vivarini, che si conservano nella Accademia di Venezia. In queste opere si nota una novità: le parti decorative in oro, le cinture, le borchie o i nimbi sono fatte in rilievo con un meraviglioso effetto di verità (ROMUSSI, 1881, p. 227).

Osserviamo, prima d'ogni altra cosa, il meraviglioso *trittico* in mosaico, riprodotto così bene dalla nostra incisione, il primo che sia stato tentato.

Il Salviati immaginò un *trittico* in legno dorato di stile archiacuto sul genere di quelli che da secoli si ammirano nella cappella di S. Tarasio in Chiesa S. Zaccaria a Venezia.

I *trittici* di S. Tarasio, sono tra i pochi saggi dello stile nordico che si veggano a Venezia, così ricca d'ogni altro genere d'arte purissima. Il Salviati trasse dunque da essi l'ispirazione e ne imitò perfettamente lo stile severo ed elegante. I compartimenti in mosaico sono cinque. Nel centrale, il più grande di tutti, vi è la Madonna col bambino, nei due laterali sono riprodotti, in ognuno, due Santi: nel primo *Nereo e Achileo* e nell'altro *Gajo e Marco*, due quadri di Giovanni ed Antonio da Murano, pittori del XV secolo.

Negli altri due scomparti, più lontani dal centro, vi è, a destra, riprodotto il *S. Giacomo* del Basaiti e il *S. Giovanni* del Vivarini, bellissimi ornamenti della veneziana Accademia di belle arti.

La riproduzione di questi primi saggi della scuola pittorica veneziana, da cui scesero poi le sublimi creazioni del Carpaccio, del Giambellino e di Tiziano, è di una incantevole fedeltà, e la innovazione del mosaico a rilievo rende quelle figure di una bellezza straordinaria, come sono eminentemente artistiche quelle varie gradazioni nel colore dell'oro, che lo fanno apparire una fusione, piuttosto che un mosaico, e che danno tinte ed ombre ai quadri oltremodo leggiadre. (BOLAFFIO, 1881, pp. 183-187).

[Diploma d'onore] per la segnalata bellezza de' suoi soffiati, per il suo bellissimo mosaico con piccoli rilievi, per il gusto speciale dei lampadari e per la energia dimostrata nella ricerca di nuovi prodotti (CORONA, 1885, p. 36).

Medaglia di collaborazione *Salviati Silvio* della ditta *Dottor Antonio Salviati*, di Venezia, per la buona direzione della Manifattura e soprattutto pei soffiati, pei mosaici e pei lampadari (CORONA, 1885, p. 37).

Menzione onorevole di collaborazione *Novo Francesco* della ditta *Dottor Antonio Salviati* per l'applicazione del rilievo nel trittico a mosaico (CORONA, 1885, p. 37).

A. Tagliaferri: Questa sala, che misura 6,45 per 5, serve a dare, e per l'architettura per l'esposizione che accoglie, un'idea dell'arte decorativa bresciana. È nello stile fiorentino del secolo decimo quarto [...].

L'interno è artistico, graziosissimo. Le pareti sono tutte ricoperte di cuojo impresso e dorato, a due terzi dell'altezza totale della sala. Nello spazio fra la tappezzeria e la cornice del soffitto vi è un campo azzurro, su cui corrono alcuni ornati dai quali pendono undici stemmi che ricordano i vari dominj della città di Brescia, da quello dell'Arduino nell'888, venendo giù giù fino all'impero napoleonico, all'austriaco (che ricorda l'eroismo delle Dieci Giornate) e all'attuale d'Italia.

La cornice del soffitto è formata da archetti a sesto acuto, sostenuti da mensole, nello sfondo dei quali sono gli stemmi delle principali borgate bresciane, alternate dai nomi dei corsi d'acqua più importanti. Il soffitto è a cassettoni, dal fondo dei quali, in campo azzurro, si staccano figure geometriche a tinta d'oro: all'ingiro corre una fascia rossa con un meandro

dipinto.

La parete di fronte agli ingressi ha una grande finestra nel mezzo, ad arco acuto, con vetri alla veneziana. Quella a sinistra, nel centro, un divano con schienale e baldacchino; quella a destra, un bellissimo camino, di marmo e scagliola, che include una specchiera.

Fra le due porte, di fronte alla finestra, è una libreria in noce, intarsiata con altri legni, con nicchia in alto, la quale racchiude la statua di Dante, e ai lati di questa, sei bassorilievi, tre per lato, rappresentanti due scene dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paradiso*.

Negli angoli, in fondo, due grandi armadi.

Il pavimento è formato da mattonelle di cemento della fabbrica Peverati F. e C.; gli stipi delle porte sono in marmo di Rezzato, intarsiato con altri: gli interni furono eseguiti dallo scultore Lombardi e gli esterni dallo scultore Gallufri; il camino e la caminiera dai fratelli Peduzzi; la tappezzeria di cuoio dalla fabbrica S. M. Bonardi di Iseo, impressa ad ornati dal tappeziere Armanelli; lo scenografo G. Zuccarelli dipinse gli stemmi: l'intagliatore Frigerio alcuni mobili, e così via. I nomi di tutti gli artefici sono scritti nei quadri esposti (*L'Esposizione italiana del 1881*, cit., 1881, p. 267).

Entriamo nella sala Bresciana ideata dall'ingegnere Antonio Tagliaferri. Non manca che una castellana col cappello a cono per farvi persuasi che siete proprio in una splendida camera dell'epoca dei vassalli e dei valvassori. Il medio evo col suo stile severo e nello stesso tempo splendido vi soggioga e vi fa pensare alle dame, ai servi e ai paggi e vi suscita tutte le fantasie che possono evocare la lettura dei romanzi e la vista delle ruine dei castelli merlati. Lo stile è rigoroso e l'insieme perfetto dal camino monumentale dai grandi alari in ferro battuto, alle finestre ogivali coi vetri a rotelle colorate. Diciassette fra artisti e operai, stretti a un patto, cioè a un disegno, vollero riuscire ad un vero capolavoro nel genere, e il successo è, a parer nostro, completo. Ecco, a titolo di ben meritato onore, il nome di tutti i bravi bresciani che concorsero ad attuare il progetto dell'ingegner Tagliaferri: Barlassina Ferdinando, fece la libreria; Bonardi G. Maria di Iseo, fornì le pelli per la tappezzeria, e Capretti Pietro quelle per le sedie; Fasser Giovanni, fece le due cantoniere; Federici Rodolfo, inverniciò le finestre e provvide i serramenti; Frigerio Vincenzo, fece quattro sedie e il soffitto; Gallufri Simone, fece gli stipiti esterni in marmo delle porte; Gilardoni Vincenzo, le cornici e il zoccolo della sala; Gozzolo Giovanni, le investiture delle finestre; l'Istituto Pavoni, provvide le poltrone, gli alari, la griglietta, le molle e la paletta; Lombardi Davide, gli stipiti interni delle porte; Mena Felice, il tavolo; Moccinelli Gaetano, fece il canapè; i fratelli Peduzzi, il camino in scagliola; Peverati T. e C., il pavimento; Zaccarelli Giovanni eseguì la decorazione delle pareti. L'ingegnere Tagliaferri è riuscito ad ottenere da tante e sì disparate forze, un insieme perfettissimo e tale da meritargli i più lusinghieri elogi [...] (CORONA, 1881, p. 194).

Acquistata dai sovrani (COLLE, 2007, p. 270).

Medaglia d'argento per "merito nell'invenzione del disegno di una sala collettiva di industriali bresciani; il Giurì pur considerando che questo suo voto aveva un carattere più accademico che industriale, cionnonpertanto riconobbe eminenti i pregi nelle decorazioni di quella sala e considerò assai anche il merito della buona direzione di tutti gli artisti cooperatori di quell'ammirato assieme di mobilio" (BALOSSO, 1883, p. 10).

"[...] ecco dei seggioloni gotici con l'alta spalliera verticale, tutti a trafori e a gugliette, tanto puntuti che la Musa del Parini non avrebbe saputo dove appoggiare il gomito" (BOITO, 1881, p. 497).

## **Esposizione Generale Italiana di Torino, 1884.**

### **La Rocca.**

Del broccato che veste le pareti [della stanza da letto], tessuto dai signori Ghidini, fornì i

disegni il conte Federigo Pastoris (D'ANDRADE, 1884 [rist. anast. 1997], p. 81).  
I vetri dipinti della sala baronale, della stanza a dormire e della cappella sono opera del signor Guglielmi. Quelli dell'oratorio, del signor Tubino (D'ANDRADE, 1884 [rist. anast. 1997], p. 83).  
L'invetriata [dell'oratorio] contiene la scena del presepio su cui sovrasta l'Angelo colla leggenda: *Gloria in excelsis Deo*. È lavoro del signor Tubino (FRIZZZI, 1893, p. 482).  
Nei vetri [della cappella] troviamo S. Ezechiele e S. Isaia. Gli altri due profeti Geremia e Daniele sono nella prima finestra. Attorno è un ornato o fregio gialliccio che si adatta alla sagoma determinata dalla bifora, con cardi, grappoli e fogliami. Ciascun profeta ha leggende difficili ad intendersi ed è sormontato da uno degli attributi evangelici, cioè il toro, il leone alato, l'aquila e l'angelo (FRIZZZI, 1893, p. 483).

### **Sala da pranzo.**

1. Sedia o cattedra baronale o d'onore ad alta spalliera con baldacchino, riccamente scolpita, posta in capo alla tavola.  
[...] gli squisiti lavori di scultura di cui è ornata sono calcati sugli stalli del coro di Staffarda, l'opera più splendida di intaglio in legno che si conosca in Piemonte. Questa sedia è dovuta alla valentia dell'intagliatore sig. Gasperini [...] (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 117-119).
3. Tavola baronale a cavalletti riccamente scolpiti a traforo nello stile della sedia (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 119).

### **Antisala.**

1. Panche di noce addossate tutt'attorno alle pareti ad alte spalliere intagliate riccamente a variati disegni sovra il tipo composto del mobilio intagliato del Castello d'Issogne in valle di Aosta.  
Autore di questo gran lavoro è il sig. Bosco stipettaio intagliatore di Chieri [che a p. 146 è indicato come esecutore di tutti i avori d'intaglio di questa sala]. (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 144).
3. Lumiera di ferro battuto, figurata a draghi, ispirata a disegni e documenti del tempo, pendente dal soffitto.  
Questo lavoro è dovuto all'abile martello del fabbro sig. Guaita da Trino [...] (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 144).
5. Tavola a cavalletti intagliati con distesovi sopra un tappeto o pallio di seta rossa a frangie tricolori rosse, bianche e verdi.  
Questa tavola è esposta dal sig. Abrate e fu costrutta su disegno del prof. Gilli [...] (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 145).

### **Sala baronale.**

1. Cattedra o residenza baronale, di legno semplice, tutta coperta di stoffa, con spalliera e baldacchino, posta su due gradini a capo della sala.  
La stoffa di cui è parata la sedia riproduce i colori dello stemma di Saluzzo-Manta, di argento e d'azzurro nel capo, sul piano è posato un cuscino raffigurante stoffa su disegno tolto dalle pitture della stessa sala, bel lavoro di ricamo dell'espositrice signora contessa MESTIATIS.  
La spalliera e il baldacchino sono ricoperti di un ricchissimo drappo di velluto a due rilievi con fiorami su fondo d'oro, esatta e riuscitissima riproduzione di una stoffa del tempo esistente nel nostro Museo civico.  
Questo stupendo lavoro di tessitura è dovuto alla fabbrica di velluti della ditta Solei che ne è l'espositrice (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 147).  
Merita essere osservato il parato composto di due drappi: l'uno di velluto a fiori rossi su fondo oro fu copiato nel Museo Civico di Torino, l'altro a seta azzurra a fiori d'oro riproduce il manto dipinto dei due personaggi supposti signori del luogo (FRIZZZI, 1893, p. 480).  
I cortonaggi che scendono dal baldacchino, di seta turchina a fiorami d'oro, furono eseguiti

con maestrevole imitazione sul modello che presentano le vesti di due figure dipinte nella stessa sala, nelle quali credesi siano rappresentati Valerano di Saluzzo della Manta e sua moglie. Questa stoffa è lavoro del fabbricante di tessuti di seta signor Ghidini (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 147).

Artefice il sig. Camandona (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 170).

### **Camera baronale da letto.**

1. Letto a baldacchino, riccamente scolpito, rilevato su predella a cassette.

LETTIERA. – Il disegno che si porge di questo grandioso mobile rende superfluo ogni commento sulla sua forma e sul pregio degli intagli che l'adornano, basterà perciò dire che questi sono ricavati dalle sculture del famoso coro di Staffarda conservato nel Museo civico torinese.

Il lavoro d'intaglio è opera del sig. cav. Bocca stipettaio di S. M.

CORTINAGGI. – I cortinaggi sono a liste ricamate, raffiguranti i dodici mesi i dell'anno tolti da modelli del tempo, con drappelloni dello stesso ricamo contornati ad un gallone tessuto ad animali e fiorami, riprodotto da un modello antico posseduto dal Commissario cav. Avondo. I cortinaggi furono ricamati dall'Istituto delle Rosine che n'è l'espositore; il gallone è lavoro della fabbrica Pettiti da Torino [...] (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 150-151).

2. Sedia da letto riccamente intagliata, ad alta spalliera mobile su mastietti od a ribalta, che ripiegandosi sui braccioli, forma un tavolo presso il letto.

Questo mobile di eccezionale bellezza è opera dell'intagliatore signor Rosso che ne è l'espositore [...] (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 153).

3. Cassone di quercia, ad ornati graffiti su fondo nero, da un modello esistente nel Museo Civico di Torino.

Anche questo bel mobile è lavoro dello scultore sig. Rosso (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 153).

4. Altro cassone di noce, scolpito a gran rilievo, sul modello di un esemplare proveniente dalla Valle di Aosta.

L'autore degli squisiti intagli di questo gran mobile è il sig. Arboletti, scultore in Torino [...] (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 153-154).

6. Cassapanca o ciscranna intagliata, con spalliera od appoggiatoio mobile, posta davanti al fuoco.

[...] Le due assi che formano i braccioli della panca sono intagliate a pergamena, le facce della cassa sono più riccamente scolpite con motivi di ornamentazione tolti dagli stalli del coro di Staffarda (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 155).

Artefice il sig. Arboletti (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 170).

9. Lavamano di ferro battuto, riccamente ornato, con catinella e vaso mesciacqua inghirlandato di foglie e di grappoli d'uva parimente di ferro battuto.

Di questo bel lavoro in ferro, eseguito con rara abilità ed esposto dal sig. Castello Prospero da Torino, è presentato qui contro il disegno che rende superfluo ogni commento (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 157).

15. Tavola su cavalletti intagliati a traforo.

Questi cavalletti, dei quali si porge qui il disegno, sono stati riprodotti da un modello esistente nel castello di Issogne. Questa tavola è di proprietà del marchese Fernando di Villanova (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 159).

Artefice il sig. Arboletti (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 170).

16. Credenza a baldacchino intagliata a gran rilievo con figure rappresentanti la musica.

[...] La composizione di questa credenza ispirata alle sculture del noto coro di Staffarda.

L'esecuzione di questa bell'opera d'intaglio è dovuta allo scultore Bosco da Chieri (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 159-161).

20. Bussola intagliata alla porta che mette sulla balconata nel cortile.

[...] qui basterà di notare l'eccezionale e più ricca ornamentazione di esso quando trovavasi

nelle sale dell'appartamento nobile; di questa sfarzosa ornamentazione darà un'idea il disegno che se ne produce. Il disegno fu tolto dalla porta del castello di Malgrà; l'accurata ed elegante esecuzione è dovuta allo scultore sig. Bosco Giorgio di Chieri (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 163-164).

22. Parato di seta azzurra con nodi di Savoia ed il motto *Fert*, lavorati in argento al telaio.

Questo bellissimo tessuto fu eseguito dal sig. Ghidini (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 164).

#### **Cameretta od oratorio privato.**

4. Dittico appeso al muro, sopra la tavola.

Questo dipinto rappresenta in due scomparti la scena dell'annunciazione, ed è opera del distinto pittore sig. Rodolfo Morgari. La cornice fu eseguita dallo intagliatore sig. Rosso (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 165).

Da una parte il professor R. Morgari vi dipinse la Vergine, dall'altra l'Angelo dell'Annunciazione (FRIZZI, 1893, p. 482).

#### **Cappella.**

Nella parte destinata ai signori del Castello.

1. Mensa dell'altare di legno intagliato a traforo, dorato, su fondo colorito.

Il modello di questa mensa dell'altare fu tolto da quello della cappella del castello d'Issogne. Essa fu eseguita dall'intagliatore sig. Gasperini (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 165).

4. Incensiere di metallo dorato a svariati disegni.

Pregio principale di questo arredo sacro, oltre l'accurata esecuzione, è la molteplice varietà dell'ornamentazione di stile gotico puro, che cambia ad ognuna delle faccie. Anche quest'oggetto uscì pure dal laboratorio dell'espositore sig. Stocchero (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 166).

7. Candelabro di ferro battuto e stagnato a foggia di piramide tronca con ricche ornamentazioni pel cero pasquale.

[...] Il nostro fu eseguito con molta maestria dal fabbro sig. Albino (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 166).

8. Lumiera di ferro battuto e stagnato, pendente dalla volta.

[...] La composizione di questa lumiera è ispirata a documenti del tempo; l'esecuzione è dovuta al sig. Ponzio da Carmagnola (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], pp. 166-167).

9. Panche tagliate a traforo, dorate e dipinte come l'altare.

Anche di queste panche è stato artefice il sig. Gasparini [sic] [...] (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 167).

10. Cancellata di separazione tra la parte signorile e quella destinata al servidorame.

Il tipo di questa cancellata è esattamente copiato da quello esistente nella cappella del castello d'Issogne, in Valle d'Aosta (VAYRA, 1884 [rist. anast. 1997], p. 167).

#### **Divisione I. Belle Arti.**

##### **Sezione I. Storia dell'Arte.**

##### **Castello feudale del secolo XV.**

1. ABRATE cav. Antonio, Torino. – Una tavola a cavalletti scolpita (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 1).

5. ARBOLETTI Carlo, Torino. – Una cassa-panca ed un cassone scolpito (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 1).

10. BOCCA Francesco, Torino. – Una porta, scuri di due finestre ed un letto baronale scolpito (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 1).

13. BOSCO Luigi e Giorgio padre e figlio da Chieri (Torino). – Una credenza a baldacchino scolpita, tavola baronale a cavalletto, credenza; bussola intagliata (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 1).

18. CASTELLO Prospero, Torino. – Un lavamani di ferro battuto (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 2).

19. CHIOTTI fratelli, Torino. – Stoviglie e ceramiche da tavola (stile secolo XV) (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 2).
29. GASPERINI Luigi, Torino. – Una sedia baronale ed un altare scolpito (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 2).
36. GUAITA Giulio, Trino (Torino). – Lumiera di ferro battuto (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 2).
37. GUGLIELMI Pietro, Torino. – Due invetriate con fregi colorati – Due invetriate Camajeu – Due figure policrome (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 2).
39. ISSEL e FARINA, Genova. – Ceramiche nello stile del secolo XV (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 2).
40. MESTIATIS-CASTELLENGO contessa, Torino. – Cuscino ricamato (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 2).
46. MORGARI Rodolfo, Torino. – Tre dipinti rappresentanti l'Angelo Gabriele, la Vergine Annunziata e il Padre Eterno in una stessa cornice (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 2).
49. PETITI Luigi, Torino. – Galloni in oro fino e seta (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 3).
51. PICCHETTO Albino, Torino. Un candeliere di ferro battuto per cero pasquale (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 3).
54. ROSINE (R. Istituto delle), Torino. – Liste in tela ricamate pel letto baronale (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 3).
57. ROSSO Pietro, Torino. – Una sedia da letto ed un cassone scolpito – Una cornice intagliata pel quadro del sig. R. Morgari (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 3).
61. SERENO cav. Costantino, Torino. – Una invetriata policroma a figure, altra piccola con stemma Challand (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 3).
62. SOLEI Bernardo, Torino. – Velluto a fiorami a doppio rilievo su drappo d'oro e stoffe di seta del trono baronale (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 3).
63. STOCCHERO e ROCCI, Torino. – Due candelieri ed un turibolo (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 3).
65. TUBINO Gaetano, Genova. – Invetriata policroma a figure, vetro dipinto rappresentante il presepe (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 3).

## **Divisione VII. Industrie manifatturiere.**

### **Classe III. Industrie dei filati e dei tessuti.**

Categoria 1. Sete e tessuti di seta.

7228. GHIDINI Guglielmo, Torino. – Tessuti seta e broccati (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 555).

7289. SOLEI Bernardo, Torino. – Tessuti seta e misti, damascati e broccati (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 556).

### **Classe VII. Industrie degli utensili e dei mobili in legno.**

Categoria 2. Mobili di lusso, lavori in ebanisteria, a cesello ed in scultura.

8395. BAUER Adolfo, Firenze. – Campionario mobili e mobili artistici (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 588).

8598. ROSSO Pietro, Torino. – Mobili di lusso (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 593).

### **Classe VIII. Industrie degli utensili e dei mobili in metallo.**

Categoria 3. Mobili in metallo ed oggetti di lusso.

8832. CASTELLO Prospero, Torino. – Diversi lavori in ferro d'ornamento e di lusso (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 600).

8876. ORIANI Defendente, Milano – Portavaso di stile gotico in ferro battuto (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 601).

### **Classe IX. Ceramica e vetraria.**

Categoria 4. Vetraria artistica.

9101. SERENO cav. Costantino, Torino. – Dipinti su vetro e su specchio (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 607).

### **Classe X. Collezione di prodotti di più industrie.**

Categoria 1. Lavori da tappezziere e da decoratore.

9139. MINOJA Gio., Torino – Altare completo del 1400 e candelabri (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 608).

9140. MORGARI Rodolfo, Torino. – Imitazione di arazzi (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 608).

Categoria 3. Disegni e modelli di oggetti d'arte applicata all'industria.

9193. LAZZARINI Cimbro, Forlì – Fascicolo di ornamenti sullo stile del secolo XV (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 610).

### **Classe XI. Lavori da orefice e gioielliere.**

Categoria 4. Oreficeria e argenteria.

9303. BELLOSIO Eugenio, Milano – Ricchissimi lavori artistici di argento (*L'Esposizione Generale Italiana*, cit., 1884, p. 613).

A. Bauer: Adolfo BAUER, un intagliatore ad uso antico, ha fra tanti pesanti stipi, pieni di ghirigori e figure, un seggiolone gotico-francese d'una bellezza fuori discussione (*Torino e l'Esposizione Italiana*, p. 134). Espone anche a Milano 1881 un "salotto", ma è semplicemente definito "dai mobili intagliati e intarsiati in avorio con perfetta imitazione dell'antico toscano puro ed aggraziato" (CORONA, 1881, p. 194). Sempre il salotto in questione è definito nella *Guida* "completa con stipo, scrivania, sedie, e qui notammo gli intarsi in avorio colorato che simulano le pietre dure e sembrano veri mosaici: uno stipo cogli stemmi a colori di Firenze, di Roma e di Milano, ne è bellissimo esempio" (*Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Guida*, cit., 1881, p. 85).

P. Castello: martella il ferro con una abilità senza pari: i suoi sette od otto oggetti vennero subito acquistati dal Museo industriale di Torino (BELLINZONI, 1884, p. 175).

L. Gasperini: Allo stallo di Bauer fa concorrenza l'*étagère* di Luigi GASPERINI di Torino. È di quel gotico tanto caro a D'Andrade, ad Avondo, a Pastoris, e popolarizzato ora dal castello Medioevale. Però quando il Gasperini si allontana dal gotico la sua mano esperta non conserva le medesime qualità (BELLINZONI, 1884, p. 134). Acquistato dai sovrani un "buffet de 1400" (A.S.T.).

G. Minoja: [...] un altare. È di dimensioni molto vaste, è una mezza chiesa di per sé, ornato di candelieri, di vasi, della statua della Vergine col putto, dei quadri della via Crucis. Tutto l'apparato completo è un lavoro sfolgorante d'oro sullo stile del secolo XV con parecchi saggi di orientale, specialmente nelle decorazioni della statua della Madonna. L'altare è opera precipua del signor Giovanni Minoja da Torino, un artista di gusto ed assai valente in questo genere di lavori (PETTINATI, 1884, p. 250).

B. Solei: la manifattura di stoffe in seta e passamanerie per mobili che va sotto il nome di Bernardo SOLEI, è una delle più antiche del genere, non solo in Piemonte, ma in tutta Italia.

Nella splendida vetrina che ci offre all'Esposizione è ammirevole la varietà dei damaschi, broccatelli, lampassi, velluti e broccati operati, con disegni svariati ed originali.

Quello che è poi essenzialmente notevole sono le stoffe riprodotte da campioni antichi e perfettamente eseguite.

Spicca soprattutto il velluto con oro broccato a riccio, tanto in voga sullo scorcio del secolo XIV, riuscito egregiamente tanto nella delicatezza delle tinte quanto nella perfezione della tessitura (EUGENIA, 1884, p. 238).

## **Esposizione Mondiale Vaticana, Roma 1888.**

Almo Collegio Capranica: calice d'oro "di foggia bizantina con diciotto medaglioni o simboli e stemmi di mosaico" (*Esposizione mondiale*, cit., 1888, , p. 164).

Apostolato della Preghiera di Madrid: pisside d'oro, di stile ogivale, "adorna di smalti verdi ed azzurri, artisticamente lavorata a bulino" (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 168; *Esposizione mondiale*, cit., 1888, , p. 164; F., 1888, p. 235).

Arcidiocesi di Parigi: "leggio da coro, di stile ogivale, alto due metri". Monogramma con il nome di Maria, smalti. "Elegantissimi i contrafforti della base triangolare, e molto graziosi i baldacchini a cuspidi, addossati alla colonna esagona, sotto dei quali albergano le statue cesellate dell'*Ecce Homo*, della divina Madre, e di S. Giuseppe" (S. F., 1888, p. 455).

Arredi e vasi sacri "di stile ogivale". "È una cappella vescovile completa: candellieri [sic], croce, palmatoria, due paia di ampolle, due ostensorii, due leggi, campanello, acquasantiera, aspersorio, incensiere e navicella, mesciacqua e vassoio, calice, pisside, mitra, croce pettorale e bastone pastorale". "È di una eleganza particolare questo leggio di metallo dorato, tutto trafori ed intagli di stile ogivale. Nei quattro medaglioni della parte anteriore della fascia sono finamente condotti in ismalto a colori sul fondo d'oro i simboli relativi ai quattro Evangelisti, e i medaglioni sono circondati da petali dorati in tutto rilievo. Sopra e sotto codesti medaglioni sporgono quattro granati *cabochon* di notevole grossezza, ed altri eguali a questi, con opportuno richiamo, adornano il entro della fascia in ciascuno dei due lati" (S. F., 1888, p. 455).

Arcivescovo e Capitolo di Perugia: "uno storico calice di forme bizantine massicce, d'oro pallidissimo, con arabeschi di riporto" (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 200; *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 163).

Armand-Calliat: croce processionale offerta in dono dalla diocesi di Moulins. I pensieri espressi dalle iscrizioni a smalto sul nimbo dorato della croce, sono queste: dal lato del Cristo: † CRVX VICTRIX PLENO LONGE LATEQVE PROPILEO IN CÆLUM SVRSVM DOMINATVR ET VNA DEORSVM. Dal lato della Madonna: † ADÆ MORTE NOVI REDIT ADÆ VITA PRIORI † CARNALIS ACTVS TVLIT AGNVS HIC HOSTIA FACTVS. Di questi tre testi, i due primi sono stati riprodotti da una croce del secolo XIII, descritta dal Didron seniore; il terzo dalla piastra di un Evangelario della fine del XII secolo, ond'è parola negli *Annales Archeologiques* di quel dotto scrittore.

"Gesù Cristo Re è confitto sulla prima fronte della croce; nella fronte opposta vedesi la SS. Vergine supplicante colle braccia stese, ritta in piedi e portata da un Serafino. Il Crocefisso, nel tutt'insieme, come altresì la Croce, ricordan le forme greco-bizantine".

Appiè di questa, Adamo ed Eva. Al di sotto vedesi il globo terrestre, intorno al quale son figurate a cesello le cinque parti del mondo, ed un angelo che reca fra le mani il Vangelo. Dodici rosoni smaltati circondano i poli della sfera, che attraversata diagonalmente dai segni dello zodiaco in oro opaco, a tratti niellati, sopra una fascia d'oro rosso trapunta di stelle.

La vite, frammista a tanti fiori di miosotide dipinti a smalto delle loro tinte naturali, ricopre l'asta e la croce [...]. In cima, vicino al capitello, il serpente sconfitto.

Tutto il lavoro di codesta croce sì magnifica e sontuosa è eseguito a sbalzo, interamente a mano, tranne le statuette che sono fuse e fornite di cesello.

La croce è alta 2 metri e 65 centimetri; essa è tutta d'argento finissimo, e del peso complessivo di gr. 9,322, con diverse maniere di doratura, e cioè oro opaco, oro vecchio, e delle due gradazioni verde e rossa (F., 1888, pp. 226-227).

Fra i calici [della sezione francese], molto belli, va lodatissimo quello disegnato ed eseguito dal celebre orafo lionese sig. Armand Calliat. Fondo principale in oro zecchino, velature di tinte leggiere e svariate. "l'eminente artista seppe intrecciare nelle figure le linee severe della prima età cristiana colla morbidezza e grazia delle forme quattrocentiste" (*Album Esposizione*, p. 161; *Esposizione Vaticana illustrata*, p. 275). La coppa riproduce quattro scene della vita di Gesù. Nel colmo del piede è rappresentato "il tema principale, ed è parte importantissima

dell'opera, perché le dà un carattere tutto locale. Dalla soglia della cappella, che hanno in Chambéry [sic] le Suore di S. Giuseppe, fedelmente riprodotta, si dipartono [...] due file di Figlie di Maria [...] vanno a prostrarsi ai piedi di Gesù, Maria e Giuseppe, coronati d'aureole e seduti in trono sul globo terrestre [...]. La patena è del medesimo stile, e nel rovescio v'è disegnato l'Agnello Divino con un piccolo làbaro e il motto AGNVS°DEI°. Intorno ha una corona di fiori a smalto, contenuta in una rosa ad otto lobi, con una scritta latina sulla purificazione cristiana.

Questo calice, unico nel suo genere, è alto 23 centimetri, e pesa 918 grammi di finissimo argento: la sua doratura è delle più perfette del genere *vermeil*" (U. F., 1888, pp. 498-499).

Associazione Boema di San Giovanni Nepomuceno: reliquiario "gotico, di forma cilindrica, d'argento dorato, con guglie, rosoncini ed angeli ai quattro pilastri che sorreggono la guglia principale, traforata ed elegante come i contrafforti ad ansa che accerchiano l'edicola girata a baldacchino. V'è sopra la statua di quell'eroico martire del segreto sacramentale" (*Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 162).

Auger, Guéret: croce papale, o "*triregnum*, perché formata, secondo l'antico rito, di tre traverse quadrangolari cesellate" (U. F., 1888, pp. 138-139). "In cima alla croce sorge in rilievo ed in oro l'immagine di Gesù Cristo, sotto un elegante tabernacolo di stile ogivale". Dono del Comitato internazionale degli Ordini Equestri Pontifici (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 88; *ivi*, p. 96).

Barcellona: trono mobile di "stile ogivale". Il tappeto che forma la spalliera del trono è "di stile ogivale pel disegno dei ricami della larga cornice, ma di gusto orientale e quasi moresco pei colori vivaci". Sotto di questo è la sedia a braccioli "di stile ogivale fiorito", misto di ornati moreschi, e tutta d'argento massiccio dorato, con luci di smalto azzurro. L'ampio tappeto di lana a ricami "di stile orientale", collocato sui tre gradini, nel mezzo del quale è ripetuto lo stemma barcellonese a colori (U. F., 1888, p. 202). Il trono, "riprodotto su quello antico e storico dei Re di Catalogna, che ora si adopera nell'altare maggiore della Cattedrale di Barcellona per l'esposizione del Santissimo Sacramento", è "Eseguito tra lo stile gotico e il moresco, [...] tutto in argento massiccio, dorato in rosso con intarsi di smalto azzurro" (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, pp. 143-144).

Baronessa von Oer, F. Schmidt, Dorsch: trittico della Madonna del Rosario (nel pannello di destra Leone XIII, a sinistra San Domenico) "di elegante stile ogivale, che racchiude tre distinte pitture, o piuttosto miniature finissime [...]. I fondi sono d'oro a fiorami punteggiati [...]. Passando alla cornice del trittico, merita molta lode il disegno creato dal professor Federico Schmidt di Bamberg, e mirabilmente intagliato a traforo dall'egregio artefice Dorsch della stessa città. E quanto al donatore speciale della cornice, sappiamo che è stato il signor Maggiore Barone Ernesto Oer, fratello dell'autrice ed oblatrice dei tre dipinti suddetti [...]. La Baronessa sua sorella ha molta rinomanza come pittrice in Germania e all'estero" (U. F., 1888, p. 553).

Castellani: calice che fu regalato al Papa dall'Episcopato dell'Umbria. "L'egregio artefice sig. Castellani ideò il bel disegno di stile ogivale, e ne condusse l'opera in piastra d'argento rialzata di cesello", "fondo tutto opaco del candido argento". (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 168; F., 1888, p. 258).

A. Chertier: reliquiario d'argento massiccio, dono dei "Fedeli della Repubblica dell'Equatore" (Ecuador) e del relativo arcivescovo, contiene una reliquia della Beata Marianna di Gesù Paredes y Flores. "Riproduce esattamente la gigantesca basilica eretta a Quito nel 1873 [...]. La basilica di Quito, molto semplice ed insieme di maestosa eleganza, è di stile ogivale". La cupola è "coperta da cristalli" per far vedere la reliquia alloggiata all'interno. "Il reliquiario posa sopra un grandioso piedistallo che nella parte anteriore, corrispondente alla facciata della Basilica, reca la statua della Repubblica dell'Equatore, raffigurata da una giovane indiana, seduta". Sulle pareti del reliquiario sono presenti statue e medaglioni (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 160).

Collegio Pasmaniano di Vienna: “calice bizantino-romanico d’oro pallido”, simile per “le forme e gli altri ornamenti” al calice donato dal conte “Majlath” (*Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 163).

Console Pontificio di Valencia: “la sontuosa croce processionale, sporgente in alto, tutta d’argento, di stile bizantino-ogivale” (*L’Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 475).

Conte Corrado di Preysing, Contessa Cristiana d’Arco-Zinneberg: ostensorio dorato (S. F., 1888, p. 191).

Conte di Robiano: “Fra i doni provenienti dalla diocesi di Tournay merita un posto assai distinto questo grandioso tabernacolo esagonale di stile ogivale”. In metallo dorato, “nella parte interna degli sportelli, ricoperti di seta bianca e cordoncini d’oro [...], veggonsi in atto di adorazione due angeli di stile trecentista, soavemente coloriti”. Cupola a squame, che porta in cima un “Crocifisso di stile bisantino” (*L’Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 304).

Conte Majlatti/Majlath di Esztergom: calice “d’argento dorato, a smalti verdi e azzurri, di stile romanico a sei facce” (*Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 162).

Conti Francesco e Giovanni Messina di Malta: pastorale dorato “di stile gotico del 400 [...]”. Nel nodo è un tempietto esagono con santi graffiti [...]; la curva della cimasa del pastorale elegantissima, con tiene nel suo centro le graziose statuette della Madonna col Bambino o di un Vescovo genuflesso ai loro piedi”. (*Album dell’Esposizione*, cit., 1888, p. 200; *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 163).

Dame maltesi: croce “di foggia bizantina ammodernata [...]. V’è la madonna col bambino nel mezzo, poi lo stemma del Papa e quattro immagini di Santi” (*Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 162).

Diocesi delle Canarie: reliquiario con “tempietto ogivale ottagonale” in oro zecchino ed oro rosso.

“Avvi pure una piccola croce sopra due palme incrociate, per indicare che il Reliquiario è destinato alle glorie di un Santo martire.”

“Così è completata la minuta descrizione, che veramente meritavasi questo stupendo reliquiario, il quale offre parecchi punti di contatto col famoso ostensorio ogivale, disegnato dal valentissimo giovane prof. Edoardo Collamarini e offerto dall’arcidiocesi di Bologna” (F., 1888, pp. 454-455).

“esso è in forma di palma che in mezzo alla sua chioma d’oro verde porta n tempietto ogivale ottagonale d’oro zecchino, tutto illeggiadrito di guglie e bifore, di rubini e smeraldi, di fregi finissimi a cesello” (*L’Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 318).

Diocesi di Angers: ostensorio di stile “ogivale, leggerissimo nella raggera [sic] [...]. La lunetta che deve contenere l’ostia è ristretta con bella armonia da un ricamo metallico leggermente sfumato. Il disegnatore ha voluto smorzare la forma circolare alla raggiera ponendo ai lati quattro medaglioni emblematici riuniti insieme da ornati che hanno per tipo principale il giglio” (*Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 187; *Album dell’Esposizione*, cit., 1888, p. 157).

Diocesi di Malines: calice in “massiccio argento dorato, sullo stile gotico del quattrocento”. Decorata con medaglioni sul piede e sul nodo, sulla coppa motto in caratteri gotici. Mandato da Leone XIII al “Santuario di Maria, detto del Ponte, alla Porretta presso Bologna” (*Album dell’Esposizione*, cit., 1888, p. 188-189).

Diocesi di Ratisbona: altare con arredi sacri, “un capolavoro d’arte cristiana nello stile ogivale del secolo XIV [...].

Ai quattro angoli [della cornice dell’icona], in altrettante cornici dal fondo scuro, veggonsi raffigurati ad imitazione di bassorilievo i misteri della *visita a S. Elisabetta*, della *nascita di Gesù*, della sua *presentazione al tempio*, e della sua *disputa in mezzo ai dottori*; inoltre in sei medaglioni circolari, intercalati ai rabeschi nelle fascie [sic] della gran cornice, spiccano opportunamente in oro altrettanti emblemi e simboli di Maria, e cioè: *stela matutina*, *rosa mystica*, *vas insigne devotionis*, *ianua coeli*, *domus aurea*, *torres davidica* [...]. Il pallio

dell'altare ha nel centro un medaglione ogivale monocromo, rappresentante l'*annunciazione di Maria*, con nell'ergo il motto di Gabriele, AVE MARIA GRATIA PLENA, e nei due riparti laterali le immagini [sic] a colori de' santi Gioacchino, Michele Arcangelo, Leone Magno e Francesco d'Assisi: lavori mirabili di esportissime ricamatrici [...]. Non isfugga all'osservatore della nostra incisione quella lucernetta che sta fra gli ultimi due candellieri [sic] a destra: è una piccola lucerna esagona in ferro battuto, e finemente cesellata, come solo potrebbe farsi dell'oro o dell'argento; essa è un gioiello artistico ed una perfetta imitazione di quelle lucerne chiuse, a vetri colorati, che nel secolo XIV tenevansi accese presso l'altare, quando v'era nel tabernacolo il SS. Sacramento" (*L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 363-366).

Duca Ernesto Augusto di Cumberland: reliquiario di San Biagio, "imitazione scrupolosa dell'antica teca posseduta dal Duca di Cumberland, Brunswick e Luneburg, contenente un osso dell'avambraccio destro del santo vescovo e martire Biagio" (S. F., 1888, p. 166).

Eredi Geyling: vetrata a colori rappresentante l'Adorazione dei Magi, donata dallo stabilimento viennese. "Lo stile del disegno architettonico, come di quello figurativo, è del secolo XIV sul XV. Vivacissimi e bene armonizzati i colori, con magistrali contrasti, passaggi e gradazioni" (F., 1888, p. 475).

Fedeli: organo donato dalla diocesi di Foligno. In "stile ogivale, quale incominciò a fiorirsi sulla fine del secolo decimoquarto, e quale si riscontra in alcune parti della Basilica di San Petronio a Bologna [...]. Tra il fregio della cornice superiore del basamento, da cui sporge la tastiera, e il leggio per la musica, si stende una fascia, che porta graffita in caratteri gotici del Trecento la dedica latina al S. Padre" (F., 1888, p. 103). "Di stile originale non ricchissimo di fregi ma sobrio quale si addice allo stile del secolo decimoquarto" (*Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 186).

Feurstein: ostensorio "immagine [sic] di un tempio gotico dorato, di proporzioni svelte ed eleganti, e ricco di adornamenti sia nelle finestre archiacute che nelle guglie", con "sei statuette d'argento opaco, che tanta grazia e vaghezza aggiungono all'insieme architettonico dell'ostensorio". Dono delle Dame Cattoliche di Fribourg (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 117; S. F., 1888, p. 190).

A. Folcia, R. Cattaneo: calice in oro, "di stile gotico-italiano, caratteristico della fine del secolo XIII e del principio del secolo XIV; sicché potesse unirsi al magnifico Altare in legno dorato che si volle regalato a Sua Santità dalla Commissione Promotrice delle feste. [...] tradotto in un disegno veramente felice del distinto giovane architetto professor Raffaele Cattaneo di Venezia, che ottenne il secondo premio nel Concorso internazionale pel suddetto Altare [...]. È stata di vero buon gusto l'idea di introdurre nel piede le figurazioni a niello, ricordando le famose *Paci* della sacristia di S. Giovanni in Firenze, e rimettendo in onore questa antichissima specie di bulino, che il Francia nel 400 e Maso Finiguerra nel 500 facevano rinascere. Così pure a niello è la leggenda dedicatoria in caratteri gotici dell'epoca, sulle quattro principali curve della fascia che corre tutt'intorno al piede [...]. Il distinto orefice milanese signor Annibale Folcia ha posto ogni cura a rendere questo ricchissimo dono splendido per l'esecuzione" (FLANDOLI, 1888, p. 32; *Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 136).

L. Fontana: reliquiario rappresentante la Basilica di Sant'Antonio. "Ricorda i bei tempi del medio-evo, nei quali gli artisti profondamente cristiani impiegavano i loro talenti e consumavano la loro vita a fabbricar per la Casa di Dio quegli arredi, che formano tuttora lo stupore di quanti sono i cultori del bello, e di cui anche Padova può andare superba [...]. La maestosa basilica venne riprodotta dall'artefice con scrupolosa esattezza, perfino in quelle mende che per colpa delle vicissitudini dei tempi vi si riscontrano: e ciò perché ogni fedele possa meglio gustarla, vedendola conforme al vero oggetto della sua devozione. In due sole cose credette bene discostarsi dal modello: nell'aprire cioè quelle lunghe finestre laterali, chiuse a motivo degli altari, e nel togliere ogni monumento profano addossato alle pareti

esteriori, dovendosi conservare strettamente il carattere di Reliquiario. La sua lunghezza è di circa un metro per centimetri 55 di larghezza, mentre i tre maggiori pinnacoli si innalzano a 60 centimetri. Di metallo dorato sono tutte le murature; di puro argento ossidato le cupole; d'oro le croci, l'angelo ed altri principali ornamenti. Alla bellezza della architettura gotico-bizantina, allo splendore dell'argento e dell'oro aggiunse l'artefice maggior lustro col far riprodurre in ismalto tutte le invetriate, che tanto abbellano [sic] l'interno del tempio, completando eziando quelle che mancano con vaghi disegni, oppure con pie diciture, che servono maggiormente allo scopo di esaltare il S. Patrono, e talora ad illustrare la Basilica [...]. Due altri graziosissimi smalti sono le due pitture che stanno sopra la porta della facciata: la Vergine col Bambino e due Santi ai lati, d'ignoto autore, e la mezzaluna col nome di Gesù sostenuto dai santi Antonio di Padova e Bernardino da Siena, di Andrea Mantegna.

Ma il punto più luminoso, su cui si ferma l'occhio dopo aver contemplato la bellezza dell'insieme del Reliquiario, è la cupola dell'angelo, sotto cui riposa la Reliquia del Santo [...]. A far trionfare il superbo lavoro occorreva una base o piedistallo [...]. Ed anche a ciò provvede il Fontana, facendo appoggiare l'edificio sopra una semplice muratura, archettata a scomparti, in ciascun dei quali pose alternati quarantotto smalti circolari, raffiguranti i principali Santi padovani da S. Prosdocimo al B. Gregorio Barbarigo, e gli stemmi di alcuni fra i più ragguardevoli luoghi della Diocesi [...] e dei più generosi oblatori. Lo stemma del Santo Padre campeggia in mezzo ai quattro Protettori della Città, nel punto centrale della facciata" (S. F, 1888, pp. 146-147).

Reliquiario in stile "gotico, opera insigne del sullodato sig. Fontana di Padova, premiato già all'ultima Esposizione di belle arti in Torino", dono diocesano di Concordia (*L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 270).

Fraefel, Halter: paliotto "di stile ogivale per l'altare donato dalla diocesi di S. Gallo in Svizzera" (F., 1888, p. 182).

Fratelli Pocaterra: "Il Calice eseguito in argento ed oro nel Laboratorio dei Sigg. Giuseppe ed Attilio Fratelli Pocaterra Orefici in Roma, Piazza Borghese N. 86, 86 A, e 87, è di stile Bizantino", dono dell'Arciconfraternita Romana della Guardia d'Onore del Sacro Cuore di Gesù ed aggregate. È presente anche una patena, "di forma parimenti bizantina" (*Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 60).

Fratelli Sabatelli, C. Galbusera: altare portatile "ad uso Vescovo-missionario [...], stile bizantino", dono della Società di S. Savina in S. Ambrogio (*Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 45). "Non vi è chi non veda l'utilità grandissima di questa invenzione dovuta al meccanico milanese Carlo Galbusera [...]. Il tutto è in legno, di stile bizantino e le decorazioni in rilievo e a pennello, su fondo d'oro, raffigurano il Tempio di S. Ambrogio [di Milano] nel quale ha sede la Società di S. Savina [...]. Figure, emblemi e simboli, sono opera dei fratelli signori Sabatelli" (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 34).

Groizard: dona una pisside di stile "gotico-romanico", con gentilissimi rabeschi a filigrana, e medaglioni a smalto rappresentanti la Vergine, S. Giuseppe e S. Pietro" (*L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 318).

E. ed E. Haly: calice d'oro con "sei grosse amatiste nel piede, sei granati nel balaustro, quasi sferico, e sei piccole amatiste nella coppa; lavorato a rialzo sotto la coppa e in tutto il piede; è di stile romanico" (*Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 162).

Imperatrice del Brasile: acquasantiera a trittico. "La cornice rappresenta un pergolato di vaghissimo intreccio, e di stile ogivale, con un serpeggiamento elegante di vitigni d'oro carichi di grappoli d'uva matura, perfettamente imitati da ciocche di perle nere di squisita bellezza [...]. La cuspide assorge elegante, fiorita, maestosa come nelle cattedrali gotiche tedesche, fino a sviluppare un bel cespo frondoso a capo di una piramide di grappoli; e quel cespo opportunamente supporta in cima al pinnacolo la croce.

Alla base [...] sorge una piletta, a conca ovale, in pietra preziosa, di gradazione verde pallidissima, ed opaca e venata come l'onice; di sotto a questa coppa, e colorate a smalto,

sono le armi dell'augusta Imperatrice, con fregi di finissima cesellatura.

Chiuso il trittico, negli sportelli dei campi laterali si rappresenta la predicazione di Cristo, prima fanciullo fra i dottori della Sinagoga, poi fra le turbe che lo seguivano adulto per le contrade della Palestina. Due mirabili opere di cesello [...]. Le tre campate del trittico aperte [...], rappresentano tre soggetti evangelici. Nel centro è il Redentore crocefisso, e tutta la gran scena del Calvario, di assai bella composizione; stile del quattrocento: il colorito delle figure è sobrio, delicato, diafano, semplicissimo, eppure efficace, acceso la scultoria venustà e vigoria dei profili e dei contorni. Nel comparto a sinistra, Cristo orante nel Getsemani; l'*Ecce Homo* nel comparto a destra; lavori della stessa mano e dello stesso pregio artistico, cioè bellissimi come il soggetto principale poc' anzi descritto. Ci duole d'ignorare il nome del valente pittore, che ha condotto a tanta perfezione di miniatura di questo bellissimo trittico ogivale ad uso di acquasantiera". "Tutte e tre questi episodi raffigurati sullo stile del quattrocento, con vigoria grandissima nei profili e nei contorni" (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 46; U. F., 1888, p. 159).

Istituto Artistico di S. Lorenzo, Alfano, Maraffi: scrittoio con sedia "di puro stile bizantino", dono della diocesi di Aversa. Decorato "con figure bellamente scolpite, copiate dalle medaglie che ogni anno sogliono conarsi dalla Corte Romana in memoria di un nobile fatto o di un'egregia impresa che il regnante Pontefice abbia recentemente compiuta [...] atteggiati a sacra maestà stanno ai lati del mobile quattro dei grandi Dottori della Chiesa, Agostino, Ambrogio, Tommaso, Bonaventura [...] la parte superiore sporgente [...] è ornata da otto delle summenzionate medaglie accuratamente copiate e tramezzate di fregi [...]. Il fatto più memorando che segna la pagina più gloriosa del Pontificato di Leone XIII, la controversia cioè intorno alle Isole Caroline da Lui composta fra la Germania e la Spagna e rappresentata nella medaglia dello scorso mese di giugno, forma il pannello maggiore della parte anteriore dello scrittoio. [...] il pregevolissimo lavoro uscì dalle officine dell'Istituto Artistico di S. Lorenzo di Aversa, diretto da Angelo Grossi. Gli alunni del maestro Morelli vi lavorarono da ebanisti: Maraffi incise le medaglie: Alfano scolpì le statue" (*Esposizione mondiale*, cit., 1888, pp. 133-134). "Il perché [il riferimento ai medaglioni papali] il dono non assume solo il carattere di artistico, ma di storico ancora" (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 98).

T. Laurent: calice con smalti e gemme, offerto dai soci dell'Alliance Catholique di Lione. Non fu esposto perché il Papa "esaudendo i voti ardentissimi della Società oblatrice [...] lo ritenne presso di sé".

"I medaglioni che circondano l'aureo piè del calice [...] rappresentano i dodici Apostoli [...]. Al di sopra di un secondo collaretto sorge, a guisa di cono tronco, una simbolica collinetta di verde smalto, sparsa di rabeschi e di smeraldi, che serve di base alla novella chiesa di Nostra Signora di Fourvière, la celeste protettrice di Lyon [...]. Quattro arabe fenici [...] formano capitello al balaustro". Nel centro della coppa l'Agnello mistico con una processione di santi (F., 1888, p. 454).

Le Roux: un calice d'oro massiccio, in "stile ogivale", inviato dalle Figlie di Maria di Madrid (F., 1888, p. 235). Indicato nell'*Esposizione mondiale* "di stile misto" (*Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 165). "Nei quattro medaglioni [...] spiccano i simboli eucaristici e due mezze figure cesellate in rilievo: cioè, il Divin Salvatore in atto di benedire, coll'*alfa* e l'*omega* ai due lati; e la Vergine santissima, patrona delle pie Dame offerenti" (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 200; F., 1888, pp. 421-422).

P. Longo e figli, R. Cattaneo, G. Michieli: candelabro in ferro fuso su piedistallo marmoreo, dono della diocesi di Treviso. "Lo disegnò quell'insigne artista, che è il prof. Cattaneo, a cui il S. Padre ha di recente conferita la commenda di San Gregorio [...]. Nel centro della base marmorea, sculta con rara maestria, è questo versetto d'Isaia: AMBVLAVNT GENTES IN LVMINE TVO". La base è "di stile ogivale del 400".

"Nel tempietto quadrifronte, che costituisce il principale ornamento dell'alto balaustro, sono collocati quattro Santi patroni della diocesi di Treviso: le proporzioni del tempietto ogivale a

cuspidi, intramezzate da guglie, sono di una correttezza singolare [...]. Modellarono le singole parti, sopra disegni del comm. Cattaneo, il signor Pietro Longo e figli; e la difficile fusione fu diretta dal signor G. Michieli” (*L’Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 294).

Mainhart: tappeto d’altare, dono delle Dame Cattoliche di Wurtzburg. “Forse il disegno fu tolto da pitture dei primordi del secolo XV, benché arieggi piuttosto le figurazioni di Durero ne’ medaglioni minori. Il simbolo dei cervi sitibondi, che accorrono per dissetarsi alle acque scorrenti appiè dell’albero della vita, tengono dello stile tedesco più antico. [...] incita ad accorrere appiè degli altari, ove sorge il vero *Lothos*, cioè l’albero della vita, tra gli splendori degli astri, carico di frutti rubicondi, e fecondato perennemente dalla fonte inesaurita dell’eterna vita”. (F., 1888, p. 85). “I colori sono molteplici, ma di gradazioni pallide, abilmente imitati dai consimili lavori del secolo decimo quarto” (*Album dell’Esposizione*, cit., 1888, p. 165).

Marzo: “una pisside d’argento sbalzato e dorato, di stile ogivale, bellissimo lavoro e dono del sig. Marzo, gioielliere della Regina-Reggente” (*L’Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 318).

W. Mengelberg: tabernacolo della Madonna di Utrecht, da egli eseguito e donato. “Lo stile gotico che si presta mirabilmente per vari lavori qui eccellentemente è applicato. L’immagine della Madonna non potrebbe essere più nobile e dignitosa, così gli angeli dipinti sui due grandi sportelli vi danno il carattere del misticismo sì bene ritratto da frate Angelico e da’ suoi seguaci. Lo stile gotico non può sempre procedere a punta di logica e secondo le leggi della gravità, le quali nello stile greco-romano vengono fedelmente osservate, quindi quel cupolino cuspidale che si eleva ardimentoso e forma quasi un baldacchino alla Vergine è arditissimo, tuttavia regge benissimo nell’assieme e nel carattere stesso del monumento. Quando si potrà ottenere che alle figure si dia una tinta meno vivace e più consentanea al vero, e questo difetto si riscontra in tutte le statue o monumenti di tal sorta che si veggono nei saloni del Belgio, dell’Olanda e della Francia in particolare, l’arte potrà dire davvero d’avere abbracciato in un grande amplesso tutti quanti i popoli” (EQUES, 1888, p. 123).

“[...] un grandioso tabernacolo esagono, di stile ogivale nordico del secolo XV sul XVI, tutto lavorato in legno. Quattro delle pareti del trittico sono snodate, sicchè può chiudersi il tabernacolo a piacimento, e togliere alla vista dei riguardanti la statua di Nostra Signora di Utrecht, pur essa sculta in legno. I volti della Vergine Madre e del Divino Infante sono dipinti di colori al naturale; le vesti sono dorate e adorne di una lista a fiorami, alla maniera bizantina [...]. L’interno degli sportelli, quando sono aperti in parete, alla foggia de’ trittici antichi, mostra le figure di quattro angeli, direm quasi perugineschi, con volti esemplati dal B. Angelico; i quattro beati comprensori suonano diversi strumenti, volgendosi verso la Regina degli Angeli, che è il centro di attrattiva delle loro celesti armonie.

L’architettura, tutta coverta d’oro, ha riporti inargentati ed ornamenti in colore, con dotta sobrietà intercalati nei fregi principali. Le cuspidi e le guglie ritraggono nelle loro modanature il tipo di quelle che si riscontrano ne’ templi olandesi, come la statua della Vergine e la movenza del Bambino ci rammemora la scuola di Norimberga.

Sul piedistallo, nei due comparti di fronte, in cartelle capricciose, leggonsi a caratteri gotici due invocazioni delle litanie lauretane: *Virgo potens*, *Virgo prudentissima*” (F., 1888, p. 139).

“Tabernacolo esagono, alto più di tre metri [...] tutto lavorato finissimamente in legno, apresi a mo’ di trittico, ha la forma esagona ed è eseguito sullo stile ogivale nordico del XV sul XVI secolo. Anche quando il trittico è chiuso, spicca mirabilmente per l’eleganza architettonica la bellissima cupola tutta a cuspidi e guglie, che son riprodotte perfettamente sulla forma e sullo stile dei principali templi d’Olanda [...]. Aprendo i quattro lati di fronte che fanno da pareti mobili, si scorge nel centro la Beata Vergine che sostiene Gesù Bambino sul ginocchio destro [...] Vergine Madre, dipinta sullo stile bizantino, seduta sul trono, con veste ricca di fregi dorati, e racchiusa in una cornice dove spiccano mirabili disegni simbolici.

In ciascuna delle quattro pareti è dipinto un Angelo, e tutti e quattro, che suonano uno strumento diverso per ciascuno, sono rivolti verso la Madonna di Utrecht” (*Album*

dell'Esposizione, cit., 1888, p. 78).

F. S. Metz: nove ceri artistici “Quattro specialmente sono più ricchi di ornamenti in rilievo, cioè tempietti di stile gotico, traforati, profilati d'oro, e punteggiati di vari colori” (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 167; *L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 271).

Monaco di Baviera: ostensorio “di stile ogivale”, con raggiera “somigliante a quella degli ostensorii di prammatica” (U. F., 1888, pp. 218-219).

G. Moretti: altare ogivale di stile “gotico-italiano, dell'epoca più gentile dal 300 al 400” (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 26). Dietro alcune nicchie con statue, dietro le tavole dipinte, i bassorilievi della mensa ed altri ornati dell'altare, trovano posto, “secondo il concetto dei committenti [la Commissione Promotrice]”, le reliquie, che “per mezzo di speciali congegni, si possono facilmente coprire e scoprire, senza che ne venga alterato il concetto artistico e la decorazione dell'altare” (*L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 11). “Il concetto della commissione di prescegliere un altare con disegno *gotico italiano* muoveva dal desiderio di far rivivere il maestoso stile che in cosiffatti [sic] lavori presenta l'arte cristiana” (EQUES, 1888, p. 26).

Arredi sacri per l'altare, disegnati dal prof. Gaetano Moretti; “il tutto in armonia coll'altare medesimo” (BARTOLINI, 1888, p. 82).

“Oltre al soggetto principale ciò che interessa moltissimo in questo dono sono gli accessori tutti come candelieri, tovaglie, arredi sacri tutti” (EQUES, 1888, p. 37).

Leggio per l'altare ogivale: “è disegno, lavoro, e dono tutt'insieme del valente prof. Moretti, architetto e intagliatore lodatissimo” (F., 1888, p. 110).

G. Moretti, A. Antoldi: arpa a tastiera, su disegno dell'“architetto-decoratore Gaetano Moretti, professore dell'Accademia di Brera di Milano, nello stile medesimo dell'Altare offerto al Santo Padre dalla Commissione promotrice dei festeggiamenti” (*L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, p. 62; *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 180).

G. Moretti, Artigianelli di Monza: Pulpito di stile ogivale, per l'altare del Moretti. (*Esposizione Vaticana illustrata*, p. 271). “Osserveremo qui che la tinta del legno, di quercia naturale, è di un bruno pallido traente a violaceo, molto opportuno a dar risalto ai piccoli fondi colorati d'azzurro chiuso e di rosso porpora [...]. Della forma elegante lasciamo giudici le persone di buon gusto in arte, e più specialmente gli amatori dello stile ogivale italiano del miglior secolo. [...] esecuzione fina ed ingegnosa dell'intaglio” (F., 1888, p. 529). “La tinta leggermente violacea del legno, non sappiamo se naturale o artificiosa, dà grande risalto ai listelli dorati dei colonnini a tortiglione, delle cornici e dei reticolati multiformi, propri delle ogive del quattrocento, che precedeva sì da vicino la rinascenza in Italia [...]. I medaglioni ogivali che adornano le esterne pareti, sono di squisito buon gusto, come tutta l'ornamentazione” (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 143; *Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 126).

Inginocchiatoio per l'altare ogivale di Moretti “ai lati sono le statue di S. Giuseppe patrono della Chiesa e di S. Giovanni Battista protettore di Monza. Nei due prospetti principali sono simboli, rosoni, e leggiadre cornici dai nitidi profili: i fondi degli ornati ogivali sono azzurri e rossi”. Le statue dei due santi sono collocate entro due “nicchie gotiche” (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 202; F., 1888, p. 110).

G. Moretti, Bellesio/Belloni: Il Calice d'oro per l'altare ogivale del Moretti. “Lo stile di questo vaso sacro arieggia piuttosto il 500” (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 169; F., 1888, p. 110).

G. Moretti, Bellosio: Le Ampolline di cristallo opalino, per l'altare ogivale del Moretti. Anche il vassoio è ricco di fregi a sbalzo, con gli stemmi papali nel mezzo dei due medaglioni di fondo (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 169; F., 1888, p. 110).

La pisside per l'altare ogivale del Moretti. “tiene piuttosto dello stile ogivale nordico” (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 185; F., 1888, p. 111).

La Palmatoria (bugia) dell'altare ogivale del Moretti. “è di forma ogivale e svelta; il piattello

ha tre dischi ogivali di finissimo e grazioso intaglio sullo sbalzo” (*Album dell’Esposizione*, cit., 1888, p. 161; F., 1888, p. 111).

La Pace per l’altare ogivale del Moretti ha l’immagine dell’*Ecce Homo* in bassorilievo di vecchio argento cesellato; cornice a tempietto (F., 1888, p. 111).

Il Vassoio pel zucchetto per l’altare ogivale del Moretti (*Album dell’Esposizione*, cit., 1888, p. 185; F., 1888, p. 111).

G. Moretti, E. Frette e C.: Tovaglia d’altare eseguita per l’altare ogivale del Moretti, “di puro stile gotico-italiano, ed armonizza con quello dell’altare suddetto, perché l’uno e l’altro sono opera del distintissimo prof. Gaetano Moretti milanese”. (F., 1888, p. 50).

G. Moretti, V. Gini: La brocca ed il bacile per l’altare ogivale del Moretti, in oro, “magnificamente lavorati a rialzo, in rilievo, ed a smalto” (*Album dell’Esposizione*, cit., 1888, p. 193 ; *Esposizione mondiale*, cit., 1888, , p. 186; F., 1888, p. 110).

G. Moretti, M. Quadrelli: la croce per l’Altare ogivale del Moretti “ l’intaglio della croce mirabile in ogni più minuto particolare, e nella forma quattrocentista del piede, rivela nel Quadrelli un degno collaboratore del prof. Moretti che ne ideò il disegno” (F., 1888, p. 110).

Candelieri per la mensa dell’altare ogivale del Moretti “Alle cornici fiorite nelle spirali, ed in ogni comparto, veggonsi con sobria disposizione frammisti piccoli fondi delle due tinte già note” (F., 1888, p. 110).

G. Moretti, L. Rossi: tavolini-lampade per l’altare ogivale del Moretti, dono del Comitato Milanese. In “quello stile gotico-lombardo, tanto adatto all’architettura” (*Album dell’Esposizione*, cit., 1888, p. 26). “Nell’uno è la statua di S. Ambrogio e il medaglione di S. Pietro; nell’altro S. Carlo e S. Paolo. Sull’altro un angelo sorregge un candelabro di ferro squisitamente lavorato da Ludovico Rossi. I fondi degli spicchi ogivali sono qui pure azzurri e vermigli. La forma di questi nome di *tavolini-lampade*, è snella e gentile, e ben si addicono ai lati dell’altare in parete” (F., 1888, p. 110).

G. Moretti, Tavazzano/Gavazzano/P. Tarvazano: quattro candelieri per la mensa dell’altare ogivale del Moretti. “Alle cornici fiorite nelle spirali, ed in ogni comparto, veggonsi con sobria disposizione frammisti piccoli fondi delle due tinte già note” (F., 1888, p. 110). “I lavori di metallo sono stati eseguiti dall’Orefice Pietro Tarvazano di Milano” (*Album dell’Esposizione*, cit., 1888, pp. 26; *ivi*, p. 193).

Urnetta per le oblazioni [didascalia dell’immagine: urnetta per le abluzioni] per l’altare ogivale del Moretti (F., 1888, p. 111). Nell’*Esposizione mondiale*, cit., 1888, è indicata come urnetta per le oblazioni (*Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 186).

F. von Muller, L. Nieper: “*uno splendidissimo esemplare della celebre BIBLIA PAUPERUM figurata*” di Costanza, dono di re Alberto di Sassonia. Riproduzione a penna su pergamena (“in proporzioni maggiori dell’originale”), eseguita “dall’illustre direttore della reale Accademia di Belle Arti di Lipsia, il consigliere aulico, commendatore Ludovico Nieper”. La pagina di dedica è decorata con un “finissimo disegno a penna, di stile del secolo XVI, ideato ed seguito anch’esso dal Nieper”.

Legatura realizzata dal prof. von Müller di Monaco su disegno del Nieper (alta cm. 48, larga cm. 39) “imita stupendamente il genere di quelle degli evangelieri preziosi e gemmati dell’età bizantina, nello stile però dell’oreficeria più fiorente e perfetta. Nel quale egregio lavoro il gusto archeologico ed estetico e la perizia tecnica gareggiano colla ricchezza della materia”.

“Il codice consta di trentaquattro grandi pergamene, oltre quelle del titolo, dedica e dell’ultimo foglio; delle quali, diciassette sono delineate a penna, ciascuna in due ordini o piani; e così sommano a trentaquattro i quadri figurati, con leggende in paleografia teutonica del secolo XIII volgente al XIV, latine e tedesche. Le leggende sono ripetute in caratteri odierni a stampa e dichiarate in diciassette pergamene, ognuna posta a riscontro del foglio figurato [...]. Le testimonianze della storia ed i confronti con i monumenti iconografici hanno fatto salire i dotti editori tedeschi dal secolo XIII fino all’XI, al X, al IX, nella ricerca dei primi campioni d’un simile libro di concordia figurata dei due testamenti” (*Album*

dell'Esposizione, cit., 1888, pp. 197-199; DE ROSSI, 1888, pp. 122-123).

Pallotti: “Dono dell'orefice Pallotti di Venezia, è una croce pastorale bizantina d'oro; ha cinque medaglioni di smalto azzurro” (*Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 163).

Pierret: croce offerta dal Comitato Italiano degli Ordini Equestri Pontificii, presieduto da S. E. il Principe Ruspoli. Presentata in un ricco astuccio di velluto cremisi, di forma ogivale, che richiama un trittico. “La croce è di forma latina, colle estremità foggiate a disegno tra il bizantino e l'ogivale del secolo XIV”. Nell'astuccio, sulla sinistra dell'osservatore, campeggia “in bella forma cinquecentista” lo stemma di Leone XIII in smalto (*L'Esposizione Vaticana*, cit., 1888, pp. 138-139).

Poussielgue Rusand et fils: “croce papale astata a tre traverse”, in “stile ogivale”. In metallo dorato “con ismalti dai colori chiarissimi, con bei girari di filigrana opaca su fondo lustrante [...]”. L'asta cilindrica è cesellata” (S. F., 1888, p. 455).

Calice e patena utilizzati per la Messa giubilare, donato dal vescovo e dalla diocesi di Potosi (Messico). Il balaustro è di stile “ogivale”; mentre la coppa, “ricoperta per due terzi da smalti gemme e filigrane”, è definita “un trionfo dell'arte e della magnificenza” U. F., 1888, p. 462).

Principe di Arenberg: tempietto gotico e statua di San Tommaso. Il tempietto si erge sopra “quattro agilissime colonnine d'oro, incise a bulino, con eleganti nodi a metà, stile del 300”. La statua del santo è “sculta in avorio, con quella compostezza che è tutta propria de'trecentisti: ha in petto il simbolico *Sol Justitiae*, e volge agli spettatori la *Summa Teologica*, sorreggendola con le mani” (F., 1888, p. 139).

Principe Colonna: (assistente al Soglio Pontificio) un medaglione. “Questo dono ha la forma di una sfera ed è eseguito sullo stile bizantino. Racchiude l'effigie in mosaico della Beata Vergine, dal nimbo d'oro e dalla corona a torre, ed è una perfetta imitazione della scuola greca del primo millennio.

La graziosa e ricca cornicetta rotonda, cordoncini di oro ritorto, e a riporti di quattro piccoli medaglioni, con pietre preziose” (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 62).

Re e Regina di Portogallo: calice d'oro massiccio “di curiosissimo modello”, di stile “misto fra il moresco e l'ogivale-lusitano, con ricordi del bizantino [...] è stato imitato colla massima precisione ed esattezza dal calice originale preziosissimo che si conserva nel tesoro reale di Santa Maria di Belem”. “Una particolarità notevole anch'essa di questo calice sì originale, sono i sei cespi capovolti sospesi a piccole catene, che pendono oscillanti a guisa di campanelli fra i medaglioni finali della coppa” (U. F., 1888, p. 168). “Fu copiato esattamente da quello che si conserva nel tesoro reale di S. M. di Belem (Betlemme) e che fu formato con il primo oro americano giunto a Lusitania” (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, pp. 34; *ivi*, p. 104; *ivi*, p. 111).

E. Reffo, Gasperini: inginocchiatoio artistico “di stile ogivale”, offerto dall'Unione Operaia Cattolica di Torino. “[...] fu disegnato dal signor Enrico Reffo, che dipinse le figure e i simboli del trittico; l'intaglio diligente è opera del Gasperini.

Il trittico porta dipinti nelle due parti laterali i santi apostoli Pietro e Paolo, patroni della Unione, e nel mezzo il divin Crocefisso [...]. Intorno intorno, tra fogliami e rabeschi a colori su fondo nero, sono i ricordi della cattolica Torino: cioè la Madonna della Consolata, il Miracolo del SS. Sacramento, S. Giovanni Battista protettore dell'Arcidiocesi, S. Massimo primo vescovo di Torino, e la S. Sindone” (F., 1888, p. 497).

A. Sacco: altare (o progetto?) “in stile gotico italiano” del sacerdote Antonio Sacco. “Al girare di un congegno, allogato sotto il piano della mensa, gli sportelli scompaiono interamente dietro l'ordine architettonico senza alterarlo e mostransi le reliquie. Il concetto generale della figurazione dipinta negli sportelli è: *Cristo eterno sacerdote e vittima* espresso nei quadri dei 5 vani superiori: la natività, la sacra cena, la crocifissione, la sepoltura e la risurrezione del Salvatore. Nell'ordine inferiore sono effigiati fatti del vecchio testamento allusivi al detto concetto di vittima e di sacerdote: la creazione, il peccato di Adamo, la morte di Abele, il sacrificio di Abramo, il sacrificio di Melchisedeco, la manna del deserto, il

serpente di bronzo [...]. L'autore, senza scostarsi dalle tradizioni del più puro gotico italiano, ha saputo rendersi originale" (N. P., 1888, pp. 306-307; *Album dell'Esposizione, cit., 1888, p. 155*).

San Gallo (Svizzera): organo da cappella, "di un gotico fiorito". S. Notchero monaco seduto in cattedra, nelle campate attigue S. Gregorio Magno e S. Ambrogio (F., 1888, p. 91).

Cappella ogivale con arredi e vasi sacri, che si completa con il sopracitato organo. "Chiunque abbia gusto d'arte, se pensi, come a noi sembra, che lo stile ogivale, detto anche gotico, è lo stile più acconcio per esprimere l'elevazione del sentimento cristiano, dovrà soffermarsi dinnanzi a quest'opera d'architettura ornamentale [...]. L'Ostensorio, dello stile ogivale più fiorito, che nel quattrocento ebbe maggior voga nei paesi germanici [...]. Nei compartimenti laterali sono dipinte a olio su fondo dorato le immagini di S. Gallo abate e di S. Otmaro vescovo, e poggiano sovra il duplice arco della base, destinata a rialzare il trittico sull'altare ed a custodirvi reliquie di Santi [...]. Dinanzi la mensa dell'altare è distesa una stupenda palla, o palliotto [sic]" (F., 1888, pp. 181-182). Lo stile, come ben si comprende, non poteva essere che gotico-ogivale [...], come quello che maggiormente si presta alla soave maestà del culto cristiano" (*Album dell'Esposizione, cit., 1888, p. 126*).

San Bernardo d'Hanau: ostensorio proveniente dalla diocesi di Fulda. "Sulla cupola di foggia bizantina porta un'edicola esagona, a contrafforti e guglie di elegante struttura" (S. F., 1888, p. 191).

G. Spithoever: "due arazzi, del principio del secolo XV, riprodotti fedelmente dagli originali, e coloriti in tela a sugo di erba [...]. Gli arazzi originali, onde queste tele riproducono le figure più importanti, esistono tuttora, e formano l'universale meraviglia del duomo di Xanten, presso Düsseldorf [...]. Nel primo a destra è S. Vittore guerriero colla croce nel vessillo e nello scudo, in perfetta armatura di foggia medievale, per un'artistica libertà del maestro disegnatore [...]. Il fondo è tutta una spalliera di foglie dalle tinte calme, e di svariatissime forme; e trapuntivi sopra fiori a profusione, dei più vaghi colori e delle più diverse forme, di un gusto che direm quasi cinese, ammodernato e ingentilito dalla grazia europea" (U. F., 1888, p. 507).

Stabilimento Th. Devuyt Dhont: mitra "di stile ogivale e di perfetto taglio trecentista", offerta dalla diocesi di Bruges. "Nella sua parte anteriore, sotto un tempietto elegantissimo ogivale d'argento e d'oro, è ricamato in seta finissima a fili mischi d'oro e seta a colori il Crocefisso, con ai lati la Vergine Madre immacolata e il vergine Apostolo" (U. F., 1888, p. 490).

"[...] il lavoro di ricamo venne fornito dallo stabilimento Th. Devuyt Dhont di Bruges, sopra disegni del figlio stesso del signor Devuyt" (F., 1888, p. 552).

F. Stoelben: ostensorio a croce greca, proveniente da Glatz (Breslau), di stile "misto di ogivale e bizantino". I quattro medaglioni circolari, nelle estremità trilobate della croce: "al sommo l'Eterno Padre, ai lati Maria SS.<sup>ma</sup> e S. Giuseppe, al di sotto la colomba simboleggiante il divin Paracleto; queste immagini spiccano sopra un fondo di smalto azzurro rabescato di aurei fregi" (U. F., 1888, pp. 218-219).

Ostensorio che "richiama, per noi italiani almeno, la forma più generalmente usata per reliquiari de' santi: esso è di stile decisamente ogivale". Offerto dalle Dame Cattoliche di Berlino (U. F., 1888, pp. 218-219; *Album dell'Esposizione, cit., 1888, p. 152*).

Tanfani (ditta): calice offerto dai Padri Agostiniani del Gesù e Maria in Roma (*Esposizione mondiale, cit., 1888, pp. 25-26*).

Reliquiario della città di Ferentino, contenente una teca con parte del cuore di San Celestino. "La parte superiore pure esagona, ha la forma di un tempio bizantino entro il quale è collocata la teca contenente la reliquia. Il disegno è di stile purissimo [...]. Il disegno e l'esecuzione di questo interessante oggetto artistico sono dovuti alla d. Tanfani e F." (*Esposizione mondiale, cit., 1888, p. 33*).

Pisside in oro e smalti, offerta dal Collegio dei Chierici di Camera. "Eseguita in tutto sullo

stile bizantino, questa pisside, è adorna di non poche turchesi disposte con ordine ammirabile, e che con alcuni specchietti bianchi frammezzo all'oro cesellato a filigrana formano l'effetto più gradito per tutta la sua superficie" (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 87). "Adornamenti a smalto [...] arricchita da non poche pietre preziose, le quali sono intramezzate da graziosissimi medaglioni bianchi e luccicanti: tutti questi fregi poi si diranno con delicata maestria, sul coperchio, eseguito a foggia di corona, sotto la coppa nel balaustro e nel piede, sempre sopra un finissimo lavoro d'oro a cesello" (*Album dell'Esposizione*, cit., 1888, p. 103).

Università cattolica di Lovanio: leggio da messale, in "vecchio argento cesellato, stile gotico del secolo XIV" (*Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 164).

Vescovi Assistenti al Soglio Pontificio: trittico rappresentante la nuova abside del Laterano, "di corto ampliato e sontuosamente adorno dalla regale munificenza di Leone XIII". Il Papa siede in trono, circondato da "i Vescovi, che sono per insigne privilegio Assistenti al Soglio Pontificio". Nei pannelli laterali "il Principe degli Apostoli con S. Giovanni Battista" e "S. Giovanni Evangelista e l'Apostolo delle genti". "Benché toccato alla sfuggita, e con maggior ricerca dell'effetto di massa, il dipinto centrale è ricco di aria ambiente nell'emiciclo, con vera sensazione di spianata nel pavimento" (F., 1888, p. 85).

Vescovo di Scepusio: ostensorio "a patina d'argento vecchio", copia dell'ostensorio di S. Giovanni a Felka. "importanza artistica e storica di questo elegantissimo ostensorio ogivale". Oltre alle statue presenti sulla cima ve ne sono alcune anche nelle edicole sottostanti (U. F., 1888, p. 474).

L'originale viene ascritto allo "scorcio del XIV secolo, o certamente poi al principio del XV". E esso ha inoltre perso le statue dei due apostoli, fatte sostituire nella copia ottocentesca dai "santi re d'Ungheria", Stefano e Ladislao (U. F., 1888, p. 491).

A. Waldhorn: harmonium da chiesa in forma d'organo. Nella parte superiore della cassa l'harmonium assume "la forma di un prospetto gotico, a sesta italiana [...]. Le proporzioni delle colonne e delle lesene, come altresì il tipo della sesta degli archi, ci sembrano esemplati dalla basilica petroniana di Bologna" (S. F., 1888, p. 199).

A. Zanetti, E. Collamarini: ostensorio donato dalla diocesi di Bologna, eseguito "con sì scrupolosa esattezza dall'orefice bolognese sig. Alessandro Zanetti". Il disegno fu realizzato da Eduardo Collamarini, il quale "si ispirò agli esemplari antichi di oreficeria bolognese, che ci restano ancora nei reliquiari delle basiliche di S. Stefano e di S. Domenico, che furono da lui presi in esame [...]. Dovendo però acconciare la bella opera che rivolgeva in mente alle forme moderne prescritte dalla liturgia per un ostensorio, egli coronò il suo disegno di una raggiera, o fascia circolare di raggi, a cui, per non dipartirsi troppo dall'antico, antepose sette fiamme.

E poiché nell'arte ogivale tutto è simbolico, e tutto mirabilmente serve ad inalzare [sic] lo spirito a Dio; questo ostensorio, che da quella si informa e prende vita, doveva racchiudere un concetto assai spirituale ed elevato. A chiunque infatti attentamente lo riguardi, si fa subito palese che quel fusto argenteo e dorato, adorno di stemmi, di angeli, di tempietti a traforo, di statuette e di epigrafi, non è che un prezioso rivestimento del troco di una mistica pianta, la Chiesa Bolognese [...]. E posciachè questi mistici frutti di cotale pianta giammai sarebbero venuti a perfezione di maturità, ove il sole immortale, Cristo Gesù, che si nasconde sotto il velo degli azimi [sic] eucaristici, non avesse del suo calore fecondato il tronco; perciò alla sommità di esso sta la raggiera [...]. Inoltre, alla santificazione dei popoli validamente cooperando la intercessione di coloro, che, fatti ora concittadini di Dio nei tabernacoli della gloria celeste, prima lo furono di noi [...]; così assai si addiceva che nel fusto esteriore di questa mistica pianta, che è la Chiesa Bolognese, apparissero le figure di alcuni almeno dei principali protettori della città. [...] lungo una fascia azzurra sottostante al nodo della impugnatura, che ha un giro di finestre bifore, si legge il motto inciso sul sigillo antico dei signori anziani di Bologna, ossia il famoso esametro leonino: PETRVS VBIQVE PATER,

LEGVMQVE BONONIA MATER, e cioè: PIETRO DVUNQUE PADRE, BOLOGNA IN LEGGI MADRE. È l'epilogo della storia di Bologna la dotta, della sua gloria più fulgida, dell'antichissimo suo studio, dove [...] fiorì lo insegnamento del diritto civile e canonico, del quale Bologna fu maestra a tutta Europa" (CARPANELLI, 1888, pp. 192, 206-207).

"Ci parve degno di essere ammirato questo ostensorio, perché nel suo disegno e nell'esecuzione accuratissima rivela ancora una volta quanto abbiamo detto già in questo periodico, come cioè nella Esposizione Vaticana, l'arte italiana, siasi rivelata altamente conservatrice delle pure tradizioni che resero celebre e mondiale la sua fama" (*Esposizione mondiale*, cit., 1888, p. 76).

## **Esposizione Nazionale di Palermo, 1891-92.**

### **Divisione VIII – Mobili e arredi.**

#### **Classe 38° (mobili).**

181. Onufrio Cav. Andrea, *Palermo* – Mobili in osso, stile antico siciliano per arredamento completo di un salotto (*Esposizione Nazionale di Palermo 1891-1892. Catalogo*, cit., [1891-1892], Divisione VIII, p. 6).

E. Besio: un'altra signorina, Emilia Besio, rivela non comuni attitudini pittoriche con un arazzo medioevale che s'intitola *Charitas*, ed ottenne la medaglia d'oro all'*Esposizione Beatrice* di Firenze. Nel fondo e fra gli alberi un merlato castello; n'è uscita da poco una giovine bella e buona, dalle soavi fattezze e dalla bionda chioma [...] un povero le si inginocchia dinanzi chiedendole più con lo sguardo che con la voce l'elemosina... e la pia damigella, con una mossa incantevole, allunga la mano affusolata nella borsa che il paggio le porge (G. P. F., 1891-1892, p. 219).

P. Castello: Il parapetto per rampa di scala, presentato dall'*Officina Artistica* di Prospero Castello da Torino, è un lavoro di squisita e finitissima fattura; nell'ornamentazione e nel fogliame c'è tale perfezione che davvero non si comprende si possa ottenere a colpi di martello tanta finezza! È di buonissimo stile medioevale; ad un estremo è sostenuto da una bella colonnina adorna di fiori delicatissimi e all'angolo sporge il corpo di un drago squisitamente lavorato (SICILIANO, 1891-1892, p. 131). Medaglia oro (*Palermo e l'Esposizione*, cit., 1891-1892, p. 307).

Di Prima: Il Di Prima [di Palermo] ha presentato un piccolo parapetto in ferro battuto per balcone di stile medioevale, a fogliami di ferro ritorto: è un lavoro di buon gusto e molto ben fatto (SICILIANO, 1891-1892, p. 131).

Ginori: la Casa Ginori, che presentasi fuori concorso, espone moltissime belle cose [...]. Sono pregevolissime inoltre le imitazioni delle stoviglie medioevali (*Palermo e l'Esposizione*, cit., 1891-1892, p. 99).

Guaita: Chi non ricorda la caratteristica fucina del Guaita nel *Borgo Medioevale* di Torino? Egli è un vero specialista per i lavori di ferro battuto e cesellato [...].

S. M. la Regina ha acquistato alla mostra di Guaita uno splendido trepiede che raffigura un grosso drago, il quale sostiene un bel vaso di ceramica (SICILIANO, 1891-1892, p. 131). Medaglia argento (*Palermo e l'Esposizione*, cit., 1891-1892, p. 317).

A. Onufrio: A chi visita la galleria dei mobili nell'Esposizione palermitana, la maggior sorpresa è data da un espositore, da un dilettante che è un vero artista, il cav. Andrea Onufrio di Palermo [...].

I mobili d'osso scolpito, in uno stile medioevale, dall'Onufrio, sono il fenomeno più bello e più originale della sezione dell'arte applicata all'industria [...].

Il signor Onufrio non ha trovato alcun esemplare di mobili del medio evo; ed ecco egli si immagina come quei mobili, nel bel tempo dei Normanni, dovevano essere!... [...].

Il carattere generale dei mobili del medioevo è designato col nome di gotico. Ce ne rimangono, per dire la verità, assai pochi, e anche questi pochi più dipinti sui quadri del tempo che scolpiti nei legni, con cui il tempo si è divertito a esercitare il suo dente; - ma il loro stile non è dubbio.

Il signor Onufrio ha procurato di schivare il tipo assolutamente gotico, e ha cercato, invece, d'ispirarsi al gusto dell'architettura siciliana medioevale, ove il genio arabo, vittorioso anche dopo le disfatte politiche, si slancia a grazie imperiture e imprime il suo suggello.

Il carattere medioevale dell'architettura siciliana è reso in questa specie di piccole architetture di mobili; è la nota dominante; ma le variazioni non sono povere, tutt'altro; - nelle forme e nelle decorazioni fioriscono, abbondano. È la varietà nell'unità.

Codeste variazioni contribuiscono a rendere singolare ogni pezzo e non permettono quella noia che proviene dall'uniformità. Inoltre, non sono esse una delle caratteristiche dell'architettura medioevale?... [...]

Meritano un cenno anche le stoffe, uso medioevale, adoperate dall'Onufrio. Egli ha fatto eseguire un ricamo che simula il tessuto bianco antico in seta ed argento, sul genere di quelle stoffe che in Sicilia sotto re Ruggiero erano lavorate con tanto gusto e delle quali qualche raro frammento si conserva appena nel museo industriale di Roma.

Anche in questo ha raggiunto il carattere locale, e le stoffe armonizzano col paziente lavoro del resto, dove, direbbe Victor Hugo, l'artista vi ha messo quasi un sorriso umano.

[...] E a proposito dei mobili dell'Onufrio, ecco cosa scrive da Palermo la signora Emma Perodi:

“[...] L'attuale proprietario del palazzo, costruito da Forcella, il principe di Baucina, aveva in casa sua un amministratore-artista, il cav. Onufrio, padre del povero Enrico, che aveva dato tante speranze di sé nel campo letterario. Il d'Onufrio studiò, frugò nei vecchi libri, nelle antiche stoffe, tolte al sepolcro di Costanza, quando fu aperto nel secolo scorso, e ideò dei mobili che serbassero la linea gotica e fossero costruiti di osso ed ebano, parte ad intarsio, parte con figure a mezzo tondo, e ne addobbò la sala del principe di Baucina.

“Ora ne ha fatti diversi per l'Esposizione e li ha collocati in un piccolo padiglione, dove sono ammirati da tutti. Se fossero così precisamente i mobili normanni, nessuno può dirlo, ma sono belli e le stoffe che ricoprono i cuscini, il cuoio istoriato che riveste le spalliere dei seggioloni, le serrature degli stipi, tutto è bello, originale, ed ha un carattere che non hanno certo i mobili moderni.

“Se fosse a Parigi o a Londra l'Onufrio avrebbe già trovato un largo smercio a questo mobilio di lusso, ma forse, dovendo farsi aiutare da artefici, non potrebbe conservare a ogni oggetto quel carattere antico, quella giusta intonazione che ha saputo serbargli ora che ogni mobile è costruito quasi esclusivamente da lui.

“Questi mobili sono una particolarità della Mostra di Palermo e per questo ho voluto parlarvene, signore. Non li troverete in nessun magazzino per quanto elegante esso sia, non li vedrete profanati dalla riproduzione commerciale; stanno agli altri mobili come un braccialetto di Castellani sta a un lavoro di un orefice qualsiasi”. (*L'Esposizione Nazionale illustrata*, cit., 1891-1892, p. 155).

Ma in mezzo a tanta ricchezza e diversità di mobili che non lasciano nulla a desiderare per la maestria e il gusto artistico degli artefici, l'unica nota originale nuova è messa dai lavori del dilettante cav. Andrea Onufrio da Palermo, il quale è notissimo in Palermo come amatore intelligente e passionato cultore di arti belle (*Palermo e l'Esposizione*, cit., 1891-1892, p. 142). Diploma onore (*Palermo e l'Esposizione*, cit., 1891-1892, p. 317).

Mi fermo prima a esaminare i mobili dell'Onufrio. Non sono mobili commerciali. Un artista li ha ideati per la sala normanna del palazzo Baucina e dopo averli eseguiti per ornarla, ha fatto gli altri che sono alla Mostra.

Questi mobili di osso intarsiato ed intagliato, non somigliano a nulla di ciò che si è veduto fin qui. Hanno dell'arabo per i colori simili a quelli dei mosaici, ma più bassi nell'intonazione;

hanno del normanno nella linea, e l'unione di questi due stili, che fa l'attrattiva della Palatina, della chiesa di Monreale, del castello della Martorana, e della sala detta di Ruggero nel palazzo reale di Palermo – la sola che conservi gli antichi ornamenti a mosaico – dà a questi mobili un carattere proprio. Siamo stufi ormai dei mobili di legno a intaglio o a intarsio, dei mobili dipinti o dorati dell'epoca barocca, ed è con un vero senso di meraviglia che ci fermiamo dinnanzi a questi dell'Onufrio, che non hanno nulla di comune con gli altri.

Egli espone una tavola bellissima, uno stipo, un seggiolone, degli sgabelli e uno stallo da porsi sotto un trono, mobili tutti che sono veri gioielli nel loro genere e ai quali non mancano né le stoffe né i cuoiami a rilievo e a colori, né le serrature, copiate su quelle del tempo di cui l'Onufrio ebbe la fortuna di possederne una. Anzi, se non sbaglio, fu quella serratura dell'epoca normanna che gli diede il desiderio di ornare la sala a marmi e mosaici preziosi del palazzo del principe di Baucina; e quel tentativo riuscì così felicemente, che l'Onufrio fu incoraggiato a continuare quella produzione, che ora tutti ammirano alla Mostra palermitana (PERODI, 1891-1892, p. 234).

G. B. Viero: Belle le maioliche di stile del secolo XV e quelle ad imitazione di Sassonia di Sevres di G. B. Viero da Bassano (*Palermo e l'Esposizione*, cit., 1891-1892, p. 187). Medaglia bronzo (*Palermo e l'Esposizione*, cit., 1891-1892, p. 303).

## **Esposizione Italo-Americana di Genova, 1892.**

### **Sezione VIII.**

#### **Gruppo A – stanze complete.**

1213. Asnaghi fratelli, *Meda* – Due camere da letto, stile lombardo (*Esposizione italo-americana*, cit., 1894, p. LIII).

1223. Dal Tedesco Marco, *Venezia* – Camera da letto in noce, stile lombardo (*Esposizione italo-americana*, cit., 1894, p. LIV).

1228. Gatti Giovanni (Ditta), *Milano* – Camera da letto in stile gotico (*Esposizione italo-americana*, cit., 1894, p. LIV). Medaglia d'oro “per importanza di produzione” (*La giuria dell'Esposizione italo-americana*, cit., 1893, p. 175).

1244. Paleari F. e figli, *Lissone (Meda)* – Due stanze da letto, stile rinascimentale e gotico fantasia (*Relazione generale*, p. LIV).

#### **Gruppo B – Mobili artistici intagliati, intarsiati ed usuali.**

1319. Massimo Bartolomeo, *Idem [Torino]* – Mobili stile 500, 600 gotico inglese – *Medaglia d'argento* (*Esposizione italo-americana*, cit., 1894, p. LVII).

P. Castello: vince una medaglia d'oro “per il gran pregio trovato ne' suoi lavori in ferro battuto” (*La giuria dell'Esposizione italo-americana*, cit., 1893, p. 175).

Jalotecnica: in questa sala [presso padiglione delle Industrie diverse] va notata una finestra con una vetrata in stile gotico a disegni a colori: essa è lavoro della “Jalotecnica”, ditta Armanini, Lattuada e C. di Milano, studio artistico-industriale per la lavorazione dei vetri, cristalli e specchi per appartamenti, chiese e teatri: è una ditta che merita incoraggiamento perché costituita da soli operai ed artisti che, rimasti senza lavoro nella recente crisi industriale, misero in comune i loro piccoli risparmi e si associarono con fede robusta nella propria abilità e volontà di lavorare (*Esposizione italo-americana in Genova. Guida ufficiale*, cit., 1892, p. 129).

## **Esposizioni Riunite di Milano, 1894.**

A. Radice: Bella è la camera (527) di noce, stile 1400, di Radice Antonio (MAFFI, 1894, p.

54).

Sala degli artefici consociati/ditta Arpesani: una sala decorata e arredata appunto nello stile del secolo XV.

Il lavoro di pittura decorativa venne eseguito dai giovani e distinti pittori Nino Besta e Francesco Pietrantonio.

Il soffitto, per la parte in legname, è lavoro degli operai Carpi, Viganò, Perego, Colombo, Sangiorgio e Giudice, appartenenti alla ditta Antonio Proserpio e figli di Barzanò. Sono pure di questi il tavolo e le sedie, eseguite con somma accuratezza d'intarsio.

Il camino, in pietra di Guinzano, venne scolpito da Colombo Angelo e Silvestri Angelo, due giovani artefici che adoperano con pari valentia [sic] tanto lo scalpello che la sgorbia: di che son prova la scultura del *cassone nuziale* e dell'anconetta dorata [...]. La bella Madonna col putto in terracotta che figura in quell'anconetta, è opera del principio del secolo XVI: appartiene alla raccolta del signor Rodolfo Sessa, che si compiacque, con tale temporanea cessione, di rendere più completa questa speciale mostra temporanea.

I lavori in ferro [...] furono eseguiti dagli operai Germani, Fassioli e Galli della ditta Frigerio di Milano, che in questo genere di lavori possiede una vera scuola ed una ben meritata rinomanza.

La parte vetraria, finestra e tondini, e il parafuoco a vetri colorati, venne eseguita da Torniamenti Paolo, della ditta Torniamenti Virgilio, il quale si dedica da alcuni anni, con ottimi risultati, a questi lavori speciali.

I disegni, tanto dell'insieme che della decorazione, dell'arredamento e dei mobili, vennero dati dall'ing. Cecilio Arpesani, che ne diresse pure l'esecuzione in ogni particolare (*Le Esposizioni Riunite*, cit., 1894, p. 210).

Un altro gruppo di operai si presenta con un insieme veramente artistico: è la sala di stile XV degli operai della ditta *Arpesani* di Milano: ne sono esecutori, rispettivamente per le diverse mansioni di ebanisteria, scultura, pittura, carpenteria, lavorazioni di ferro e di vetro, gli operai:

Carpi Luigi – Colombo Antonio – Viganò Giuseppe – Perego Francesco – Giudice Domenico – Colombo Angelo – Silvestri Angelo – Silvestri G. B. – Besta Nino – Pierantoni Francesco – Germani Carlo – Fassioli Giuseppe – Galli Pietro e Torniamenti Virgilio (*Guida del visitatore*, cit., 1894, p. 125).

## **Esposizione Nazionale di Torino, 1898.**

### **Galleria delle industrie manifatturiere.**

#### **Gruppo IX.**

1544 ALIORA MELLOTTI AMELIA, Torino – Pizzo di stile medioevale. Fazzoletto stile veneziano, altro Bruxelles (*Catalogo Generale*, cit., 1898, p. 58).

#### **Gruppo XIV.**

1702. BELLOSIO EUGENIO, Milano – Lavori artistici in argento e ceselo [sic] (*Catalogo Generale*, cit., 1898, p. 63).

### **Padiglione ottagonale centrale.**

#### **Gruppo I.**

2316 LORETZ CARLO e GIANO, Milano – ceramiche artistiche ad imitazione medioevale (*Catalogo Generale*, cit., 1898, p. 95). Diploma di medaglia d'oro Supplemento al N. 48 del "Bollettino Ufficiale", cit., 1898, p. 3).

P. Fabri: Un altro bravissimo seguace delle antiche scuole di ceramica è Pio Fabri (sic), di Roma, il quale ha saputo, in più d'un lavoro, riunire la leggiadria degli stili arabi e persiani con la purezza quattrocentista. Il Fabri non è un industriale, è un artista; e lo prova la cura

amorosa che adoperò per ogni suo lavoro, dove i finissimi particolari degli accessori sono trattati collo stesso amore con cui è trattato il soggetto. Notevoli sono i disegni su mattonelle rappresentanti un S. Michele, che, se non sbaglio, fu tratto da un dipinto di Gentile Fabriano; la Madonna di Lippo Lippi, l'Annunciazione di Crivelli... Su un piatto dai bordi splendidamente rabescati spicca l'Angelo in adorazione di Benozzo Gozzoli; in un altro la testa di Lorenzo de' Medici, pure del Benozzo Gozzoli; su un terzo ecco l'effigie di Giovanna, moglie di Amedeo II, tolta da un ritratto esistente nel Palazzo Reale di Torino; su una quarta è effigiata una carovana attraversante il deserto. Passando ai vasi, l'occhio è accarezzato dai disegni arabi, moreschi, ispano-arabi, ecc., i quali formano un assieme armonioso, essendo esclusa ogni stonazione [sic] di tinte, ogni colore avventante" (MUSSO, 1898, pp. 489-490).

Pio Fabri di Roma ha una raccolta piccola, ma importante e ricchissima di piatti e vasi smaltati, dove l'oro, l'argento e le tinte metalliche sono profuse con abbondanza sapiente, ed hanno riflessi suggestionanti. Artisticamente io credo che questa del Fabri, con quella di Signa, sia la raccolta più interessante della Mostra. La decorazione orientale e greco bizantina è leggiadra e varia, mentre la modellazione è perfetta, e snodata con assai arte (AITELLI, 1898, p. 297)

P. Ferri: P. FERRI di Torino ha le solite ispirazioni gotiche, ma per compenso una bellissima riproduzione di un baule del 600 (CARANDINI, 1898, p. 271).

Così noi con vivo piacere ed interesse visitammo le tre camere che la ditta Pietro Ferri di Torino ha presentato ed ammirammo la sala da pranzo in stile gotico moderno i cui mobili intagliati in legno, sono con felice pensiero ornati in ferro (*L'Esposizione Generale Italiana e d'Arte Sacra*, cit., 1898, p. 118). Diploma di medaglia d'argento Supplemento al N. 48 del "Bollettino Ufficiale", cit., 1898, p. 4).

Loretz: Altri che non si dipartono 1 mm dall'antico sono i Loretz di Milano colle loro maioliche medioevali dalle tinte giallognole smorte [...]. Anche qui piatti, anfore, coppe, boccali, mezzine, idrie, tutte perfette riproduzioni, tutte ricordanti la dominazione dei Visconti e portante la loro insegna del Biscione. E riproduzioni felici di famosi esemplari conservati nei musei di Torino, di Milano e nella Certosa di Pavia. Una mostra questa dei Loretz che non attira altro che i buongustai, amatori delle bellezze tramontate (ANTELLING, 1898, p. 87).

Chi, forse meglio di tutti, ha compresa la necessità – o almeno la convenienza – di tornare all'antico sono i Loretz, padre e figlio, di Milano. La loro mostra non è il solito affastellamento di figurine scollacciate, di gruppi più o meno artistici, ma si compone di riproduzioni esatte del vasellame medioevale; tutto è riprodotto con sovrana fedeltà, a cominciare dalla forma, dal disegno, a venire fino a quel colore giallognolo che ne forma la caratteristica. Un artista privo di coscienza e che non ci tenesse alla propria personalità, e che più della fama fosse tenero del lucro, potrebbe gabellare per antichi tali lavori, e mandare in visibilio i raccoglitori di cimelii [sic] medievali.

I vasi, le anfore, i boccali, le mezzine, le targhe, le idrie, tutto è riprodotto con la maggiore perfezione. In questa mostra risorgono i bocaloni di stile ispano-moresco conservati nel Museo di Torino, il vaso trovato nella tomba di Gian Galeazzo Visconti, le anfore e i vasi conservantisi nei Musei di Milano, Como, nella Certosa di Pavia. I Loretz sono anche grandi ricostruttori: [...] essi da un coccio, da un frammento qualunque, sono riusciti a ricostruire [sic] molti pezzi del vasellame lombardo, e in modo tale che le sagome, la verniciatura, il dipinto, la cottura non sono per nulla inferiori ai modelli (MUSSO, 1898, p. 489).

F.lli Mora: come metterei una figura bionda di castellana medioevale fra le superbe decorazioni venute pure da Milano, in quel mobilio austero dei Fratelli Mora, scintillante d'oro nel cuoio istoriato a grandi fiori fantastici, o a disegni cavallereschi.

Anche questo cuoio, o imitazione di cuoio, è una creazione della ditta milanese, che con esso riesce a comporre un mobilio d'aspetto fastosissimo, di una sontuosità regale. In quelle poltrone medioevali, dietro quei paraventi, su cui dame e cavalieri svolgono le loro gesta cortesi, sembra di scorgere una Jolanda sospirosa (ANTELLING, 1898, p. 72).

## **Esposizione di Arte Sacra, Torino 1898.**

### **Sala D.**

197 Oggetti in argento e metallo dorato, argentato e cesellato – Hardmann, Powel, Birmingham. (*Catalogo generale*, cit., 1898, p. 19).

E. Bellosio: Nel 1875 compiendo il 3° centenario della traslazione dei martiri a Milano, la popolazione volle riporre le reliquie [di Fedele e Carpodano] in una nuova arca, quella appunto che figura fra i più interessanti oggetti d'arte sacra moderna alla nostra Esposizione.

L'arca in bronzo, opera del Bellosio di Milano, allievo e continuatore di quel mago del bulino che fu il Bellezza, è di stile gotico, a figura di parallelogrammo, lungo 95 cm., largo 70, alto m. 1,20. Agli angoli si elevano quattro pilastrini a sezione ottangolare, portanti sui lati d'angolo della facciata le statue dei due martiri e dei Ss. Graziano e Felice pure venerati in Arona. Superiormente a ciascun pilastrino si innalza una guglia ottangolare a fregi, sulla quale è collocato un angioletto con trofei ed intrecci di armi romane. Le due facciate maggiori dell'arca son divise in tre arcate di cui la centrale è più sviluppata; le facciate dei fianchi sono invece ad una sola arcata.

Tutte le arcate poi son chiuse e fregiate da bassorilievi in bronzo rappresentanti i fatti più notevoli che si riferiscono alla storia delle reliquie dei martiri. Nel mezzo dell'arca sta il cofano destinato a contenere i santi avanzi.

A compimento del grazioso lavoro s'ergono dai quattro pilastri angolari, in linea montante verso un culmine centrale, altrettanti salienti; guglie e colonnette ed angiole completano armoniosamente l'assieme (BERTARELLI, 1898, p. 208).

Bersanino e Corti: Nell'industria delle stoffe sacre è commendevole il tentativo della Casa Bersanino e Corti di Torino di riprodurre i velluti contro tagliati e i broccati a grandi disegni di melagrano, vanto dell'antica industria tessile italiana; meno riuscito il tentativo di dare il broccato di velluto riccio e alluciolato [...] (TARAMELLI, 1898, p. 104).

Brosio: Della Brosio un ricco e caratteristico contraltare medievale (ALBERT, 1898, p. 170).

A. Coppini: Simpatici del pari l'incensiere e l'ostensorio in stile gotico fiorentino di Agostino Coppini di Firenze. Desidererei per essi degli smalti di tinte più basse, per armonizzare col *vieux argent* di cui sono fatti gli arredi (TARAMELLI, 1898, p. 104).

Del Bò: Una produzione industriale, che si accosta a quelle di Birmingham, ma con minor fortuna, è quella di Luigi Del Bò di Milano, al quale tuttavia è sperabile che giovino, per le proporzioni e per i tipi, gli esempi buoni che vengono dall'estero (TARAMELLI, 1898, p. 104).

Hardmann e Powel: Negli arredi di oreficeria colpiva lo sguardo la vetrina della ditta Hardmann e Powel di Birmingham, la quale presenta i suoi prodotti in ferro e in ottone, ispirati alla tradizione anglosassone e francese. Di questi oggetti, che sono certamente adatti alla decorazione di chiese di stile antico ed eseguiti con scrupolosa diligenza e finezza, ricordo pregevoli calici gotici, cesellati o smaltati, ed una varietà di pissidi, anforette, candelieri in ferro e cristallo, ove predominano, come è naturale, le gravi forme gotiche, specialmente nei candelabri a pilastri in ottone e ferro battuto (TARAMELLI, 1898, p. 104).

M. Vezzosi: uno splendido, meraviglioso messale ch'egli regala alla nuova chiesa del Sacro Cuore di Torino, un messale coperto in velluto cremisi, con sovrapposte ricche cesellature in oro e argento su disegno del conte Ceppi, raffigurante le cesellature stesse un tempietto in stile bizantino, corrispondente cioè allo stile della chiesa a cui il superbo lavoro viene dedicato.

Nel centro del tempietto s'erge maestosa la figura di *Maria Vergine* avente ai quattro lati i medaglioni dei quattro *Evangelisti* coi loro simboli, cesellati in modo squisito, davvero sorprendente, con vera arte, degno quel cesello dello stabilimento Vezzosi ed eseguito

dall'artista Bernasconi. E nella parte posteriore si ripete il medesimo disegno; nel centro avvi una targa su cui è scritta una bella dedica dettata dal prof. Peyron, dedica così concepita: “Per il di – in che sorga l’aurora – del Secolo XX – e a sacrarla nei secoli – s’apra in Torino – la Chiesa – del Sacro Cuore di Maria – a dirvi la prima Messa – questo Messale –Massimiliano Vezzosi – elaborò dono – e prego che sull’altare – della Gran Madre – l’umil dono rimanga – pegno di cuor filiale – omaggio e pio ricordo – dell’Arte Sacra MDCCCXCVIII”. E quattro rosoni spiccanti nello smalto turchino compiono agli angoli il retro della principesca legatura. Nell’interno poi trovansi le doppie risguardie, pur esse in armonia collo splendore meraviglioso della legatura; queste poi un vero *tour de force* del mosaico di pelle; un insieme di mosaico a colori ed ornamentazioni su fondo di marocchino celeste collegate da un artistico fregio recante nel centro pure in mosaico, il nome di *Maria* (*Esposizione generale italiana e d’arte sacra*, cit., 1898, p. 149).

[...] Il Messale è tutto lavorato in argento e oro. Il disegno di esso è del conte Ceppi che, secondo il costume da lui eseguito, non ha voluto propriamente imitare con fedeltà un determinato stile, ma bensì contemperare ed armonizzare elementi di epoche diverse, ma omogenee.

Il frontispizio rappresenta un tempio, che arieggia l’architettura Giottesca [...] L’interno è illeggiadrito dalle doppie risguardie in marocchino celeste, con un prezioso mosaico in pelle a colori variati, che accordano ottimamente col fondo su cui sono lavorati. Altrettanto pregio si ammira in un ornato in oro che forma il collegamento generale dell’opera, sparso di simbolici gigli e nel cui centro campeggia il nome di *Maria* impresso in mosaico [...] (*1898. Arte Sacra*, cit., 1898, p. 120).

## **Prima Esposizione Internazionale d’arte decorativa moderna, Torino 1902.**

### **Sezione dell’Inghilterra.**

U (tra 229 e 230). AUMONIER Guglielmo, Londra. – Banca intagliata di rovere (*Prima esposizione internazionale d’arte decorativa moderna: Torino 1902: catalogo*, cit., 1902, p. 122).

### **Sezione dell’Italia.**

21. CUTLER, & GIRARD, Lung’Arno Torrigiani, 3. – Mobili “Bellart” (*Prima esposizione internazionale d’arte decorativa moderna: Torino 1902: catalogo*, cit., 1902, p. 132).

108. SALVIATI, JESURUM e C<sup>o</sup>, Venezia. – Ambienti (*Prima esposizione internazionale d’arte decorativa moderna: Torino 1902: catalogo*, cit., 1902, p. 138).

W. Aumonier: [...] e una panca allato è un mobile conosciutissimo, di gusto medioevale, disegno ed esecuzione di W. Aumonier; però la panca è bella davvero. Composta con larghezza e sobrietà architettonica, nello schienale è ornata di un pannello simmetrico a foglie di quercia e lauro; in cima vi occhieggia uno stemma policromo, e sotto al pannello svolgesi un nastro con parole a bassorilievo. Ma questa è Arte Nova? (MELANI, 1902, p. 64).

Gerard e Cutler: Rivisitazioni rinascimentali anche nei mobili fiorentini della Gerard e Cutler [...]. Più audace, ma sempre giocato sulla rivisitazione dell’antico, il modello del pancone addirittura ispirato al Medio Evo, e ammodernato da vistosi e dinamici tagli nella compagine del legno (BOSSAGLIA, 1994, p. 417).

Jesurum: Tesori di materiali si trovano anche profusi nel padiglioncino della Casa Jesurum di Venezia [...]. Questa profusione di lusso lascia indifferenti; come non ci piacciono il tabernacolo gotizzante della camera da letto e le melagrane sculte in legno nella fastosa camera da pranzo (PANTINI, 1902, p. 2).

W. Morris: [...] tutto il medievalismo morrissiano a lungo andare stanca; esso è bello per ciò che rappresenta una pagina dell’attuale movimento estetico; ma questo movimento non può

contenersi in una pagina, a meno che non sia dilettevole il ripeter lungamente gli stessi pensieri. Or il Morris, sia che disegni degli arazzi in cui una fila di angeli emergono in un giardino botticelliano, sia che disegni delle inquadrature di pagine in cui il girale, non ancor raffinato e raffreddato dal geometrismo cinquecentesco, parli all'anima, direbbe il Ruskin, più di quanto possa il girale del XVI secolo, è sempre un artista antiquato.

Tutto ciò è evidente a Torino, ove un bell'arazzo del Museo di Kensington – uno dei pezzi più belli dell'Esposizione – ci spiega qual fu il Morris, e quasi da sé solo ci mostra i fondamenti della Moderna Bellezza.

Il Morris, oltreché con l'arazzo, figura alla Internazionale con una serie di incisioni, le quali ricordano i legni più arcaici del nostro quattordicesimo secolo ed i nielli fiorentini dell'epoca del Finiguerra (MELANI, 1902, p. 64).



# Bibliografia.

---

## **Fonti archivistiche.**

### **Archivio Museo Borgogna (A.M.B.):**

A. BORGOGNA, *Catalogo delli oggetti d'arte e di collezione*, 1903.

A. BORGOGNA, *Testamento olografo*, 1905.

A. TARCHETTI, *Atto di constatazione e di inventario*, 1906.

Museo Borgogna, scheda R0155463: Custodia lignea raffigurante la città di Norimberga, compilatore Alessia Meglio.

Museo Borgogna, scheda R0155519: Orologio da tavolo, compilatore Cinzia Lacchia.

Museo Borgogna, scheda R0155681: Cofanetto neogotico, compilatore Cinzia Lacchia.

Museo Borgogna, scheda R0155891: Vetrata dantesca, compilatore Roberta Pozzato.

Museo Borgogna, scheda R0156100: Inginocchiatoio, compilatore Alessia Meglio.

Museo Borgogna, scheda conservativa: Inginocchiatoio, compilatore Alessia Meglio.

Museo Borgogna, scheda inventariale: Cofanetto neogotico, compilatore Cinzia Lacchia.

Museo Borgogna, scheda inventariale: Coppa del Graal, compilatore Alessia Meglio.

Museo Borgogna, scheda inventariale: Dipinto su ceramica *Madonna con Bambino*, compilatore Cinzia Lacchia.

Museo Borgogna, scheda inventariale: Dipinto su ceramica *Madonna con Bambino*, compilatore Alessia Meglio.

Museo Borgogna, scheda inventariale: Dipinto su tempera su legno entro edicola in legno dorato, compilatore Alessia Meglio.

Museo Borgogna, scheda inventariale: Paravento fabbrica Salviati, compilatore Lavinia Galli.

Museo Borgogna, scheda inventariale: *San Martino e San Giorgio*, compilatore Alessia Meglio.

Museo Borgogna, scheda inventariale: Trittico contenente *L'adorazione dei Magi*, compilatore Cinzia Lacchia.

Museo Borgogna, scheda inventariale: Trittico contenente *L'adorazione dei Magi*, compilatore Alessia Meglio.

Museo Borgogna, scheda inventariale: Trittico contenente le *Quattro stagioni*, compilatore Alessia Meglio.

### **Archivio Storico della Città di Torino (A.S.C.T.):**

A.S.C.T., Fondo Istruzione e Beneficenza, inv. 288, cart. 37, fasc. 9, Pagamenti fatti ed oggetti acquistati.

### **Archivio di Stato di Torino (A.S.T.):**

Fondo D'Andrade (F.D.A.), busta 33, fascicolo 1.

- Lettera della Javaux-Gérard a D'Andrade del 14 giugno 1888;
- Lettera del Vandeveldel a D'Andrade del 25 aprile 1889;
- Felix Vandeveldel, Prix des lustres, etc.;
- Maison A. Javaux-Gérard, Catalogue;

Fondo Real Casa, mazzo 8436, Primo elenco degli acquisti fatti dalle LL. M. M. alla Esposizione Generale Italiana in Torino – 1884.

**Archivio Storico Musei Civici di Torino (A.S.M.C.T.)**

C.B.M. 10, Esposizione 1884 – lettera di Carlo Arboletti, 15 luglio 1896.

C.B.M. 27, Sezione storia dell'arte. Schede espositori – Fornitori ed Espositori.

C.B.M. 27, Sezione storia dell'arte. Schede espositori – Piccole schede.

S.I.P. 5, Inventario dei beni mobili borgo e castello medioevale Parco del Valentino. Castello e Borgo medioevale – Elenco del materiale e degli oggetti di arredamento andati distrutti durante le incursioni aeree del 13-22/7/43.

**Diocesi di Asti:**

Diocesi di Asti, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 16Z0011.

Diocesi di Asti, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 18C0077.

**Diocesi di Casale Monferrato:**

Diocesi di Casale Monferrato, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 2Z@0151.

Diocesi di Casale Monferrato, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 2Z@0210.

Diocesi di Casale Monferrato, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 2\_\$0065.

**Diocesi di Cuneo:**

Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda Conferenza Episcopale Italiana (C.E.I.) 4A10288, compilatore Laura Marino.

Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 4A40264, compilatore Laura Marino.

Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 4A40278, compilatore Laura Marino.

Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 4A40338, compilatore Laura Marino.

Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 4A40352, compilatore Laura Marino.

Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 49E0064, compilatore Francesca Quasimodo.

Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 49F0043, compilatore Francesca Quasimodo.

Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 49I0086, compilatore Francesca Quasimodo.

Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 49L0052, compilatore Francesca Quasimodo.

Diocesi di Cuneo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. 4A40287, compilatore Laura Marino.

**Diocesi di Saluzzo:**

Diocesi di Saluzzo, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. BEN0226.

**Diocesi di Vercelli:**

Diocesi di Vercelli, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. D#G0134.

Diocesi di Vercelli, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. D-L0442.

Diocesi di Vercelli, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. E0V0036.

Diocesi di Vercelli, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. F8Q0013.

Diocesi di Vercelli, Inventario dei Beni Storico Artistici, scheda C.E.I. F8Q0015.

**Soprintendenza per i beni artistici e storici Milano:**

*Inventario Oggetti d'Arte e mobili di Proprietà Privata di S. M. nel Real Palazzo e Real Villa di Milano*, 1909.

### **Fonti bibliografiche.**

#### **S. d.**

*Antica fabbrica di arredi sacri della ditta Giuseppe Levati & C., via Torino 18 Milano*, s.l. [Milano 1890].

C. BOITO, *Stoffe, intarsii ed altri ornamenti piani*, Milano [188?].

*Catalogo generale della ditta Fratelli Bertarelli*, Milano [1910].

#### **1802**

F. A. DE CHATEAUBRIAND, *Genie du Christianisme*, Paris [1816].

#### **1836**

P. SELVATICO, *Sulla cappellina degli Scrovegni nell'arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti*, Padova.

#### **1838**

N. TOMMASEO, *Bellezza e civiltà o delle arti del bello sensibile*, Firenze [1857].

#### **1842**

L. CIBRARIO, *Della economia politica del Medio Evo*, Torino.

G. MAZZINI, *Commento foscoliano alla "Divina Commedia"*, Imola [1919].

#### **1847**

P. SELVATICO, *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia*, Venezia.

#### **1851**

*Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations. Official descriptive and illustrated catalogue*, London.

G. MONGERI, *Dante, grande vetreria colorata di Giuseppe Bertini destinata all'Esposizione di Londra*, in "Il Crepuscolo", 26 gennaio.

G. MONGERI, *Di alcune nobili opere d'arti*, in "Il Crepuscolo", 2 febbraio.

*Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, London.

*The Great Exhibition – London 1851. The Art Journal Illustrated Catalogue of the Industries of All Nations*, London [1970].

R. N. WORUM, *The Exhibition as a lesson in taste*, in *The Art-Journal Illustrated Catalogue. The Industry of All Nations, 1851*, London, pp. I\*\*\*-XXII\*\*\*.

#### **1852**

DE MAULEY, *Class XXIV. Report on Glass*, in *Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851. Reports by the juries*, London, pp. 521-537.

W. DYCE, *Class XXII. Report on Iron and General Hardware*, in *Exhibition of the Works of Industry*, cit., 1852, pp. 492-509.

A. PANIZZI, *Class XXX. Report on Sculpture, Models, and Plastic Art*, in *Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851. Reports by the juries*, London, pp. 683-690.

R. REDGRAVE, *Class XXX. Supplementary report on Design*, in *Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851. Reports by the juries*, London, pp. 708-749.

P. SELVATICO, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia.

C. WAAGEN, *Class XXX. Supplementary report*, in *Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851. Reports by the juries*, London, pp. 691-707.

#### 1854

*The Irish Industrial Exhibition of 1853: a detailed catalogue of its contents, with Critical Dissertations, Statistical Information, and accounts of manufacturing processes in the different departments*, Dublin.

#### 1856

M. LEDAGRE, *XVII<sup>e</sup> classe. Orfèvrerie, Bijouterie, industries des bronzes d'art*, in *Exposition Universelle de 1855. Rapports du Jury mixte international*, Paris, vol. II, pp. 245-262.

#### 1857

E. ARBORIO MELLA, *Elementi di Architettura Gotica da documenti antichi trovati in Germania*, Milano.

#### 1858

*Album descrittivo dei principali oggetti esposti nel Real Castello del Valentino in occasione della sesta esposizione nazionale di prodotti d'industria*, Torino.

#### 1859

A. N. DIDRON, E. DIDRON, "Annales Archèologiques", tome dix-neuvième.

#### 1861

*Esposizione italiana agraria, industriale artistica tenuta in Firenze nel 1861. Catalogo ufficiale pubblicato per ordine della Commissione Reale*, Firenze.

S. FIORETTI, *Porta interna della cappella russa a S. Donato presso Firenze composta e sculta in legno da Rinaldo Barbetti per commissione di S. E. il principe Anatolio Demidoff*, in *La Esposizione italiana del 1861, giornale con 190 incisioni e con gli atti ufficiali della R. Commissione*, Firenze, pp. 19-21.

*Guida dell'Esposizione Italiana del 1861*, Firenze.

*Indicatore generale del commercio, delle arti, delle industrie ec. della città di Livorno per l'anno 1861, compilato da V. Meozzi*, Livorno.

*Indicatore per il forestiero a Firenze nella circostanza della prima Esposizione Industriale Italiana*, Firenze.

P. SEMPLICINI, *Album Ufficiale dell'Esposizione Italiana del 1861*, Firenze.

*Viaggio attraverso l'Esposizione Italiana del 1861 di Yorick figlio di Yorick. Guida critico-descrittiva con la pianta del Palazzo della Esposizione*, Firenze

#### 1862

A. CAIMI, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano.

*Esposizione italiana agraria, industriale artistica tenuta in Firenze nel 1861. Catalogo ufficiale pubblicato per ordine della Commissione Reale, 2<sup>o</sup> edizione*, Firenze.

*Guida civile amministrativa commerciale della città di Firenze*, Firenze.

*International Exhibition, 1862. Kingdom of Italy. Official descriptive catalogue*, London.

*International Exhibition 1862. Medals and honourable [sic] mentions awarded by the International Juries*, London.

*International Exhibition 1862. Official Catalogue, Industrial Department*, London.

### 1863

T. DANDOLO, *Panorama di Firenze – La Esposizione Nazionale del 1861 e la Villa Demidoff a S. Donato*, Milano.

*Masterpieces of industrial art & sculpture at the International Exhibition, 1862. Selected and described by J. B. Waring, architect*, London.

*Nuova guida civile artistica amministrativa militare e commerciale della città di Firenze, anno secondo*, Firenze.

A. ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Venezia.

### 1864

*Guida di Milano per l'anno bisestile 1864*, Milano.

*Indicatore generale del commercio, delle arti, delle industrie ec. della città di Livorno per l'anno 1864, compilato da V. Meozzi*, Livorno.

### 1865

*Esposizione Dantesca in Firenze*, Firenze.

P. EMILIANI GIUDICI, *Scultura*, in *Esposizione Italiana tenuta in Firenze nel 1861. Relazione dei giurati*, vol. 3 – classi XIII a XXIV, Firenze, pp. 301-320.

L. FABRONI, *Setificio*, in *Esposizione Italiana tenuta in Firenze nel 1861. Relazione dei giurati*, vol. 3 – classi XIII a XXIV, Firenze, pp. 1-102.

D. C. FINOCCHIETTI, *Mobilia*, in *Esposizione Italiana tenuta in Firenze nel 1861. Relazione dei giurati*, vol. 3 – classi XIII a XXIV, Firenze, pp. 181-236.

*Indicatore generale del commercio, delle arti, delle industrie ec. della città di Livorno per l'anno 1865, compilato da V. Meozzi*, Livorno.

F. MANFREDINI, *Disegno, Pittura, Incisione e Litografia*, in *Esposizione Italiana tenuta in Firenze nel 1861. Relazione dei giurati*, vol. 3 – classi XIII a XXIV, Firenze, pp. 279-300.

“Memorie della Società veneta promotrice di Belle Arti”, anno I.

G. ROSSI, *Arte vetraria e ceramica*, in *Esposizione Italiana tenuta in Firenze nel 1861. Relazione dei giurati*, vol. 2 – classi I a XII, Firenze, pp. 501-510.

P. SELVATICO, *Dante e Padova: studj storico-critici: maggio 1865*, Padova.

### 1866

C. BOITO, *Artisti italiani contemporanei. Giuseppe Bertini pittor milanese*, in “Il Politecnico”, fasc. V, maggio, pp. 774-790.

*Guida di Firenze commerciale industriale-finanziaria-amministrativa per l'anno 1866*, Firenze.

### 1869

P. SELVATICO, *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Padova.

### 1870

*Catalogo degli oggetti ammessi alla Esposizione romana del 1870 relativa all'arte cristiana e al culto cattolico nel chiostro di Santa Maria degli Angeli alle Terme di Diocleziano*, Roma.

*Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico. Distribuzione de' premj*, Roma.

D. C. FINOCCHIETTI, *Della scultura e tarsia in legno nella Sicilia, dall'epoca saracena ai nostri giorni*, in “L'Arte in Italia”, pp. 117-119.

*L'Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico: giornale illustrato*, s.l..

A. PAVAN, *Della pittura su vetro e del laboratorio De Matteis*, in “L’Arte in Italia”, pp. 68-69.

A. S., *Oreficerie della fabbrica Castellani in Roma*, in “L’Arte in Italia”, pp. 60-62.

F. SCARPELLINI, *Colpo d’occhio sulla esposizione romana del 1870 relativa all’arte cristiana e al culto cattolico vista nei giorni 22 e 29 maggio dal direttore della Corrispondenza scientifica*, Roma.

### **1871**

*Il primo Congresso artistico italiano e l’Esposizione d’Arti Belle in Parma dell’anno 1870*, Parma.

### **1872**

*Guida alla Esposizione di Belle Arti di Milano*, Milano.

### **1873**

DE CESARE, *I prodotti industriali dell’Italia – II. Le specialità*, in *L’Esposizione Universale di Vienna*, Milano, pp. 224-226.

*L’Esposizione Universale di Vienna del 1873 illustrata*, Milano.

D. C. FINOCCHIETTI, *Della scultura e tarsia in legno dagli antichi tempi ad oggi*, Firenze.

*Guida commerciale, artistica e scientifica della città di Firenze*, Firenze.

A. PAVAN, *Bronzi di Giuseppe Michieli di Venezia*, in “L’Arte in Italia”, p. 182.

G. RICHARD, *Gruppo IX. Industria ceramica*, in *Relazione dei giurati italiani sulla Esposizione Universale di Vienna del 1873*, Milano, fasc. XII, pp. 29-162.

### **1874**

*Esposizione storica d’arte Industriale Milano 1874 – Catalogo generale*, Milano.

### **1876**

L. DUSSIEUX, *Les artistes français à l’étranger*, Paris-Lyon.

### **1877**

*Catalogo dell’Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1877 in Napoli*, Napoli.

### **1879**

T. MONACI, *Guida commerciale di Roma per l’anno 1879*, s. 1..

### **1880**

C. BOITO, *Architettura del Medioevo in Italia: con una introduzione sullo stile futuro dell’architettura italiana*, Milano.

*IV Esposizione Nazionale di Belle Arti – Catalogo ufficiale generale*, Torino.

G. MARZORATI, *Guida di Torino 1880*, Torino.

### **1881**

*Album-ricordo dell’esposizione nazionale del 1881 in Milano*, Milano.

C. BOITO, *Le industrie artistiche all’Esposizione di Milano*, in “La Nuova Antologia”, vol. XXIX, ottobre, pp. 493-509.

C. BOITO, *Ornamenti di tutti gli stili classificati in ordine storico. Trecentotré tavole incise dai migliori silografi ad uso degli artisti, delle scuole di disegno e degli istituti tecnici con testo illustrativo e didattico*, Milano.

L. F. BOLAFFIO, *Antonio Salviati e la sua industria*, in *Milano e l’Esposizione Italiana del 1881*, Milano, pp. 183-187.

G. CORONA, *I mobili*, in *L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano illustrata*, Milano, pp. 98-99, 162, 178-179, 193-195.

G. CORONA, *L'Italia ceramica a Milano. Principe Castelbarco-Albani. Conte Annibali Ferniani*, in *L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano illustrata*, Milano, pp. 105-107.

*Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano – Catalogo ufficiale*, Milano.

*Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Guida del Visitatore*, Milano.

*Esposizione nazionale in Milano nel 1881*, Milano.

A. MAGNI, *I mobili politarsiati dell'ebanista L. GUASTALLI di Cremona*, in *L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano illustrata*, Milano, pp. 239-240.

C. ROMUSSI, *Vetri e Musaici del dott. A. SALVIATI*, in *L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano illustrata*, Milano, pp. 225-227.

G. A. RONCO, *Fra Vetri e Cristalli*, in *Milano e l'Esposizione Italiana del 1881*, Milano, pp. 135, 147-150.

Ω, *Vetraria. La Compagnia Venezia-Murano*, in *L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano illustrata*, Milano, pp. 154-156.

## 1882

*Annuario Lossa: almanacco di commercio delle città di Genova, Milano e Torino e principali provincie lombarde*, Torino.

A. BUFFA, *La chiesa di San Giovanni Evangelista in Torino descritta dall'ingegner Alberto Buffa*, Torino.

*Catalogo illustrado da exposicão retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanola. 1882 celebrada en Lisboa*, Lisbona.

## 1883

E. BALOSSO, *Sezione XX. – Classi 38.<sup>a</sup>, 39.<sup>a</sup> e 45.<sup>a</sup> – Mobili, lavori di tappezzeria e decorazione. Lavori da legnaiuolo, canestraio, ecc.*, in *Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Relazioni dei giurati – le arti usuali*, Milano, pp. 4-12.

*Esposizione di Belle Arti in Roma 1883 – Catalogo generale ufficiale*, Roma.

*Esposizione Internazionale di Belle Arti – Indicazioni per il visitatore*, Roma.

M. VIGNA, *Chiesa di San Secondo in Torino*, in “L'ingegneria civile e le arti industriali”, anno IX, fascicolo 12, pp. 177-179.

## 1884

C. ANFOSSO, *Torino industriale*, in *Torino e l'Esposizione del 1884*, Torino, pp. 781-838.

G. I. ARMANDI, *Guida-ricordo di Torino e dell'Esposizione Nazionale Italiana 1884 compilata per cura dell'Avv. G. I. Armandi*, Torino.

L. BELLINZONI, *L'esposizione dei mobili*, in *Torino e l'Esposizione Italiana del 1884 – cronaca illustrata della esposizione nazionale-industriale ed artistica del 1884*, Torino, pp. 134-135.

L. BELLINZONI, *Tra l'incudine e il martello*, in *Torino e l'Esposizione Italiana del 1884 – cronaca illustrata della esposizione nazionale-industriale ed artistica del 1884*, Torino, pp. 174-175.

C. BOITO, *Il Bello nella Esposizione di Torino*, in “La Nuova Antologia”, vol. XLVIII, 1° novembre, pp. 25-45.

C. BOITO, *Il Castello Medioevale all'Esposizione*, in “La Nuova Antologia”, vol. XLVII, 15 settembre, pp. 250-270.

C. BOITO, *Il Castello Medioevale all'Esposizione*, in *Torino e l'Esposizione Italiana del 1884 – cronaca illustrata della esposizione nazionale-industriale ed artistica del 1884*, Torino, pp. 321-323, 330-334, 346-350.

- G. CORONA, *I mobili. Valentino Panciera Besarel*, in *L'Esposizione Italiana del 1884 in Torino*, Milano, p. 110.
- G. CORONA, *L'Italia ceramica. A. Farina e figlio*, in *L'Esposizione Italiana del 1884 in Torino*, Milano, pp. 74-75.
- A. D'ANDRADE, *Il Borgo*, in *Esposizione Generale italiana, Torino 1884: catalogo ufficiale della sezione Storia dell'Arte: guida illustrata al castello feudale del secolo XV*, Torino [rist. anast. 1997], pp. 47-63.
- A. D'ANDRADE, *La Rocca*, in *Esposizione Generale italiana, Torino 1884: catalogo ufficiale della sezione Storia dell'Arte: guida illustrata al castello feudale del secolo XV*, Torino [rist. anast. 1997], pp. 64-86.
- A. DE LOSTALOT, *L'exposition de Turin*, in "La Gazette des Beaux-arts", pp. 85-96.  
*L'Esposizione Generale Italiana in Torino del 1884. Catalogo ufficiale*, Torino.
- EUGENIA, *Sete, rasi e velluti*, in *Torino e l'Esposizione Italiana del 1884 – cronaca illustrata della esposizione nazionale-industriale ed artistica del 1884*, Torino, pp. 235-238.
- G. GIACOSA, *Introduzione*, in *Esposizione Generale italiana, Torino 1884: catalogo ufficiale della sezione Storia dell'Arte: guida illustrata al castello feudale del secolo XV*, Torino [rist. anast. 1997], pp. 9-24.
- G. MARZORATI, *Guida di Torino 1884*, Torino.
- M. MICHELA, *Arte moderna*, in *Torino e l'Esposizione del 1884*, Torino, pp. 595-630.
- N. PETTINATI, *La Chiesa all'Esposizione*, in *Torino e l'Esposizione Italiana del 1884 – cronaca illustrata della esposizione nazionale-industriale ed artistica del 1884*, Torino, p. 250.
- G. SAVALLO, *Guida di Milano pel 1884*, Milano.
- P. VAYRA, *I mobili*, in *Esposizione Generale italiana, Torino 1884: catalogo ufficiale della sezione Storia dell'Arte: guida illustrata al castello feudale del secolo XV*, Torino [rist. anast. 1997], pp. 87-168.
- ZUCCARO, *Esposizione Generale in Torino 1884*, in "La Gazzetta del Popolo della domenica", 2 novembre, pp. 339-340.

## 1885

- E. ARBORIO MELLA, *Elementi di Architettura Lombarda*, Torino.
- G. CORONA, *L'Italia ceramica*, in *Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Relazioni dei giurati*, Milano, pp. 51-560.
- G. CORONA, *Sezione XII – Classi 27.<sup>a</sup> e 28.<sup>a</sup>*, in *Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Relazioni dei giurati*, Milano, pp. 3-42.

## 1886

- T. MONACI, *Guida commerciale di Roma per l'anno 1886*, s. 1.  
*Esposizione del 1886. Oggetti artistici di metallo. Relazione del Comitato Esecutivo*, Roma.

## 1887

- Indicatore generale della città di Firenze amministrativa commerciale, artistico, industriale e stradale compilato da Zanobi Ventinove*, Firenze.

## 1888

- Album dell'Esposizione Vaticana*, Roma.
- A. BARTOLINI, *L'arte all'esposizione*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, pp. 82-83.
- G. CARPANELLI, *Ostensorio di stile ogivale, dono collettivo dell'Archidiocesi [sic] di Bologna*, in  
*L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, pp. 192, 206-207.

G. B. DE ROSSI, *Biblia Pauperum*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, pp. 122-123.

EQUES, *Altare offerto dalla Commissione promotrice delle feste giubilari*, in *Esposizione mondiale Vaticana*, Roma, p. 37.

EQUES, *Gli organi all'Esposizione Vaticana*, in *Esposizione mondiale Vaticana*, Roma, pp. 74-75.

EQUES, *In giro per l'Esposizione*, in *Esposizione mondiale Vaticana*, Roma, pp. 122-123.

EQUES, *Un altare messo a concorso*, in *Esposizione mondiale Vaticana*, Roma, pp. 26-27.

*Esposizione mondiale Vaticana*, Roma.

F., *Altare di stile ogivale offerto dalla diocesi di S. Gallo in Svizzera*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, pp. 181-182.

F., *Ambone di stile ogivale disegnato dal Prof. Cav. Gaetano Moretti, intagliato in legno dagli Artigianelli di Monza ed offerto dalla Congregazione dei Figli di Maria*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 529.

F., *A proposito di una mitra della sezione belga*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 552.

F., *Calice artistico e prezioso offerto dai soci dell' "Alliance catholique" di Lyon*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 454.

F., *Calice prezioso offerto dalle dame di Madrid Figlie di Maria*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, pp. 421-422.

F., *Croce processionale offerta in dono dalla diocesi di Moulins*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, pp. 226-227.

F., *Galleria del Braccio Novo. I due calici dell'Episcopato dell'Umbria e delle Marche*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, pp. 258-259.

F., *Galleria del Braccio Novo. Oreficerie preziose*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 235.

F., *Il Salone dell'Alta Italia. Prospetto principale*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 103.

F., *Inginocchiatoio artistico offerto dalla Unione degli operai cattolici di Torino*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 497.

F., *I vasi ed arredi sacri per l'altare ogivale*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, pp. 110-111.

F., *L'Adorazione dei Re Magi. Grande vetrata a colori opera e dono degli Eredi Geyling di Vienna*, *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 475.

F., *La Madonna di Utrecht, opera e dono del sig. W. Mengelberg*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 139.

F., *La tovaglia da altare commemorativa del giubileo sacerdotale del S. Padre*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 50.

F., *Leggio da coro di metallo dorato*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 455.

F., *L'organo offerto dalla diocesi di Foligno*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 103.

F., *Organo di stile ogivale offerto dalla diocesi di S. Gallo in Svizzera*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 91.

F., *Palliotto [sic] di stile ogivale per l'altare offerto dalla diocesi di S. Gallo in Svizzera*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 182.

F., *Reliquiario prezioso offerto da cattolici delle isole Canarie*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, pp. 454-455.

F., *Tappeto da altare offerto dalle Dame Cattoliche di Wurtzburg*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 85.

F., *Tempietto gotico e statua di S. Tommaso d'Aquino. Dono di S. A. R. il Principe di Arenberg*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 139.

- F., *Trittico figurato offerto dai Vescovi Assistenti al Soglio Pontificio*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 85.
- S. F., *Harmonium a due tastiere offerto dal costruttore sig. A. Waldhorn di Münster*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 199.
- S. F., *Il reliquiario di S. Biagio dono del duca Ernesto Augusto di Cumberland*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 166.
- S. F., *La Basilica di Sant'Antonio in Padova – Reliquiario offerto dalla diocesi*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, pp. 146-147.
- S. F., *Sacre suppellettili preziose inviate dall'Arcidiocesi di Parigi*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 455.
- S. F., *Sezione germanica. Ostensorii gotici di forma antica*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, pp. 190-191.
- U. F., *Acquasantiera a trittico offerta da Sua Maestà l'Imperatore [sic] del Brasile*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 159.
- U. F., *Calice arricchito di smalti lavoro del sig. Armand-Calliat dono delle Figlie di Maria di S. Giuseppe in Chambéry*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, pp. 497-499.
- U. F., *Croce pastorale papale. Dono del Comitato Internazionale degli Ordini Equestri Pontifici*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, pp. 138-139.
- U. F., *Due arazzi di Xanten offerti dal signor G. Spithoever*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 507.
- U. F., *Il calice della Messa giubilare, dono del vescovo e dei maggiorenti della città di Potosi*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, pp. 459-462.
- U. F., *Il calice d'oro offerto dalle LL. MM. il re e la regina di Portogallo*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 168.
- U. F., *Il trono pontificale offerto dalla città di Barcellona*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 202.
- U. F., *Intorno all'ostensorio di Felka*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 491.
- U. F., *L'ostensorio di Felka donato dal vescovo di Scepusio*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 474.
- U. F., *Sezione belga: mitra preziosa inviata dalla diocesi di Bruges*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 490.
- U. F., *Sezione germanica. Tre ostensorii di stile ogivale*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, pp. 218-219.
- U. F., *Trittico della Madonna del Rosario dipinto e donato dalla baronessa von Oer di Bamberg*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 553.
- U. FLANDOLI, *Il calice prezioso dono del clero e del popolo di Modena e di Nonantola*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, p. 32.
- N. P., *Altare in legno di stile gotico italiano, progetto e dono del sacerdote professore Andrea Sacco*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, pp. 306-307.
- Piccola guida della Esposizione Vaticana dei doni offerti al Sommo Pontefice Leone XIII*, Roma.
- F. S. RONDINA, *La mostra Vaticana o l'omaggio di tutto il mondo al Sommo Pontefice Leone XIII*, Roma.

## 1889

G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, Milano [2009].

## 1890

A. ANGELUCCI, *Catalogo della Armeria Reale illustrato con incisioni in legno*, Torino.

*Esposizione Beatrice – Mostra Nazionale de' lavori femminili in Firenze maggio-Giugno 1890. Premiazioni proclamate il 19 giugno 1890*, Firenze.

## 1891

G. MARZORATI, *Guida di Torino 1891*, Torino.

T. MONACI, *Guida commerciale di Roma per l'anno 1891*, s.l..

## 1891-92

*Esposizione Nazionale di Palermo 1891-1892. Catalogo generale*, Palermo s. d..

*L'Esposizione Nazionale illustrata di Palermo 1891-92*, Milano.

G. P. F., *Tra i ricami*, in *Palermo e l'Esposizione Nazionale del 1891-92. Cronaca illustrata*, Milano, p. 219.

*Guida storica e artistica e commerciale di Palermo e dintorni: con la pianta della città e i disegni dei principali monumenti eseguiti dall'artista G. Lo Presti*, Palermo.

*Palermo e l'Esposizione Nazionale del 1891-92. Cronaca illustrata*, Milano.

E. PERODI, *Le vetrine eleganti*, in *Palermo e l'Esposizione Nazionale del 1891-92. Cronaca illustrata*, Milano, pp. 234-235.

M. SICILIANO, *Le industrie meccaniche*, in *Palermo e l'Esposizione Nazionale del 1891-92. Cronaca illustrata*, Milano, p. 131.

## 1892

*Biblia Pauperum. Nach dem Original in der Lyceumsbibliothek zu Constanz*, Freiburg im Breisgau.

*Esposizione italo-americana in Genova. Guida ufficiale illustrata*, Milano.

G. MARZORATI, *Guida di Torino 1892*, Torino.

## 1893

A. FRIZZI, *Il Borgo ed il Castello Medioevali*, Torino [rist. anast. 1982].

A. FRIZZI, *Il Borgo ed il Castello Medioevali*, in *L'ingegneria le arti e le industrie alla Esposizione Generale Italiana in Torino 1884*, Torino, pp. 388-485.

*La giuria dell'Esposizione italo-americana Genova 1892 – Relazione del segretario generale della Giuria Avvocato V. Wautrain Cavagnari*, Genova.

SCHNÜTGEN, *Entwurf eines romanischen Hochaltars*, in “*Zeitschrift für Christliche Kunst*”, anno VI, p. 18-28.

A. STELLA, *Pittura e scultura in Piemonte 1842-1891*, Torino.

## 1894

*Esposizione italo-americana Genova 1892 – Relazione generale compilata e pubblicata per conto di Giovanni Magnasco*, Livorno.

*Guida del visitatore nelle Esposizioni Riunite del 1894 in Milano*, Milano.

*Le Esposizioni Riunite di Milano 1894*, Milano.

A. MAFFI, *Esposizione Internazionale Operaia – La prima Galleria del Mobilio*, in *Le Esposizioni Riunite di Milano 1894*, Milano, pp. 51-54.

## 1895

C. BOITO, *Notizie*, in “*Arte Italiana Decorativa e Industriale*”, anno IV, n. 6, p. 52.

C. BOITO, *Ornamenti di diversi stili: Greco e Romano – Bisantino, Arabo e Moresco – Romanzo Ogivale – Maniere italiane del Medioevo – Rinascimento italiano – Rinascimento tedesco e francese: Cent'otto tavole incise dai migliori silografi ad uso degli artisti, delle scuole del disegno e degli istituti tecnici*, Milano.

## 1896

*Catalogue des objets d'art et d'ameublement garnissant le grand appartement au premier étage du Palais de Prince Orsini Rome, Rome.*

### **1897-98**

“Esposizione Generale Italiana Torino – 1898. Bollettino Ufficiale”, 48 nn.

### **1898**

E. AITELLI, *Porcellane, maioliche e terrecotte*, in *L'Esposizione Nazionale del 1898*, Torino, pp. 297-298.

M. P. ALBERT, *I ricami moderni all'Esposizione d'Arte Sacra*, in *1898. Arte Sacra*, Torino, pp. 170-171.

M. ANTELLING, *L'arte industriale nella Esposizione Italiana di Torino – Ceramica*, in “Arte Italiana Decorativa e Industriale”, anno VII, n. 11, pp. 85-87.

M. ANTELLING, *L'arte industriale nella Esposizione Italiana di Torino – I mobili*, in “Arte Italiana Decorativa e Industriale”, anno VII, n. 9, pp. 69-73.

M. ANTELLING, *L'arte industriale nella Esposizione Italiana di Torino – Merletti e stoffe*, in “Arte Italiana Decorativa e Industriale”, anno VII, n. 11, pp. 93-95.

E. BERTARELLI, *Il reliquiario d'Arona*, in *1898. Arte Sacra*, Torino, p. 208.

A. BENZI, *Le meraviglie dell'Esposizione Nazionale ed i Tesori dell'Arte Sacra*, Torino.

C. BOITO, *L'industria delle suppellettili sacre*, in *1898. Arte Sacra*, Torino, pp. 38-39.

F. CARANDINI, *I mobili*, in *L'Esposizione nazionale del 1898*, Torino, pp. 233-235, 269-271.

*Catalogo generale dell'Esposizione Nazionale Torino 1898*, Torino.

*Catalogo Generale di Arte Sacra Antica-Moderna-Applicata*, Torino.

*L'Esposizione Generale Italiana e d'Arte Sacra: rassegna popolare illustrata*, Torino.

FRIED, *Le industrie tessili all'Esposizione*, in *L'Esposizione Nazionale del 1898*, Torino, pp. 227-230; 237-238; 267; 271-274; 288-289; 300-301.

*Indicatore generale di Firenze. Guida commerciale della città. Ditta Zanobi Ventinove*, Firenze.

G. MARZORATI, *Guida di Torino 1898*, Torino.

*1898. Arte Sacra*, Torino.

*1898 L'Esposizione Nazionale*, Torino.

F. MUSSO, *La ceramica all'Esposizione di Torino*, in “Natura ed Arte”, pp. 487-494.

Supplemento al N. 48 del “Bollettino Ufficiale dell'Esposizione Generale Italiana”.

A. TARAMELLI, *L'arte sacra nella Esposizione Italiana di Torino*, in “Arte Italiana Decorativa e Industriale”, anno VII, nn. 9-10-12, pp. 75-76, 83-84, 99-104.

E. THOVEZ, *Il rinascimento delle arti decorative*, in *L'Arte all'Esposizione del 1898*, Torino, pp. 30-32.

*Torino e l'Esposizione 1898. Album Ricordo di vedute dell'Esposizione e soggetti artistici dal vero*, Milano.

### **1899**

G. CAROTTI, *Artisti contemporanei: Giuseppe Bertini*, in “Emporium”, vol. IX, marzo, n. 51, pp. 163-194.

*Guida genovese Costa: amministrativa, industriale, commerciale, illustrata*, Genova.

### **1900**

*Annuario commerciale del Piemonte. Province di Torino, Alessandria, Cuneo, Novara*, Torino.

SCHNÜTGEN, *Ein Denkmal des gottseligen Thomas van Kempen*, in “Zeitschrift für Christliche Kunst”, anno XIII, pp. 61-64;

A. TARAMELLI, *Stalli e mobili gotici nel Piemonte*, in “Arte Italiana Decorativa e Industriale”, anno IX, nn. 1-2, pp. 10-12, 16-19.

### 1901

*Annuario commerciale del Piemonte. Provincie di Torino, Alessandria, Cuneo, Novara, Torino.*

*Indicatore generale della città e provincia di Firenze. Ditta Zanobi Ventinove, Firenze.*

A. LUXORO, *Un'officina artistica genovese*, in “Arte Italiana Decorativa e Industriale”, anno X, n. 11, pp. 85-89.

SCHNÜTGEN, *Zwei neue Seitenaltäre romanischen Stiles*, in “Zeitschrift für Christliche Kunst”, anno XIV, pp. 3-12

### 1902

*Annuario commerciale del Piemonte. Provincie di Torino, Alessandria, Cuneo, Novara, Torino.*

L. BELTRAMI, *L'arte nuova all'Esposizione di Torino*, in “La Lettura”, anno II, n. 7, pp. 599-607.

S. BENELLI, *L'Italia centrale all'Esposizione di Torino*, in “La rassegna internazionale”, 15 ottobre, pp. 82-87.

*L'exposition internationale des arts décoratifs modernes à Turin 1902, Darmstadt.*

*Indicatore generale della città e provincia di Firenze. Ditta Zanobi Ventinove, Firenze.*

A. MELANI, *Esposizione d'arte decorativa odierna in Torino*, in “Arte Italiana Decorativa e Industriale”, anno XI, nn. 4-12, pp. 29-30, 37-42, 49-52, 55-58, 63-68, 72-76, 79-82, 87-92, 95-98.

*I mobili alla 1° Esp.<sup>ne</sup> Intern.<sup>le</sup> d'arte decorativa moderna – Torino 1902*, s.l. s.d. [Torino 1902]

F. NEWBERY, *The International Exhibition of modern decorative art a Turin: the English Section*, in “The Studio”, n. 114, 15 settembre, pp. 251-259.

R. PANTINI, “*Aemilia Ars*”, in “La Nuova Antologia”, fasc. 740, 16 ottobre, pp. 726-736.

R. PANTINI, *L'esposizione di Torino. Gl'italiani*, in “Il Marzocco”, anno VII, n. 32, 10 agosto, p. 2.

V. PICA, *L'arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Torino.

*Prima esposizione internazionale d'arte decorativa moderna: Torino 1902: catalogo generale ufficiale*, s.l. s.d. [1902].

A. RUBBIANI, *Nuova decorazione della cappella centrale nell'abside della chiesa di S. Francesco a Bologna*, in “Arte Italiana Decorativa e Industriale”, anno XI, n. 3, pp. 21-23.

E. THOVEZ, *La mobilia “Belart” di Gerard e Cutler di Firenze*, in “L'Arte Decorativa Moderna”, anno I, n. 5, pp. 159-160.

### 1903

*Annuario commerciale piemontese: guida commerciale, industriale, amministrativa per il Piemonte*, Torino.

W. FRED, *The International Exhibition of decorative art of Turin. The Italian Section*, in “The Studio”, gennaio, pp. 273-279.

R. FRY, *Pictures in the collection of Sir Hubert Parry, at Highnam Court, near Gloucester*, in “The Burlington magazine for connoisseurs”, vol. II, p. 117-131.

SCHNÜTGEN, *Neuer Hochaltar romanischen Stils für die alte Kirche zu Gerresheim*, in “Zeitschrift für Christliche Kunst”, anno XVI, pp. 321-322;

### 1904

*Catalogo della vendita Aemilia Ars che avrà luogo in Firenze il 7, 8 e 9 Gennaio 1904*, Bologna.

C. RICCI, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo.

SCHNÜTGEN, *Entwurf zu einen Flügelaltar hochgotischen Stils*, in "Zeitschrift für Christliche Kunst", anno XVII, pp. 33-34.

### 1905

*Museo Civico di Torino, sezione Arte Antica. Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti pubblicati per cura della Direzione del Museo*, Torino.

SCHNÜTGEN, *Neuer Archivschränk spatgotischen Stilart*, in "Zeitschrift für Christliche Kunst", anno XVIII, pp. 41-41.

### 1906

D. BRUNORI, *Giovanni Bastianini e Paolo Ricci scultori fiesolani*, Firenze.

A. DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi: pittori, scultori e architetti*, Firenze.

*Geschichte der Deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima von Dr. theol. et hist. Joseph Schmidlin*, Freiburg.

P. LEVI, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Roma-Torino.

### 1907

A. MELANI, *Arte decorativa antica e moderna - II edizione rifatta con un capitolo sul "dolce stil novo"*, Milano.

### 1907-1950

V. A. C., *Froment-Meurice François-Désiré*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, vol. XII, pp. 521-523.

B., *Cattaneo Raffaele*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, vol. VI, p. 191.

H. HAMMER, *Mader Georg*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, vol. XXIII, p. 528.

H. S., *Feuerstein Georg*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, vol. XI, p. 518.

A. SCHUSCHNIGG, *Neuhauser Albert*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, vol. XXV, p. 409.

U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig.

E. VON MACH, *Alfano Vincenzo*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, vol. I, p. 277.

### 1909

U. NEBBIA, *Raccolte d'arte industriale nel Palazzo Bagatti Valsecchi*, in "Arte Italiana Decorativa e Industriale", anno XVIII, nn. 11-12, pp. 85-90, 93-98.

### 1911

C. COSTANTINI, *L'arte benedettina*, in "Emporium", vol. XXXIII, febbraio, n. 194, pp. 83-100.

### 1912

L. BELTRAMI (a cura di), *Gaetano Moretti: costruzioni, concorsi, schizzi*, s. l..

### 1913

C. COSTANTINI, *Per la rinascita dell'arte del cesello. Eugenio Bellosio*, in "Arte Cristiana", n. 3, pp. 65-73.

#### 1914

F. T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del futurismo*, in ID., *I manifesti del Futurismo lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini*, Firenze, pp. 3-10.

#### 1915

A. M. BESSONE AURELJ, *Dizionario dei pittori italiani*, Città di Castello [1947].

#### 1916

V. PICA, *La mostra dell'autoritratto alla Famiglia Artistica: 1873-1916*, cat. della mostra, Milano.

#### 1919

Wilhelm Mengelberg †, in "Zeitschrift für Christliche Kunst", anno XXXII, p. 16.

#### 1922

*Esposizione d'Arte Vercellese Moderna*, cat. della mostra, Vercelli.

E. SPURGAZZI, *Della vita e degli studi del conte Carlo Ceppi, architetto torinese*, Torino.

#### 1925

C. BOITO, *I principii del disegno e gli stili dell'ornamento*, Milano [1988].

U. NEBBIA, *L'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi di arti decorative ed industriali moderne*, in "Emporium", cit., vol. LXII, luglio, n. 367, pp. 17-36.

TRIGLIFO, *Il Padiglione d'Italia alla Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna*, in "Ingegneria", anno VI, n. 12, pp. 442-446.

#### 1926

N. MISASI, *Nel centenario di Domenico Morelli, la Madonna del Castello di Corigliano*, in "Brutium".

#### 1927

L. BRENNI, *I velluti di seta italiana*, Milano.

A. MELANI, *L'Ornamento nell'Architettura. Ornamento scolpito – ornamento dipinto – ornamento nei suoi assieme*, Milano.

#### 1928

M. SARFATTI, *Le arti decorative italiane a Parigi*, in *L'Italia alla Esposizione Internazionale di arti decorative e industriali moderne – Parigi MCMXXV*, s.l. s.d. [1928].

B. VALIMBERTI, *Spunti storico-religiosi sopra la città di Chieri*, vol. I – *il Duomo*, Chieri.

#### 1929

E. BRUNO, *Il conte Carlo Ceppi*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", anno VIII, nn. 3-4, pp. 78-86.

#### 1930

G. GEROLA, *I monumenti di Ravenna bizantina*, Milano s.d. [1930].

G. GEROLA, *Per la datazione dell'architettura deuterobizantina a Ravenna*, in "Felix Ravenna", fasc. 1, pp. 3-16.

R. KLAPHECK, *Der Dom zu Xanten und seine Kunstschatze*, Berlin.

**1932**

E. BRUNO, G. CHEVALLEY, G. SALVADORI DI WIESENHOF, *Carlo Ceppi (1829-1921) architetto*, Torino.

**1934**

A. M. COMANDUCCI, *I pittori italiani dell'Ottocento: dizionario critico e documentario*, Milano [1995].

**1943**

E. PANOFSKY, *The life and art of Albrecht Dürer*, 2 voll., Princeton.

**1945**

A. M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano [1962].

**1950**

A. LIPINSKY, *Il tesoro di San Pietro*, Roma.

**1951**

N. PEVSNER, *High Victorian design: a study of the exhibits of 1851*, London.

**1952**

*Deutsche Kunst und Kultur im Germanischen National-Museum*, Nürnberg.

**1953**

L. BARTOLI, E. MASER, *Il Museo dell'Opificio delle Pietre Dure*, Prato.

**1955**

S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, vol. I – *opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma.

G. SPADOLINI, *L'opposizione cattolica da Porta Pia al '98*, Firenze [1972].

**1956**

C. SOMEDA DE MARCO, *Il Museo Civico e le Gallerie d'arte antica e moderna di Udine*, Udine.

**1957**

R. D'ANDRADE, *Il castello di Pavone*, Lisbona.

**1958**

F. S. ORLANDO (a cura di), *Il tesoro di San Pietro*, Milano.

**1958-1959**

C. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia – Parte prima – Roma*, 2 voll., Roma.

**1960**

L. BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, 2 voll., Bari.

A. MANUEL GONÇALVES, *A exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e espanhola de 1882*, in "Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga", vol. IV, n. 2, pp. 23-28.

## 1962

G. LOCOROTONDO, *Vittorio Emanuele Taparelli marchese d'Azeglio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 4, Roma, pp. 757-758.

V. MARIANI, *Dante e le arti figurative dell'Ottocento*, in *Dante nel secolo dell'Unità d'Italia*, atti del I Congresso Nazionale di Studi danteschi, Firenze, pp. 159-173.

R. SALVINI, *Il chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia*, Palermo.

## 1963

L. GINORI LISCI, *La porcellana di Doccia*, Firenze.

M. PEPE, *Guido Balsamo Stella*, in *Dizionario biografico, degli italiani*, vol.5, Roma, p. 626.

M. S. SCHUETTE, S. MÜLLER-CHRISTENSEN, *Il ricamo nella storia e nell'arte*, Roma.

## 1964

D. FROSINI, *Barbetti, Rinaldo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 6, Roma, p. 188.

R. JACQUES, *Erfahrungen bei der Konservierung der Xantener Bildteppiche*, in *Sechzehnhundert Jahre. Xantener Dom*, Köln, pp. 209-222.

K. A. KNAPPE, *Dürer incisioni*, Milano.

## 1965

L. BERTI, *Itinerario indiretto per il Museo di S. Marco*, in ID., B. BELLARDONI, E. BATTISTI, *Angelico a San Marco*, Roma, pp. 13-96.

## 1965-1971

A. GRABAR, *Opere bizantine*, in H. R. HAHNLOSER, *Il tesoro di San Marco*, vol. 2 – *Il tesoro e il Museo*, Firenze, pp. 13-98.

## 1967

F. BARTOLOTTI, *La medaglia annuale dei Romani Pontefici*, Rimini.

S. BURY, *In search of Pugin's church plate: part I. Pugin, Hardman and the Industrial Revolution*, in "The Connoisseur: an illustrated magazine for collectors", n. 165, pp. 29-35.

A. OTTINO DELLA CHIESA, *Giuseppe Bertini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 9, Roma, pp. 548-549.

P. THOMPSON, *The work of William Morris*, London.

## 1968

C. DEBIAGGI, *Dizionario degli artisti valesiani dal secolo XIV al XX*, Varallo.

H. KOHLHAUSEN, *Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540*, Berlin.

*König Ludwig II. und die Kunst*, München.

C. LORETZ JUNIOR, *Il ceramista Giano Loretz*, in "Faenza – bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza", anno LIV, nn. 4-5, pp. 87-88.

*Museo di Villa Guinigi, Lucca. La villa e le collezioni*, Lucca.

## 1969

R. AUBERT, *Il pontificato di Pio IX (1846-1878)*, Torino.

M. LEVA PISTOI, *Torino mezzo secolo di architettura, 1865-1915*, Torino.

*Venezia e dintorni*, Milano.

## 1970

K. CLARK, *Il Revival gotico*, Torino.

F. R. FRATINI (a cura di), *Torino 1902 polemiche in Italia sull'Arte Nuova*, Torino.

## 1971

Albrecht Dürer 1471 bis 1528, vol. 2 – *Des gesamte graphische Werk Druckgraphik*, München.

A. GRISERI, *L'architettura del neoclassicismo a Torino*, in "Bollettino del Centro Internazionale Studi di Architettura Andrea Palladio", XIII, pp. 195-207.

## 1972

F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design*, Bari.

E. CASTELNUOVO, *Arte e rivoluzione industriale*, in F. KLINGENDER, *Arte e rivoluzione industriale*, Torino, pp. XI-LIV.

W. L. STRAUSS (a cura di), *The complete engravings, etchings & drypoints of Albrecht Dürer*, New York.

## 1972-1976

*Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, 11 voll., Torino.

## 1973

C. BARACCHINI, A. CALECA, *Il duomo di Lucca*, Lucca.

R. GABETTI, A. GRISERI, *L'architettura dell'eclittismo*, Torino.

## 1974

R. ASSUNTO, *Revival e problematica del tempo*, in G. C. ARGAN (a cura di), *Il Revival*, Milano, pp. 35-56.

P. BAROCCHI, *Il campo storiografico*, in EAD., F. NICOLODI, S. PINTO (a cura di), *Romanticismo storico*, cat. della mostra, Firenze, pp. 117-220.

C. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia – Parte quarta – Emilia*, Roma.

F. NICOLODI, *Il melodramma*, in EAD., P. BAROCCHI, S. PINTO (a cura di), *Romanticismo storico*, cat. della mostra, Firenze, pp. 221-302.

S. PINTO, *Il soggetto storico dalla Restaurazione all'Unità*, in EAD., P. BAROCCHI, F. NICOLODI (a cura di), *Romanticismo storico*, cat. della mostra, Firenze, pp. 11-116.

S. PINTO, *18. Arnaldo da Brescia dopo il diverbio con Papa Adriano IV*, in EAD., BAROCCHI, NICOLODI (a cura di), *Romanticismo storico*, cat. della mostra, Firenze, pp. 322-323.

## 1975

V. CHIARENZA (a cura di), *Cronaca bizantina*, Treviso.

G. MARCHINI, *Filippo Lippi*, Milano.

## 1976

M. FERRARA, *Contributo per la storiografia di Giuseppe Sommaruga*, in R. BOSSAGLIA, C. CRESTI, V. SAVI (a cura di), *Situazione degli studi sul Liberty*, atti del convegno, Firenze 1976, pp. 233-235

*D'Annunzio nella sua epoca*, cat. della mostra, Varese.

V. FRANZOI, D. DI STEFANO, *Le chiese di Venezia*, Venezia.

*Mostra Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento*, cat. della mostra, Roma.

G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, Milano.

*Piemonte (non compresa Torino)*, Milano.

## 1977

M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Unità e dignità delle arti nella Firenze del Quattrocento*, in *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, cat. della mostra, Firenze, pp. 1-57.

*Pictorial Dictionary of British 19<sup>th</sup> Century furniture design*, introduction by Edward Joy, Woodbridge.

G. ROSSO, *Galleria del pittore vercellese Ferdinando Rossaro: arte sacra, ritratti di religiosi*, Vercelli.

G. ROSSO, *Un maestro vercellese della pittura dell'Ottocento nel primo cinquantenario della morte: Ferdinando Rossaro*, in "Bollettino storico vercellese", n. 9, pp. 61-85.

Vor Stefan Lochner. *Die Kölner Maler von 1300-1430*, cat. della mostra, Köln.

## 1978

R. BAROVIER MENTASTI, *Vetri di Murano dell'Ottocento*, cat. della mostra, Murano.

G. BORDENACHE BATTAGLIA, *Castellani*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, vol. 21, pp. 590-591.

G. BORDENACHE BATTAGLIA, *Castellani Alfredo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, vol. 21, pp. 596-603.

C. CRESTI, *Firenze 1896-1915. La stagione del Liberty*, Firenze.

P. MAZZONI, 431. *Paolo Ricci. Dante ambasciatore presso Bonifacio VIII*, in ID., A. M. GIUSTI, A. PAMPALONI MARTELLI (a cura di), *Il Museo dell'Opificio delle Pietre Dure*, Milano, p. 311.

G. MONSAGRATI, *Castellani Augusto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, vol. 21, pp. 593-595.

G. ROSSO, *Ferdinando Rossaro: pittore (1846-1927)*, Vercelli.

## 1979

D. ALCOUFFE, *Arts précieux*, in *L'art en France sous le Second Empire*, cat. della mostra, Paris, pp. 156-162.

D. ALCOUFFE, *Placide Poussielgue-Rusand*, in *L'art en France sous le Second Empire*, cat. della mostra, Paris, p. 188.

D. ALCOUFFE, 87. *Ciboire*, in *L'art en France sous le Second Empire*, cat. della mostra, Paris, pp. 182-183.

E. BASSI, *Cattaneo Raffaele*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, vol. 22, pp. 481-483.

M. FAGIOLO, *La Roma di Pio IX: revival della Controriforma o autunno del Medioevo?*, in F. BORSI (a cura di), *Arte a Roma dal Neoclassico al Romanticismo*, Roma, pp. 87-120.

K. B. HIESINGER, *Thomas-Joseph Armand-Calliat*, in *L'art en France sous le Second Empire*, cat. della mostra, Paris, pp. 181-182.

J.-M. LENIAUD, *Pierre Bossan*, in *L'art en France sous le Second Empire*, cat. della mostra, Paris, p. 182.

L. TAMBURINI, *Carlo Ceppi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, vol. 23, pp. 642-645.

## 1980

*Gli Uffizi: catalogo generale*, Firenze.

M. PETZET, W. NEUMEISTER, *Die Welt des Bayerischen Marchenkönig: Ludwig II. und seine Schlosser*, München.

L. PITTARELLO, *Edoardo Arborio Mella*, in E. CASTELNUOVO, M. ROSCI (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, cat. mostra, Torino, vol. III, pp. 1388-1390.

L. PITTARELLO, *Hautecombe, sacrario della dinastia sabauda*, in E. CASTELNUOVO, M. ROSCI (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, cat. mostra, Torino, vol. I, pp. 332-346.

L. PITTARELLO, *La posizione di Edoardo Arborio Mella all'interno del dibattito ottocentesco sul restauro*, in E. CASTELNUOVO, M. ROSCI (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, cat. mostra, Torino, vol. II, pp. 768-773.

H. SELING, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868*, München.

W. L. STRAUSS (a cura di), *Albrecht Dürer – Woodcuts and wood blocks*, New York.

*The Illustrated Bartsch*, vol. 10- *Sixteenth century German artists, Albrecht Dürer*, New York.

M. VIALE FERRERO, *Feste e spettacoli*, in E. CASTELNUOVO, M. ROSCI (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, cat. mostra, Torino, vol. II, pp. 787-893.

23. *L'Esposizione Italiana del 1861*, in N. WOLFER, P. MAZZONI (a cura di), *La Firenze di Giuseppe Martelli (1792-1876)*, cat. della mostra, Firenze, pp. 94-103.

## 1981

C. BARTOLOZZI, C. DAPRÁ, *La Rocca e il Borgo Medievale di Torino (1882-1884). Dibattito di idee e metodo di lavoro*, in M. G. CERRI, D. BIANCOLINI FEA, L. PITTARELLO (a cura di), *Alfredo D'Andrade: tutela e restauro*, cat. della mostra, Firenze, pp. 189-214.

D. BIANCOLINI FEA, *Castello di Pavone*, in EAD., M. G. CERRI, L. PITTARELLO (a cura di), *Alfredo D'Andrade: tutela e restauro*, cat. della mostra, Firenze, pp. 311-324.

O. FAIRCLOUGH, E. LEARY, *Textiles by William Morris and Morris & Co. 1861-1940*, Birmingham.

E. FARIOLI, *Achille Casanova*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, pp. 386-387.

E. FARIOLI, *Alfredo Savini*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, pp. 396-397.

E. FARIOLI, *Cesare Alessandrini*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, p. 381.

E. FARIOLI, *Cleto Capri*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, p. 385.

E. FARIOLI, *Edoardo Breviglieri*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, p. 384.

E. FARIOLI, *Giovanni Costa*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, p. 389.

E. FARIOLI, *Giulio Casanova*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, p. 388.

E. FARIOLI, *Giuseppe Romagnoli*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, pp. 395-396.

E. FARIOLI, *Gualtiero Pontoni*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, pp. 394-395.

E. FARIOLI, *L'Aemilia Ars: alcune precisazioni*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, pp. 267-334.

E. FARIOLI, *Mario Dagnini*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, pp. 389-390.

C. H. GIBBS-SMITH, *The Great Exhibition of 1851*, London.

G. LOPEZ (a cura di), *Esposizione nazionale di Milano 1881 : documenti e immagini 100 anni dopo*, cat. della mostra, Milano.

- R. MAGGIO SERRA, *Uomini e fatti della cultura piemontese nel secondo Ottocento intorno al Borgo Medievale del Valentino*, in L. PITTARELLO, D. BIANCOLINI FEA, M. G. CERRI (a cura di), *Alfredo D'Andrade: tutela e restauro*, cat. della mostra, Firenze, pp. 19-44.
- B. ORLANDONI, *Castello di Fénis*, in L. PITTARELLO, D. BIANCOLINI FEA, M. G. CERRI (a cura di), *Alfredo D'Andrade: tutela e restauro*, cat. della mostra, Firenze, pp. 363-374.
- C. PALMAS DEVOTI, *L'attività del D'Andrade in Liguria*, in L. PITTARELLO, D. BIANCOLINI FEA, M. G. CERRI (a cura di), *Alfredo D'Andrade: tutela e restauro*, cat. della mostra, Firenze, pp. 403-414.
- M. PASQUALI, *Alfredo Baruffi*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, pp. 381-382.
- M. PASQUALI, *Alessandro Scorzoni*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, pp. 397-398.
- M. PASQUALI, *Arturo Colombarini*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, pp. 388-389.
- G. PEROCCO (a cura di), *Vittorio Zecchin*, cat. della mostra, Venezia.
- C. POPPI, *Alberto Pasquinelli*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, p. 394.
- C. POPPI, *Alfredo Tartarini*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, pp. 400-401.
- C. POPPI, *Augusto Sezanne*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, pp. 398-399.
- C. POPPI, *Edgardo Calori*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, p. 384.
- C. POPPI, *Gigi Bonfiglioli*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, pp. 383-384.
- C. POPPI, *Giovanni Masotti*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, pp. 392-393.
- C. POPPI, *Giuseppe De Col*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, pp. 390-391.
- C. POPPI, *Pietro Sutrini*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, p. 400.
- C. POPPI, *Roberto Franzoni*, in F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna, pp. 391-392.
- D. PROLA, B. ORLANDONI, *Alfredo d'Andrade: salvaguardia, conservazione, restauro alle origini della storiografia artistica in Valle d'Aosta*, in M. G. CERRI, D. BIANCOLINI FEA, L. PITTARELLO (a cura di), *Alfredo D'Andrade: tutela e restauro*, cat. della mostra, Firenze, pp. 357-362.

## 1982

- E. CASTELNUOVO, *Hautecombe: un paradigma del "gothique troubadour"*, in G. MAZZI (a cura di), *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, Padova, vol. I, pp. 121-136.
- J. M. FRITZ, *Goldschmiedekunst der Gotik Mitteleuropa*, München.
- M. M. LAMBERTI, *L'esposizione nazionale del 1880 a Torino*, in "Ricerche di Storia dell'arte", n. 18 – L'arte in mostra, pp. 37-54.
- G. MARIACHER, *Antonio Salviati vicentino (1816-1890)*, in R. BAROVIER MENTASTI, *Antonio Salviati e la rinascita ottocentesca del vetro artistico veneziano*, cat. della mostra, Vicenza, pp. 5-16.
- F. MAZZINI, *Origine e vicende delle raccolte*, in ID. (a cura di), *L'Armeria Reale di Torino*, Busto Arsizio, pp. 37-48.

G. MIANO, *Collamarini Edoardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, vol. 26, pp. 788-793.

S. PETTENATI, *La riproduzione e l'imitazione della ceramica nel Borgo Medievale*, in EAD., R. BORDONE (a cura di), *Torino nel basso medioevo: castello, uomini, oggetti*, cat. della mostra, Torino, pp. 302-313.

A. PANSERA, *Pontesca*, in EAD., P. PORTOGHESI, *Gio Ponti alla manifattura Doccia*, Milano, pp. 21-35.

P. PORTOGHESI, *Le ceramiche di Gio Ponti*, in ID., A. PANSERA, *Gio Ponti alla manifattura Doccia*, Milano, pp. 11-20.

D. RIVA, *L'architettura delle Esposizioni o l'architettura in esposizione*, in ID., E. BAIRATI, *Giuseppe Sommaruga, un protagonista del Liberty italiano*, cat. della mostra, Milano, pp. 52-60.

### 1983

M. CORDARO, *Le vicende costruttive*, in C. BRANDI (a cura di), *Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, Siena, pp. 29-146

I. DE GUTTRY, M. P. MAINO, *Il mobile liberty italiano*, Roma-Bari.

G. C. MUNN, *Les bijoutiers Castellani et Giuliano. Retour à l'antique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Fribourg.

L. PARRY, *William Morris Textiles*, London.

M. R., *Andrea (1330-1336). Porta bronzea*, in M. BURRESI (a cura di), *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, cat. della mostra, Milano, pp. 172-173.

P. C. SANTINI, *Gio Ponti: un innovatore*, in *Gio Ponti. Ceramiche 1923-1930*, cat. della mostra, Milano, pp. 17-20.

*XVII Exposição europeia de arte, ciência e cultura. As descobertas e o Renascimento, formas de coincidência e de cultura*, cat. della mostra, 6 voll., Lisboa.

### 1984

E. ALAMARO, *Il sogno del principe. Il Museo Artistico Industriale di Napoli*, cat. della mostra, Firenze.

R. BOSSAGLIA, *L'Art Decò*, Roma-Bari.

M. BOTTARO, *Genova 1892 e le celebrazioni colombiane*, Genova.

L. CHALLEAT, *La basilique de Fourvière, étude historique et stylistique*, in "Travaux de l'Institut d'Histoire de l'Art de Lion", n. 7, pp. 48-60.

E. COZZI, *Il mobile dell'Ottocento – Italia*, Novara.

M. VIGLINO DAVICO, *Benedetto Riccardo Brayda. Una riproposta ottocentesca del Medioevo*, Torino.

### 1985

P. BAROCCHI, *La scoperta del ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà: Dantismo letterario e figurativo*, in *Studi e ricerche del collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*, Pisa, pp. 151-178.

P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÁ, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà*, in *Studi e ricerche del collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*, Pisa, pp. 211-378.

P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÁ (a cura di), *Dal ritratto di Dante alla Mostra del Medioevo 1840-1865*, Firenze.

D. BIANCOLINI, *Chieri, Duomo*, in *Edoardo Arborio Mella (1808-1884), mostra commemorativa*, cat. della mostra, Vercelli, pp. 93-95.

F. BRANCATO, *L'Esposizione Nazionale di Palermo (15 novembre 1891-5 giugno 1892)*, Palermo.

J. P. CAILLET, *L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au musée de Cluny*, Paris.

*Il Civico Museo Borgogna di Vercelli*, Milano.

R. MAGGIO SERRA (a cura di), *Torino 1884: perché un castello medioevale?*, Torino.

G. NEPI SCIRÈ, F. VALCANOVER (a cura di), *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano.

G. P. ROMAGNANI, *Storiografia e politica culturale nel Piemonte di Carlo Alberto*, Torino.  
*Santa Giulia in Vanchiglia – Storia di un quartiere*, cat. mostra, Torino.

C. ZANI (a cura di), *Antonio Tagliaferri 1835-1909*, in *Brescia postromantica e Liberty 1880-1915*, cat. della mostra, Brescia, pp. 262-263.

C. ZANI, *Luigi Arcioni 1841-1918*, in *Brescia postromantica e Liberty 1880-1915*, cat. della mostra, Brescia, p. 262.

## 1986

C. ARMINJON, *Armand-Calliat et les techniques de l'émail*, in B. BERTHOD, *Bossan, Armand-Calliat*, cat. della mostra, Lyon, pp. 35-36.

B. BERTHOD, *Armand-Calliot et Bossan*, in ID., *Bossan, Armand-Calliat*, cat. della mostra, Lyon, pp. 25-34.

B. BERTHOD, *N° 1 – Croix du Concile*, in ID., *Bossan, Armand-Calliat*, cat. della mostra, Lyon, pp. 39-40.

B. BERTHOD, *N° 2 – Croix processionnelle*, in ID., *Bossan, Armand-Calliat*, cat. della mostra, Lyon, pp. 40-41.

B. BERTHOD, *N° 3 – Aiguière et bassin*, in ID., *Bossan, Armand-Calliat*, cat. della mostra, Lyon, pp. 41-42.

B. BERTHOD, *N° 6 – Aiguière et bassin, dessin aquarelles*, in ID., *Bossan, Armand-Calliat*, cat. della mostra, Lyon, pp. 42-43.

B. BERTHOD, *N° 7 – Aiguière et bassin modifié*, in ID., *Bossan, Armand-Calliat*, cat. della mostra, Lyon, p. 43.

B. BERTHOD, *N° 8 – Ciboire aux aigles*, in ID., *Bossan, Armand-Calliat*, cat. della mostra, Lyon, pp. 44-45.

B. BERTHOD, *N° 9 – Ciboire aux aigles*, in ID., *Bossan, Armand-Calliat*, cat. della mostra, Lyon, p. 45.

B. BERTHOD, *N° 13 – Calice*, in ID., *Bossan, Armand-Calliat*, cat. della mostra, Lyon, pp. 48-49.

B. BERTHOD, *N° 14 – Burettes, clochette et plateau*, in ID., *Bossan, Armand-Calliat*, cat. della mostra, Lyon, pp. 49-50.

R. BORDONE, *La riscoperta di una riscoperta. Vent'anni di storiografia subalpina sul revival neomedievale*, in "Bollettino Storico Bibliografico Subalpino".

S. DURIAN-RESS, *Meisterwerke mittelalterlicher Textilkunst aus dem Bayerischen Nationalmuseum*, München.

E. HARDOUIN-FUGIER, *Bossan et Armand-Calliat*, in B. BERTHOD, *Bossan, Armand-Calliat*, cat. della mostra, Lyon, pp. 17-22.

U. HÜNIGEN, *Künstler um König Ludwig II. Kurzbiographien*, in G. HOJER (a cura di), *König Ludwig II. – Museum Herrenchiemsee. Katalog*, München, pp. 453-464.

M. R. JAZÈ-CHARVOLIN, *N° 10 – Ciboire aux aigles, dessin sur calque*, in B. BERTHOD, *Bossan, Armand-Calliat*, cat. della mostra, Lyon, p. 46.

R. KAHSNITZ, *47. Heiltumsschrein*, in *Nürnberg 1300-1550. Kunst der Gotik und Renaissance*, cat. della mostra, München.

I. KRUEGER, *Neuer zur Kirchgängerin oder: Ikonographie der Tortenschaufel im 19. Jahrhundert*, in "Das Rheinische Landesmuseum Bonn – Berichte aus der Arbeit des Museums", n. 6, pp. 20-23.

G. MARTINA, *Pio IX (1851-1866)*, Roma.

F. MORGANTINI, *I restauri ottocenteschi*, in E. BASSIGNANA (a cura di), *Duomo di Chieri. 15 secoli di storia e di fede*, Pinerolo, pp. 309-324.

G. RUSCONI, *Disegni decorativi del barocco romano*, cat. della mostra, Roma.

L. SEELIG, 311. *Zigarrenspitze*, in G. HOJER (a cura di), *König Ludwig II. – Museum Herrenchiemsee. Katalog*, München, pp. 413-414.

L. SEELIG, 312. *Zigarrenspitze*, in G. HOJER (a cura di), *König Ludwig II. – Museum Herrenchiemsee. Katalog*, München, p. 414.

## 1987

G. BONSAANTI, *La Galleria dell'Accademia. Guida e catalogo completo*, Firenze.

F. JOUBERT, *La tapisserie medievale au Musée de Cluny*, Paris.

F. MAZZOCCA, *Giuseppe Bertini. Il trionfo di Dante*, in ID., M. BOTTERU, B. CINELLI (a cura di), *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cat. della mostra, Trento, pp. 218-221.

R. PAVONI, *Il Palazzo Bagatti Valsecchi di Milan, da casa privata a museo pubblico. Problemi di restauro e di ristrutturazione*, in "Bollettino d'arte", anno LXII, marzo-aprile, pp. 131-140.

G. SEMPER, *Scienza, industria e arte. Suggerimenti per il risveglio del sentimento artistico nazionale*, in B. GRAVAGNUOLO (a cura di), *Gottfried Semper. Architettura arte e scienza*, Napoli, pp. 105-160.

D. TRENTO, *Tracciato per l'oreficeria a Bologna: reliquiari e paramenti liturgici dal 1372 al 1451*, in R. D'AMICO, R. GRANDI (a cura di), *Il tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, cat. della mostra, Bologna, pp. 231-253.

## 1988

D. ALCOUFFE, M. BASCOU, A. DION-TENENBAUM, P. THIÉBAUT (a cura di), *Le arti decorative alle grandi Esposizioni Universali 1851-1900*, Milano.

D. ALCOUFFE, *Exposition Universelle, Parigi, 1867*, in ID., M. BASCOU, A. DION-TENENBAUM, P. THIÉBAUT (a cura di), *Le arti decorative alle grandi Esposizioni Universali 1851-1900*, Milano, pp. 133-182

A. BUCCARO (a cura di), *Topocronologia*, in M. PICONE PETRUSA, M. R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, pp. 73-76.

E. COZZI, A. PONTE, *Italia*, in A. BOIDI SASSONE, *Il mobile dell'Ottocento*, Novara, pp. 3-80

I. DE GUTTRY, M. P. MAINO, *Il mobile déco italiano, 1920-1940*, Roma-Bari.

M. S. DE MARINIS, 1873. *Esposizione Universale di Vienna (1° maggio-31 ottobre)*, in A. BACULO, S. GALLO, M. MANGONE, *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900. Dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White City*, Napoli, pp. 130-133.

M. S. DE MARINIS, 1878. *Esposizione Universale di Parigi (1° maggio-10 novembre)*, in A. BACULO, S. GALLO, M. MANGONE, *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900. Dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White City*, Napoli, pp. 140-143.

M. S. DE MARINIS, 1900. *Esposizione Universale di Parigi (15 aprile-5 novembre)*, in A. BACULO, S. GALLO, M. MANGONE, *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900. Dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White City*, Napoli, pp. 160-165.

U. DI CRISTINA, *Dall'idea dell'Esposizione ai divertimenti*, in *La Esposizione Nazionale 1891-1892*, Palermo, pp. 11-161.

A. DISERTORI, A. M. NECCHI DISERTORI, *Cinquant'anni di mobili in Italia: 1885-1935*, Milano.

- P. DI STASIO, 1862. *Esposizione Universale di Londra (1° maggio-1° novembre)*, in A. BACULO, S. GALLO, M. MANGONE, *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900. Dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White City*, Napoli, pp. 122-125.
- P. DI STASIO, 1867. *Esposizione Universale di Parigi (1° aprile-3 aprile-3 novembre)*, in A. BACULO, S. GALLO, M. MANGONE, *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900. Dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White City*, Napoli, pp. 126-129.
- P. DI STASIO, 1889. *Esposizione Universale di Parigi (6 maggio-6 novembre)*, in A. BACULO, S. GALLO, M. MANGONE, *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900. Dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White City*, Napoli, pp. 144-149.
- A. FRAGANO, 1876. *Esposizione Universale di Filadelfia (10 maggio-1 novembre)*, in A. BACULO, S. GALLO, M. MANGONE, *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900. Dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White City*, Napoli, pp. 134-139.
- A. M. GIUNTI (a cura di), *Splendori di pietre dure*, cat. della mostra, Firenze.
- B. LI VIGNI, *Il contesto e la crisi*, in *La Esposizione Nazionale 1891-1892*, Palermo, pp. 177-191.
- P. MALFATTI, *La parabola artistica dei Bertini al Duomo di Milano e la "rinnovata" arte di dipingere a fuoco su vetro*, in "Storia dell'arte", n. 62, pp. 97-104.
- M. MANGONE, 1893. *Fiera Colombiana di Chicago (maggio-ottobre 1893)* in ID., A. BACULO, S. GALLO, *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900. Dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White City*, Napoli, pp. 150-159.
- F. MORGANTINI, *Edoardo Arborio Mella Restauratore (1808-1884)*, Milano
- M. R. PESSOLANO, 1902. *Torino Prima Esposizione Internazionale d'Arte decorativa moderna*, in EAD., M. PICONE PETRUSA, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, pp. 108-113.
- M. PICONE PETRUSA, 1861. *Firenze Esposizione nazionale (15 settembre-8 dicembre)*, in EAD., M. R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, pp. 78-81.
- M. PICONE PETRUSA, 1881. *Milano Esposizione nazionale (5 maggio-1 novembre)*, in EAD., M. R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, pp. 88-91.
- M. PICONE PETRUSA, 1884. *Torino Esposizione nazionale (26 aprile-20 novembre)*, in EAD., M. R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, pp. 92-95.
- M. PICONE PETRUSA, 1891-'92. *Palermo Esposizione nazionale (15 novembre '91-7 giugno '92)*, in EAD., M. R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, pp. 96-99.
- M. PICONE PETRUSA, 1894. *Milano Esposizioni riunite (6 maggio-6 novembre)*, in EAD., M. R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, pp. 100-103.
- M. PICONE PETRUSA, 1898. *Torino Esposizione nazionale (1 maggio-20 novembre)*, in EAD., M. R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, pp. 104-107.
- G. ROSSO, *Le "quadriere" dei benefattori*, in "Bollettino storico vercellese", n. 1, pp. 134-138.

- G. SALVATORI, 1855. *Esposizione Universale di Parigi (15 maggio-15 novembre)*, in A. BACULO, S. GALLO, M. MANGONE, *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900. Dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White City*, Napoli, pp. 116-121.
- M. SICA, 1851. *Esposizione Universale di Londra (1 maggio-11 ottobre)*, in A. BACULO, S. GALLO, M. MANGONE, *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900. Dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White City*, Napoli, pp. 108-115.
- E. TURNER, *Toward a Modern Collecting Policy: the Metalwork Collections of the Victoria and Albert Museum*, in "The Journal of Decorative and Propaganda Arts", vol. 9, pp. 94-107.

## 1989

- F. BERNABEI, *Idee ottocentesche sul gotico, fra storici e filosofi*, in V. TERRAROLI, R. BOSSAGLIA (a cura di), *Il neogotico in Europa nei secoli XIX e XX*, atti del convegno, Milano, vol. I, pp. 323-337.
- M. BOTTARO, *Milleottocentonovantadue, una festa di fine secolo*, in ID. (a cura di), *Festa di fine secolo. 1892 Genova e Colombo*, cat. della mostra, Genova, pp. 13-35.
- G. CARITÁ, *Restauro e rinnovo a Pollenzo*, in L. BERARDO (a cura di), *Celebranda Pollentia*, Bra, pp. 53-80.
- E. CASTELNUOVO, *Per una storia del design*, in *Storia del design industriale*, Milano, pp. 8-11.
- A. M. CRIPPA (a cura di), *Il nuovo e l'antico in architettura. Camillo Boito*, Milano.
- M. DEZZI BARDESCHI, *Neogotico, una questione di stile*, in V. TERRAROLI, R. BOSSAGLIA (a cura di), *Il neogotico in Europa nei secoli XIX e XX*, atti del convegno, Milano, vol. I, pp. 413-423.
- V. DONAVER, R. DABBENE, *Argenti italiani dell'800*, Milano.
- V. FONTANA, E. VASSALLO, *I restauri di Palazzo Ducale a Venezia nei due ultimi decenni dell'Ottocento*, in V. TERRAROLI, R. BOSSAGLIA (a cura di), *Il neogotico in Europa nei secoli XIX e XX*, atti del convegno, Milano, vol. II, pp. 217-225.
- G. GENTILINI, *Arti applicate, tradizione artistica fiorentina e committenti stranieri*, in M. BOSSI, L. TONINI (a cura di), *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del convegno, Firenze, pp. 155-176.
- G. GENTILINI, C. SISI (a cura di), *La scultura. Bozzetti in terracotta piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo*, Siena.
- G. GIACOBELLO BERNARD, *Biblioteca Reale di Torino*, in M. FALZONE DEL BARBARÓ, M. MAFFIOLI, E. SESTI (a cura di), *Alle origini della fotografia: un itinerario toscano 1839-1880*, cat. della mostra, Firenze, pp. 206-27.
- M. LEVA PISTOI, *Neogotico tardivo nella provincia di Alessandria: la parrocchiale di Sezzadio*, in V. TERRAROLI, R. BOSSAGLIA (a cura di), *Il neogotico in Europa nei secoli XIX e XX*, atti del convegno, Milano, vol. II, pp. 11-21.
- A. MASSAIA, *Esempi di architettura dell'ecllettismo: le esposizioni di Torino del 1884, 1898, 1911*, in "Studi Piemontesi", XVIII, fasc. 2, pp. 498-506.
- G. MOROLLI, *Firenze degli stranieri: architetture dell'Ottocento immaginate "per" un contesto europeo*, in M. BOSSI, L. TONINI (a cura di), *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del convegno, Firenze, pp. 267-298.
- A. C. QUINTAVALLE, *Mitologie medievali in Occidente*, in V. TERRAROLI, R. BOSSAGLIA (a cura di), *Il neogotico in Europa nei secoli XIX e XX*, atti del convegno, Milano, vol. I, pp. 390-412.
- V. TERRAROLI, *Disegni d'archivio negli studi storici: il caso bresciano di Antonio e Giovanni Tagliaferri e Luigi Arcioni*, in P. CARPEGGIANI, L. PATETTA (a cura di), *Il disegno di architettura*, atti del convegno, Milano, pp. 73-78.

V. TERRAROLI, *Il Santuario delle Grazie a Brescia e il Castello Bonoris a Montichiari: neogotico sacro e neogotico cortese a confronto*, in ID., R. BOSSAGLIA (a cura di), *Il neogotico in Europa nei secoli XIX e XX*, atti del convegno, Milano, vol. II, pp. 127-134.

## 1990

L. AIMONE, C. OLMO, *Le Esposizioni Universali 1851-1900 – il progresso in scena*, Torino.

R. BAROVIER MENTASTI, *Vetro*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Storia del disegno industriale*, vol. 2 – 1851-1918. *Il grande emporio del mondo*, Milano, pp. 403-410.

M. C. BUSCIONI, *Esposizioni e “stile nazionale” (1861-1925). Il linguaggio dell’architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali ed internazionali*, Firenze.

M. COLLARETA, 38. *Pace*, in ID., A. CAPITANIO (a cura di), *Oreficeria sacra italiana*, Firenze, pp. 133-136.

M. COLLARETA, 39. *Pace*, in ID., A. CAPITANIO (a cura di), *Oreficeria sacra italiana*, Firenze, pp. 136-143.

M. COLLARETA, 40. *Pace*, in ID., A. CAPITANIO (a cura di), *Oreficeria sacra italiana*, Firenze, pp. 144-148.

E. COLLE, *Monumenti domestici all’Esposizione fiorentina del 1861*, in “*Artista. Critica d’arte in Toscana*”, 2, pp. 110-119.

L. D’AGOSTINO, *Cinquant’anni di fervente attività: per una biografia dell’artista*, in G. MAZZA, C. SPANTIGATI (a cura di), *Costantino Sereno a Casale: i cartoni della Cattedrale di Sant’Evasio*, cat. della mostra, Casale Monferrato, pp. 7-22.

D. DAVANZO POLI, *Tessuti*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Storia del disegno industriale*, vol. 2 – 1851-1918. *Il grande emporio del mondo*, Milano, pp. 391-396.

G. MARTINA, *Pio IX (1867-1878)*, Roma.

R. PAGANOTTO, *La vicenda del Tempio Valdese e i suoi protagonisti: il generale Charles Beckwith e l’architetto Luigi Formento*, in “*Bollettino della Società di Studi Valdesi*”, n. 166, giugno, pp. 35-48.

L. PITTARELLO, *Progetti di “restauratori” ottocenteschi per la Sacra e primi provvedimenti per la tutela*, in G. ROMANO (a cura di), *La Sacra di San Michele: Storia Arte Restauri*, Torino, pp. 263-273.

L. SASSI, *Scuola professionale o Accademia? L’esperienza dei corsi di disegno d’ornato*, in A. CORIO (a cura di), *L’istituto di Belle Arti a Vercelli tra ‘800 e ‘900*, Vercelli, pp. 45-90.

O. SELVAFOLTA, *1850-1890*, in EAD., C. PAOLINI, A. PONTE, *Il bello “ritrovato”. Gusto, ambienti, mobili dell’Ottocento*, Novara, pp. 300-592.

V. TERRAROLI, *Santuario della Madonna delle Grazie – Brescia*, in ID., *La grande decorazione e Brescia tra Ottocento e Novecento*, Brescia, pp. 48-53.

## 1991

D. ALCOUFFE, *Eléments de la toilette de la duchesse de Parme (aiguière, bassin, paire de candélabres, paire de coffrets)*, in *Un âge d’or des arts décoratifs 1814-1848*, cat. della mostra, Paris, pp. 498-501.

E. BAIRATI, *Il Museo d’arte industriale: il museo della città*, in C. MOZZARELLI, R. PAVONI (a cura di), *Milan fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, atti del convegno, Milano, pp. 47-58.

G. BERINGHELI (a cura di), *Dizionario degli artisti liguri – pittori, scultori, ceramisti, incisori dell’Ottocento e del Novecento*, Genova.

M. BORIANI, *Artigianato, arti decorative e industriali, restauro nel pensiero di Camillo Boito*, in A. GRIMOLDI (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*, Milano, pp. 169-181.

- G. BOSONI, A. NULLI, *Italia: storie parallele tra progetto e consumo*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Storia del disegno industriale*, vol. 3 – 1919-1990. *Il dominio del design*, Milano, pp. 122-147.
- G. D'AMATO, *Fortuna e immagini dell'Art Decò. Parigi 1925*, Roma-Bari.
- R. MAGGIO SERRA, *I sistemi dell'arte nell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano, vol. 2, pp. 629-652.
- M. MANIERI ELIA, *Roma capitale: strategie urbane e uso delle memorie*, in A. CARACCILO (a cura di), *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi. Il Lazio*, Torino, pp. 513-560.
- R. MORELLO, *Alla ricerca di un'identità: operai e sviluppo economico nella capitale (1870-1910)*, in A. CARACCILO (a cura di), *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi. Il Lazio*, Torino, pp. 43-82.
- P. PERI, *Tessuti*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Storia del disegno industriale*, vol. 3 – 1919-1990. *Il dominio del design*, Milano, pp. 383-391.
- O. SELVAFOLTA, *Decoro e arti applicate nelle riviste italiane dell'Ottocento*, in C. MOZZARELLI, R. PAVONI (a cura di), *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, atti del convegno, Milano, pp. 85-118.
- O. SELVAFOLTA, *Mobili*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Storia del disegno industriale*, vol. 3 – 1919-1990. *Il dominio del design*, Milano, pp. 337-350.
- V. TERRAROLI, *Antonio e Giovanni Tagliaferri due generazioni di architetti in Lombardia tra Ottocento e Novecento*, Brescia.
- C. THELLUNG, *Alberto Maso Gilli*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano, tomo secondo, pp. 852-853.
- C. THELLUNG, *Costantino Sereno*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, tomo secondo, Milano, p. 1022.
- C. THELLUNG DE COURTELEY, *La vita*, in EAD., C. DAPRÁ (a cura di), *Enrico Reffo (1831-1917). Pittore religioso tra ottocento e novecento*, cat. della mostra, Pinerolo, pp. 15-18.
- C. THELLUNG DE COURTELEY, *Cronologia delle opere di Enrico Reffo e alcuni dati sulla sua vita*, in EAD., C. DAPRÁ (a cura di), *Enrico Reffo (1831-1917). Pittore religioso tra ottocento e novecento*, cat. della mostra, Pinerolo, pp. 40-43.
- G. M. ZACCONE, *La fotografia della Sindone nel 1898. Recenti scoperte e conferme nell'Archivio Pia*, in "Sindon", n. 3, dicembre, pp. 69-86.

## 1992

- P. L. BASSIGNANA (a cura di), *Le esposizioni torinesi nei documenti dell'Archivio Storico AMMA 1829-1898*, Torino.
- M. E. BASTIANELLI, *Argenti fra sacro e profano. Dall'invasione francese all'Unità d'Italia. 1800-1870*, in D. LISCIA BEMPORAD (a cura di), *Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo*, Firenze, vol. I, pp. 269-313.
- B. BERTHOD, *L'évolution du vêtement liturgique en France, 1800-1940*, in ID., E. HARDOUIN-FUGIER, *Paramentica – Tissus lyonnais et art sacre 1800-1940*, cat. della mostra, Lyon, pp. 37-56.
- R. BORDONE, *Il "gabinetto gotico" di Palazzo de Larderel: un episodio della storia del gusto*, in L. FRATTARELLI FISCHER, M. T. LAZZARINI (a cura di), *Palazzo de Larderel a Livorno – la rappresentazione di un'ascesa sociale nella Toscana dell'Ottocento*, Milano, pp. 187-199.
- G. CEFARIELLO GROSSO, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1898*, in "800 italiano: Rivista trimestrale d'arte, cultura e collezionismo", anno II, n. 6, giugno, pp. 49-55.
- A. S. MASSAIA, *Carlo Ceppi: un protagonista dell'Ecclettismo a Torino*, in "Studi Piemontesi", XXI, fasc. 2, pp. 407-429.

P. PALAZZOTTO, *Il Castello del Principe Entomologo*, in "Kalòs", anno 4, n. 2, marzo-aprile, pp. 4-15.

A. TEMPESTINI, *Giovanni Bellini*, Firenze.

### 1993

L. AIMONE, *L'esposizione del 1884 al Valentino*, in V. CASTRONOVO (a cura di), *Storia illustrata di Torino*, vol. 5 – *Torino nell'Italia unita*, pp. 1221-1240.

E. BACCHESCHI, *Issel Alberto*, in G. BRUNO (a cura di), *L'alba del vero. Pittura del secondo '800 in Liguria*, cat. della mostra, Genova, pp. 271-272.

R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott – L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli.

S. CONDEMI, *VII.4 Pietro Saltini (Firenze 1839-1908). Simon Memmi che per incarico del Petrarca ritrae Madonna Laura*, in M. CHIARINI, S. PADOVANI (a cura di), *Gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti*, Firenze, p. 257.

F. FARANDA, *Il reliquiario del capo di San Petronio*, in ID. (a cura di), *Iacopo Roseto e il suo tempo. Il restauro del reliquiario di San Petronio*, Forlì, pp. 57-118.

L. MARTINI, *Alcune osservazioni sulla produzione di cofanetti "embriacheschi" e sulla loro storiografia*, in EAD. (a cura di), *Oggetti in avorio e osso nel Museo Nazionale di Palermo sec. XV-XIX*, Ravenna, pp. 21-34.

A. M. MASINELLI, *Il mobile toscano 1200-1800*, Milano.

M. MOSCO, *Cornici artistiche negli Appartamenti Reali*, in M. CHIARINI, S. PADOVANI (a cura di), *Gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti*, Firenze, pp. 211-214.

L. RINALDI, *Gaetano Moretti*, Milano.

C. SILVER, *Setting the Crooked Straight: The Work of William Morris*, in EAD., K. A. LOCHNAN, D. E. SCHOENHERR (a cura di), *The earthly Paradise. Arts and Crafts by William Morris and his circle from Canadian Collections*, cat. della mostra, Toronto, pp. 1-19.

O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate – Oreficerie*, Milano.

F. G. ZEHNDER (a cura di), *Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung*, cat. della mostra, Köln.

### 1994

B. BERTHOD, *Armand-Calliat, orfèvre lyonnais, du néogothique à l'Art nouveau, 1852-1901*, in C. ARMINJON (a cura di), *L'orfèvrerie au XIX siècle*, atti del convegno, Paris, pp. 95-114.

R. BOSSAGLIA, *La Sezione Italiana*, in EAD., E. GODOLI, M. ROSCI (a cura di), *Torino 1902 – le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, cat. della mostra, Milano, pp. 411-425.

R. BOSSAGLIA, *L'esposizione secondo la stampa contemporanea*, in EAD., E. GODOLI, M. ROSCI (a cura di), *Torino 1902 – le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, cat. della mostra, Milano, pp. 43-52.

S. CHIARUGI, *Botteghe di Mobiliari in Toscana 1780-1900*, Firenze.

A. EATWELL, A. NORTH, *Metalwork*, in P. ATTERBURY, C. WAINWRIGHT (a cura di), *Pugin: a Gothic Passion*, cat. della mostra, London, pp. 172-184.

F. GANDOLFO, *Il chiostro di Monreale*, in M. D'ONOFRIO (a cura di), *I Normanni popolo d'Europa, 1030-1200*, cat. della mostra, Venezia, pp. 237-243

*Historismus: Angewandte kunst im 19. Jahrhundert*, vol. 3 – *Mobel*, Kassel.

R. LEIFKES, *Antonio Salviati and the nineteenth-century renaissance of Venetian glass*, in "The Burlington Magazine", n. 136, pp. 283-290.

H. LÜTKENHAAUS, *L'historicisme dans l'orfèvrerie religieuse en Rhénanie*, in C. ARMINJON (a cura di), *L'orfèvrerie au XIX siècle*, atti del convegno, Paris, pp. 195-204.

- F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milano.
- R. PAVONE, O. SELVAFOLTA, *Milano 1894. Le Esposizioni Riunite*, in EAD. (a cura di), *Milano 1894. Le Esposizioni Riunite*, Cinisello Balsamo, pp. 7-20.
- P. ROBERTSON, J. KINCHIN, *La Sezione Scozzese*, in R. BOSSAGLIA, E. GODOLI, M. ROSCI (a cura di), *Torino 1902 – le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, cat. della mostra, Milano, pp. 531-545.
- M. ROSCI, *Torino come spartiacque*, in ID., R. BOSSAGLIA, E. GODOLI (a cura di), *Torino 1902 – le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, cat. della mostra, Milano, pp. 53-62.
- P. ROSE, *Il contributo inglese all'Esposizione di Torino del 1902*, in R. BOSSAGLIA, E. GODOLI, M. ROSCI (a cura di), *Torino 1902 – le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, cat. della mostra, Milano, pp. 373-384.
- L. SEELIG, *Augsbourg et Munich, deux centres d'orfèvrerie dans le royaume de Bavière*, in C. ARMINJON (a cura di), *L'orfèvrerie au XIX siècle*, atti del convegno, Paris, pp. 205-214.
- O. SELVAFOLTA, *L'architettura delle Esposizioni Riunite*, in EAD., R. PAVONI (a cura di), *Milano 1894. Le Esposizioni Riunite*, Cinisello Balsamo, pp. 27-34.
- A. P. TORRESI, *Enrico Pazzi: nuovi dati su uno scultore*, in "Liberò", n. 4, autunno, pp. 33-39.
- A. WEDGWOOD, *The Mediaeval Court*, in P. ATTERBURY, C. WAINWRIGHT (a cura di), *Pugin: a Gothic Passion*, cat. della mostra, London, pp. 237-245.

## 1995

- M. C. AGUIARI, *71. Reliquiario*, in *Antonio ritrovato. Il culto del Santo tra collezionismo religioso e privato*, cat. della mostra, Padova, p. 105.
- M. BAILEY, *Dürer*, London.
- E. CHINI, *Giuseppe Gerola (1877-1938)*, in *Scritti di Giuseppe Gerola*, vol. I – 1896-1920, Trento, pp. XIII-XXII.
- E. CONCINA, *Le chiese di Venezia. L'arte di storia*, Udine.
- F. CORRADO, P. SAN MARTINO, *Stramucchi, Cussetti, Dellera e la Real Palazzina di Margherita di Savoia a Gressoney (1899-1907)*, in "Studi Piemontesi", XXIV, fasc. I, pp. 131-155.
- M. COZZI, *L'industria dell'arte. Materiali e prodotti della Toscana unita*, Firenze.
- B. DRAKE BOEHM, M. PASTOUREAU, *124. Coffret de saint Louis*, in *L'Œuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age*, cat. della mostra, Paris, pp. 360-363.
- K. MERTEN, P. MARTON, *Burgen und Schlösser in Deutschland*, München.
- M. PETZET, A. BUNZ, *Gebaute Träume. Die Schlösser Ludwigs II von Bayern*, München.
- L. UGHETTO, *Issel Alberto*, in EAD., C. CHILOSI, *La ceramica del Novecento in Liguria*, Genova, pp. 301-302.
- L. UGHETTO, *La ceramica tra Otto e Novecento*, in EAD., C. CHILOSI, *La ceramica del Novecento in Liguria*, Genova, pp. 13-40.

## 1996

- E. BACCHESECHI, *Le ceramiche del Museo dell'Accademia Ligustica*, in "Quaderni del Museo – Accademia Ligustica di Belle Arti", n. 21, pp. 3-4.
- S. BARBERI, G. CARPIGNANO, *Un castello-museo e un museo-castello: da Issogne al Borgo Medievale*, in S. PETTENATI, G. ROMANO (a cura di), *Il tesoro della città: opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, cat. della mostra, Torino, pp. 59-65.
- B. BERTHOD, E. HARDOUIN-FUGIER, *Dictionnaire des arts liturgiques: XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris.

- E. BREZZI ROSSETTI, 57. *Pietro Vaser (?)*. *Disputa di Gesù fra i dottori*, in S. PETTENATI, G. ROMANO (a cura di), *Il tesoro della città: opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, cat. della mostra, Torino, p. 40.
- A. CAPITANIO, *Tra arte e industria: argentieri italiani nelle grandi esposizioni del secondo Ottocento*, Livorno.
- E. COLLE, *Museo d'Arti Applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano.
- E. DELLAPIANA, *Tra fantasia romantica e archeologia medievale: esiti progettuali dall'Eclettismo al Liberty*, in EAD., C. TOSCO, *Regola senza regole: letture dell'architettura in Piemonte da Guarini al Liberty*, Torino, pp. 89-134.
- G. GENTILE, 53. *Intagliatori francesi. Due fiancate del coro dell'abbazia di Staffarda*, in S. PETTENATI, G. ROMANO (a cura di), *Il tesoro della città: opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, cat. della mostra, Torino, pp. 36-38.
- M. T. LAZZARINI, *Artigianato artistico a Livorno in età lorenese (1814-1859)*, Livorno.
- R. MAGGIO SERRA, *Alfredo D'Andrade pittore e archeologo. Documenti per la Rocca Medioevale del Valentino*, cat. della mostra, Torino.
- S. MELONI, TRKULJA, *I Demidoff e la chiesa russa di Firenze*, in L. TONINI (a cura di), *I Demidoff a Firenze e in Toscana*, atti del convegno, Firenze, pp. 251-260.
- G. MORELLO, *Splendida dona*, in ID., *Splendida Dona. Omaggi ai Papi da Pio IX a Giovanni Paolo II*, cat. della mostra, Milano, pp. 9-12.
- C. MOSSETTI, *Doni, depositi e acquisti dal patrimonio regio e dalle residenze reali per il Museo Civico di arte e industria: 1870-1880*, in S. PETTENATI, G. ROMANO (a cura di), *Il tesoro della città: opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, cat. della mostra, Torino, pp. 121-124.
- C. PAOLINI, *Intagli e arredi per i Demidoff*, in L. TONINI (a cura di), *I Demidoff a Firenze e in Toscana*, atti del convegno, Firenze, pp. 181-191.
- A. PAOLUCCI, *Le porte del Battistero di Firenze*, Firenze.
- M. PISANI, *L'onta di Parigi. Il padiglione italiano di Armando Brasini all'Esposizione di Parigi del 1925*, Melfi.
- C. SPANTIGATI, *Le origini del Museo e il dibattito sulla tutela*, in S. PETTENATI, G. ROMANO (a cura di), *Il tesoro della città: opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, cat. della mostra, Torino, pp. 33-34.
- A. P. TORRESI, *Neo-Medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana*, Ferrara.
- C. TOSCO, *Dal gotico al neogotico: la nascita di una storia dell'architettura nel Piemonte sabauda*, in ID., E. DELLAPIANA, *Regola senza regole: letture dell'architettura in Piemonte da Guarini al Liberty*, Torino, pp. 17-88.
- R. VALERIANI, *Da Pio IX a Umberto I*, in A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il patrimonio artistico del Quirinale. I mobili italiani*, Milano, pp. 15-39.
- G. M. ZACCONE, *L'Esposizione d'arte sacra del 1898 a Torino tra religione e politica*, in "Studi Piemontesi", XXV, fasc. 1, pp. 71-102.

## 1997

- L. BALDRIGHI (a cura di), *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, cat. della mostra, Milano.
- F. BALDRY, *John Temple Leader e il castello di Vincigliata. Un episodio di restauro e di collezione nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze.
- S. BARBERI, *L'ultimo castellano della Valle d'Aosta: Vittorio Avondo e il maniero di Issogne*, in R. MAGGIO SERRA, B. SIGNORELLI (a cura di), *Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*, atti del convegno, Torino, pp. 137-164.

- B. BERTHOD, *Le calice de l'alliance catholique : Fourvière à Rome*, in "Bulletin des musées et monuments lyonnais", n. 3, pp. 34-39.
- A. BOVA, *Alcune notizie sui protagonisti e le ditte muranesi dell'800*, in ID., C. GIANOLLA, P. JUNCK (a cura di), *Draghi serpenti e mostri nel vetro di Murano dell'800*, cat. della mostra, Venezia, pp. 26-34.
- A. CAPITANIO, *Fontana Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 48, Catanzaro, pp. 707-708.
- K. CHRISTIANSEN, *Mattia di Nanni's intarsia bench for the Palazzo Pubblico, Siena*, in "The Burlington Magazine", n. 1131, pp. 372-386.
- R. MAGGIO SERRA, M. ROSCI (a cura di), *Capolavori della pittura piemontese dell'Ottocento: dalle collezioni private*, cat. della mostra, Torino.
- M. P. MANNINI, F. FAGIOLO, *Filippo Lippi. Catalogo completo*, Firenze.
- A. M. MASSINELLI, *Scagliola, l'arte della luna*, Roma.
- E. OFENBACH, *Josef Spithöver – ein westfälischer Buchhändler, Kunsthändler und Mäzen im Rom des 19. Jahrhunderts*, Regensburg.
- S. PETTENATI, *Vittorio Avondo e le arti applicate all'industria*, in R. MAGGIO SERRA, B. SIGNORELLI (a cura di), *Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*, atti del convegno, Torino, pp. 95-105.
- G. SALVAGNINI, *Scheda per Gaetano Guidi, artista mediocre e sconosciuto*, in "Libero: ricerche sulla scultura del primo Novecento", n. 9, pp. 3-6.
- P. SAN MARTINO, *Vittorio Avondo conoscitore d'arte e lo stile del mobile d'alta epoca piemontese*, in R. MAGGIO SERRA, B. SIGNORELLI (a cura di), *Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*, atti del convegno, Torino, pp. 107-119.
- B. SIGNORELLI, *Il personaggio di Vittorio Avondo e le fonti documentarie per ricostruirne la figura*, in ID., R. MAGGIO SERRA, (a cura di), *Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*, atti del convegno, Torino, pp. 11-30.
- V. VICARIO, *Giuseppe Bertini: il grande Maestro dell'Ottocento a Brera*, Spiro d'Adda.
- A. WILMERING, *Domenico di Niccolò, Mattia di Nanni and the development of Sienese intarsia techniques*, "The Burlington Magazine", n. 1131, pp. 387-397.
- G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato: Camillo Boito e l'architettura neomedievale, 1855-1890*, Venezia.

## 1998

- G. BONSANTI, *Beato Angelico. Catalogo completo*, Firenze.
- M. CAPELLINO, D. TERZERA (a cura di), *Ferdinando Rossaro*, Vercelli.
- P. EGIDI, *Radici e vicende del Tempio Valdese*, in A. GRISERI, R. ROCCIA (a cura di), *Torino. I percorsi della religiosità*, Torino, pp. 219-227.
- C. GIANNINI, *La montagna e il mito. "Complicità" nell'iconografia del principe Ludwig*, in C. NATTA-SOLERI (a cura di), *Alpi gotiche: l'alta montagna sullo sfondo del revival medievale*, atti delle giornate di studio, Torino, pp. 62-71.
- U. GROTE, *Der Schatz von St. Viktor. Mittelalterliche Kostbarkeiten aus dem Xantener Dom*, Regensburg.
- L. MOROZZI, *Il gusto sabauda alla fine dell'Ottocento. Appunti per la ricostruzione storica dell'arredo negli Appartamenti Imperiali al Quirinale*, in *Il catalogo delle opere d'arte del Quirinale*, Roma, vol. 1 – *Gli Appartamenti Imperiali nella manica lunga*, pp. 59-92.
- G. NEPI SCIRE` (a cura di), *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano.
- L. ORSINI, *Sacrarium Apostolicum – Sacra Suppellettile ed Insegne Pontificali della Sacrestia Papale*, Torino.

M. ZAMBELLI, *Alberto Maso Gilli*, in R. MAGGIO SERRA (a cura di), *Le sorprese di un museo. Pittura dell'Ottocento in Piemonte dalla GAM di Torino*, cat. della mostra, Torino, p. 65.

M. ZAMBELLI, *Arnaldo da Brescia dopo il diverbio con Papa Adriano IV*, in R. MAGGIO SERRA (a cura di), *Le sorprese di un museo. Pittura dell'Ottocento in Piemonte dalla GAM di Torino*, cat. della mostra, Torino, p. 65.

## 1999

M. ANGLANI, *Storia della Galleria*, in F. FALLETTI, *Galleria dell'Accademia: guida ufficiale; tutte le opere*, Firenze, pp. 10-18.

R. AUSENDA, *Il risorgimento della ceramica lombarda*, in V. TERRAROLI (a cura di), *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1780-1940*, Milano, pp. 224-279.

C. BASTA, *Ebanisteria, arredi e intarsi dall'età asburgica al Novecento*, in V. TERRAROLI (a cura di), *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1780-1940*, Milano, pp. 40-103.

V. BERTONE, *Il Fondo Alfredo D'Andrade della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino: documenti inediti e qualche precisazione intorno ad un "munifico dono"*, in *Alfredo D'Andrade. L'opera dipinta e il restauro architettonico in Valle d'Aosta tra XIX e XX secolo*, cat. della mostra, Quart, pp. 50-56.

M. BONETTI, *Biografie degli artisti e schede delle manifatture*, in V. TERRAROLI (a cura di), *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1780-1940*, Milano, pp. 371-378.

A. FRANCO, *51. Kelch*, in *Museu Nacional de Arte Antiga Lissabon*, cat. della mostra, München, p. 146.

L. M. GALLI MICHERO, *Il Museo Borgogna a Vercelli. Guida alle collezioni*, Torino. Lombardia (esclusa Milano), Milano.

A. MOTTOLA MOLFINO, *Gian Giacomo Poldi Pezzoli: per l'Arte e per la Patria*, in R. CASSANELLI, S. REBORA, F. VALLI (a cura di), *Milano pareva deserta.. 1848-1859. L'invenzione della Patria*, incontro di studio sulle Arti, Milano, pp. 265-274.

J. OLIVEIRA CAETANO, *Der emanuelische Stil: Architektur, Ikonographie und Kunsthandwerke*, in *Museu Nacional de Arte Antiga Lissabon*, cat. della mostra, München, pp. 148-149.

L. PINI, *Milano-Londra 1851: la grande vetrata dantesca di Giuseppe Bertini*, in R. CASSANELLI, S. REBORA, F. VALLI (a cura di), *Milano pareva deserta.. 1848-1859. L'invenzione della Patria*, incontro di studio sulle Arti, Milano, pp. 131-143.

R. ROCCIA, *Nella città delle meraviglie*, in EAD., P. L. BASSIGNANA (a cura di), *1898. L'Esposizione Generale Italiana. Dal dibattito preparatorio alla valutazione dei risultati*, Torino, pp. 73-76.

A. SISTRI, *L'Orientalismo nelle Esposizioni italiane dall'Unità alla Grande Guerra*, in M. A. GIUSTI, E. GODOLI (a cura di), *L'Orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, atti del convegno, Alsaba, pp. 177-182.

A. P. TORRESI, *Dimenticanze: il centenario di Enrico Pazzi*, in "Libero", n. 14, autunno, pp. 31-35.

V. TERRAROLI, *Le arti decorative in "Domus" 1928*, in ID. (a cura di), *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1780-1940*, Milano, pp. 344-370.

V. TERRAROLI, *Le arti decorative in Lombardia tra Ottocento e Novecento nel dibattito tra artigianato e industria. I ferri battuti e le vetrate artistiche*, in ID. (a cura di), *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1780-1940*, Milano, pp. 8-47.

P. VENTURELLI, *Argentieri e orefici a Milano e in Lombardia dal tardo Settecento agli anni Trenta*, in V. TERRAROLI (a cura di), *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1780-1940*, Milano, pp. 280-342.

P. VENTURELLI, *Sete, cotone, merletti, arazzi e ricami: la produzione tessile lombarda*, in V. TERRAROLI (a cura di), *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1780-1940*, Milano, pp. 144-223.

S. ZALESCH, *The Religious Art of Benziger Brothers*, in "American Art", vol. 13, n. 2, pp. 59-79.

## 2000

E. BACCHESCHI, *Mobile europeo dell'Ottocento*, Milano.

C. BARTOLOZZI, *Dal castello neogotico alla casa-museo. Considerazioni sul riuso*, in M. VIGLINO DAVICO, E. DELLAPIANA (a cura di), *Dal Castrum al "castello" residenziale. Il Medioevo del reintegro o dell'invenzione*, atti delle giornate di studio, Torino, pp. 129-138.

B. BERTHOD, 264. *Calice de l'Alliance catholique*, in M. CHALABI, M. R. JAZÉ-CHARVOLIN (a cura di), *L'orfèvrerie de Lyon et de Trévoux du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, cat. della mostra, Paris, pp. 343-344.

R. BORDONE, *Architettura del desiderio: nobiltà e cavalleria nei revival del castello medievale*, in M. VIGLINO DAVICO, E. DELLAPIANA (a cura di), *Dal Castrum al "castello" residenziale. Il Medioevo del reintegro o dell'invenzione*, atti delle giornate di studio, Torino, pp. 65-72.

R. BOSSAGLIA, *Tipologie neomedievali a Torino dall'Eclettismo al Liberty al Decò*, in M. VIGLINO DAVICO, E. DELLAPIANA (a cura di), *Dal Castrum al "castello" residenziale. Il Medioevo del reintegro o dell'invenzione*, atti delle giornate di studio, Torino, pp. 73-78.

R. BOSSAGLIA, *Wildt e lo stile déco*, in E. PONTIGGIA (a cura di), *Adolfo Wildt e i suoi allievi. Fontana, Melotti, Brogginì e gli altri*, cat. della mostra, Milano, pp. 33-34.

A. CASASSA, *Alberto Maso Gilli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Catanzaro, vol. 54, pp. 754-756.

E. DELLAPIANA, *Gli specialisti del "castle style". Residenze, architetti e committenti*, in EAD., M. VIGLINO DAVICO (a cura di), *Dal Castrum al "castello" residenziale. Il Medioevo del reintegro o dell'invenzione*, atti delle giornate di studio, Torino, pp. 95-112.

E. FRANCO, *Precisazioni sui castelli del Roccolo a Busca, di Envie e di Novello*, in M. VIGLINO DAVICO, E. DELLAPIANA (a cura di), *Dal Castrum al "castello" residenziale. Il Medioevo del reintegro o dell'invenzione*, atti delle giornate di studio, Torino, pp. 37-48.

E. FRANCO, F. NOVELLI (a cura di), *Esiti di una ricognizione diretta sul territorio*, in M. VIGLINO DAVICO, E. DELLAPIANA (a cura di), *Dal Castrum al "castello" residenziale. Il Medioevo del reintegro o dell'invenzione*, atti delle giornate di studio, Torino, pp. 153-170.

D. C. FUCHS, S. DI MARCO, *Stibbert, l'uomo e la sua famiglia*, in *Frederick Stibbert: gentiluomo, collezionista e sognatore*, cat. della mostra, Firenze.

N. LOVATO, *La bottega orafa di Giuseppe e Luigi Fontana e il problema degli ostensori del Santo e di Schioin "Il Santo"*, anno 40, n. 1, pp. 121-136.

G. MONTANARI, *Il castello come modello per l'architettura contemporanea*, in M. VIGLINO DAVICO, E. DELLAPIANA (a cura di), *Dal Castrum al "castello" residenziale. Il Medioevo del reintegro o dell'invenzione*, atti delle giornate di studio, Torino, pp. 113-128.

G. MOROLLI, "Il vago incanto", *suggerimenti "medieval-umanistiche" nell'architettura della Firenze fin de siècle fra Storicismo e Decadentismo*, in L. MOZZONI, S. SANTINI (a cura di), *Tradizionalismi e regionalismi. Aspetti dell'Eclettismo in Italia*, atti del convegno, Napoli, pp. 229-306.

L. ORSINI, *La sacrestia papale: suppellettili e paramenti liturgici*, Cinisello Balsamo.

A. e L. PASTORINO, *I restauri delle chiese ad impianto basilicale a Roma durante il pontificato di Pio IX*, in "Ricerche di Storia dell'arte", n. 56 – *Revival paleocristiani (1764-1870)*, pp. 61-72.

E. PONTIGGIA (a cura di), *Biografia di Adolfo Wildt*, in EAD. (a cura di), *Adolfo Wildt e i suoi allievi. Fontana, Melotti, Brogginì e gli altri*, cat. della mostra, Milano, pp. 183-204.

G. RICCI, *Boito e la didattica delle arti decorative*, in G. ZUCCONI, F. CASTELLANI (a cura di), *Camillo Boito: un architettura per l'Italia unita*, cat. della mostra, Venezia, pp. 140-145.

T. SERENA, *Il Museo al Santo*, in G. ZUCCONI, F. CASTELLANI (a cura di), *Camillo Boito: un architettura per l'Italia unita*, cat. della mostra, Venezia, pp. 90-97.

A. P. TORRESI, *Scultori d'Accademia. Dizionario biografico di maestri, allievi e soci dell'Accademia di Belle Arti a Firenze (1750-1915)*, Ferrara.

G. ZUCCONI, *Tra Torino e Milano, l'attualizzazione del castello medievale nell'ultimo scorcio dell'Ottocento*, in M. VIGLINO DAVICO, E. DELLAPIANA (a cura di), *Dal Castrum al "castello" residenziale. Il Medioevo del reintegro o dell'invenzione*, atti delle giornate di studio, Torino, pp. 79-94.

## 2001

C. ACCORNERO, E. DELLAPIANA, *Il Regio Museo Industriale di Torino tra cultura tecnica e diffusione del buon gusto*, Torino.

A. ANTONIUTTI, *Issel Alberto*, in F. BENZI (a cura di), *Il Liberty in Italia*, cat. della mostra, Roma, p. 372.

A. BAILA, *L'architettura "chiesastica" in Cecilio Arpesani*, in "Arte cristiana", n. 805, pp. 277-286.

E. BALDINI (a cura di), *Biografie*, in C. BERNARDINI, D. DAVANZO POLI, O. GHETTI BALDI (a cura di), *Aemilia Ars, 1898-1903: arts & crafts a Bologna*, cat. della mostra, Milano, pp. 251-262.

E. BALDINI, M. FORLAI (a cura di), *Opere*, in C. BERNARDINI, D. DAVANZO POLI, O. GHETTI BALDI (a cura di), *Aemilia Ars, 1898-1903: arts & crafts a Bologna*, cat. della mostra, Milano, pp. 155-238.

M. T. BENEDETTI, *Le esposizioni pubbliche italiane in epoca Liberty*, in F. BENZI (a cura di), *Il Liberty in Italia*, cat. della mostra, Roma, pp. 178-201.

B. BERTHOD, P. BLANCHARD, *Trésors inconnus du Vatican : cérémonial et liturgie*, Paris.

E. BRIOSCHI (a cura di), *Biografie degli artisti*, in *Volti da Grosso a Casorati. Il ritratto nell'arte piemontese tra Ottocento e Novecento*, cat. della mostra, Torino, pp. 171-182.

C. CRESCENTINI, *Aemilia Ars*, in F. BENZI (a cura di), *Il Liberty in Italia*, cat. della mostra, Roma, p. 364.

F. DALMASSO, *Pelagio Palagi a Torino*, in P. DRAGONE (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte – Arte e cultura figurativa 1830-1865*, Torino, pp. 40-61.

O. GHETTI BALDI, *Arts and Crafts a Bologna*, in EAD., C. BERNARDINI, D. DAVANZO POLI (a cura di), *Aemilia Ars, 1898-1903: arts & crafts a Bologna*, cat. della mostra, Milano, pp. 41-86.

C. LACCHIA, *Brevi cenni sulla raccolta di arte contemporanea del Museo Borgogna di Vercelli*, in *Volti da Grosso a Casorati. Il ritratto nell'arte piemontese tra Ottocento e Novecento*, cat. della mostra, Torino, pp. 21-25.

C. LACCHIA, *La storia del museo*, in EAD., A. SCHIAVI (a cura di), *Museo Borgogna. storia e collezioni*, Cologno Monzese, pp. 7-26.

M. P. MAINO, *Artisti, ebanisti, artigiani e industriali nell'Italia "Liberty"*, in F. BENZI (a cura di), *Il Liberty in Italia*, cat. della mostra, Roma, pp. 202-229.

M. G. MUZZARELLI (a cura di), *Miti e segni del Medioevo nella città e nel territorio: dal mito bolognese di re Enzo ai castelli neomedievali in Emilia-Romagna*, Bologna.

E. RAIMONDI, *Alle origini dell'Aemilia Ars: ideologia e poetica*, in C. BERNARDINI, D. DAVANZO POLI, O. GHETTI BALDI (a cura di), *Aemilia Ars, 1898-1903: arts & crafts a Bologna*, cat. della mostra, Milano, pp. 21-30.

- A. SCHIAVI, *Le collezioni del museo*, in EAD., LACCHIA (a cura di), *Museo Borgogna. Storia e collezioni*, Cologno Monzese, pp. 27-74.
- H. TOURBET, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, Milano.
- M. TOMASI, *La bottega degli Embriachi*, Firenze.
- O. ZASTROW, *Una inedita opera di argenteria nel contesto della geniale creatività di Eugenio Bellosio*, in "Archivi di Lecco", n. 4, pp. 63-82.

## 2002

- G. AGOSTI, *Cenni sulla bibliografia di Camillo Boito*, in ID., C. MANGIONE (a cura di), *Camillo Boito e il sistema delle arti: dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*, atti degli incontri di studio promossi dall'Accademia di Brera, Padova, pp. 95-100.
- G. ANGELINI, E. CASON ANGELINI, *Gli scultori Panciera Besarel di Zoldo*, Belluno.
- A. BAILA, *Architettura sacra di Cecilio Arpesani: monumenti funebri e gli arredi sacri*, in "Arte cristiana", n. 811, pp. 289-294.
- D. BANZATO, *Boito a Padova. Riflessioni sulle scelte formali*, in G. ZUCCONI, T. SERENA (a cura di), *Camillo Boito: un protagonista dell'Ottocento italiano*, Venezia, pp. 103-110.
- F. BERNABEI, *Boito critico d'arte*, in G. ZUCCONI, T. SERENA (a cura di), *Camillo Boito: un protagonista dell'Ottocento italiano*, Venezia, pp. 47-58.
- M. BOELLO CERATO, G. CARITÀ, *La Pollenzo carloalbertina: la storia e il restauro*, in "Cuneo provincia granda", n. 1, pp. 47-52.
- D. CALABI, *Le tante tessere di un mosaico biografico*, in G. ZUCCONI, T. SERENA (a cura di), *Camillo Boito: un protagonista dell'Ottocento italiano*, Venezia, pp. 13-22.
- E. COLLE, *Alla ricerca di uno stile nazionale: arte e industria nell'ebanisteria italiana della seconda metà dell'Ottocento*, in M. DE GRASSI (a cura di), *Valentino Panciera Besarel (1829-1902) storia e arte di una bottega d'intaglio in Veneto*, cat. della mostra, Verona, pp. 8-31.
- E. COLLE, *Camillo Boito e l'educazione del "gusto"*, in G. AGOSTI, C. MANGIONE (a cura di), *Camillo Boito e il sistema delle arti: dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*, atti degli incontri di studio promossi dall'Accademia di Brera, Padova, pp. 47-52.
- R. DIMICHINO (a cura di), *San Secondo martire: una parrocchia a Torino*, Torino.
- V. FONTANA, *Boito e l'architettura del suo tempo*, in G. ZUCCONI, T. SERENA (a cura di), *Camillo Boito: un protagonista dell'Ottocento italiano*, Venezia, pp. 37-46.
- Gaetano Filangieri e il suo museo*, cat. della mostra, Napoli.
- L. M. GALLI MICHIERO, *Lo studiolo dantesco: un Medioevo ritrovato*, in EAD. (a cura di), *Museo Poldi Pezzoli. Restituzioni. Lo studiolo del collezionista restaurato*, Milano, pp. 22-37.
- G. GENTILE, *Il coro dell'Abbazia di Staffarda*, in G. ROMANO (a cura di), *La fede e i mostri. Cori lignei scolpiti in Piemonte e Valle d'Aosta (secoli XIV-XVI)*, Torino, pp. 249-283.
- R. MAGGIO SERRA, *Il Borgo Medievale e il ruolo della pittura dell'Ottocento nella fortuna del Medioevo in Piemonte*, in *Medioevo reale Medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*, atti del convegno, Torino, pp. 175-185.
- F. MAZZOCCA, *Fortuna visiva e interpretazioni di Dante nella cultura artistica tra la Restaurazione e il Risorgimento*, in L. M. GALLI MICHIERO (a cura di), *Museo Poldi Pezzoli. Restituzioni. Lo studiolo del collezionista restaurato*, Milano, pp. 57-69.
- S. PACCASSONI, *Enrico Pazzi e il Museo Civico Bizantino. "Perché non abbiano i posteri a dire di noi ciò che tutto di ni ripetiamo dei nostri vecchi – furono barbari"*, in "Ravenna studi e ricerche", IX, fasc. 2, pp. 315-344.

- L. PINI, *Verso il Gabinetto dantesco di Gian Giacomo Poldi Pezzoli*, in L. M. GALLI MICHIERO (a cura di), *Museo Poldi Pezzoli. Restituzioni. Lo studiolo del collezionista restaurato*, Milano, pp. 70-77.
- S. SCARROCCHIA, *Camillo Boito e l'arte industriale*, in G. AGOSTI, C. MANGIONE (a cura di), *Camillo Boito e il sistema delle arti: dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*, atti degli incontri di studio promossi dall'Accademia di Brera, Padova, pp. 53-60.
- O. SELVAFOLTA, *Boito e la rivista Arte Italiana Decorativa e Industriale: il primato della storia*, in G. ZUCCONI, T. SERENA (a cura di), *Camillo Boito: un protagonista dell'Ottocento italiano*, Venezia, pp. 133-157.
- T. SERENA, *Boito e Selvatico: allievo e maestro nel passaggio fra accademia e bottega*, in EAD., G. ZUCCONI (a cura di), *Camillo Boito: un protagonista dell'Ottocento italiano*, Venezia, pp. 69-78.
- R. TAMBORRINO, *Boito, Viollet-le-Duc e il "metodo storico"*, in G. ZUCCONI, T. SERENA (a cura di), *Camillo Boito: un protagonista dell'Ottocento italiano*, Venezia, pp. 23-36.
- E. VOLTMER, *Invenzioni del Medioevo in Germania tra Ottocento e Novecento*, in *Medioevo reale Medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*, atti del convegno, Torino, pp. 49-64.
- G. ZUCCONI, *L'architettura medievale tra storia e progetto*, in G. AGOSTI, C. MANGIONE (a cura di), *Camillo Boito e il sistema delle arti: dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*, atti degli incontri di studio promossi dall'Accademia di Brera, Padova.

### 2003

- E. BALDINI, *I luoghi*, in C. BERNARDINI, M. FORLAI (a cura di), *Industriartistica bolognese: Aemilia Ars: luoghi materiali fonti*, Cinisello Balsamo, pp. 18-49.
- E. BALDINI, *I precedenti e l'eredità di Aemilia Ars a Bologna*, in C. BERNARDINI, M. FORLAI (a cura di), *Industriartistica bolognese: Aemilia Ars: luoghi materiali fonti*, Cinisello Balsamo, pp. 50-52.
- B. BERTHOD, *L'orfèverie religieuse et liturgique des Froment-Meurice*, in *Trésors d'argent. Les Froment-Meurice orfèvres romantiques parisiens*, cat. della mostra, Paris, pp. 125-146.
- S. CHIARUGI, *Arredi lignei*, in *Museo Bagatti*, cit., 2003, tomo I, pp. 67-190.
- A. DAMERI, S. GRON, *Dall'archivio di Carlo Ceppi progetti e disegni*, in EAD. (a cura di), *La variante e la regola*, Torino, pp. 101-109.
- A. DION-TENENBAUM, M.-M. MASSÉ, *Notices des œuvres*, in *Trésors d'argent. Les Froment-Meurice orfèvres romantiques parisiens*, cat. della mostra, Paris, pp. 187-218.
- P. DRAGONE (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920*, Torino.
- C. LACCHIA, *Gustavo Frizzoni (1840-1919) e la ricognizione del patrimonio artistico vercellese nel secondo Ottocento*, in "Bollettino storico vercellese", n. 60, pp. 29-98.
- M.-M. MASSÉ, *Émile Froment-Meurice*, in *Trésors d'argent. Les Froment-Meurice orfèvres romantiques parisiens*, cat. della mostra, Paris, pp. 97-124.
- M. MAZZUCHELLI, *Genova 1892: le costruzioni effimere dell'Esposizione Colombiana*, in *Il disegno della città, opera aperta nel tempo*, atti del convegno, Città di Castello, pp. 436-439.
- P. PALAZZOTTO, *Andrea Onufrio. Declinazioni neogotiche in arredi siciliani in osso di fine Ottocento*, in M. C. DI NATALE (a cura di), *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, cat. della mostra, Trapani, pp. 343-364.

- A. PANZETTA, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, 2 voll., Borgaro.
- C. PAOLINI, *All'ombra degli antichi maestri. Dalla produzione in stile alla "misura" del mobile moderno*, in G. FOSSI (a cura di), *La grande storia dell'Artigianato. Arti fiorentine*, vol. 6 – *Il Novecento*, Firenze, pp. 133-164.
- R. PAVONI, *Introduzione*, in *Museo Bagatti Valsecchi*, Milano, tomo I, pp. 13-63.
- T. RIZZI, *Strumenti musicali*, in *Museo Bagatti Valsecchi*, Milano, tomo I, pp. 191-196.
- C. SALSI, *Una rara collezione di posate al Castello Sforzesco di Milano e l'opera di Gianguido Sambonet*, in ID. (a cura di), *La collezione Sambonet al Castello Sforzesco*, cat. della mostra, Cinisello Balsamo, pp. 11-14.
- L. SASSI, *La pittura a Vercelli e in Valsesia nell'Ottocento e il suo rapporto col passato*, in "Studi Piemontesi", vol. XXXII, fasc. 1, pp. 109-117.
- S. SCARROCCHIA, *Aemilia Ars all'Esposizione internazionale di Torino del 1902 e negli anni successivi*, in C. BERNARDINI, M. FORLAI (a cura di), *Industriartistica bolognese: Aemilia Ars: luoghi materiali fonti*, Cinisello Balsamo, pp. 60-66.
- S. SCARROCCHIA, *Aemilia Ars tra arte e industria. La formazione della Kunstindustrie a Bologna e in Emilia Romagna*, in C. BERNARDINI, M. FORLAI (a cura di), *Industriartistica bolognese: Aemilia Ars: luoghi materiali fonti*, Cinisello Balsamo, pp. 9-17.
- A. P. TORRESI, *Secondo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara.
- Trésors d'argent. Les Froment-Meurice orfèvres romantiques parisiens*, cat. della mostra, Paris.

## 2004

- G. CARITÁ, *Pelagio Palagi ed Ernest Melano artefici dell'immagine troubadour di Pollenzo*, in ID. (a cura di), *Pollenzo – una città romana per una "real villeggiatura" romantica*, Savigliano, pp. 148-191.
- G. CARITÁ, *Una forma composita. Alla ricerca di modelli per l'immagine di Pollenzo carloalbertina*, in ID. (a cura di), *Pollenzo – una città romana per una "real villeggiatura" romantica*, Savigliano, pp. 3-12.
- E. CASTELNUOVO, *Il fantasma della cattedrale*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4 – *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, pp. 3-32.
- J. CHAPUIS, *Stefan Lochner. Image making in fifteenth-century Cologne*, Turnhout.
- E. COLLE, *Artigianato artistico e industriale a Firenze tra Ottocento e Novecento*, in M. CIACCI, G. GOBBI SICA (a cura di), *I giardini delle regine – il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura americana fra Ottocento e Novecento*, cat. della mostra, Livorno, pp. 112-139.
- E. COLLE, *Gli inventari delle Corti. Le guardarobe reali dal XVI al XX secolo*, Firenze.
- F. DALMASSO, *La chiesa di San Vittore a Pollenzo: pittura, decorazione, arredi*, in G. CARITÁ (a cura di), *Pollenzo – una città romana per una "real villeggiatura" romantica*, Savigliano, pp. 285-290.
- M. DOMENICHELLI, *Miti di una letteratura medievale. Il Nord*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4 – *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, pp. 293-326.
- G. DONATO, *Medioevo in filigrana: dietro le copie*, in M. P. RUFFINO (a cura di), *Borgo Medievale di Torino. Le ceramiche*, Torino, pp. 9-30.
- G. DONATO, *Scheda n. 31*, in M. P. RUFFINO (a cura di), *Borgo Medievale di Torino. Le ceramiche*, Torino, pp. 116-117.
- E. EMERY, L. MOROWITZ, *From the living room to the museum and back again. The collection and display of medieval art in the fin de siècle*, in "Journal of History of Collections", vol. 16, n. 2, pp. 285-309.

- M. GIARRIZZO, *Lo stile dei mobili*, in ID., A. ROTOLO, *Il mobile siciliano dal Barocco al Liberty*, Palermo, pp. 19-130.
- M. MANIERI ELIA, *Il "revival" come strumento di rinnovamento sociale*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4 – *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, pp. 465-482.
- P. MARCONI, *Il Borgo medievale di Torino. Alfredo d'Andrade e il Borgo medievale in Italia*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4 – *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, pp. 491-520.
- F. MAZZOCCA, *L'immagine del Medioevo nella pittura di storia dell'Ottocento*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4 – *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, pp. 611-624.
- P. PERON, *Alberto Issel*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Catanzaro, vol. 62, pp. 666-668.
- L. PINI, *Pietro Bagatti Valsecchi (Milano 1802-1864). Miniature e vetrate*, in F. MAZZOCCA, S. REBORA (a cura di), *Capolavori in smalto e avorio. Pietro Bagatti Valsecchi e la miniatura d'après*, cat. della mostra, Milano, pp. 107-123.
- I. PORCIANI, *L'invenzione del Medioevo*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4 – *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, pp. 253-279.
- S. REBORA, *Pietro Bagatti Valsecchi. Un profilo biografico*, in ID., F. MAZZOCCA (a cura di), *Capolavori in smalto e avorio. Pietro Bagatti Valsecchi e la miniatura d'après*, cat. della mostra, Milano, pp. 34-41.
- S. RENZONI, *La ristrutturazione della cattedrale tra Ottocento e Novecento*, in *La cattedrale di San Miniato*, Pisa, pp. 187-238.
- S. ROMANO, *Giusto di Ravensburg e i pittori svizzero-tedeschi a Santa Maria di Castello*, in P. BOCCARDO, G. DI FABIO (a cura di), *Genova e l'Europa continentale*, Cinisello Balsamo, pp. 32-47.
- A. ROTOLO, *Le maestranze e la produzione*, in ID., M. GIARRIZZO, *Il mobile siciliano dal Barocco al Liberty*, Palermo, pp. 155-188.
- M. P. RUFFINO, *La bottega della ceramica al Borgo Medievale*, in EAD. (a cura di), *Borgo Medievale di Torino. Le ceramiche*, Torino, pp. 49-58.
- M. P. RUFFINO, *Le ceramiche del Museo del Borgo e della Rocca medievale*, in EAD. (a cura di), *Borgo Medievale di Torino. Le ceramiche*, Torino, pp. 31-48.
- M. P. RUFFINO, *Schede nn. 1-30*, in EAD. (a cura di), *Borgo Medievale di Torino. Le ceramiche*, Torino, pp. 100-115.
- S. SOLDANI, *Il Medioevo del Risorgimento nello specchio della nazione*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4 – *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, pp. 149-186.
- P. TUCKER, *12. William Morris e John Henry Dearle, The Orchard o The Seasons (arazzo)*, in M. CIACCI, G. GOBBI SICA (a cura di), *I giardini delle regine – il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura americana fra Ottocento e Novecento*, cat. della mostra, Livorno, p. 171.
- M. VALLORA, *"E Rodin ascoltò la folla che aveva creato"*, in A. FIZ (a cura di), *Rodin e gli scrittori : Dante, Balzac, Hugo, Baudelaire*, cat. della mostra, Milano, pp. 30-49.

## 2005

- S. BARISONE, M. FOCHESSATI, G. FRANZONE (a cura di), *La collezione Wolfson di Genova*, Milano.
- G. BORGHINI (a cura di) *Del Mai. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, Roma.
- M. CARMIGNANI, *Tessuti, ricami e merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*, Milano.
- Catalogo*, in M. MORETTI SGUBINI (a cura di), *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana*, cat. della mostra, Roma, pp. 311-338.

- P. CAVANNA, *Storia con fotografie*, in Vittorio Avondo e la fotografia, Torino, pp. 13-56.
- P. CORDERA, *Ernesto Rusca e Luca Beltrami: pittura e decorazione tra progetto e restauro*, in F. MANGONE, (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto – la storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli, pp. 99-106.
- E. DELLAPIANA, *Il mito del Medioevo*, in A. RESTUCCI (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*, Milano, pp. 400-421.
- E. DELLAPIANA, *Lo stile castello: architetti, artisti, artigiani nel medioevo piemontese di secondo Ottocento*, in F. MANGONE, (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto – la storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli, pp. 77-82.
- C. LACCHIA, *Scheda IV8 – Il trionfo di Dante, 1851*, in F. MAZZOCCA (a cura di), *Romantici e Macchiaioli: Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, cat. della mostra, Milano, p. 254.
- F. LEONE, *Il culto di Dante*, in F. MAZZOCCA (a cura di), *Romantici e Macchiaioli: Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, cat. della mostra, Milano, pp. 111-121.
- M. E. MAIMONE (a cura di), *Regesto della vita e delle opere*, in L. MARTORELLI (a cura di), *Domenico Morelli e il suo tempo: 1823-1901 dal Romanticismo al Simbolismo*, cat. della mostra, Napoli, pp. 275-278.
- F. MANGONE, *La storia, gli stili, il quotidiano*, in ID. (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto – la storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli, pp. 9-14.
- G. MONSAGRATI, *Per una nuova cultura europea*, in F. MAZZOCCA (a cura di), *Romantici e Macchiaioli: Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, cat. della mostra, Milano, pp. 41-50.
- C. NENCI, *Scheda IV7 – L'incontro di Dante e frate Ilario*, in F. MAZZOCCA (a cura di), *Romantici e Macchiaioli: Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, cat. della mostra, Milano, pp. 253-254.
- S. PACCASSONI, *L'impresa dantesca di Enrico Pazzi "statuario"*, in "Romagna arte e storia", n. 74, pp. 53-62.
- P. PALAZZOTTO, *Esemplari di revivals e arredi neogotici a Palermo nei secoli XIX e XX. Tra ricerca della modernità e "passatismo"*, in "DecArt", n. 4, pp. 61-80.
- M. PICONE PETRUSA, *Il Neorinascimento italiano nelle esposizioni del secondo Ottocento*, in F. MANGONE, (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto – la storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli, pp. 15-32.
- M. PICONE PETRUSA, *62. Salve Regina! (La Vergine delle Rose)*, in L. MARTORELLI (a cura di), *Domenico Morelli e il suo tempo: 1823-1901 dal Romanticismo al Simbolismo*, cat. della mostra, Napoli, pp. 137-138.
- O. RUCCELLAI, *La manifattura Ginori nell'800. Lo sviluppo industriale e le "ceramiche artistiche"*, in A. BIANCALANA (a cura di), *Quando la manifattura diventa arte. Le porcellane e le maioliche di Doccia*, atti del convegno, Pisa, pp. 31-52.
- M. SAVORRA, *Il "bizantino" e le arti applicate. I mosaici veneziani nella seconda metà dell'Ottocento*, in F. MANGONE, (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto – la storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli, pp. 65-76.
- O. SELVAFOLTA, *Orientamenti del gusto e figure di artefici nell'architettura Lombarda tra '800 e '900: il neosforzesco e il caso del decoratore Ernesto Rusca*, in F. MANGONE, (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto – la storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli, pp. 83-98.
- C. SISI, *"Vera e mistica a un tempo": la Madonna col Bambino nella pittura di Morelli*, in L. MARTORELLI (a cura di), *Domenico Morelli e il suo tempo: 1823-1901 dal Romanticismo al Simbolismo*, cat. della mostra, Napoli, pp. 129-132.
- E. VENTURELLI, *Carlo Loretz (Lodi 1841-Milano 1903)*, in "Archivio Storico Lodigiano", n. 124, pp. 407-459.

- A. VILLARI, *I romantici e la pittura civile*, in F. MAZZOCCA (a cura di), *Romantici e Macchiaioli: Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, cat. della mostra, Milano pp. 87-110.
- S. WALKER, *La famiglia Castellani da Fortunato Pio ad Alfredo*, in M. MORETTI SGUBINI (a cura di), *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana*, cat. della mostra, Roma, pp. 21-66.
- S. WEBER SOROS, "Sotto il baldacchino della civiltà": gioielli e metalli Castellani alle grandi esposizioni italiane, in M. MORETTI SGUBINI (a cura di), *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana*, cat. della mostra, Roma, pp. 201-250.
- G. ZUCCONI, *La nozione di neo-bizantino tra Boito e l'Art Nouveau*, in F. MANGONE, (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto – la storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli, pp. 45-64.

## 2006

- B. BERTHOD, E. HARDOUIN-FUGIER, *Dictionnaire des objets de dévotion dans l'Europe catholique*, Paris.
- P. BOIFAVA, *Il castello Bonoris a Montichiari*, in M. P. RUFFINO (a cura di), *Giuseppe Rollini. Il Quattrocento piemontese e l'invenzione neogotica*, cat. della mostra, Torino, pp. 62-69.
- G. BORELLA, *Raffinati artigiani e aggiornatissimi modelli nel panorama lucchese dell'Ottocento*, in ID., A. BELLUOMINI PUCCI, *Gli arredi Spicciani. Tradizione lucchese e istanze internazionale nella produzione del mobile artistico toscano fra Ottocento e Novecento*, Firenze, pp. 27-44.
- G. CIRRI, *Cornici neogotiche a Siena*, in "DecArt", n. 6, pp. 39-46.
- S. DE BOSIO, 228. *Pietro Vaser. Fuga in Egitto e Gesù tra i Dottori*, in E. PAGELLA, E. ROSSETTI BREZZI, E. CASTELNUOVO (a cura di), *Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, cat. della mostra, Milano, p. 438.
- G. DONATO, C. MARAGHINI GARRONE, *Omaggio al Quattrocento. Dai fondi D'Andrade, Brayda, Vacchetta*, cat. della mostra, Riva presso Chieri.
- F. FEDELI BERNARDINI, *L'esposizione vaticana del 1888*, in EAD. (a cura di), *La Reggia dei Volsci*, cat. della mostra, Roma, pp. 197-212.
- A. GAGLIANO CANDELA, *Alberto Issel, dalla pittura di paesaggio alle arti decorative*, in P. RUM (a cura di), *Alberto Issel: il paesaggio nell'Ottocento tra Liguria e Piemonte*, cat. della mostra, Milano, pp. 21-27.
- C. LACCHIA, *Orientamenti di gusto nel collezionismo privato a Vercelli: Antonio Borgogna e la formazione delle raccolte d'arte moderna*, in V. NATALE (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. L'Ottocento*, Biella, pp. 129-142.
- J. MEYER, *Great exhibitions: London, New York, Paris, Philadelphia, 1851-1900*, Woodbridge.
- E. PAGELLA, *Le culture del Borgo Medievale di Torino*, in A. BANI, P. BOIFAVA, S. LUSARDI (a cura di), *Gaetano Bonoris (1861-1923) e il castello di Montichiari. Architettura neogotica tra Lombardia e Piemonte*, atti delle giornate di studio, Brescia, pp. 201-210.
- P. PALAZZOTTO, *Une singulière "invention" à Palerme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle; le mobilier néo-normand*, in *Les Normands en Sicile : XI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle, histoire et légendes*, Milan, pp. 97-101.
- E. PIANEA, *La copia della copia: archetipi e modelli per i cicli decorativi del Castello*, in A. BANI, P. BOIFAVA, S. LUSARDI (a cura di), *Gaetano Bonoris (1861-1923) e il castello di Montichiari. Architettura neogotica tra Lombardia e Piemonte*, atti delle giornate di studio, Brescia, pp. 269-280.
- S. REBORA, *Le arti figurative a Vercelli dopo l'Unità d'Italia*, in V. NATALE (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. L'Ottocento*, Biella, pp. 95-112.

- L. ROCCHIERO, *Nello studio di Alberto Issel*, in P. RUM (a cura di), *Alberto Issel: il paesaggio nell'Ottocento tra Liguria e Piemonte*, cat. della mostra, Milano, pp. 35-39.
- M. P. RUFFINO (a cura di), *Giuseppe Rollini. Il Quattrocento piemontese e l'invenzione neogotica*, Torino.
- M. P. RUFFINO, *Un'eco della sintesi neogotica nel Borgo Medievale di Torino: il mobilio dei fratelli Arboletti*, in A. BANI, P. BOIFAVA, S. LUSARDI (a cura di), *Gaetano Bonoris (1861-1923) e il castello di Montichiari. Architettura neogotica tra Lombardia e Piemonte*, atti delle giornate di studio, Brescia, pp. 293-302.
- S. SILVESTRI, *Vetrate italiane dell'Ottocento: storia del gusto e relazioni artistiche fra Italia e Francia, 1820-1870*, Firenze.
- A. VILLARI "Civile sentire" e "gravi ammaestramenti". *La pittura di storia in Italia dalla Restaurazione ai moti rivoluzionari*, in C. SISI (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle*, vol. 2 – *Il Romanticismo, 1818-1848*, Milano, pp. 23-42.

## 2007

- G. CECCARELLI, *Piatto per lo zucchetto di Papa Leone XIII*, in ID., GENTILINI G. GENTILINI, S. NARDICCHI (a cura di), *Santi e Papi in terra d'Umbria: arte e fede nelle otto chiese sorelle*, cat. della mostra, Spoleto, p. 54.
- G. CECCARELLI, *Pace di Papa Leone XIII*, in G. GENTILINI, S. NARDICCHI (a cura di), *Santi e Papi in terra d'Umbria: arte e fede nelle otto chiese sorelle*, cat. della mostra, Spoleto, p. 60.
- E. COLLE, *Il mobile dell'Ottocento in Italia: arredi e decorazioni d'interni dal 1815 a 1900*, Milano.
- E. D'ARCANGELO, *Le fonti decorative per la produzione tessile tra XIX e XX secolo*, in "DecArt", n. 7, pp. 15-45.
- A. DE CESARE, *La lotteria dell'Esposizione nazionale di Napoli del 1877*, in "Napoli nobilissima", quinta serie – volume VIII, fascicoli I-II, pp. 39-60.
- D. DOGHERIA, *Dal Tedesco Marco*, in E. COLLE, *Il mobile dell'Ottocento in Italia: arredi e decorazioni d'interni dal 1815 a 1900*, Milano, pp. 437-438.
- D. DOGHERIA, *Toso Francesco*, in E. COLLE, *Il mobile dell'Ottocento in Italia: arredi e decorazioni d'interni dal 1815 a 1900*, Milano, p. 457
- M. DONATI, *L'oreficeria: Michelangelo Caetani e i Castellani*, in L. FIORANI (a cura di), *Palazzo Caetani: storia arte cultura*, Roma, pp. 347-362.
- G. M. FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze.
- F. NANNI, *Fratelli Mora*, in E. COLLE, *Il mobile dell'Ottocento in Italia: arredi e decorazioni d'interni dal 1815 a 1900*, Milano, p. 449.
- C. PAOLINELLI, *Regesto delle principali manifatture ceramiche italiane dell'Ottocento*, in "DecArt", n. 7, pp. 65-143.
- C. PELLEGRINI, *Calice di Papa Leone XIII*, in G. CECCARELLI, G. GENTILINI, S. NARDICCHI (a cura di), *Santi e Papi in terra d'Umbria: arte e fede nelle otto chiese sorelle*, cat. della mostra, Spoleto, p. 57.
- C. PELLEGRINI, *Ostensorio di Papa Leone XIII*, in G. CECCARELLI, G. GENTILINI, S. NARDICCHI (a cura di), *Santi e Papi in terra d'Umbria: arte e fede nelle otto chiese sorelle*, cat. della mostra, Spoleto, p. 56.
- C. PELLEGRINI, *Pisside di Papa Pio IX*, in G. CECCARELLI, G. GENTILINI, S. NARDICCHI (a cura di), *Santi e Papi in terra d'Umbria: Arte e Fede nelle otto Chiese sorelle*, cat. della mostra, Spoleto, p. 54.
- R. PINI., *Oreficeria e potere a Bologna nei secoli XIV e XV*, Bologna.
- M. SANTILLO, *Il Museo Artistico Industriale e le Scuole Officine di Napoli. Un'occasione mancata*, Napoli.

G. SOSSASS, *Panciera Besarel Valentino (junior)*, in E. COLLE, *Il mobile dell'Ottocento in Italia: arredi e decorazioni d'interni dal 1815 a 1900*, Milano, pp. 451-452.

E. VENTURELLI, *L'artista e il museo: una relazione feconda tra Ottocento e Novecento. Il caso dei ceramisti lombardi Carlo e Giano Loretz*, in "Faenza – bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza", anno XCIII, nn. 1-3, pp. 119-139.

A. VILLARI, "Poter dire sono italiano". *La pittura di storia dalla rivoluzione del 1848 al primo decennio dell'Italia unita*, in C. SISI (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle*, vol. 3 – *Il Realismo, 1849-1870*, Milano, pp. 27-46.

## 2007-2008

F. TASSO, *Il Medioevo nella Milano ottocentesca. Qualche nota sulla costituzione delle raccolte civiche di arte sontuaria*, in "Rassegna di Studi e di notizie", anno XXXIV, vol. XXXI, pp. 163-184.

E. VENTURELLI, *La collezione di ceramiche graffite di Carlo e Giano Loretz. Storia accidentata di un'acquisizione*, in "Rassegna di Studi e di notizie", anno XXXIV, vol. XXXI, pp. 185-220.

## 2008

C. BLAIR, M. CAMPBELL, *Marcy. Oggetti d'arte della Galleria Parmeggiani di Reggio Emilia*, Torino.

A. BOVA, *Antonio Salviati e la rinascita del vetro muranese tra il 1859 e il 1877*, in ID., A. DORIGATO, P. MIGLIACCIO (a cura di), *Vetri artistici: Antonio Salviati 1866-1878*, Venezia, pp. 133-156.

E. CASTELNUOVO, A. MONCIATTI (a cura di), *Medioevo/Medievali. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pisa.

F. CRIVELLO, *Ancora uno smalto del falsario di Botkin? A proposito di un medaglione con Cristo benedicente e degli smalti "bizantini" nel XIX e XX secolo*, in A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno, Milano, pp. 508-512.

A. DORIGATO, *Il Museo nel decennio successivo alla sua fondazione*, in ID., A. BOVA, P. MIGLIACCIO (a cura di), *Vetri artistici: Antonio Salviati 1866-1878*, Venezia, pp. 17-26.

U. V. FISCHER PACE, *Gli interni, in Santa Maria dell'Anima Roma*, Ratisbona 2008, pp. 14-29.

H. GÜNTHER, *Storia della costruzione e vicende architettoniche, in Santa Maria dell'Anima Roma*, Ratisbona 2008, pp. 2-14.

M. LUCCO, "La primavera del Mondo tuto, in ato de Pitura", in ID., G. C. F. VILLA (a cura di), *Giovanni Bellini*, cat. della mostra, Roma, pp. 19-38.

S. MATERAZZI, *La vetrata artistica ad Arezzo tra Ottocento e Novecento*, in "DecArt", n. 9, pp. 65-72.

J. ROBINSON, *Masterpieces: Medieval Art*, London.

E. VENTURELLI, *Le ceramiche di Carlo e Giano Loretz in un album di fotografie d'epoca donato al MIC da Carlo Loretz junior*, in "Faenza – bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza", anno XCIV, nn. 1-6, pp. 7-88.

## 2009

M. DEL SETTE, "La novità qui sono gli oggetti realizzati su disegno di Michelangelo Caetani", in "DecArt", n. 10, pp. 23-31.

L. GIACOMELLI, *Inventari del Regio Museo Industriale Italiano nell'Archivio storico della Città di Torino*, in V. MARCHIS (a cura di), *Disegnare progettare costruire. 150 anni di arte e scienza nelle collezioni del Politecnico di Torino*, Torino, pp. 129-132.

A. MALQUORI, *Paradisi a confronto: la Porta del Paradiso degli orafi Accarisi*, in "OPD restauro", n. 21, pp. 311-330.

M. NOJA, *Un editore scapigliato nella Roma bizantina di fine Ottocento*, in *La Scapigliatura e Angelo Sommaruga. Dalla bohème milanese alla Roma bizantina*, cat. della mostra, Milano, pp. 35-42.

A. B. PESANDO, *Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie. La Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e "il sistema delle arti" (1884-1908)*, Milano.

P. DUFIEUX, *Fourvière, l'Orient et la Méditerranée*, in N. OULEBSIR, M. VOLAIT (a cura di), *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, Paris, pp. 177-194.

E. PAGELLA, *Le collezioni d'arte del Regio Museo Industriale Italiano di Torino. Prime ricognizioni per un patrimonio perduto*, in V. MARCHIS (a cura di), *Disegnare progettare costruire. 150 anni di arte e scienza nelle collezioni del Politecnico di Torino*, Torino, pp. 115-128.

Y. PRIMAROSA, *Madonna col Bambino, l'Eterno e otto angeli; nella predella San Pietro martire, san Domenico e san Tommaso d'Aquino (Madonna della Stella)*, in A. ZUCCARI, G. MORELLO, G. DE SIMONE (a cura di), *Beato Angelico: l'alba del Rinascimento*, cat. della mostra, Roma, p. 156.

## 2010

C. HARRISON, 2. *Paolo e Francesca, 1852*, in ID., C. NEWALL, C. SPADONI (a cura di), *I Preraffaelliti: il sogno del '400 italiano da Beato Angelico a Perugino da Rossetti a Burne-Jones*, cat. della mostra, Milano, p. 77

C. HARRISON, 7. *Dante disegna un angelo nel primo anniversario della morte di Beatrice*, in ID., C. NEWALL, C. SPADONI (a cura di), *I Preraffaelliti: il sogno del '400 italiano da Beato Angelico a Perugino da Rossetti a Burne-Jones*, cat. della mostra, Milano, p. 82.

C. HARRISON, 17. *Studio per Giotto dipinge il ritratto di Dante, 1852*, in ID., C. NEWALL, C. SPADONI (a cura di), *I Preraffaelliti: il sogno del '400 italiano da Beato Angelico a Perugino da Rossetti a Burne-Jones*, cat. della mostra, Milano, p. 91.

M. Mc LAUGHLIN, *I Preraffaelliti e la letteratura italiana*, in C. HARRISON, C. NEWALL, C. SPADONI (a cura di), *I Preraffaelliti: il sogno del '400 italiano da Beato Angelico a Perugino da Rossetti a Burne-Jones*, cat. della mostra, Milano, pp. 30-37.

C. NEWALL, 126. *La Donna della finestra*, in ID., C. HARRISON, C. SPADONI (a cura di), *I Preraffaelliti: il sogno del '400 italiano da Beato Angelico a Perugino da Rossetti a Burne-Jones*, cat. della mostra, Milano, p. 214.

A. PINELLI, *Souvenir. L'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma*, Roma-Bari.

M. P. RUFFINO, *Tessuti da arredamento della prima metà del XX secolo da manifatture torinesi. La Manifattura Guglielmo Ghidini in primo piano*, in "Palazzo Madama Studi e notizie", anno 1, n. 0, pp. 150-155.

## 2011

P. L. BASSIGNANA, *Torino 1861-2011. Storia di una città attraverso le esposizioni*, Torino.

## Tesi di laurea.

### 1986

E. CAPITINI, *Cultura romantica e architettura neogotica: la costruzione della chiesa di Santa Giulia di Giovan Battista Ferrante*, tesi di laurea presso il Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, anno accademico 1985-1986, rel. L. RE, Torino.

### 1988

R. PAGANOTTO, *I temi dell'architettura dell'elettismo in Piemonte nell'opera di Luigi Formento*, tesi di laurea presso il Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, anno accademico 1987-1988, rel. L. RE, Torino.

**1995**

F. VANCHIERI, *Domenico Morelli 1823-1901. Vita ed opere*, tesi di laurea presso l'Università La Sapienza di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1994-1995, rel. M. VOLPI, Roma.

**1997**

C. LACCHIA, *I rapporti internazionali di Antonio Borgogna per l'acquisto delle opere della sua collezione*, tesi di laurea, anno accademico 1996-1997, rel. M. DI MACCO, Vercelli.

**2008**

M. NEBBIA, *Il cantiere neomedievale della chiesa di Santa Giulia: circolazione di modelli, collezionismo e committenza dei Falletti di Barolo*, tesi di laurea presso l'Università di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 2007-2008, rel. M. B. FAILLA, Torino.

**2009**

L. GIACOMELLI, *Le arti decorative del secondo Ottocento: dalle Esposizioni al museo*, tesi di laurea presso l'Università di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 2008-2009, rel. E. PAGELLA, Torino.



## Ringraziamenti.

---

Ringrazio la professoressa Capitanio, per la disponibilità e la pazienza con la quale mi ha seguito in questi anni, la professoressa Dellapiana e la dottoressa Pagella per i preziosi consigli e la loro collaborazione.

Ringrazio tutti i ricercatori e conservatori che mi hanno aiutato nelle ricerche, condividendo le loro conoscenze e permettendomi l'accesso alle collezioni e ai depositi: un grazie sentito soprattutto ai dottori Laura Manino, Alessandra Guerrini, Terry Bloxham, Luca Giacomelli e a tutto il personale del Museo Borgogna di Vercelli, a cominciare dalla direttrice, la dottoressa Cinzia Lacchia.

Ringrazio la mia famiglia, che mi ha incoraggiato e spinto a dare il meglio in questo progetto, e i miei amici, per la loro presenza e la disponibilità ad ascoltarmi. Ringrazio infine Gabriele, per esserci sempre stato.