

IX
2013
**

ANNALI DI CRITICA D'ARTE

ANNALI
DI CRITICA D'ARTE

IX, 2013
**



ANNALI
DI CRITICA D'ARTE

IX, 2013

**



CB EDIZIONI

Direttore: Gianni Carlo Sciolla.

Comitato scientifico: Franco Bernabei, Silvia Bordini, Rosanna Cioffi, Donata Levi, Giovanna Perini Folesani, Edouard Pommier, Massimiliano Rossi.

Segreteria di redazione: Jennifer Cooke, Margherita Melani, Ilaria Miarelli Mariani.

IDENTITÀ NAZIONALE
E MEMORIA STORICA.
LE RICERCHE SULLE ARTI VISIVE
NELLA NUOVA ITALIA
1861-1915

ISSN: 2279-557X

Annali is a Peer-Reviewed Journal

© 2013 G.C. Sciolla

 CB Edizioni

Via Gioacchino Rossini, 22 - 59016 Poggio a Caiano (Po)

Tel. +39 055 0941932 - Fax +39 055 0941933

www.cbedizioni.com - annali@cbedizioni.com



Volume realizzato con carta Fedrigoni
Arcoprint Edizioni e Merida Cream Forest

SOMMARIO

L'ORGANIZZAZIONE DELLE BELLE ARTI, L'ARTE PER IL PUBBLICO

Tutela e conservazione

- Donata Levi, *L'affermazione di una figura professionale. Lo storico dell'arte fra tutela e insegnamento* 15
- Marco Mozzo, «*Base all'azione della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*»: note su una proposta di riforma di Adolfo Venturi 31
- Federica Papi, Enzo Borsellino, *Dagli elenchi delle raccolte private alla notifica delle opere d'arte. Il progetto di legge di Pasquale Villari e le origini del catalogo nazionale dei 'beni culturali' privati in Italia agli inizi del Novecento* 45
- Silvia Cecchini, *La tutela attraverso il museo. Corrado Ricci e Luigi Rava dentro e fuori dal Parlamento* 103
- Maria Clelia Galassi, *Tammar Luxoro (1825-1899): l'impegno nel campo della tutela e del restauro* 117
- Tancredi Bella, *Note sugli apporti stranieri al concorso internazionale per la nuova facciata del duomo di Milano (1886-99)* 151
- Regina Poso, *Pietro Cavoti (1819-1890) e i restauri della chiesa di Santa Caterina a Galatina* 171
- Pierfrancesco Palazzotto, *Tutela e restauro dei monumenti nella Palermo post-unitaria: un esempio tra teoria e pratica* 189
- Luca Ciancabilla, *Affreschi di primitivi strappati e staccati nell'Italia Unita fra restauro, salvaguardia, musealizzazione e collezionismo* 205
- Simona Rinaldi, *Storia di una collezione di pigmenti da Böcklin a Vermeheren* 217

I nuovi musei e il collezionismo

- Marinella Pigozzi, *Bologna, identità nazionale e realtà municipale: i nuovi musei* 239
- Elena Corradini, *La realizzazione a Modena del Palazzo dei Musei, polo culturale cittadino e l'allestimento di Galleria, Museo e Medagliere Estense* 253
- Alfredo Bellandi, *Guido Carocci e i «frammenti infiniti e variati» al museo di Firenze scomparsa* 277
- Nadia Barrella, *Il racconto dell'arte nel museo post-unitario: musei a Napoli 1870-1910* 291
- Ornella Scognamiglio, «*Ovunque è silenzio... grave e solenne*». *La Certosa di San Martino a Napoli all'indomani dell'Unità* 303
- Silvio Mara, *Il Museo Cavaleri: il mancato acquisto del comune di Milano (1870-1873)* 313
- Floriana Conte, *Luisa Casati collezionista e mecenate tra 1908 e 1915* 329

Le riviste d'arte 1861-1915

- Gianni Carlo Sciolla, *Per le riviste della Nuova Italia. Qualche considerazione in margine* 351
- Laura Gallo, «*L'Arte in Italia*» 1869-1873 371
- Fabrizio Fantino, «*Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti*» (1894-1902). *Uno Jahrbuch per i musei italiani tra catalogazione ed erudizione documentaria* 405
- Jennifer Cooke, «*Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti*» (1894-1902). *Le ricerche «sui monumenti non abbastanza studiati fin qui»: la miniatura, le arti decorative e la grafica* 423

Le esposizioni d'arte nazionali

- Cecilia Prete, *Educare al gusto e alla tutela: il ruolo delle mostre d'arte antica nell'ottica di una nuova identità nazionale post risorgimentale* 441
- Elisa Penserini, *Le mostre d'arte antica in Italia dopo l'Unità: primi risultati di una ricerca in corso* 453

- Maddalena Vazzoler, *La Mostra d'Arte Antica del 1892 in Palazzo Bianco a Genova* 473
- Vanja Strukelj, *All'ombra dei «maestri»: monumenti e esposizioni tra identità nazionale e identità locale* 489
- Cristina Galassi, «*Una ben delineata storia delle scuole pittoriche umbre*». *La Mostra di Antica Arte Umbra del 1907 a Perugia e la geografia artistica dell'Umbria* 507
- Maria Chiara Cantucci, *Roma e l'attività espositiva fra il 1870 e il 1914. Primi risultati* 533
- Ivana Bruno, «*Il tessuto in mostra*». *L'esposizione romana del 1887* 553
- Tommaso Casini, *Il ritratto tra riscoperte e patriottismo* 567
- Carmelo Bajamonte, «*Fumano, intanto, le rovine di Verdun*». *Mostre d'arte a Palermo durante la Grande Guerra* 577

Addenda

- Giulia Savio, *La ricezione dell'Unità d'Italia a Mentone* 595
- Almerinda Di Benedetto, «*A Roma ci siamo e vi resteremo*». *Memoria storica e identità patria nella decorazione sabauda in Montecitorio (1884)* 601

Apparati

- Abstracts 613
- Indice dei nomi 623

Ogni padiglione riassume visivamente i motivi architettonici di quelli ritenuti i più significativi edifici regionali. All'interno ogni sorta di oggetti rappresentativi dell'identità locale e suddivisi in: oreficeria – stecche da busto intarsiate – oggetti d'intarsio e lavorazione del legno (mobili, bastoni, coltelli, strumenti d'uso e musicali dei pastori) – religiosità popolare (presepi, ex voto, amuleti, tatuaggi, modelli di carri e macchine per processioni) – ceramiche – tessuti e merletti con relativi strumenti di lavorazione – pani e dolci – insegne – giocattoli. Non mancano poi la raccolta di stampe popolari della collezione di Achille Bertarelli e la biblioteca di letteratura popolare di Alessandro d'Ancona e Salvatore Marino. Un approccio estetizzante all'etnografia che non sfugge al pittoresco, dovuto a Lamberto Loria, studioso dilettante, appassionato viaggiatore e raccoglitore di reperti etnografici esotici, e Ferdinando Martini, ex governatore dell'Eritrea. Nonostante la corretta intenzione di conoscere il passato per costruire il futuro, la mostra in realtà rivela una mancanza di consapevolezza e la scoperta di un patrimonio da salvaguardare ancora a cinquant'anni dall'unificazione.

Questa rassegna si chiude con l'Esposizione del 1911 perché segna la fine di un ciclo espositivo. La Roma che nasce per queste feste riflette le ambizioni della classe dirigente che le progetta, ma, al di là del giudizio estetico si caratterizza come inconfondibilmente italiana. Quello che è emerso nel primo cinquantennio di Unità dalle 36 mostre sinora indagate è principalmente (e prevedibilmente) un forte bisogno identitario. Ancora nell'immediato primo dopoguerra il maggior evento espositivo sarà la Mostra revanscista degli «oggetti restituiti dall'Austria – Ungheria» (1923). Preludio di una sempre maggiore intrusione della politica nella vita culturale del paese in generale e della capitale in particolare. Ma sarà anche il periodo del vero e proprio risveglio critico e delle proposte più innovative.

Maria Chiara Cantucci

«IL TESSUTO IN MOSTRA». L'ESPOSIZIONE ROMANA DEL 1887

Conservare con iscrupolo, non solo le grandi manifestazioni dell'arte, ma anche le minori è dovere di un popolo civile. Oggigiorno poiché le arti si volgono all'imitazione dell'antico per sorgere a nuova vita, e le arti industriali si rifanno collo studio de'cimeli preziosi dell'età passate, una collezione anche di frammenti di tessuti tornerà sempre di grande utilità¹.

Con queste parole il conte Luigi Alberto Gandini, noto studioso e collezionista, il 17 marzo 1887 inaugurava l'esposizione di tessuti e merletti curata da Raffaele Erculei nel Palazzo delle Belle Arti di Roma, più tardi delle Esposizioni.

Tale esposizione fu la prima mostra italiana dedicata interamente all'arte tessile². Seguì altre due esposizioni, l'una sull'intaglio e l'intarsio in legno (1885), l'altra sugli oggetti in metallo (1886) e precedette quella dedicata alla ceramica e all'arte vetraria (1889)³.

* Questo argomento rientra nell'ambito del filone di ricerca 'Per una storia dei musei di arti decorative. Dalle esposizioni alla conservazione museale', intrapreso da chi scrive nel 2002, durante gli anni di insegnamento di Storia delle arti applicate presso la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali di Viterbo, e tutt'ora in corso. Parte dei materiali è già fruibile nel portale OADI, Osservatorio per le arti decorative in Italia «Maria Accascina», direttore M.C. Di Natale.

¹ L.A. Gandini, *De arte textrina, conferenza tenuta nei locali dell'esposizione dei tessuti e merletti, il giorno 23 Marzo 1887*, in R. Erculei, *Esposizione del 1887. Tessuti e merletti. Catalogo delle opere esposte con brevi cenni sull'arte tessile in Italia*, Roma 1887, p. 155.

² Erculei, *Esposizione del 1887... cit.*, 1887.

³ Id., *Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno esposte nel 1885 a Roma, preceduto da brevi cenni sulla storia di quelle due arti in Italia dal XIII al XVI secolo*, Roma 1885; *Esposizioni retrospettive e contemporanee di industrie artistiche - esposizione del 1886 - oggetti artistici di metallo*, Roma 1886; Id., *Arte ceramica e vetraria : IV esposizione 1889 ; Esposizioni retrospettive e contemporanee di industrie artistiche, catalogo delle opere esposte, preceduto da notizie e documenti sulla ceramica italiana*, Roma 1889.

Tutte mostre monografiche, riguardanti i principali settori in cui rapida e foriera di successo fu l'introduzione di meccanismi industriali, e tutte organizzate a Roma dallo stesso Erculei.

L'iniziativa rientrava a pieno titolo – come si evince dalle parole di Gandini – in una precisa strategia di consolidamento dell'identità nazionale e di recupero della memoria storica. E offre allo studioso diversi livelli di lettura e spunti di indagine e approfondimento.

I due principali binari di lettura riguardano, da un lato, gli apporti che lo studio di tale mostra può fornire alla storia della critica, dall'altro il valore di fonte per la storia del collezionismo, in questo caso più specificamente tessile. L'evento espositivo infatti riflette nel sistema dell'arte l'orientamento della critica dell'epoca, guidando al tempo stesso il potenziale pubblico nella comprensione delle opere esposte. Contemporaneamente costituisce un osservatorio privilegiato da cui indagare il fenomeno del collezionismo tessile.

In questa ricerca particolarmente utile è stata la vasta documentazione d'archivio raccolta presso l'Archivio Capitolino e l'Archivio Centrale di Roma, fino ad ora solo in parte accessibile agli studiosi perché in fase di ordinamento e inventariazione. Ma anche lo spoglio dei periodici e delle riviste d'arte e cultura del periodo, che hanno riportato e commentato l'evento.

Innanzitutto, chi era Raffaele Erculei, mente e braccia dell'iniziativa?

Non si hanno molte notizie sulla sua formazione culturale e artistica. Tuttavia dagli scritti da lui pubblicati si evince che avesse un corposo bagaglio di cultura umanistica e una esperienza nel settore della museologia e delle arti applicate maturata sul campo⁴. È risaputo, inoltre, che a trentatré anni (nel 1875) fu nominato segretario del Museo Artistico Industriale di Roma, ne divenne il direttore dieci anni dopo e tra le pri-

⁴ Cfr. M. Donati, *Profili di Raffaele Erculei, segretario (1874-1885) e primo direttore del M.A.I. (1885-1898), e di Alberto Gerardi, ultimo direttore (1932-1959)*, in *Del M.A.I. Storia del Museo artistico industriale di Roma*, Roma 1995, pp. 93-99, in particolare pp. 93-95.

me iniziative promosse le mostre retrospettive di arti applicate.

Coadiuvare gli sforzi di coloro che vogliono far progredire il lavoro nazionale, di eccitare l'emulazione fra gli artisti, di generalizzare il sentimento del bello, di affinare il gusto delle classi agiate: in breve, di migliorare le condizioni economiche e la cultura del paese

fu l'obiettivo che Erculei si propose con il suo programma⁵. I modelli che seguiva erano quelli stranieri, anch'essi tesi a valorizzare le radici storiche dell'auspicata nascente 'industria artistica'. Gli erano ben noti gli allestimenti delle rassegne retrospettive e contemporanee promosse dal South Kensington Museum di Londra, dall'Unione centrale des beaux arts appliqués à l'industrie di Parigi, dal Museum für angewandte Kunst di Vienna. In particolare Erculei raccontava di avere visitato nel 1881 nel Palais de l'Industrie di Parigi una esposizione di oggetti artistici in metallo, di cui ricordava:

Essa comprendeva un museo storico di arte metallica; una larga esposizione di prodotti moderni; i saggi delle scuole di disegno di Parigi e dei dipartimenti: il passato, il presente, l'avvenire dell'arte metallica in Francia... in quella mostra figuravano altresì tutte le industrie artistiche, le quali per colori ottenuti con ossidi di metallo, avevano attinenza colla classe, cui erano in quell'anno riservati gli onori della esposizione⁶.

Complessa l'organizzazione della mostra che intendeva coinvolgere le istituzioni museali e i collezionisti tessili di tutto il Regno d'Italia: una commissione permanente a Roma, con il Sindaco – il principe Leopoldo Torlonia – presidente onorario e l'assessore comunale – Biagio Placidi – presidente effettivo; un comitato di patronesse; il patrocinio del Comune di Roma e del Ministero di Industria, Agricoltura e Commercio, da cui derivarono i principali apporti finanziari.

⁵ Erculei, *Catalogo delle opere...* cit., p. 11.

⁶ Id., cit., p. 12.

I responsabili di tutte le fasi, dall'ideazione all'allestimento, furono il principe Baldassare Ladislao Odescalchi, Raffaele Erculei e Biagio Placidi, che si occuparono tra l'altro di reperire presso gli istituti di credito e la Camera di Commercio i contributi economici necessari, da aggiungere a quelli versati dalle due istituzioni patrocinanti.

Dal carteggio conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato si apprende che la volontà di Erculei era di chiedere in prestito agli Uffizi di Firenze arazzi di manifattura medicea, al Ministero della Pubblica Istruzione la ricca collezione di esemplari tessili del '500 e del '600 della Chiesa di Novellara, in provincia di Reggio Emilia, proveniente dalla fabbrica Gonzaga, e a diverse corporazioni religiose i pezzi migliori delle loro collezioni tessili⁷. Tuttavia la risposta del Ministero non fu sempre positiva, dal momento che – si legge in una lettera del Ministro della Pubblica Istruzione Michele Coppino –

la Commissione permanente di belle arti ebbe già da qualche tempo a deliberare che le opere d'arte esistenti nelle Gallerie, nei Musei e negli edifici monumentali del regno non debbano mai, in qualsivoglia ragione, rimuoversi dalla loro sede⁸.

Nel giro di breve tempo, comunque, tutte le città italiane aderirono entusiaste e ognuna creò un suo comitato di esperti, con il compito di selezionare le opere da esporre in mostra⁹. Tra queste

⁷ Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (d'ora in poi ACS, MPI, AABBA), Istituti di Belle Arti, 1860-1896, busta 254 (Lettere della Commissione Permanente per le Esposizioni d'Industrie Artistiche al Ministro della Pubblica Istruzione del 18, 22, 23 novembre 1886).

⁸ ACS, MPI, AABBA, Istituti di Belle Arti, 1860-1896, busta 254 (Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Presidente della Commissione Permanente per le Esposizioni d'Industrie Artistiche, 27 novembre 1886).

⁹ Nel quotidiano modenese «Il Cittadino» si legge a tal proposito: «La Commissione continua a ricevere nuove ed importanti adesioni da tutte le province del Regno, le quali dimostrano come l'interesse che sveglia questa Esposizione in tutto il paese viene sempre crescendo». Lo stesso Gandini affermava: «ogni giorno viene robbata, ogni oggetto inventariato, e vi è una sala piena di cassa da aprire... Sarà molto che si apra alla metà del marzo quest'esposizione» (*Esposizio-*

si distinse il capoluogo lombardo. Il Comitato di Milano, presieduto da Enrico Fano, vedeva tra le sue fila membri di grande spicco nel panorama collezionistico locale, quanto nazionale: Amalia Sola, Laura Visconti Venosta d'Adda, Emilio Dragoni, Achille Cantoni, Ambrogio Osnago, Giuseppe Bertini e Giuseppe Bagatti-Valsecchi. La rivista milanese «Il Caffè» scrisse a questo proposito:

La sala che il nostro Municipio mise a disposizione del Comitato nel palazzo Marino si andò mano mano arricchendo di ogni sorta di tessuti, ricami, merletti, arazzi che erano esaminati ed accettati da qualcheduno dei membri del Comitato a ciò delegati, ed erano classificati ed ordinati specialmente per cura della contessa Sola, la quale come è noto, è ispettrice della Scuola superiore femminile e dal cav. Dragoni assai competente in materia. Al cav. Bagatti Valsecchi fu specialmente demandato l'incarico di procurare il concorso alla Mostra anche delle fabbricere di chiese fuori di Milano, ed il cav. Alberto Corbetta rimase a Roma per attendere al migliore ordinamento degli oggetti esposti¹⁰.

Per quanto riguarda l'allestimento, è possibile averne il quadro chiaro grazie non solo alla documentazione d'archivio, alle accurate descrizioni fornite dalla stampa locale e al catalogo della mostra, ma anche al prezioso album fotografico, fino ad oggi inedito, conservato presso la biblioteca del Palazzo Reale di Torino, con fotografie dello studio Montabone¹¹.

La mostra fu allestita – come si è ricordato – nel palazzo delle Belle Arti di Roma, di cui occupava un intero piano. Era suddivisa in due grandi sezioni: la prima dedicata ai manufatti tessili antichi, dall'XI al XIX secolo, la seconda ai migliori prodotti della

ne artistica di tessuti e merletti a Roma, in «Il Cittadino», a. XI, n. 7, 7 gennaio 1887).

¹⁰ *L'Esposizione di tessuti e merletti a Roma e il concorso dei milanesi*, in «Il Caffè. Gazzetta Nazionale», a. IV, n. 1024, 18-19 marzo 1887.

¹¹ *Album fotografico dell'Esposizione di tessuti e merletti di Roma*, 1887, Torino, Biblioteca Reale, segn. Y.32.23. Le fotografie furono realizzate dallo studio Montabone fondato dal celebre fotografo torinese Luigi Montabone (1827 ca.-1877), che aveva sedi in Italia (Roma, Firenze, Torino, Milano) e in Egitto.

moderna industria tessile italiana. Le sale espositive erano dodici. I tessili antichi furono ordinati e distinti secondo la loro categoria (arazzi, paramenti ecclesiastici, merletti, abiti civili, ecc.), criterio questo utilizzato nelle mostre di arti applicate dell'epoca per favorire una visione chiara della storia delle tecniche e delle varie tipologie di tessuto. Tuttavia, a questo scopo, le raccolte furono smembrate e spesso campioni della stessa collezione furono dislocati in vetrine situate in sale differenti, ad eccezione delle collezioni più importanti, presentate invece secondo il criterio espositivo scelto dai singoli proprietari.

Per quanto riguarda i supporti espositivi, le raccolte tessili erano poste all'interno di vetrine in legno e metallo già all'epoca giudicate «anguste», gli arazzi invece erano appesi direttamente alle pareti¹². La mostra si apriva con la sezione antica, all'interno della quale lo spazio maggiore era riservato alla preziosa raccolta di tessuti, ricami e merletti di Luigi Alberto Gandini, in prestito dal Museo Civico di Modena¹³. I campioni erano stati sistemati dallo stesso collezionista in otto vetrine, gli uni accanto agli altri, in modo fitto e uniforme, senza soluzione di continuità, e fissati con «puntine nere» sul tessuto («percollo») che foderava l'interno di ogni vetrina¹⁴. Questa ricalca il modello ancora oggi utilizzato per la

¹² Le vetrine furono fonte di polemiche sia tra gli addetti ai lavori sia tra i semplici visitatori. «Quanto alle vetrine – scrisse Gandini a Carlo Boni, fondatore del Museo Civico di Modena, il 27 febbraio 1887 – il Comitato le ha fatte per tutte le sale e quantunque fatte malaccio costano più di 27 mila lire» (Modena, Archivio del Museo Civico, Atti, 1887). Cfr. G. Guandalini, *La raccolta Gandini. Dalla collezione aristocratica al bene museografico*, in *La collezione Gandini del Museo Civico di Modena. I tessuti del XVIII e XIX secolo*, Bologna 1985, pp. 7-44, in particolare p. 31.

¹³ La raccolta è stata donata nel 1884 dallo stesso Gandini al Museo Civico di Modena. Su Gandini e la sua collezione, cfr. *Ibid.* Ercolei – nella lettera di presentazione dell'esposizione a Carlo Boni del 6 novembre 1886 – caldeggiò vivamente la partecipazione del comune modenese all'iniziativa, sottolineando l'importanza della preziosa raccolta di manufatti tessili donata al museo dal conte Gandini: «la quale rimarrà isolata, entro vetrine chiuse e porterà una scritta che accennerà al benemerito donatore e al compiacentissimo espositore... Questa è la terza esposizione parziale che noi facciamo... io stamperò anche per questa un catalogo, nel quale darò conto di tutto e tutti... ella faccia che nel catalogo mio non manchi la collezione del sig. Gandini» (Modena, Archivio del Museo Civico, Atti, 1887, in Guandalini, *La raccolta Gandini...* cit., p. 29).

¹⁴ Lettera di Raffaele Ercolei a Carlo Boni, Roma 9 novembre 1886, Modena, Archivio del Museo Civico, Atti, 1887, in *Ead.*, p. 30.

raccolta Gandini nel Museo Civico di Modena: una struttura in legno di cipresso e metallo con fondo rivestito di tessuto¹⁵. Ogni pezzo era corredato da una scheda «mirabilmente compilata», con «identificazione e misura dei singoli campioni»¹⁶. La raccolta di Gandini fu infatti l'unica dell'esposizione romana ad essere sottoposta a catalogazione scientifica. A far luce su questo aspetto fu lo stesso Gandini affermando, in una delle tante lettere all'amico Carlo Boni, direttore del Museo Civico di Modena:

Per qualunque altro espositore il tessuto, ossia l'oggetto, è considerato un capo di curiosità; io solo ho considerato e trattato il tessuto come oggetto di studio, e la collezione mia infatti è la sola classificata¹⁷.

Per quanto riguarda la selezione dei manufatti e il loro ordinamento all'interno delle vetrine, Gandini scelse il criterio storicistico che aveva già adottato per l'allestimento museale della raccolta a Modena¹⁸. Nella prima vetrina furono esposti campioni tessili dall'XI al XV secolo «con varietà di filati – lane, sete, tele – di tecniche esecutive, e provenienza geografica»¹⁹. Nelle successive sei, invece, frammenti di stoffe dal XV al XIX secolo, dai velluti e tessuti figurati di manifattura fiorentina ai velluti genovesi del Seicento a frammenti di tappezzerie dell'Ottocento. L'ottava vetrina

¹⁵ *Ead.*, pp. 18-19.

¹⁶ Al Museo Civico di Modena si conserva una cassetta contenente le schede compilate da Gandini in occasione dell'esposizione romana; le schede rielaboravano le note dell'inventario manoscritto della raccolta, integrandole con le misure dei campioni, richieste dall'Ercolei alla vigilia della manifestazione. Cfr. G. Guandalini, *Il collezionismo di fine Ottocento e la raccolta Gandini del Museo Civico di Modena*, in *Aspetti e problemi degli studi sui tessili antichi*, Atti del II convegno C.I.S.S.T. (Firenze, 25-27 settembre 1981), a cura di G. Chesne Dauphiné Griffo, Firenze 1981 pp. 47-54, in particolare p. 49.

¹⁷ Lettera di Luigi Alberto Gandini a Carlo Boni, Roma 19 Marzo 1887 (Modena, Archivio del Museo Civico, Atti, 1887), in Guandalini, *La raccolta Gandini...* cit., p. 31. Proprio perché «scientificamente ordinata» fu premiata con medaglia d'oro. Cfr. Lettera di Luigi Alberto Gandini a Carlo Boni, Roma 17 giugno 1887 (Modena, Archivio del Museo Civico, Atti, 1887), in *Ead.*, p. 32.

¹⁸ «L'ordine che si terrà nella disposizione degli oggetti sarà per epoca...». Lettera di Luigi Alberto Gandini a Carlo Boni, Roma 27 febbraio 1887 (Modena, Archivio del Museo Civico, Atti, 1887), in *Ead.*, p. 31.

¹⁹ *Ibid.*

era dedicata ai tessuti esotici provenienti da più parti del mondo: Impero Ottomano, Egitto, Ceylon, Hawaii, Giappone, Cina. Documenti figurativi sono uno schizzo di Augusto Valli con una delle vetrine della collezione Gandini e un dipinto su tavola dello stesso artista, che ritrae la sala espositiva arricchita nella parte superiore da grandi arazzi sovrastanti le vetrine²⁰.

Dall'analisi dell'allestimento emerge la volontà di isolare in apposite vetrine collocate in punti focali del percorso alcune opere 'simbolo', come il mantello imperiale di Napoleone I, in velluto cremisi ricamato in oro, con l'emblema dei Bonaparte, e le altre vesti da lui indossate quando fu incoronato imperatore²¹ o ancora la bandiera dei Mille dello sbarco di Marsala e la logora coperta da campo, in lana bianca, che Garibaldi portò nelle campagne del '60 e del '66²².

Inoltre in una vetrina, collocata proprio di fronte al trono reale, nella Rotonda all'ingresso, era esposto l'oggetto più notevole della mostra: la celebre dalmatica indossata da Carlo Magno in occasione della sua incoronazione imperiale, appartenente al Capitolo Vaticano.

Il cuore della mostra invece era costituito dalla grande serra a cristalli, riservata ai più grandi collezionisti e produttori di merletti del Regno. Erano presenti esemplari di ogni epoca, dal Rinascimento al XIX secolo, documentando la storia di una tecnica.

Preme ancora evidenziare la presenza, ove possibile, di testimonianze documentarie che attestassero l'identità storica dei manufatti, secondo il metodo Venturi. È il caso dei paramenti sacri del Comune di Reggio Emilia, accanto ai quali furono esposti importanti documenti: il codice originale in pergamena dell'arte

²⁰ Le opere sono conservate presso il Museo Civico di Modena e pubblicate in: Ead., pp. 18-19.

²¹ Cfr. E. Piovaneli, *L'Esposizione di tessuti e merletti*, in «L'Illustrazione italiana», a. XIV, n. 21, 22 maggio 1887, pp. 370-371.

²² Sul valore simbolico di queste opere si legge nel quotidiano romano «La Capitale»: «Non sono belle, sono rozzi pezzi di stoffa, ma pure esse parlano al cuore di ogni italiano e narrano a chi le contempla tutta una storia di lotte, di ardimenti, di imprese compiute nel nome santo della patria». Cfr. *L'Esposizione di tessuti e merletti*, in «La Capitale. Gazzetta di Roma», a. XVIII, n. 5987, pp. 25-26.

dei Setaioli di Reggio Emilia del 1546, nel quale erano registrati i nomi dei fabbricanti in seta fino al febbraio 1743; i registri dei Filatolieri, dei Tessitori, dei Tramardi di un'antica e gloriosa fabbrica cittadina, i Trivelli-Spalletti; un antico documento dell'archivio municipale, dal quale emerge che «la morbidezza delle stoffe, la loro vivezza e resistenza dei colori, va attribuita alle singolari qualità delle acque di una fonte che scaturisce tuttora in vicinanza della città di Reggio Emilia»²³.

Il carattere scientifico della mostra è ulteriormente rafforzato dallo spazio riservato alla raccolta di monogrammi di arazzieri del collezionista francese Eugenio Müntz. Si trattava di oltre novanta esemplari, rappresentativi delle maggiori arazzerie italiane ed europee, esposti in una ampia vetrina, e nel catalogo della mostra pubblicati in appendice²⁴.

Nell'ottica di divulgazione che guidò gli organizzatori furono posti accanto alle raccolte due telai in funzione: il primo della fabbrica dell'Ospizio di San Michele di Roma, con un arazzo in lavorazione, il secondo della fabbrica Vaticana diretta da Pietro Gentile con un arazzo in restauro²⁵.

Delle raccolte esposte sono da segnalare principalmente la collezione di Angelo Pozzo di Torino, costituita da un ricco campionario di stoffe tessute in oro e argento, velluti controtagliati, tessuti in damasco per tappezzeria, dal XIV al XVII secolo, posta nella sala D accanto a quella Gandini²⁶; la collezione di guanti e scarpe, dal XV fino al XVIII secolo, del romano Attilio Simonetti (sala E)²⁷; quella di velluti controtagliati, stoffe e ricami di Giovanni Battista Villa di Genova (atrio I a destra), parte della quale fu ceduta al Museo Civico di Torino due anni dopo²⁸; la ricchissima

²³ *L'esposizione di tessuti e merletti*, in «La Riforma», a. XXI, n. 77, 18 marzo 1887.

²⁴ Erculei, *Esposizione del 1887 ... cit.*, pp. 120, 203-215.

²⁵ Id., pp. 146-147.

²⁶ Id., p. 36.

²⁷ Id., pp. 56-58.

²⁸ Id., p. 84. Sulla collezione Villa cfr. S. Pettenati, *Le collezioni tessili del Museo Civico di Torino*, in *Le collezioni civiche di tessuti: conservazione, esposizione, catalogazione*, Atti del seminario di studi (Modena, ottobre 1990), Bologna 1990, pp. 60-65, in particolare p. 63.

raccolta del veneziano Moisè Michelangelo Guggenheim, donata nel 1913 al Civico Museo Correr di Venezia, che comprendeva oltre duecento frammenti di stoffe e merletti, da lui integrati in alcuni casi da prosecuzioni a disegno²⁹. Ne espose una novantina di epoche, tecniche e fabbriche differenti: si andava dalle stoffe copte del VI-VIII secolo, alle arabo sicule del XII-XIII secolo, alle lucchesi del XII-XVI secolo, ai velluti veneziani del Quattrocento, ai soprarizzi cinquecenteschi, ai broccati, velluti e broccatelli lagunari e fiorentini dei secoli successivi, fino al secolo XVIII. Tutte collezioni queste costituite da un ricco campionario di frammenti di tessuti, che comprendevano semplicemente il *pattern* decorativo, scelti per formare un'antologia di esemplari di epoca e manifattura diverse che potesse risultare utile allo sviluppo delle arti industriali.

L'attenzione era dunque rivolta quasi esclusivamente al modulo ornamentale; poca distinzione veniva fatta tra tessuto e ricamo e ancora di più tra le diverse tecniche di lavorazione del tessuto, cosicché una delle pratiche più diffuse, proprio per mettere insieme cospicue raccolte di campioni, era quella di ritagliare da teli ampi – spesso abiti liturgici – il *pattern* decorativo, riducendo spesso il tessuto in più frammenti che potevano essere così oggetto di scambio tra collezionisti.

Famosissimo a tal proposito è il caso di Franz Bock, studioso e collezionista di tessuti medievali – la cui raccolta è confluita in gran parte al Victoria and Albert Museum di Londra – passato alla storia con il soprannome di 'studioso con le forbici' e particolarmente temuto per questo motivo dai vari conservatori dell'epoca³⁰. Si ricordi che fu proprio questo il momento di maggiore

²⁹ Erculei, *Esposizione del 1887 ... cit.*, pp. 130-136. Moisè Michelangelo Guggenheim, antiquario, collezionista e produttore di mobili d'arte, fu uno dei principali protagonisti della vita pubblica veneziana di fine Ottocento, distinguendosi anche per l'impegno nello sviluppo delle arti applicate all'industria. Sulle sue vicende biografiche di Moisè Michelangelo Guggenheim cfr. I. Chiappini di Sorio, *Stoffe antiche della collezione Guggenheim*, in «Bollettino Civici Musei Veneziani d'Arte e Industria», XV, 1970, pp. 3-32; S. Moronato, *La collezione di tessuti Michelangelo Guggenheim*, in *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, catalogo della mostra (Venezia 1988), Venezia 1988, pp. 205-212.

³⁰ B. Borkopp-Restle, *Der Aachener Kanonikus Franz Bock und seine Textilsammlung-*

dispersione delle collezioni tessili e della conseguente vivacità del mercato antiquariale di tessuti, favorito dalle vendite del patrimonio ecclesiastico in seguito all'emanazione delle leggi di soppressione degli ordini religiosi.

Per concludere si intende mettere in evidenza come la volontà dei collezionisti di fine Ottocento di creare un *corpus* esaustivo di moduli disegnativi e di tecniche decorative adottate nel corso dei secoli e di realizzare un campionario che potesse stimolare una rilettura in chiave moderna dei modelli tessili del passato si riflette in campo storiografico con l'avvio di una stagione feconda di studi sistematici e di pubblicazioni specialistiche riguardanti il settore tessile. In concomitanza con le celebri esposizioni universali di arti industriali furono stampate infatti diverse pubblicazioni di autori stranieri legate innanzitutto alle ricerche sulla storia dell'ornato che, con l'uscita dei primi repertori a stampa, intendevano riproporre all'attenzione dell'industria moderna le tecniche e i motivi della grande tradizione del passato.

Basti citare, per esempio, il noto trattato di Gottfried Semper, pubblicato a Francoforte tra il 1860 e il 1863, nel quale i campioni di tessuto furono presentati come base di tutti gli ornamenti di superfici, l'*Histoire de la soie* di Ernest Pariset del 1862-1865, l'opera dal ricco corredo illustrativo di M. Dupont-Auberville, *l'Art industriel: l'ornement des Tissus. Recueil historique et pratique* del 1877, ed ancora il celebre volume di Friedrich Fischbach, *Les principaux ornements des tissus* del 1907, che riguardavano specificamente il settore tessile o, d'interesse generale, la famosa e sontuosa *Grammar of ornament* di Owen Jones, con un migliaio di esempi di arte ornamentale, e la *Grammaire des arts du dessin* di Charles Blanc³¹. L'impostazione di questi trattati richiama molto

gen: ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert, Riggisberg 2008.

³¹ G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*, Frankfurt 1860-1863, vol. I; E. Pariset, *Histoire de la soie*, Paris 1862-1865; M. Dupont-Auberville, *Art industriel: l'ornement des Tissus. Recueil historique et pratique*, Paris 1877; F. Fischbach, *Les principaux ornements des tissus*, Wiesbaden 1907; O. Jones, *Grammar of ornament*, London 1856; C. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris 1867. Per gli altri studi sulla storia del tessuto cfr. D. Digilio, *Tessuto*, in *Arti minori*, Milano 2000, pp. 356-377, in particolare pp. 356-358, 368-

il modo di esporre le stesse collezioni tessili, così come avvenne alla mostra del 1887: un vasto campionario di tessuti dal quale potere desumere il modulo decorativo.

In Italia si dovettero attendere i preziosi contributi di Camillo Boito, il quale nel 1881 curò un corposo repertorio di modelli del passato, dedicando un'apposita appendice alle stoffe³², e nel 1892 – come è noto a tutti – fondò la rivista «Arte italiana decorativa e industriale»³³, nonché il poco conosciuto *Tesoro dell'ornato* pubblicato nel 1886 da G.J. Mendel, una copiosa raccolta di ornati», che – come lo stesso autore sottolineò nell'introduzione – intendeva

in pratica riuscire di grande utilità agli architetti, ai pittori ed agli scultori di decorazione, ai fabbricanti di stoffe e tappeti, agli orafi ed incisori, ai litografi, agli scenografi, a tutti i maestri e scolari degli istituti industriali³⁴.

Una notevole apertura nei confronti delle problematiche legate ai manufatti tessili, infine, si registrò nell'ambito della stampa periodica, sia italiana sia straniera, da «L'Art et l'Industrie» che

370. Sui repertori figurati dell'Ottocento si veda invece F. Mazzocca, *I repertori figurati come modelli storiografici e di gusto*, in *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, Atti del convegno (Pavia, Università degli Studi, 25-28 settembre 1985), a cura di R. Bossaglia, V. Terraroli, Milano 1989, I, pp. 224-236.

³² Tra i contributi di Camillo Boito sul tema delle arti applicate si segnalano in particolare: C. Boito, *Ornamenti di tutti gli stili classificati in ordine storico. Trecento tavole incise dai migliori silografi ad uso degli artisti, delle scuole di disegno e degli istituti tecnici*, Milano 1881; Id., *Le industrie artistiche*, in *Conferenze sulla Esposizione Nazionale del 1881 tenute per incarico di S. E. il Ministro di Agricoltura, Industria e Commercio*, Milano 1881, pp. 21-41; Id., *I principi del disegno e gli stili dell'ornamento*, Milano 1917. L'appendice è dedicata a «stoffe, intarsi ed altri ornamenti piani» e comprende centoquindici tavole in grande parte cromolitografate. Cfr. anche: S. Ricci, *Boito e la didattica delle arti decorative*, in *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*, a cura di F. Zucconi e F. Castellani, Venezia 2000, pp. 140-145; O. Selvafolta, *Boito e la rivista arte italiana decorativa e industriale. Il primato della storia*, in *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, a cura di G. Zucconi e T. Serena, Venezia 2002, pp. 133-166.

³³ Il periodico «Arte italiana decorativa e industriale», che uscì mensilmente dal 1891 al 1911 ed ebbe Camillo Boito come direttore per tutto il periodo, fu concepito come repertorio nazionale a cui le scuole del Regno dovevano attingere i modelli di ispirazione.

³⁴ G.J. Mendel, *Il Tesoro dell'ornato. Collezione di scelti ornati di tutte le epoche dell'arte*, Roma 1886, s.p.

consiste in una miscellanea di modelli decorativi (nessun articolo, solo illustrazioni e didascalie)³⁵ alla già ricordata «L'Arte italiana decorativa e industriale», a «L'Arte», diretta da Adolfo Venturi, dove scrissero tra gli altri alcuni dei più noti collezionisti tessili, come Isabella Errera e Giorgio Sangiorgi³⁶.

Un ulteriore spunto suggerito dallo studio della mostra di tessuti del 1887 riguarda l'orientamento critico fornito dall'esposizione e sottolineato anche dalla conferenza inaugurale di Gandini. Non uno sguardo onnicomprensivo, acritico, ma uno sguardo selettivo in sintonia con il clima postunitario dell'epoca, che tendeva a mettere maggiormente in risalto il Medioevo e il Rinascimento. La ripresa di questi due periodi storici anche nel settore tessile fu congeniale allo storicismo ottocentesco e all'intento di recupero della memoria storica per costruire dopo l'Unità una forte identità nazionale.

Ivana Bruno

³⁵ La rivista fu pubblicata dal 1877 al 1889, prima a Bologna dalla litografia Giulio Wenk e poi a Milano da Ulrico Hoepli. Cfr. O. Selvafolta, *Boito e la rivista...* cit., 2002, pp. 133-166.

³⁶ Si vedano ad esempio: I. Errera, *I disegni nelle stoffe. Appunti*, in «L'Arte», n. 10, 1907, pp. 41-47; Ead., *Il piviale di Santa Corona a Vicenza*, in «L'Arte», n. 14, 1911, pp. 93-96; Ead., *Confronto fra stoffe e manoscritti dell'VIII secolo*, in «L'Arte», n. 21/22, 1918-19, pp. 193-196; G. Sangiorgi, *Arte decorativa: cimeli dell'industria tessile orientale*, in «L'Arte», n. 9, 1906, pp. 193-198; Id., *Considerazioni sopra alcuni motivi e simboli tessili*, in «L'Arte», n. 27, 1924, pp. 79-92.