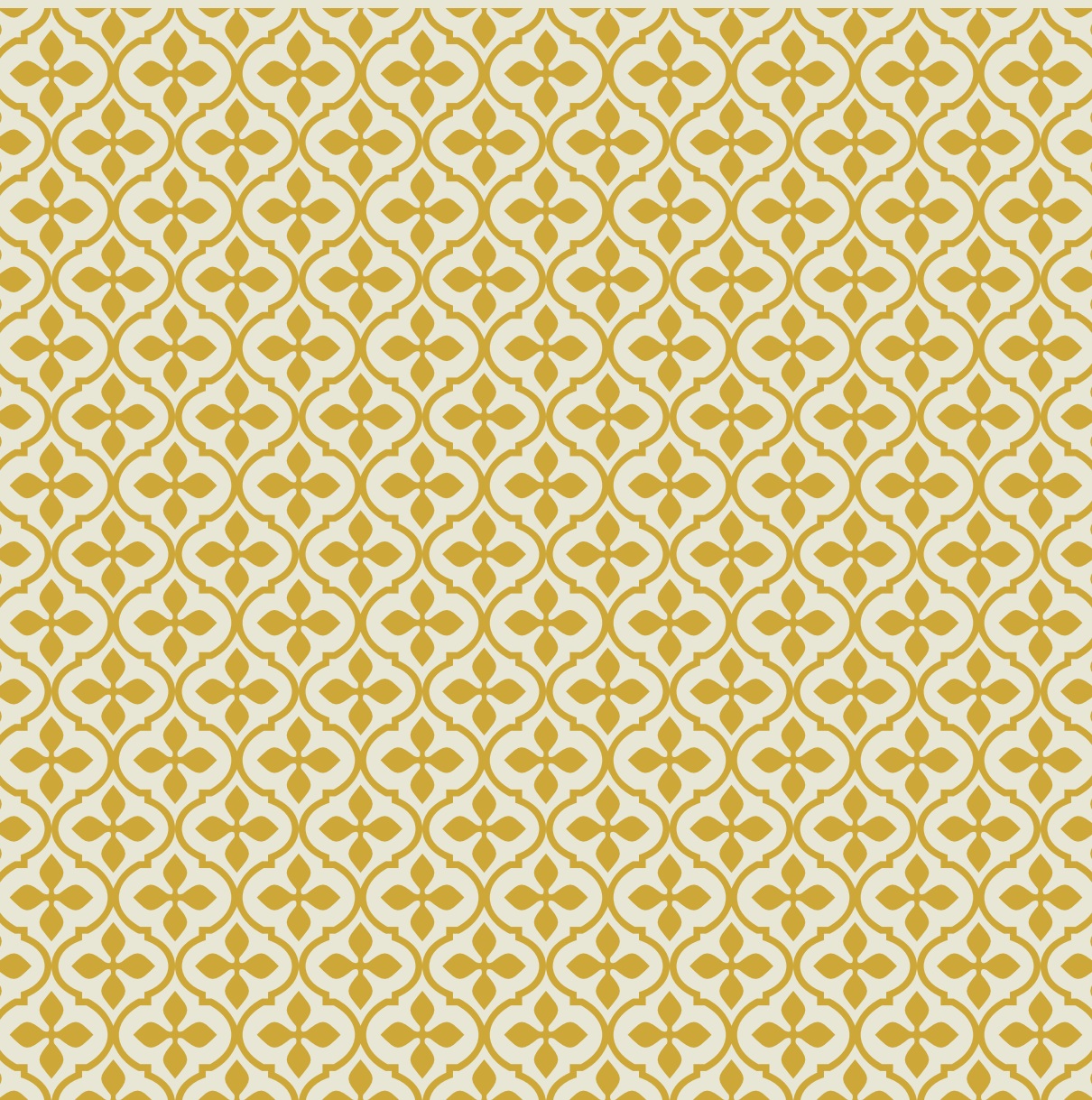


MDCCC 1800

Vol. 2
Luglio 2013



Edizioni
Ca' Foscari



L'architecture et les arts décoratifs au service de l'éducation nationale italienne

Autour du Castello del Valentino à Turin

ELENA DELLAPIANA

ABSTRACT *The paper aims to describe the process that links architecture and decorative arts with an educational role in Italy before and after the country's unity. The considered case study is Turin, the city where both the politic way for the Italian unity and the industrial development begin. Here, from 1829, a series of exhibitions focused on industrial products take place, located at the Valentino Castle, a former royal residence that became, after the exhibition episodes the venue of Turin Polytechnic school. The mission of almost all the exhibitions, better and better specified, is to educate to the good taste all the social groups, involved in the economical, political and cultural development. The media is a mix of industrial product, artefacts and masterpieces to outline a shared idea of national identity.*

Le château du Valentino, ancienne résidence royale édifée au bord du fleuve par volonté de son altesse royale Christine de France et dessinée par les architectes Amedeo et Carlo de Castellamonte au début du XVI^e siècle (ROGGERO 1990, p. 200),¹ après avoir été abandonnée pendant presque un siècle est transformée, pendant la Restauration, en caserne et en même temps utilisée comme siège d'exposition des produits de l'industrie nationale. Ces expositions, qui sont la continuation idéale de celles réalisées durant la période française (MARCHIS, 1995, 1990a, 1990b), sont l'occasion de réfléchir sur la production industrielle du petit état piémontais (BASSIGNANA 2004).

À partir de 1829, six expositions se déroulent initialement une année sur trois, ensuite plus irrégulièrement pour permettre aux participants de s'organiser et d'éviter les superpositions avec des événements semblables, mais bien plus considérables, comme l'exposition de Paris de 1855.

La promotrice des expositions est la Chambre Royale de l'agriculture et du commerce, à son tour promue par la cour qui prête aussi les locaux du château.

L'implication d'une institution comme la chambre de commerce est pleine de signification dans le petit



Fig. 1. Vue du Château du Valentino pendant l'Exposition du 1858 (d'après le catalogue officiel, tav. II).

état italien: les phases, qui l'amènent quelque temps plus tard à être le candidat idéal pour conduire le processus d'unité nationale, se développent par l'intermédiaire des traités et accords commerciaux et par une attentive politique financière plutôt qu'au travers d'épreuves de force avec les voisins plus puissants (CERRATO 1992).

Les expositions au Valentino prennent la direction suivante, de la première en 1829 jusqu'à la dernière en 1858: se mesurer avec un sujet devenu central dans la politique de l'état.

1. Sur les transformations du château, BEVILACQUA, DAMERI 1990-1991; BASSIGNANA 2004.

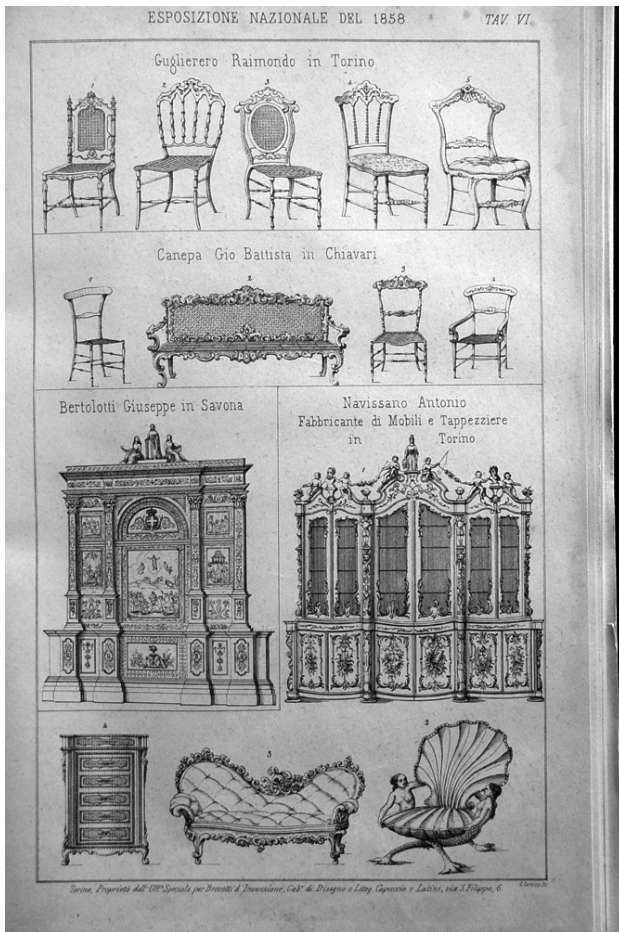


Fig. 2. Sièges en série, exposées pendant l'Exposition du 1858 (d'après le catalogue officiel, tav. VI).

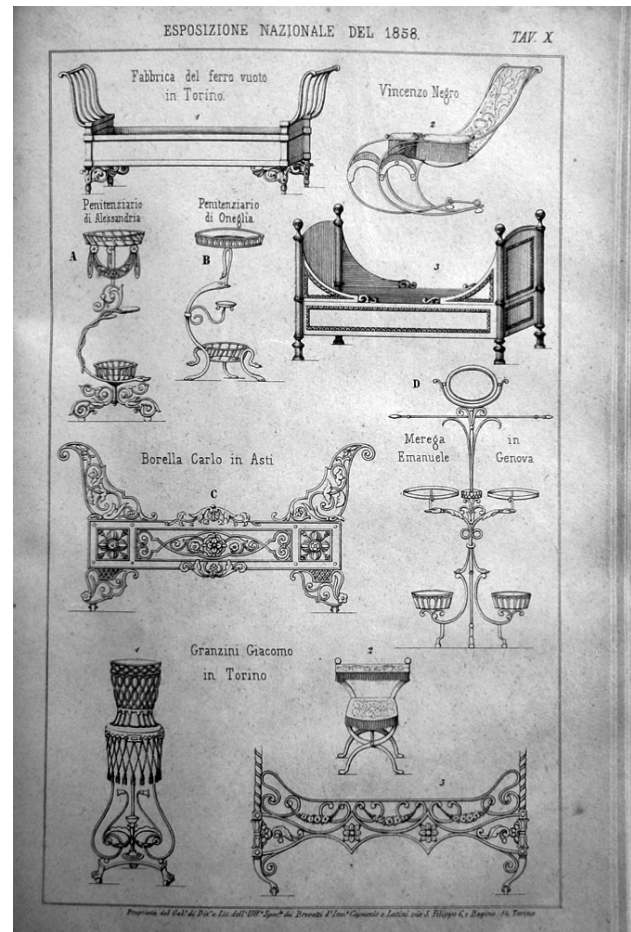


Fig. 3. Meubles en fer creux exposées pendant l'Exposition du 1858 (d'après le catalogue officiel, tav. X).

Le parcours est graduel: le règlement de la première exposition, qui demande la présence des seuls produits du terroir du royaume (c'est à dire le Piémont, Nice, Gênes, etc.), dit: «Le but de cette nouvelle institution est principalement d'acheminer l'industrie nationale aux lumières [...] Ornementation et décor seront augmentés par les Beaux-Arts auxquels un espace convenable serait dédié» (*Catalogo* 1829, pp. 10-11).

Le résultat est un ensemble d'objets de production en série - tissus, verres, machines - et des produits des Beaux-Arts, parmi lesquels beaucoup de chefs-d'œuvre des enseignants de l'Académie,

reproduits en gravures et transformés ainsi à leur tour en objets en série.²

L'exposition suivante, en 1832, est bénie par le nouveau Roi, Carlo Alberto, et est à la fois un témoignage de la production industrielle et de l'intervention de la Cour dans le domaine des services; le projet de l'hôpital Saint-Louis, signé par Giuseppe Talucchi, est exposé: un projet moderne couvert d'éloges et publié par les plus prestigieuses revues européennes de médecine (*Catalogo* 1832).³

À partir de ce moment, les expositions deviennent plus rares. La suivante survient seulement en 1838 avec une intéressante variation: tous les objets qui

2. Particulièrement intéressantes sont les gravures de Francesco Gonin et Felice Festa et les œuvres de sculpture et peinture de Giacomo Spalla, Amedeo Lavy et Roberto d'Azeglio; tous ces artistes sont parmi les plus importants du royaume; sur la nouvelle Académie des Beaux-Arts de Turin, DELLAPIANA 2000.

3. Le projet de l'hôpital Saint-Louis est à l'époque publié dans plusieurs revues spécialisées comme exemple de bonne administration de la santé publique; DELLAPIANA 1999.

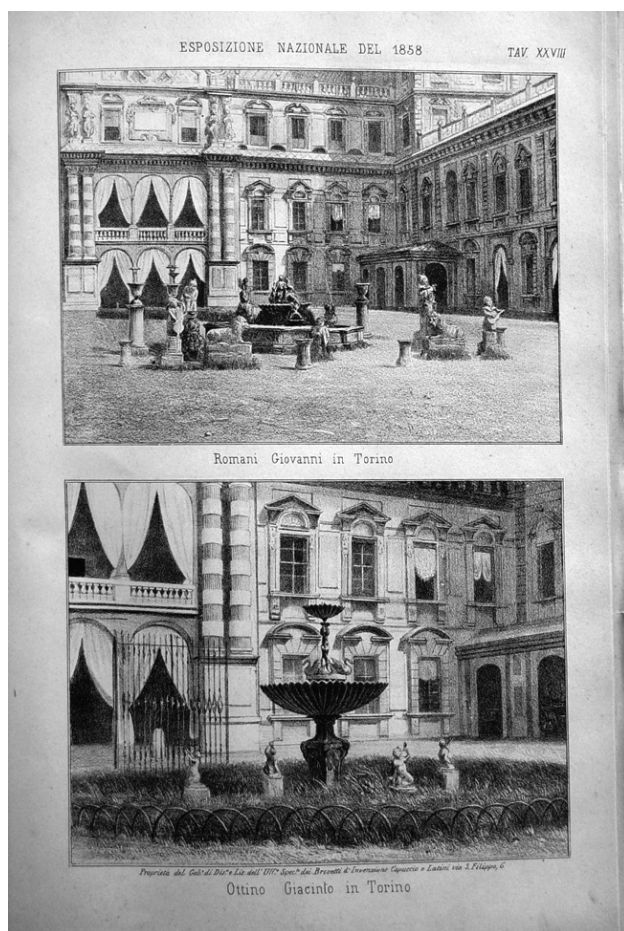


Fig. 4. La cour du Château pendant l'Exposition du 1858 (d'après le catalogue officiel, tav. XXVIII).

proviennent de l'étranger peuvent être sélectionnés et le règlement établit l'exclusion des objets avec une empreinte trop artisanale ou dilettante; ainsi les «travaux en cheveux», c'est-à-dire les perruques, ou les fleurs artificielles destinées aux chapeaux des dames sortent du catalogue. D'un côté, parmi les exposants il y a l'atelier de l'ébéniste Gabriele Capello, qui à l'époque avait 120 salariés et qui devient peu de temps après le fondateur des Écoles Ouvrières San Carlo⁴ et de l'autre, on trouve la médaille d'or assignée aux meubles réalisés par Moncalvo, sur dessin de Palagi pour la résidence du roi à Racconigi: l'excellence de la

production artistique artisanale destinée à la cour (*Catalogo* 1838).

Les mêmes modalités sont suivies pendant les expositions de 1844 et de 1850. Après la mort de Carlo Alberto, le royaume passe à Vittorio Emanuele II (*Catalogo* 1844; *Catalogo* 1850); ce dernier roi était beaucoup plus concret que son prédécesseur – il sut dessiner son propre rôle en tant que leader dans le processus d'unité nationale – et plus porté à s'en remettre aux techniciens et aux hommes politiques aptes à gérer un tel processus avec le contact politique plutôt qu'à l'aide de coups de théâtre et de l'utilisation de son image.

Pour preuve, le mélange entre objets d'art et produits industriels devient de plus en plus marqué: le balcon monumental du château est occupé, pendant l'exposition de 1844, par une paire de portraits du roi en marbre, signés par Sangiorgio et Cacciatori, deux parmi les sculpteurs les plus connus du Nord de l'Italie, et par plusieurs exemples de produits provenant des laboratoires de tannage: cœurs de bœuf, bottes, jambières.

Pendant l'exposition de 1850, dans la cour du château, deux wagons ferroviaires, fabriqués pour la ligne Turin-Gênes, sont exposés, afin de représenter la mission politique confiée au chemin de fer.⁵

Telle est la direction que prend l'organisation de la dernière des expositions pré-unitaires, repoussée longtemps à cause des problèmes provoqués dans le Piémont par les premières guerres d'indépendance contre l'Autriche. En cette occasion la chambre de commerce déclare que la raison du retard sont les grands travaux auxquels les exposants devaient faire face pour satisfaire les demandes qui venaient de l'Exposition de Paris de 1855, comme si les désastreuses campagnes militaires voulues par les Savoie n'avaient pas eut assez d'effets négatifs sur le cadre économique (*Album* 1858; *Relazione* 1860, p. LIV).

Le silence prolongé entre l'exposition de 1850 et celle de 1858 correspond parfaitement à la dizaine d'années de «préparation» pendant laquelle l'activité diplomatique et la politique de modernisation promue par le premier ministre piémontais Camillo Benso di Cavour transforme le Piémont en l'état

4. Les écoles ouvrières représentent un thème central dans la politique de diffusion de la capacité de gestion du processus de production, même à l'échelle la plus réduite; ROBOTTI 1998.

5. Sur la signification politique du réseau de chemin de fer dans le programme d'unification nationale, OLDINO 2003; pour un cadre national, GODOLI, COZZI 2004.

guide de l'Italie, ainsi qu'il apparaît aux yeux des états étrangers.⁶

L'exposition de 1858 est préparée d'une façon vraiment nouvelle. Mise de côté l'hypothèse de transformer l'exposition en événement universel, à cause de la prévision d'une faillite («parce que la solennelle exposition de l'industrie mondiale qui est ouverte dans une capitale de deuxième ordre manquerait de prestige et d'importance que seules les villes très peuplées et avec une grande fréquentation d'étrangers pourraient avoir», *Relazione* 1860, p. LV), l'événement est organisé comme un épisode ultérieur de la série des expositions nationales.

Malgré cette réduction, le ton choisi est résonnant, avant tout en ce qui concerne le siège: le château qui montre les cicatrices causées par l'utilisation incohérente et l'abandon prolongé fait l'objet d'une restauration radicale dirigée par les architectes Tonta et Ferri, lesquels s'approchent des édifices avec une attitude très lointaine du climat de condamnation de l'architecture baroque. La restauration des architectes est respectueuse de l'original et s'appuie sur un événement important: la première monographie écrite sur le château par Giovanni Vico, avec une abondante documentation inédite; un double du monument architectural, monument littéraire et historiographique, apte à relancer la richesse de l'ancienne résidence (VICO 1858, p. 62).⁷

La liaison entre la recherche et son application existe depuis quelques années, déjà renforcée par Carlo Alberto qui avait fondé la première société d'études historiques avec le but évident de propager la politique (ROMAGNANI 1985), comme l'auteur lui-même le déclare. Il raconte qu'en 1857 le ministre des Finances (déjà dirigé par Cavour) avait présenté un projet de restauration et d'agrandissement d'un édifice «tel qu'il représente fidèlement l'état actuel de l'industrie et de l'agriculture nationales et qui réponde aux conditions du temps» et avec l'objectif final d'accueillir dans les espaces rénovés les expositions industrielles et, par la transformation architecturale en l'un «de nos meilleurs édifices nationaux», de devenir aussi le siège d'une pinacothèque nationale afin d'exposer d'autres œuvres d'art (VICO 1858, pp. 145-148).

Pour ce faire Tonta et Ferri prévoient de transformer les deux ailes en forme de terrasse en galeries. Les arcades originales du rez-de-chaussée sont remplies et un deuxième étage devient la continuation de la série de fenêtres de l'aile principale: le même rythme d'alternances - triangle et demi-cercle - est utilisé pour les frontons et beaucoup d'espace est ainsi gagné pour le nouvel usage.

Le résultat de la restauration est présenté par l'auteur de l'essai sur l'histoire du château comme un excellent exemple de continuation de l'art national qui ne cède pas à la tentation de copier l'architecture des anciens, comme à Paris où - Vico dit - il n'est pas difficile de voir des édifices destinés à la Bourse très ressemblants au Panthéon. La restauration turinoise est une continuation en harmonie avec l'édifice original, elle fournit en outre quelque chose d'adapté aux usages modernes, ceux, justement, des expositions.

Architecture et art, nation et industrie. Ce sont les mots autour desquels se déroule l'histoire. Mots qui sont le reflet des politiques en cours dans les états de Sardaigne: Cavour, grâce à l'intervention dans la guerre de Crimée (1854-1855) était assis à la table des vainqueurs au congrès de Paris, et avait gagné la sympathie de la France et de l'Angleterre; en même temps dans le Piémont se développent, à grand peine en vérité, tant des sites industriels que le système d'infrastructures - surtout des chemins de fer qui avaient réussi à surmonter les obstacles diplomatiques avec le Nord-Est et le Grand-Duché de Toscane en raison des rapports commerciaux (BANTI 2004, passim).

L'exposition de 1858 est la concrétisation de ce développement: la rénovation du château, qui change d'aspect sur les traces de l'image transmise par le «Theatrum Sabaudiae»⁸ et les études historiques scientifiques liées à la *laudatio* de la dynastie royale, constituent le contexte dans lequel se situe le projet d'exposition des produits de l'industrie dans ses différents secteurs. L'agriculture, branche traditionnellement *leader* dans l'économie italienne, est ici présentée dans une version moderne et mécanisée, avec ses applications dans l'alimentation, comme un secteur complexe: habitations rurales,

6. Pour un cadre général des étapes du processus d'unification nationale en Italie, BANTI 2004, avec toutes les indications bibliographiques nécessaires.

7. Sur les transformations: DAMERI 1998.

8. *Theatrum* 1682, Valentini/*Prospectus versus Eridanum*, tav. I, 34, gravure d'après un dessin de Giò Tommaso Borgonio.

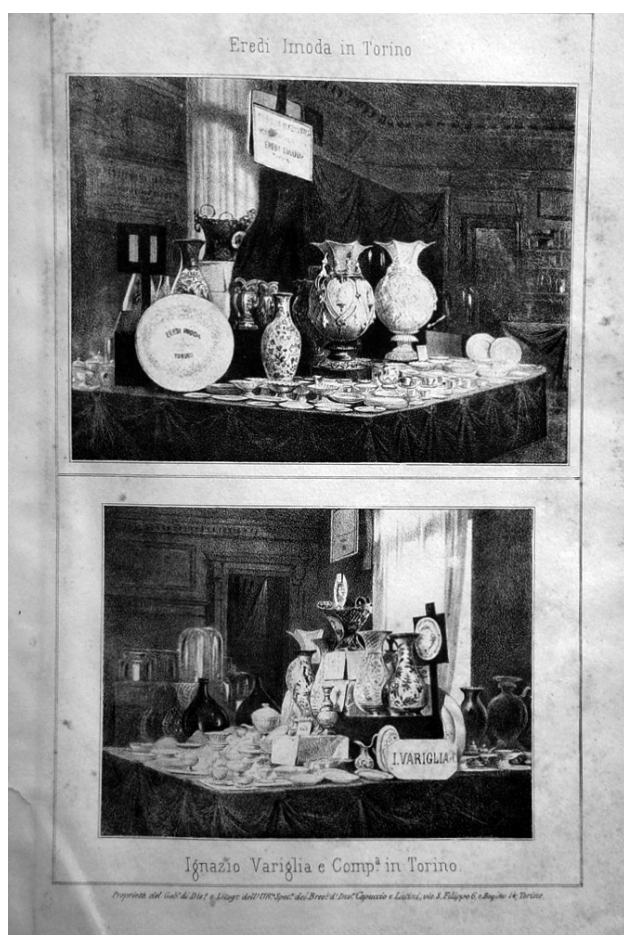


Fig. 5. La galerie Au Bon Marché pendant l'Exposition du 1858, (d'après le catalogue officiel, tav. IX).

engrais artificiels, outils et exploitation des abeilles et des vers à soie. Par ailleurs la minéralogie est expliquée en fonction de l'extraction et du travail des minéraux. La partie dédiée à l'ameublement est très importante, illustrée avec les meilleurs mobiliers du royaume et du pays qui présente au public les styles les plus variés, du rococo au classique; pourtant l'organisation porte une attention particulière aux articles pour la décoration d'intérieurs et d'extérieurs produits en série: chaises légères, mobilier en fer creux. Dans cette section un prix est décerné à Giovanni Tamone, enseignant d'Art plastique pour l'ornementation à l'Académie des Beaux-Arts et directeur d'un important cours qui rapproche les Beaux-Arts de la production industrielle (DELLA-

PIANA 2000, p. 39). Plus orientée vers l'art appliqué et la couture est la section des vêtements, exposés en relation très étroite avec les machines à coudre et les métiers, sans représenter réellement un goût général et diffusé. Après les appareils médicaux et orthopédiques, arrive finalement l'architecture, encore une fois dans sa version complexe: l'architecture et la restauration sont représentées par le projet pour le château même, la lecture du terroir par la topographie et ses outils et même par le projet des jardins. Le domaine d'application est aussi bien supporté par la présentation de maquettes, des matériaux de construction et particulièrement par les éléments structurels et décoratifs produits par l'industrie. Les membres du jury, au moment de décerner un prix, soulignent l'élément de distinction entre ce qui est architecture dans une exposition industrielle et ce qui ne l'est pas: presque toute l'architecture réellement bâtie est bonne pour l'exposition - disent-ils - toutes les idées et les créations artistiques ont besoin de l'industrie pour être réalisées (*Relazione* 1860, p. CLXIX). Enfin tout ce qui concerne le transport: les machines à vapeur, mais aussi les chaussées, les ponts et tous les moyens de communication entre les différents lieux de production, la vraie et nouvelle vocation du pays.

D'une part, on trouve les prix attribués aux produits qui représentent au mieux l'idée de développement et de modernisation; d'autre part, on remarque les prix attribués aux ouvriers qui ont contribué activement au bon résultat et «à l'avancement de l'industrie dans laquelle ils sont employés» (art. 87 du règlement de l'exposition); la qualité est reconnue à la fois aux produits et au rôle de ceux qui appliquent leur propre travail aux objets.⁹ Par ailleurs la sélection des produits en série, de bonne qualité et économiques, sur le modèle de la «Galerie au bon marché» voulue par le prince Napoléon pendant l'Exposition Universelle de Paris de 1855 (*Rapport* 1855), trouve aussi un espace à Turin. Cette section reçoit beaucoup d'attention de la part des membres du jury bien que les exposants soient très peu nombreux. Dans la relation finale, on dit que la galerie au bon marché doit recouvrir une tâche très importante car «l'industrie vise principalement à l'utile» et «l'aisance est son but» et cette aisance ne doit pas être le privilège d'un petit nombre, la

9. La valeur du travail humain est dans ce cadre de mission politique, un reflet des théories de Adam Smith, avec sa *Richesse des nations* (1776).

production des bons produits économiques «est un puissant instrument de liberté et de moralité» (*Relazione* 1860, p. 399).

Ce qui peut sembler, enfin, un mélange de très peu d'éléments modernes aptes à être produits à la machine et d'une majorité destinée à un public riche, est, en réalité, une opération de propagande qui, à la différence des autres nations, révèle un processus d'industrialisation *in itinere*, avec des produits – clous, vis, tissus, chaises de jardin, poêles – qui sont destinés au grand public, comme garantie de la capacité de conduire une transformation beaucoup plus ample, institutionnelle et politique.

Le château du Valentino est, donc, jusqu'à la fin des années 1850, le miroir d'une mission surtout économique et politique.

Au lendemain de l'Unité (1861) son rôle continue, mais change d'objectif. Cœur politique auparavant, il devient maintenant le candidat idéal pour représenter une propagande plutôt culturelle, pour répondre au célèbre slogan de Massimo d'Azeglio: «on a fait l'Italie, il faut faire les Italiens» (LEVRA 1992, *passim*; BANTI 2000, part. chap. II, *Morphologie du discours national*).

Dans les procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts on peut trouver la décision de constituer une commission pour soutenir le projet de réunir la Pinacothèque Royale et l'Académie elle-même dans les locaux du château du Valentino (DELLAPIANA 2000, pp. 38-39); le dessein est d'obtenir un seul grand centre artistique, qui comprenne également une Galerie Nationale d'Art Contemporain et qui allie les deux aspects: exposition et pédagogie. Ce programme, qui n'aura aucun résultat concret, est le reflet d'une lettre que le ministre de l'Instruction Francesco De Sanctis avait envoyée à toutes les académies d'Italie. Le ministre, linguiste et historien de la littérature, défenseur de l'instruction obligatoire et des nouvelles théories pédagogiques, incite toutes les institutions artistiques à mettre au point des programmes aptes à «diffuser le bon goût parmi les masses». ¹⁰ De plus, et non par hasard, on commence à rédiger une liste des monuments historiques nationaux, pour préparer une politique de conservation correcte et de mise en valeur du patrimoine artistique.

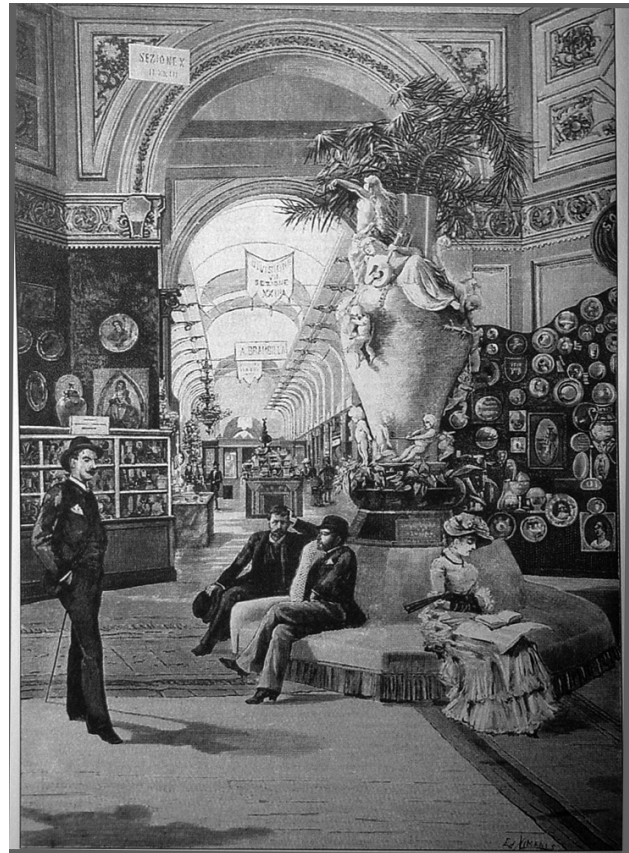


Fig. 6. La galerie de la céramique, Exposition Générale italienne à Turin, 1884 (d'après *Torino e l'Esposizione Italiana del 1884*, dessin de Ed. Ximenes, p. 284).

Dans ce cadre, une mission non seulement politique mais économique est confiée aux expositions qui se déroulent de plus en plus autour du château.

Toujours dans les années 1850 des souscriptions populaires sont lancées pour envoyer des délégations d'ouvriers visiter les principales expositions internationales pour connaître les nouveautés de la production industrielle, et le double but de la formation et de la mise à jour est poursuivi d'abord par la fondation de l'Institut technique royal et ensuite du Musée industriel. Le musée, à la fois lieu d'exposition des collections d'objets produits de façon industrielle et artisanale, lieu d'enseignement pour créer une nouvelle classe de dirigeants à même de dialoguer avec les industriels et les artistes et, enfin, lieu de recherche pour l'innovation technique, doit

10. La lettre du ministre Francesco De Sanctis est dans les Archives de l'Académie des Beaux-Arts de Turin, *Procès-verbaux*, 28 juillet 1861.

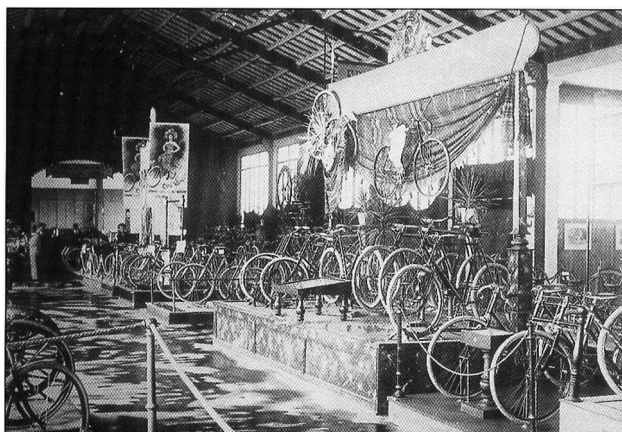


Fig. 7. Vélos exposées pendant l'exposition du 1898, photo print, collection particulière.

devenir une sorte de centre d'excellence, un pont entre modernisation et tradition (ACCORNERO, DELLAPIANA 2001).

L'idée du ministre et des intellectuels de son entourage est d'atteindre l'objectif de la mise au point d'une conscience nationale par l'intermédiaire de l'éducation de toutes les couches de la population à familiariser avec la grande tradition artistique italienne. Il est possible d'y arriver en focalisant l'éducation sur les côtés pratiques de l'art, sur les thèmes de l'art décoratif en relation avec la production industrielle.

Turin aurait dû devenir non seulement la « Manchester italienne », mais aussi le vrai cœur vivant de la culture nationale. Les expositions successives au Valentino et la nouvelle organisation des études à tous les niveaux se situent sous le même signe: la tentative est de recomposer la fracture entre les beaux-arts et les arts appliqués et de les orienter vers la production industrielle.

Pendant les années qui passent entre l'Unité d'Italie et la Première Exposition Nationale à Turin, c'est précisément ce secteur qui est renforcé. À partir de la loi Casati qui réforme l'instruction (1859) et institue les diplômes de maître de dessin, cette figure professionnelle est utilisée dans les écoles primaires et secondaires pour fournir à chaque individu « qui se veut cultivé » les instruments gra-

phiques aptes à interpréter et à reproduire la réalité. Le processus pour la définition d'un nouveau système d'enseignement est long et fatigant, confié tout d'abord à l'initiative de groupes ou de particuliers et ensuite aux travaux d'une commission « d'enquête sur l'enseignement artistique industriel ». ¹¹ On assiste à une floraison d'écoles de dessin municipales ou catholiques, de cours du soir ou de programmes des Académies, comme dans le cas de l'école libre d'ornementation fondée par Alfredo d'Andrade à Gênes où les élèves académiques côtoient les élèves ouvriers qui désirent apprendre les techniques du dessin et raffiner leur propre goût (DELLAPIANA, PESANDO 2004, pp. 251-272).

La fusion entre le secteur productif, les sciences appliquées et l'effort artistique est réalisée en 1861 à Turin - du moins au niveau de projet, dans le Musée industriel, cité plus haut, et plus tard à Rome, Milan et Naples. Les cours du Musée, fondés sur le modèle du South Kensington Museum à Londres, oscillent entre le secteur technique et artistique, et, pendant les premières années de leur vie, ils ont la finalité de rendre les techniciens conscients non seulement des choix et des moyens techniques, mais aussi des tendances formelles et esthétiques du produit industriel. Le regard vers l'étranger pour rechercher des modèles culturels et techniques se poursuit dans la même direction pour la « commission » déjà citée. En Angleterre et en France deux commissions jumelles sont fondées: la *Royal Commission on technical instruction*, et la *Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art* (Report 1882-1884; *Commission* 1884; PESANDO 2009). Cela constitue le signe du développement de parcours très similaires dans tous les pays d'Europe, sans relation trop stricte avec le degré réel d'industrialisation: dans tous les pays, les plus modernes comme les moins, une analyse et une nécessité de règles pour l'organisation également culturelle du processus industriel sont aussi ressenties.

Le premier reflet de cette fusion dans le domaine des expositions est l'épisode, en réalité sans relief, de l'Exposition Nationale de Florence. ¹² Dans la même année, le parc du château du Valentino est

11. La question est traitée en PESANDO 2009; en général, sur les changements des institutions pour l'enseignement, GENOVESI 2000.

12. Le nombre des visiteurs est modeste dans une exposition qui voit la participation d'exposants provenant surtout de la Toscane et du Nord d'Italie, pas encore unifié: Rome et Venise sont encore en dehors du nouvel état; PICONE PETRUSA, PESSOLANO, BIANCO 1988, pp. 78-81.



Fig. 8. Ouverture du Borgo Medievale avec les acteurs en costume médiévale, 1884 (Veduta dell'ingresso al Borgo, 1884, photo print par V. Ecclesia - MCTFd'A, cartella 25, foglio 149, n. 842F.



Fig. 6. Cruche en terre-cuite de Faenza, produite et vendue pendant l'exposition du 1884 (Boccale con busti maschili, manifattura A. Farina e figlio, inv. C39 en RUFFINO 2004, pp. 90 e 114).

Fig. 6. Vue de l'Exposition à Turin du 1898 (Foto di Mario Gabinio, Vedute dal pallone frenato, Torino, Esposizione Generale Italiana 1898, in PASSONI 2011, p. 226)

transformé en jardin public, en soulignant une fois de plus sa valeur dans la communauté civile et le passage de témoin de la cour à la ville. En 1861, Turin devient la capitale du nouvel état italien et le château est affecté à l'École Royale d'Application pour Ingénieurs avant d'être modifié pour devenir un mécanisme efficace pour l'instruction, avec la dotation d'un espace pour les expérimentations hydrologiques et autres sortes de services, mises à jour à partir des expériences les plus modernes dans les disciplines d'ingénierie.¹³

Le rôle didactique du château, qui se prolonge jusqu'à nos jours, vise à l'excellence au niveau national dans le domaine des sciences appliquées, et

change radicalement le modèle abstrait transmis par les universités.

À partir de ce moment, quand l'édifice a finalement trouvé sa vocation, l'espace autour du château est destiné à accueillir les manifestations publiques et à amplifier le programme pédagogique lancé pendant les années précédant l'Unité.

L'exposition générale italienne de 1884, la première exposition générale nationale authentique, après celle très riche mais en prévalence industrielle de Milan en 1881 (PICONE PETRUSA, PESSOLANO, BIANCO 1988, pp. 88-91), garde les deux âmes, celle industrielle et celle didactique. Ainsi près des espaces du parc dotés d'éclairage électrique et des

13. Sur l'École, DAMERI 2006, pp. 347-357.



broyantes galeries de machines, le cœur visuel de l'exposition est constitué par le pavillon du Risorgimento, rempli d'une multitude d'objets et de documents relatifs aux événements qui ont amené à l'Unité, par la salle de concert et par la reconstruction du village médiéval. Le programme fortement politique est amplifié par plusieurs célébrations liées au premier roi d'Italie: Vittorio Emanuele II, qui s'est installé sur le trône trente-cinq ans auparavant, est mort seulement depuis six ans et cependant il est en plein processus de «sanctification» dans la religion du «père de la patrie» (LEVRA 1992, pp. 149-172). Cela peut expliquer la présence parallèle des trois étapes de la construction du Royaume: l'histoire ancienne de la dynastie - celle du bas Moyen Âge -, l'histoire récente - celle de l'unification d'Italie - et l'histoire future - celle d'une industrialisation qui se

développe et se montre avec lumières, électricité et tous les témoignages de l'époque moderne.

Le grand nombre de visiteurs, presque trois millions, qui, pendant les trois mois de la durée de l'exposition, est passé par Turin peut ainsi être informé des nouveautés de la production industrielle et des valeurs esthétiques et éthiques de la production artistique du présent comme du passé.

L'architecture et les arts décoratifs sont bien représentés des différents points de vue.

La direction tracée pendant les éditions précédentes est poursuivie dans celle de 1884, en concurrence avec l'édition de Milan seulement trois ans plus tôt. Tous les produits de l'industrie nationale sont présentés dans des vitrines pleines de lumière électrique, qui, pour la première fois, illumine aussi les boulevards du parc du Valentino.

La section d'Histoire de l'art, pour laquelle l'habitude est de mélanger différents objets selon un critère de *Wunderkammer*, radicalement révolutionnée par Alfredo d'Andrade, revêt une signification particulière. Le comité choisit de restreindre le domaine aux essais architecturaux, artistiques et artisanaux de l'Italie du Nord-Ouest du xv^e siècle. Pour ce faire on construit un bourg médiéval, qui est la re-création fidèle d'édifices et d'objets, avec de vrais ateliers d'artisans qui présentent aux visiteurs une ambiance de forgerons, céramistes, orfèvres, graveurs, etc.¹⁴

Les architectures reproduites avec des processus de fabrication modernes, facilement exécutés et utilisant des matériaux de qualité, sont souvent les seuls témoignages d'édifices qui ont aujourd'hui disparus, et leur documentation est un reflet de l'idée grandissante du patrimoine national.

Les ateliers présentent au public des objets d'usage quotidien, économiques mais qui regardent vers la tradition. Par exemple, on peut citer l'événement en relation avec la compétition pour le droit à gérer la production d'objets en céramique et de poterie dans les environs du château et dans l'atelier du céramiste (PETTENATI 1982).¹⁵ L'attribution de ce droit à l'un des protégés d'Alfredo d'Andrade, l'architecte et l'âme de la construction du château médiéval, met en évidence l'intérêt pour un double critère d'évaluation de la part de la Commission: d'une part l'importance d'«ustensiles non exceptionnels, ordinaires»,¹⁶ d'autre part la possibilité offerte aux visiteurs d'observer la production et d'acheter des exemplaires, par exemple des céramiques de Faenza ou des assiettes décoratives de l'artisanat local du XIII^e siècle, à prix contenus.

La visite, l'achat et l'utilisation des objets en vente ont pour but de porter dans toutes les maisons les produits d'une saison artistique qui ne connaissait pas la division entre art et artisanat et ils deviennent

ainsi un modèle valable pour ce que l'élite d'intellectuels italiens veut: un cadre social faiblement égalitariste où la consommation de qualité est une richesse à la fois culturelle, économique et de développement.

Un autre moment souligne la vocation pédagogique de ce projet.

La dotation des instruments devient complète lors de la dernière exposition du siècle, celle de 1898, organisée pour célébrer les cinquante ans de la promulgation du *Statuto Albertino*, où, du côté architectural, la tradition du baroque piémontais est également découverte dans les réélaborations des architectes comme Carlo Ceppi, et par les nouvelles études sur des auteurs comme Guarini et Juvarra, normalement jugés «fous» (AIMONE 1992). Les superbes effets de la réforme accordée par Carlo Alberto cinquante ans auparavant sont montrés dans les diverses galeries remplies de toutes les espèces de produits industriels: tissus et machines, objets quotidiens, mobilier, engins, machines à vapeur, etc., finalement une version italienne des plus récentes expositions internationales.

Entouré des édifices pour l'industrie, le centre névralgique de l'exposition est toutefois, à nouveau la grande salle des concerts, bâtie en de surprenantes formes baroques, où un jeune Arturo Toscanini dirige quelques cinquante concerts, parmi lesquelles la première exécution du *Te Deum* de Giuseppe Verdi, l'une des dernières œuvres du vieux maître, protagoniste de l'éducation nationale par l'intermédiaire du *melodramma*.¹⁷

Architecture, art décoratifs, industrie et enfin musique sont coordonnés sous la grande aile de la production industrielle, pour citer un célèbre slogan du siècle qui arrive. Il s'agit d'un rationalisme mis au point non pas par les formes, qui regardent vers le passé, mais à travers le projet d'une nation unie par l'économie et la culture.

14. Sur la section d'histoire de l'art, *Catalogo* 1884; avec sa bibliographie dans l'édition (copie de l'originale) du 1997, édité par Città di Torino; MARCONI 2004, pp. 491-517.

15. Sur l'atelier de céramique d'Issel, LUXORO 1901, pp. 85-89.

16. Lettre de D'Andrade à Chiotti, en «mission» à Nuremberg à la recherche des modèles à reproduire dans les ateliers du village; le 7 Avril 1885, Fondazione Torino Musei, *Fondo d'Andrade*.

17. Sur le rôle de la musique dans la création d'une rhétorique nationale, G. MORELLI, *L'opera*, dans ISNENGI 1998, pp. 43-114.

Bibliographie

- ACCORNERO, DELLAPIANA 2001 = C. ACCORNERO, E. DELLAPIANA, *Il Regio Museo Industriale di Torino tra cultura tecnica e diffusione del buon gusto*, Torino, Quaderni «CRISIS», 2001.
- AIMONE 1992 = L. AIMONE, *Nel segno della continuità. Le prime esposizioni nazionali a Torino (1884 e 1898)*, dans P.L. BASSIGNANA (dir.), *Le Esposizioni di Torino*, Torino, Allemandi, 1992, pp. 147-167.
- Album 1858 = *Album descrittivo dei principali oggetti esposti nel Real Castello del Valentino in occasione della vi esposizione nazionale dei prodotti d'Industria*, Torino, UTET, 1858.
- Catalogo 1829 = *Catalogo dei prodotti dell'industria dei regi stati ammessi alla prima triennale pubblica esposizione nelle sale del R. castello del Valentino dell'anno 1829*, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1829.
- Catalogo 1832 = *Catalogo degli oggetti esposti al castello del Valentino 1832*, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1832.
- Catalogo 1838 = *Catalogo degli oggetti esposti al castello del Valentino 1838*, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1838.
- Catalogo 1844 = *Catalogo degli oggetti esposti al castello del Valentino 1844*, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1844.
- Catalogo 1850 = *Catalogo degli oggetti esposti al castello del Valentino 1850*, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1850.
- Catalogo 1884 = *Catalogo ufficiale della sezione Storia dell'Arte. Guida illustrata al castello feudale del secolo xv*, Torino, Vincenzo Bona, 1884.
- Commission 1884 = *Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art*, Paris, 1884.
- BANTI 2000 = A.M. BANTI, *La nazione del Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2000.
- BANTI 2004 = A.M. BANTI, *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- BASSIGNANA 2004 = P.L. BASSIGNANA, *Il Valentino, luogo del progresso*, Torino, Torino Incontra, 2004.
- BEVILACQUA, DAMERI 1990-1991 = F. BEVILACQUA, A. DAMERI, *La Regia Scuola di Applicazione per gli ingegneri di Torino (1895-1906) al castello del Valentino*, Thèse de Diplôme, Faculté d'Architecture, Politecnico di Torino, tutor V. Comoli, A.A. 1990-1991.
- CERRATO 1992 = B. CERRATO, *Il ruolo della Camera di Commercio*, dans P.L. BASSIGNANA (dir.), *Le Esposizioni di Torino*, Torino, Allemandi, 1992, pp. 37-63.
- DAMERI 1998 = A. DAMERI, *Il castello del Valentino fra Otto e Novecento: ampliamenti e restauri*, Thèse de spécialisation en Histoire, et Évaluation de l'héritage architecturale et ambientale, Politecnico de Turin, tutor V. Comoli, 1998.
- DAMERI 2006 = A. DAMERI, *La Regia Scuola di Applicazione per gli Ingegneri di Torino: didattica e sperimentazione fra Otto e Novecento*, dans *Storia dell'ingegneria*, Actes du 1 colloque national, Naples, 8-9 mars 2006, Napoli, Cuzzolin, 2006.
- DELLAPIANA 1999 = E. DELLAPIANA, *Giuseppe Talucchi architetto. La cultura del classicismo civile negli Stati Sardi Restaurati*, Torino, Celid, 1999.
- DELLAPIANA 2000 = E. DELLAPIANA, *Gli accademici dell'Albertina. Torino 1822-1884*, Torino, Celid, 2000.
- DELLAPIANA, PESANDO 2004 = E. DELLAPIANA, A.B. PESANDO, *Alfredo d'Andrade e la Scuola Libero d'Ornato all'Accademia Ligustica. Dall'esperienza genovese alla ricerca di un modello didattico*, «Ligures. Rivista internazionale di Studi Liguri», 2004, 2.
- GENOVESI 2000 = G. GENOVESI, *Storia della scuola in Italia dal Settecento a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- GODOLI, COZZI 2004 = E. GODOLI, M. COZZI (dir.), *Architettura ferroviaria in Italia. Ottocento*, Palermo, Flaccovio, 2004.
- ISNENGI 1998 = M. ISNENGI (dir.), *I luoghi della memoria*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- LEVRA 1992 = U. LEVRA, *Fare gli italiani. Memoria e celebrazione del Risorgimento*, Torino, Istituto di Storia del Risorgimento italiano, 1992.
- LUXORO 1901 = T. LUXORO, *Un'officina artistica genovese*, «Arte Italiana Decorativa e Industriale», X, 11, 1901.
- MARCONI 2004 = P. MARCONI, *Il Borgo medievale di Torino. Alfredo d'Andrade e il Borgo medievale in Italia*, dans E. CASTELNUOVO, G. SERGI (dir.), *Arti e storia nel Medioevo. Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, Einaudi, 2004.
- MARCHIS 1990a = V. MARCHIS, *Scienza e tecnica: innovazione e tradizione*, dans G. BRACCO (dir.), *Ville de Turin*, Torino, Archivio Storico della Città, 1990, pp. 235-236.
- MARCHIS 1990b = V. MARCHIS 1990, *Scuole e macchine. L'istruzione tecnica come elemento chiave nello sviluppo tecnologico tra Sette e Ottocento*, dans A. BARGHINI ET AL., *Le macchine della rivoluzione*, Torino, Allemandi, 1990, pp. 128-145.
- MARCHIS 1995 = V. MARCHIS, *Il Museo Industriale e la cultura politecnica in Piemonte*, dans C. DE BENEDETTI (dir.), *Accademie, salotti, circoli nell'arco alpino occidentale, il loro contributo alla formazione di una nuova cultura tra Ottocento e Novecento*, Actes du XVIII Colloque franco-italien (Torre Pellice, 6-8 octobre 1994), Torino, Centro Studi Piemontesi, 1995, pp. 91-100.
- OLDINO 2003 = A. OLDINO, *Architettura e politiche ferroviarie negli Stati Sardi in epoca cavouriana*, Thèse de diplôme, Politecnico di Torino, tutor E. Dellapiana, 2003.
- PASSONI 2011 = R. PASSONI (a cura di), *Torino la città che cambia. Fotografie 1880-1930*, Torino, Silvana, 2011.
- PESANDO 2009 = 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, FrancoAngeli, 2009.

- PETTENATI 1982 = S. PETTENATI, *La riproduzione e l'imitazione della ceramica nel Borgo Medievale*, dans R. BORDONE, S. PETTENATI (dir.), *Torino nel basso medioevo: castello, uomini, oggetti*, Torino, Allemandi, 1982, pp. 302-311.
- PICONE PETRUSA, PESSOLANO, BIANCO 1988 = M. PICONNE PETRUSA, M.R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, Li-guori, 1988.
- Rapport 1855 = *Rapport sur l'Exposition Universelle du 1855, présenté à l'Empereur par S.A.I. le Prince Napoléon Président de la Commission*, Paris, imprim. Imp., MDCCCLVII.
- Relazione 1860 = *Relazione dei giurati e giudizio della R. Camera di Agricoltura e Commercio sulla Esposizione Nazionale di prodotti delle industrie seguita nel 1858 in Torino*, Torino, UTET, 1860.
- Report 1882-1884 = *Report of the Royal Commission on Technical Instruction*, London, 1882 (vol. I), 1884 (vol. II).
- ROGGERO 1990 = C. ROGGERO, *Il Castello del Valentino*, dans V. DEFABIANI, C. ROGGERO, M.G. VINARDI, *Ville Sabaude*, Milano, Rusconi, 1990.
- ROMAGNANI 1985 = G.P. ROMAGNANI, *Storiografia e politica culturale nel Piemonte di Carlo Alberto*, Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1985.
- ROBOTTI 1998 = D. ROBOTTI, *Scuole d'industria a Torino. Cento e cinquant'anni delle industrie tecniche San Carlo*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1998.
- RUFFINO 2004 = M.P. RUFFINO, *Borgo Medievale di Torino. Le ceramiche*, Torino, Borgo e Rocca Medievale, 2004.
- Theatrum 1682 = *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam, Frères Blaeu, 1682.
- Torino e l'Esposizione Italiana del 1884 = *Torino e l'Esposizione Italiana del 1884 - Cronaca Illustrata della Esposizione Nazionale - Industriale ed Artistica del 1884*, Torino - Milano, Roux e Favale e fratelli Treves ed., 1884.
- VICO 1858 = G. VICO, *Il real castello del Valentino, Monografia storica di Giovanni Vico, corredata da documenti inediti*, Torino, Stamperia Reale, 1858.

La Nerina di Cincinnato Baruzzi

Dal verso alla forma

ANTONELLA MAMPIERI*

ABSTRACT *This short essay is about the creation of «Nerina», one of the most celebrated statues by the neoclassic sculptor Cincinnato Baruzzi, a pupil of Antonio Canova. The maquette of this sculpture is depicted by the famous Russian portraitist Karl Brjullov in the background of his «Portrait of Cincinnato Baruzzi», as a sort of memory of one of his latest and more promising artworks. The statue, made for count Carlo Bertalazzone D'Arache of Turin, is at present dispersed and only documented by descriptions and drawings. As many of Baruzzi's works, it was inspired by a poem, this time by his contemporary Francesco Gianni.*

Il bel ritratto di Cincinnato Baruzzi, recentemente esposto alla mostra *Maestà di Roma* (fig. 1), fu dipinto da Karl Pavlovič Brjullov quando si trovava a Bologna, ospite dell'amico scultore (IMBELLONE 2003, II. 14, p. 113).¹

Quello che più colpisce nel dipinto è l'aspetto vivace conferito dal pittore russo al suo soggetto.

* Desidero ringraziare per la disponibilità e le preziose segnalazioni Sergej Androsov, Serena Bertolucci e Giovanni Meda.

1. L'autrice indica una datazione 1834-1835, aderendo alla proposta di Renzo Grandi nel catalogo del museo (BERNARDINI 1989, p. 50), tuttavia avanza anche l'ipotesi di posticiparla al 1837. La datazione tradizionale è infatti adeguata alla permanenza a Bologna del pittore russo, ma in contrasto con la realizzazione della statua alle spalle dello scultore che, alla luce delle ricerche in corso, va collocata dopo il 1839. Le monografie su Karl Brjullov che ho avuto la possibilità di consultare non permettono tuttavia di collocare con certezza un secondo soggiorno del pittore a Bologna in questo periodo. Brjullov è documentato nuovamente in Italia attorno al 1849-1850 e in questo periodo risiede a Roma, città dove comunque Baruzzi si recava spesso (LEONTIEVA 1996; STATE RUSSIAN MUSEUM 1999). Allo stato attuale delle conoscenze possiamo avanzare due ipotesi. Il dipinto, realizzato a Bologna nel 1834-1835, quando Brjullov è ospite di Baruzzi, esegue nel suo studio il *Ritratto di Giuditta Pasta come Anna Bolena* (1834, oggi Milano, Museo della Scala) e viene nominato membro della locale Accademia Pontificia di Belle Arti (1835), può essere stato modificato in un periodo successivo, aggiungendo nello sfondo la statua da cui Baruzzi si attendeva di ottenere la fama. Un'ipotesi che potrà essere valutata solo a fronte di ricerche tecniche sul dipinto, da eseguire in caso di restauro. Il dipinto potrebbe essere stato realizzato a Roma in una data successiva, durante uno dei tanti soggiorni di Baruzzi; in questo caso Brjullov non avrebbe copiato la statua dal vero, ma si sarebbe basato su una riproduzione, forse quella pubblicata sull'*Album Canadelli* nel 1841 (ROSINI 1841).



Fig. 1. K.P. BRJULLOV, *Ritratto di Cincinnato Baruzzi*, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, inv. P358, 1839 ca.

Cincinnato Baruzzi era a quell'epoca al culmine della carriera e la sua fama stava iniziando a varcare i confini italiani. Allievo dell'ultimo Canova, nel cui studio aveva assunto, alla morte del maestro, il ruolo di direttore, per volontà del fratellastro del grande scultore, Giovanni Battista Sartori, Baruzzi ne terminò le opere rimaste incompiute e ne iniziò di nuove, tratte dai gessi originali, per un pubblico prevalentemente straniero.²

In questo periodo romano Baruzzi strinse amicizie importanti con numerosi artisti che continueranno a mantenersi in rapporto con lui anche dopo il suo trasferimento a Bologna, dove nel 1831 assunse la cattedra di scultura presso la Pontificia Accademia di Belle Arti, rimessa da Adamo Tadolini. Al suo arrivo da Roma Baruzzi portava con sé le modalità di funzionamento degli studi di scultura della capitale, dove al maestro era affidata l'ideazione e la modellazione dell'opera, destinata ad essere poi realizzata materialmente da esperti marmorari, provenienti principalmente da Carrara, che la conducevano al punto di rifinitura, rimettendola solo allora all'artista per gli ultimi tocchi. Rispetto alla prassi esecutiva messa a punto da Antonio Canova era in questi anni subentrata una procedura ancora più efficiente, quasi preindustriale, favorita da Berthel Thorvaldsen, il cui studio romano, popolato di carrarini e diretto da Pietro Tenerani, non era ignoto a Baruzzi.³

Lo scultore emerge dal fondo scuro del ritratto di Brjullof avanzando con la punta della spalla sinistra, la mano nascosta nel panciotto giallo; con la destra impugna la stecca, tenuta tra pollice ed indice come un portamine da disegno. Giovane ed elegante, Baruzzi esibisce sul petto alcune delle onorificenze ricevute, tra cui spicca quella di cavaliere dell'or-

dine di San Gregorio Magno, concessagli da papa Gregorio XVI che aveva posato per lui per un busto più volte replicato.⁴ Sullo sfondo, a sinistra, emerge una piccola scultura ancora fresca di modellazione, come si rileva dal colore grigio e lucido della superficie della creta. Un mucchietto di argilla si trova accanto alla statua, come se l'atto creativo fosse appena compiuto. Si tratta di una delle opere più celebri tra quelle realizzate dallo scultore in questi anni: *Il Bagno di Nerina*.

Lo sguardo brillante con cui Baruzzi fissa lo spettatore è carico di entusiasmo creativo e di legittimo orgoglio per il modello appena terminato ed è molto probabile che i due artisti abbiano discusso sul modo di rappresentare il soggetto del dipinto, fino a trasformarlo in un ritratto programmatico. Baruzzi non indossa un camiciotto da lavoro o un berretto che gli proteggano le vesti o i folti capelli corvini dalla polvere del marmo o dagli schizzi della creta, ma è elegantemente vestito, come se dovesse ricevere un committente di riguardo a cui mostrare le opere esposte nello studio, guidandone la scelta per un ordine importante. Lo scultore si è trasformato in un ricco e distinto borghese che ha costruito attorno a sé una villa-museo di cui è proprietario e cicerone, ha posto tra sé e l'atto creativo un filtro che ancora in parte mancava ai grandi maestri della generazione precedente, che non esitavano a farsi ritrarre orgogliosamente con lo scalpello ed il mazzuolo in mano. Si potrebbe citare il ritratto che Giovanni Battista Lampi fa ad Antonio Canova, dove il maestro, pur nobilitato dalla toga, tiene tuttavia in mano i pesanti strumenti della scultura. Le immagini che ci sono state trasmesse di Thorvaldsen, in vesti corte e berretta, come un artigiano del Medioevo, non sono da meno. Il ritratto di Brjullof ricalca piutto-

2. Sull'attività di Baruzzi nello studio di Antonio Canova cfr. MALDINI 2007 e MAMPIERI 2013.

3. Lo studio condotto sull'archivio Baruzzi, conservato presso la biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, per la realizzazione di una monografia sullo scultore, prevista per la fine del 2013, mi ha permesso di mettere a fuoco le procedure interne allo studio che lasciano un margine ancora più ristretto alla mano del maestro nella fase della traduzione, dove anche la «pelle» sembra essere spesso affidata ai collaboratori. Sul rapporto Thorvaldsen-Baruzzi possiamo ricordare la lettera di accompagnamento ad una copia in gesso della *Venere de' Medici*, inviata il 3 ottobre 1831 dall'imolese al grande maestro danese, conservata nell'archivio del Museo Thorvaldsen di Copenaghen (m16 1831, n. 85). Thorvaldsen aveva anche certificato, assieme a Vincenzo Camuccini, la raggiunta autonomia professionale di Baruzzi nel 1828 (BCABO, Collezione Autografi, LXVIII, 18.702). Vari gessi di opere del grande scultore sono tuttora conservati nella villa-museo di Baruzzi a Bologna, tra questi i due rilievi circolari con *La Notte* e *Il Giorno* e il busto colossale di Thorvaldsen. Mi sembra utile aggiungere che numerosi collaboratori di Baruzzi a Bologna citavano nel loro curriculum professionale, inviato allo scultore per una assunzione presso di lui, una permanenza presso lo studio di Thorvaldsen.

4. IMBELLONE 2003, p. 113. Baruzzi ricevette il titolo di cavaliere dell'ordine di San Gregorio Magno poco tempo dopo la sua istituzione, avvenuta l'1 settembre 1831. Lo scultore era impegnato nella traduzione del busto del pontefice nell'ottobre dello stesso anno. Cfr. MAMPIERI in prep.

sto quello che del maestro danese dipinse Wilhelm Eckenberg, che scelse di rappresentarlo con indosso l'uniforme dell'Accademia di San Luca, sulla cui veste nera ricade la decorazione di cui si fregiavano i membri. Un punto in comune con le opere citate è però la presenza costante, alle spalle dell'artista, di un'opera appena realizzata, il *Monumento di Maria Cristina d'Austria* per Canova, il *Fregio di Alessandro* per Thorvaldsen e la *Nerina* per Baruzzi.⁵

La differenza sostanziale sta però nella materia e nella tecnica di queste sculture. Ai marmi della generazione precedente subentra la morbida creta, al pesante mazzuolo la stecca di legno leggero. La stecca si tiene in mano come una matita o un pennello, con cui tracciare rapidi segni, non richiede forza fisica, ma abilità creativa, attività di pensiero. Baruzzi dunque prosegue e perfeziona la figura dello scultore-filosofo inaugurata da Thorvaldsen, ideatore di complesse iconografie per le sue statue.

La scelta di raffigurare *Nerina* ancora in creta fresca è significativa. Lo scultore non vuole presso di sé il lavoro finito, tradotto in marmo, ma l'ultima creazione del suo spirito, la prima forma materiale conferita al suo pensiero. Ecco perché sceglie la morbida creta, ancora fresca, che attende il calore del forno. Da essa verrà ricavata la forma in gesso e a questa lavoreranno i collaboratori, fino a trasformarla in una lucente statua in marmo, pronta per ornare una ricca casa, nobile o alto borghese. La presenza della statua consente di stabilire un punto fermo nel tempo, permettendo la datazione del dipinto attorno al 1839, l'anno in cui, secondo i documenti in nostro possesso, Baruzzi lavora alla *Nerina*.

La statua è forse una delle sculture più misteriose e più celebri tra quelle scolpite da Cincinnato Baruzzi. Fu realizzata tra il 1839 e il 1841 per un nobile committente piemontese, che probabilmente aveva

avuto modo di apprezzare l'abilità dello scultore frequentando le esposizioni annuali di Brera, il conte Gaetano Bertalozzo d'Arache.

Brera era stata per Baruzzi un trampolino di lancio fin dalla fine del periodo romano; già nel 1829 vi aveva esposto una *Psiche* con un discreto successo, che gli meritò la menzione da parte di alcuni critici di grido. Dopo il trasferimento a Bologna lo scultore continuò a partecipare all'esposizione, trionfando nel 1837 con la magnifica *Eva*, acquistata dal conte Bolognini Attendolo e oggi esposta alla Galleria di Arte Moderna di Milano, di cui tesse l'elogio Massimo D'Azeglio (1989, 1, n. 188).

I contatti con d'Arache si stabilirono quindi con molta probabilità a Milano, dove il nobile committente fu introdotto presso lo scultore dall'amico Pelagio Palagi, trasferito a Torino dal 1832, ma ancora intensamente legato all'ambiente artistico lombardo. Nella lettera del 2 gennaio 1839, indirizzata a Baruzzi, d'Arache lo saluta infatti da parte di Palagi, ospite di amici a Desio, e allude ad un accordo tra le due parti, di cui non ha presso di sé una copia, per la realizzazione di una statua. All'artista va l'incarico di pensare ad un degno soggetto, comunicandolo poi al committente per l'approvazione (BCABO, Coll. Autogr. XXIII, 6.537). Baruzzi ha già ricevuto un pagamento di 2.000 franchi per il lavoro, secondo la sua procedura abituale, che ricalca l'uso romano: un primo pagamento corrisposto al momento della sigla dell'accordo, una seconda rata alla sbazzatura della statua, ed una alla consegna in studio del lavoro finito. Erano escluse le spese di imballaggio e trasporto, spesso comprensive dei dazi doganali.⁶

Piuttosto presto lo scultore invierà a d'Arache una prima serie di idee per il soggetto della sua statua. Ad essa si riferisce il committente in una lettera datata 31 marzo 1840 dove, tra i due soggetti proposti, uno biblico, *Ruth*, e l'altro già circoscritto attorno al

5. Sia Brjullov che Baruzzi, in seguito al loro prolungato soggiorno romano, avevano certamente presente anche la rappresentazione che era stata data dei colleghi scultori nella raccolta di ritratti conservata presso l'Accademia di San Luca. Qui i dipinti sono quasi sempre di piccolo e medio formato; lo scultore è presentato con la stecca in mano e accanto la *maquette* di una delle sue opere più riuscite, a sottolineare l'aspetto più mentale e creativo dell'operazione artistica (cfr. SUSINNO 1974). Una rappresentazione analoga, in questo caso episodica, perché avulsa da una serie documentaria come quella romana, viene elaborata dal bolognese Pietro Fancelli nel suo *Ritratto dello scultore Giacomo Rossi*, conservato presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, dove Baruzzi si era formato alla scuola di Giacomo De Maria (cfr. F. FARNETI in DE FAZIO 2013, pp. 68-69). Qui lo scultore tiene in mano il portamine e accenna ad una *maquette* e ad una lira, simbolo della sua attività poetica. Anche in questo caso viene sottolineato l'aspetto più creativo ed immaginativo, piuttosto che quello esecutivo, del processo di produzione di una scultura.

6. La lettera d'incarico è da identificare con quella inviata da d'Arache a Baruzzi il 27 settembre 1838, in cui si richiede una statua di grandezza pari al naturale per la sua collezione di Torino. La scelta del soggetto è affidata allo scultore, il prezzo, fissato in 6.500 franchi, era da corrispondere in tre rate (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 3.28.1).

tema di *Nerina*, lascia l'artista libero di scegliere, ma nel caso preferisse *Nerina*, soggetto bello e appassionato, gli chiede di spiegarlo al pubblico, al quale non è certamente noto come l'altro (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 3.28. 2).⁷ Lo stesso concetto viene ribadito dal medaglista Gaspare Galeazzi in un'altra lettera a Cincinnato Baruzzi (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 5.3.6, 30 marzo 1840). Lo scultore si accinse subito alla realizzazione della statua, tanto che in breve tempo era pronto il modello in creta. Già nel marzo del 1839, infatti, sappiamo da Michelangelo Gualandi, che scrive da Bologna all'amico scultore, che è a Roma, che il carrarese Carlo Chelli era impegnato nelle fasi di traduzione della statua, il cui modello in creta veniva innaffiato per mantenerlo umido ed evitare che si rovinasse (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 6.1.18, 11 marzo 1839). In una lettera del 5 aprile Chelli è descritto mentre lavora con il modello di fianco (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 6.1.26). Il 15 aprile mancano tre giorni alla formatura, cioè alla realizzazione del modello definitivo in gesso, sul quale venivano impostati i punti per la realizzazione del marmo (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 6.1.28). Il 17 aprile, infine, Chelli ha iniziato la *Nerina*, cioè ha messo mano alla lavorazione del marmo (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 6.1.29).

Tra l'aprile e il novembre 1841 i pagamenti registrati a nome dello scultore perugino Giovanni Battista Pericoli, attivo nello studio di Baruzzi, documentano anche quello per la *Nerina che entra nel bagno* (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 41.1.180) che probabilmente fu realizzata entro il mese di aprile, visto che la statua figura tra le opere esposte nel maggio successivo a Brera (*Esposizione* 1841).

Illustrata nell'*Album* pubblicato dall'editore Canadelli, compagno fedele delle esposizioni braidensi, da una bella incisione, la *Nerina* appare molto simile alla statuetta effigiata nel dipinto di Brjullov. Una graziosa fanciulla siede su una roccia accanto alla quale spuntano erbe palustri. La nudità quasi completa è velata da un pannello raccolto tra le gambe, che ricade prolisso ai lati della figura. Le braccia sono alzate, a completare l'acconciatura raccogliendo i capelli in un velo (ROSINI 1841).⁸

Altre recensioni alle due opere esposte da Baruzzi nel 1841, *Nerina* e la *Verecondia*, sono decisamente a favore della prima. Sulle pagine del giornale «Il Pirata» si sottolinea il rapporto tra la statua e la sua ispirazione poetica. Riportando alcuni dei versi della canzonetta anacreontica del Gianni da cui era stata ispirata si arriva a concludere che «anche la scultura racchiude la sua poetica parte» («Il Pirata», 94, VI, 25 maggio 1840, p. 384). Meno favorevole appare la recensione del giornale «La Moda» che, pur celebrando la «bellezza di forme» e il «molto splendore di fantasia» della *Nerina* (della *Verecondia* non parla nemmeno), nota come «coloro che frequentano le *Esposizioni* cominciano a trovarvi troppa uniformità di tipo» («La Moda», 41, VI, 24 maggio 1841, p. 164).

Effettivamente, a partire dal 1829, Baruzzi aveva offerto al pubblico milanese, oltre a numerosi busti, anche maschili, una folla aggraziata di «divine fanciulle», come amavano definirle alcuni dei suoi committenti.⁹ Da *Psiche che vezzeggia la farfalla*, più volte replicata fino alla versione venduta allo zar Nicola I nel 1845,¹⁰ si passava alla *Leda* e all'*Anfitrite*, alla *Salmace* e alla *Sposa del Cantico dei Cantici*.¹¹ A queste si poteva affiancare la più volte replicata

7. Nella stessa lettera d'Arache invia a Baruzzi i saluti da parte di Palagi.

8. Cfr. <http://www.rete800lombardo.it/it/musei/accademia-di-brera/presentazione/> (2013/02/04).

9. Tra questi Ambrogio Uboldo, collezionista milanese proprietario della *Salmace*, predilige questo accostamento di termini (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 21.18.4, 15.11.30).

10. Androsov (2011) ha individuato la statua a Peterhof. Nicola I, in visita in incognito in Italia come conte Romanov, visitò lo studio di Baruzzi nel dicembre del 1845 e acquistò, oltre alla *Psiche*, una *Venere dormiente*, anch'essa oggi conservata a Peterhof, che venne ordinata sul modello e che sarà eseguita successivamente.

11. La *Leda*, esposta a Brera nel 1835, sarà acquistata l'anno successivo dal marchese Ala Ponzone. Tutto farebbe pensare che la statua sia pervenuta alla Pinacoteca di Brera con il suo lascito, ma per il momento le ricerche in merito non hanno prodotto risultati. L'*Anfitrite*, commissionata dal marchese Raimondi di Milano nel 1837, fu esposta nel 1838. Anch'essa dispersa, è tuttavia documentata da un bozzetto in terracotta, conservato presso la pinacoteca di Forlì, facente parte della collezione Piancastelli. La versione della *Salmace* esposta a Brera nel 1837 era destinata alla collezione del banchiere Ambrogio Uboldo; al momento dispersa, è documentata da un'immagine pubblicata sull'*Album* del Canadelli. La *Sposa del Cantico dei Cantici* o *Sulamitide* fu anch'essa esposta a Brera (1838) e pubblicata sull'*Album*, illustrata da un testo del suo proprietario e committente, il dottor Francesco Cavezzali di Lodi, committente anche di Francesco Hayez. Per queste ed altre opere di Baruzzi cfr. MAMPIERI in prep.

Silvia, anch'essa colta nuda davanti allo specchio delle acque, mentre si acconcia i capelli.¹² Mancava a Baruzzi il coraggio o la richiesta del mercato per introdurre finalmente, in questo coro di fanciulle, una presenza maschile, come già da tempo invocavano i suoi amici e ammiratori?¹³

Quello che colpisce in questa serie di figure è la frequente presenza di una ispirazione poetica da cui è tratto il soggetto, come a nobilitare ulteriormente l'attività dello scultore, facendone un intellettuale, un filosofo, appunto.

Frequentatore di salotti alla moda e lui stesso, assieme alla moglie Carolina Primodì, animatore di serate musicali e letterarie nella sua villa sulle prime colline di Bologna, denominata *l'Eliso*, Cincinnato Baruzzi amava la musica e la poesia.¹⁴ Tra i suoi amici e corrispondenti spiccano la più celebre danzatrice del suo tempo, Maria Taglioni, che chiese al maestro di essere ritratta con indosso il costume del suo balletto più famoso, la *Silfide*, Maria Malibran, di cui sopravvive al Museo Internazionale della Musica di Bologna un busto in marmo da lui scolpito, e Gioacchino Rossini, di cui sia Baruzzi che i Primodì frequentarono le abitazioni di Bologna e Parigi e che Baruzzi ritrasse per il negozio milanese di Giovanni Ricordi in un busto di formato colossale.¹⁵ Tra gli altri artisti del canto effigiati dallo scultore imolese si possono ricordare anche Giuditta Pasta e il tenore

Giuseppe David.¹⁶ La passione per la musica gli derivava forse dal fratello Tito, musicista e condiscipolo di Rossini, probabile tramite dell'amicizia tra i due, forse in parte responsabile del gusto musicale di Cincinnato. Di questa passione rimane traccia nella donazione testamentaria al Comune di Bologna dei beni dello scultore per la costituzione di un fondo che alimentasse un premio destinato a giovani artisti, pittori e scultori, ma anche musicisti, ai quali si richiedeva la composizione di un'opera lirica da mettere in scena, in caso di vittoria, presso il Teatro Comunale di Bologna.

Sul versante poetico tra gli amici di Baruzzi spiccano Felice Romani, più noto oggi come librettista, al quale fu affidata la stesura di un opuscolo celebrativo del progetto più ambizioso propostosi dall'artista, il gruppo monumentale del *Trionfo della Vergine*, destinato a Carlo Alberto di Savoia (ROMANI 1844).¹⁷ Altrettanto celebre era il poeta romagnolo e patriota Ferrucci, che compose esametri latini per lo stesso gruppo e liriche italiane per descrivere altre opere dello scultore (FERRUCCI 1836). Possiamo ricordare anche Giovanni Marchetti, che Baruzzi ritrasse in un bel busto in marmo, documentato da incisioni coeve e da identificare con buona probabilità con quello posto sulla tomba del poeta alla Certosa di Bologna (MARCHETTI 1838), e indirettamente il più celebre Paolo Costa, di cui Baruzzi scolpì la tomba

12. La *Silvia* più nota al pubblico italiano fu scolpita nel 1837 per il conte Paolo Tosio di Brescia ed è attualmente conservata presso la Pinacoteca Tosio Martinengo. Altre versioni precedenti di questo soggetto, elaborato da Baruzzi negli anni venti, quando ancora si trovava a Roma, furono destinate al pubblico inglese. Una di esse è ancora conservata a Woburn Abbey (cfr. SMITH 1900, p. 5, n. 4, e KENWORTHY-BROWNE 1995).

13. Per esempio nella lettera dell'amico Michelangelo Gualandi a Cincinnato Baruzzi del 12 maggio 1837 dove questi si lamenta che a Milano lo scultore sia onorato per *l'Eva* e le altre «fanciulle», ma che ora sarebbe il momento di iniziare a dedicarsi a statue maschili (BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 6.1.3). Pochi giorni dopo Gualandi rincara la dose, proponendo a Baruzzi di realizzare una statua maschile per Enrico Mylius, piuttosto che una replica dell'*Eva*. Anche una società di amici potrebbe commissionargli un soggetto biblico o eroico, naturalmente maschile (lettera del 28 maggio 1837, BCABO, Fondo Speciale Baruzzi 6.1.7).

14. Tra i frequentatori delle serate a villa Baruzziana possiamo ricordare Gioacchino Rossini, amico ed estimatore di Baruzzi, il tenore Donzelli e la celebre danzatrice Maria Taglioni, ma anche il poeta Luigi Crisostomo Ferrucci, il librettista Felice Romani e molti patrioti e liberali come il Gherardi di Lugo. L'ambiente, ancora molto ben conservato, della villa, oggi struttura ospedaliera, trasmette questa destinazione ludica del luogo, negli ampi spazi aperti della rotonda centrale, nell'uso delle statue superstiti come *genius loci* e nella scelta dei temi della decorazione dipinta.

15. Non abbiamo notizie del busto in marmo di Rossini per il negozio Ricordi di Milano. Ne sopravvive però il gesso, in scala colossale.

16. Un piccolo busto di David è ricordato tra gli oggetti che Baruzzi porta con sé da Roma nel trasferimento a Bologna. Ed è dunque anteriore al 1831. Giuditta Pasta fu ospite dello studio bolognese di Baruzzi nel 1834, quando Brujllov eseguì il suo ritratto come Anna Bolena, oggi al museo della Scala. Baruzzi ne ritrasse la mano e le fece dono di un bozzetto in terracotta opera del Canova (BCABO, Collezione Autografi LIII 14279, 29 ottobre 1839, lettera di Giuditta Pasta a Cincinnato Baruzzi).

17. Ma sullo stesso soggetto anche FERRUCCI 1843; AZZARONI 1843; GOLFIERI 1843.

nello stesso cimitero, e Vincenzo Monti, che ritrasse per la Municipalità di Alfonsine.¹⁸

Fin da una prima lettura delle opere di questi autori appare chiaro che la poesia in questo periodo è il mezzo più efficace per la celebrazione e la comunicazione dell'arte, in particolare della scultura. Ma è anche una fonte primaria di ispirazione. Tra le opere di Baruzzi le più celebri derivano proprio da una ispirazione poetica, a partire dalla *Silvia*, realizzata ancora durante il soggiorno romano e più volte replicata, che nasce dalla lettura dei versi dell'*Aminta* del Tasso. Anche la *Salmace*, ideata sempre durante la permanenza a Roma, nella versione esposta a Brera nel 1838 e commissionata dal banchiere Ambrogio Uboldo, era affiancata dai versi delle *Metamorfosi* di Ovidio nella traduzione cinquecentesca dell'Anguilara che l'avevano ispirata. Nemmeno la celebre *Eva*, con la quale Baruzzi si impose al pubblico milanese nel 1837, era ispirata poi alle pagine della Bibbia, ma piuttosto ai versi del *Paradiso perduto* di Milton.¹⁹

Il caso di *Nerina* appare tuttavia differente, data la modernità della poesia scelta come ispirazione, una canzonetta anacreontica composta dall'improvvisatore Francesco Gianni a Parigi, nel 1806, certo non uno di quei testi classici degni delle future antologie scolastiche.²⁰ L'originale nome *Nerina* pone allo studioso moderno numerose domande, a cui fortunatamente soccorrono le parole di Baruzzi. Questo soggetto doveva averlo colpito già da tempo, come dimostra una lettera del 1834 ad Antonietta Fagnani Arese (lettera di Cincinnato Baruzzi ad Antonietta Fagnani Arese, 18 luglio 1834, BCABO, Fondo Speciale Baruzzi 27.6.2). Tra i due possibili soggetti proposti alla committente per una statua da eseguire per lei, lo scultore cita *Filli e Demofonte* e *Nerina*, appunto. Entrambi derivano da testi poetici, ma appartengono a due mondi letterari molto diversi. Se il primo è tratto da un grande classico della passione, le *Eroides* di Ovidio, l'altro deriva dai versi di Francesco Gianni. Poeta estemporaneo tra i più celebri del suo tempo, avversario ed emulo di Vincenzo Monti, il Gianni crea a Parigi la canzonetta *Il Bagno*, in cui compare il personaggio di Nerina (GIANNI 1827, t. III, pp. 44-50).²¹ La giovane pasto-

rella è spinta dalla calura estiva ad un bagno ristorante in un laghetto. Si spoglia e avvolge i capelli in un fiammante velo rosso, tuffandosi poi nelle acque fresche. L'improvviso arrivo del pastore Filanto, che sorprende la giovane e ne ruba le vesti, introduce un effetto drammatico molto gradito al gusto ottocentesco. Nerina, uscita dall'acqua, supplica Filanto di restituirle le vesti e subisce i suoi amorosi ricatti.

Il tema si prestava ad essere sviluppato in due diverse direzioni. La garbata rappresentazione di un nudo ammiccante nell'ingenua pastorella che si prepara ad entrare nell'acqua ed una scena drammatica che contrapponeva l'amante audace in lotta con la pudibonda giovane alla riconquista delle vesti, sottratte con l'inganno.

Se Antonietta Fagnani Arese finì col rifiutare entrambi i soggetti, alcuni anni dopo Baruzzi rimetterà in campo il tema di *Nerina* e il d'Arache lo preferirà alla *Ruth*. Dall'immagine superstite, tratta dall'*Album* dell'esposizione di Brera, la statua realizzata per la nobile casa torinese riprende la scelta di un piacevole nudo di donna che si appresta al bagno, inconsapevole di essere oggetto degli sguardi del pastore Filanto, ma soprattutto di quelli degli appassionati d'arte dell'Ottocento. *Nerina* diventa una delle tante *Ninfe*, *Baccanti*, *Danzatrici* che popolano i giardini d'inverno delle case alto borghesi e le erbe palustri ai suoi piedi si mescolano con le piante vere che le venivano collocate attorno. Il successo riscosso a Torino dalla scultura dovette essere vivissimo se in questa occasione Baruzzi, che l'aveva accompagnata per collocarla personalmente in casa Bertalozzone d'Arache, fu invitato a produrre un modello per una possibile commissione sabauda che realizzò in pochi giorni, utilizzando lo studio messogli a disposizione da Pelagio Palagi (lettera di Cincinnato Baruzzi a Pelagio Palagi, 24 settembre 1842, BCABO, Fondo Speciale Palagi, 2.112). La *Nerina* «idolo di quanti l'hanno veduta» (lettera di Michelangelo Gualandi a Cincinnato Baruzzi, 22 aprile 1839, BCABO, Fondo Speciale Baruzzi, 6.1.31) passò poi in eredità al conte Alessandro Castellani e secondo il Mazzini fu venduta all'asta a Parigi attorno al 1880. Da questo punto si perdono le sue tracce (MAZZINI 1949).

18. Sul monumento a Paolo Costa cfr. MAMPIERI 2007; MAMPIERI 2011, p. 219. Il busto di Vincenzo Monti si trova nella casa museo del poeta ad Alfonsine.

19. Cfr. PAVONA, 1999; BERTOLUCCI, MEDA, 2000; MEDA RQUIER, BERTOLUCCI in corso di stampa.

20. Su Francesco Gianni cfr. FAGIOLI VERCELLONE 2000.

21. Per il testo completo della poesia cfr. appendice.



Figg. 2 e 3. C. BARUZZI, *Filanto e Nerina*, Gallarate, Collezione P. Barozzi.

Fig. 4. C. BARUZZI, *Filanto e Nerina*, particolare dell'iscrizione, Gallarate, Collezione P. Barozzi.

Recentemente è emerso sul mercato antiquario un bel bozzetto preparatorio in terracotta per la statua, che nella scritta incisa nella creta fresca prima della cottura, secondo un uso frequente dello scultore, recita: «Nerina e Filanto. Gianni Poesia Il Bagno di Nerina. Baruzzi F.» (figg. 2, 3, 4).²² Si tratta del bozzetto per una diversa versione della statua, in forma di gruppo e secondo una modalità espressiva forse più gradita all'autore, ma evidentemente non approvata dal committente. Dalla stessa poesia Ba-

22. Il pezzo ora in collezione privata è stato proposto sul mercato dalla ditta Cagnola srl. Ringrazio Roberto Martorelli per la segnalazione e l'attuale proprietà per le immagini che del bozzetto vengono qui pubblicate.



ruzzi trae la scena di Nerina nuda che, inginocchiata davanti al pastore Filanto, lo supplica di restituirlle le vesti. Ai piedi del giovane si nasconde un complice Amorino. La figura maschile domina la scena con la falcata agile del passo e, torcendosi verso la giovane supplice, la allontana, sollevando le vesti fuori della sua portata. La composizione «piramidata» ha come vertice il capo di Filanto, coperto dal *pileus* classico e digrada nelle figure di Nerina da un lato e di Amore dall'altro. Alla snella figura femminile si contrappone la muscolatura, ben delineata anche nel bozzetto, del giovane uomo, appena coperta dal vello di pecora. In questo modo per lo scultore si sarebbe creata quell'occasione di mettere in mostra le sue capacità anche nella rappresentazione del nudo maschile che i suoi sostenitori richiedevano

e che i suoi detrattori gli imputavano a debolezza, insinuando che la evitasse per limiti oggettivi della sua formazione.

Cosa potremmo dire di fronte a questo pensiero d'artista? Forse è un po' troppo caricato per uno scherzo pastorale, quasi fino a conferire a Nerina l'aspetto di una supplice Andromaca abbracciata alle ginocchia del vincitore Pirro. Forse il committente, a cui furono sottoposti i due progetti, finì collo scegliere quello più rassicurante, cui il pubblico era da tempo abituato e affezionato, certo più consono al gusto un po' *voyeuriste* del tempo. Ci sarebbe da chiedersi come sarebbe stato Filanto, se questa versione fosse stata la prescelta e Baruzzi non fosse stato condannato, anche questa volta, al ruolo di scultore di «gentili fanciulle».

Appendice

Il Bagno

Anacreontica

Cantata in Parigi nel dicembre 1806

Dai più vivi	Son dal rigido pudore.	Vide quella
Raggi estivi		Pastorella
Per sottrarsi un dì Nerina,	E nell'acque,	Nuda al par della natura.
Cercò altronde	Come nacque,	
L'ombra e l'onde	Diguazzando si rinfresca,	Trasognato,
Di romita grotta alpina.	Acciò fuore	Atteggiato
	Il calore	In estatico deliro
Là su tetra	Da le vene un po' se n'esca.	Langue, e poscia
Grigia pietra		Con angoscia
Pose il fianco giovanile,	Nè sa intanto	Apre il core in un sospiro.
E lo stretto	Che Filanto	
Coturnetto	Da cocente arsura oppresso,	Ben l'intese,
Si slegò dal piè gentile.	Anelando	E cortese
	Vien cercando	Via con sé portollo un'onda,
Già le bionde	Giù dal monte il rivo stesso.	E vicina
Chiome asconde		A Nerina
In un velo porporino,	Ma sul punto	Lo depose gemebonda.
Già sprigiona	Ch'egli è giunto	
Da la zona	A la gelida sorgente,	Il Pastore
Tutto il petto alabastrino.	E vi affonda	Pien d'amore
	Sitibondo	Ringraziò quell'onda, e poi
Alfin sveste	L'arsa bocca avidamente;	Innocente
De la veste		Bacio ardente
E del lino inferiore	Nell'antica	Spinse fuor da' labbri suoi;
Quelle cose,	Grotta amica	
Che più ascose	Per un'umida fessura,	E pregando,

E sperando A un'altr'onda confidollo, Che audacetta, Lascivetta A Nerina in sen spruzzollo.	Ove bagnasi Nerina, Che smarrita, Sbigottita Sorge rapida gridando E ben tosto Con opposto Moto vassi raccorciando,	Le domanda su l'istante La suprema Prova estrema Che più chiede, acceso amante;
Ei contento De l'evento Avventura al tempo stesso Da lontano, Benchè vano, il trasporto d'un amplesso;	Talchè incerto Linesperto Villanel restò gran pezzo, Finchè Amore Seduttore Ispirogli il facil mezzo	Ella a questa Dura inchiesta Nell'aspetto si fe' quale Vaga aurora S'incolora Del rubino orientale.
Amorosa E scherzosa un altr'onda che fuggiva, Al dolce atto Da lui fatto, Specchio tremulo offeriva.	Di rapire Con più ardire A Nerina il vestimento, Onde ratto Venne a l'atto Di cotanto rubamento.	E confusa Non ricusa, Non s'arrende, e china il ciglio, Quasi all'onde Gemebonde Voglia chiedere consiglio.
Quindi scaltra Più d'ogn'altra, A la Bella in un momento Cinse il fianco Destro e il manco Con un vortice d'argento.	Desolata, E prostrata Allor prega l'infelice, Prega invano Linumano, Che le vesti le interdice:	Finalmente La dolente Fugge, sdrucchiola, ed intanto Fuor de l'acque Come nacque Cadde in braccio di Filanto.
Ad incanto Tal, Filanto Più non regge, e s'avvicina A l'ingresso Del recesso,	E in tal stato Lo sfacciato	E pian piano Colla mano Vietò indarno al rapitore Quelle cose, Che più ascose Son da rigido pudore.

Abbreviazioni

BCABO = Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio Bologna.

Bibliografia

- ANDROSOV 2011 = S. ANDROSOV, «Peheccaheca», 13, 2011, pp. 10-17.
 AZZARONI 1843 = C. AZZARONI, *Il Trionfo di Maria Vergine ordinamento sovrano di Carlo Alberto re di Sardegna e monumento grandioso del chiarissimo cav. Professore Cincinnato Baruzzi*, Bologna, Sassi, 1843.
 BERNARDINI 1989 = C. BERNARDINI (a cura di), *Collezioni Comunali d'Arte. L'Appartamento del Legato in palazzo d'Accursio*, Bologna, Grafis, 1989.

BERTOLUCCI, MEDA 2000 = S. BERTOLUCCI, G. MEDA, *Un cronaca ottocentesca. Chiarimenti su una serie di immagini di villa Mylius a Loveno sul lago di Como e suoi dintorni, presentati da un vecchio album di famiglia*, Villa Vigoni, Centro Italo-Tedesco, 2000.

D'AZEGLIO 1989 = M. D'AZEGLIO, *Epistolario (1819-1866)*, a cura di G. Virlogeux, Torino, Centro studi piemontesi, 1989.

A. DE FAZIO 2013 = A. DE FAZIO (a cura di), *Accademia di Belle Arti di Bologna. Catalogo della Quadreria*, Bologna, Accademia di Belle Arti, 2013.

Esposizione 1841 = Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle gallerie dell'I. R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1841, Milano, Editore coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola, 1841.

FAGIOLI VERCELLONE 2000 = G. FAGIOLI VERCELLONE,

- Gianni, Francesco, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 462-465.
- FERRUCCI 1836 = L.C. FERRUCCI, *De Eva Cincinnati Baruzzi sculptoris*, Lugo, 1836.
- FERRUCCI 1843 = L.C. FERRUCCI, *In Virginis Mariae Coeli reginam ex archetypo Cincinnati Baruzzi*, Lugo, 1843.
- GIANNI 1827 = F. GIANNI, *Poesie*, Firenze, Leonardo Giardetti, 1827.
- GOLFIERI 1843 = G. GOLFIERI, *Concetto d'un lavoro in plastica modellato dal cav. Cincinnato Baruzzi per ordine di sua maestà Carlo Alberto re di Sardegna*, Bologna, Dalla Volpe, 1843.
- IMBELLONE 2003 = A. IMBELLONE, in S. PINTO, F. MAZZOCCA (a cura di), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, Milano, Electa, 2003.
- KENWOTHY-BROWNE 1995 = J. KENWOTHY-BROWNE, *The Sculpture Gallery at Woburn Abbey*, in H. HONOUR, A. WESTON-LEWIS (a cura di), *The Three Graces: Antonio Canova*, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1995.
- LEONTIEVA 1996 = G. LEONTIEVA, *Karl Brullov. Le peintre du romantisme russe*, Bournemouth - Saint Pétersbourg, Parkstone - Aurora, 1996.
- MALDINI 2007 = C. MALDINI (a cura di), *Uno scultore neoclassico a Bologna fra Restaurazione e Risorgimento. Il fondo Cincinnato Baruzzi nella Biblioteca dell'Archiginnasio*, Bologna, Studio Costa, 2007.
- MAMPIERI 2007 = A. MAMPIERI, *Breve excursus tra le opere bolognesi di Cincinnato Baruzzi in Certosa e alle Collezioni Comunali d'Arte*, in MALDINI 2007, pp. 373-392.
- MAMPIERI 2011 = A. MAMPIERI, in B. BUSCAROLI, R. MARTORELLI (a cura di), *Luce sulle tenebre. Tesori preziosi e nascosti dalla Certosa di Bologna*, catalogo della mostra, Bologna, Bononia University Press, 2011, n. 87, p. 219.
- MAMPIERI 2013 = A. MAMPIERI, *Il ritorno di Apollo. Un Canova perduto dalla collezione di Giovanni Battista Sommariva*, «Paragone Arte», LXIV, 108, 2013, pp. 18-33.
- MAMPIERI in prep. = A. MAMPIERI, *Cincinnato Baruzzi*, in preparazione.
- MARCHETTI 1838 = G. MARCHETTI, *La sposa del Cantico dei Cantici*, Milano, Bravetta, 1838.
- MAZZINI 1949 = G. MAZZINI, *Cincinnato Baruzzi. La vita, i tempi, le opere*, Imola, Galeati, 1949.
- MEDA RIQUIER, BERTOLUCCI in stampa = G. MEDA RIQUIER, S. BERTOLUCCI, «Sante ed immortali consolazioni»: *l'origine della villa-museo di Enrico Mylius*, in corso di stampa.
- PAVONA 1999 = R. PAVONA, «Rispettabilissimo Goethe... Caro Hayez... Adorato Thorvaldsen»: *gusto e cultura europea nelle raccolte d'arte di Enrico Mylius*, Venezia, Marsilio, 1999.
- ROMANI 1844 = F. ROMANI, *Il trionfo di Maria gruppo colossale commesso da S.M. Il re Carlo Alberto al cav. Prof. Cincinnato Baruzzi*, «Gazzetta Piemontese», 26 aprile 1844.
- ROSINI 1841 = G. ROSINI, in *Album. Esposizione di Belle Arti in Milano*, Milano, Canadelli, 1841, pp. 34-39.
- SMITH 1900 = A. SMITH, *A Catalogue of Sculpture at Woburn Abbey, in the Collection of His Grace the Duke of Bedford*, London, s.e., 1900.
- STATE RUSSIAN MUSEUM 1999 = STATE RUSSIAN MUSEUM, *Karl Brullov, 1799-1852: Painting, Drawings and Watercolors from the Collection of the Russian Museum*, St. Petersburg, Palace Editions, 1999.
- SUSINNO 1974 = S. SUSINNO, *I ritratti degli Accademici*, in *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, De Luca, 1974, pp. 203-270.

Città e attrezzature pubbliche nella Venezia di Napoleone e degli Asburgo: le rappresentazioni cartografiche

EMMA FILIPPONI

ABSTRACT *19th-century maps of Venice are still one of the most detailed evidence of the long process of urban transformation that the French and Austrian governments carried out in the city since the beginning of the century. Using new representative methods developed in the second half of the previous century, early 19th-century maps could accurately define the process of functional conversion of Church properties into «containers» for modern community facilities, due to the suppression of the ecclesiastical orders. Reusing religious buildings as «public establishments» started in Venice a real urban and cultural revolution, reaching in about fifty years one of the most complete forms of reorganization of the city. Organizing interventions within a new urban planning process, the new governments applied a model that tended to standardize the structure of Italian and European cities according to functional criteria, inspired by modern ideas of «State», «city» and «public capabilities». Hence, the cartographic sources of the time - perspective views, cadastral maps and topographic plants - may show the chronological limits of this complex process of urban and architectural renewal.*

Tracciando «su carta» idee, rilievi, progetti e realizzazioni, le mappe ottocentesche di Venezia costituiscono ancora oggi una delle testimonianze più fedeli e dettagliate del lungo processo di trasformazione urbana che i governi francesi e austriaci misero in atto in città a partire dai primi anni del secolo.

Avvantaggiandosi dei nuovi metodi rappresentativi approntati già nella seconda metà del Settecento,¹ la produzione cartografica dei primi decenni del XIX secolo riuscì a definire con precisione le diverse tappe di quel processo di riconversione funzionale che, passando attraverso la soppressione degli ordini ecclesiastici, fece dei beni immobili di proprietà

della Chiesa i «contenitori» di nuove, moderne attrezzature collettive.²

La questione della demanializzazione degli edifici religiosi e del loro riuso come «stabilimenti pubblici»³ assunse a Venezia - e altrove in Italia e in Europa - i connotati di una reale rivoluzione urbana e culturale e raggiunse nell'arco di un cinquantennio una delle più compiute e incisive forme di risemantizzazione e di rifunzionalizzazione della città.⁴ Articolando gli interventi all'interno di un nuovo processo di pianificazione urbana, i nuovi governi applicarono un modello operativo che tendeva a uniformare l'assetto delle città italiane ed europee

1. Si fa riferimento all'applicazione di metodi scientifici nella costruzione delle piante topografiche delle città citati, tra gli altri, da Giocondo Cassini in CASSINI 1982, p. 27: «[la pianta topografica della città] è un tipo di pianta che si inserisce nel concetto moderno e scientifico della cartografia. Vi sono rispettati i rapporti di aree e distanze, vi sono indicate con sufficiente precisione l'orientazione e la scala». Per un quadro esaustivo dei caratteri e dei generi cartografici settecenteschi si veda WOODWARD ET AL. 1987, IV, V.

2. Proprio alla fine del Settecento, infatti, l'applicazione sistematica dei principi del rilievo topografico aveva permesso di produrre immagini molto dettagliate di numerosi centri urbani, che avevano costituito le basi fondamentali per lo studio e la pianificazione degli interventi di trasformazione urbana.

3. Il termine «stabilimento pubblico» viene utilizzato come traduzione letterale del corrispondente francese *établissement public*.

4. Bisognerà attendere la prima metà del XIX secolo, e la nomina di Daniele Donghi a ingegnere in capo del Comune, per assistere alla nascita dei primi edifici pubblici costruiti *ex novo*: v. MAZZI, ZUCCONI 2006.

secondo dei criteri formali e funzionali comuni e rigorosi, ispirati alle concezioni moderne di «Stato», «città» e «funzionalità civile».

Il *corpus* cartografico dell'epoca - le vedute prospettiche, le mappe catastali e quelle dei singoli edifici, le piante topografiche di Ludovico Ughi, nella versione a colori del 1807, e quella dei fratelli Combatti del 1856⁵ - permette quindi di individuare oggi i limiti cronologici di questo complesso e sistematico processo di rigenerazione urbana e architettonica e al contempo delinea i principali caratteri dell'impostazione del tema nelle sue diverse fasi.

Edifici ecclesiastici e forma urbis

La struttura storica di Venezia era impostata sul sistema complesso e invisibile dei fondali e dei canali navigabili, che nel corso dei secoli si era mano a mano trasformato ed evoluto: protetto tanto dalla terraferma, quanto dal mare aperto, e articolato su una tortuosa rete di isole, canali, secche, spiagge e barene, il centro abitato aveva progressivamente consolidato la propria posizione, riuscendo a garantirsi quel carattere di autonomia e di «inespugnabilità» tipico di ogni realtà lagunare.⁶

Bisogna tenere conto che in questo complesso sistema urbano, in perfetto equilibrio tra forme naturali e forme artificiali, gli immobili di proprietà del clero rivestivano da sempre un ruolo particolare. Quasi ogni *insula* - la cellula elementare sulla quale Venezia aveva basato la propria espansione policentrica a partire dalla nascita del centro commerciale e d'affari nell'area di *Rivoaltus* - era dominata da uno o più *campi* di maggiore o minore ampiezza. Su questi poli di attrazione insistevano la chiesa e le relative pertinenze, che rappresentavano quindi il centro della vita sociale dell'*insula* e dei servizi per i cittadini.⁷

Fin dalla sua nascita, e nel corso della sua espansione, Venezia aveva visto aumentare la presenza di edifici ecclesiastici - fossero essi chiese, case

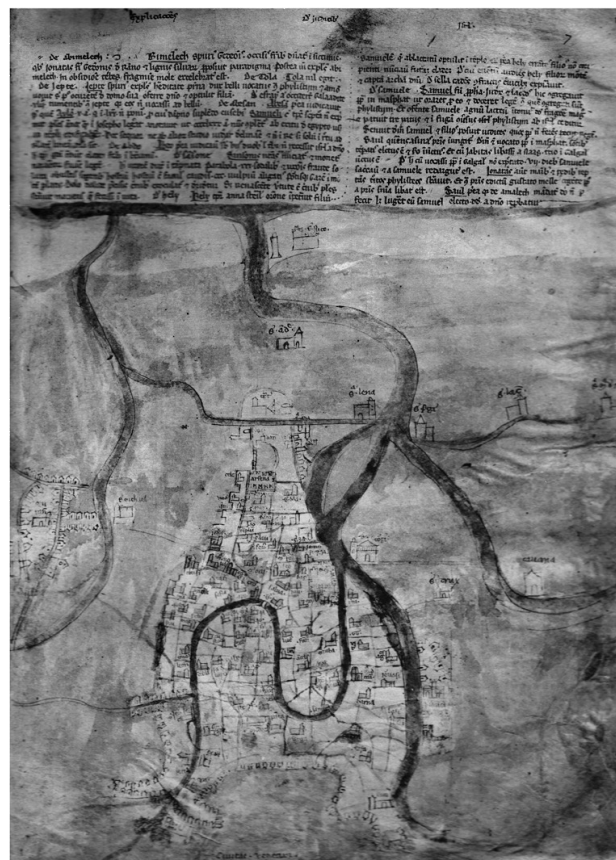


Fig. 1. Fra' Paolino Minorita, *Planimetria di Venezia* dalla *Chronologia Magna ab origine mundi*, Venezia, BNM, 1346. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Biblioteca Nazionale Marciana.

dei regolari o confraternite - di pari passo con la definizione della struttura urbana, che si andava via via sviluppando su terre emerse e imbonimenti artificiali. La rilevazione dell'esistenza di 88 chiese parrocchiali, conventuali e monastiche attestava, già nel XII secolo, la maggiore o minore urbanizzazione delle varie aree, tanto che la loro mappatura fornisce ancora oggi un quadro abbastanza preciso

5. Per un ricco compendio di cartografia veneziana si consultino CASSINI 1982 e BIADENE, ROMANELLI 1982.

6. Nell'XI secolo Venezia era strutturata in sei «regioni» autonome, i cui nomi erano relativi a determinate caratteristiche morfologiche naturali delle zone: *Olivolo*, un'isola nella quale c'era un *olivarium arbor*, corrispondente all'*insula* di San Pietro di Castello; *Gemine*, un nucleo che comprendeva due isole simili, e quindi «gemelle», che occupavano l'area tra San Marco e l'*Olivolo*; *Rivoalto* (Rialto), dove il livello delle rive era alto; *Dorsoduro*, un'area con un duro «dosso» all'imbocco di un canale profondo; *Luprio*, compreso tra gli attuali sestieri di Santa Croce e San Polo, e *Canalecio*, l'attuale Cannaregio, entrambe caratterizzate da bassure a filo d'acqua, a valle della fascia di terreno più solida: v. BELLAVITIS, ROMANELLI 1985, pp. 25-26.

7. Per una breve storia della definizione della struttura urbana di Venezia, v. BELLAVITIS, ROMANELLI 1985; CALABI, MORACHIELLO 1987; CONCINA 1982; TRINCANATO 1997.

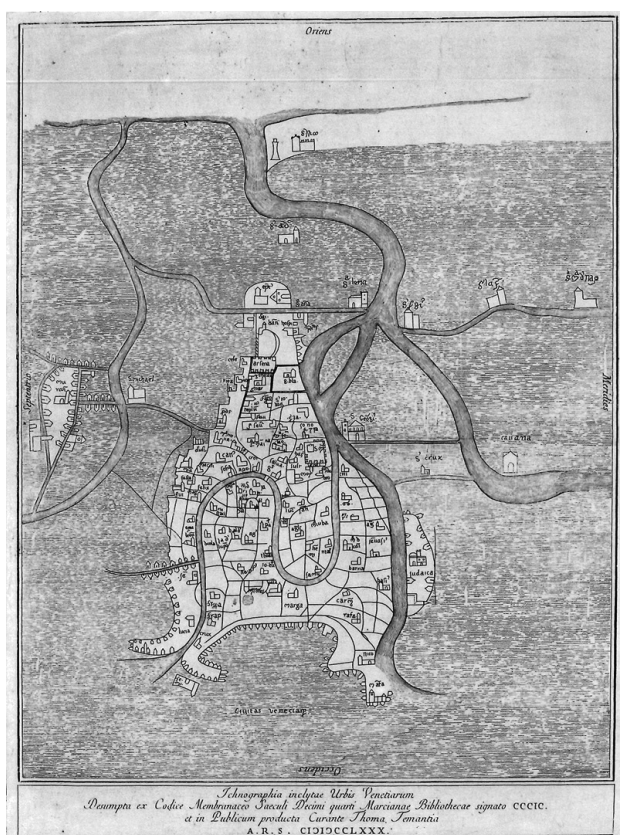


Fig. 2. Tommaso Temanza, *Ichonographia inclityae Urbis Venetiarum Desumpta ex Codice Membranaceo Saeculi Decimi quarti Marcianae Bibliothecae signato CC-CIC. et in publicum producta curante Thoma Temantia A. R. S. 1780, Venezia, BFQSVe, 1780.*

dello sviluppo urbano intorno al 1100 (BELLAVITIS, ROMANELLI 1985, pp. 33-35).

Delimitando precise circoscrizioni amministrative – i cosiddetti *confinia* – il sistema degli edifici religiosi e delle parrocchie arrivò a costituire una rete diffusa e capillare, sulla base della quale si erano definite nel corso dei secoli le linee guida del sistema dell'edificato civile, del verde e delle aree funzionali.

È databile intorno al 1300 una delle prime famose immagini di Venezia, realizzata da Fra' Paolino Minorita e contenuta nella *Chronologia magna ab*

origine mundi ad annum millesimum trecentum quadraginta sextum (fig. 1). Il disegno, scoperto, pubblicato e commentato per la prima volta nel 1781 dall'architetto Tommaso Temanza (fig. 2), rappresenta una Venezia piuttosto realistica: la città appare come incastonata tra la sua rete di canali navigabili, molto evidenti nel loro imbocco dal mare e poco distinti nelle vicinanze della terraferma; alla confluenza del Canal Grande con il Canale della *Judaica*, la Giudecca, trovava posto il centro politico della città, in quella zona dominata dal pittogramma della chiesa «S.M.», San Marco.

Il centro è costituito dalla trama compatta delle *insulae* e delle rispettive chiese,⁸ il cui nome identificava, anche nella toponomastica corrente, le varie zone della città.

Gli assestamenti delle differenti aree e i molteplici servizi assistenziali ed educativi svolti dai regolari di ogni ordine portarono quindi a un rapido consolidamento del tessuto funzionale urbano, che rimase praticamente immutato fino alla seconda metà del XVIII secolo: intorno al 1797 il potente Patriarcato poteva contare sulla presenza di ben 30 conventi e 44 monasteri in sola diocesi di Venezia.⁹

Le riconversioni ottocentesche e l'uso delle mappe topografiche

Fu all'avvio del secolo XIX, nella temperie post-rivoluzionaria, che la caduta del potere dogale e la diffusione delle istanze illuministiche¹⁰ misero i governi di fronte alla necessità di riformare completamente i quadri politici, sociali, urbani ed ecclesiastici di tutte le maggiori città dei regni d'Europa.

All'interno di questo contesto di grandi cambiamenti, la soppressione degli ordini religiosi e la riconversione degli edifici confiscati diventarono gli strumenti fondamentali per la realizzazione di un sostanziale riordino delle città; contemporaneamente, resero possibile una nuova pianificazione dello spazio e delle funzioni pubbliche a cui molti centri storici, e Venezia non fa eccezione, devono gran parte del loro assetto attuale.¹¹

8. In FRANZOI, DI STEFANO 1976, pp. XLII-XLVII, se ne individuano circa 96, ricavando i loro nomi dai pittogrammi.

9. BERTOLI 2002, pp. 83-86, e MANZELLI 1991a in *Indice degli stabilimenti religiosi (1797)*.

10. Per quanto riguarda il tema della diffusione della corrente illuminista a Venezia si veda GEORGELIN 1978.

11. Per le vicende che, in altri contesti italiani ed europei, hanno riguardato la soppressione e il riuso degli stabilimenti religiosi e la dispersione del patrimonio artistico ecclesiastico, si vedano ad esempio BARRIOS ROZÚA 2009; BARRIOS ROZÚA 2011; GIOLI 1997; GIOLI 2004; PATETTA 1978; PATETTA 1992; PINON 2012; SABOYA 2012; VISIOLI 1995.

La limitazione della presenza ecclesiastica e le trasformazioni negli usi delle proprietà della Chiesa sovvertirono completamente non solo gli equilibri urbani e architettonici, ma anche quelli amministrativi e sociali della città lagunare, che, protetta dall'acqua e agevolata dalla collaborazione dei territori dello *Stato da màr*, aveva vissuto fino alla fine del Settecento una continuità politica di oltre dieci secoli.

Dal ducato di *Paoluccio Anafesto* al dogado di Ludovico Manin, la Repubblica aristocratica - di concerto con il Patriarcato - aveva dunque guidato per più di mille anni le sorti della città, fino alla fine del XVIII secolo quando, all'interno di quel processo che Maurice Aymard definisce di «nazionalizzazione della Rivoluzione» (AYMARD 1992, pp. 11-12), le istanze riformiste e i sentori di un definitivo crollo dell'*Ancien Régime* si erano fatti più forti che mai.

Dopo il crollo della Serenissima, il 12 maggio 1797, alla trasformazione della struttura urbana storica si accompagnò, dunque, un radicale ridimensionamento del potere del clero, che mutò definitivamente l'organizzazione politica ed ecclesiastica che caratterizzava da sempre la città-Stato.

A partire dal 1804 e fino a circa il 1814 una lunga

serie di decreti napoleonici fece chiudere, svuotare e passare al Demanio quasi tutti i conventi, i monasteri e le confraternite laicali.¹² Gli spazi in gran parte servirono a ospitare caserme, carceri, case di correzione e magazzini, ma in città comparvero anche scuole, biblioteche, archivi, giardini, ospedali e numerosi altri servizi: a Cannaregio l'Orto Botanico fu collocato nell'area del convento di San Giobbe, mentre il primo Liceo Convitto, istituito sul modello francese del *Lycée National*, fu localizzato nel convento di Santa Caterina;¹³ a Dorsoduro, gli edifici della chiesa di San Gregorio ospitarono le raffinerie della Zecca e la nuova Accademia di Belle Arti fu trasferita dagli spazi marciali del Fondaco della Farina alla nuova grande sede di Santa Maria della Carità. Nelle isole della Laguna nord e sud trovarono posto il cimitero cittadino¹⁴ e tutti gli apparati militari di difesa sul fronte del mare aperto: polveriere, depositi e forti di guardia.¹⁵ In questo contesto di grandi trasformazioni, l'elaborazione e l'utilizzo delle mappe e delle piante redatte con il metodo del rilievo topografico, che già nella seconda metà del XVIII secolo aveva permesso di realizzare rappresentazioni della città molto vicine alla realtà, costituì un passaggio fondamentale nella pianificazione delle riconversioni, negli studi

12. Si fa riferimento in particolare a: Decreto del Regno d'Italia n. 45 dell'8 giugno 1805, *Sull'organizzazione del Clero secolare, regolare e delle monache*, tratto da ASV, Bollettino delle leggi del Regno d'Italia, b. 27, p. I, pp. 123-140; Decreto del Regno d'Italia n. 47 del 25 aprile 1806, *Decreto concernente l'avocazione al Demanio de' beni delle Abbazie e Commende di qualunque ordine straniero, non che di quelli delle Scuole, Confraternite e simili consorzj laicali*, tratto da ASV, Bollettino delle leggi del Regno d'Italia, b. 27, 1806, p. I, pp. 367-368; Decreto del Regno d'Italia n. 160 del 28 luglio 1806, *Decreto riguardante le Corporazioni religiose né dipartimenti veneti riuniti al Regno*, tratto da ASV, Bollettino delle leggi del Regno d'Italia, B. 27, p. II, pp. 809-820; Estratto del Decreto del Regno d'Italia del 28 novembre 1806, tratto da ASV, Direzione dipartimentale del demanio e dei diritti uniti, Atti; Decreto del Regno d'Italia n. 89 del 26 maggio 1807, *Decreto riguardante la proibizione delle Confraternite, Congregazioni, Compagnie e società laicali, eccettuate le confraternite del SS*, tratto da ASV, Bollettino delle leggi del Regno d'Italia, b.28, 1807, p. I, pp. 281-283; decreto del Regno d'Italia n. 104 del 18 giugno 1807, *Decreto riguardante l'Amministrazione degli Spedali ed altri Stabilimenti di beneficenza pubblica in Venezia*, tratto da ASV, Bollettino delle leggi del Regno d'Italia, b. 28, 1807, p. I, pp. 308-313; Decreto del Regno d'Italia n. 261 del 7 dicembre 1807, *Decreto portante varj provvedimenti a favore della città di Venezia*, tratto da ASV, Bollettino delle leggi del Regno d'Italia, b. 28, 1807, p. III, pp. 1188-1203; Decreto del Regno d'Italia n. 77 del 25 aprile 1810, *Decreto portante la soppressione delle compagnie, congregazioni, comunie ed associazioni ecclesiastiche*, tratto da ASV, Bollettino delle leggi del Regno d'Italia, b. 30, 1810, p. I, pp. 264-267.

13. Il Regio Liceo Convitto di Santa Caterina diventò poi il Liceo Ginnasio «Marco Foscarini».

14. Con il decreto n. 261 del 7 dicembre 1807, l'isola di San Cristoforo nella laguna nord passò al Demanio per diventare sede del «Cimitero generale della città». Solo successivamente, nel 1817, si cominciò a pensare a come ampliare la superficie cimiteriale, oramai insufficiente, sfruttando l'area della vicina isola di San Michele. Nel 1840, con intervento diretto dell'Imperatore Francesco I d'Austria, il canale che separava San Cristoforo da San Michele fu interrato e le rispettive porzioni di terreno collegate. Nel 1876 il nuovo cimitero monumentale, su progetto di Annibale Forcellini, fu definitivamente terminato e prese il nome di «Cimitero monumentale di San Michele»: v. AMV, Cimiteri.

15. Per una mappatura dettagliata ed esaustiva delle funzioni degli stabilimenti religiosi riconvertiti nell'Ottocento si vedano MANZELLI 1991a e 1991b.

per le nuove funzioni e nei progetti di adattamento degli spazi.¹⁶

Già a partire dal 1807 il governo francese aveva dato avvio alla redazione del Catasto particellare, che, in vista di un disegno di riuso edilizio diffuso, costituiva lo strumento operativo fondamentale per regolare l'amministrazione e la gestione dei rapporti tra proprietà pubblica e privata da un lato e Stato dall'altro.¹⁷

Nel frattempo, il lavoro della Commissione all'Ornato¹⁸ e dei tecnici di ogni ramo e livello procedeva senza sosta: l'attività di rilievo, misurazione, descrizione, estimo e rappresentazione grafica riguardò praticamente tutto il patrimonio ecclesiastico e assistenziale veneziano. In questo ambito si distinse particolarmente la figura di Cesare Fustinelli che nel suo ruolo di ingegnere rilevò un'innumerabile quantità di aree e di edifici. Il suo *corpus* di disegni è prezioso soprattutto per ricostruire la morfologia e l'entità degli interventi: oltre alla cartografia in scala territoriale, come quella relativa alla zona di Treporti e al bacino del Brenta, nel fondo a lui dedicato presso il Museo Correr sono conservate numerose tavole che illustrano i progetti di trasformazione di conventi e monasteri. Si possono trovare, ad esempio, il rilievo topografico del convento dei Gesuiti a Cannaregio e di quello di San Gregorio a Dorsoduro, ma anche la pianta dettagliata del complesso di San Giovanni e Paolo a Castello, con le relative modifiche da attuare per destinarlo a ospedale civile (*Fondo Fustinelli*, Venezia, BCMCve, M. s. P.d. c 818).¹⁹

Al lavoro di rilievo e stima si affiancava, parallelamente, quello, ancora più articolato e complesso, della redazione e dell'esecuzione dei progetti relativi al nuovo disegno della compagine urbana. Gli

interventi di riconversione, di ristrutturazione e di cambio di destinazione d'uso si protrassero infatti per molti anni successivi, anche dopo la sconfitta dei francesi a Lipsia nel 1814 e il ritorno in città degli austriaci. La nomina di nuovi tecnici da parte del governo asburgico infatti non rallentò affatto i lavori: grazie anche alla creazione di due nuovi organi di supporto all'Ornato - una «Commissione civica per le case rovinose» e una «Commissione alla sorveglianza delle Procuratie Vecchie e altre fabbriche private nella gran Piazza di Venezia» (v. ROMANELLI 1988, p. 149) - le attività proseguirono per molti anni, fino a oltre la seconda metà del secolo.

In questi decenni di continua trasformazione l'impatto sulla struttura urbana storica fu notevole: quasi tutti i sestieri vennero rifunzionalizzati e le attrezzature di utilità collettiva e sociale, precedentemente gestite dal clero, passarono sotto il controllo del Comune; i margini periferici della città, i cosiddetti «terreni vacui» (CONCINA 1989, p. 53) nei quali da sempre si erano concentrate le attività manifatturiere e proto-industriali, furono riquilibrati.²⁰ Contemporaneamente le modalità di attraversamento del centro mutarono radicalmente: l'interramento di numerosi canali e la costruzione di nuovi ponti permise di affiancare alla tradizionale viabilità acquee, comunque garantita dal potenziamento della rete dei traghetti, un efficace sistema di attraversamento pedonale, che nell'arco di alcuni decenni rese la fitta maglia insulare quasi completamente permeabile. Nonostante la solidità del proprio assetto funzionale, dunque, la città cambiò volto in poco meno di cinquant'anni, in un lasso di tempo che è possibile collocare tra il 1807 e il 1856.

Il limite inferiore e quello superiore di questo arco

16. Per una panoramica sull'evoluzione dell'iconografia urbana dal XII al XIX secolo si vedano DE SETA 1996; DE SETA 2004; DE SETA, STROFFOLINO 2001; NUTI 1996.

17. Sulle vicende legate alla redazione del primo Catasto particellare di Venezia si veda CONCINA 1981.

18. La Commissione all'Ornato di Venezia fu istituita contemporaneamente a quella di Milano con il decreto vicereale n. 5 dell'8 gennaio 1807: *Decreto portante il Regolamento sull'Ornato della città*, tratto da ASV, Bollettino delle leggi del Regno d'Italia, b. 28, 1807, P. I, pp. 9-12. Composta da cinque personalità scelte tra i professori e i cittadini, «intelligenti di architettura, ed arti analoghe», la Commissione doveva occuparsi di tutto ciò che riguardava l'edilizia e la forma urbana, cioè di tutto quello «che si riferisce in grande all'ornato e all'abbellimento della città, nonché alla solidità delle fabbriche [...] quindi il relativo regolamento dovrà necessariamente trattare della classificazione e larghezza delle contrade, delle piazze e dei rettili [...], delle compensazioni da darsi ai proprietari, le case dei quali soffrissero deterioramento per causa di rettilo dell'ornato esteriore, dell'altezza e della solidità delle case [...]; delle permissioni per fabbricare, da concedersi dall'autorità municipale, delle tasse ecc. ecc.» (ASV, Prefettura dell'Adriatico, b. 308).

19. Sul *Fondo Fustinelli* si veda ROMANELLI 1978, pp. 224-228.

20. Come nel caso del sestiere di Dorsoduro che, con lo spostamento dell'Accademia di Belle Arti nel complesso della Carità, diventò sede del polo culturale più importante della città.



Fig. 3. Ludovico Ughi, *Iconografica rappresentazione della Inclita Città di Venezia*, versione a colori, Venezia, BCMCve, 1807-1808.

temporale sono stati individuati negli anni di redazione delle due testimonianze cartografiche fondamentali già citate: la versione a colori della mappa del 1729 di Ludovico Ughi, incisa intorno al 1807 su disegno dell'architetto Giannantonio Selva, e la mappa topografica dei fratelli Bernardo e Gaetano Combatti, realizzata nel 1856 su richiesta del governo austriaco.

I due disegni mostrano con immediatezza i principali caratteri dell'impostazione iniziale e terminale alla questione, permettendo così di collocare in un periodo molto preciso gli estremi cronologici della lunga fase di trasformazione urbana.

Nella versione colorata della pianta di Ughi - che probabilmente Giannantonio Selva fece stampare *ad hoc* per lavorare ad alcune proposte da sottoporre poi all'attenzione dell'imperatore²¹ tracciate con tratto rapido e in due diversi colori, le linee e le campiture testimoniano di un approccio ancora «pianificativo» al tema: seguendo un criterio rappresentativo che oggi definiremmo *concept*, la mappa evidenzia tutto il sistema ecclesiastico della città e

lo tratta come un dato sul quale lavorare in maniera non puntuale, ma continua e diffusa (fig. 3).

Nella pianta dei fratelli Combatti, invece, il processo di rifunzionalizzazione appare già compiuto: attraverso un tratto minuzioso e una rappresentazione dettagliata, gli stabilimenti pubblici contrapuntano tutta la struttura urbana. Codificati da un numero o da una lettera, sia gli edifici militari che quelli civili seguono il tracciato di una maglia precisa di preesistenze, individuata a sua volta dalle progressive confische e concentrazioni compiute nei cinque decenni precedenti (fig. 4).

La pianta di Ludovico Ughi: una mappatura delle pertinenze ecclesiastiche

L'utilizzo della pianta di Ludovico Ughi, dunque, testimonia l'avvio della prima importante fase nella pianificazione delle trasformazioni.

Già nell'estate del 1807, infatti, Giannantonio Selva (architetto reale, membro dell'Ornato e interprete e scenografo della *grandeur* del dominio napoleoni-

21. Durante la visita di quest'ultimo a Venezia dal 29 novembre all'8 dicembre 1807.

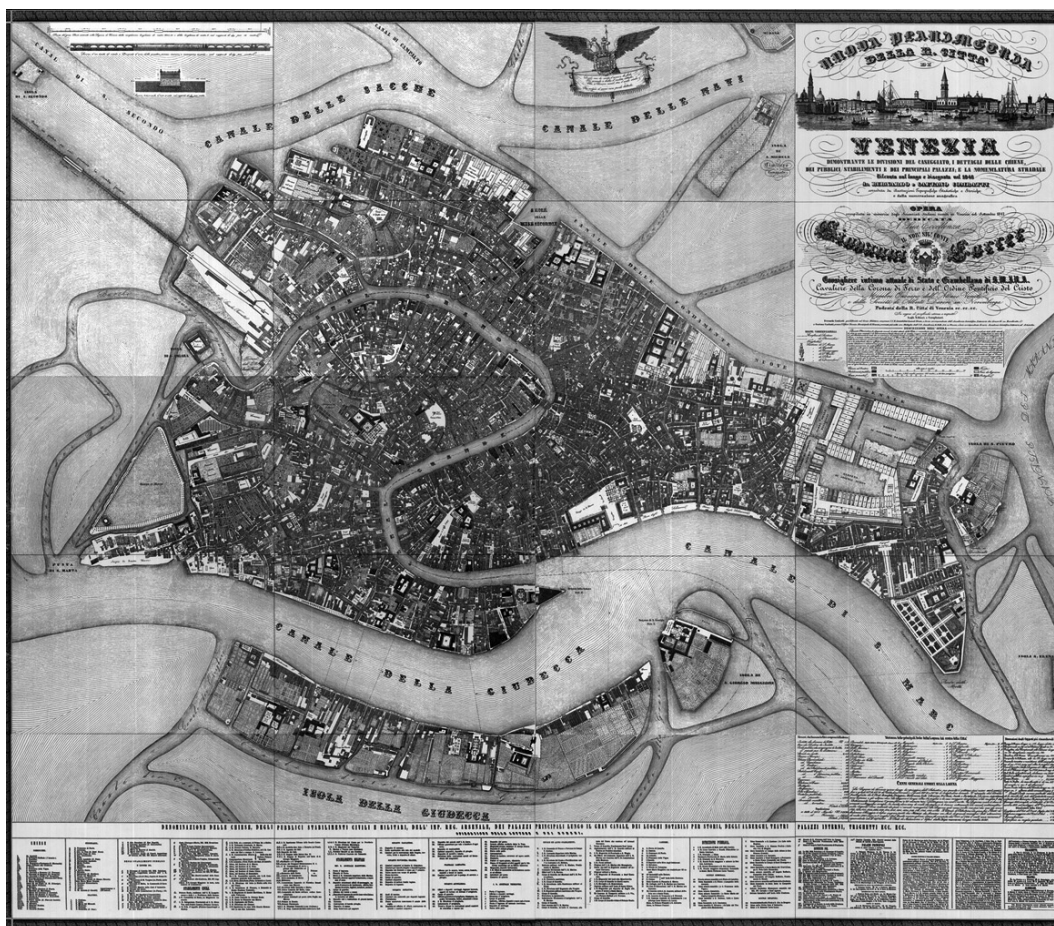


Fig. 4. Bernardo e Gaetano Combatti, *Pianta topografica della città di Venezia*, Venezia, BCMCve, 1847, aggiornata a tutto il 1855.

co) con l'aiuto di Antonio Diedo (anch'esso membro della Commissione e futuro presidente dell'Accademia di Belle Arti) aveva cominciato a tracciare le linee guida del grande progetto di riordino urbano, che sarebbe poi confluito nel famoso decreto del 7 dicembre 1807.²² Questo insieme di «provvedimenti a favore della città» (ASV, Bollettino, b. 28, 1807, P. III, p. 1188) sarebbe stato strutturato come un vero e proprio piano regolatore generale e, tra le numerose misure introdotte, avrebbe previsto una drastica riduzione del numero delle parrocchie e un ridimensionamento dei confini di quelle superstiti.

Selva ne fu il redattore principale, sotto l'occhio vigile del ministro Aldini e dello stesso Bonaparte: nel mese di luglio del 1807 l'architetto aveva richie-

sto al podestà²³ l'aiuto di un assistente che avrebbe dovuto occuparsi di stendere graficamente gli studi sulle trasformazioni urbane, già abbozzati e colorati dal tecnico su una pianta della città «per poter a colpo d'occhio riflettere alli possibili rettifici che può comportare una pianta tanto singolare qual è quella di questa nostra città» (AMV, 1807, Ornato, Lettera 4.7.1807).

Precedentemente, con un'altra lettera indirizzata allo stesso Renier²⁴ e datata 3 febbraio 1807, Selva aveva già richiesto all'Ornato l'acquisto di due piante di Venezia per potervi, appunto, disegnare sopra (v. MEZZALIRA 2009, p. 76): si trattava molto probabilmente proprio di riproduzioni dell'*Iconografica rappresentazione della Inclita Città di Venezia* redatta da

22. Decreto del Regno d'Italia n. 261 del 7 dicembre 1807, *Decreto portante varj provvedimenti a favore della città di Venezia*, tratto da ASV, Bollettino delle leggi del Regno d'Italia, b. 28, 1807, P. III, pp. 1188-1203.

23. Il Podestà ricopriva anche la carica di Presidente all'Ornato.

24. Daniele Renier, Podestà di Venezia dal 1806 al 1811.

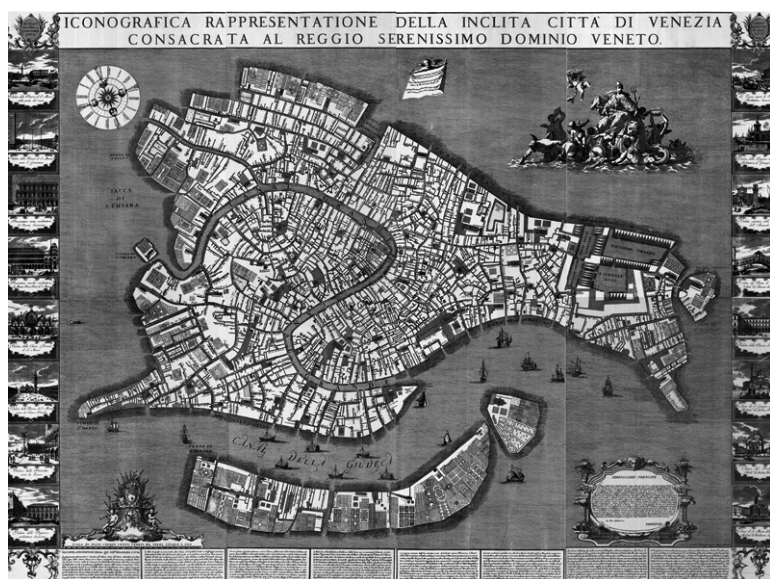


Fig. 5. Ludovico Ughi, *Iconografica rappresentazione della Inclita Città di Venezia*, Venezia, BCMCve, 1729.

Ludovico Ughi nel 1729²⁵ (fig. 5). La pianta di Ughi, infatti, era l'unica che per dimensione ed esattezza consentisse la redazione di un lavoro di pianificazione preciso e dettagliato su tutta l'area della città e l'aspetto probabilmente più interessante dell'elaborato era proprio la particolarità con la quale l'autore vi aveva rappresentato chiese, conventi e monasteri.

Va precisato che a queste date, la mappa di Ughi non era certo l'unica rappresentazione dettagliata della città in circolazione.²⁶ Dal XIV secolo in avanti la città era stata oggetto di continue raffigurazioni che, grazie al progressivo affinamento dei mezzi e delle tecniche a disposizione dei cartografi, divennero via via sempre più fedeli e precise. Ben delineata e sostanzialmente invariabile nel corso del tempo, la morfologia urbana veneziana aveva consentito a cartografi e incisori di varie epoche di codificare fra l'altro alcuni archetipi rappresentativi molto precisi: si trattava, ad esempio, delle vedute prospettiche di Erhard Reuwich e di Giorgio Fossati e delle piante prospettiche di Jacopo De' Barbari, Benedetto Bordone, Matteo Pagan, Paolo Forlani, Matthaeus Merian e Giovanni Merlo.²⁷ Nel XIX secolo, dunque,

le collezioni pubbliche e private accessibili ai tecnici raccoglievano tipi cartografici che riproponevano per lo più le matrici rappresentative elaborate tra il Quattrocento e il Cinquecento, cioè più di trecento anni prima. Rispetto a questi modelli, la pianta di Ludovico Ughi si distingueva per la sua originalità ed è tuttora un documento di fondamentale importanza per quel che riguarda l'architettura e l'aspetto urbano della Venezia dell'epoca. L'utilizzo esclusivo, in essa, del metodo scientifico nella costruzione del disegno era tipico della concezione sette-ottocentesca della cartografia moderna - della quale è noto esempio anche la *Nuova topografia di Roma* incisa da Giovanni Battista Nolli nel 1748 - e rese la mappa estremamente diversa rispetto alle precedenti rinascimentali, costruite invece su un assoluto equilibrio di tecnica ed estetica (v. CASSINI 1982, p. 28).

In effetti il modello rappresentativo elaborato dal De' Barbari nel Cinquecento - la raffigurazione prospettica dell'intera città, rilevata e incisa con meticolosa precisione - aveva dominato gran parte della produzione successiva. Grazie soprattutto alle numerose informazioni che forniva - fra cui i nomi

25. L'ipotesi dell'identificazione della pianta è in ROMANELLI 1977, p. 113, e poi in MEZZALIRA 2009, p. 80.

26. Due antecedenti della pianta di Ughi sono rintracciabili nella pianta topografica di Coronelli del 1697 - ricca di toponimi, di indicazioni su ponti e traghetti e di localizzazioni di strutture religiose - e, prima ancora, nella pianta topografica di Alessandro Badoer del 1627, uno dei primi esempi di carta topografica caratterizzata da un certo grado di precisione: v. CASSINI 1982, p. 95 e pp. 118-119.

27. Per un quadro esauriente delle tipologie rappresentative principali della cartografia veneziana si veda GIANIGHIAN 1982.

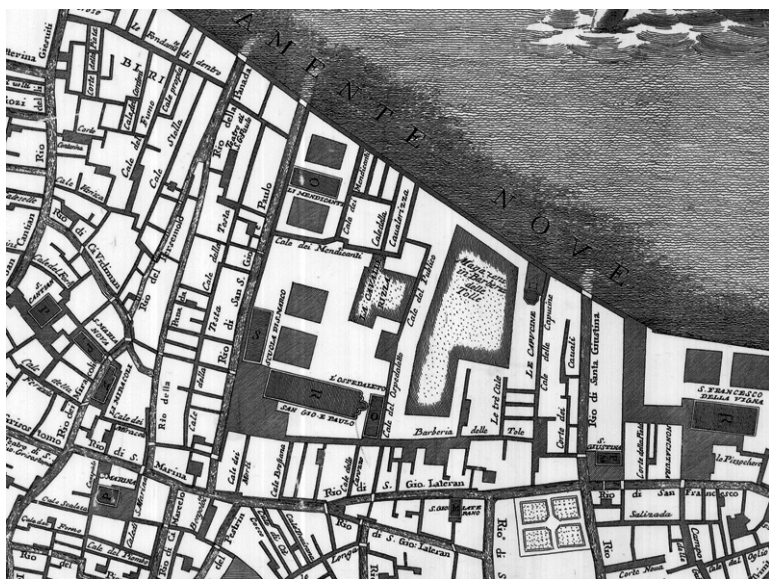


Fig. 6. Ludovico Ughi, *Iconografica rappresentazione della Inclita Città di Venezia*, part. dell'area di San Giovanni e Paolo, Venezia, BCMVE, 1729.

e la localizzazione di tutte le chiese, i conventi e le scuole di devozione –, all'ampiezza del territorio che descriveva e al rigore con il quale era stato elaborato, il modello iconografico prospettico costituiva l'emblematico «fermo immagine» della struttura della città lagunare nel momento del suo massimo splendore, il 1500.²⁸ La scelta di porre il punto di vista a sud dell'area Marciana, formando un angolo di circa 45° con il suolo, generava infatti una rappresentazione molto ampia del contesto urbano e degli elementi che lo caratterizzavano, dagli edifici, ai giardini, ai campanili, agli *squeri*, alle navi in sosta e in movimento. L'applicazione del metodo topografico, invece, il cui punto di vista formava sempre un angolo di 90° con il suolo, concedeva un numero di informazioni più limitato, ma scientificamente più esatto, consentendo di fornire, anche attraverso l'utilizzo delle legende, un'indicazione di massima delle funzioni interne di alcuni edifici.

Quella di Ughi era, al 1807, la pianta topografica della città più particolareggiata in circolazione, la più adatta, probabilmente, a fungere da base dello stato di fatto urbano per la messa a punto di un progetto di riassetto vasto e articolato. Di grandi dimensioni e corredato da numerosi toponimi, il disegno evidenziava le *insulae*, le calli, i canali maggiori e minori, i ponti e le aree a verde e riportava anche il rilievo di tutte le chiese, di cui indicava, oltre alla tipologia, le

pertinenze edificate e gli orti annessi. L'aspetto fondamentale, però, è che questa nuova rappresentazione della città forniva una fitta e dettagliata mappatura dei beni ecclesiastici, minutamente individuati non solo attraverso il perimetro di chiese, conventi e monasteri, ma anche attraverso l'utilizzo di un tratteggio riempitivo diverso rispetto a quello che identificava le calli, i canali e le altre aree edificate.

Nel quadro di un riordino globale della città che comportava la scelta della conservazione o del riuso delle pertinenze ecclesiastiche, l'utilizzo della pianta di Ughi come base diventava quindi uno degli strumenti di indagine fondamentali per il lavoro della Commissione, poiché documentava meticolosamente non solo la localizzazione degli edifici religiosi sul tessuto urbano, ma anche la loro tipologia di utilizzo: su ogni edificio ecclesiastico rilevato, infatti, campeggiava una delle lettere «P», «S», «M», «R», usate, presumibilmente, per identificare e differenziare chiese parrocchiali, scuole ed edifici che ospitavano rispettivamente monache o regolari (fig. 6). Un'immagine così elaborata forniva un quadro sicuramente meno ampio in termini di estensione, ma quanto mai chiaro e preciso. Se si tiene conto del ruolo che gli edifici ecclesiastici avrebbero rivestito nel disegno urbano che stava progressivamente prendendo corpo, l'ipotesi secondo cui le due piante richieste da Selva al Podestà fossero proprio due

28. Per un'accurata e completa analisi della pianta prospettica di De' Barbari si vedano BALISTRERI TRINCANATO, ZANVERDIANI 2000; BALISTRERI TRINCANATO ET AL. 2009.

copie dell'elaborato di Ughi risulta quindi ancora più plausibile.

Ed è probabile che la stesura ordinata degli schizzi cui l'architetto fa riferimento nella lettera del 4 luglio 1807 corrisponda proprio alla copia a colori della pianta di Ughi conservata oggi al Museo Correr.²⁹ In maniera semplice, ma estremamente precisa, la mappa illustra a colpo d'occhio la prima grande azione di riordino del tessuto ecclesiastico della città: in blu sono campite le aree di tutte le parrocchie da accorpate, in rosso vengono riempiti i perimetri delle parrocchie confermate, e il tracciato dei nuovi confini di ciascuna.

La pianta dei Combatti: l'immagine della città

Alcuni decenni dopo - quando già da tempo l'imperatore Francesco I d'Austria aveva istituito il Regno Lombardo-Veneto e dotato Venezia di un viceré (suo fratello l'arciduca Ranieri), di uno stemma (un'aquila bicipite, con in petto uno scudo inquartato con il biscione visconteo e il leone di San Marco) e di una solida struttura amministrativa - un'altra grande trasformazione interessò la città: la costruzione nel 1846 del *terminal* del tronco ferroviario ferdinando Milano-Venezia nell'area della demolita chiesa di Santa Lucia. L'istituzione del ponte translagunare, che collegò le aree barenicole di san Giuliano con l'area interrata della sacca di Santa Chiara, e l'arrivo della strada ferrata nell'area nord-ovest della città capovolsero completamente l'orientamento urbano a favore di una zona, quella del margine ovest di Cannaregio, considerata da sempre periferica e che negli anni seguenti si arricchì di alberghi, magazzini, *docks* e uffici doganali.

Il discreto traffico di viaggiatori che quotidianamente animava la zona di Santa Lucia rese inoltre indispensabile un rafforzamento dell'asse pedonale che collegava Cannaregio con la zona di Rialto, dalla quale si snodavano poi le altre due fondamentali direttrici della città, quella verso San Marco e quella verso San Vidal. Proprio a San Vidal il flusso della viabilità subiva però la brusca interruzione imposta dall'acqua del Canal Grande e sul campo della chiesa, nel 1854, venne appoggiata una delle teste

del ponte cosiddetto «della Carità», in cui si materializzò il progetto, già vagheggiato da tempo, di un collegamento tra il popoloso sestiere di San Marco e quello di Dorsoduro.³⁰

Oltre che riflesso concreto della variazione dei flussi viabilistici - come più avanti sarebbe stato anche il terzo ponte sul Canal Grande, quello detto «degli Scalzi» - il ponte «della Carità» rivestì un ruolo fondamentale poiché permise di ricucire il centro con un'area urbana da sempre considerata marginale e periferica, che lo spostamento dell'Accademia di Belle Arti nel complesso di Santa Maria della Carità aveva contribuito a riqualificare come polo culturale. Grazie all'interramento del vicino rio di Sant'Agnese nel 1863, il ponte garantì dunque la connessione e la valorizzazione di una zona, quella di Dorsoduro, che progressivamente si era configurata quale sede di importanti funzioni non soltanto culturali, ma anche commerciali, doganali e militari. Con la realizzazione di questo nuovo, nevralgico collegamento pedonale si portava dunque a compimento quell'articolato processo di trasformazione urbana avviato circa cinquant'anni prima con la grande concentrazione delle parrocchie.

Dal 1807 in poi Venezia aveva visto in effetti mutare progressivamente l'assetto del proprio sistema funzionale, delle destinazioni d'uso degli edifici, dei sistemi di collegamento e della viabilità. A parità di perimetro e di estensione urbana, la Venezia della seconda metà del XIX secolo doveva apparire dunque completamente diversa rispetto a quella rappresentata dai grandi cartografi del Cinquecento, Seicento e Settecento. I fratelli Bernardo e Gaetano Combatti erano senza dubbio consapevoli dell'impatto che tutti questi cambiamenti avevano generato e a partire dal 1847 avevano avviato un vasto lavoro di rilievo topografico dello spazio urbano, che comprendeva lo studio non solo del perimetro esterno dei fabbricati, dei rii, delle calli, dei campi e dei giardini, ma anche della planimetria interna di alcuni edifici pubblici.

Illustrata dal poligrafo Francesco Berlan e incisa da Giovanni Battista Garlato, l'opera dei Combatti, come è noto, fu pubblicata quasi dieci anni dopo, all'inizio del 1856; sin da subito divenne la pianta topografica in assoluto più evoluta e aggiornata in circolazione in quegli anni (v. BELLAVITIS, ROMANEL-

29. Su questa possibilità si veda anche ROMANELLI 1988, pp. 48-49.

30. Per una cronologia dettagliata del dibattito sulla nascita di un secondo ponte sul Canal Grande si vedano CALABI 2001, pp. 484-488, e ROMANELLI 1988, pp. 204-221.

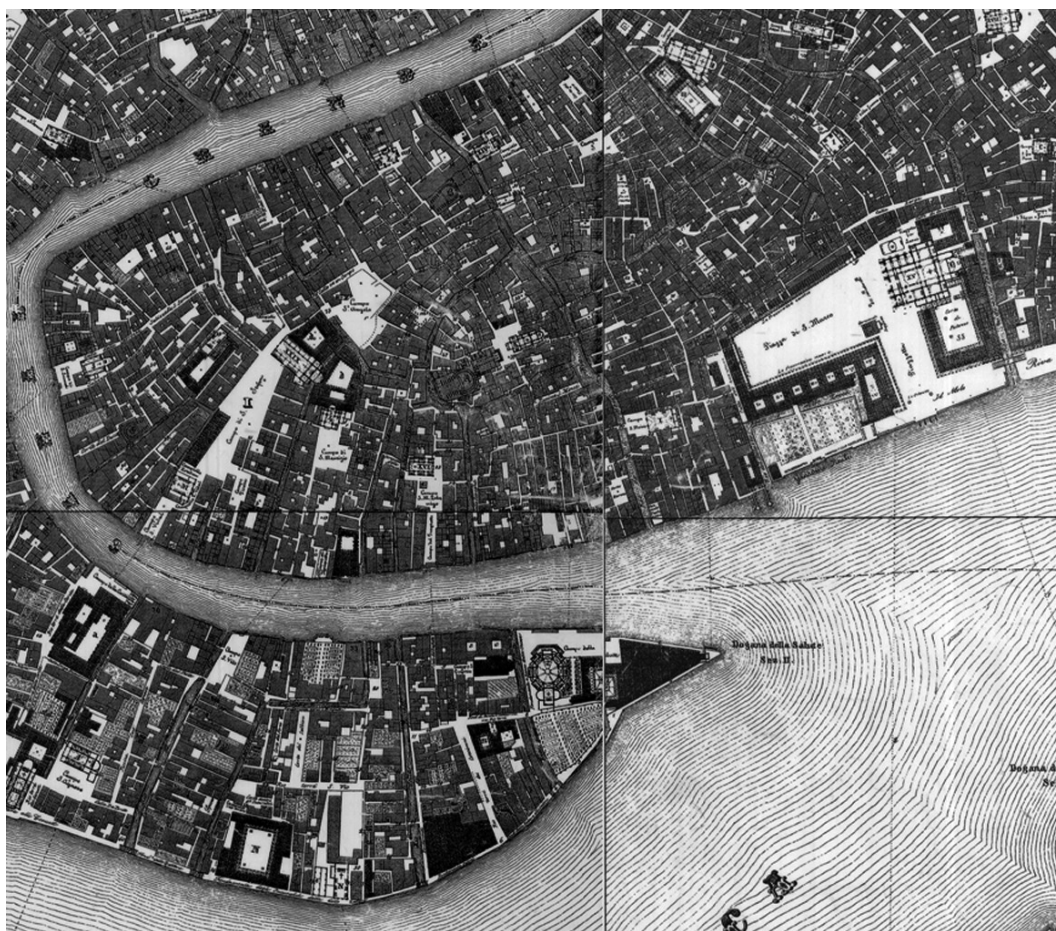


Fig. 7. Bernardo e Gaetano Combatti, *Pianta topografica della città di Venezia, part.*, Venezia, BCMCve, 1847, aggiornata a tutto il 1855.

LI 1985, pp. 183-186) (fig. 7). Essa rappresentava, infatti, «il momento conclusivo di un molteplice sforzo di rappresentazione analitica» (ZUCCONI 2001, p. 64) il quale, avviato nel Cinquecento con la città di Jacopo De' Barbari, si era venuto arricchendo nel corso dei secoli delle innovazioni topografiche di Ludovico Ughi e delle esperienze condotte durante la redazione del Catasto e le rilevazioni di Cesare Fustinelli. Del resto i Combatti tennero conto anche delle informazioni fornite dagli elaborati più recenti, come l'*Iconografia* di Giovanni Battista Paganuzzi (*Nuova pianta iconografica della città di Venezia*, in PAGANUZZI 1821), in particolare per quanto riguarda gli studi che l'autore aveva condotto sul sistema di organizzazione delle parrocchie.

Rispetto a quelli individuati nelle mappe setteottocentesche, i confini della città «combattiana» si erano allargati: raggiungendo un'ampiezza del quadro visivo molto simile a quella già individuata da De' Barbari, i due cartografi arrivarono a comprendere nel loro disegno le isole, unificate, di San Michele e

San Cristoforo, quella di San Secondo e una piccola traccia di quella di Sant'Elena.

A nord-ovest della mappa compare per la prima volta il segno netto della strada ferrata che taglia la laguna, con il capolinea che si innesta nel complesso di edifici della stazione.

Perfettamente rappresentato, il sistema dei canali navigabili, delle secche e delle barene individua nitidamente il perimetro urbano dal quale emergono, tratteggiati in maniera diversa, il sistema del verde, costituito da orti e giardini, e quello dell'edificato.

Nella rappresentazione dei fabbricati il lavoro dei Combatti raggiunge un livello di dettaglio molto alto: il tratto si fa minuzioso e il disegno della pianta interna degli edifici monumentali, tra cui le chiese e tutto il complesso dell'Arsenale, costituisce «ancora oggi un bagaglio di informazioni preziosissimo» (BIADENE, ROMANELLI 1982, p. 15).

Se nelle rappresentazioni cartografiche precedenti la divisione delle *insulae*, ognuna rigidamente confinata dalla traccia profonda dei canali, risultava

cui i vari corpi di guardia, gli uffici, le tesorerie, gli ospedali e le caserme; compaiono inoltre gli edifici per l'«istruzione pubblica», come le scuola infantile a San Giovanni in Bragora, le scuole comunali maschili a Sant'Agnese, l'Accademia di Belle Arti alla Carità, e il Ginnasio e il Liceo Convitto a Santa Caterina; si trovano infine gli «istituti pii», come gli ospizi, la Casa d'Industria e le varie case di ricovero associate a conventi e monasteri.

Nella categoria riservata alle chiese, inoltre, un piccolo specchietto indicava anche quelle esclusivamente a servizio «degli stabilimenti pubblici e luoghi pii» installati nelle rispettive pertinenze, come ad esempio la chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti dell'Ospedale civile, quella di Santa Caterina del Liceo Convitto, quella di San Lorenzo della Casa d'Industria e quella di Santa Teresa dell'orfanotrofio femminile.

La Venezia che viene descritta nella mappa dei Combatti è, dunque, il risultato di una nuova idea di città e di interventi che condizionarono lo sviluppo di numerosi altri centri. Nel corso dell'Ottocento infatti molte città d'Italia e d'Europa avevano subito un radi-

cale rinnovamento nella propria organizzazione politica e sociale e, di conseguenza, anche nella propria struttura urbana. A Venezia però i progetti di riordino si erano scontrati con i «segni particolari» di un caso assolutamente unico, che, proprio per questo, nel corso dei secoli aveva suscitato la curiosità di pittori, scrittori, cartografi e viaggiatori e gli appetiti di conquista di mezza Europa. In questo processo di evoluzione, il dialogo con le preesistenze aveva giocato un ruolo chiave, sia per ragioni pratiche che ideologiche: nella città lagunare, infatti, attraverso confische, stime, riusi e demolizioni, il rapporto con le pertinenze religiose aveva fornito l'occasione per innestare nella città storica una rete organica di funzionalità civili.

È appunto in questo quadro che il lavoro dei due fratelli cartografi ci consente di misurare concretamente l'entità delle trasformazioni: ci permette di riassumere gli esiti di un processo lungo ed elaborato, rappresentando in tutta la sua compiutezza il risultato degli interventi di cinque decenni, nel corso dei quali i differenti governi che si erano avvicendati avevano, con il loro operato, mutato radicalmente la *forma* della città.

Abbreviazioni e sigle

AMV = Archivio Storico Municipale di Venezia

ASV = Archivio di Stato di Venezia

BCMVE = Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia

BFQSVe = Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia di Venezia

BNM = Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia

Bibliografia

AYMARD 1992 = M. AYMARD, *Tempi e spazi della rivoluzione. Per un bilancio storiografico e nuove prospettive di ricerca*, in G.L. FONTANA, A. LAZZARINI (a cura di), *Veneto e Lombardia tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica: economia, territorio, istituzioni*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 11-21.

BALISTRERI TRINCANATO ET AL. 2009 = C. BALISTRERI TRINCANATO ET AL., *Venezia città mirabile: guida alla veduta prospettica di Jacopo De' Barbari*, Sommacampagna, Cierre, 2009.

BALISTRERI TRINCANATO, ZANVERDIANI 2000 = C. BALISTRERI TRINCANATO, D. ZANVERDIANI, *Jacopo De' Barbari: il racconto di una città*, Mestre, CETID, 2000.

BARRIOS ROZÚA 2009 = J.M. BARRIOS ROZÚA, *Las desamortizaciones y el patrimonio histórico de Andalucía*, Granada, Caja Granada, 2009.

BARRIOS ROZÚA 2011 = J.M. BARRIOS ROZÚA, *De la ciudad del antiguo régimen a la ciudad liberal: consecuen-*

cias de la secularización de los conventos en Granada, in E. IACHELLO, P. MILITELLO (a cura di), *Il Mediterraneo delle città*, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 111-120.

BELLAVITIS, ROMANELLI 1985 = G. BELLAVITIS, G. ROMANELLI, *Venezia*, Roma-Bari, Laterza, 1985.

BERTOLI 2002 = B. BERTOLI, *La soppressione di conventi e monasteri a Venezia dal 1797 al 1810*, Venezia, Deputazione di Storia Patria per le Venezie, 2002.

BIADENE, ROMANELLI 1982 = S. BIADENE, G. ROMANELLI (a cura di), *Venezia piante e vedute. Catalogo del fondo cartografico a stampa*, Venezia, La Stamperia di Venezia, 1982.

CALABI 2001 = D. CALABI, *La città e le sue periferie: le case, i ponti, le strade*, in D. CALABI (a cura di), *Dopo la Serenissima, Società, amministrazione e cultura nell'Ottocento Veneto*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2001, pp. 471-511.

CALABI, MORACHIELLO 1987 = D. CALABI, P. MORACHIELLO, *Rialto: le fabbriche e il ponte, 1514-1591*, Torino, Einaudi, 1987.

CASSINI 1982 = G. CASSINI, *Piante e vedute prospettiche di Venezia (1479-1855)*, Venezia, La Stamperia di Venezia, 1982 (1971).

CONCINA 1981 = E. CONCINA, *La formazione dei Catasti*, in I. PAVANELLI (a cura di), *I catasti storici di Venezia: 1808-1913*, Roma, Officina, 1981.

CONCINA 1982 = E. CONCINA, *Structure urbaine et fonctions des bâtiments du XVI au XIX siècle. Une recherche à Venise*, Venise, UNESCO, Save Venice Inc., 1982.

CONCINA 1989 = E. CONCINA, *Venezia nell'età moderna*, Venezia, Marsilio, 1989.

- DE SETA 1996 = C. DE SETA (a cura di), *Città d'Europa: iconografia e vedutismo dal XVI al XVIII secolo*, Napoli, Electa, 1996.
- DE SETA 2004 = C. DE SETA (a cura di), *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, Napoli, Electa, 2004.
- DE SETA, STROFFOLINO 2001 = C. DE SETA, D. STROFFOLINO (a cura di), *L'Europa moderna: cartografia urbana e vedutismo*, Napoli, Electa, 2001.
- FAVILLA 2006 = M. FAVILLA, «*Delendae Venetiae*». *La città e le sue trasformazioni dal XIX al XX secolo*, in G. PAVANELLO (a cura di), *L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006, pp. 166-226.
- FRANZOI, DI STEFANO 1976 = U. FRANZOI, D. DI STEFANO, *Le chiese di Venezia*, Venezia, Alfieri, 1976.
- GEORGELIN 1978 = J. GEORGELIN, *Venise au siècle des lumières*, Paris, École des hautes études en Sciences Sociales, 1978.
- GIANIGHIAN 1982, G. GIANIGHIAN, *Appunti*, in G. CASSINI, *Piante e vedute prospettiche di Venezia (1479-1855)*, Venezia, La Stamperia di Venezia, 1982 (1971).
- GIOLI 1997 = A. GIOLI, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuoso, tutela e dispersione. Inventario dei «Beni delle corporazioni religiose» 1860-1890*, «Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato», 80, 1997.
- GIOLI 2004 = A. GIOLI, *Chiese e conventi: politiche e pratiche di riutilizzo*, in A. VARNI (a cura di), *Nuove funzionalità per la città ottocentesca. Il riuoso degli edifici ecclesiastici dopo l'Unità*, Bologna, Bononia University Press, 2004.
- MANZELLI 1991a = M. MANZELLI, *Dalle lotte anticuriali del Secondo Settecento a Venezia, fino alla soppressione delle corporazioni religiose: il riuoso dei conventi in epoca napoleonica*, tesi di laurea, Università IUAV di Venezia, A.A. 1990-1991.
- MANZELLI 1991b = M. MANZELLI, *Avocazione allo Stato e riuoso della proprietà immobiliare ecclesiastica a Venezia in epoca napoleonica*, «Storia Urbana», 57, 1991, pp. 5-28.
- MAZZI, ZUCCONI 2006 = G. MAZZI, G. ZUCCONI (a cura di), *Daniele Donghi. I molti aspetti di un ingegnere totale*, Venezia, Marsilio, 2006.
- MEZZALIRA 2009 = C. MEZZALIRA, *Progetti napoleonici per l'area orientale di Castello*, «Ateneo Veneto», III serie, 8/1, 2009, pp. 73-100.
- NUTI 1996 = L. NUTI, *Ritratti di città: visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio, 1996.
- PAGANUZZI 1821 = *Iconografia delle trenta Parrocchie di Venezia pubblicate da Giovanni Battista Paganuzzi* MDCCCXXI, Venezia, 1821.
- PATETTA 1978 = L. PATETTA, *Architettura e spazio urbano in epoca napoleonica*, in L. PATETTA (a cura di), *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*, Milano, Electa, 1978, pp. 21-25.
- PATETTA 1992 = L. PATETTA, *Soppressione degli ordini religiosi e riuoso civile dei beni in Lombardia*, in G.L. FONTANA, A. LAZZARINI (a cura di), *Veneto e Lombardia tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica: economia, territorio, istituzioni*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 379-399.
- PINON 2012 = P. PINON, *La grande mutation des couvents sous l'Empire*, in L. TEDESCHI, D. RABREAU (a cura di), *L'architecture de l'Empire entre France et Italie: institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*, Mendrisio - Cinisello Balsamo, Mendrisio Academy Press - Silvana, 2012, pp. 83-94.
- ROMANELLI 1977 = G. ROMANELLI, *Venezia Ottocento. Materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo XIX*, Roma, Officina, 1977.
- ROMANELLI 1978 = G. ROMANELLI, *Contributi*, in E. BASSI, A. DORIGATO, G. PAVANELLO, G. ROMANELLI (a cura di), *Venezia nell'età di Canova, 1780-1830*, Venezia, Alfieri, 1978.
- ROMANELLI 1988 = G. ROMANELLI, *Venezia Ottocento, L'architettura, l'urbanistica*, Venezia, Albrizzi 1988.
- SABOYA 2012 = M. SABOYA, *La ville nouvelle, l'État et les politiques municipales. Architecture publique et urbanisme à Bordeaux de la Révolution à la fin de l'Empire*, in L. TEDESCHI, D. RABREAU (a cura di), *L'architecture de l'Empire entre France et Italie: institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*, Mendrisio - Cinisello Balsamo, Mendrisio Academy Press - Silvana, 2012, pp. 209-222.
- TRAMONTIN 1991 = S. TRAMONTIN, *La riduzione napoleonica delle parrocchie a Venezia: origine, attuazione, conseguenze*, «Ricerche di storia sociale e religiosa», 39, 1991, pp. 119-136.
- TRINCANATO 1997 = E.R. TRINCANATO, *Venezia nella storia urbana*, in E.R. TRINCANATO, F. TENTORI (a cura di), *Su Venezia e la laguna veneta e altri scritti di architettura, 1948-1993*, Roma, Officina, 1997, pp. 158-186.
- VENTURI 1966 = F. VENTURI, *Settecento europeo e Settecento veneziano*, «Studi veneziani», VIII, 1966, pp. 477-480.
- VENTURI 1976 = F. VENTURI, *Settecento riformatore*, 2, Torino, Einaudi, 1976.
- VISIOLI 1995 = M. VISIOLI, *Aspetti della politica urbana a Parma e Piacenza in età napoleonica*, tesi di dottorato, Università IUAV di Venezia, 1995.
- WOODWARD ET AL. 1987 = D. WOODWARD ET AL., *The History of Cartography*, 4-5, Chicago - London, University of Chicago Press, 1987-2007.
- ZUCCONI 2001 = G. ZUCCONI, *Campi e monumenti risorgimentali nella Venezia annessa all'Italia*, in L. MOZZONI, S. SANTINI (a cura di), *Architettura dell'Eclittismo. Il dibattito sull'architettura per l'Italia unita, sui quadri storici, i monumenti celebrativi e il restauro degli edifici: 1861-2011*, Napoli, Liguori, 2011, pp. 325-348.

Il Catalogo di antiche medaglie consolari e di famiglie romane di Gennaro Riccio (1855)

L'illustrazione galvanoplastica a rilievo con coloritura metallica

FEDERICA MISSERE FONTANA, PIETRO BARALDI, PAOLO ZANNINI *

ABSTRACT *This contribution describes, through letters and printed documents, the history of the Catalogo di antiche medaglie consolari e di famiglie romane (Naples, 1855) by the collector Gennaro Riccio, the connections with the training environment, the scientific choices and the printing techniques of the book. The illustrated plates of ancient coins were produced experimentally in relief with the galvanoplastic method and with a special metal hue simulating gold, silver and bronze, in order to obtain a very realistic view of these coins. This method of illustration was successful, but also suffered criticism; it gained fame and later it was forgotten. The spectroscopic investigations carried out on some papers for the identification of the material and of the execution techniques (FT-IR, Raman and FRX spectra) enable the reconstruction of the kind of paper used for the hollow printing, the layer of «white lead» and the composition of metal used in hues suggesting the presence of gold, silver and copper coins in relief, but reveal the absence of precious metals and especially the presence of copper particles (for gold and bronze coins) and tin (for silver coins).*

Nell'estate del 1855 arrivarono a Modena due esemplari del *Catalogo di antiche medaglie consolari e di famiglie romane* di Gennaro Riccio (m. 1874),¹ appena edito a Napoli. Uno - oggi non più rintracciabile - era diretto personalmente al bibliotecario estense, Celestino Cavedoni (1795-1865),² l'altro si conserva ancora nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena dove è giunto per acquisto.

1 Epistolario

Riccio e Cavedoni erano in contatto dal 1840: del 12 febbraio è la prima lettera di Riccio al «Conservatore del Medagliere Estense» (Chieti, 12 febbraio 1840, BEUMO, α.U.1.7, cc. 625-626 [lett. R.35]): era certo che il modenese non gli avrebbe fatto mancare consigli per la riedizione del libro.³ Riccio - «dilettante e collettore di monete di famiglie romane»

* Siamo grati a Luca Bellingeri, Paola Di Pietro, Teresa Guerriero, Milena Ricci della Biblioteca Estense Universitaria di Modena, Maria Teresa Stranieri della Biblioteca Comunale F. De Nobili di Catanzaro, Paola Milone della Società Napoletana di Storia Patria di Napoli, Aniello De Rosa dell'Accademia Ercolanese che hanno facilitato il nostro lavoro. Un ringraziamento particolare va a Marco Borsari dell'Università di Modena e Reggio Emilia per gli utili consigli sui metalli. Le fotografie delle figg. 1-8, 10, 29-30, 34 sono di F. Missere Fontana. Le fotografie delle figg. 9, 11, 16-17, 20-21, 25-27, 32 sono state realizzate con il microscopio digitale da P. Baraldi, quelle delle figg. 13, 18-19, 28 sono state realizzate con la fotocamera integrata nello strumento FRX da P. Zannini.

F. Missere Fontana ha scritto i parr. 1-3, P. Baraldi e P. Zannini il par. 4.

1. Michele Cavarocchi (1838-1881) offre un ritratto retorico di Riccio, ma senza dati cronologici: nel 1874 era già morto in età avanzata, CAVAROCCHI 1874; ALIQUÒ LENZI, ALIQUÒ TAVERRITI 1955, III, pp. 144-145; RUOTOLO 1999, pp. 71-77; NIZZO 2010a, pp. 432, 479-480, n. 120. Forse utile *Requisiti* 1852 (non visto).

2. Lettera di Gennaro Riccio a Celestino Cavedoni, Napoli, 8 giugno 1855, BEUMO, α.U.1.7, cc. 888-889 (lett. R.165): «in giusto dono, perché rendo a Cesare ciò che è di Cesare».

3. Riccio voleva ristampare *Le monete delle antiche famiglie di Roma* (RICCIO 1836), 223 pp. e 55 tavv., recensito da Bartolomeo Borghesi (1781-1860) nel 1839. Girolamo Bianconi (1772-1847), Bologna, 11 agosto 1839, BEUMO, cod. It. 1291, colloc. α.U.1.1, c. 525 (lett. B.179), scriveva a Cavedoni: «Borghesi forse avrà avuto altre cose di più da dire, ma non ha voluto farlo per non disgustare l'autore», auspicava una ristampa curata da Cavedoni; nel 1844 sperava in una riedizione corretta, Bianconi a Cavedoni, Bologna, 3 febbraio 1844, cc. 566-567 (lett. B.203).

(Riccio a Cavedoni, Napoli, 20 luglio 1854, BEUMO, α.U.1.7, cc. 880-881 [lett. R.161]) – si rendeva utile con Cavedoni proponendo acquisti nel Regno di Napoli «di rare monete urbiche, precise a cambio con rare monete di famiglie romane, trovandomi collettore di esse per proprio diporto e quindi in relazione con ogni possessore di esse in questo regno» (Lucera (Foggia), 26 febbraio 1844, BEUMO, α.U.1.7, cc. 633-634 [lett. R.39]).⁴

Riccio inviava a Cavedoni il proprio libro del 1843⁵ quale segno di «inalterabile rispetto» (Riccio a Cavedoni, Lucera, 4 gennaio 1844, BEUMO, α.U.1.7, cc. 629-630 [lett. R.37]).⁶ Egli fidava nel modenese per favorire la vendita di copie e sperava in una recensione, che Cavedoni scrisse su richiesta di August Emil Braun (1809-1856) dell'Istituto di corrispondenza archeologica di Roma (CAVEDONI 1844).⁷

Riccio cercava in Cavedoni il giusto contatto per il duca di Modena al fine di ottenere lodi e onori per l'opera.⁸ Avrebbe anche voluto diventare socio della Regia Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Modena.⁹ Aveva proposto a Geminiano Riccardi

(1794-1857), segretario generale dell'Accademia, due copie del libro, una personale e una per la Biblioteca dell'Accademia.¹⁰ A fine del 1844 Cavedoni inviava a Riccardi un *Promemoria* sul *Prix de numismatique* dell'Accademia di Parigi «all'opera sopra le monete di Famiglia Romane del sig. Genaro Riccio», che era

il libro più comodo ed opportuno per fare il Catalogo delle Monete di Famiglie Romane della raccolta numismatica lasciata in legato alla R. Accademia Estense dalla buona memoria del marchese L. Rangoni;¹¹ giacché in essa vi sono ratificati molti punti di classificazione, meglio che nell'Eckhel, conforme alle osservazioni del Borghesi, ecc. [Cavedoni a Geminiano Riccardi, Modena, 28 dicembre 1844, BEUMO, α.&.3,17, cc. 7-8 (lett. 175)].¹²

Ma l'Accademia non accolse la richiesta.¹³ Riccio – dopo varie insistenze – sembrò rassegnarsi,¹⁴ salvo riprendere l'idea nel 1850, grato dei tentativi del modenese, pur infruttuosi.¹⁵ Nella sua posizione di funzionario della giustizia borbonica, già apprezzato da ben quattro sovrani,¹⁶ avrebbe

4. A distanza di alcuni anni: «la intera collezione degli assi, e loro porti, se debbe acquistarli il Real Medagliere Estense, e non costeranno molto. Ho pure vendibile una raccolta di assi fusi romani od italici, tra quali de' rari», Riccio a Cavedoni, Napoli, 6 febbraio 1853, BEUMO, α.U.1.7, cc. 870-871 (lett. R.157), e Napoli, 29 giugno 1855, cc. 886-887 (lett. R.164).

5. RICCIO 1843, BEUMO, colloc. A.LVI.Q.12 (ex A.LXIV.V.16; A.LXXXIX.F.14), con postille autografe di Cavedoni.

6. Inviava attraverso Francesco De Dominicis (RUOTOLO 1999, p. 71), commerciante a Napoli e Roma, per il difficile collegamento postale fra Modena e Napoli.

7. Riccio a Cavedoni, Lucera, 26 febbraio 1844, BEUMO, α.U.1.7, cc. 633-634 (lett. R.39) in cui si doleva per errori di stampa nelle litografie, e August Emil Braun a Cavedoni, Roma, 13 (o 15?) febbraio 1844, BEUMO, cod. It. 1291, colloc. α.U.1.1, c. 436 (lett. B.133), e Roma, 2 aprile 1844, cc. 437-438 (lett. B.134).

8. Riccio a Cavedoni, Lucera, 4 gennaio 1844, BEUMO, α.U.1.7, cc. 629-630 (lett. R.37), e Lucera, 14 settembre 1844, cc. 631-632 (lett. R.38); ma la copia per la Biblioteca Ducale sarebbe arrivata solo nel 1852: Riccio a Cavedoni, Napoli, 15 settembre 1852, cc. 644 e 647 (lett. R.44).

9. Riccio a Cavedoni, Lucera, 4 gennaio 1844, BEUMO, α.U.1.7, cc. 629-630 (lett. R.37), e Lucera, 14 settembre 1844, cc. 631-632 (lett. R.38).

10. Riccio a Cavedoni, Lucera, 26 febbraio 1844, BEUMO, α.U.1.7, cc. 633-634 (lett. R.39).

11. Luigi Rangoni (1775-1844) nel 1837 aveva lasciato il proprio medagliere all'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Modena, MISSERE 1988.

12. Vedi «Journal des savants», 1844, p. 510; anche su sollecito del corrispondente: Riccio a Cavedoni, Lucera, 15 novembre 1844, BEUMO, α.U.1.7, cc. 627-628 (lett. R.36).

13. Riccio a Cavedoni, Lucera, 16 luglio 1845, BEUMO, α.U.1.7, cc. 635-636 (lett. R.40).

14. Riccio a Cavedoni, Lucera, 2 maggio 1846, BEUMO, α.U.1.7, cc. 637-638 (lett. R.41).

15. Riccio a Cavedoni, Santa Maria di Capua, 20 ottobre 1850, BEUMO, α.U.1.7, cc. 639-640 (lett. R.42).

16. Riccio a Cavedoni, Santa Maria di Capua, 20 ottobre 1850, BEUMO, α.U.1.7, cc. 639-640 (lett. R.42); i medaglioni d'oro per meriti letterari erano arrivati da Gregorio XVI (2 gennaio 1844), da Luigi Filippo Borbone d'Orléans (8 giugno 1844), da Ludwig I di Baviera (4 agosto 1844) e da Ferdinando I d'Austria con l'arciduca Carlo (9 luglio 1845), RICCIO 1855, pp. 209-213; Riccio a Cavedoni, Napoli, 6 luglio 1847, BEUMO, α.U.1.7, cc. 864-865 (lett. R.154).

rinunciato a ottenere onori nel Ducato Estense.¹⁷

Riccio si offriva di aggiornare Cavedoni sui rinvenimenti locali:

Oh! Quanti grandi ripostigli di siffatte monete sonosi scoperti in questa estrema italiana contrada da pochi anni a questa parte, che sono ite in terra estranea, o fuse nel grigiuolo, od a spezzoni acquistati da' numismatici. [Riccio a Cavedoni, Napoli, 15 settembre 1852, BEUMO, α.U.1.7, cc. 644 e 647 (lett. R.44), e Chieti, 12 febbraio 1840, cc. 625-626 (lett. R.35)].

Egli riferiva di diversi ripostigli, *in primis* di quello «del Diamante» (vedi *infra* nota 33). Ne aveva diretta conoscenza avendo acquistato «di quelle oltre 600, se ci troverò cosa distinta, o nuove famiglie, glie le comunicherò» (Riccio a Cavedoni, Lucera, 28 maggio 1844, BEUMO, α.U.1.7, cc. 621-622 [lett. R.33]). Ne inviava resoconto:

Il 6 maggio 1826 mentre zappavasi la terra coltivata a vite poco lungi dall'abitato del villaggio del Diamante, nel luogo detto Piana, in riva al Tirreno, circondario di Belvedere Marittimo, provincia di Cosenza, si rinvenne un grande vaso di bronzo, pieno di monete di famiglie romane, tutte nuove, over mai usate, del numero di circa 24. mila, fior di conio, senza suberate, né quinari, né sesterzi, e tra esse niuna di rarità [...]. Fra molte furono divise ed ancora se ne trovano migliaia in mani private, temendo delle ricerche del Governo, che ha diritto di preferenza ai monumenti patri, pagando però il corrente. [Riccio a Cavedoni, Lucera, 28 maggio 1844, BEUMO, α.U.1.7, cc. 621-622 (lett. R.33) con elenco a c. 622, e Lucera, 14 settembre 1844, cc. 631-632 (lett. R.38)].

Nel 1844 proseguivano le notizie su rinvenimenti e acquisti:¹⁸

nell'ultimo maggio acquistai a Napoli per la egregia conservazione un altro ripostiglio di monete romane, in argento, nel n. di 1200, che permetta, rifusi nella collezione provenienti da tenimenti della città di Agnone,¹⁹ nella provincia del Contado di Molise, tenimento dell'antico Sannio, recorente pochi mesi innanzi [...]. Volendone minuta descrizione posso mandargliela, essendola fatta appositamente per Lei. Erano di una conservazione e bellezza straordinaria e sorprendente. [Riccio a Cavedoni, Lucera, 14 settembre 1844, BEUMO, α.U.1.7, cc. 631-632 (lett. R.38); RICCIO 1855, p. IV].

Nel 1845 Riccio aveva fatto consistenti acquisti in Francia²⁰ e a Londra:

Molte medaglie rarissime ebbi poi dalla disfatta delle collezioni Thomas e Nott dal mio corrispondente francese. [Riccio a Cavedoni, Lucera, 16 luglio 1845, BEUMO, α.U.1.7, cc. 635-636 (lett. R.40)].²¹

Per nummi aurei io credo che la mia collezione è superiore a tutte quelle d'Italia almeno, avendone raggranellati con taluni per raddoppiati, e colle incerte, da ottanta di numero. Molte monete ha fornito la collezione venduta a Londra di Nott, e di Thomas. [Riccio a Cavedoni, Napoli, 6 luglio 1847, BEUMO, α.U.1.7, cc. 864-865 (lett. R.154)].

A inizio di luglio 1847 Riccio ringraziava Cavedoni per la recensione al testo sulla zecca di Luceria (1846)²² e lo aggiornava su scoperte e acquisti. Una lettera senza data (non molto dopo il 30 luglio 1847) informava Cavedoni che il testo su Luceria aveva vinto il prestigioso *Prix de numismatique* dell'Institut

17. All'Accademia modenese non volle donare il libro [del 1843]: «Ma io non potei avere neppure la corrispondenza di cotesta Accademia, e quindi sarebbe senza ragione il dono», Riccio a Cavedoni, Napoli, 15 settembre 1852, BEUMO, α.U.1.7, cc. 644 e 647 (lett. R.44).

18. Riccio a Cavedoni, Lucera, 28 maggio 1844, BEUMO, α.U.1.7, cc. 621-622 (lett. R.33), e Lucera, 14 settembre 1844, cc. 631-632 (lett. R.38).

19. Sul ripostiglio di Agnone Riccio inviò la «nota bramata delle medaglie del ripostino di Agnone rinvenuto or è un anno circa [...] tutte di squisita conservazione e lucidissime, senza quinari, né foderate, e forse con altre molte rinvenute, ma non esibite ai nummografi», Riccio a Cavedoni, Lucera, 15 novembre 1844, BEUMO, α.U.1.7, cc. 627-628 (lett. R.36).

20. Riccio a Cavedoni, Lucera, 16 luglio 1845, BEUMO, α.U.1.7, cc. 635-636 (lett. R.40).

21. Thomas Thomas (m. 1844), cfr. THOMAS s.d.; George Frederick Nott (1767-1841), canonico di Winchester; Charles Louis Rollin (1777-1853) e RICCIO 1855, p. IV.

22. Riccio a Cavedoni, Napoli, 6 luglio 1847, BEUMO, α.U.1.7, cc. 864-865 (lett. R.154). RICCIO 1846, BEUMO, colloc. 75.K.24 (ex A.LXIV.X.13; A.LXXXIX.F.12; L(?).XXIV.Q.21); rec. di Cavedoni (1846); Riccio a Cavedoni, Lucera, 2 maggio 1846, BEUMO, α.U.1.7, cc. 637-638 (lett. R.41). La sezione lucerina era parte significativa della collezione, RICCIO 1855, pp. IV-V.

de France per il 1847,²³ non senza lasciarsi andare ad espliciti giudizi:

Ciò mi è giunto tanto più piacevole in quanto che serve ad abbattere le basse detrazioni del Fiorelli,²⁴ e da per vieppiù appoggiare le benignazioni da lei espresse per essa nel *Bullettino di Corrispondenza Archeologica di Roma*, per le quali li reitero sempre più la mia viva e sentita gratitudine. Onde poi conosca le antecedenze di polemica coll'imberbe e sciocco Fiorelli che crede con i suoi *Annali di consacrare tutte le scoperte in corso mi pregio farle tenere due articoletti del giornale letterario *Il Lucifero* di Napoli e dallo stesso estratti. E colla massima decenza e discrezione che permette la revisione Napoletana, pure offre quanto è bastevole per far giudizio di lui e sul pedissequo vecchio sciocco del conte Milano²⁵ che negli estremi di vita è voluto addivenire autore.*

Avrebbe poi inviato «la risposta al Fiorelli per i nummi di Luceria» (Riccio a Cavedoni, s.l. né d., *BEUMO*, α.U.1.7, cc. 645-646 [lett. R.45]).

A tali fatti si riferisce anche nell'ottobre 1847 dopo le

risposte date da un mio amico abruzzese agli articoli di Fiorelli e del conte Milano sulle tasse delle monete de' famiglie.²⁶ In quanto alle cosette lucerine che voi avete benignamente protetto, ebbe l'onore del premio francese di

questo anno, malgrado che molte opinioni ivi emesse non sono conformi al sentire di Raoul Rochette²⁷ e di qualche altro di quegli archeologi componente la Commissione che dovette riferirne. Ciò malgrado furono di avviso favorevole. [Riccio a Cavedoni, Lucera, 26 ottobre 1847, *BEUMO*, α.U.1.7, cc. 866-867 (lett. R.155)].

Dopo lungo silenzio, nel 1850 la corrispondenza riprendeva da Santa Maria Capua Vetere (Caserta): Riccio era stato promosso dal sovrano.²⁸ Egli informava sulle difficoltà dell'archeologia nel Regno di Napoli per l'improvvisa morte di Francesco Maria Avellino (1788-1850),²⁹ direttore del Reale Museo Borbonico, lasciando intravedere tensioni tra Fiorelli e Bonucci³⁰ «distrutti a vicenda» e «la direzione del Museo caduta in mani troppo deboli, e senza alcun favorevole antecedente, tali essendo le condizioni del S. Giorgio».³¹

Riccio inviava a Cavedoni nota dei ripostigli di monete repubblicane che conosceva citando rarità e acquisti, prova che la sua collezione traeva molto dallo stretto rapporto con territorio e ritrovamenti (RICCIO 1855, pp. II-IV):³² Rodi Garganico (Foggia, 1823-1824, 10.000 monete - RICCIO 1855, p. III); Diamante (Cosenza, 1826-1830, con «100.mila e più monete»);³³ Casalbordino (Chieti, 1833) 10.000 mo-

23. Riccio a Cavedoni, s.l. né d., *BEUMO*, α.U.1.7, cc. 645-646 (lett. R.45); «Revue numismatique», 1847, p. 312.

24. Giuseppe Fiorelli (1823-1896), v. KANNES 1997; RUOTOLO 1999, pp. 90-93; NIZZO 2010a; NIZZO 2010b.

25. Raffaele Milano, conte di Mazzalaves, RICCIO 1855, p. IV; RUOTOLO 1999, pp. 72-75; NIZZO 2010a, p. 432.

26. MILANO 1847; da Braun e Wilhelm Henzen (1816-1887) apprendiamo che Cavedoni dovette fare da paciere fra Riccio e Milano, che volevano far pubblicare risposte e controrisposte dei propri difensori sul *Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica di Roma*, nonostante il diniego di Henzen che non gradiva tali polemiche: Henzen a Cavedoni, Roma, 11 ottobre 1847, *BEUMO*, cod. It. 1291, colloc. α.U.1.5, c. 86 (lett. H.39), e Braun a Cavedoni, Roma, 28 ottobre 1847, *BEUMO*, cod. It. 1291, colloc. α.U.1.1, c. 451 (lett. B.142). Il riferimento è a TENESI 1847, che contrattaccava l'abruzzese Panfilo De Riseis (1795-1883), *Numismatica* (DE RISEIS 1847); Cavedoni ricompose il problema in *Poche osservazioni* (CAVEDONI 1848).

27. Desiré Raoul-Rochette (1790-1854), cfr. RAOUL-ROCHETTE 1847. Dieci anni dopo scriveva: «Povero Rochette, ci lasciò. Dovevamo fare il giro delle Puglie insieme in ottobre. Ma l'uomo propone e Dio dispone. Fiat voluntas sua», Riccio a Cavedoni, Napoli, 20 luglio 1854, *BEUMO*, α.U.1.7, cc. 880-881 (lett. R.161).

28. Riccio a Cavedoni, Santa Maria di Capua, 22 agosto 1850, *BEUMO*, α.U.1.7, cc. 641-642 (lett. R.43).

29. TREVES 1962; RUOTOLO 1999, pp. 70, 72, 76, 91-92, 94.

30. Carlo Bonucci (1799-1870), v. VENDITTI 1971.

31. Diversamente Wilhelm Henzen a Cavedoni, Roma, 26 gennaio 1850, *BEUMO*, α.U.1.5, c. 114 (lett. H.54), sosteneva di trovare consolazione sapendo che successore di Avellino in Museo era Domenico Spinelli, principe di San Giorgio (1788-1862).

32. I ripostigli indicati da Riccio furono inseriti da Cavedoni nel *Ragguaglio* indicando il corrispondente come fonte, CAVEDONI 1854, pp. 38-41; tali ripostigli non sono compresi in CRAWFORD 1969, che registra ripostigli a Benevento nel 1877 (n. 366) e 1884 (n. 22) e a Caiazzo nel 1878 (n. 423); per il controllo sul testo di Crawford si ringrazia Marco Brogini.

33. Su cui anche: «Mi confondo ancor io nel deffinire il numero ingente delle medaglie delle famiglie del Ripostiglio del Diamante. Non tenga conto delle cose variamente scrittele in più volte ed epoche diverse. Per non indicare un numero

nete «conservatissime che costituirono tre collezioni piccole di quella provincia, cioè del barone Genua di Vasto,³⁴ de' d.r Michele de' Giorgio de' Lanciano [Chieti]³⁵ e del sig.r Ravizza di Chieti»,³⁶ dopo altre 4.000 monete rinvenute dieci anni prima; Benevento (1840, 2.000 pezzi, «un gran deposito di famiglie della più classica bellezza»); Agnone (Isernia, 1844, «1200 monete conservatissime quasi tutte da me acquistate»); Sepino (Campobasso, 1844, 1.800 pezzi, «una partita conservatissima di famiglie») avute «dagli eredi del Presidente Criminale Chiarizia»;³⁷ «Pescolanciano o Mastogirardo [...] sopra aspra montagna» (Isernia, 1846, 6.000 monete); Caiazzo (Caserta, 1850, «molte centinaia di monete conservatissime»); «nel terrimento dell'antico Larinum» (Campobasso, 1851, «più di 1000 monete»); sulla spiaggia di Termoli (Campobasso, 1853, «4000 e più monete dell'ottima conservazione») (Riccio a Cavedoni, Napoli, 26 aprile 1853, BEUMO, α.U.1.7, cc. 872-875 [lett. R.158], e Napoli, 23 maggio 1853, cc. 876-877 [lett. R.159], con elenco). Le informazioni venivano «dal libro de' miei acquisti, che ho avute io personalmente a disaminare, ma da 28 anni dacché io raccolgo monete di Famiglie, ho avuto notizie di più di 30 ripostigli, di quantità diverse e vistose di monete romane consolari. Questo suolo è ricco, e come si teme che l'autorità, od i proprietari de' feudi reclamino i loro dritti, spesso taciano il luogo del rinvenimento, e le vendono a dettaglio» (Riccio a Cavedoni, Napoli, 26 aprile 1853, BEUMO, α.U.1.7, cc. 872-875 [lett. R.158]).³⁸

Rinvenimenti e acquisti avevano sviluppato la collezione e, dopo la riedizione del libro nel 1843, Riccio vantava altre monete inedite, che comunicava a Cavedoni perché ne avrebbe parlato «nel Catalogo del mio Medagliere, che spero compire nell'imminente inverno, a Dio piacendo, ed allora, se mi riesce ci metterò per incidente un maggior dettaglio degli accennateli ripostigli» (Riccio a Cavedoni, Napoli, 26 aprile 1853, BEUMO, α.U.1.7, cc. 872-875 [lett. R.158]): è la prima menzione nel carteggio del *Catalogo*, che Riccio sperava di finire nell'inverno 1853-1854, come avvenne.

Nell'estate del 1854 il *Catalogo* era ormai concluso.³⁹

Riccio ricevendo da Cavedoni il suo libro sui ripostigli di consolari romane (CAVEDONI 1854) dichiarava di averne «ammirato la pazienza nel raggranellare tante notizie, e la costanza che richiedeva la corrispondenza con tanti dotti e chiarissimi suoi corrispondenti, tra quali l'è piaciuta per semplice sua degnazione, nominare me più fiato». Già alla prima lettura Riccio rimetteva in discussione il tradizionale ordine alfabetico delle famiglie: «Dopo il dotto suo lavoro sarei tentato di fare la descrizione o catalogo delle mie medaglie consolari, che coll'antico sistema alfabetico ho completato, per ordine cronologico. Mi aiuterà Ella nelle difficoltà che mi potranno sorgere?» (Riccio a Cavedoni, Napoli, 8 agosto 1854, BEUMO, α.U.1.7, cc. 882-883 [lett. R.162]). La domanda era retorica: il libro era già finito e così sarebbe andato in stampa, ma è chiaro il fascino esercita-

stravagante e stragrande le manifesto quelle passate per le mie mani. Tremila da me acquistate in molteplici volte. Tremila depositate per liberarsi al Principe di Belvedere padrone diretto del fondo nel quale il ripostiglio fu rinvenuto. Tremila ne acquistò un tale signor Leporini. Seimila e più ne furono depositate dal contadino che le rinvenne zappando la terra entro un grande vaso di bronzo che restò infranto. Mille e più ne acquistò mio padre, metà delle quali costituenti il numero da me posseduto. Le varie autorità e galantuomini accorsi ne ebbero migliaia. Duemila ne pervennero al Museo Reale tra quelle delle autorità sorprese. Questa quantità, che ascende da' 20 ai 24 mila, questa quantità sarà sempre minore del vero; accertandola che anche adesso se ne rimette da tanto intanto qualche reliquato a vendere in questa piazza di Napoli», Riccio a Cavedoni, Napoli, 23 maggio 1853, BEUMO, α.U.1.7, cc. 876-877 (lett. R.159); RICCIO 1855, p. II.

34. Matteo Genova, barone di Salle (1790-1869), MARCHESANI 1838, pp. 37, 183-184.

35. Aveva partecipato alla municipalità filofrancese a Lanciano nel 1799; RICCIO 1855, p. III.

36. Probabilmente Gennaro Ravizza (1766-1836), storico chietino.

37. Carlo Arienzale Chiarizia, presidente della Suprema Corte Criminale di Reggio Calabria; RICCIO 1855, p. III.

38. Nelle lettere si parla anche del ripostiglio di Badolato (Catanzaro), RICCIO 1855, pp. III-IV: «un ripostiglio di diverse migliaia di nummi consolari alquanto neri od ossidati della più alta monetazione romana. Due mila e più sono venuti qui alla mia ispezione e ne acquistai da dugento e più de' migliori»; Riccio a Cavedoni, Napoli, 20 luglio 1854, BEUMO, α.U.1.7, cc. 880-881 (lett. R.161) con elenco: «Io le presi per cederle agli amici perché niuna di esse mi mancava nella collezione [...]. Ho scritto per potere disaminare, ed acquistare, se sia possibile, la rimanente quantità dispersa in più mani in quei luoghi della Calabria prossimi al punto dello scavamento».

39. Riccio a Cavedoni, Napoli, 20 luglio 1854, BEUMO, α.U.1.7, cc. 880-881 (lett. R.161).

to dalle scelte scientifiche di Cavedoni e Borghesi (CAMPANA 1971).

Così a giugno erano pronti i due esemplari del *Catalogo* diretti a Modena attraverso Roma «solo luogo con cui Napoli ha direttamente corrispondenza» (Riccio a Cavedoni, Napoli, 8 giugno 1855, BEUMO, α.U.1.7, cc. 888-889 [lett. R.165]).

Riccio scriveva a Cavedoni:

spero che troverà molte cose che le piaceranno, e molte monete nuove da altre collezioni affatto non possedute. Tutte le rarissime ed inedite sono state riportate in oro, argento e bronzo nelle sei tavole in galvanoplastica, oltre il frontespizio ed il ritratto operati in oro rosso colla nuova macchina francese. L'edizione è pure in lusso e riporta tutti gli studi importanti di Lei sulla materia, e di Borghesi, e di tanti insigni passionati di questa classe numismatica. A proposito di Borghesi, riuscirebbe a Lei farne pervenire l'esemplare a lui destinato, e giustamente dovutogli?

E aggiungeva:

Mi piacerebbe, quando l'avrà letto, di farne una inserzione nel *Bullettino archeologico*, come pubblicazione di collezione italiana raggranellata con trenta anni di diligenze e dispendi. Pel prezzo di quello della R. Biblioteca mandi quello che Le aggrada. Si vendono piastre dieci. Per di Lei riguardo rilascio il 25 per cento, e sarebbero ducati 9 napoletani invece di 12. Se altri suoi amici ne desiderassero, me ne prevenga, perché essendo ristretta edizione, e costosa, credo che tosto sarà esaurita. Un buon numero è già avviato all'estero. [Riccio a Cavedoni, Napoli, 8 giugno 1855, BEUMO, α.U.1.7, cc. 888-889 (lett. R.165)].

Il tramite fu un predicatore, tal Borghi, in procinto di recarsi al Nord, passando per Modena.⁴⁰ Riccio già ringraziava per la recensione che Cavedoni avrebbe scritto:

parlando delle monete distinte della mia raccolta la pregherei non trascurare di quelle capitate dopo la stampa e che saranno tosto aggiunte in supplemento, non ancora pronto. [Riccio a Cavedoni, Napoli, 3 agosto 1855, BEUMO, α.U.1.7, cc. 884-885 (lett. R.163)].

Questa è l'ultima lettera di Riccio a Cavedoni. Riccio nel 1856 e 1861 avrebbe edito due supplementi al libro (RICCIO 1856, 38 pp., e RICCIO 1861, 18 pp.; annunciati in RICCIO 1855, p. 1), oggi non presenti nella Biblioteca di Modena.

Il libro giunto a Modena arricchiva le collezioni estensi, sapientemente curate e sviluppate da Cavedoni, che ha acquisito per la Biblioteca ducale un testo con descrizione di molte monete antiche della serie repubblicana e riproduzioni prodotte con una tecnica di recente elaborazione, atta a sollecitare l'interesse di conoscitori e studiosi, per l'intenzionale realismo con cui presentava i reperti monetali.

L'opera fu prontamente recensita da Giulio Minervini (1819-1891): evidenziando pregi e difetti del testo, si diceva non concorde con l'inserimento di tavole galvanoplastiche, come tecnica «soggetta a molte difficoltà», ma approvando comunque la scelta come «utilissima per la riproduzione delle medaglie estremamente rare, le quali non possono esaminarsi da' numismatici, che in alcune particolari collezioni, le quali non sempre sono accessibili o per la lontananza, o per altre peculiari circostanze» (MINERVINI 1855, pp. 143-144). La nota di Minervini è importante: queste tavole permettevano l'autopsia delle monete a tutti gli studiosi. Egli concludeva:

noi non sappiamo abbastanza lodarlo [Riccio], per aver cominciato a profittare de' metodi galvanoplastici a beneficio delle scienze. Questi nuovi saggi (i primi forse che siensi tentati in Italia) sono ben lungi dell'aver raggiunta la perfezione di quelli che già furono presentati in Germania, ed anche meglio in Inghilterra, a vantaggio di opere elementari di numismatica. Ma noi non dubitiamo che si vedranno ancor fra breve introdotti fra noi metodi più esatti per simiglianti pubblicazioni, che noi vorremmo però veder sempre limitate alle monete rarissime, per le quali è tanto interessante una riproduzione perfettamente identica agli originali. [MINERVINI 1855].

La recensione di Celestino Cavedoni indicava le «sei tavole impresse e colorite col metodo galvanoplastico» e le usava come mezzi di controllo visivo degli esemplari descritti nel testo, segnalando le monete «del tutto nuove, oppure importanti per qualche singolare particolarità» a cui dare «qualche giunta e rettificazione» (CAVEDONI 1856b). Cavedoni sottolineava «le più insigni» fra le monete editate da Riccio e i pezzi unici (o pretesi tali) e approfittava di vederle in «fac-simile», come analoghe dell'autopsia, per correggere una descrizione di Borghesi e ricostruire contraddizioni e conferme alle proprie teorie (CAVEDONI 1856b, pp. 78 [Borghesi], 77, 81-

40. Riccio a Cavedoni, Napoli, 29 giugno 1855, BEUMO, α.U.1.7, cc. 886-887 (lett. R.164).

82 [*contra sé*] e 79-80 [a proprio favore]). Cavedoni scriveva «del pregio e delle dovizie della insigne collezione», ma criticava la «fretta della dettatura», la mancanza di «esattezza delle descrizioni e delle dichiarazioni» e l'omissione di particolari utili a spiegare e attribuire i pezzi, avanzando anche qualche dubbio sull'autenticità di alcuni esemplari (CAVEDONI 1856b, pp. 80-81).

Per il *Catalogo* Riccio ebbe un rescritto di Ferdinando II di Borbone (31 agosto 1855) e lettere dall'Académie di Parigi (RICCIO 1856, p. v).

La novità fu esposta alla «mostra di oggetti di belle arti» del Regno e descritta da Francesco Paolo Boselli (1786-1864), presidente della Società Reale Borbonica (BOSELLI 1856). Partecipò poi alla *Exposition universelle* del 1855 a Parigi ottenendo menzione onorevole dalla commissione che giudicò solo «l'exécution matérielle du volume»:

Malheureusement le papier porcelaine⁴¹ trop épais dont on a fait usage n'a pas permis à la pression d'exprimer tous les finesse des originaux, et la couche métallique d'or, d'argent ou de bronze étendue sur les dessins pour en compléter l'imitation, a souvent dépassé les contours extérieurs des pièces et a généralement altéré la netteté des reliefs. [*Exposition* 1856, p. 1287].⁴²

Pur approvando l'intenzione di Riccio di applicare alla numismatica «ce mode de représentations en relief», la giuria dell'Esposizione lo invitò a ritentare con una carta meno spessa, anche sull'esempio della medaglia d'oro dell'esposizione, perfettamente riprodotta su carta.

Riccio ottenne infine la medaglia d'oro dell'Académie nationale, agricole, manufacturière et commerciale di Parigi, da consegnare il 21 gennaio 1856 (RICCIO 1856, p. 34, e RICCIO 1861, p. [IX]).

Anche Bartolomeo Borghesi, «il cui solo nome è un elogio», si complimentò:

Felice è stata l'idea di sostituire la galvano-plastica all'incisione, che per tal modo può dirsi di avere le stesse medaglie sotto gli occhi, e così anche gli impotenti a procurarsi un museo, saranno in grado di portare adeguato giudizio sulle nostre quistioni. Io pure ne ho profittato per alcuni nummi che non avea mai veduti. [Lettera da Pesaro, 1 giugno 1856, RICCIO 1856, pp. III, v-vi].

Già nel 1856 Riccio decise di non continuare a produrre «tavole in varii colori metallici», ma di porre litografie nel primo supplemento dell'opera.⁴³ Nell'introduzione al secondo supplemento (1861) ricordava: «Si è reso inesequibile il riporto delle monete distinte od inedite [...] col metodo galvano-plastico [...] dacché l'unico intendente in Napoli di tal sistema era l'artista tedesco Signor Hendrik,⁴⁴ restituitosi in patria» (RICCIO 1861, p. v). Nell'introduzione Riccio dava libero sfogo anche al disagio di tutta una vita per il trattamento subito «sotto il dispotismo» borbonico: la rimozione da giudice della Gran Corte Criminale di Santa Maria Capua Vetere, «lo spregio e l'oppressione» verso «i talenti e le specialità del paese», la persecuzione contro i letterati come affini alle rivoluzioni, e infine colpiva con giudizi taglienti anche le nuove scelte postunitarie sul Museo Archeologico napoletano, alla cui direzione non fu chiamato (RICCIO 1861, pp. VII-VIII).

In questo clima di entusiasmo e insieme di vivaci critiche la fine della corrispondenza tra Cavedoni e Riccio appare strana, se non fosse legata a un episodio che val la pena di esporre. Dopo l'esposizione alla Reale Accademia Ercolanese di Archeologia e nonostante le obiezioni del principe di San Giorgio, Domenico Spinelli, e Bernardo Quaranta (m. 1867), Riccio aveva pubblicato un opuscolo su una moneta della zecca di Tralles (Lydia) in cui ravvisava le sembianze del poeta Publio Ovidio Nasone (RICCIO 1856b). La moneta da lui acquistata era frutto dell'alterazione prodotta da un falsario dei secoli XVI-XVII su un esemplare autentico di Tralles di P.

41. ARNEUDO 1913-1925, III, p. 1741, s.v. *Porcellana (carta, cartoncino)*: «Carta cartoncino lucidissimi, levigati, con riflessi lucenti: sono detti, con parola francese, glacés e vengono usati nella stampa di lavori di fantasia», vedi s.v. *Fantasia (lavori di)* I, 1913-1917, pp. 702-703, incrementati dalle macchina a plàtina.

42. Cfr. Archivio di Stato, Napoli, *Ministero Agricoltura, Industria e Commercio*, fascio 246, lettera di Luigi Carafa di Traetto, 16 ottobre 1856, che descrive l'invenzione; si ringrazia per la notizia Andrea Casiere, della rete delle Associazioni delle Due Sicilie.

43. RICCIO 1856, p. IV: «Delle inedite, e classiche di questo supplemento riporterò i fac-simili, come nel Catalogo, in appresso, non potendo ora fornire più tavole a varii colori metallici, come lo spero pure dei medaglioni del merito letterario, ma con altro diverso metodo».

44. Hendrik è forma corrotta per Heydrich.

Veidius Pollio. Un esemplare della collezione romana di Felicità Rondanini (sec. XVII) era già stato studiato e posto in dubbio in passato. Nelle lettere fra Minervini e Cavedoni appare la discussione⁴⁵ che sfociò nella correzione di Cavedoni in un breve articolo sulle monete della zecca edito proprio sul «Buletino archeologico napolitano» nella primavera del 1856.⁴⁶ L'episodio suscitò un opuscolo di Riccio contro chi aveva messo in dubbio l'autenticità della moneta, portando a sostegno la propria quarantennale esperienza numismatica. Riccio scelse di realizzare una nuova tavola con rilievo e colore (RICCIO 1857, p. 6).

La tavola non appare in nessuna copia del raro opuscolo esaminata per questo studio e allo stato attuale della ricerca non è stata reperita. Secondo l'autore l'«esattissima riportata impronta» provava che la moneta era «genuina, di conio e patina antica ineluttabilmente» come attestato «dal fac-simile trattone in rame col metodo galvanoplastico, che offro a chi il voglia», insieme all'esame autoptico del pezzo (RICCIO 1857, p. 6; PANSA 1912, p. 174). Nel 1912 il sulmonese Giovanni Pansa (1865-1929) scoprì nella bottega di un antiquario napoletano la moneta del conterraneo poeta Ovidio e la acquistò, riconoscendovi una «celebre impostura numismatica» e indagando la storia esemplare di come una moneta falsa possa essere dimenticata e riscoperta autentica nonostante «quarant'anni circa di pratica numismatica» (RICCIO 1857, p. 4). Pansa salvò la buona fede di Riccio pensando che egli «si ostinasse dietro fallaci apparenze», anche per una fraintesa approvazione avuta da Borghesi (RICCIO 1857, p. 6; PANSA 1912, p. 175).

Ma i quindici anni di corrispondenza con Modena erano ormai interrotti e l'antica stima per Cavedoni, che aveva portato Riccio a citarlo più volte in ogni pagina delle sue opere, a interrogarlo per lettera sulle monete più diverse, ad aspettare i suoi scritti come un discepolo,⁴⁷ era sfumata in un breve volgere di eventi.

Minervini scriveva al modenese:

Conoscerà l'ira del Riccio pel contrasto ricevuto da noi a causa del suo Ovidio Nasone. In un libercolo da lui ultimamente pubblicato vomita la sua bile contro di noi, ma più contro di me che con una parola dissi essersi dimostrata insussistente la sua opinione. Egli assicurava che il Borghesi aveva veduta una simile moneta, e dichiarata verissima; ma mi è stato facile rilevare dallo stesso Borghesi, che il povero Riccio si era ingannato avendo preso a rovescio tutta la lettera del Borghesi [...]. L'affare è più ridicolo che scientifico. Solo se il Borghesi mi permette di chiarire la verità farò conoscere qual fosse il giudizio di quel dotto. [Minervini a Cavedoni, Napoli, 12 aprile 1857, BEUMO, cod. It. 1291, colloc. a.U.1.6, cc. 637-638 (lett. M.344)].⁴⁸

Minervini non avrebbe poi scritto altro sull'argomento, almeno non nel «Buletino archeologico napolitano».

Nel 1857 Cavedoni avrebbe invece preso occasione di manifestare il proprio pensiero - pur con l'abituale pacatezza - nella recensione all'opera di Henri Cohen (1806-1880) sulle monete repubblicane per lo stesso periodico napoletano (CAVEDONI 1857).

Allor che, due anni addietro il ch. Riccio, nel pubblicar ch'ei fece il catalogo della insigne sua collezione di Medaglie consolari e di famiglie Romane, scriveva che «una terza edizione della sua opera intitolata *le Monete delle antiche Famiglie di Roma* riuscirebbe quasi impossibile, per la ingente spesa che costerebbero le incisioni, giacché molto male la litografia si prestò alla rappresentanza della monetaria in atto»; non si sarebbe forse egli immaginato che un numismatico Francese avrebbe non molto dopo data in luce l'opera che gli pareva quasi impossibile. La descrizione del ch. Cohen è corredata di ben LXXV tavole disegnatte ed incise con singolare amore e maestria; sicché l'opera sua in questo riguardo supera tutte le precedenti; giacché anche i disegni del Morelli, senza dire che sono ingranditi oltre il vero, sono di uno stile uniforme, laddove nelle medaglie originali lo stile varia di molto secondo la

45. G. Minervini a Cavedoni, Napoli, 19 giugno 1856, BEUMO, cod. It. 1291, colloc. a.U.1.6, cc. 631 e 634 (lett. M.341).

46. CAVEDONI 1856a, pp. 158-160, parla di un «abbaglio singolare»; a p. 158, nota 1, un'aggiunta dell'editore (i.e. Minervini) definisce «insussistente» l'opinione di Riccio.

47. Riccio a Cavedoni, Lucera, 26 febbraio 1844, BEUMO, α.U.1.7, cc. 633-634 (lett. R.39) e Napoli, 20 luglio 1854, cc. 880-881 (lett. R.161): il libro sulle monete repubblicane, CAVEDONI 1854, era «attenduto come il Messia».

48. Cfr. Minervini a Cavedoni, Napoli, 16 giugno 1857, cc. 639-640 (lett. M.345): «Il sig. r Riccio, nella sua incerta difesa, aveva stampato che il Borghesi era dalla sua parte; ma questo dotto mi ha assicurato tutt'altro, come doveva essere. Egli non ha compreso la lettera del Borghesi; e quindi ha citato in appoggio tutti gli oppositori della sua opinione. Forse ne dirò due parole per la verità».

varia età della loro impressione. Nelle tavole del ch. Cohen, com'egli attesta, tutti i disegni furono accuratamente eseguiti sotto la sua direzione per mano di M. Dardel,⁴⁹ il più abile artefice di Parigi in questo genere, sopra le monete originali, oppure sopra impronte procurategli da esperti dilettanti di numismatica, e sopra le impressioni elettromagnetiche del catalogo del signor Riccio; tranne alcuni pochi ritratti dalle tavole del Morelli, del Museo Fontana, e dell'opera del Riccio medesimo. [CAVEDONI 1857, p. 121].⁵⁰

Anche tenendo conto del sicuro apprezzamento per il lavoro di Cohen (compreso l'apparato illustrativo), è difficile non vedere in queste espressioni un confronto fra il libro di Riccio e quello del francese, ampiamente risolto in favore di quest'ultimo.

Cavedoni sottolineava alcuni errori di Cohen derivati da Riccio e «pel solo desiderio di vedere esente da alcuni piccoli nei un sì bel lavoro» (di cui auspicava subito nuova edizione), proponeva correzioni (CAVEDONI 1857, pp. 121, 125, 130), concludendo con una critica che pare rivolta più a Riccio che a Cohen: «Avrei parecchie rettificazioni da fare al bel libro del ch. Cohen, segnatamente riguardo a' luoghi, ove seguendo il Riccio, fa dire a me e ad altri ciò che altrimenti non dicemmo» (CAVEDONI 1857, p. 131).

Nel 1855 Riccio descrisse nel *Catalogo* 95 pezzi in oro, 4.561 in argento, 2.297 in bronzo, 6 in piombo per un totale di 6.959 monete repubblicane, di cui 140 illustrate in tavola. Nel 1868 la sua collezione di monete repubblicane, che al massimo fulgore doveva contare circa 10.000 pezzi (RICCIO 1855, p. IV) (forse compresi i doppioni), dopo un tentativo di cessione al comune di Napoli senza successo, sarebbe stata venduta all'asta: erano ormai poco più di 1.500 pezzi.⁵¹ L'ultima notizia su Riccio riguarda la presentazione dell'opera a Vittorio Emanuele II, che gli inviò lettera di congratulazioni e uno «spillo di diamanti» col proprio nome (CAVAROCCHI 1874, pp. 3-4): alla Biblioteca Reale di Torino ancora oggi è conservato un esemplare del *Catalogo* con legatura originale che porta sul dorso il monogramma del re e nel contropiatto anteriore l'ex libris di Vittorio Emanuele II.⁵²

Già nel 1864, nei *Prolegomenes* anteposti al primo volume delle proprie *Recherches sur la monnaie romaine depuis son origine jusqu'à la mort d'Auguste*, Pierre Philippe Bourlier, barone d'Ailly (n. 1794), aveva completamente stroncato l'opera di Riccio sia nel testo che nelle illustrazioni, riferendosi però alle sole litografie, senza citare espressamente le tavole del 1855 (D'Ailly 1864-1869, I, pp. XXII-XXIV). Come sintesi delle polemiche sul contenuto scientifico dell'opera di Riccio valga il giudizio sul testo del 1843 inviato a Cavedoni da Théodore Mommsen (1817-1903): «Ella non sa quanto rari sieno qui da noi gli scritti i più importanti sulle monete famigliari, come le decadi del Borghesi ed il suo saggio coll'Appendice. Generalmente non si conoscono se non per quel meschino lavoro del Riccio» (Mommsen a Cavedoni, Lipsia, 1 luglio 1851, BEUMO, cod. It. 1291, colloc. α.U.1.6, cc. 85-88 [lett. M.45]).

2 Descrizione del libro

Catalogo di antiche medaglie consolari e di famiglie romane raccolte da Gennaro Riccio e compilato dallo stesso possessore, Napoli, Dalla Stamperia e Cartiere del Fibreno, 1855, VIII, 230, [6] c. di tav.; 1 ritr.: ill.; 27 cm.

Nel frontespizio, dopo l'indicazione di responsabilità si legge:

autore delle opere numismatiche Le monete delle antiche famiglie di Roma; di quelle della Zecca di Luceria; e di quelle delle Antiche città autonome del Regno al di qua del faro. Le due prime premiate per concorso dall'Istituto d'iscrizioni e belle lettere di Francia; ed onorato di più medaglioni aurei pel merito letterario. Colla esposizione delle più recenti dottrine sulla materia per gli studii proprii e de' più chiari nummologi. Ornato di sei tavole, due in oro, due in argento e due in bronzo col metodo della elettrotipia, rassegnando in fac-simili le più insigni monete possedute; e descrizione de' medaglioni del merito e de' loro documenti in appoggio.

La descrizione si basa sull'esemplare in Biblioteca Estense Universitaria di Modena, collocato A.XLII.Q.28

49. Louis Dardel (1811 - ancora viv. 1892), HOLLARD 1991, pp. 16-19.

50. Riecheggia COHEN 1857, p. III.

51. *Catalogue* 1868; v. NIZZO 2010a, pp. 479-480, nota 120.

52. Biblioteca Reale, Torino, colloc. N.102.31, in tutto corrispondente all'esemplare di Modena (si ringrazia per le informazioni Antonietta De Felice).



Fig. 1 (a-d). Coperta, da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28, con particolari della coperta posteriore (fotografie eseguite prima dell'operazione di legatoria).

(ex A.LXIV.V.17; A.LXXXIX.E.16). Tale esemplare non è rilegato insieme ai supplementi (non presenti a Modena) come invece si registra per altre copie.⁵³

La coperta originale, con piatti cartonati, era in carta di colore verde (fig. 1), identificato nel corso delle analisi, ornata da sottili fregi in oro. Prima dell'operazione di legatoria del maggio 2010 della

ditta Il Laboratorio di Firenze essa si presentava danneggiata; ora è inclusa nella nuova legatura. Al centro del quarto di coperta si legge: «Stamperia del Fibreno»; sotto: «Prezzo fisso piastre 10»; in basso: «Edizione ristrettissima, quasi esaurita all'estero, ed in pochi esemplari tenne unico deposito presso l'autore strada Alabardieri N° 36».

53. Testo e supplementi sono riuniti in una unica legatura nell'esemplare della Bayerische Staatsbibliothek, Monaco.



Fig. 2. Ritratto di Gennaro Riccio, da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28.



Fig. 3 (a-b). Frontespizio, da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28, con ingrandimento fotografico della cornice in basso a sinistra.

L'esemplare di Modena comprende una tavola in antiporta con ritratto dell'autore (fig. 2): è una litografia su carta comune, priva di firma, incollata nell'ovale del fregio. Il ritratto e il seguente frontespizio (fig. 3) sono stampati su carta patinata monolucida con la stessa tecnica. Essi sono caratterizzati da un ampio fregio ovale decorato da nastri e fiori, posto su base con cartiglio centrale e capitelli laterali sormontati da motivi vegetali.

Nel frontespizio in basso a sinistra si legge «Lit. Str. S. Carlo 57», indirizzo della ditta esecutrice di frontespizio e tavole, con sede a Napoli, in via San Carlo, a breve distanza dal Teatro omonimo e dal Maschio Angioino.⁵⁴

Alla fine del testo sono inserite sei tavole incollate al taglio esterno di altrettante carte e ripiegate all'interno in modo da conservare e proteggere l'integrità delle illustrazioni: la «Tav. I» (che comprende

54. Ritratto e frontespizio sono editi in RUOTOLO 1999, p. 76.



Fig. 4 (a-d). *Tavola I*, da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28, con particolari del verso della tavola e delle monete 20 e 24, ingrandimenti fotografici.



monete da 1 a 24)⁵⁵ è costituita da una serie di «rilievi» su carta patinata monolucida di doppio spessore. Sul lato anteriore - lucido - le riproduzioni sono dipinte con un inchiostro che imita il colore dell'oro delle monete antiche e caratterizza anche la cornice, i numeri delle monete, il numero della tavola in alto a destra e in basso a destra: «Lit. Str. S. Carlo 57»;

la «Tav. II», analoga alla precedente, mostra altre monete d'oro numerate da 1 a 24.

La «Tav. III» (monete da 1 a 24)⁵⁶ analogamente include i «rilievi» di monete dipinte con un inchiostro che imita il colore dell'argento delle monete antiche, usato anche per la cornice, i numeri delle monete, il numero della tavola in alto a destra; non

55. La tav. I è edita in RUOTOLO 1999, p. 77.

56. La tav. III è edita in RUOTOLO 1999, p. 78.



Fig. 5 (a-d). *Tavola III*, da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28, con particolari del timbro a secco dell'elettrotipista e delle monete 3 e 6, ingrandimenti fotografici.



è presente l'indicazione «Lit. Str. S. Carlo 57» in basso a destra; in basso al centro stampa a rilievo (senza colore) su tre linee: «ELETTROTIPIA | DI F. HEYDRICH | Napoli». La «Tav. IV» (monete da 1 a 24) è composta in modo similare; non sono presenti le indicazioni «Lit. Str. S. Carlo 57» ed «ELETTROTIPIA | DI F. HEYDRICH | Napoli».

Allo stesso modo la «Tav. V» (monete da 1 a 20)

comprende una serie di «rilievi» dipinti con un inchiostro che imita il colore del bronzo delle monete antiche, in particolare nella sostanza più ricca di rame, utilizzata anche per la cornice, i numeri delle monete, il numero della tavola in alto a destra; non sono presenti le indicazioni «Lit. Str. S. Carlo 57» ed «ELETTROTIPIA | DI F. HEYDRICH | Napoli»; la «Tav. VI» (monete da 1 a 24)⁵⁷ è analoga alla precedente.

57. La tav. VI è edita in RUOTOLO 1999, p. 78.



Fig. 6 (a-f). *Tavola v*, da RICCIO 1855, BEUMO, A. XLII.Q.28, particolari della moneta 1 della *Tavola v* e delle monete 4, 5, 20, 21, 24 della *Tavola VI*, ingrandimenti fotografici.

Tutte le sei tavole hanno un segno mediano in alto e in basso come guida per centrare la tavola (fig. 9).

Nel volume e sulle tavole è presente il timbro ad inchiostro blu «Biblioteca Estense | Modena», con stemma Savoia, apposto in periodo post-unitario.

La coperta originale è dimensionata in funzione delle tavole che misurano mm 223 × 279, mentre le pagine del testo misurano mm 210 × 260.

Recentemente è apparso in rete un esemplare digitalizzato da GoogleBooks, con timbro della «Bi-



blibliotheca Regia Monacensis», ovvero Bayerische Staatsbibliothek, München, colloc. 4. Num. ant. 147 l-1. Tale esemplare, pur coincidente con quello modenese, mostra varianti: una striscia di carta in cui si legge «Presso Alberto Detken in Napoli» è incollata sulla indicazione di «edizione ristrettissima»; la coperta è in carta blu con fregi in oro come quelli dell'esemplare modenese; nella coperta anteriore in basso, sotto al fregio, si legge «Giorgio Franz in Monaco», a stampa.

Del libro sono noti altri esemplari. Uno di questi, appartenuto a Giorgio Tabarroni (1921-2001), è stato illustrato da Giuseppe Ruotolo (ACCADEMIA DI STUDI NUMISMATICI 1997, p. 76). Nelle biblioteche italiane sono presenti diversi esemplari rintracciabili sul sito del Servizio Bibliotecario Nazionale, verificati grazie all'aiuto dei conservatori, in particolare quelli della Biblioteca Nazionale Sagarriga Visconti Volpi, Bari, con una legatura insolita comprendente i due supplementi, seguiti dal testo del 1855 (privo di frontespizio, con tavole, corrispondente all'esemplare di Modena) e da un altro esemplare del secondo supplemento.⁵⁸ I supplementi compaiono anche in altre copie: quelle della Biblioteca Comunale Augusta, Perugia,⁵⁹ della Biblioteca Comunale Manfrediana, Faenza,⁶⁰ e della Biblioteca dell'Accademia nazionale di San Luca, Roma.⁶¹ Pur con qualche variante nel colore della coperta corrispondono all'esemplare di

Modena quelli della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna;⁶² della Biblioteca Universitaria, Cagliari;⁶³ della Biblioteca Statale, Cremona;⁶⁴ della Biblioteca Archeologica e Numismatica, Milano;⁶⁵ della Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, Napoli;⁶⁶ e della Biblioteca Reale, Torino.⁶⁷ Altri ne potranno emergere in futuro.

3 Notizie sui materiali e le tecniche produttive

Per migliorare la comprensione visiva delle monete descritte Riccio - che pure aveva corredato di litografie i suoi scritti precedenti - scelse di dare al volume del 1855 un apparato iconografico realizzato con tecnica nuova, fino a quel momento mai usata in Italia per riprodurre monete in un libro.

Egli favoriva così un'immediata e realistica visualizzazione delle monete, dimostrando di considerarla importante quanto il ricorso alla più aggiornata bibliografia critica e alle più recenti scoperte archeologiche:

poiché una terza edizione riescirebbe quasi impossibile, per la ingente spesa che costerebbero le incisioni, giacché molto male la litografia si prestò alla rappresentanza della monetaria in atto, ho voluto con questo Catalogo supplire a quanto si avrebbe potuto rassegnare di meglio in siffatta desiderata edizione. [RICCIO 1855, pp. v].⁶⁸

58. Colloc. MAG 55 R 213 (1-4), esemplare acquisito circa nel 1930; si ringrazia per le informazioni Mara Virno.

59. Colloc. Libri G 3357 (1), coperta in carta viola, privo delle sei tavole finali, con dedica dell'autore al conte Giovanni Battista Rossi Scotti (1836-1926), legato con i due supplementi; si ringrazia per le informazioni Margherita Alfi.

60. Colloc. G 15.3.44, coperta in carta beige con fregio in inchiostro nero, legato con il primo supplemento, proveniente dal Fondo Pozzi; si ringrazia per le informazioni Giorgio Cicognani.

61. Colloc. Sarti 11.C.13, rilegato con i due supplementi, presenta le tavole galvanoplastiche alla fine della legatura, prive delle carte di protezione, proveniente dalla biblioteca dell'architetto budriese Antonio Sarti (1797-1880), presidente dell'Accademia; si ringrazia per le informazioni Rosa Maria Facciolo.

62. Colloc. 18.NN.V.12, dono dell'autore a Pelagio Palagi (1775-1860).

63. Colloc. 2 H 92, coperta in carta beige con fregio in inchiostro nero, senza note di possesso; si ringrazia per le informazioni Teresa Passiu.

64. Colloc. CIV A. OO 1.302.1, con legatura non originale; si ringrazia per le informazioni Francesco Cignoni.

65. Colloc. Nt. R. Rep. 42, coperta verde, timbro della Biblioteca di Brera del 1869; si ringrazia per le informazioni Isabella Bellomo.

66. Due esemplari, colloc. Num. 1.D.16; Sala D.5.B 09 (2).

67. Colloc. N.102.31, coperta verde, monogramma reale su dorso, ex libris di Vittorio Emanuele II nel contropiatto anteriore; si ringrazia per le informazioni Antonietta De Felice.

68. E inoltre «In primo luogo non ometto le novelle dottrine e scoperte fino ad oggi fatte, in tale ramo dell'umano sapere, da' dottissimi Borghesi, Cavedoni, Visconti, Aldini, Lenormand, Longperier, Dumersan, Letronne, Friedlaender, Mommsen, Tessieri, Marchi, Fontana, Schiassi, ed altri: nonché la enunciazione e dichiarazione di tutti i nummi nuovamente discoperti, od a me pervenuti da 12 anni a questa parte» (RICCIO 1855, p. VI).

Egli scriveva nell'Introduzione:

per soddisfazione dei numismatici e collettori riporto in fac-simile col metodo galvanoplastico, nuovo in Italia, sei tavole, due di oro, due di argento, e due di bronzo de' nummi od inediti affatto, o di somma rarità, o da pochissimi posseduti. Con tali tavole si avranno sotto lo sguardo le vere monete autentiche, colla più scrupolosa esattezza riportate, e che bisogna visitare molte collezioni per poterle osservare tutte insieme. [RICCIO 1855, p. VI].

Le «vere monete autentiche» offerte da Riccio ai lettori emergevano dalla pagina e concretizzavano una ulteriore esperienza qualificante: vedere riunita in una sola occasione una selezione di monete così rare, che altrimenti avrebbero dovuto essere ricercate in più altre collezioni. Tale selezione riguardava pezzi «di una conservazione somma, e bellezza impareggiabile, pregio permanente di questa raccolta, tranne pochissime eccezioni», avendo deciso di non far stampare «le rarità di non piena conservazione» (RICCIO 1855, p. VI). La selezione era completata da un'apposita guida breve agli esemplari inclusi nelle tavole e ai loro tipi.⁶⁹

L'autore si era impegnato a produrre «un libro di lusso per la nitidezza de' tipi, con caratteri nelle leggende latine appositamente fatti fondere», con il proprio «ritratto operato a macchina; con frontespizio in lusso litografico; tavola de' monogrammi; e tavola de' medaglioni principali [...]; dandosi benanco con elegante coverta dorata» (RICCIO 1855, p. VII).

3.1 La carta

La carta di pagine e tavole fu prodotta dalla Cartiera del Fibreno,⁷⁰ che aveva sede a Isola del Liri (Frosinone), grazie alla presenza del fiume Fibreno, affluente del Liri. La cartiera, che a metà dell'Ottocento era al suo migliore sviluppo, era stata fondata nel 1812 dall'imprenditore francese Charles Antoine Béranger e acquistata dieci anni dopo da Charles Lefebvre (1775-1858), che allora collaborava già con il figlio Ernesto (1817-1891).⁷¹ Con i due Lefebvre la cartiera aveva un'estensione di 7.500 m², impiegava fino a 600 operai e macchine all'avanguardia importate da Francia e Inghilterra per produrre la carta detta «senza fine», che ebbe grande successo in Italia e all'estero. Con Ernesto la produzione si ampliò e diversificò, includendo anche la Tipografia (che poteva vantare fra la clientela la Società Reale di Napoli) e una stamperia di carta da parati, di gran moda. La famiglia di imprenditori realizzò strade e canali, valorizzando il territorio in cui investirono altri imprenditori cartieri e tessili, creando una vera e propria area industriale detta «Piccola Parigi».⁷²

Riccio ebbe un rapporto quasi continuo con la Cartiera e Tipografia del Fibreno: ad eccezione di un titolo affidato allo Stabilimento tipografico del Tramater,⁷³ tutte le sue opere tra il 1836 e il 1861 furono stampate con la ditta dei Lefebvre, che a Napoli aveva sede commerciale in Strada Trinità Maggiore, 26.

La carta patinata monolucida⁷⁴ del frontespizio e delle tavole è lussuosa. La carta del frontespizio e del ritratto appare più sottile di quella usata per le tavole, doppia.⁷⁵ Il procedimento per ottenere la «patina»⁷⁶ normalmente prevedeva l'impiego di

69. RICCIO 1855, pp. 226-239: «Indice IV dilucidativo delle monete rarissime e classiche riportate nelle sei tavole in galvanoplastica, e loro sobria esplicazione, o motivo per cui furono fatte imprimere».

70. CIGOLA 2001, pp. 61-66, 125; TROMBETTA 1998, pp. 154-155; TROMBETTA 1999, p. 134; TROMBETTA 2008, pp. 43-50, una selezione delle carte prodotte dalla Cartiera del Fibreno è citata a p. 49, nota 29.

71. DELL'OREFICE 2005.

72. DELL'OREFICE 2005; DELL'OREFICE 1979, pp. 86, 149, 160, 163, 166.

73. RICCIO 1852, BEUMO, colloc. VI.K.5.26 (10) (ex A.LXIV.V.18; A.LXXXIX.F.15), con postille autografe di Cavedoni sulla coperta.

74. GIANOLIO 1926, p. 154, s.v. *Carta monolucida*.

75. Come la definisce RICCIO 1855, p. VII.

76. ARNEUDO 1913-1925, III, p. 1687, s.v. *Pàtina*; GIANOLIO 1926, p. 154, s.v. *Carta patinata (americana, biaccata)*: «carta greggia, cioè non satinata e calandrata, ricoperta su uno o su entrambi i lati con uno strato di caolino (80%), caseina contenente l'uno per cento di acido (17%), carbonato di sodio, ammoniaca o borace (3%). Secondo altra ricetta la patina è a base di caseina sciolta in ammoniaca con l'80% di caolino, bianco fisso, ecc., diluita in acqua fredda, a cui si aggiunge in seguito il 3,5% d'una soluzione al 40% di formaldeide», esempi a p. 145, tav. 53, nn. 215-216.

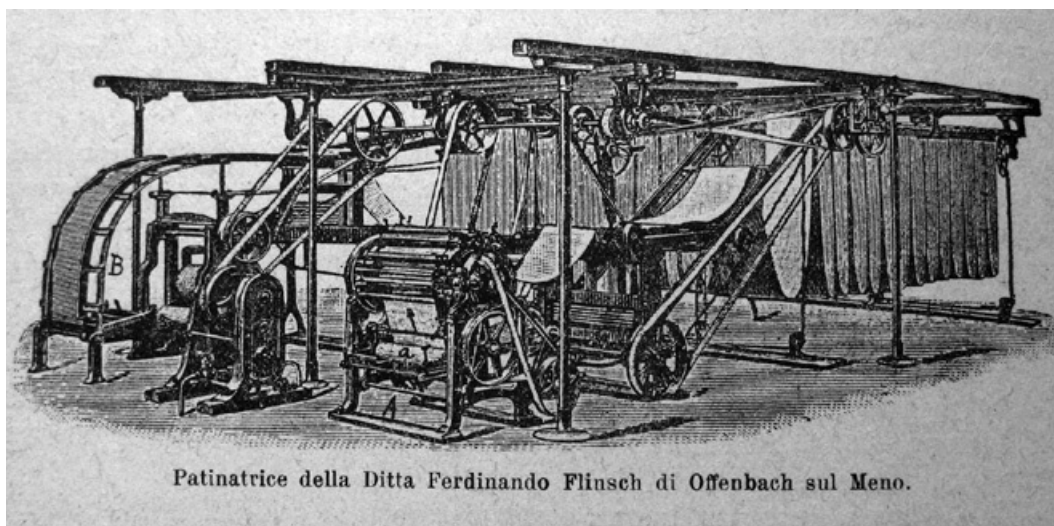


Fig. 7. *Macchina patinatrice tedesca*, da ARNEUDO 1913-1925, III, p. 1688.

pigmenti, come il «bianco di Meudon», o «bianco di neve», o «bianco di zinco», o gesso, o caolino, o solfato di barite, impastati con leganti, come colla di amidone, gelatina, caseina per formare uno strato di sostanza minerale posta sulla carta comune per rendere lucida la superficie attraverso l'intervento di spazzole. La carta patinata era adatta a stampare le illustrazioni a mezzatinta, litografie e cromolitografie.⁷⁷ Lo strato di sostanza patinosa era steso da macchine patinatrici (fig. 7).⁷⁸

Nel caso del *Catalogo* di Riccio la patina è prodotta con biacca o bianco di piombo, di antico e tradizionale utilizzo. Tale applicazione è stata svelata dalle analisi (v. *infra* § 4.4).

3.2 Il metodo galvanoplastico

Riccio scelse di riprodurre le monete in galvanoplastica,⁷⁹ tecnica di recente sviluppo che - con il sussidio del bagno galvanico⁸⁰ - produceva *cliché* in rilievo da stamparsi tipograficamente (la galvanografia produceva invece *cliché* in incavo).

I *cliché* galvanotipici erano prodotti «formando, sugli originali, dei modelli (altrimenti detti *impronte* o *matrici*) fatti con cera, stearina, guttaperca [...], ozocherite (specie di cera fossile), ed anche con lamine di piombo».⁸¹ I modelli spalmati di grafite (o «piombaggine»), dotata di energia conduttrice, erano sottoposti alla corrente galvanica, formando i *cliché* galvanici o galvanotipi.

77. ARNEUDO 1913-1925, III, pp. 1687-1688, s.v. *Patinata (carta)*.

78. ARNEUDO 1913-1925, III, pp. 1687-1688, s.v. *Patinata (carta)*, e pp. 1688-1689, s.v. *Patinatrici (macchine)*.

79. ARNEUDO 1913-1925, I, p. 630, s.v. *Elettrotipia*: «Nome scientifico, primamente usato dagli Inglesi e dagli Americani (*Electrotype*), della galvanoplastica (che si potrebbe anche dire elettroplastica), arte di modellare i metalli: l'elettrotipia riguarda anzi quel ramo della galvanoplastica che intende a riprodurre un dato lavoro mediante l'elettricità. Nelle arti grafiche è, più precisamente, l'applicazione della galvanoplastica alla riproduzione delle incisioni e, in questo caso, dicesi piuttosto galvanotipia. In altre parole, l'elettrotipia è, essenzialmente, l'arte di improntare (mediante l'elettricità) esattamente e solidamente la forma di una composizione, di una lastra tipografica. Per estensione si dicono elettrotipie o elettrotipi le lastre, i *cliché* ottenuti galvanoplasticamente, detti altrimenti galvanotipi (Vedi) e anche semplicemente galvanici»; v. ARNEUDO 1913-1925, I, pp. 628-629, s.v. *Elettrotipografia* come sinonimo di galvanotipia o galvanoplastica applicata alla tipografia: «la designazione di elettrotipografia si usa particolarmente per designare l'applicazione dei processi galvanoplastici per ottenere lastre incise in incavo o in rilievo mediante l'azione diretta di una corrente elettrica».

80. ARNEUDO 1913-1925, II, p. 880, s.v. *Galvanico (bagno)*: «Soluzione di solfato di rame, di acido solforico e di acqua distillata, che, sotto l'azione di una corrente elettrica, forma uno strato di rame sui modelli, sulle impronte che vengono immersi in essa»; GIANOLIO 1914, pp. 310-312.

81. ARNEUDO 1913-1925, II, pp. 884-885, s.v. *Galvanotipia*; ZANTEDESCHI 1841; GEYMET, ALKER 1870, *passim* e in part. pp. 27-32, 103-125, 155-156, 162-163.

Tale tecnica, detta elettrotipia da inglesi e americani, era usata anche per realizzare riproduzioni esatte di monete antiche e moderne.⁸² L'esempio più noto è quello del British Museum, che si avvale della collaborazione di un elettrotipista, Robert Cooper Ready (1811-1901), per la creazione in serie di riproduzioni di qualità delle più belle monete della collezione, insieme a medaglie, sigilli e gemme.⁸³ La loro natura era evidente, ma ovviamente questa evidenza si manifestava prevalentemente agli esperti e negli anni ha ingannato molti acquirenti impreparati.⁸⁴

Il procedimento attuato per le tavole di Riccio può essere così ricostruito: per evitare di danneggiare le monete originali se ne ricavò una impronta in negativo, tradotta in forma positiva. Nell'Introduzione Riccio specifica che fu necessario «cavare i fac-simili, non dalle monete direttamente, perché restavano attaccate dall'ossido di rame, ma dalle impronte riportate in cera lacca inglese» (RICCIO 1855, p. VI).⁸⁵ Nell'espressione «impronte riportate» si vede chiaramente il passaggio per ottenere una impronta positiva in ceralacca, usata come cátodo, per la formazione della foglia o pellicola galvanica (probabilmente in rame, o nichel, o ferro) (GIANOLIO 1914, pp. 312-313). La lavorazione della foglia metallica (spesso in rame) con riempimento per darle solidità (prevalentemente in piombo) portò alla formazione del cliché in incavo, utilizzato come matrice per stampare la carta pesante delle tavole.

La matrice era montata su una macchina per la

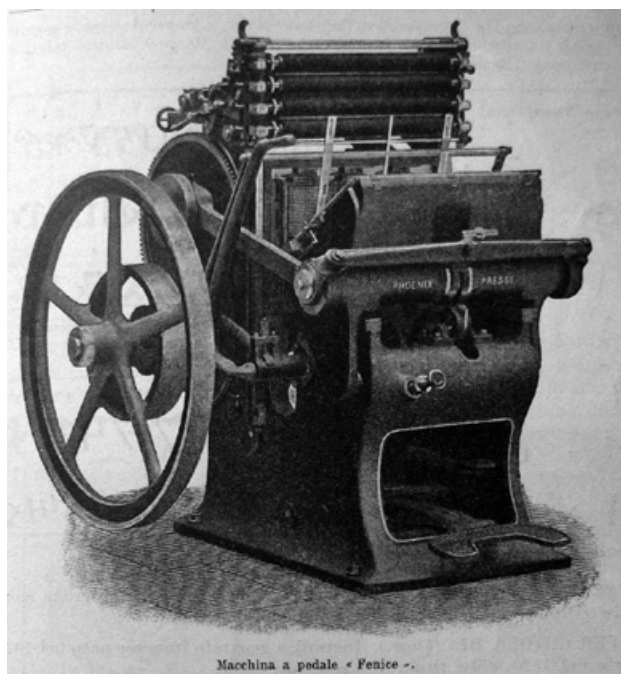


Fig. 8. Macchina a plàtina Phoenix Presse per la «stampa ad incavo», da ARNEUDO 1913-1925, I, p. 717, BEUMO, colloc. 4.A.6.

«stampa ad incavo»,⁸⁶ molto probabilmente «la nuova macchina francese», citata da Riccio.⁸⁷ Doveva trattarsi di una macchina a plàtina di forte pressione, simile a quelle illustrate in libri di inizio Novecento, dedicati all'arte e alla tecnica tipografica (fig. 8).⁸⁸

82. ZANTEDESCHI 1841, pp. 30-31; SALES 2001, pp. 66, 73-74.

83. Ready produsse oltre 22.000 pezzi, i suoi eredi proseguirono l'attività fino al 1931, SALES 2001, p. 74; v. HEAD 1880, catalogo di quasi 800 tipi monetali antichi riprodotti in serie come fornitura didattica per musei e scuole.

84. GNECCHI 1900, pp. 38-39: «Fra le falsificazioni di facile riconoscimento si possono annoverare le monete, specialmente di argento, riprodotte con la galvanoplastica, le quali si riconoscono facilmente dalla giuntina che si vede nell'orlo, sapendosi che col processo della galvanoplastica le due faccie della moneta sono riprodotte separatamente, e poi saldate insieme».

85. GNECCHI 1900, nel cap. x, *Metodo di fare le impronte e pulitura delle monete* (pp. 44-50), a p. 47, inserisce fra le diverse tecniche per riprodurre le monete mediante «impronti» (carta e gesso, plastilina per i medaglioni, ma anche gelatina e zolfo) il metodo con ceralacca, adatto a monete di piccola dimensione, mettendo in relazione la condizione del metallo con la possibile resa dell'operazione: «per quelle d'oro non v'è alcun pericolo di sciuparle, il caso è molto diverso per quelle d'argento, quando hanno alla superficie un po' d'ossidazione, e per quelle di bronzo in generale, le quali molte volte lasciano una parte della loro superficie aderente alla ceralacca, e danno quindi un'impronta infelice nello stesso tempo che restano deteriorate».

86. GIANOLIO 1914, p. 421, s.v. *Stampa ad incavo*; ARNEUDO 1913-1925, II, p. 1106, s.v. *Incavo (stampa in)*: «Denominazione generica di tutti i processi d'incisione, con acidi o galvanoplastici, che danno clichés, con tratti incavati».

87. Riccio a Cavedoni, Napoli, 8 giugno 1855, BEUMO, α.U.1.7, cc. 888-889 (lett. R.165).

88. GIANOLIO 1914, pp. 419-421; ARNEUDO 1913-1925, III, pp. 1729-1730, s.v. *Plàtina (macchina a)*. GIANOLIO 1914, pp. 351-355, figg. 298-299, mostra *Ideale*, la «macchina a piano fisso con platina oscillante» della Società Augusta, di crescente diffusione, seppure recente, atta a regolare la pressione; ARNEUDO 1913-1925, I, pp. 716-717, s.v. *Fenice*, mostra

In caso di rilievi su supporti robusti, come possono essere forse le tavole di Riccio, che sottolineava la «doppiezza della carta», si usavano macchine a plàtina con apparecchio di riscaldamento di piano e matrice o con un robusto bilanciere: «La forma consiste in una matrice (incisione in incavo) di bronzo montata su piombo o su ghisa» da mantenere ben pulita «con benzina perché abbia a ricevere e trattenere la sostanza destinata a formare la contromatrice» (GIANOLIO 1914, p. 419), che poteva essere fatta con cartone, o diversi strati di carta assorbente tenuti insieme da colla di pesce, o polveri diverse impastate (il miglior metodo), o guttaperca, o celluloidi, o cuoio e linoleum (GIANOLIO 1914, pp. 419-420), tutti atti a rilevare la forma della matrice, che poteva anche essere ricoperta di carta stagnola per favorire la brillantezza della superficie della carta e degli eventuali colori che vi sarebbero rimasti impressi.

L'operazione non fu priva di ostacoli: alla «doppiezza della carta» si aggiungevano «la porosità costante in quelli [i nummi] di rame specialmente, e la difficoltà di essersi dovuti cavare i fac-simili, non dalle monete direttamente, perché restavano attaccate dall'ossido di rame, ma dalle impronte riportate in cera lacca inglese, e per ultimo la mancanza in Napoli di officina apposita, da secondare scrupolosamente e con somma perfezione il metodo da me invocato, non li ha fatti venire nettissimi, come li avrei desiderati. Del resto è una novità, che riuscirà molto gradita ai dilettanti e collettori, e son certo che me ne sapran grado, per avere sott'occhio il vero carattere, ed il vero tipo delle monete di Roma antica, e precise rarità insieme ravvicinate» (RICCIO 1855, p. VI).

Una certa insoddisfazione di Riccio trova eco nelle successive parole di Francesco Gnecci (1847-1919), che inseriva fra le tecniche per riprodurre monete mediante «impronti» (carta e gesso, plastilina per i medaglioni, ma anche gelatina e zolfo) il metodo con ceralacca, adatto solo a monete di piccola dimensione e comunque in relazione alla condizione del metallo che influiva sulla resa: «per quelle d'oro non v'è alcun pericolo di sciuparle, il caso è molto diverso per quelle d'argento, quando hanno alla su-

perficie un po' d'ossidazione, e per quelle di bronzo in generale, le quali molte volte lasciano una parte della loro superficie aderente alla ceralacca, e danno quindi un'impronta infelice nello stesso tempo che restano deteriorate» (GNECCHI 1900, p. 47).

La scelta del materiale per le impronte deve avere influenzato l'aspetto finale delle tavole, il cui rilievo – in effetti – è più evidente e netto nelle due tavole con monete d'oro, meno nelle tavole con l'argento e appare poi deludente nelle tavole con pezzi in bronzo. Questa mancanza è sottolineata anche da Dominique Hollard che ritiene impastati e un po' confusi i rilievi di Riccio, accentuati dalle coloriture metalliche (HOLLARD 1991, p. 13). Hollard – come del resto già Minervini – compara le tavole ricciane con altri esempi di questa tecnica, pur sempre molto rari, come i libri di Eugène Hucher (1814-1889)⁸⁹ e soprattutto di William Martin Leake (1777-1860),⁹⁰ con rilievi stampati su carta sottile e setosa. Le tavole di Hucher però illustravano monete medioevali, con tondelli sottili e rilievo inferiore in confronto alle monete romane repubblicane. Tale produzione si attesta nel decennio fra il 1845 e il 1855: dopo Riccio questo metodo di riproduzione non sembra più utilizzato (HOLLARD 1991, pp. 12-13). Il riferimento di Riccio all'inadeguatezza dell'elettrotipista⁹¹ potrebbe forse essere il motivo per il quale una sola tavola (la III) è firmata con timbro a secco dal peraltro ignoto «F. Heydrich», con sede in Napoli.

3.3 La coloritura

Il colore entra nel libro già a partire dall'«elegante coverta dorata» (RICCIO 1855, p. VII), espressione riferita al fregio a bordura e ai caratteri dorati posti sui piatti cartonati coperti di carta verde nell'esemplare di Modena (fig. 1, per l'identificazione del colore v. *infra* § 4.3). Sono noti due esemplari con fregio nero sulla coperta (v. *supra* note 60 e 63).

Fregio in antiporta e frontespizio (figg. 2 e 3) sono stampati con inchiostro rosso, secondo una trama serrata di linee verticali in cui le curvature traducono graficamente il rilievo al punto di ottenere, grazie

Phoenix Presse, di J.G. Schelter & Giesecke di Lipsia, importata in Italia dalla ditta Lambertenghi & Lorch di Milano, in grado di lavorare con due o più colori, separati o fusi insieme, come nella stampa «iridata».

89. HUCHER 1845, tavv. II-IV.

90. Tavole a parte, collegate a LEAKE 1850, pp. 237-376.

91. RICCIO 1855, p. VI: «la mancanza in Napoli di officina apposita, da secondare scrupolosamente e con somma perfezione il metodo da me invocato, non li ha fatti venire nettissimi, come li avrei desiderati».



Fig. 9. *Tavola V* (v. fig. 6), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: guida per centrare le tavole già dipinte nella macchina per la stampa a incavo, ingrandimento a microscopio digitale.



Fig. 10. *Tavola II, moneta 24*, da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: parziale distacco della coloritura metallica, deformata nel bordo della moneta a seguito della stampa a incavo, ingrandimento fotografico; uguale informazione si ottiene dalla moneta 3 della stessa tavola (v. fig. 29).

alla raffinata combinazione con il colore rosso metallico, un riflesso cangiante, secondo una tecnica tipica dell'incisione meccanica su acciaio, di cui il prodotto conserva anche la finezza del tratto. L'insieme forma un piacevole contrasto con la litografia del ritratto dell'autore. Nel frontespizio solo la prima parola del titolo («Catalogo») e il nome dell'autore sono stampati in colore rosso come il fregio, tutto il resto del titolo e delle indicazioni successive è in colore oro.

Nelle tavole il primo passaggio deve essere stata la realizzazione di tondelli dipinti in dimensioni preordinate, talora non perfettamente coincidenti con la dimensione delle monete. Tali coloriture si dimostrano stese a macchina usando «inchiostri» o «vernici» metalliche che imitano oro, argento e rame. Contestualmente sono stati realizzati i numeri delle monete, le parti scritte e i bordi a filetti decorativi. Tutti gli elementi sono monocromatici.

Il segno mediano in alto e in basso (fig. 9) presente in tutte le tavole con monete doveva molto probabilmente servire a guidare il tipografo per posizionare la tavola già colorata nella macchina per stampare a rilievo. La presenza del forellino centrale suggerisce che - in un momento non meglio precisabile del procedimento - la carta sia stata bloccata con un mezzo di puntamento.

La stampa a incavo era il passaggio immediatamente successivo: questa fase ha comportato in alcune monete incrinatura e parziale distacco della coloritura metallica precedentemente stesa sulla carta, come è visibile soprattutto nei bordi delle monete (figg. 10, 29).⁹²

«I colori de' metalli li ho fatti tutti varianti, per più avvicinare lo effettivo colorito delle monete» (RICCIO 1855, p. VI), scriveva Riccio. Per le tavole si era fatto ricorso alla cosiddetta «stampa metallica», ovvero «fatta con polveri metalliche, fatta, cioè, con polveri d'oro, argento, bronzo, ecc.» (ARNEUDO 1913-1925, II, p. 1465, s.v. *Metallica (stampa)*).

Per le tavole in oro i tipografi dell'epoca avevano a disposizione il cosiddetto «oro chimico», una polvere di bronzo e rame usata per dorare le copertine e i tagli dei «libri che si vendono a prezzi modesti», l'oro in fogli (usato per le tradizionali decorazioni alle legature, ma anche per stampe su carta e nastri di seta), l'oro in forma di inchiostro in pasta sostituiva la polvere bronzata nella doratura delle stampe, ottenendo un effetto soddisfacente solo se stampato su carta patinata e ripetuto due volte.

L'effetto migliore era ovviamente prodotto da una stampa fatta con polvere di oro «ricco» o «splendido» (meglio se su tirature in arancio e giallo).⁹³ Allo stes-

92. GIANOLIO 1914, p. 425, «Stampa dei bronzi in polvere, in fogli od in pasta», con istruzioni per realizzare con le polveri una parte bronzata adatta a essere sottoposta a stampa di un «rilievo molto accentuato».

93. ARNEUDO 1913-1925, III, pp. 1628-1629.

so modo avveniva la stampa in argento, anch'essa favorita dalle carte patinate che valorizzavano la lucentezza degli inchiostri a pasta di polveri metalliche.⁹⁴

Nel *Catalogo* di Riccio le coloriture metalliche non sono composte, neppure minimamente, da particelle di metallo nobile, come dimostrano le analisi chimiche (v. *infra* § 4.3, 4.4, 4.6 e 4.7): gli inchiostri che imitano l'oro e il rame contengono in prevalenza ottone, l'inchiostro che imita l'argento contiene soprattutto stagno.

3.4 Conclusioni

L'epistolario consente di leggere la vicenda solo attraverso le lettere di Riccio a Cavedoni, mentre non è nota la collocazione attuale delle lettere del modenese, che appare così in controtuce, diviso fra lettere e recensioni.

Cavedoni è in questo frangente bibliotecario e antichista attento e scrupoloso: pronto a non lasciarsi sfuggire l'opportunità di comprare questo libro sulla monetazione repubblicana. Egli certamente lo acquista per le descrizioni monetali, anche se il testo era oggetto di numerose critiche (e pure molto usato) da parte dei contemporanei, ma al contempo assicura alla Biblioteca ducale un'opera che è testimonianza viva e interessante, seppure limitata nel tempo e nelle prove, del vasto dibattito che coinvolgeva la produzione artistica e tecnica alla ricerca di una rappresentazione sempre più concreta e fedele della documentazione materiale, che - come avviene anche nelle scienze naturali nell'età di passaggio dalla cultura della curiosità e dell'erudizione alla età della scienza - doveva trovare una nuova strada per offrire materiali di studio agli scienziati, quella stessa strada che avrebbe poi portato all'impiego dei mezzi fotografici in ogni ramo del sapere.

Fin qui arriva la ricostruzione storica dei fatti, basata su fonti edite e inedite, ma la particolarità del libro esaminato - interessante per materiali, tecnica e risultati - richiede un impegno ulteriore per sostituire alla mera serie di ipotesi suggerite dalle conoscenze sulle tecniche dell'epoca una consapevolezza scientifica dell'oggetto. L'analisi dei materiali utilizzati porta a un ulteriore passo avanti per comprendere meglio la natura del libro di Gennaro Riccio.

4 Indagini spettroscopiche su alcune carte per l'identificazione dei materiali e delle tecniche costruttive

4.1 Metodologia di indagine

Per lo studio delle superfici delle carte del volume in esame si è fatto uso di tre tecniche spettroscopiche differenti. Inizialmente si è impiegato un microscopio digitale collegato a un computer che permette l'acquisizione di immagini della superficie esaminata fino a 200 ingrandimenti. Le immagini fornite dal microscopio sono sufficientemente nitide da consentire di indicare varie caratteristiche della superficie. È possibile osservare se il materiale è semplice o composito e quindi se la campitura osservata è costituita da un solo pigmento oppure da miscele opportune di pigmenti uniti per realizzare una particolare tonalità. È possibile verificare anche la dimensione media dei granuli di pigmenti o delle fibre, legata alla natura del pigmento stesso, dato che alcuni di essi perdono di intensità di colore all'aumentare della macinazione e quindi si ritrovano nelle stesure solo sotto forma di grosse particelle. Inoltre particelle molto fini possono indicare un'origine sintetica. È ancora possibile osservare la morfologia dei granuli di pigmento, la quale può essere indicativa della natura e della procedura di preparazione subita. Le particelle di pigmento tendono ad arrotondarsi con la macinazione e quindi a non presentare spigoli acuti e facce molto ampie. L'osservazione di diverse di queste caratteristiche è preliminare all'indagine spettroscopica.

4.2 Condizioni sperimentali per la registrazione di spettri infrarossi, Raman e FRX

La prima strumentazione impiegata è stato uno spettrofotometro infrarosso a trasformata di Fourier (FT-IR)⁹⁵ in grado di registrare spettri infrarossi in modo non distruttivo su superfici piane anche di piccole dimensioni. Il testo sotto indagine presenta molte aree piane e quasi lucide e quindi si trova nelle condizioni ideali per ottenere uno spettro infrarosso. Lo strumento è uno spettrofotometro Bruker con

94. ARNEUDO 1913-1925, I, pp. 93-94, s.v. *Argento (bianco di)*, p. 94, «Stampa in Argento».

95. LEARNER 1996; DERRICK, STULIK, LANDRY 1999.

detector raffreddato ad azoto liquido che opera in ATR (*Attenuated Total Reflection*).

Dopo avere registrato lo spettro di fondo, la pagina del libro è stata posta in corrispondenza del cristallo e, quando il segnale è stato ritenuto significativo, si è registrato lo spettro premendo leggermente il foglio contro il cristallo.

La seconda strumentazione impiegata è un microscopio Raman, strumento di indagine non invasiva e non distruttiva che consente di identificare a livello microscopico i granuli di materiale, in particolare quelli inorganici, fornendone l'identità molecolare e cristallografica.⁹⁶

Il microscopio Raman è in grado di indicare ad esempio se in un campione è presente carbonato di calcio e se esso è nella forma di calcite oppure del suo isomorfo, l'aragonite. La questione non è irrilevante in quanto la calcite può indicare che si tratta di una stesura ad affresco, l'aragonite invece, che può derivare o da rocce aragonitiche o da conchiglie macinate, fornisce indicazioni sulla conoscenza da parte dei pittori della proprietà di questo materiale, che era impiegato per dipingere in bianco a causa del suo alto potere coprente, superiore a quello della calcite. Anche la struttura dello spettro registrato indica la tecnica in uso per l'esecuzione: infatti, la calcite micritica fornisce uno spettro debole, indice della stesura ad affresco e quindi della sua formazione per carbonatazione dell'idrossido di calcio. Lo spettro dei clasti di calcite invece è molto intenso e un tale spettro indica quindi la presenza di granuli di calcite *ab initio*, opportunamente aggiunti per conferire ad esempio brillantezza alla superficie.

Gli spettri Raman sul libro di Riccio sono stati acquisiti direttamente focalizzando un punto dell'opera mediante un microscopio Raman Labram della Jobin Yvon-Horiba, con un laser rosso a 632.8 nm, operando con massima potenza 5 mW, filtri Edge per l'eliminazione della eccitatrice e come detector una CCD con 256 × 1024 pixel raffreddata mediante per effetto Peltier a -70° C.

Gli spettri sono stati registrati mediando il segnale su più secondi di durata e poi elaborati utilizzando il programma Grams AI: le operazioni di linearizzazione, sottrazione del fondo e altre operazioni

matematiche sono state necessarie per il confronto diretto degli spettri sperimentali con gli spettri di riferimento presenti in un database appositamente elaborato nel corso dell'ultimo decennio. Lo strumento è provvisto di obiettivi a lunga distanza in fluorite a 50× e 100×, in grado di portare a fuoco la porzione da analizzare senza giungere troppo vicino alla stessa, evitando così il rischio di abrasioni involontarie.

L'analisi composizionale qualitativa è stata effettuata utilizzando una strumentazione FRX (Fluorescenza di Raggi X)⁹⁷ della Bruker, modello ARTAX 200, che utilizza un generatore di raggi X con anticatodo al Molibdeno, alimentato a 50 kV, 0.7 mA.

Lo strumento fornisce informazioni sulla presenza di elementi dall'Al all'U, operando, senza contatto, a distanza di svariati millimetri dal campione, senza alcuna invasività. L'area di misura era di circa 1 × 1 mm individuata tramite l'osservazione dell'immagine di una telecamera CCD con illuminatore LED e tramite la presenza di un laser-puntatore.

A causa dell'invasività della radiazione X incidente, che provoca l'emissione di segnali fluorescenti non soltanto dalla superficie del pigmento, ma anche dalla carta sottostante, è stato spesso necessario sottrarre il segnale analitico della carta per ottenere il segnale composizionale effettivo del pigmento utilizzato.

Qui di seguito si riportano a scopo esemplificativo alcune immagini e i relativi spettri FRX.

I tre strumenti indicati consentono di eseguire indagini non distruttive *in situ* e forniscono già molti dati indicativi sulla tavolozza dei materiali, sulla tecnica e sulle alterazioni subite dallo strato pittorico.

4.3 La coperta verde

Le immagini della superficie delle carte del libro hanno fornito alcune caratteristiche non immediatamente leggibili mediante la semplice osservazione.

A partire dalla coperta si evidenzia il sottile strato di colore verde, decorato con due materiali metallici differenti, uno di colore dorato e uno di colore ramato. Il pigmento decorativo non appare come una lamina metallica, ma come una polvere ottenuta per via chimica o per macinazione di una lega.

Sulla coperta del libro la spettroscopia Raman

96. SMITH, CLARK 2001; EDWARDS, JORGE VILLAR, EREMIN 2004; EDWARDS, CHALMERS 2005.

97. MOENS, DEVOS, KLOCKENKAEMPER, VON BOHLEN 1994; VAN ESPEN 1998; KLOCKENKAEMPERER, VON BOHLEN, MOENS 2000; SANTAMARIA, MOIOLI, SECCARONI 2000; SECCARONI, MOIOLI 2002.

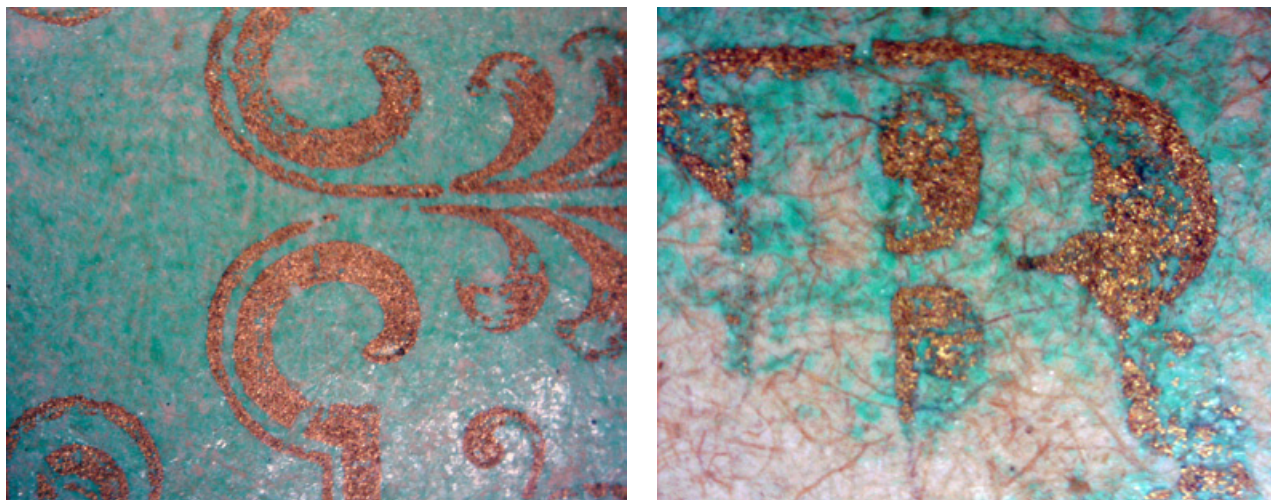


Fig. 11 (a-b). *Coperta* (v. fig. 1), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: fregio in inchiostro dorato (polvere di rame) su fondo verde di Schweinfurt, ingrandimento a microscopio digitale. È ben visibile la composizione a fibre della cellulosa.

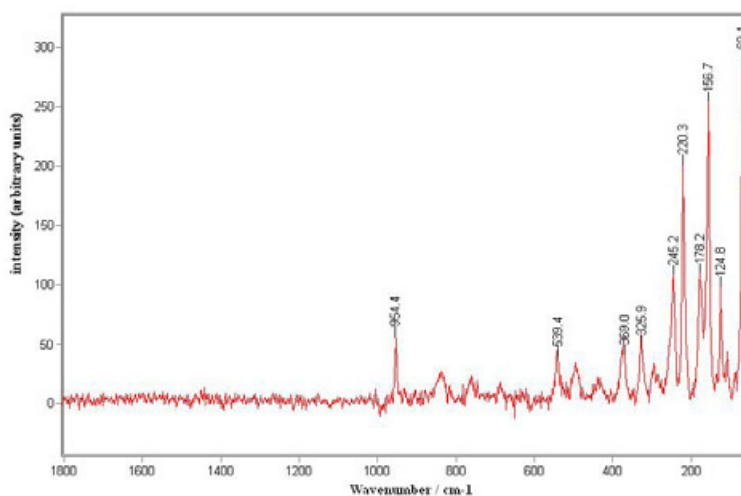


Fig. 12. *Coperta* (v. fig. 1), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: spettro Raman del colore verde di Schweinfurt.

ha identificato il verde di Schweinfurt (figg. 1, 11-13), confermato dalle misure eseguite mediante la microfluorescenza di raggi x. È un materiale tipicamente dell'Ottocento, chiamato anche *emerald green* per il tono brillante della tinta. Era ottenuto artificialmente facendo bollire l'acetato di rame con anidride arseniosa fino alla precipitazione di una polvere verde. La composizione è descritta come aceto-arsenito di rame. La formula è: $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$.

Il verde di Schweinfurt sarebbe stato scoperto a Vienna da I. von Mitis tra il 1798 e il 1812 e introdot-

to sul mercato viennese dal 1814; un fabbricante di colori tedesco, W. Sattler, basandosi sulla reazione per il verde di Scheele (arseniato di rame) con l'acido acetico, insieme a F. Russ l'avrebbe prodotto in grande quantità, tanto da figurare sul primo catalogo Winsor Newton del 1832. Nel 1870 se ne producevano grandi quantità per la pittura, la stampa su tessuto e la carta da parati. Molti pittori celebri lo impiegarono, come Turner, i Preraffaelliti e gli Impressionisti. Vennero presto segnalati casi di avvelenamento nell'Ottocento che portarono dapprima a sconsigliarne l'uso negli abiti e poi a vietarlo per

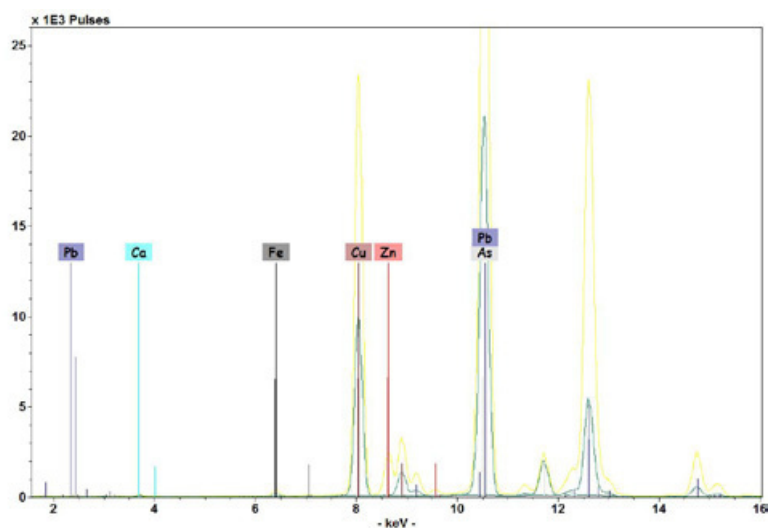
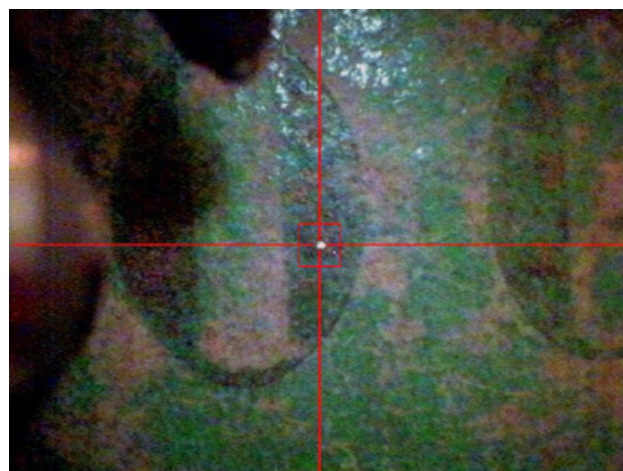


Fig. 13 (a-c). *Coperta* (v. fig. 1), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: nello spettro FRX il verde corrisponde al colore della coperta e il giallo a quello della lettera dorata.



giochi e carte colorate; nel 1888 era riservato alla sola pittura.⁹⁸

Nonostante la conoscenza della tossicità del verde smeraldo nel 1905 Monet, richiesto di quali colori impiegasse, disse: «Il punto principale è quello di sapersi servire dei colori, la cui scelta è in definitiva solo questione d'abitudine. A farla breve, mi servo di bianco d'argento, giallo cadmio, vermiglio, rosso robbia cupo, blu cobalto, verde smeraldo, ed è tutto» (WILSON, WYLD, ROY 1981; KENDALL 1990, p. 196).

4.4 Il ritratto dell'autore e il frontespizio

Nel fregio ovale posto a delimitare il ritratto litografico dell'autore e nel frontespizio è possibile vedere la struttura di quel particolare colore che presenta la carta con la sua patina: un rosa delicato derivante da un fondo bianco con numerose righe ravvicinate di colore ramato, realizzate con polvere di rame, come già nella decorazione della copertina (figg. 2-3, 16-19).

Gli spettri dimostrano che la superficie dell'antiporta, del frontespizio e delle tavole non è una semplice carta patinata, ma uno strato molto uniforme

98. ZIESKE 1995; MARRDER 2004; PEREGO 2005.

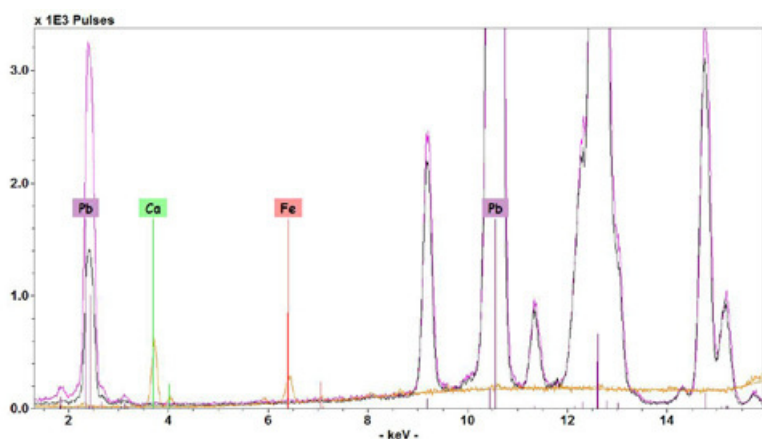


Fig. 14. Spettro FRX della composizione della carta (RICCIO 1855, Biblioteca Estense Universitaria, Modena, colloc. A.XLII.Q.28): confronto fra la carta dell'antiporta con ritratto dell'autore (nero, v. fig. 2), del frontespizio (fucsia, v. fig. 3, recto e verso) e delle tavole con monete (rosso, v. figg. 4-6).

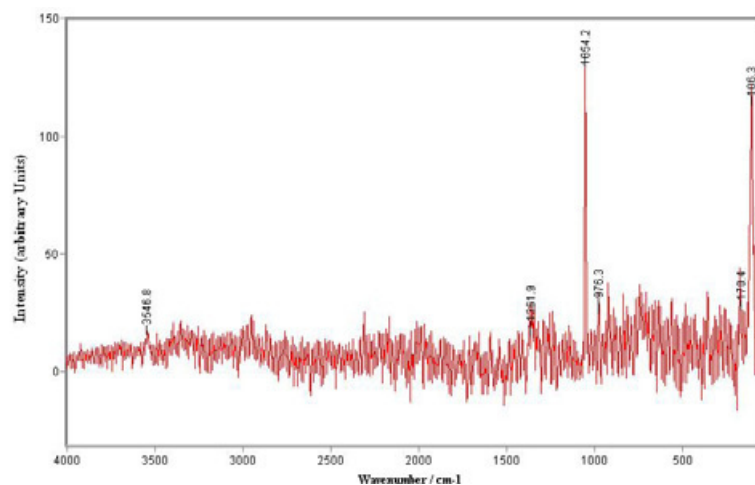


Fig. 15. Frontespizio (v. fig. 3), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: spettro Raman del fondo bianco identificabile con biacca.

di carbonato basico di piombo, meglio conosciuto come biacca (figg. 2-6, 14-15).⁹⁹

Il pigmento bianco a biacca ha avuto un'ampia diffusione a partire dal mondo greco e romano e nonostante la tossicità è stato impiegato in pittura e in altre applicazioni fino al XX secolo. Esso presenta la proprietà di evolvere nel tempo, diventando lentamente nel corso dei decenni carbonato neutro di piombo o cerussite, che mantiene lo stesso colore bianco.

L'inconveniente maggiore deriva però dalle reazioni della biacca con l'acido solfidrico presente nell'aria, generando il solfuro di piombo nero, o con l'ossigeno, portando alla formazione dell'ossido pul-

ce o diossido di piombo grigio. Queste reazioni sono state osservate su dipinti murali, come nella Basilica superiore di Assisi, dove le stesure di bianco a biacca rappresentano ora una specie di negativo dell'immagine. Nonostante il consiglio di Guyton de Morveau, che nel 1782 invitava i restauratori e gli operatori museali a non usare più la biacca, sostituendola con la inerte barite, o il bianco di zinco, Riccio ancora nel 1855 ne faceva largo uso distendendola sulla superficie delle prime carte e delle tavole.

Nel frontespizio è parzialmente impiegato anche l'inchiostro dorato, composto da polvere di ottone (figg. 19-20).

99. KEISH 1972; HARLEY 1982²; ROY 1993.



Fig. 16. *Antiporta con ritratto dell'autore* (v. fig. 2), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: particolare del fregio ovale in inchiostro rosso (polvere di rame), ingrandimento a microscopio digitale.



Fig. 17. *Frontespizio* (v. fig. 3), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: particolare del nome dell'autore in inchiostro rosso (polvere di rame), ingrandimento a microscopio digitale.

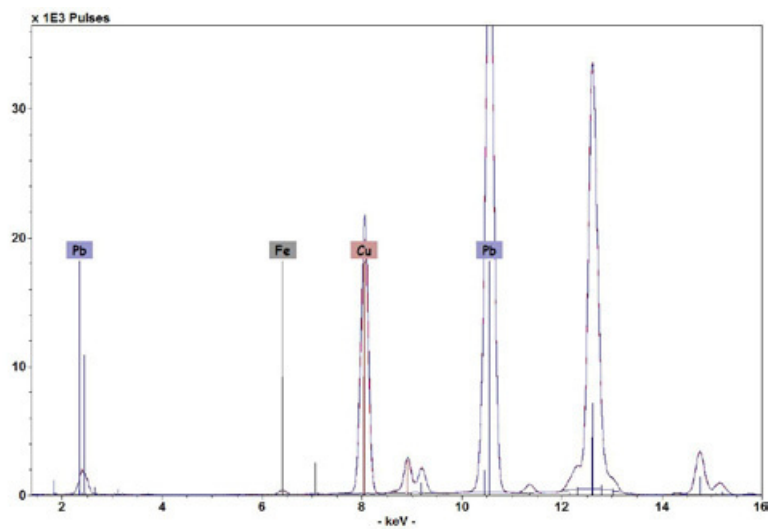
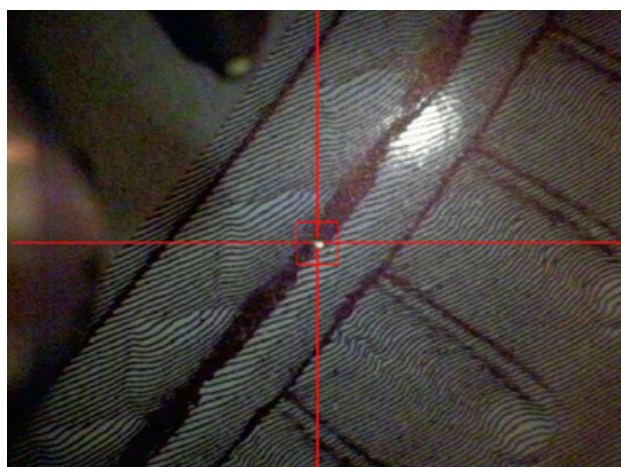
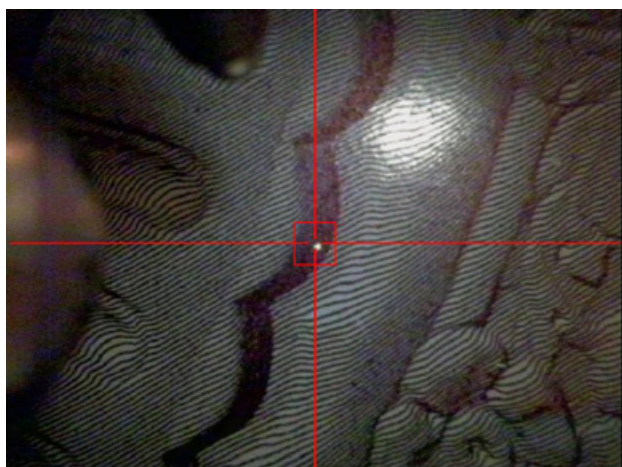


Fig. 18 (a-c). *Antiporta con ritratto dell'autore* (v. fig. 2), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: spettro FRX dell'analisi composizionale dell'inchiostro rosso.



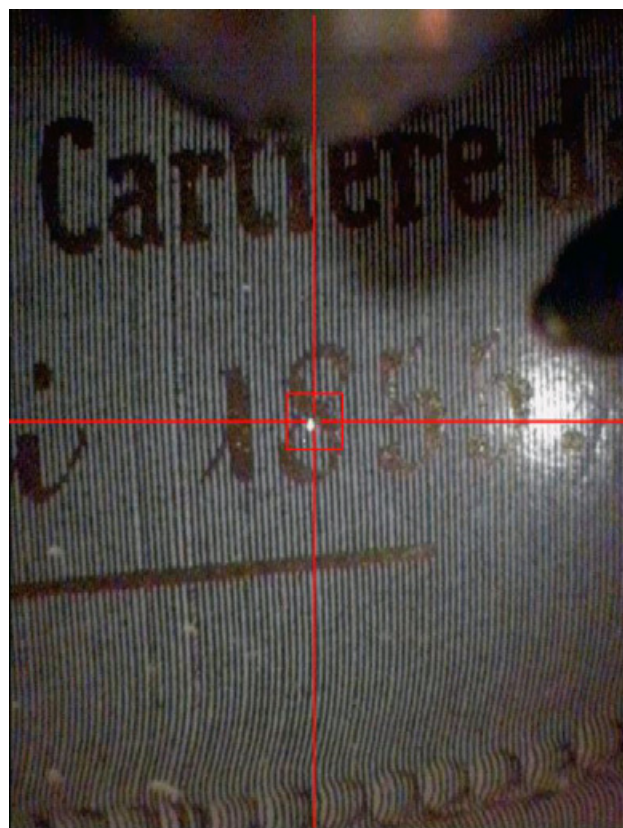
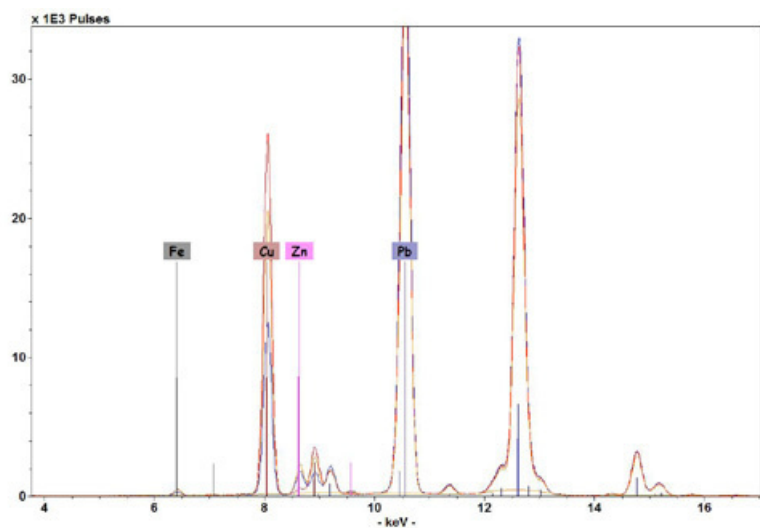


Fig. 19 (a-d). *Frontespizio* (v. fig. 3), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: spettro FRX dell'analisi dell'inchiostro rosso; nello spettro il rosso corrisponde al rosso usato nella lettera «L» del titolo «Catalogo» (particolare, fig. b), il blu al colore «oro» usato nel testo (fig. c), l'arancio al colore «oro» usato nell'indicazione della data (fig. d).



Fig. 20. *Frontespizio* (v. fig. 3), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: particolare dell'indicazione dell'autore in inchiostro dorato (polvere di ottone), ingrandimento a microscopio digitale.



4.5 *L'Introduzione*

La pagina VI dell'Introduzione presenta invece una comune stampa ad inchiostro oleoso su cellulosa (fig. 21). La carta dell'Introduzione è stata posta a confronto con la carta coperta di biacca dell'antiporta con il ritratto dell'autore (fig. 22).

Fig. 21. *Introduzione* (p. VI), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: particolare del titolo in inchiostro da stampa oleoso, ingrandimento a microscopio digitale.

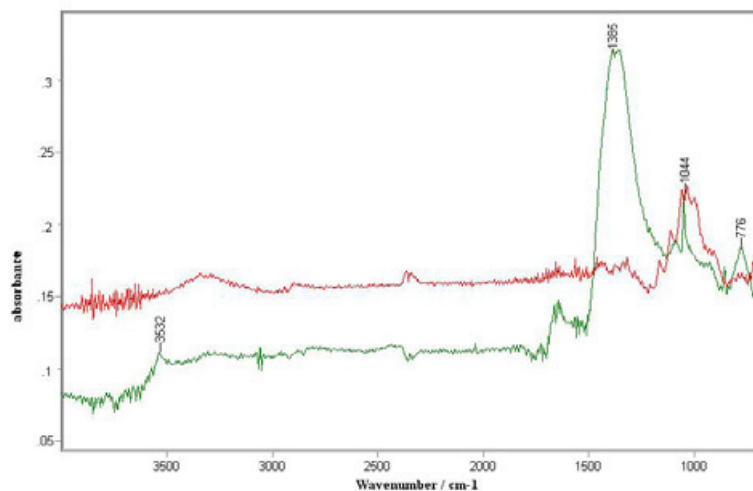


Fig. 22. Confronto tra gli spettri FT-IR (ATR) della patina bianca della carta dell'antiporta con ritratto dell'autore (v. fig. 2) e della carta della pagina di *Introduzione* (p. VI), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: nello spettro il verde corrisponde all'antiporta, il rosso all'Introduzione; si osservano le bande vibrazionali corrispondenti a biacca e cellulosa.

4.6 La carta delle tavole

Anche le tavole sono ricoperte di biacca.

Nello spettro FT-IR (ATR) (figg. 22-24) della biacca si possono osservare bande specifiche della sua natura e dello stato di carbonatazione a cerussite: la banda a 3.532 cm^{-1} è riferibile alla sopravvivenza di ossidrilici, la debole banda a 1.732 cm^{-1} è una banda di combinazione, la banda a 1.652 cm^{-1} è da

attribuire alla deformazione degli ossidrili presenti, le componenti a 1.385 e 1.044 cm^{-1} sono da riferire alla vibrazione antisimmetrica e totalsimmetrica del gruppo carbonato, rispettivamente, e le due bande nette e deboli nella zona dei bassi numeri d'onda, 852 e 837 cm^{-1} , infine, sono da attribuire alle vibrazioni di deformazione dei gruppi CO_3^- .

Le tavole presentano chiaramente al verso il cedimento della carta sotto la pressione della macchina

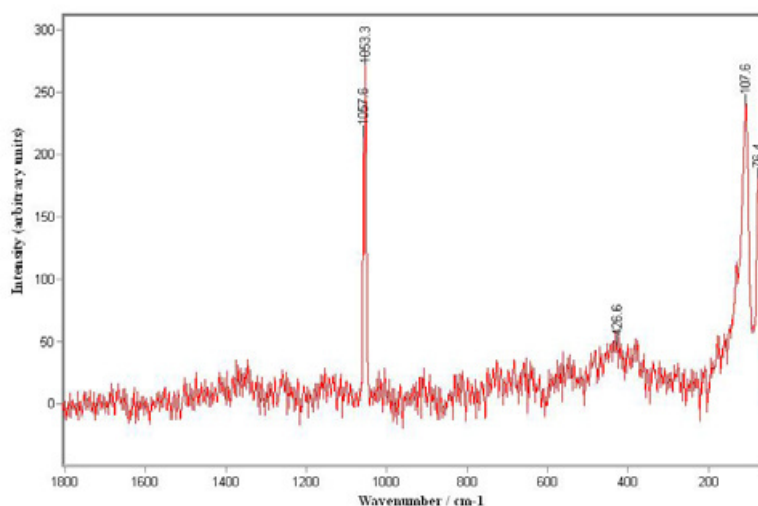


Fig. 23. *Tavola 1* (v. fig. 4), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: spettro Raman del bianco; si nota che la biacca è già parzialmente trasformata in cerussite.

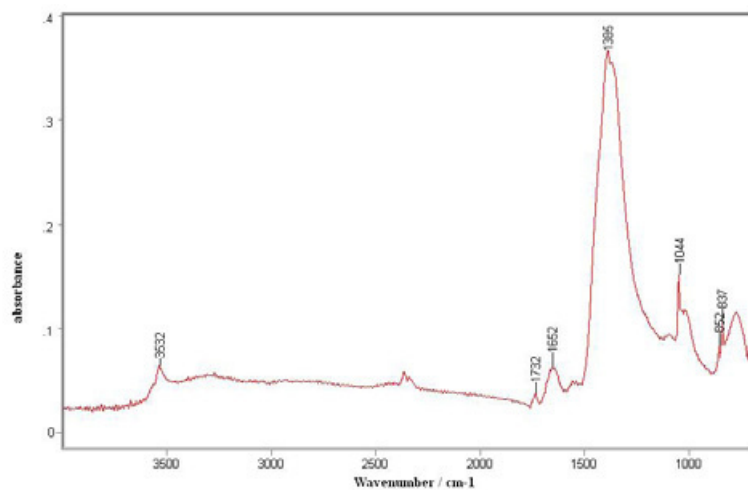
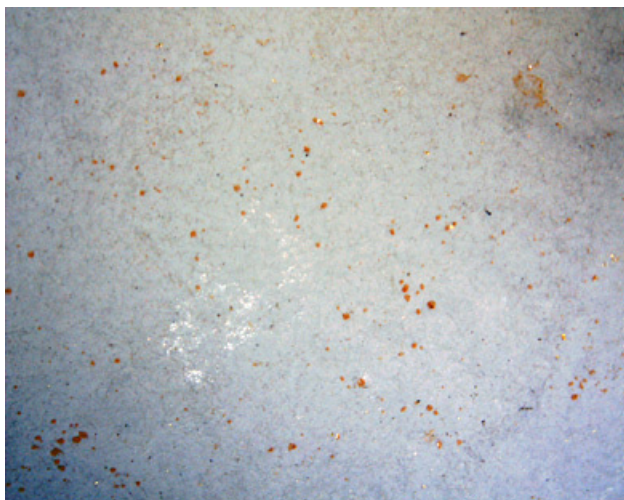
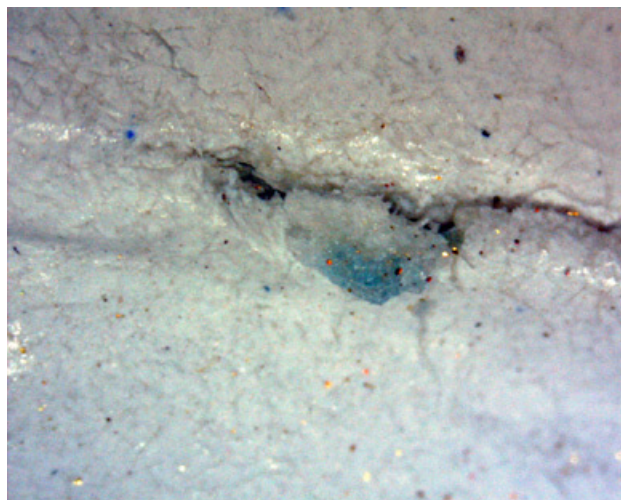
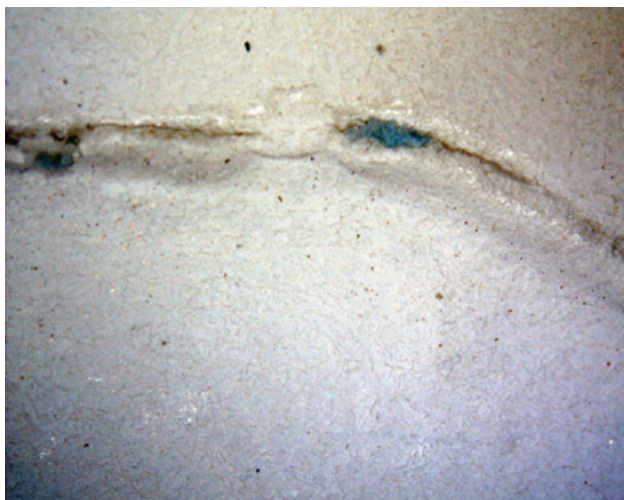


Fig. 24. *Tavola 1* (v. fig. 4), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: spettro FT-IR (ATR) della patina bianca che mostra la presenza di bianco di piombo o biacca.



Fig. 25. *Tavola I* (v. fig. 4), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: particolare del verso di una moneta che mostra il cedimento della carta causata dalla stampa a incavo, ingrandimento a microscopio digitale.

Fig. 26 (a-b). *Tavola V* (v. fig. 6), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: particolari del cedimento della carta al verso causata dalla stampa a incavo; si notano colorazioni azzurre, ingrandimenti a microscopio digitale.



per la stampa a incavo (fig. 25). All'interno di queste aree sono visibili particelle di colore azzurro e fibre inserite nell'impasto cartaceo di colore indaco che testimoniano l'operazione di *azurage* eseguita sul supporto cartaceo per migliorarne lo splendore e rendere meno evidente all'occhio umano l'ingiallimento (fig. 26).

Negli incavi al verso sono spesso presenti particelle fortemente adese la cui identificazione è incerta: si tratta di un materiale organico, controllato con il microscopio Raman, non pigmentato, di colore ambrato, forse collegabile all'utilizzo della contro-matrice per la stampa a incavo (fig. 27).

Fig. 27. *Tavola I* (v. fig. 4), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: particolare del verso della carta che mostra particelle di colore ambrato nel verso delle tavole, ingrandimento a microscopio digitale.

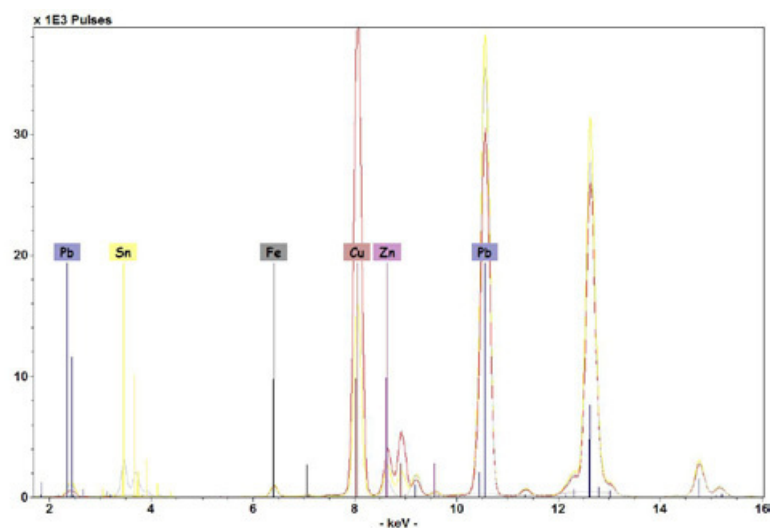
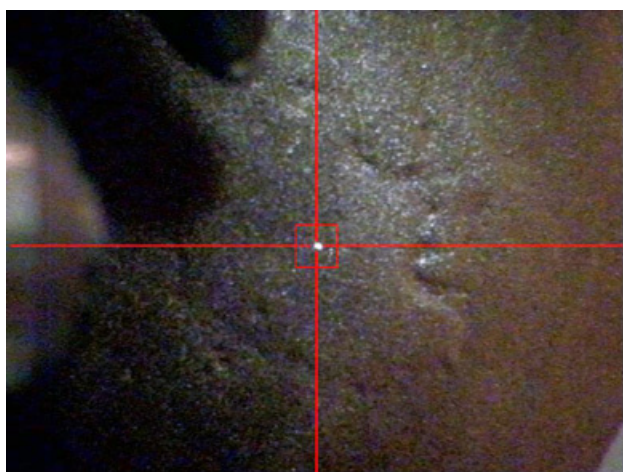
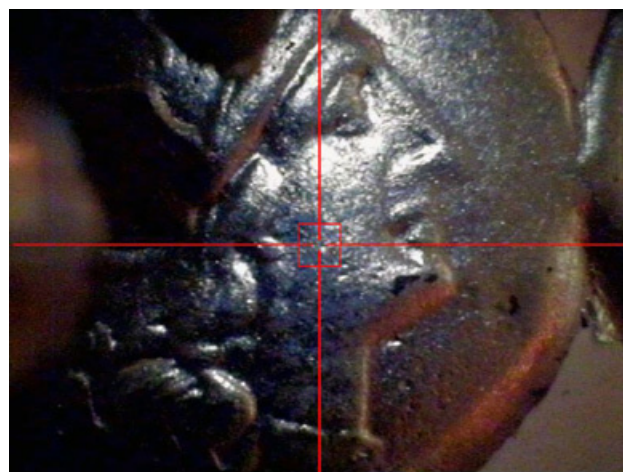
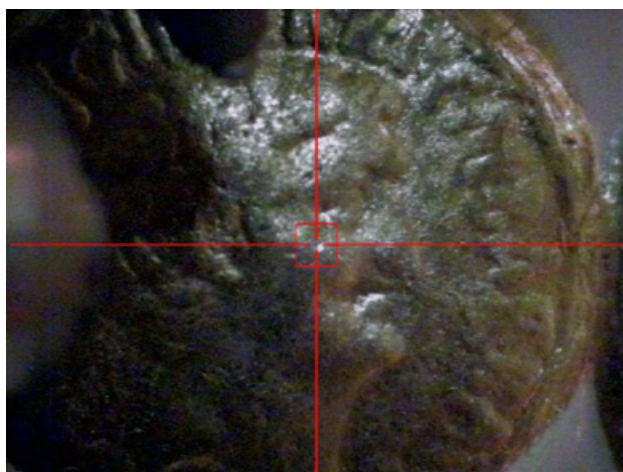


Fig. 28 (a-d). Spettro FRX dell'analisi della coloritura metallica usata per le riproduzioni in «rilievo» di monete, da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: nello spettro il giallo corrisponde alla coloritura in «oro» (fig. b, Tavola I, moneta 8, v. fig. 4), il grigio alla coloritura in «argento» (fig. c, Tavola III, moneta 6, v. fig. 5), il rosso alla coloritura in «rame» (fig. d, Tavola V, moneta 8, v. fig. 6).



4.7 Riproduzioni di monete antiche in oro, argento e rame

Le tavole con le riproduzioni di monete appaiono diverse a seconda del metallo delle monete antiche, l'oro, l'argento e il bronzo (fig. 28).

Osservando le microfotografie digitali a 50 o 100 ingrandimenti si vedono i dettagli delle superfici di diritto e rovescio di ciascuna moneta con pregi e difetti.

Le monete di tutte le specie mostrano sbavature rispetto alla dimensione del tondello e hanno lacerazioni sottili soprattutto sui bordi, dove la tensione sulla carta (e sullo strato metallico) determinata dalla pressione è stata più intensa (figg. 10, 29). Anche



Fig. 29 (a-b). *Tavola II, moneta 3*, da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: particolare di riproduzione in «rilievo» a coloritura metallica di moneta d'oro, ingrandimento fotografico; è ben visibile l'incrinatura della coloritura metallica causata dalla stampa a incavo.

Fig. 30. Spettro composizionale FRX risultante dalla sottrazione dello spettro rappresentante la composizione della carta dallo spettro totale dei colori «oro» e «rame», da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.2: nello spettro il colore giallo corrisponde alla coloritura in «oro» (Tavola I, v. fig. 4), quello in colore rosso alla coloritura in «rame» (Tavola V, v. fig. 6).

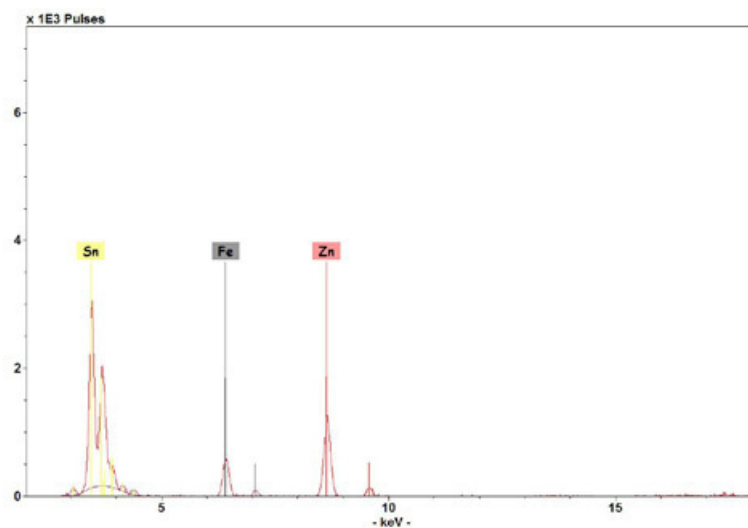


Fig. 31 (a-b). *Tavola III, moneta 5* (v. fig. 5), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: particolari di riproduzione in rilievo a coloritura metallica di moneta repubblicana d'argento, ingrandimento fotografico; è visibile il legante.





Fig. 32. *Tavola III, moneta 16* (v. fig. 5), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: particolare di riproduzione in rilievo a coloritura metallica di moneta repubblicana d'argento, ingrandimento a microscopio digitale; è visibile il legante.

nel verso si mostra il cedimento del supporto cartaceo (figg. 25-26).

Solo nelle tavole riproducenti l'argento sono evidenti le fuoriuscite di materiale legante dal sottile strato di lamina metallica. Si può distintamente vederlo sotto alla lamina in stagno, nelle parti più rilevate e lacerate (figg. 31-33). È evidente anche la difficoltà di centrare le aree dipinte durante la stampa a incavo (figg. 31-32).

Nel caso dell'oro e del bronzo sembra meno palese la presenza di un legante sottostante (figg. 29-30, 34-35).

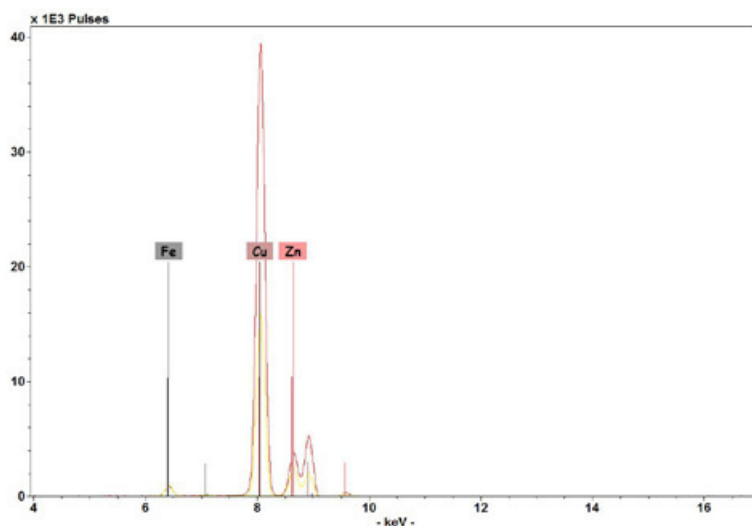


Fig. 33. Spettro composizionale FRX risultante dalla sottrazione dello spettro rappresentante la composizione della carta dallo spettro totale del colore «argento», da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: la risultante è la composizione specifica della coloritura metallica usata per le riproduzioni in «rilievo» di monete in «argento».

Fig. 34 (a-b). *Tavola V, monete 20 e 21* (v. fig. 6), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: particolari di riproduzioni in «rilievo» a coloritura metallica di monete repubblicane di rame, ingrandimenti fotografici; l'incrinatura a rovescio era probabilmente una caratteristica fisica della moneta antica.



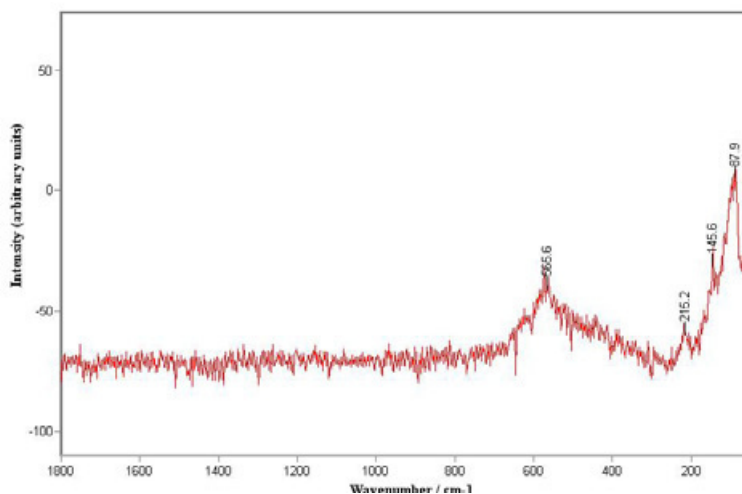


Fig. 35. *Tavola v* (v. fig. 6), da RICCIO 1855, BEUMO, A.XLII.Q.28: spettro Raman di superficie monetale in inchiostro rosso rame; si vede chiaramente l'ossido di rame rosso Cu_2O .

4.8 Conclusioni

Tutti i risultati sono sintetizzati nella seguente tabella dei dati sinottici delle analisi spettroscopiche eseguite sulle stesse carte e nelle stesse posizioni di coperta, immagine dell'autore, frontespizio, im-

magini di monete auree, argentee e bronzee. I dati ottenuti dalle tre tecniche spettroscopiche appaiono in buon accordo tra loro e concorrono a identificare il materiale e le tecniche esecutive delle superfici, oltre che il loro stato di conservazione.

Tabella delle indagini spettroscopiche

Punto	Colore	FRX	Raman	FT-IR (ATR)	Valutazioni
coperta	verde	arsenico, rame, ferro, piombo	verde di Schweinfurt		verde di Schweinfurt
ritratto	rosso	rame	cuprite		ossidazione del rame
	nero	piombo			inchiostro da stampa
frontespizio	rosso	rame	cuprite		ossidazione del rame
	nero	piombo			inchiostro da stampa
	carta	piombo	biacca	biacca	biacca già in parte trasformata in cerussite
<i>Introduzione</i> , p. VI	carta	piombo	biacca	biacca	
Tav. I	oro	rame, zinco, ferro, piombo		biacca	ottone su biacca
	carta	piombo	biacca	biacca	biacca
Tav. III	argento	stagno, zinco, ferro, piombo		biacca	stagnola su biacca
	carta	piombo	biacca	biacca	biacca
Tav. V	bronzo	rame, zinco			ottone
	carta	piombo	biacca	biacca	

Abbreviazioni

BEUMO = Biblioteca Estense Universitaria, Modena.

Fonti

BEUMO, α.&.3,17 = Lettere di Celestino Cavedoni, Biblioteca Estense Universitaria, Modena, cod. It. 1652, colloc. α.&.3,17.

BEUMO, α.U.1.5 = Lettere di Wilhelm Henzen a Celestino Cavedoni, Biblioteca Estense Universitaria, Modena, cod. It. 1291, colloc. α.U.1.5.

BEUMO, α.U.1.7 = Lettere di Gennaro Riccio a Celestino Cavedoni, Biblioteca Estense Universitaria, Modena, cod. It. 1291, colloc. α.U.1.7.

Bibliografia

ACCADEMIA DI STUDI NUMISMATICI 1997 = ACCADEMIA DI STUDI NUMISMATICI, *Quando un libro vale oro. L'arte della stampa per monete e medaglie (secoli XVI - primi del XX)*, Vicenza, s.n., 1997.

ALIQUÒ LENZI, ALIQUÒ TAVERRITI 1955 = L. ALIQUÒ LENZI, F. ALIQUÒ TAVERRITI, *Gli scrittori calabresi. Dizionario bio-bibliografico*, Reggio Calabria, Tip. Editrice Corriere di Reggio, 1955, 2a ed., 3 voll.

ARNEUDO 1913-1925 = G.I. ARNEUDO, *Dizionario esegetico tecnico e storico per le arti grafiche con speciale riguardo alla tipografia*, Torino, Regia Scuola Tipografica e di arti affini, 1913-1925, 3 voll.

BORGHESI 1839 = B. BORGHESI, rec. a RICCIO 1836, «Buletino dell'Institutu di corrispondenza archeologica», 1839, pp. 77-79.

BOSELLI 1856 = F.P. BOSELLI, *Sulla pubblica mostra degli oggetti di belle arti nella primavera del 1855. Cenni estetici del cavalier Bozzelli*, Napoli, nello Stabilimento tipografico di Gaetano Nobile, 1856.

CAMPANA 1971 = A. CAMPANA, *Borghesi, Bartolomeo (Bartolino)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 12, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 624-643.

Catalogue 1868 = Catalogue de médailles romaines en or, argent & bronze composant la collection consulaire et des familles romaines, pendant la république, sous Octave et les premier Cesars, collection de M. le Chevalier Janvier Riccio de Naples..., Hôtel des commissaires-priseurs, rue Druout 5, salle n. 5, les 29, 30 juin courant, 1 & 2 juillet 1868, Paris, Rollin et Feuadent, 1868.

CAVAROCCHI 1874 = M. CAVAROCCHI, *Cenno biografico del cav. avv. Gennaro Riccio da Belvedere...*, Ronciglione, Tip. Bertone, stampa 1874.

CAVEDONI 1844 = C. CAVEDONI, rec. di RICCIO 1843, «Buletino dell'Institutu di corrispondenza archeologica», 1844, pp. 21-29, con *Postilla*, pp. 186-187.

CAVEDONI 1846 = C. CAVEDONI, rec. di RICCIO 1846, «Buletino dell'Institutu di corrispondenza archeologica», 1846, pp. 157-158.

CAVEDONI 1848 = C. CAVEDONI, *Poche osservazioni su la Guida Numismatica e Tassa delle Medaglie antiche Consolari del sig. conte Raffaele Milano; Lettera di Panfilo Barone de Riseis, Napoli 1847*, «Buletino dell'Institutu di corrispondenza archeologica», 1848, pp. 14-16.

CAVEDONI 1854 = C. CAVEDONI, *Ragguaglio storico archeologico de' precipui ripostigli antichi di Medaglie Consolari e di Famiglie Romane d'argento, pel riscontro de' quali viensi a definire, o limitare l'età d'altronde incerta di molte di quelle, e che può servire anche di repertorio delle Medaglie medesime*, Modena, Eredi Soliani, 1854.

CAVEDONI 1856a = C. CAVEDONI, *Monete di Tralli della Lidia, col nome di ΚΑΙΣΑΡΕΩΝ, impresse sotto Augusto*, «Buletino archeologico napolitano», n.s., a. IV, n. 20, aprile 1856, n. 94, pp. 158-160.

CAVEDONI 1856b = C. CAVEDONI, rec. di RICCIO 1855, «Buletino dell'Institutu di corrispondenza archeologica», 1856, pp. 76-82.

CAVEDONI 1857 = C. CAVEDONI, rec. a COHEN 1857, in «Buletino archeologico napolitano», n.s., a. V, n. 16, aprile 1857, n. 114, pp. 121-128; n.s., a. V, n. 17, aprile 1857, n. 117, pp. 129-131; n.s., a. V, n. 23, agosto 1857, n. 121, p. 181 (rettifica).

CIGOLA 2001 = M. CIGOLA, *Le cartiere storiche del basso Lazio. Censimento e catalogazione degli apparati grafici e cartografici*, Cassino, Francesco Ciolfi, 2001.

COHEN 1857 = H. COHEN, *Description générale des monnaies de la République romaine, communément appelées médailles consulaires*, Paris, chez M. Rollin; Londres, Chez M. Curt, 1857.

CRAWFORD 1969 = M.H. CRAWFORD, *Roman Republican Coin Hoards*, London, Royal Numismatic Society, 1969.

DELL'OREFICE 1979 = A. DELL'OREFICE, *L'industria della carta nel Mezzogiorno d'Italia, 1800-1870. Economia e tecnologia*, Genève, Librairie Droz, 1979.

DELL'OREFICE 2005 = A. DELL'OREFICE, *Lefebvre, Ernesto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 64, 2005, pp. 282-284.

DE RISEIS 1847 = P. DE RISEIS, *Numismatica: risposta al sig. Giuseppe Fiorelli per l'articolo sul valore delle monete delle famiglie romane di Gennaro Riccio, e sui prezzi aumentati dal conte Milano, inserito nell'Appendice degli Annali di Numismatica che si pubblicano in Roma, Chieti, s.n., 1847(?)*, estr. da «Lucifero», a. IX, n. 39, 1847(?).

DERRICK, STULIK, LANDRY 1999 = M.R. DERRICK, D. STULIK, J.M. LANDRY, *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999.

- EDWARDS, CHALMERS 2005 = H.G.M. EDWARDS, J.M. CHALMERS (eds), *Raman Spectroscopy in Archaeology and Art History*, Cambridge (U.K.), The Royal Society of Chemistry, 2005.
- EDWARDS, JORGE VILLAR, EREMIN 2004 = H.G.M. EDWARDS, S.E. JORGE VILLAR, K.A. EREMIN, *Raman Spectral Analysis of Pigments*, «Journal of Raman Spectroscopy», 35, 8-9, 2004, pp. 786-795.
- Exposition 1856 = *Exposition universelle de 1855. Rapports du Jury mixte international*, publiés sous la direction de S. A. I. le prince Napoléon, président de la Commission impériale, Paris, Imprimerie impériale, 1856.
- GEYMET, ALKER 1870 = TH. GEYMET, ALKER, *Gravure héliographique. Galvanoplastie. Traité pratique*, à Paris, à Bruxelles, chez Geymet & Alker, 1870.
- GIANOLIO 1914 = D. GIANOLIO, *La tipografia. Storia, tecnica moderna, ed esercizio industriale dell'arte della stampa. Nozioni professionali seguite da un indice-dizionario*, in Torino, Libreria editrice internazionale, 1914.
- GIANOLIO 1926 = D. GIANOLIO, *Il libro e l'arte della stampa. Enciclopedia metodica per i cultori della tipografia e delle arti affini e per gli amatori del libro*, Torino, R. Scuola tipografica G. Vigliardi-Paravia, 1926.
- GNECCHI 1900 = F. GNECCHI, *Monete romane. Manuale elementare*, 2. ed. riv. corretta e ampliata, Milano, Ulrico Hoepli, 1900.
- HARLEY 1982² = R.D. HARLEY, *Artists' Pigments c. 1600-1835. A Study in English Documentary Sources*, II ed., London [etc.], Butterworth Scientific, 1982, s.v. *Lead White*, pp. 168-180.
- HEAD 1880 = B.V. HEAD, *Synopsis of the Content of the British Museum: Department of Coins and Medals. A Guide to the Select Greek and Roman Coins Exhibited in Electrotype*, London, British Museum, 1880 (nuova ed. curata da R.S. Poole).
- HOLLARD 1991 = D. HOLLARD, *L'illustration numismatique au XIX^e siècle*, «Revue Numismatique», ser. 6, t. 33, 1991, pp. 7-42.
- HUCHER 1845 = E. HUCHER, *Essai sur les monnaies frappées dans le Maine*, Le Mans, Imprimerie-Librairie de Gallienne, 1845, estr. da «Mémoires de l'Institut des Provinces», 1, 1845.
- KANNES 1997 = G. KANNES, *Fiorelli, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 137-142.
- KEISH 1972 = B. KEISH, *X-Ray Diffraction and the Composition of Lead White*, «Studies in the History of Art», National Gallery, Washington (1972).
- KENDALL 1990 = R. KENDALL (a cura di), *Claude Monet. La vita e le opere attraverso i suoi scritti*, trad. it. Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1990.
- KLOCKENKAEMPERER, VON BOHLEN, MOENS 2000 = R. KLOCKENKAEMPERER, A. VON BOHLEN, L. MOENS, *Analysis of Pigments and Inks on Oil Paintings and Historical Manuscripts Using xrf Spectrometry*, «X-Ray Spectrometry», 29, 2000, pp. 119-129.
- LEAKE 1850 = W.M. LEAKE, *Topographical and Historical Notes on Syracuse*, «Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom», ser. II, v. III, 1850, pp. 237-376.
- LEARNER 1996 = T. LEARNER, *The Use of ft-ir in the Conservation of Twentieth Century Paintings*, «Spectroscopy in Europe», 8, 1996, pp. 14-19.
- MARCHESANI 1838 = L. MARCHESANI, *Storia di Vasto, città in Abruzzo Citeriore*, Napoli, da' torchi dell'Osservatorio medico, 1838.
- MARRDER 2004a = C. MARRDER, *Schweinfurter Grün. Teil 1. Geschichte eines künstlichen Farbpigments*, «Restauro: Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen», 5, 2004, pp. 326-331.
- MARRDER 2004b = C. MARRDER, *Schweinfurt Green. Part 2. Properties, Scientific Testing*, «Restauro: Forum für Restauratoren, Konservatoren und Denkmalpfleger», 8, 2004, pp. 543-547.
- MILANO 1847 = R. MILANO, *Tariffa ragionata sul prezzo imposto nell'epoca corrente, dopo maturo scrutinio e lunga esperienza alle antiche famiglie dette consolari che include in essa le due già conosciute del Mionnet e del Riccio per potersi ogni amatore regolare secondo converrà alle proprie vedute*, Napoli, dalla Tip. Virgilio, 1847.
- MINERVINI 1855 = G. MINERVINI, rec. di RICCIO 1855, «Bulletino archeologico napoletano», a. III, n. 18, marzo 1855, n. 68, pp. 143-144.
- G. MISSERE 1988 = G. MISSERE, *Note preliminari alla pubblicazione di una antica raccolta modenese*, «Memorie dell'Accademia italiana di studi filatelici e numismatici», III, 1988, pp. 99-104.
- MOENS, DEVOS, KLOCKENKAEMPER, VON BOHLEN 1994 = L. MOENS, W. DEVOS, R. KLOCKENKAEMPER, A. VON BOHLEN, *Trends in Analytical Chemistry*, 13, 1994, pp. 198-205.
- NIZZO 2010a = V. NIZZO, *Collezioni numismatiche dell'Ottocento napoletano*, «Archeologia classica», LXI, n.s. 11, 2010, pp. 429-490.
- NIZZO 2010b = V. NIZZO, *Documenti inediti per la storia del Medagliere del Museo Archeologico Nazionale di Napoli tra la fine dell' '800 e il primo '900*, «Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica», 56, 2010, pp. 157-291.
- PANSA 1912 = G. PANSA, *La moneta di P. Ovidio Nasone ed una celebre impostura numismatica*, «Rivista italiana di numismatica e scienze affini», XXV, 1912, pp. 171-179.
- PEREGO 2005 = F. PEREGO, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, Paris, Belin, 2005, pp. 775-776.
- RAOUL-ROCHETTE 1847 = D. RAOUL-ROCHETTE, giudizio su RICCIO 1846, «Journal des savants», 1847, pp. 494-508, 549-561.
- Requisiti 1852 = *Requisiti del signor Gennaro Riccio so-*

- cio corrispondente della R. Accademia Ercolanese per poter aspirare a socio ordinario*, Napoli, Trani, 1852.
- RICCIO 1836 = G. RICCIO, *Le monete delle antiche famiglie di Roma fino all'imperatore Augusto inclusivamente co' suoi zecchieri, dette comunemente consolari. Disposte per ordine alfabetico, raccolte per collezione ed interpretate, colle rispettive figure accuratamente eseguite, e coll'esposizione in ultimo delle incerte e degli assi gravi e sue parti, di cui si daran pure le impronte, e per tutte il grado di rarità e il prezzo rispettivo*, Napoli, dalla Stamp. e Cartiera del Fibreno, 1836.
- RICCIO 1843 = G. RICCIO, *Le monete delle antiche famiglie di Roma fino all'imperatore Augusto, inclusivamente co' suoi zecchieri, dette comunemente consolari. Disposte per ordine alfabetico, raccolte per collezione, ed interpretate [sic], colle rispettive figure accuratamente eseguite, e colla esposizione in ultimo delle incerte, ed un saggio degli assi gravi e sue parti, e per tutte il grado di rarità, e prezzo rispettivo*, Napoli, Stamperia e Cartiere del Fibreno, 1843.
- RICCIO 1846 = G. RICCIO, *Le monete attribuite alla zecca dell'antica città di Luceria, capitale della Daunia con un cenno della remota sua origine e grandezza*, [memoria] letta nella sezione archeologica del VII Congresso scientifico italiano in Napoli, Napoli, dalla Tipografia Virgilio, 1846.
- RICCIO 1852 = G. RICCIO, *Repertorio, ossia Descrizione e tassa delle monete di città antiche comprese ne' perimetri delle province componenti l'attuale Regno delle Due Sicilie al di qua del Faro, con la enunciazione delle altre inedite o nuove, venute in luce dopo il decesso del cav. Carelli, le cui tavole numismatiche sono state di recente pubblicate senza tali aggiunte*, Napoli, Stabilimento Tipografico del Tramater, 1852.
- RICCIO 1855 = *Catalogo di antiche medaglie consolari e di famiglie romane raccolte da Gennaro Riccio e compilato dallo stesso possessore*, Napoli, dalla Stamperia e Cartiere del Fibreno, 1855.
- RICCIO 1856a = *Primo supplemento al Catalogo delle antiche monete consolari e di famiglie romane raccolte e possedute da Gennaro Riccio*, Napoli, Stamperia e Cartiere del Fibreno, 1856.
- RICCIO 1856b = G. RICCIO, *Sopra inedita medaglia di Tralles nella Lidia o piuttosto di Asia nella stessa provincia o regione, con testa e leggenda greca di Ovidio Nasone, per la prima volta venuta in luce ed illustrata da Gennaro Riccio, onorato di più medaglioni aurei pel merito letterario...*, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1856.
- RICCIO 1857 = G. RICCIO, *Brevi risposte alle opposizioni di alcuni scrittori relative alla pubblicazione della moneta di un Comune dell'Asia col protome, nome e cognome di Ovidio Nasone, facente seguito alla correlativa dissertazione di Gennaro Riccio*, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1857.
- RICCIO 1861 = *Secondo supplemento al Catalogo delle antiche monete consolari e di famiglie romane, raccolte e possedute da Gennaro Riccio*, Napoli, Stamperia e Cartiere del Fibreno, 1861.
- ROY 1993 = A. ROY (ed.), *Artists' Pigments, A Handbook of Their History and Characteristics*, II, Washington, National Gallery of Art, 1993.
- RUOTOLO 1999 = G. RUOTOLO, *Numismatici e numismatiche. Gli uomini ed il progresso degli studi numismatici nel Regno di Napoli e Sicilia dal Rinascimento agli albori del xx secolo*, suppl. a «Cronaca numismatica», n. 9, luglio-settembre 1999.
- SALES 2001 = W.G. SALES, *Classical Deception. Counterfeits, Forgeries and Reproductions of Ancient Coins*, Iola (WI), Krause Publications, 2001.
- SANTAMARIA, MOIOLI, SECCARONI 2000 = U. SANTAMARIA, P. MOIOLI, C. SECCARONI, *Some Remarks on Lead-Tin Yellow and Naples Yellow*, in J. GOUPY, J.-P. MOHEN (eds), *Art e chimie, la couleur*, Actes du Congrès, Paris, CNRS éditions, 2000, pp. 38-42.
- SECCARONI, MOIOLI 2002 = C. SECCARONI, P. MOIOLI, *Fluorescenza x. Prontuario per l'analisi xrf portatile applicata a superfici policrome*, Firenze, Nardini, [2002].
- SMITH, CLARK 2001 = G.D. SMITH, R.J.H. CLARK, *Raman Microscopy in Art History and Conservation Science*, «Reviews in Conservation», 2001, pp. 92-106.
- TENESI 1847 = D. TENESI, *Una rivista sommaria alle osservazioni portate dal barone Panfilo De Riseis nel foglio Lucifero n. 20 anno 1847 alla Guida numismatica e tariffa del conte di Mazzalaves Raffaele Milano*, s.l., s.n., 1847.
- THOMAS 1844 = TH. THOMAS, *Catalogue of the Valuable Cabinet of Greek, Roman and Medieval Foreign Coins & Medals of the Late Thomas Thomas, esq., s.l., s.e., s.d. [ma 1844]*.
- TREVES 1962 = P. TREVES, *Avellino, Francesco Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1962, pp. 652-655.
- TROMBETTA 1998 = V. TROMBETTA, *Aspetti della produzione libraria nell'Ottocento: legislazione, officine e stampatori nella Napoli borbonica*, «Il Bibliotecario», n.s., a. xv, 1998, pp. 111-173.
- TROMBETTA 1999 = V. TROMBETTA, *Fonderie di caratteri, a Napoli nella prima metà dell'Ottocento*, «Nuovi annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari», a. XIII, 1999, pp. 103-140.
- TROMBETTA 2008 = V. TROMBETTA, *L'editoria napoletana dell'Ottocento. Produzione circolazione consumo*, Milano, FrancoAngeli, 2008.
- VAN ESPEN 1998 = P. VAN ESPEN, *x-Ray Fluorescence Spectrometry*, in R. KELLNER ET AL. (eds), *Analytical Chemistry. The Approved Text to the fecs Curriculum Analytical Chemistry*, Weinheim, Wiley, 1998, pp. 465-486.
- VENDITTI 1971 = A. VENDITTI, *Bonucci, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 12, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 455-456.
- WILSON, WYLD, ROY 1981 = M. WILSON, M. WYLD, A.

- ROY, *Monet's «Bathers at La Grenouillère»*, «National Gallery Technical Bulletin», 5, 1981, pp. 14-26.
- ZANTEDESCHI 1841 = F. ZANTEDESCHI, *Della elettrotipia. Memorie... con cinque tavole elettrotipiche di Zantedeschi e Antonelli*, Venezia, coi tipi di Giuseppe Antonelli, 1841.
- ZIESKE 1995 = F. ZIESKE, *An Investigation of Paul Cézanne's Watercolours with Emphasis on Emerald Green*, «The Book and Paper Group Annual», 14, 1995, <http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v14/bp14-09.html>.

Per la storia di uno stabilimento editoriale del Risorgimento: Paolo Ripamonti Carpano

SILVIA FUSARI

ABSTRACT *The figure of the editor occupies a special place in the history in the Lombardo-Veneto - 19th century. The role of the editor becomes essential in the librarian and intellectual developing of the country. In those years, the Lombardo-Veneto area was subject to the Hapsburg domination, and all people involved in the publishing activities often use their business initiatives to disseminate the half-hidden ideas of the Risorgimento. Paolo Ripamonti-Carpano was a publisher in Milan but he also had a stationery shop and commercial affairs in Venice. Through his personal history and his business - reconstructed through unpublished documents -, he was the focus of those rising ideas. People like him, in collaboration with intellectuals and writers of his time, laid the foundations of modern publishing industry, including journalism, providing a vital contribution to the progress of the society.*

Nella storia dello sviluppo moderno delle idee, il ruolo della pubblicistica nel Risorgimento è essenziale in quanto permette - per qualità, quantità e anche per le sue omissioni - di disegnare il progresso intellettuale e libertario del paese. Progresso ideologico e politico portati avanti non solo da figure di spicco come Mazzini e Cattaneo, ma anche da figure minori di intellettuali, come Carlo Tenca,¹ Andrea Maffei,² Ignazio Cantù,³ Giulio Carcano,⁴ Jacopo Cabianca,⁵ Pietro Estense Selvatico⁶ e altri che, partecipando al dibattito su tribune meno esposte come quelle della critica delle arti figurative, pure si rivelano

necessarie per disegnare una «carta» dello sviluppo intellettuale italiano di metà Ottocento. Di questa crescita la città di Milano si rivela motore e fulcro, grazie soprattutto al ruolo di primissimo ordine che ricopre nell'editoria ottocentesca, non paragonabile in quel momento ad altri centri.⁷ Secondo Berengo (1975, pp. 6-7, 33-34, 47-49; BOLOGNA 1988, pp. 305-348) ciò accadde grazie ad una nuova classe di intellettuali provenienti dal disciolto apparato burocratico e militare napoleonico, che divenne qui un punto di riferimento culturale. Il primo protagonista di questo sviluppo nella città ambrosiana è però di

1. Su Tenca si veda VILLARI 1884; SANGIORGIO, MASSARANI 1886; BARBIERA 1895; PALERMO 1967; PIRODDA 1968; BERARDI 1969 e il più recente BERNABEI 2003, pp. 40, 48 e nota 10.

2. Su Maffei si veda BOTTERI ET AL. 1987; BROL 1935; JANUZZI 1973; CINELLI 1987, nonché la recente voce di MARRI RONELLI 2006, con relativa bibliografia.

3. Su Cantù si veda AMBROSOLI 1975.

4. Su Carcano si veda BERNETTI-EVANGELISTA 1918; PRINA s.d., pp. 205-242; NEGRI 1976; NEGRI, ROTONDI 1978, pp. 59-67, 113, 115-116, 125-126.

5. Su Cabianca si vedano VENTURA 1907 e RECCHILONGO 1972.

6. Il profilo critico di Selvatico è stato ben ricostruito da F. Bernabei in numerosi contributi. Si vedano BERNABEI 1974, 1980, 2003 e 2007. Per quanto riguarda le pubblicazioni di Paolo Ripamonti Carpano si veda la recensione, per mano dello stesso Pietro, in SELVATICO 1845.

7. La situazione veneta era molto diversa, come dimostra anche una scorsa ai testi che trattano del giornalismo veneto prima dell'Unità: cfr. CELLA 1974, GALANTE GARRONE 1979, pp. 68-70; BERTI 1989, pp. 45 sgg.; GAMBARIN 1912, pp. 261-262. Di altro avviso BERENGO 1975, p. 136; GIUSTI 1965; CARACCILO ARICÒ 1986, pp. 81-98; SOLITRO 1978, pp. 404-405, 476 sgg.

fatto l'editore: una figura professionalmente non ancora ben definita per una mancanza di regolamentazione che ha favorito il rapido e disordinato sviluppo dell'attività libraria⁸ ma ha anche incoraggiato il pullulare di iniziative di piccolo e di infimo rilievo, delle ristampe frettolose, delle traduzioni scorrette. Questo segnala nel 1844 Tenca nella sua relazione *Del commercio librario in Italia e dei mezzi per riordinarlo*, dove evidenzia la possibilità di ottenere facilmente la «patente di libraio» anche per rigattieri e mercanti di vini e come chiunque potesse passare facilmente dalla professione di tipografo a quella di editore e di libraio e viceversa,⁹ ledendo gli interessi di tutte e tre le professioni (TENCA 1844).¹⁰ In particolare egli si augurava fosse possibile evitare che un qualsiasi tipografo privo di cultura¹¹ potesse improvvisarsi «dittatore letterario» (TENCA 1844).¹² Era quindi sentita la necessità di leggi che consentissero un controllo sugli editori, accertando la loro reale disponibilità di capitali, imponendone la registrazione presso le camere di commercio e verificando che le loro pubblicazioni fossero garantite da un'idonea direzione letteraria. Quando il Ripamonti Carpano propone in proprio un'opera culturalmente ambiziosa come le *Gemme d'Arti Italiane*,¹³ superan-

do il suo «ruolo» di cartolaio, prontamente il critico commenta ironico che «l'avvenire della letteratura italiana è ora in mano a un editore».

Nonostante questo poco lusinghiero giudizio, tuttavia, ricostruendo la storia imprenditoriale di Paolo Ripamonti Carpano attraverso i suoi rapporti con le istituzioni e la stampa del tempo, non si può dire che egli fosse indifferente alle sorti della cultura e alla crescita civile ed industriale del paese (TENCA 1846, p. 29).¹⁴

Ugualmente, a risollevarlo l'editoria dopo il 1815 notiamo affluire a Milano altri librai e stampatori: uomini nuovi, che venivano dalle lettere, dagli uffici, dall'amministrazione napoleonica, che avevano una certa cultura ed erano dotati di una mentalità commerciale e di un intuito che permise loro di diventare librai ed editori ben noti.¹⁵ Già a metà Ottocento, per fare l'editore e il tipografo non bastava più essere un artigiano ma occorreva avere la stoffa dell'industriale: lo stesso Ripamonti Carpano nel momento di maggior sviluppo dell'attività è a capo di ben tre stabilimenti e pur essendo partito in sordina con articoli «di nicchia», eguaglierà - in qualche caso in maniera un poco spregiudicata -,¹⁶ il fornitissimo Giuseppe Vallardi nel ramo delle pubblicazio-

8. Nel 1816 ben 35 aziende di stampatori e librai e 28 librai sprovvisti di torchi si davano concorrenza nella città ambrosiana. BERENGO 1975, pp. 47-49.

9. E questo è appunto ciò che Paolo Ripamonti Carpano ha fatto: da cartolaio-libraio è passato a farsi editore di pubblicazioni proprie (strenne e almanacchi, stampati presso altri), e infine apre uno stabilimento tipografico in proprio, a Milano (e poi un altro a Venezia).

10. Tre anni prima aveva scritto con più incisività: «Chi sono gli editori? Creature tutt'affatto moderne, del pari che il vapore, il gas, le candele steariche e i magazzini gastronomici» (TENCA 1841).

11. Un'origine modesta avevano alcuni editori-tipografi come Giovanni Pirota - al quale Ripamonti Carpano si rivolse nei primi anni, quando non aveva propri torchi tipografici -, o Placido Maria Visaj e Giovanni Silvestri, che da fanciulli erano cresciuti in tipografia. BERENGO 1975, pp. 51, 54, 71 sgg.

12. Lo stesso si diceva in riferimento alla schiera di giornalisti di mestiere che parallelamente si stava formando e diffondendo proprio in quegli anni, si vedano le opinioni di SELVATICO 1842, pp. 460-466, e Locatelli nella raccolta di BROFFERIO 1839, pp. 585-586.

13. Sulla stenna si veda il celebre brano di Carlo Tenca in TENCA 1847 e più in generale sulle pubblicazioni di fine anno TENCA 1845-1859. Una ricca campionatura degli articoli delle *Gemme* si può inoltre ora trovare nel recente BERNABEI, MARIN 2007.

14. Il genere di pubblicazioni d'occasione di cui le *Gemme* sono in realtà un elevato esempio incontra la riprovazione di Tenca, che trova come il «corteggiamento» del pubblico da parte degli editori tramite questa sorta di testi tendesse ad annullare le possibilità di crescita sociale e culturale che le nuove tecnologie tipografico-editoriali sembravano aprire in un momento di grande fervore civile, promuovendo in realtà una produzione culturale animata da fini prettamente commerciali e non formativi. FRANCHINI 2002, p. 101.

15. Tra loro Francesco Sonzogno, Giacomo Pirola, i quattro Agnelli e Anton Fortunato Stella, Vincenzo Ferrario, Francesco Lampato, l'ingegnere Domenico Giusti. BERENGO 1975.

16. Si veda a questo proposito la competizione tra Canadelli e Ripamonti Carpano per la vendita di una stenna artistica: *l'Album. Esposizione di Belle Arti in Milano* di Canadelli è ripreso in gran parte nelle *Gemme d'Arti Italiane* del Ripamonti Carpano, caratteri tipografici compresi, anche se egli cercherà di superare il rivale per ricercatezza nelle legature e qualità delle incisioni, vero vanto di questa pubblicazione.

ni d'occasione,¹⁷ diventando uno degli uomini che stavano imprimendo al mercato editoriale milanese una nuova fisionomia. Nel suo caso, la posizione in società¹⁸ ed i legami con gli intellettuali più noti del tempo sembrano le leve impiegate per sostenere alcune delle più dispendiose iniziative editoriali: i dedicatari delle *Gemme*, infatti, sono in tutti i casi personaggi delle famiglie milanesi più in vista, o alti funzionari del Governo.

Nonostante tali note frequentazioni, i collegamenti con il mondo della cultura del suo tempo e la pubblicità che si può immaginare sia connessa con la professione di editore, mancavano studi che lo riguardassero direttamente, nonostante le molte pubblicazioni esistenti in merito all'editoria milanese ottocentesca (anche concernenti suoi colleghi e concorrenti, come i Vallardi e persino il Canadelli). Solo recentemente, alcune ricerche dedicate alla storiografia e alla critica artistica veneta dell'Ottocento, soprattutto da parte di Franco Bernabei (BERNABEI 2003, 2007, BERNABEI, MARIN 2007 e MARIN 2007), hanno incluso varie sue pubblicazioni nel novero della nascente pubblicistica d'arte come palestre di vivace e feconda discussione critica.

Per ricostruire la sua storia è stato dunque neces-

sario rivolgersi ai documenti presenti nei due Archivi di Stato e Storico della Camera di Commercio di Milano, ad articoli pubblicati nelle «Gazzette» coeve, alle relazioni documentate con l'Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti ed altre istituzioni, fonti che per quanto possibile ci hanno dato modo di tracciare i contorni della sua attività e le sue frequentazioni con gli intellettuali del tempo.

È stato anche necessario escludere altri omonimi contemporanei (ASMi, Successioni),¹⁹ alcuni anch'essi editori, assumendo come riferimento per prima cosa il suo testamento conservato all'Archivio di Stato di Milano, che ha permesso dei paragoni anagrafici. Qui si dichiara Paolo Ripamonti Carpano «Nob.le Cav.re [...] figlio dei furono Luigi e Annoni Marianna nato il 5 Giugno 1802 in Milano [...] di professione possidente²⁰ [...] domiciliato via Bigli N° 1 [...] marito a Mariani Ida, [...] morto in questa città, nel giorno dieciotto Aprile mille otto cento settanta quattro» (ASMi 1874).²¹

Il problema degli editori omonimi si presenta quando si analizzano gli elenchi delle pubblicazioni delle tipografie, dove, per esempio, troviamo un contemporaneo «A. Ripamonti» editore di almanacchi e strenne.²² In alcuni casi si può tuttavia supporre

17. Pare soprattutto grazie alla collaborazione del suo proto Alessandro Lombardi: SANTORO 1960, p. 30; PRANZO 1967, p. 61. Per la considerazione delle pubblicazioni d'occasione cfr. ZAMBON 1993, p. 104.

18. Troviamo il suo nome tra i nobili membri della Società per le Belle Arti di Milano nell'Annuncio n. 217 per l'esercizio del 1855. Ciò significa che molti di quelli che furono i dedicatari dei volumi delle *Gemme d'Arti Italiane* avevano modo di incontrare il Ripamonti Carpano in occasioni legate alle riunioni della Società (fondata nel 1844, che ebbe come presidente nel 1845 il pittore Hayez), e del resto erano spesso di loro proprietà e commissione i quadri riprodotti nella strenna artistica. Ed ecco i nomi più in vista: il nobile Giovanni Giacomo Poldi Pezzoli, S. E. il conte Giuseppe Archinto, i nobili Giovanni D'Adda, Ubaldo Prina, Giovanni Vimercati, Carlo Cernezzini, Carlo Cagnola, Alfonso e Gerolamo Litta Modignani, i duchi Antonio Litta e Raimondo Visconti di Modrone, il conte Giovanni Cicogna, i marchesi Luigi D'adda e Giacomo Brivio, e molti altri. Si veda «Gazzetta Privilegiata di Milano» 1956, p. 176.

19. Un elenco più recente, ma che considera solo i patrimoni degli allora detti «possidenti», si trova in LICINI 1999. L'ASMi ha anche una banca dati in rete, ma fornisce solo le collocazioni delle cartelle, non una descrizione accurata dei contenuti. Anche il REIO riporta sei editori chiamati «Ripamonti» o «Ripamonti Carpano», di cui due «Ripamonti Carpano» nella sola Milano (ma uno operante solo tra il 1807 e il 1809) e un «Ripamonti Ottolini» a Venezia (operante tra il 1868 e il 1891, citato da CLIO).

20. La figura del *rentier* è la «professione» indiscutibilmente dominante in tutte le città occidentali per tutto l'Ottocento. Ma allora, e non solo in Italia, si usava dichiarare all'anagrafe la «condizione», piuttosto che l'occupazione degli individui e, una volta raggiunta l'agiatezza, coloro che erano stati impegnati in attività mercantili, bancarie ed industriali preferivano registrarsi come possidenti, agiati o benestanti. LICINI 1999, pp. 24-25. Il nostro Ripamonti Carpano è definito per esempio nel 1847 «possidente e negoziante», quando compare il suo nome negli elenchi degli arrivi e partenze pubblicati sulla «Gazzetta Privilegiata di Venezia». Ciò nonostante nel testamento è definito solo come possidente.

21. Si sta attualmente ricostruendo la genealogia della famiglia appoggiando la ricerca sui documenti reperiti all'Archivio di Stato e sui registri del Ruolo generale della popolazione nell'Archivio Storico Civico di Milano.

22. Negli elenchi di strenne dell'Ottocento compare infatti anche un tal Ripamonti Alessandro, editore-libraio, il quale iniziò a stampare nel 1851, con sede in via Solferino 11. Dal 1870 la sua ditta divenne uno stabilimento con litografia in «Via Disciplina 11». BARETTA, GRIFFINI 1986, p. 257. LICINI 1999 cita due Ripamonti Alessandro, entrambi con patrimoni abbastanza consistenti, ma uno muore nel 1872 e l'altro nel 1891. Sarei più propenso a credere che in questo caso si

si tratti ugualmente dello stabilimento «Ripamonti Carpano» anche quando si nomini solamente come «Ripamonti»²³ per via della tipologia delle pubblicazioni o continuità rispetto ai titoli e ai gruppi di collaboratori o per ragioni anagrafiche. Del resto, il problema attributivo non è solo nostro, dato che lo stesso editore si cura di chiarire l'equivoco in un annuncio sulla «Gazzetta Privilegiata di Venezia» del 2 marzo 1848, ripetuto l'11 marzo. Egli dichiara in queste occasioni di non avere né collegamenti né interessi con l'altro:

Paolo Ripamonti Carpano, proprietario dello Stabilimento Nazionale; che tiene in Milano nella Galleria De-Cristoforis N° 18, 19, 20, ed in Venezia sotto le Procuratie Vecchie N° 90 e 91, vedendo l'errore di molti, che lo ritengono collegato in interesse col sig. Alessandro Ripamonti, si fa un dovere di prevenire chiunque ha affari e

corrispondenza col nominato Alessandro Ripamonti, che questi non ha affinità, né interessi con l'esponente, e ciò a scanso di quegli inconvenienti che potrebbero emergere. [«Gazzetta Privilegiata di Venezia» 1848a, p. 244].

Paolo Ripamonti Carpano nasce comunque come produttore di oggetti di cartoleria di lusso e calco-grafo e solo in seguito affronterà l'attività di stampa.

La prima traccia²⁴ che si rinviene di tale seconda attività è legata ad un libriccino d'occasione che finanzia presso la tipografia di Angelo Bonfanti nel 1827, dal titolo curioso e dal contenuto eterogeneo: *Le Maravigliose pantofole di Abou-Casem Jambourifurt. Una passeggiata alla villa di Petrarca in Linterno con tutto il resto ossia Almanacco per l'anno bisestile 1828. Giornale per l'anno bisestile 1828*,²⁵ di recente riletto sotto una nuova luce.²⁶

tratti del primo, anche se quello dal lascito più modesto, proprio perché nel testo di BARETTA, GRIFFINI 1986, pp. 68, 215, non si catalogano sue edizioni dopo il 1871. (ASMi, Successioni, cart. 109/48, 345/15 e 334/40). Il REIO, p. 917, gli attribuisce almeno una strenna, la *Stella d'Italia*, che pare gli fruttò un milione di guadagno.

23. Come il «Ripamonti» editore nel 1843 a Venezia, che possiamo confermare come il «Ripamonti Carpano» da annunci di apertura di «negozi» - ma l'editore «Ripamonti-Ottolini» nel repertorio degli editori ottocenteschi inizia a stampare solo nel 1868.

24. Esiste un testo, edito già nel 1826, che potrebbe avere qualche legame con il nostro: il *Catalogo della biblioteca del fu Ingegnere D. Paolo Ripamonti Carpano milanese*, Società tipografica de' Classici Italiani, 1826, 417 pp., in 16mi, redatto per agevolarne la vendita. L'attribuzione d'autore tuttavia non è ancora chiarita, dato che l'ingegnere Paolo Ripamonti Carpano morto nel 1826 (segnalato da PARENTI 1960 come ingegnere, bibliofilo e collezionista) non disambi-guato dal nostro omonimo tipografo è riportato come primo autore nella scheda di catalogo dell'esemplare posseduto dalla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, mentre nella copia presente alla Biblioteca Sormani di Milano non figura attribuzione. Il frontespizio infatti non porta alcun nome, e Franco Spltz nella «Rivista generale de' libri usciti in luce nel Regno Lombardo» ci permette di escluderlo come autore. Egli scrive: «raccoltore instancabile d'ogni sorta di libri, e spesse volte anche trafficatore, fu il sig. Ingegnere Ripamonti Carpano; ed è di total sua raccolta che si è ora pubblicato il catalogo coi rispettivi prezzi, venendo posta in vendita dopo la morte del proprietario» (SPLITZ 1827, pp. 250-251). La curatela, in verità, viene considerata un poco frettolosa dallo Spltz, che menziona comunque il catalogo tra i testi di una certa utilità. La copia presente alla Biblioteca Sormani di Milano presenta però delle aggiunte e correzioni rispetto al testo recensito nel 1827, che emendano gli errori segnalati. All'interno del catalogo non sono indicati eventuali rapporti tra i due omonimi, ma il padre del nostro editore, Luigi, ebbe appunto un fratello di nome Paolo, ingegnere. A conferma si veda una «supplica» manoscritta, nella quale Luigi, ventinovenne, chiede al Collegio degli Ingegneri di Milano di essere ammesso regolarmente alla professione che pratica dal 1772, data la militanza del defunto padre Giuseppe e del fratello Paolo nel detto collegio. La supplica venne accolta il 5 aprile 1783. ASMi, *Studi parte antica*, fald. 157, cart. R. Come le norme della pratica professionale fossero cambiate si veda in LIVA 2008, pp. 9-26.

25. Pubblicato a Milano, «a spesa di Paolo Ripamonti Carpano», di pp. 128, con 3 tavv. fuori testo, cm 10,5.

26. De Rigo segnala come l'autore (Paolo Ripamonti Carpano) visiti la villa Linterno il 10 luglio 1825 e veda le stanze di Petrarca dove affioravano ancora affreschi, poi ricoperti da quasi due secoli di altre tinteggiature (DE RIGO 2012, pp. 25-38, 60). Il linguaggio utilizzato nel descrivere la villa sembra essere quello di persona esperta in edilizia, cosa che potrebbe essere ascritta più al maturo ingegnere-architetto Paolo Ripamonti Carpano (morto l'anno seguente) che al giovane cartolaio Paolo che finanzia la stampa. Tra l'altro il Ripamonti scrive di essere accompagnato da un amico, persona d'età ed interessi a lui affini (RIPAMONTI CARPANO 1827, p. 36). Quest'ultimo, il marchese Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831), ereditò infatti il patrimonio librario della famiglia e ne aumentò considerevolmente l'importanza mettendo insieme una ricca collezione dantesca (di cui cura alcune edizioni) e di manoscritti orientali. Che anche l'ingegner Paolo avesse una certa familiarità con il mondo della stampa viene confermato ancora dalle sue parole: di questa villa egli intende pubblicare a mezzo stampa un'immagine, attraverso l'aiuto di un «pittore di prospettiva» suo amico, Giovanni Migliara, al quale chiede di eseguire un disegno che farà poi intagliare all'incisore Giovanni Bigatti. RIPAMONTI CARPANO 1827, pp. 35-36, 38-39. Su G. Migliara (Alessandria, 1785 - Milano, 1837) si veda FACCHIN 2010,

A questa data egli ha 25 anni: secondo il codice civile austriaco²⁷ era maggiorenne da un anno e perciò finalmente autorizzato a seguire autonomamente i propri affari. Questo esemplare anticipa perciò di sei anni la prima opera segnalata nel repertorio degli editori italiani dell'Ottocento (REIO, pp. 917-918), seguita da una seconda nel 1833: *Le Sirene di Piazza Fontana in fiacre ed in portantina. Operetta per carnevale*, e da una terza «di circostanza» nel 1834 quale il *Passeggio magnifico e ballo con maschere che ebbe luogo nella Galleria De Cristoforis la notte del 10 febbraio 1834*.²⁸

A pensarci bene non poteva certo esimersi dal ricordare un tale evento, che si era tenuto nella «contrada di vetro»²⁹ eretta solamente nel 1832 poco lontana da piazza San Babila e dal Duomo, fulcro della allora moderna vita elegante dove lui stesso aveva bottega di cartoleria.³⁰

Tuttavia, la rivista «La Moda» per bocca di Defendente Sacchi (SACCHI 1838b),³¹ pone l'accento piuttosto sui prodotti di stampa ed assegnerà in più occasioni al negozio il primato sugli stessi Vallardi per varietà di strenne proposte. Nello stesso 1834 il Ripamonti Carpano esce infatti con il primo volume della famosa *Strenna Italiana*, incisa da Gandini, d'ora in poi sempre presente nel catalogo.

Ma due sole pubblicazioni in un anno non giustificano l'investimento in uno stabilimento prevalentemente tipografico.³² Così, per stampare la *Strenna Italiana*, egli si rivolge nel corso degli anni a vari tipografi: nel 1833 è Omobono Manini, Pirola dal 1835 al 1838 - che lo soddisfa particolarmente -,³³ poi subentra il Guglielmini fino al 1840, dopodiché il Ripamonti ne assume in proprio la stampa fino al 1847 (con un prezzo che dalle iniziali 6,89 lire sale a 12). La pubblicazione può contare però sulla presen-

mentre su G. Bigatti (Milano 1774 - Roma 1817) si veda SERVOLINI 1955, p. 88. Il testo dunque, potrebbe contenere il ricordo di una passeggiata fatta il 10 luglio 1825 dall'ingegner Paolo Ripamonti Carpano in compagnia dell'amico marchese Gian Giacomo Trivulzio, ed essere stato pubblicato un anno dopo la sua morte a spese del cartolaio Paolo Ripamonti Carpano.

27. Ma poteva essere concessa la dispensa dall'età minore dopo il compimento dei vent'anni al giovane che fosse in grado di dimostrarne i vantaggi (per esempio, ai fini dell'assunzione di un impiego o della trattazione di affari che richiedevano il pieno esercizio dei diritti civili). Cfr. WINIWARTER 1829, pp. 607-610.

28. Il ballo fu organizzato dai negozianti e dagli inquilini: fu una festa pubblica che fece epoca, replicata l'anno dopo al «Casino dei Nobili» (noto club esclusivo della nobiltà), dove le signore sfoggiarono toelette sfarzose. MONTI 1946, p. 286.

29. Monti così designa la Galleria, la quale doveva il proprio nome alla progettazione dei ricchissimi fratelli De Cristoforis (MONTI 1946, ma ne parla anche FRANCHINI 2002, p. 55). La copertura della corsia, in strutture ed ornati di ferro fuso, si deve ad Andrea Pizzala, ma, nonostante l'impiego prestigioso, non ebbe risonanza in occasione dell'Esposizione d'Industria milanese di quell'anno. MAZZOCCA 1981, pp. 185-186. SACCHI 1838a dirà che la «Galleria Decristoforis è un piccolo mondo ove tutto si crea». Defendente e Giuseppe Sacchi si occuparono della magnifica Galleria anche in occasione dell'Esposizione d'arti e d'industria del 1832, in un articolo sull'attività tessile: cfr. MAZZOCCA 1981, p. 161.

30. Come cartolaio è descritto nell'*Almanacco del commercio di Milano* 1836, 1837. Secondo questi elenchi, il nostro editore compare con la dicitura: «Ripamonti Carpano P., cartolaio, legatore di libri, negoziante in oggetti di cancelleria di lusso, e fabbricatore di cera lacca ed obbiadini, premiato dall'I. R. Istituto, Galleria De Cristoforis 19 e 20» (*Almanacco del commercio di Milano* 1836, p. 275); e «Ripamonti Carpano Paolo, premiato dall'I. R. Governo, cartolajo, legatore di libri, negoz. di oggetti di cancelleria di lusso e fabbricatore di cera lacca ed obbiadini, Galleria De Crist. 19 e 20» (*Almanacco del commercio di Milano* 1837, p. 456).

31. Su Defendente Sacchi si veda GABBA, ZANETTI 1992.

32. Aprire una stamperia non era certo affare da poco (si veda SOAVE 1976, pp. 86-89), richiedeva un grande impegno finanziario. Per un quadro della situazione del lavoro tipografico dopo l'unità si veda GIORDANO 1983, pp. 120-129. Dal punto di vista prativo, frequentemente si incontra il libraio che con scarsi capitali si assicura un ricco assortimento di titoli, organizzando un efficace giro di corrispondenza e di commesse, senza doversi sobbarcare il ben più dispendioso impianto di un'officina tipografica. Solo dopo il 1826 affiora un po' di disciplina, ma anche gli editori Carlo Branca, Giovanni Resnati, Giuseppe Vallardi, che hanno grandi botteghe librerie, ricorrono a lungo ai torchi altrui per farsi editori. BERENGO 1975, pp. 33-34, 47-49.

33. Quando uscì la *Strenna Italiana* del 1837, Paolo Ripamonti Carpano che ne aveva curata la compilazione e aveva inviato una copia a S. M. Imperiale, sentì il bisogno di tributare sulla «Gazzetta» una special lode a Luigi Pirola per il messaggio di soddisfazione e «particolare compiacenza» ottenuto dall'Imperatore. Cfr. VISCONTI 1928, pp. 109-114.

za di firme illustri: Ignazio Cantù, Giulio Carcano, i quali curano anche la traduzione di scritti di M.me de Staël, Lamartine, Schiller. Sarà poi compilata dal 1845 da Giambattista Cremonesi cui subentrerà in seguito Antonio Zoncada.

L'avvio di una propria attività cartolaria di stampo imprenditoriale nella quale sono coinvolti fin dall'inizio i fratelli Antonio³⁴ e Giuseppe³⁵ è provata già nel 1833 da una perizia richiesta dallo stesso Paolo³⁶ per certificare la qualità delle sue manifatture da parte dell'Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti e la seguente relazione d'ispezione che egli riceve. Questa relazione risulta significativa perché probabilmente utile alla partecipazione ai premi d'Industria del 1834³⁷ e per via del fatto che ne ricaviamo l'idea di quali fossero le produzioni e l'ampiezza dello Stabilimento.³⁸

Egli doveva avere senz'altro una personalità intraprendente e uno spiccato interesse verso il progresso tecnico del suo settore: nel 1837 partecipa

nuovamente alla distribuzione dei premi a Milano e vince la medaglia d'argento «per macchina da fabbricare ostie da suggellare e perfezionamento di altri oggetti di cancelleria» ottenendone addirittura il «privilegio».³⁹ È anche grazie a questi incentivi che il suo stabilimento si impone sul mercato⁴⁰ e si estende ad altre produzioni. Di fatto, lo stesso anno chiede alla Direzione di Polizia del Dipartimento della Censura il permesso di tenere tre torchi calcografici, richiesta rinnovata anche dal 1838 al 1840 (cfr. ASMi, Commercio). Ma è solo nel 1841 che si trova il primo accenno ad una vera e propria attività tipografica in un articolo apparso su «La Moda» del Lampato, nel quale si segnala che «avendo istituito uno Stabilimento tipografico, egli ha pubblicato quest'anno le sue Strenne co' propri tipi».

Dalle notizie che si ricavano dai documenti intorno agli anni quaranta, egli è ora socio onorario delle Reali Accademie di Belle Arti di Firenze e Modena, titolare di una stamperia privilegiata⁴¹ ed è premiato

34. Documento siglato con numero di repertorio del notaio Guenzati: n. 1562, «Vol. 6, fog.° 37, № 1790 degli atti pubblici», un valido sostegno all'attività «nel corso di trenta e più anni per la prosperità dei suoi negozj». ASCMi, Microfilm, bobina n. 250.

35. È possibile vedere un suo ritratto per mano di Giuseppe Molteni, *Ritratti dell'intagliatore Giuseppe Ripamonti, della moglie di questi e del padre del Ripamonti*, ora nella Galleria d'Arte Moderna di Milano. COMANDUCCI 1934, p. 445. Su Giuseppe Ripamonti Carpano si veda anche SERVOLINI 1955, pp. 696-697, che non cita tuttavia estremi di vita o di morte (ma in ASCMi, fondo Stato civile, Ruolo generale della Popolazione, 1835, vol. 49, risulta essere nato l'8/1/1813). Il genitore, Luigi Ripamonti Carpano, invece muore nel 1829 (ASCMi, fondo Stato civile, Ruolo generale della Popolazione, 1811, vol. 18): il suo ritratto si può supporre postumo.

36. «Paolo Ripamonti Carpano supplica che venga ordinato all'Istituto di Scienze, Lettere ed Arti di far una visita al proprio Stabilimento di legatura di libri di ogni foggia, e fabbricazione d'ostie con impronte, di ornati [...], di cui egli unisce campioni applicando anche copia del rapporto relativo alla suddetta visita». In ASMi, Commercio.

37. In questa occasione il Ripamonti Carpano espone degli «Ornamenti in carta frastagliata con medaglie nel mezzo», ed ottiene il secondo premio «Per estensione e novità di manifattura nell'arte del legatore di libri e in oggetti di cancelleria». *Atti* 1839a. Per una ricca rassegna dell'avanzamento tecnologico nei settori dell'industria editoriale, si veda MAZZOCCA 1981, pp. 63-147.

38. Questa la Relazione dell'Imp.le Regio Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, n. 7013, Milano, 21 agosto 1833: «Con lettera del giorno 18 Maggio anno corrente ed in seguito con Rescritto del giorno 26 Giugno successivo venne ingiunto ai sottoscritti d'occuparsi dell'esame di tre manifatture attivate dal Sig. Paolo Ripamonti Carpano nel suo stabilimento situato nella Galleria De' Cristoforis e di riferire sopra di esse per corrispondere e soddisfare al superiore eccitamento. Riunitisi a tal effetto procedettero alla visita locale in diversi giorni dello scorso Giugno e rilevarono in proposito quanto segue: Consistere la prima manifattura nelle legatura in lusso di libri, e principalmente di quelli di maggiore spaccio annuale, quali sono i libricciuoli di divozione e gli almanacchi, oltre la costruzione di elegantissime cassetine per *album*. La seconda poi portare la fabbricazione di ostie ad uso di lettere tanto delle semplici comuni formate con pasta diversamente colorata, quanto delle altre eleganti, da non molto poste in uso, fatte di carta rasata con superficiale intonacatura da una parte di materia glutinosa facilmente resa molle, e quindi colla pressione attaccabili ed atte a formare egualmente suggello di lettere. La terza [?] sulla formazione della Ceralacca nelle varie sorta di fina ed ordinaria, di rossa e di varii colori, di marmorata ed ondata, di profumata, di stampata e senza stampo...». ASMi, Commercio.

39. Il «privilegio» si poteva chiedere per una propria invenzione e per l'uso esclusivo in un territorio dell'invenzione di un altro. Cfr. SOAVE 1976, p. 94.

40. Come afferma il professore Fantonetti, facente le funzioni di segretario dell'Istituto commentando il premio in *Atti* 1839b.

41. Come si ricava dallo studio di SOAVE 1976, avere il nome di «Privilegiata» indicava l'aver fonti sicure di commissioni

in più occasioni dall'Imperiale Regio Governo tramite l'I. R. Istituto di Scienze, Lettere ed Arti. Nonostante questi illustri riferimenti, provvidenzialmente impressi all'interno dei volumi più preziosi, di lui si sa poco, probabilmente per via delle sue scelte editoriali e per la ancora prioritaria dedizione ai prodotti cartolari. «La Moda» nello stesso anno ci fornisce un'idea più precisa degli articoli raffinati presenti nel negozio milanese e del tipo di nobile clientela che la frequentava, insieme all'opinione che il Ripamonti Carpano, non risparmiando né tempo né fatica per rendere autonoma l'industria nazionale, fosse da incoraggiare. Il giornalista afferma infatti che «agli italiani spetta proteggere tutti coloro che fanno ogni sforzo per superare l'albagia straniera, e Ripamonti è uno di quei pochissimi che abbiano raggiunto tale scopo» (*Stabilimento di Paolo Carpano Ripamonti* 1841, p. 193).

In questi anni egli sembra invero particolarmente attivo: lo ritroviamo nel 1842 a Venezia - una piazza d'affari con meno concorrenza, resa più accessibile dalla strada ferrata⁴² - dove apre un «magazzino» in piazza San Marco sotto le Procuratie Vecchie, ai numeri civici 90 e 91, rilasciando un mandato a Carlo Bianchi per la gestione dei propri commerci nella città.⁴³ Due anni dopo, tra gennaio e maggio del 1844, il nuovo negozio viene sottoposto a lavori di ampliamento e dotato di illuminazione a gas, introdotta nella stessa città solo da poco.⁴⁴ La notizia pare degna di menzione e, infatti, Pietro Cecchetti sul «Gondoliere» scrive:

Ne sia permesso di accennare l'ampliamento della libreria, già da esso signor Ripamonti aperta sotto le Procuratie

Vecchie nella gran piazza di San Marco. A' molti concorrenti diveniva angusto lo spazio; e il Ripamonti che, sebbene di Milano, prese amore alla nostra Venezia [...] voleva contribuire, quanto era da lui, all'esterno abbellimento delle sue officine: laonde prese di addoppiare la capacità del proprio fondaco, e di profonderci intagli, dorature, eleganze, tutto in somma che potesse meglio rispondere al luogo nonché agli oggetti che spaccia, ed eccitare ad un tempo la curiosità de' moltissimi forestieri. Sino ad ora non altro apparisce che l'ampiezza del loco: poiché la fredda stagione impedisce il lavoro degli abbellimenti; ma, pur così greggio, ci piacque e ci sembra poter sostituire assai bene la officina libraria del Gondoliere, anzi per ispazio a pezza superarla. [CECCHETTI 1844, pp. 9-10].⁴⁵

A maggio i lavori sono terminati e si tiene l'inaugurazione, nuovamente registrata come un evento nelle riviste locali:

Il magazzino del sig. Paolo Ripamonti Carpano [...] ci si offerse agli sguardi sabato sera ampliato, rinnovato negli addobbi [...]. *Due anni fa in punto*, nel giorno medesimo, il Carpano apriva questa che ben si può chiamare reggia della galanteria [...], ei ne celebrava degnamente l'anniversario, addoppiandolo in vastità ed in ricchezza. Non è a dire l'effetto che il bel sito produce, in ispecie la sera, quando l'inonda la luce del gas. [«Gazzetta Privilegiata di Venezia» 1844a, p. 467].

Oltre al negozio, potrebbe avere aperto qui una stamperia, dato che nel febbraio e nell'aprile 1844 trovo nella «Gazzetta» veneziana i primi «annunci tipografici» per sue pubblicazioni - di genere religioso - dedicate esclusivamente alla città lagunare. Naturalmente la partecipazione alla vita della città lagunare non si limitava ai commerci: lo vediamo

governative: pubblicazioni di leggi (il Ripamonti pubblica, a cura di Giuseppe Renica, gli *Indici del codice penale 1852, p. I e II. Del regolamento di procedura penale 1853, 1855*), atti governativi, testi scolastici e universitari, stampe a carico del regio Erario, «Gazzette Privilegiate». Le tipografie privilegiate avevano spesso anche sovvenzioni e l'uso di locali senza l'obbligo di pagarne l'affitto. L'Impero d'Austria favoriva attivamente le imprese editoriali come fonte di entrate fiscali. Cfr. SOAVE 1976, pp. 133 sgg. Per uno studio su una stamperia milanese «Privilegiata» (la stamperia Pirola) si veda VISCONTI 1928, e per un discorso più generale PALAZZOLO 1997, pp. 14-59.

42. Venivano registrati gli arrivi e le partenze, e pubblicati sulla «Gazzetta Privilegiata» della città, sia a Venezia che a Milano. Anche il Ripamonti Carpano lascia traccia in questi registri, come per esempio nel 1847 figura come «in arrivo» nella città lagunare nella «Gazzetta Privilegiata di Venezia».

43. Delega in data 18 aprile 1842. Notizia che si ricava indirettamente dal rogito del 24 febbraio 1863: ASCCMi, Microfilm, bobina n. 250.

44. A Venezia dopo il primo esperimento di illuminazione, tra i primi in Italia, del Liceo di Santa Caterina, il 30 novembre 1839 iniziò il servizio di illuminazione pubblica a lampione, e privata, attraverso la società «De Frigièrè, Cottin et Montgolfier-Bodin», successivamente trasformata in «Société d'Éclairage au Gaz de la Ville de Venise», i cui capitali erano in maggioranza lionesi: <http://www.italgas.it/profilo/storia/storiagas.html-top> (2013/02/14).

45. Su Cecchetti e il «Gondoliere» in riferimento alla critica d'arte cfr. all'antologia per l'Ottocento BERNABEI, MARIN 2007, in part. pp. 13-38 e note.

prendere parte nel 1844 al concorso dell'I. R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti ed ottenerne menzione onorevole (per «esteso commercio di oggetti di cancelleria», in *Atti* 1844). L'anno successivo, forte di questo apprezzamento, tornerà a proporsi al concorso di Milano, nel quale premiano l'ingrandimento nella fabbrica e l'espansione commerciale «anche all'estero» commentando, dati i risultati, come i passati premi dell'Istituto non fossero stati infruttuosi (*Atti* 1853b).

L'ampliamento dell'attività continua, fino a disporre presso il proprio stabilimento nella fase di maggiore sviluppo,⁴⁶ di 35 uomini e 5 torchi, con i quali stampava libri devoti di sicuro guadagno,⁴⁷ libretti d'occasione, strenne ed un giornale, «Il Bazar» (cfr. VISCONTI 1928, pp. 124-126).⁴⁸

Di fatto, osservando l'elenco delle pubblicazioni che abbiamo ricostruito, notiamo come dal 1842 di venti consistente: si può dire che in questo momen-

to Paolo Ripamonti Carpano sia uno dei maggiori tipografi per le strenne nel Lombardo-Veneto, dove doveva competere solo con i Vallardi, Canadelli e con Ponzoni. È ora che vede la luce la sua stenna più decorata e lussuosa, le *Gemme d'Arti Italiane*, suscitando un grande interesse da parte della critica giornalistica e degli studiosi, soprattutto perché include tra i collaboratori alcuni letterati-patrioti di area lombardo-veneta come i già citati Tenca, Maffei, Carcano, Cabianca, Selvatico, ma anche Cesare Correnti,⁴⁹ Antonio Zoncada,⁵⁰ Agostino Sagredo,⁵¹ Michele Sartorio.⁵² Non è certo da stupirsi dunque che le *Gemme* siano state avviate con l'augurio di poter servire al progresso culturale d'Italia e di fungere da documento storico del presente.⁵³ Il Ripamonti ne faceva dono anche alle Accademie di cui era socio onorario⁵⁴ ed agli intellettuali più influenti, come Giambattista Niccolini⁵⁵ che - non a caso - sarà poi coinvolto nella proposta editoriale (*Firenze*, 29 di-

46. Puntuali segnalazioni si ritrovano nel 1843, quando Paolo Ripamonti Carpano partecipa al concorso dell'Istituto Lombardo e vince una terza medaglia d'argento, questa volta «Per ampliata manifattura di oggetti cancellereschi, aggiuntavi la tipografia e la calcografia»: infatti da questi anni le sue pubblicazioni si intensificano e merita l'elogio per la sua attività. Alla lettura della motivazione del premio viene proclamato: «L'infaticabile attività di Paolo Ripamonti Carpano meritosi più volte applausi e premj [...]. Ai tanti oggetti cancellereschi, [...] avendo egli aggiunta la tipografia e la calcografia, per cui dà occupazione e lavoro a maggiore numero di operai, e rende il suo stabilimento più fruttuoso e più esteso, con nuovo premio viene remunerato dall'I. R. Istituto». *Atti* 1853a.

47. Anzi: è proprio a proposito di questi che Berengo ne parla, riportando l'attività degli anni quaranta. BERENGO 1975, pp. 177-178. Ma anche in CLIO, vol. 10, pp. 8626-8633; BOLOGNA 1988, p. 318. Molti tipografi si specializzano in questa produzione, uno dei settori più redditizi dell'editoria già nella prima metà del secolo. Le proporzioni assunte da tale mercato furono tali da raggiungere, in particolare per le ristampe di alcuni libri ascetici, anche il mezzo milione di esemplari ogni anno. Si veda GIGLI MARCHETTI 1997, p. 137.

48. Per «Il Bazar», invece, Gigli Marchetti ne parla come un giornale musicale, del tipo de «La Fama» o «Il censore universale dei teatri» (GIGLI MARCHETTI 1997, pp. 124-125). Ma più probabilmente è un giornale di «cognizioni utili», pieno di scritti briosi, di argomenti stuzzicanti, di accurate illustrazioni sul genere del «Cosmorama pittorico», come afferma GALANTE GARRONE 1979, p. 58. De Stefanis Ciccone riporta alcuni brani di critica artistica da «Il Bazar» del 1841 (anno IV): quindi la rivista si iniziò a stampare nel 1838. Si veda DE STEFANIS CICCONE 1983, p. CXXXI.

49. Su Cesare Correnti, patriota e politico italiano, collaboratore della «Rivista europea», si veda la voce di AMBROSOLI 1983, e relativa bibliografia.

50. Su Zoncada si veda NATALI 1937, p. 994; DE' GUBERNATIS 1879-1880, p. 1087. Per il suo impegno nella redazione delle *Gemme* si veda FUSARI 2001/2002.

51. Senatore della Repubblica, fu professore di Estetica all'Accademia di belle arti di Venezia (dicembre 1846 - luglio 1852), collaboratore de «L'Archivio storico italiano», consigliere straordinario dell'Accademia di belle arti di Venezia, curatore del Museo «Correr» e della Fondazione «Querini Stampalia» di Venezia, membro corrispondente dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti di Venezia (26 maggio 1844), membro effettivo dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti di Venezia (23 marzo 1855), socio della Società geografica italiana (1870).

52. Su Michele Sartorio, ricco amatore triestino, si veda RESCINITI 1997, pp. 27-29.

53. «Così questi libri da alcuni tenuti in conto di vana suppellettile di lusso, da altri come fuggilozio, da altri ancora come mera speculazione, non saranno posti in non cale e disdegnati dalla storia del nostro paese. La quale li accoglierà fra i documenti che parleranno ai posteri di questa età feconda di tanto avvenire per la nostra penisola» (SAGREDO 1847, p. 1).

54. Firenze, Modena, Napoli. Si ricava dai frontespizi delle sue pubblicazioni.

55. Il Niccolini racconta appunto questo in una lettera del dicembre 1845 all'amico Andrea Maffei. Su Niccolini si veda la recentissima voce di VECA 2013.

cembre 1845. *Lettera ad Andrea Maffei*, in VANNUCCI 1866, pp. 371-373).

Nei tre anni successivi il lavoro alla tipografia vede un sensibile incremento, con almeno 20 titoli per anno: se si suppone che per ognuno stampasse anche solo 500 esemplari per rientrare nelle spese,⁵⁶ la sua tipografia in quel periodo sforna almeno 10.000 libri e opuscoli ogni anno. È dunque giustificato che tenga «un grande deposito a Brescia presso Girolamo Quadri libraio, Strada Nuova, n. 3517, e nelle altre città presso i principali librai», come si legge in un annuncio del dicembre 1847.

Ma ormai siamo alle soglie del 1848, anno che prelude ad un triennio tormentato e Venezia e Milano sono in subbuglio.⁵⁷ Il timore verso una soluzione violenta è testimoniato dai tentativi, fatti fino all'ultimo dai liberali più moderati, per evitarla.⁵⁸

Per chi si occupa di editoria, alle difficoltà della repressione austriaca si devono aggiungere quelle tecniche: la guerra rende complicate le comunicazioni ed il commercio, impedisce l'essenziale approvvigionamento di carta e inchiostri da stampa e soprattutto fa lievitare i costi delle imprese. Molte tipografie e stamperie chiudono i battenti (VISCONTI 1928, pp. 124-126) o forniscono in prevalenza pamphlet, opuscoli politici e discorsi elettorali. Di fatto

si riduce la produzione libraria propriamente detta⁵⁹ e soprattutto si sospendono tutti quei progetti a lunga scadenza che richiedono onerosi impegni finanziari. Nella «Gazzetta di Venezia» (ex «Gazzetta Privilegiata», che cambia nome, impaginazione e soprattutto contenuti),⁶⁰ non compaiono più articoli con recensioni e annunci tipografici. Tra i pochi stabilimenti rimasti in attività vi si trovano segnalati Lorenzo Gattei, Giuseppe Antonelli, Girolamo Tasso editore e lo stabilimento Santini.

Per quanto riguarda Ripamonti, probabilmente preoccupato a causa dei rivolgimenti politici e delle vicende belliche, preferisce interrompere i suoi progetti editoriali più impegnativi e, in attesa di tempi migliori, si dedica ad una più essenziale attività di tipografo, stampando su commissione opuscoli di argomento politico e periodici di attualità (noti sono il «Pio IX» e «Il Bazar» già citato) mantenendo pubblicazioni minori come incisioni, discorsi, relazioni, opuscoletti religiosi.

Nell'arco dell'intero 1848 di lui non compare in seguito che un «Avviso» («Gazzetta di Venezia» 1848b, p. 734) della dismissione anche di una delle più economiche pubblicazioni: «Il Tipografo Paolo Ripamonti Carpano previene che il giornale *Pio IX* non viene più stampato da lui,⁶¹ ed ha rinunciato

56. I costi di una rivista intorno alla metà degli anni quaranta erano notevolmente saliti da quando Melchiorre Gioia (GIOIA 1826) calcolava in 500 copie il numero di associati necessario alla buona riuscita di un periodico (nel senso che l'editore doveva almeno rientrare nelle spese). Per le *Gemme d'Arti Italiane* senz'altro le cifre sono più alte, ma se nel 1826 la stampa di un foglio sulle 16 pagine costava intorno alle 120 lire e un fascicolo mensile di circa cento pagine 1000 (LA SALVIA 1977, pp. 103-104), tale cifra veniva difficilmente ammortizzata con gli abbonamenti (nel caso delle riviste) e con le prenotazioni (per le strenne).

57. Le fonti per il triennio rivoluzionario sono innumerevoli, e non è possibile citarle tutte. Per il Veneto, libro interessante è quello di ZORZI 1985, che si basa su fonti dell'epoca per riportare l'atmosfera veneziana durante l'assedio e il cannoneggiamento della città lagunare. Si deve ricordare che la prima arteria colpita fu quella ferroviaria, per cui la città si trovava isolata, i commerci languivano per il ritiro del porto franco, il colera imperversava: alla fine, dopo tanto dura resistenza, la città cedette e gli austriaci ne ripresero possesso. Per la Lombardia invece ricorderei la esauriente e particolareggiata *Storia di Milano* 1953, alla quale rimando.

58. Si pensi, ad esempio, a tutte le soluzioni pacifiche ipotizzate da Cattaneo sul «Politecnico» prima del '48. Si vedano CARGNELUTTI, MICELLI 1978, BEZZOLA 1988, pp. 181, 196. Giovanni Visconti Venosta nelle sue *Memorie* torna più volte su questo argomento, soprattutto in occasione delle prime manifestazioni di piazza che daranno l'avvio alle Cinque Giornate di Milano; chiarendo poi che il Cattaneo sperava in una soluzione non cruenta della situazione lombardo-veneta. Ma quando capì che non sarebbe stato possibile, si impegnò come e più degli altri per la liberazione. VISCONTI VENOSTA 1904.

59. Palazzolo vi vede anche l'incremento di un nuovo genere di lettori, appartenenti ai ceti urbani professionali e artigianali, orientati verso un genere di produzione di scarse pretese estetiche ma in grado di fornire in breve il massimo numero di informazioni, siano esse politiche, tecnico-scientifiche o semplicemente voluttuarie. PALAZZOLO 1997, pp. 46-49.

60. Per la storia della rivista si vedano: LOCATELLI 1837; BERCHET 1875; MALAMANI 1897, pp. 700-726; e le ricerche condotte da MARIN 2004, 2005a, 2005b. Per una trattazione più generale concernente la pubblicistica del Lombardo-Veneto si veda BERNABEI 2003, 2007, e BERNABEI, MARIN 2007.

61. In questo caso, come accadeva spesso, il redattore compare nella figura di committente di un lavoro tipografico che si impegna a pagare al momento in cui i fascicoli sono pronti per essere spediti agli associati o ai librai; distributore è il tipografo, cui sono imposti sconti e condizioni. BERENGO 1975, pp. 252-253.

anche alla dispensa dei fogli, che prima faceva per conto del redattore sig. De Castro». ⁶² In questa rinuncia non è comunque improbabile vedere un possibile disaccordo con le mutate idee politiche della rivista. ⁶³

Si può supporre che con i disordini nel Lombardo-Veneto concentrasse l'attività di stampa a Milano, perché non si trova notizia della Tipografia Ripamonti a Venezia nei tre anni della guerra, mentre invece nella città lombarda compaiono delle pubblicazioni. Di fatto, dopo il 1848 gli uomini da lui impiegati scendono a 16 e i torchi a due.

Le stampe provenienti dallo stabilimento datate 1848 saltano poi all'occhio per il loro differenziarsi nei contenuti e nell'aspetto dalle precedenti e perfino dalle successive. Tutti i fogli si occupano della rivoluzione ed il Ripamonti si dimostra un ardente patriota, ⁶⁴ devolvendo delle somme «per la Causa Nazionale» ⁶⁵ e fornendo a Carlo Alberto una macchina tipografica per la stampa da campo (custodita ora nel Museo del Risorgimento a Milano: REIO, p. 918).

La prima notizia di una ripresa di attività nella

città lagunare è del 1849, e riguarda nientemeno che «*L'allegoria* con Almanacco dell'autore cittadino V. E. Hineg» venduta a 1 lira ad uso di quadro «per avere memoria dello splendido fatto, che ricorda la nostra gloriosa rivoluzione del 22 marzo 1848» (LOCATELLI 1849, p. 274). Opere, le sue, che evidentemente seguono sempre gli umori e le inclinazioni del gusto del suo pubblico: qualche mese più tardi sarà possibile trovare una serie di nove litografie in vendita in Negozio, rappresentanti l'«Assedio di Venezia» («Gazzetta di Venezia» 1849e).

In generale però la situazione della stampa non era rosea: oltre agli impedimenti derivanti dalla guerra, la presenza di una dogana per i libri a Milano, Verona e Venezia ne rendeva difficile la diffusione, perfino di quelli, come le strenne, apparentemente non politicizzati. ⁶⁶

Nonostante tutto, in quell'anno nei due capoluoghi le abitudini introdotte dagli austriaci riprendono sotto la loro «benevolenza»: riaprono i teatri ⁶⁷ fornendo così un ulteriore strumento di controllo sociale e un'apparenza di ordine, ⁶⁸ torna anche il riforni-

62. Su Vincenzo De Castro (Pirano d'Istria, 4 giugno 1808 - Milano, 18 gennaio 1886), cfr. SOLITRO 1978, p. 403.

63. Il trisettimanale milanese «Pio IX», apparso il 25 marzo 1848, assunse fin dall'inizio una chiara coloritura moderata in chiave neoguelfa (giobertiana) sotto la direzione dell'istriano Vincenzo De Castro. Dal 23 maggio si trasformò in quotidiano divenendo organo ufficiale del Circolo patriottico *fusionista*, iniziò subito a contrastare le tendenze repubblicane, e pronunciandosi in favore dell'annessione agli Stati sardi, presentata come l'unico mezzo per garantire l'indipendenza all'Italia e per assicurare agli italiani «tutte le libertà ragionevoli». In DELLA PERUTA 1978, pp. 15-16.

64. A parte il periodico del De Castro, pubblica a Milano nel 1848 anche *La Concordia e Barbarossa. Schiarimenti e consigli al popolo; Relazione ufficiale delle operazioni militari del generale Allemandi nel Tirolo*; Giovanni Angioletti, *Viva l'Italia, viva Pio IX, viva Carlo Alberto. Tre sonetti dell'abate Angioletti G.* (questo come «Tipografia Pio IX di Paolo Ripamonti Carpano»); EMILIO BROGLIO, *Legalità del voto d'unione col Piemonte raccomandato dal governo provvisorio di Lombardia con suo proclama 12 maggio corrente*; PAOLO GIANI, *Le cinque gloriose giornate della rivoluzione milanese*; GIORGIO TRIVULZIO PALLAVICINO, *Un capitolo delle Mie Prigioni*; GIOVANNI PIACENTINI, *La controrivoluzione tentata in Milano il 29 maggio 1848. Relazione*; CARLO ROBECCHI, *Discorso*.

65. Come verrà segnalato nella rivista «Il 22 Marzo»: Paolo e la moglie Elisa offrono rispettivamente 120 e 100 lire.

66. Il discorso è più complicato, dato che la libertà di stampa era diversa per ogni Stato italiano: cfr. DELLA PERUTA 1978, pp. 247-569. Per un esempio di editore a cavallo del Quarantotto si veda CECCUTI 1974, pp. 268-279. Le Gazzette ufficiali rendono anche note le misure di censura alla stampa, prese nello Stato Pontificio nel 1849, e dall'elenco dei divieti ci rendiamo conto di quanto stretta dovesse essere la sorveglianza: sono controllati gli editori, le stamperie, gli operai, si registrano i caratteri d'ogni tipografia, la quale deve denunciare perfino se ne compra di nuovi. «Gazzetta di Venezia» 1849a.

67. Nel dicembre del 1849 vengono dati di nuovo alla Fenice *I Masnadieri*, con poesia di Andrea Maffei e musica di Giuseppe Verdi. Si veda «Gazzetta di Venezia» 1849f.

68. Si veda l'acuta riflessione di un «Demofilo», che ammette volentieri «il troppo denigrato grido *panem et circenses*, voltandolo in *pane e teatro*, con questo solo che il pane intendasi guadagnato ed il teatro non faccia abbandonar l'officina; poiché, mentre il popolo è al circo, non iscompiglia la piazza, mentr'è in teatro, non gozzoviglia in taverna: e se ne vantaggiano la civiltà ed il costume» («Gazzetta Ufficiale di Venezia» 1852). Sulla speranza invece che il teatro educi anche politicamente il popolo si veda la vibrata analisi di LOCATELLI 1848, p. 601. Sul ruolo politico-pedagogico della musica si veda PIZZO 2001, pp. 37-38; SORBA 2001, pp. 190 sgg.; PILOT 1916, pp. 397-480; VISCONTI VENOSTA 1904; MANGINI 1979, pp. 71-74. Sul rapporto tra arte (teatrale) e rivoluzione si veda WAGNER 1848, pp. 79-83. Merita una parentesi l'importante compito di censura e controllo su tutta l'attività teatrale, che era appunto affidato alla Direzione

mento di carta e le tipografie a Venezia riprendono le stampe «interrotte per i passati sconvolgimenti». Nel settembre torna in attività Giuseppe Antonelli («Gazzetta di Venezia» 1849b),⁶⁹ nell'ottobre Pietro Naratovich («Gazzetta di Venezia» 1849c) e Tommaso Fontana («Gazzetta di Venezia» 1849d) e nel corso di quell'anno anche Giuseppe Pasquini. Paolo Ripamonti Carpano riapre il negozio sotto le Procuratie ma non ho trovato cenni di una ripresa della parallela attività tipografica.⁷⁰ Il recupero sembra lento nella città lagunare, se ancora nel 1850 si parla di pochi tipografi in attività tra i quali Milesi, Andreola, Cecchini e Naratovich, mentre il Ripamonti non viene citato ed anche le sue pubblicazioni a Milano subiscono una forte contrazione.

Il momento per la stampa non è del resto dei più felici: Luigi Dottiesio di Como - legato alle libere tipografie di Capolago⁷¹ - venne impiccato a Venezia l'11 ottobre dello stesso 1850 per il sospetto che introducesse libri proibiti in città.⁷²

In realtà, alla metà del XIX secolo il lavoro si era praticamente dimezzato per quasi tutto il settore

dell'industria tipografica. Di quel periodo il Visconti Venosta ricorda che «il gran da fare era quello di cancellare ogni traccia, ogni ricordo del quarantotto, e di coprire tutto con una cappa di piombo, sotto la quale il paese non potesse né muoversi, né respirare» (VISCONTI VENOSTA 1904, p. 221). In tale clima è quasi naturale l'abbandono della compilazione di opere più impegnative e nelle quali erano coinvolti letterati-patrioti la cui frequentazione era sospetta (come le *Gemme*, interrotte col 1848 e riprese dopo tre anni con toni più moderati), per ripiegare verso strenne già collaudate e messe insieme con poca spesa, riciclando in qualche caso gli articoli. Da più fonti appare evidente come il Ripamonti sia tornato ad ampliare la sua offerta cartolaria e lito-calcografica⁷³ piuttosto che quella tipografica,⁷⁴ che gli permettono di aprire nel 1850 una nuova filiale a Verona in «Via Nuova, vicino all'Albergo dell'Accademia» («Gazzetta di Venezia» 1851b).⁷⁵

Ma già il 1851 - come fa fede il catalogo delle strenne - è un anno di ripresa produttiva e di pro-

Generale di Polizia (cfr. BERTI 1979, pp. 67-74). Si veda anche MASCHIO 1989, pp. 446-465. Per uno studio più recente sulla vita teatrale nel Risorgimento si veda SORBA 2001.

69. Cfr. BERENGO 1990, pp. 357-379; INFELISE 1997, p. 62.

70. Nel 1849 Paolo Ripamonti Carpano compare nell'elenco della Camera di Commercio di Venezia per la nuova elezione dei 21 membri, e dalla «Gazzetta di Venezia» si ricava che ha pagato una tassa di ben 10.488 lire austriache. I tipografi Giuseppe Antonelli e Giuseppe Pasquini sono anch'essi nella lista, ma il loro contributo non è così cospicuo. Quindi il suo negozio si può supporre aperto, anche se probabilmente vendeva i prodotti di Milano, mentre lo stabilimento tipografico di Venezia era chiuso.

71. Dal 1830/1831 aumenta considerevolmente la proliferazione di opuscoli democratici, rivoluzionari e repubblicani, con un conseguente maggior irrigidimento da parte governativa. Molti di questi testi videro la luce a Lugano presso la tipografia Ruggia e a Capolago presso la tipografia Elvetica. Si veda CAVALLOTTI, BERSELLINI 1961; CADDEO 1931; BERTI 1989, p. 369.

72. Nei ricordi di Giovanni Visconti Venosta si legge l'amarezza: «L'Imperatore Francesco Giuseppe, che dopo la sua assunzione al trono, e dopo i grandi avvenimenti del 1848-1849, veniva a Milano e nel regno Lombardo-Veneto per la prima volta, veniva in mezzo a un grande apparato di truppe, e ripartiva senza pronunciare una parola benevola, una parola di pace. Ripartiva il 29 settembre, e l'11 ottobre veniva rizzata a Venezia una forca, su cui saliva Luigi Dottiesio di Como. Erano stati condannati a morte, pel sospetto che introducessero dei libri da Capolago, il Dottiesio e il Maisner [il veneziano Vincenzo Maisner era un libraio]. Si disse allora che il Radetzky interrogato sulla grazia sovrana rispondeva che ne bastava una; e il Dottiesio fu impiccato» (VISCONTI VENOSTA 1904, p. 240). Si veda anche ZORZI 1985, pp. 113-114, 198, 208, 218-221, 381.

73. È il caso di una *Planimetria della città di Venezia*, in 20 tavole disegnate da Bernardo Combatti, già ufficiale del Genio Militare, litografie di P. Ripamonti Carpano, tipografia P. Naratovich. CECCHETTI 1847, pp. 379-380; «Gazzetta Privilegiata di Venezia» 1847, p. 1182. Oppure si consideri la vendita di incisioni e disegni sciolti di noti artisti come Antonio Viviani, in «Gazzetta di Venezia» 1851a.

74. Ma presso di lui si può trovare anche materiale per tipografie: nella «Gazzetta Privilegiata di Venezia» del 1844 compare un annuncio di un fabbricante d'inchiostri che ha il suo recapito a San Marco presso il Ripamonti, che così dispone nel suo negozio di questa merce. «Gazzetta Privilegiata di Venezia» 1844b, p. 944; «Gazzetta Privilegiata di Venezia» 1847, p. 1182.

75. Si specificherà nel 1853: «In Strada Nuova, a numeri civici 967 e 968». «Gazzetta Privilegiata di Milano» 1853, p. 1358.

ficui contatti con gli intellettuali del suo tempo: si evidenzia la *Guida artistica e storica di Venezia* curata da Pietro Selvatico (si veda MAZZOCCA 1998, pp. 1081-1083, con bibliografia; BERNABEI 1974, 1980, 1982 e 1986) e da Vincenzo Lazzari (RIPAMONTI CARPANO 1851), e anche *Il Cinque maggio* di Manzoni,⁷⁶ scritti vari di Giorgio Trivulzio Pallavicino, Giovanni Casati, Giuseppe Rota, Antonio Zoncada, Jacopo Cabianca e Federico Odorici.

Nel 1852 risulta possedere a Venezia nuovi macchinari per legatura e stampa cromo-litografica,⁷⁷ alcuni dei quali perfeziona egli stesso,

per cui si francò dal bisogno di ricorrere con non piccolo dispendio oltr'alpe ad avere i variati ed elegantissimi frontispizii e coperte che adornano i molteplici libri di diletto e di devozione ch'escono dalla sua operosa stamperia. L'I. R. Istituto ebbe la compiacenza di vedere dei saggi dove il numero delle tinte giunge fino a nove, e così belli da non invidiare i migliori che ci vengono d'altronde. Egli introdusse l'uso del zinco in sostituzione della pietra per tutte quelle opere le quali domandano, più che finitezza, gran numero di esemplari. Si procurò dall'estero una nuova macchina per eseguire la tiratura anche delle stampe della massima dimensione; e dotò il suo stabilimento eziandio di quella del Collas⁷⁸ colle ultime perfezioni. [Atti 1852].

Che il Ripamonti Carpano si preoccupi di essere continuamente aggiornato lo notiamo anche in un annuncio del 1855 sui nuovi arrivi in Negozio, provenienti dall'Esposizione Universale di Parigi.⁷⁹ Naturalmente, su ordinazione, procura ai suoi clienti anche oggetti più ricercati, come una «camera oscura» per Andrea Maffei (MAFFEI 1855).⁸⁰ I brevi accenni delle fonti consentono comunque di immaginare una vita sempre al corrente delle novità culturali, artistiche e tecniche, a contatto con il mondo degli intellettuali e con la nobiltà del tempo (anche grazie agli eventi organizzati dalla Società per le Belle Arti di Milano di cui era membro). Purtroppo, la sua buona fortuna imprenditoriale non sembra estendersi alla vita privata: verso la fine di quell'anno muore l'amata prima moglie, Elisa, dalla quale non ebbe figli. Forse addolorato dalla perdita, all'Esposizione Industriale veneta di quell'anno non partecipa.⁸¹

Negli anni successivi le sue pubblicazioni si intensificano ancora. Il lavoro aumenta, Paolo ha 57 anni e forse gestire due stabilimenti con tre attività di vendita in città diverse cominciava ad essere un impegno gravoso da sostenere da solo, tanto più che nel giugno del 1860 contrae nuovamente matrimonio con «Mariani Ida di Francesco».

Nel 1859 perciò si affida a dei soci - con scadenza

76. Scritta nel 1821, già nel 1822 ne saranno stampate diverse versioni tratte da una copia manoscritta trafugata dall'ufficio di censura. Ufficialmente compare alle stampe nel 1854/1855.

77. Conferma della presenza di una attività di stampa si ricava dall'elogio funebre della prima moglie di Paolo Ripamonti Carpano «nota benissimo anche a Venezia, in cui soggiornava alcuni mesi dell'anno, e perché la distinta Ditta Ripamonti Carpano tiene in Venezia rinomata Litografia, nonché negozio in San Marco». CONTARINI 1856, pp. 45-46.

78. Macchina per l'incisione meccanica su acciaio che permetteva di rispondere alla sempre più vasta gamma di richieste illustrative. Federico Federico commenterà sulla «Gazzetta di Venezia»: «Una nuova macchina, importata dall'estero, ha per sopra più posto in grado il nostro Ripamonti di eseguire anche le stampe di grandissime dimensioni; e quella del Colas [sic], da ultimo perfezionata, gli dà adesso tutto l'agio di riprodurre, in brevissimi istanti, l'esatta impronta d'una moneta, d'una medaglia, d'un bottoncino; per modo tale che il daguerrotipo stesso non isdegnerebbe riconoscerla per sua fattura» (FEDERIGO 1852, p. 676). Per una breve trattazione dei macchinari da stampa presentati alle Esposizioni d'Industria di Milano e Venezia fino al 1847 si veda MAZZOCCA 1981, pp. 209-230.

79. Pubblicità della Ditta Paolo Ripamonti Carpano, in «Gazzetta Ufficiale di Venezia» 1855. Probabilmente il Ripamonti Carpano o qualcuno dei suoi agenti di commercio andò all'Esposizione per aggiornarsi sulle novità, come del resto fecero molti altri artisti, intellettuali o semplici curiosi (si vedano i ricordi di VISCONTI VENOSTA 1904, pp. 348-349, 352, 354). Dell'Esposizione del 1855 poi si parlò molto, e innescò anche delle polemiche: si veda infatti la «Gazzetta di Venezia», dove Francesco Maria Piave difendendo le arti del proprio paese risponde a Teofilo Gauthier, che aveva accennato allo «spento genio delle arti italiane». Vedi PIAVE 1855, p. 535.

80. Brol ricorda di aver visto da studente in una visita alla Galleria Lutti, che conserva gran parte delle collezioni di Maffei, anche uno stereoscopio ed una lanterna magica, oggetti dispersi dalla guerra. BROL 1935, p. 89.

81. Vi prendono parte invece i tipografi Antonelli, Naratovich, e le minori G.B. Merlo e Cecchini. In un breve saggio del Treves sono nominate anche le manifatture litografiche che non hanno partecipato, e da qui abbiamo un'idea di quali stabilimenti erano considerati di un certo rilievo nella regione: «L'arte litografica nel Veneto è esercitata da parecchi stabilimenti: Kirchmayr di Venezia, Prosperini di Padova, Kier, Ripamonti a Venezia, e Lefèvre». TREVES 1856, pp. 635-636.

al 30 aprile 1863 - per gestire le sue attività: il «17 settembre 1859 il Signor Paolo Ripamonti Carpano aveva affidato l'amministrazione delle proprie aziende industriali e commerciali esistenti in Milano ed in Venezia al fratello Antonio [...] ed ai Signori Luigi Bossi,⁸² Carlo Bianchi e Giovanni Villa» (ASCCMi, Microfilm, documento siglato con numero di Repertorio del Notaio Guenzati: n. 1562, «Vol. 6, fog.° 37, № 1790 degli atti pubblici»). Nominando in seguito il Villa come rappresentante nei suoi affari con diritto di firma (ASCCMi, Microfilm, documento siglato con numero di Repertorio 1412): forse ormai si poteva permettere di fare la vita del *rentier*⁸³ dedicandosi alla famiglia, allargata con l'arrivo del primo figlio Luigi, magari occupandosi solo di mantenere i rapporti con gli intellettuali suoi collaboratori.

Di fatto nel febbraio 1863, dopo trent'anni d'attività nel campo della tipografia, decide di cedere completamente al fratello Antonio e ai suoi soci la ditta (ASCCMi, Microfilm, documento siglato con numero di Repertorio del Notaio Guenzati: n. 1562, «Vol. 6, fog.° 37, № 1790 degli atti pubblici»⁸⁴). Essi naturalmente «accettano tutte quante le merci, i crediti, le macchine, i torchj, gli attrezzi, ed altri effetti mobili componenti l'azienda industriale e commerciale esistente in Milano, in Verona ed in Venezia». Paolo mantiene per sé una rendita, disponendo che i beneficiari della cessione gli corrispondano vita natural durante il 5% annuo sul capitale mobile «dal giorno 1° maggio 1863 in avanti in monete d'oro o d'argento metalliche sonanti»⁸⁵. Si cautela in ugual modo anche contro eventuali fallimenti e rivendicazioni di creditori e pensa ai propri eredi, stabilendo la divisione delle quote con generosità verso il fratello Antonio, a cui riconosce di essere stato un valido so-

stegno all'attività. Presente alla firma del contratto è anche Ercole Carcano, che una decina d'anni dopo sarà chiamato a supervisore dell'azienda.

Tre giorni più tardi i quattro aprono una società, la «Ripamonti Carpano e Compagni», in vigore a partire dal maggio 1863 «sino al decesso del Signor Paolo Ripamonti Carpano». Rappresentante per Milano il ragioniere Giovanni Villa e per Venezia il signor Carlo Bianchi. Il Negozio in Galleria De Cristoforis rimane gestito invece da Antonio mentre per la sede di Verona si riservano di decidere in seguito (ASCCMi, Microfilm, documento siglato con numero di Repertorio del notaio: n. 1564/68).⁸⁶ Ma già l'anno successivo la Società è dichiarata sciolta (ASCCMi, Microfilm, documento siglato con il n. 4042 di Registro camerale dell'epoca), lasciando il solo Antonio come unico proprietario (ASCCMi, Microfilm, documento senza numero di Repertorio dell'epoca). Quest'ultimo notifica di non avere fatto innovazioni nell'azienda «che continua nella medesima località e sotto la denominazione "Ant.° Ripamonti Carpano" e che Procuratore e Rappresentante resta il Rag. e Gio. Villa».

L'anno seguente Villa viene estromesso (ASCCMi, Microfilm, documento siglato sotto le notificazioni generali, n. 4304 di Registro camerale), mentre Antonio prosegue da solo ottenendo un prestito dal fratello, come si ricava dal testamento. E a quanto pare Paolo continua, negli anni successivi, ad appoggiare il fratello nella conduzione dell'attività: con sovvenzioni in denaro nel 1867 e 1868 e con un mutuo nel 1868. Forse non era così semplice mantenere l'attività che stava andando in calando. Per incrementare il capitale sociale sembra che la Casa di Venezia nello stesso 1868 si associ con

82. Non è il poligrafo Luigi Bossi (1788-1835).

83. In un documento manoscritto del 18 agosto 1863 «essendosi affatto ritirato da ogni commercio domanda a questa Onorevole Camera di Commercio d'essere levato dal ruolo dei negozianti». ASCCMi, 18 agosto 1863.

84. Il 5 agosto 1863, in una dichiarazione senza numero dello stesso Archivio, il ragioniere e gerente Giovanni Villa davanti al notaio dott. Cesare Ticozzi comunica un estratto della situazione al momento invariata della ditta, dipendente «dall'istromento 24 Febb. 1863 rogato D.r Guenzati registrato in Milano il 20 successivo Marzo Volume VI, Foglio 37, № 1790 contro pagamento di £ 22».

85. La circolazione di obbligazioni, cambiali ed altre forme di pagamento cartaceo era soggetta ad un «grave aborrimiento». La moneta metallica era la forma principale di ricchezza circolante in Lombardia, e tutti gli sforzi di aumentare la circolazione per mezzo di carta negoziabile finivano nello scoraggiamento e nell'insuccesso. Cfr. GREENFIELD 1940, pp. 215-217, e DE MADDALENA 1974, pp. 287-288.

86. E annotato il 20 marzo 1863 nel «Vol. e 6, fog.° 38, N.° 1791 degli atti pubblici», dove è «Registrata la Società in nome collettivo, stabilita fra i Signori Antonio Ripamonti Carpano, Bossi Luigi, Villa Rag. re Giovanni e Bianchi Carlo per l'esercizio delle aziende industriali e commerciali esistenti in Milano, Verona e Venezia di Stamperia, calcografia, cartoleria ed altro avente per fondo sociale il valore che risulterà dall'inventario delle dette aziende da compiliarsi entro tre mesi decorribili dal 24 febbraio 1863».

Ottolini,⁸⁷ cosa che dà nuovo slancio all'attività editoriale.

Ma torniamo a Paolo Ripamonti Carpano: il 18 aprile 1874 (ASMi 1874)⁸⁸ muore, e tre giorni dopo si fa lettura del testamento, stilato in forma segreta già il 23 novembre 1868.

Dal testamento ricaviamo che egli aveva quattro fratelli viventi oltre ad Antonio: Giuseppa, Alberto e Giuseppe. Suo erede universale è nominato l'unico figlio Luigi avuto dalla seconda moglie Ida Mariani, lasciando a lei l'usufrutto di un terzo del consistente patrimonio (403.602,16 £, proveniente da abitazioni, crediti, mobilia ed azioni, censi e rendite varie) fino alla maggiore età del figlio «colla donazione alla [...] di lui moglie di tutti gli oggetti preziosi per ornamento muliebre che esisterebbero alla sua morte nella sua casa⁸⁹ [...] eccettuati i gioielli che mi sono pervenuti per doni da principi e Sovrani i quali saranno trasmessi a mio figlio unitamente alle medaglie ed ai diplomi».⁹⁰

Dà disposizioni per le proprie esequie e per donazioni abbastanza importanti a numerosi amici e lavoratori della sua ditta e nella sua casa, ai fratelli e ad enti benefici tra i quali non dimentica il Pio Istituto Tipografico di Milano. Suo esecutore testamentario e coamministratore del patrimonio del figlio è il suo «buono amico» Ercole Carcano.

L'anno seguente, il 30 giugno 1875 (ASCCMi, Microfilm, documento siglato il 29 luglio 1875, con numeri di Registro degli «Atti Civili Pubblici» 67, «Vol.e 5», firmato dal reggente C. Lardera e dal «D.r Carlo Ubertoni Not», e numero di Repertorio 152/401; ma si veda anche uno stampato, *Milano, 12 Luglio 1875*, in ASCCMi, Microfilm, bobina n. 250), tra la vedova ed i signori Leopoldo Guerrini, Enrico Kitzerow (negoziante) e Carlo Sacchi si costituisce una società «per la durata di nove anni» per il prosieguo dell'attività in Milano sotto la ragione sociale «Stabilimento Ripamonti Carpano», con negozio in Galleria e stabilimento in via San Zenò n. 4 (o 44 - come compare in una carta dell'ASCCMi, Microfilm, siglato sotto le «Notificazioni Generali» al n. 8648, e presentato alla Camera il 25 marzo 1877 per registrare il rogito del 30 giugno 1875), già di proprietà del cav. Antonio Ripamonti Carpano. Si conferisce di nuovo ad Ercole Carcano mandato di vigilanza sulla società con diritto di veto e all'occorrenza di rimozione dei soci, senza alcuna sua responsabilità.

Il 3 gennaio 1877 egli rientra quale altro socio allo scopo di aumentare il capitale e permettere così l'aggiornamento tecnico dell'azienda (*Milano, 3 Gennaio 1877*, in ASCCMi, Microfilm, stampato senza riferimenti, escludendo la data). Un paio di anni

87. Il Repertorio indica per Venezia l'esistenza di una tipografia Ripamonti Ottolini tra il 1868 e il 1871 (REIO, p. 918). Non è stato possibile reperire documenti della Camera di Commercio sulla conduzione dello stabilimento nella città lagunare. Purtroppo, l'Archivio di Stato di Venezia, che dovrebbe essere stato depositario dei contratti che si riferiscono a questa Società, nei primi anni di questo secolo ha subito dei riordini, durante i quali molti documenti andarono perduti o distrutti. Nonostante la collaborazione degli archivisti, non mi è stato possibile rintracciare alcunché riguardante l'attività della Ditta Ripamonti Carpano in città. Tuttavia, a suffragio di questa ipotesi, si può dare una scorsa al catalogo delle pubblicazioni.

88. Coordinate d'archivio le fornisce anche LICINI 1999, p. 145: infatti il nostro editore è l'unico della famiglia che abbia un patrimonio compreso tra 100.000 e 499.000 lire e quindi rientra nella fascia più alta delle successioni catalogate in questo testo.

89. Nell'Ottocento una donna poteva entrare in possesso di fortune di grossa entità soltanto per donazione o per eredità e perché ciò accadesse occorreva trovarsi nella condizione di essere l'unica possibile destinataria della ricchezza di una famiglia. Un lavoro di sintesi in proposito si trova in ROMANELLI 1996, p. 350. Ai maschi era designata la casa, la terra e l'impresa (che infatti Paolo passa al fratello, in mancanza di figli al momento della stipula dei contratti); alle donne rimanevano contanti, gioielli e più diversi titoli di credito, spesso utilizzati nella liquidazione di una dote della quale non ci si dimenticava di chiedere l'addebito al momento della divisione ereditaria. Vedi anche le tabelle riassuntive in LICINI 1999, pp. 29-33.

90. Alcuni di questi riconoscimenti potrebbero essere quelli nominati da GRUBISSICH 1852: «Lui l'imperatore Ferdinando onorava di aureo medaglione del merito, lui il re di Sardegna di una scattola d'oro, lui Luigi Filippo di una spilla in brillanti, lui a questi giorni medesimi l'Imperatrice di Russia di un anello gemmato. Le quali significanze di onore, rare volte avviene che meglio possano essere collocate che in lui, il quale, se in argomento di valentia tipografica ha pochi, nella industria del legatore di libri non ha certo alcun rivale in Italia». In ogni caso, a quanto pare il Ripamonti teneva molto ai riconoscimenti pubblici. Stefano Levati nel suo testo *La nobiltà del lavoro* si occupa con attenzione dei rapporti tra affermazione economica ed affermazione sociale per il nuovo ceto di imprenditori milanesi: LEVATI 1997, pp. 209-219, 302 sgg.

dopo la composizione della società cambia con la nomina di Leopoldo Guerrini come nuovo socio gerente, il capitale sociale aumentato di 100.000 lire e la ditta che «si vuole continuativa [...] al giorno 30 Giugno 1884» (ASCCMi, microfilm).⁹¹

Pare poi che nel maggio 1887 si fonda con D. Coen, sotto il nome «Stabilimenti riuniti Ripamonti Carpano & Coen D.»,⁹² con sede in via Cicco Simonetta 9 e 11 (dove già risultava dal 1885) ditta che cessò l'attività nel 1905 (REIO, p. 918).

L'ultima notizia nelle fonti manoscritte è una breve notifica del giugno 1890 alla Camera di Commercio di Milano di una tal Bevilacqua Germana, che risulta unica proprietaria della cartoleria «in Galleria De Cristoforis sotto la Ditta Giuseppe Ripamonti Carpano».⁹³

Non trovando altre notizie d'archivio, le nostre ricerche in merito alla vita e alle attività di Ripamonti

Carpano qui si fermano. Come si è visto, la storia imprenditoriale dello Stabilimento – che si potrebbe supporre diretto principalmente a fini di maggior guadagno dato il tipo di produzioni – si intreccia in realtà con quella degli eventi politici risorgimentali nel momento cruciale della formazione di un'identità nazionale. Identità costruita anche attraverso il lavoro di Paolo Ripamonti Carpano e di altre figure di redattori di giornali, editori, tipografi e librai, come lui immersi nella gloriosa stagione di rinnovamento ottocentesca.

Furono personalità come la sua, che animarono allora lo sviluppo dell'attività pubblicistica e libraria e si dedicarono alla sua trasformazione dai sistemi artigianali a quelli industriali, gettando così le basi dell'attuale industria editoriale, fornendo un contributo determinante al progresso economico e civile della società.⁹⁴

91. Atto registrato dal notaio il 5 febbraio 1880, e che Leopoldo Guerrini notificherà il giorno stesso: «mediante Istromento 31 Dicembre 1879 a rag.r D.re G. B. [Bolgeri?] e dei Soci interessati nello *Stabilimento Ripamonti Carpano* ebbero a prorogare la Società sudd.a fino al 30 Giugno 1884 e che la gerenza e firma del detto Stabilimento venne conferita allo stesso Leopoldo Guerrini, per l'industria Tipografica, litografica in Milano Via Disciplini N. 15». Dalle «Notificazioni Generali», n. 8974.

92. Potrebbe corrispondere ad un nuovo passaggio societario dello stabilimento, di cui non si è trovata traccia d'archivio ma citato in BARETTA, GRIFFINI 1986, p. 257; REIO, p. 917; si veda anche BERENGO 1975, p. 171 (che erroneamente parla di «Paolo Ripamonti Carcano» anziché Carpano).

93. Anche all'Archivio *online* della Camera di commercio di Milano risulta questo *record*: «661 Ripamonti Carpano Giuseppe. Milano. Galleria De Cristoforis. Cartoleria. Cost. 1890. Notif. 1890. § 12443». <http://www3.mi.camcom.it/> (2013/05/10).

94. Si veda in proposito anche il saggio di RICUPERATI 1981.

Abbreviazioni

ASCMi = Archivio Storico Civico Milano.

ASMi = Archivio di Stato di Milano.

ASVe = Archivio di Stato di Venezia.

ASPd = Archivio di Stato di Padova.

AUS = «Annali Universali di Statistica».

BCPd = Biblioteca Civica di Padova.

BCSMi = Biblioteca Civica «Sormani», Milano.

BUPd = Biblioteca Universitaria «S. Biagio», Padova.

BNMVe = Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

BNBmi = Biblioteca Nazionale Braidense, Milano.

BILSLA = Biblioteca Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti.

BSNSPi = Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa.

CLIO = M. COSTA, G. VIGINI (a cura di), *Catalogo dei libri italiani dell'800 (1801-1900)*, Milano, Editrice Bibliografica, 1991.

REIO = A. GIGLI MARCHETTI, M. INFELISE, L. MASCILLI MIGLIORINI, M.I. PALAZZOLO, G. TURI (a cura di), *Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio*, t. II, FrancoAngeli, 2004, pp. 917-918.

ILSLA = Istituto Lombardo di Scienze Lettere ed Arti.

IVSLA = Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti.

Fonti

ASCCMi, Microfilm = Contratti manoscritti riguardanti lo Stabilimento «Paolo Ripamonti Carpano» negli anni 1861-1890, in ASCCMi, Microfilm, bobina n. 250.

ASMi 1874 = Ercole Carcano (Notaio), *Testamento del Cav. Paolo Ripamonti Carpano (documento del 26 giugno 1874)*, ASMi, 1874: *Successioni* 60, fald. 126, pratica 47, n. 1595/1513 di Repertorio.

ASMi, Commercio = ASMi, *Commercio, Parte Moderna*, cart. 335, *Stamperie e Librerie Provincie e comuni A-Z*, fasc. 350/3 (*Milano, Ripamonti Carpano*).

ASMI, Successioni = ASMI, *Elenco Successioni dal 1862 al 1901*, M-Z.

Bibliografia

- AMBROSOLI 1975 = L. AMBROSOLI, *Cantù, Ignazio*, DBI, XVIII, 1975, pp. 336-344.
- AMBROSOLI 1983 = L. AMBROSOLI, *Correnti, Cesare*, DBI, XVIII, 1983.
- Atti 1839a = *Atti della distribuzione de' premj d'Agricoltura e d'Industria di Milano del giorno 4 ottobre 1834*, «Atti della distribuzione dei Premi d'Industria all'Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti», VI, 1839, p. 72.
- Atti 1839b = *Atti della distribuzione de' premj d'Agricoltura e d'Industria di Milano del giorno 30 maggio 1837*, «Atti della distribuzione dei Premi d'Industria all'Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti», VI, 1839, pp. 206-207.
- Atti 1844 = *Atti della distribuzione dei Premi d'Industria di Venezia, 30 maggio 1844*, Venezia, Antonelli, 1844.
- Atti 1852 = *Estratto dei giudizj pronunziati dall'I. R. Istituto di SS. LL. AA. sugli oggetti di Agricoltura ed Industria presentati all'attuale concorso*, in *Atti della distribuzione dei premj di Agricoltura ed Industria, seguita il giorno 1° giugno 1852*, Venezia, Antonelli, 1852.
- Atti 1853a = *Atti della distribuzione de' premj d'Industria di Milano seguita il 1° giugno 1843*, «Atti della distribuzione dei Premi d'Industria all'Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti», VII, 1853, p. 177.
- Atti 1853b = *Atti della distribuzione de' premj d'Industria di Milano seguita il 30 maggio 1845*, «Atti della distribuzione dei Premi d'Industria all'Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti», VII, 1853, p. 302.
- Almanacco del commercio di Milano 1836* = *Almanacco del commercio di Milano. Guida per l'anno bisestile 1836*, Milano, da Placido Maria Visaj, 1836.
- Almanacco del commercio di Milano 1837* = *Almanacco del commercio di Milano. Guida per l'anno 1837*, Milano, da Placido Maria Visaj, 1837.
- BARBIERA 1895 = R. BARBIERA, *Il salotto della contessa Maffei*, Milano, Treves, 1895.
- BARETTA, GRIFFINI 1986 = G. BARETTA, G.M. GRIFFINI (a cura di), *Strenne dell'800 a Milano*, Milano, Libri Scheiwiller, 1986.
- BARETTA, GRIFFINI 1987 = G. BARETTA, G.M. GRIFFINI (a cura di), *Almanacchi dell'800 a Milano*, Milano, Libri Scheiwiller, 1987.
- BERARDI 1969 = G. BERARDI (a cura di), *Carlo Tenca. Saggi Critici. Di una storia della letteratura italiana e altri scritti*, Firenze, Sansoni, 1969.
- BERCHET 1875 = G. BERCHET, *La Gazzetta di Venezia. Saggio Storico. Lettere al redattore della Gazzetta di Venezia, Cav. Paride Zaiotti*, Venezia, Tipografia della Gazzetta, 1875.
- BERENGO 1975 = M. BERENGO, *Intellettuali e centri di cultura nell'Ottocento italiano*, «Rivista Storica Italiana», LXXXVII, 1, 1975, p. 136.
- BERENGO 1990 = M. BERENGO, *Editoria e tipografia nella Venezia della Restaurazione. Gli esordi di Giuseppe Antonelli*, in S. ROTA GHIBAUDI, E. BARCIA (a cura di), *Studi politici in onore di Luigi Firpo*, Milano, FrancoAngeli, 1990, III, pp. 357-379.
- BERNABEI 1974 = F. BERNABEI, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza, 1974.
- BERNABEI 1980 = F. BERNABEI, *Pietro Selvatico cent'anni dopo*, «Arte Veneta», 34, 1980, pp. 138-146.
- BERNABEI 1982 = F. BERNABEI, *Critici d'arte nella «Rivista Europea» (1838-1847)*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXL, 1982, pp. 115-132.
- BERNABEI 1986 = F. BERNABEI, *Critica, storia e tutela delle arti*, in G. ARNALDI, M.P. STOCCHI (a cura di), *Storia della cultura veneta. Dall'età napoleonica alla Prima Guerra Mondiale*, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 397-428.
- BERNABEI 2003 = F. BERNABEI, *Riviste di area Lombardo-Veneta, 1840-1860*, in G.C. SCIOLLA (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea*, Milano, Skira, 2003.
- BERNABEI 2007 = F. BERNABEI, *L'arte nelle riviste venete dell'Ottocento e del Novecento: un quadro complessivo e una valutazione generale*, in R. CIOFFI, A. ROVETTA (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno, Milano, 30 novembre - 1 dicembre 2006, Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 177-196.
- BERNABEI, MARIN 2007 = F. BERNABEI, C. MARIN (a cura di), *Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete, 1820-1860*, Treviso, Canova, 2007.
- BERNETTI-EVANGELISTA 1918 = F. BERNETTI-EVANGELISTA, *Vita ed opera letteraria di Giulio Carcano*, Roma, Desclee e C., 1918.
- BERTI 1989 = G. BERTI, *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della Restaurazione*, Venezia, Deputazione, 1989.
- BEZZOLA 1988 = G. BEZZOLA, *La voce del dominio: Biblioteca Italiana e Gazzetta di Milano*, in *Il tramonto di un Regno. Il Lombardo-Veneto dalla Restaurazione al Risorgimento (1814-1859)*, Milano, Motta, 1988.
- BOLOGNA 1988 = G. BOLOGNA, *Editori, librai e intellettuali*, in *Il tramonto di un Regno. Il Lombardo-Veneto dalla Restaurazione al Risorgimento (1814-1859)*, Milano, Motta, 1988, pp. 305-348.
- BOTTERI ET AL. 1987 = M. BOTTERI ET AL., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Catalogo della mostra, Riva del Garda, Rovereto, Tomasi, 1987.
- BROFFERIO 1839 = [A. BROFFERIO], *L'Appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte di Tommaso Locatelli*, in *Il Messaggiere torinese. Prose scelte di Angelo Brofferio*, Alessandria, per Luigi Capriolo, 1839, II, pp. 585-591.

- BROL 1935 = E. BROL, *Antonio Gazzoletti e Andrea Maffei. Carteggio inedito (1837-65)*, estr. da «Atti della R. Accademia roveretana degli agiati», serie V, vol. XII, 1935.
- CADDEO 1931 = R. CADDEO, *La tipografia elvetica di Capolago. Uomini, vicende, tempi*, Milano, Alpes, 1931.
- CARACCILO ARICÒ = A. CARACCILO ARICÒ, *Censura ed editoria (1800-1866)*, in G. ARNALDI, M.P. STOCCHI (a cura di), *Storia della cultura veneta. Dall'età napoleonica alla Prima Guerra Mondiale*, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 81-98.
- CARGNELUTTI, MICELLI 1978 = L. CARGNELUTTI, F. MICELLI (a cura di), «*Il Politecnico*» di Carlo Cattaneo, Trieste, Canova, 1978.
- CAVALLOTTI, BERSELLINI 1961 = G. CAVALLOTTI, M. BERSELLINI (a cura di), *Cinque generazioni di tipografi editori: dalla Tipografia elvetica di Capolago al giornale Il sole ed alla Archetipografia di Milano, 1826-1961*, Milano, Commerciale, 1961.
- CECCHETTI 1844 = P. CECCHETTI, *Critica. Strenne. Art. II. Le Strenne del Ripamonti-Carpano*, «Il Gondoliere, giornale di scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri», XII, 2, 13 gennaio 1844, pp. 9-10.
- CECCHETTI 1847 = P. CECCHETTI, *Annunzi tipografici*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 94, 27 aprile 1847, pp. 379-380.
- CECCUTI 1974 = C. CECCUTI, *Un editore del Risorgimento. Felice Le Monnier*, Firenze, Le Monnier, 1974.
- CELLA 1974 = S. CELLA, *Profilo storico del giornalismo delle Venezie*, Padova, Liviana, 1974.
- CINELLI 1987 = B. CINELLI, *I contributi di Andrea Maffei per le Gemme d'Arti Italiane*, in M. BOTTERI, B. CINELLI, F. MAZZOCCA (a cura di), *L'Ottocento di Andrea Maffei*, catalogo della mostra, Riva del Garda, Museo Civico, 1987.
- COMANDUCCI 1934 = A.M. COMANDUCCI, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, XII, Milano, Artisti d'Italia, 1934.
- CONTARINI 1856 = G.B. CONTARINI, *Menzioni onorifiche de' defunti scritte nel nostro secolo*, XII, Venezia, tip. Dell'Ancora, 1856.
- DE MADDALENA 1974 = A. DE MADDALENA, *Prezzi e merci a Milano dal 1701 al 1860*, Milano, Banca Commerciale Italiana, 1974.
- DE STEFANIS CICCONE 1983 = S. DE STEFANIS CICCONE, *Saggio introduttivo*, in S. DE STEFANIS CICCONE, I. BONOMI, A. MASINI (a cura di), *La stampa periodica milanese della prima metà dell'Ottocento: testi e concordanze*, 1, Testi, Pisa, Giardini, 1983.
- DE' GUBERNATIS 1879-1880 = A. DE' GUBERNATIS, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1879-1880.
- DELLA PERUTA 1978 = F. DELLA PERUTA, *Il giornalismo in Lombardia nel 1848, in Il giornalismo risorgimentale in Lombardia. Atti del Convegno*, Milano, Edizioni del Comune, 1978, pp. 5-16.
- FACCHIN 2010 = L. FACCHIN, *Migliara, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010.
- FEDERIGO 1852 = F. FEDERIGO, *Industria: Solenne distribuzione dei premi di agricoltura e d'industria, seguita nella sala dei Pregadi del Palazzo ex Ducale di Venezia, nel dì 1° giugno 1852. Medaglie d'argento: VII- Paolo Ripamonti Carpano, di Milano. Perfezionamenti in litografia, cromolitografia, zincografia, e legatura dei libri*, «Gazzetta Ufficiale di Venezia», 170, 29 luglio 1852, p. 676.
- FRANCHINI 2002 = S. FRANCHINI, *Editori, lettrici e stampa di moda: giornali di moda e di famiglia a Milano dal «Corriere delle Dame» agli editori dell'Italia unita*, Milano, FrancoAngeli, 2002.
- FUSARI 2001/2002 = S. FUSARI, *Editoria e cultura a metà Ottocento: le «Gemme d'Arti Italiane», 1845-61*, Tesi di laurea, Padova, a.a. 2001-2002.
- GABBA, ZANETTI 1992 = E. GABBA, D. ZANETTI (a cura di), *D. Sacchi, filosofo, critico, narratore*, Milano, Cisalpino, 1992.
- GALANTE GARRONE 1979 = A. GALANTE GARRONE, *I giornali della restaurazione. 1815-1847*, in V. CASTRONOVO, N. TRANFAGLIA (a cura di), *La stampa italiana del Risorgimento*, Roma, Laterza, 1979, II, pp. 1-246.
- GAMBARIN 1912 = G. GAMBARIN, *I giornali letterari veneti della prima metà dell'ottocento*, «Nuovo Archivio Veneto», n.s., 24, 1912.
- «Gazzetta Privilegiata di Milano» 1853 = *Annunzio N° 1094-49*, «Gazzetta Privilegiata di Milano», 340, 6 dicembre 1853, p. 1358.
- «Gazzetta Privilegiata di Milano» 1956 = *Esercizio del 1855. Società per le Belle Arti*, Annuncio n. 217, «Gazzetta Privilegiata di Milano», 44, 20 febbraio 1856, p. 176.
- «Gazzetta Privilegiata di Venezia» 1844a = *Annunzi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 116, 22 maggio 1844, p. 467.
- «Gazzetta Privilegiata di Venezia» 1844b = *Annunzi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», II sem., 234, 13 ottobre 1844, p. 944.
- «Gazzetta Privilegiata di Venezia» 1847 = *Annunzi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», II sem., 287, 18 dicembre 1847, p. 1182.
- «Gazzetta Privilegiata di Venezia» 1848a = *Annunzi tipografici*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 50, 2 marzo 1848, p. 212; 58, 11 marzo 1848, p. 244.
- «Gazzetta di Venezia» 1848b = [P. RIPAMONTI CARPANO], *Avviso*, «Gazzetta di Venezia», I sem., 146, 14 giugno 1848, p. 734.
- «Gazzetta di Venezia» 1849a = *Avviso*, «Gazzetta di Venezia», II sem., 259, 12 settembre 1849, pp. 963-964.
- «Gazzetta di Venezia» 1849b = *Avviso*, «Gazzetta di Venezia», II sem., 263, 30 settembre 1849, p. 1035.
- «Gazzetta di Venezia» 1849c = *Avviso*, «Gazzetta di Venezia», II sem., 270, 6 ottobre 1849, p. 1060.
- «Gazzetta di Venezia» 1849d = *Annuncio tipografico*,

- «Gazzetta di Venezia», II sem., 279, 16 ottobre 1849, p. 1046.
- «Gazzetta di Venezia» 1849e = *Avviso*, «Gazzetta di Venezia», II sem., 288, 25 ottobre 1849, p. 1082.
- «Gazzetta di Venezia» 1849f = *Rivista teatrale*, «Gazzetta di Venezia», II sem., 347, 28 dicembre 1849, p. 1315.
- «Gazzetta di Venezia» 1851a = Z. [F. ZANOTTO?], *Belle Arti: La Maddalena di Tiziano, ch'era in casa Barbarigo, ora nella Galleria Imperiale di Pietroburgo. Disegno a penna, eseguito da Antonio Viviani, socio d'arte dell'I.R. Accademia*, «Gazzetta di Venezia», I sem., 27, 28 gennaio 1851, p. 85.
- «Gazzetta di Venezia» 1851b = *Annunzi tipografici*, «Gazzetta di Venezia», II sem., 284, 13 dicembre 1851, p. 1136.
- «Gazzetta Ufficiale di Venezia» 1852 = UN DEMOFILO, *Il Teatro Malibran - Riflessioni e desideri*, «Gazzetta Ufficiale di Venezia», I sem., 23, 29 gennaio 1852, pp. 89-90.
- «Gazzetta Ufficiale di Venezia» 1855 = *Annunzi*, «Gazzetta Ufficiale di Venezia», 281, 17 dicembre 1855, p. 1178.
- GIGLI MARCHETTI 1997 = A. GIGLI MARCHETTI, *Le nuove dimensioni dell'impresa editoriale*, in G. TURI (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997, pp. 115-141.
- GIOIA 1826 = M. GIOIA, *Filosofia della statistica*, Milano, Pirota, 1826.
- GIORDANO 1983 = M. GIORDANO, *La stampa illustrata in Italia dalle origini alla grande guerra 1835-1915*, Milano, Guanda 1983.
- GIUSTI 1965 = R. GIUSTI, *Orientamenti liberali del giornalismo Lombardo-Veneto*, estr. da «Archivio Veneto», s. v, n. 111, vol. 76, 1965.
- GREENFIELD 1940 = K.R. GREENFIELD, *Economia e liberalismo nel Risorgimento italiano*, Bari, Laterza, 1940.
- GRUBISSICH 1852 = A.A. GRUBISSICH, *Gemme d'Arti Italiane Anno Sesto Dallo stabilimento Di Paolo Ripamonti Carpano*, «Gazzetta Privilegiata di Milano», 352, 17 dicembre 1852, pp. 1454-1455.
- INFELISE 1997 = M. INFELISE, *La nuova figura dell'editore*, in G. TURI (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997, pp. 64-66.
- JANUZZI 1973 = L. JANUZZI (a cura di), *Carteggio Tenca-Maffei*, Milano, Ceschina, 1973.
- LA SALVIA 1977 = S. LA SALVIA, *Giornalismo lombardo: gli Annali Universali di Statistica (1824-1844)*, Roma, ELIA, 1977.
- LEVATI 1997 = S. LEVATI, *La nobiltà del lavoro. Negozianti e banchieri a Milano tra Ancien Régime e Restaurazione*, Milano, FrancoAngeli, 1997.
- LICINI 1999 = S. LICINI, *Guida ai patrimoni milanesi: le dichiarazioni di successione ottocentesche*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999.
- LIVA 2008 = G. LIVA, *Il collegio degli ingegneri, architetti ed agrimensori di Milano*, in G. BIGATTI, M. CANELLA (a cura di), *Il Collegio degli ingegneri e architetti di Milano. Gli archivi e la storia*, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 9-26.
- LOCATELLI 1837 = T. LOCATELLI, *L'appendice della «Gazzetta di Venezia»*. *Prose scelte di Tommaso Locatelli*, 4 voll., Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1837 sgg.
- LOCATELLI 1848 = T. LOCATELLI, *Educazione civile ed artistica del popolo*, «Gazzetta di Venezia», I sem., 123, 20 maggio 1848, p. 601.
- LOCATELLI 1849 = T. LOCATELLI, *Annuncio tipografico*, «Gazzetta di Venezia», I sem., 65, 5 marzo 1849, p. 274.
- MAFFEI 1855 = A. MAFFEI, *Lettera a A. Gazzoletti, 18 gennaio 1855*, in E. BROL, *Antonio Gazzoletti e Andrea Maffei. Carteggio inedito (1837-65)*, estr. da «Atti della R. Accademia roveretana degli agiati», s. v, vol. XII, 1935, Rovereto, Tomasi, p. 44.
- MALAMANI 1897 = V. MALAMANI, *La censura austriaca delle stampe nelle provincie venete (1815-1848). I giornali e i periodici. I gabinetti di lettura. La «Gazzetta privilegiata» di Venezia*, «Rivista Storica del Risorgimento Italiano», II, 1897, pp. 700-726.
- MANGINI 1979 = N. MANGINI, *Sulla politica teatrale dell'Austria nel Lombardo-Veneto*, in N. MANGINI, *Drammaturgia e spettacolo tra '700 e '800. Studi e ricerche*, Padova, Liviana, 1979, pp. 67-74.
- MARIN 2004 = C. MARIN, *Tommaso Locatelli (1799-1868), giornalista e critico d'arte*, Tesi di laurea, Padova, a.a. 2003-2004.
- MARIN 2005a = C. MARIN, *La ricerca di una nuova «venezianità»: Tommaso Locatelli e la critica d'arte nell'Ottocento*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti», CLXIII, 163/1, 2005, pp. 193-226.
- MARIN 2005b = C. MARIN, *La «voce» di Venezia: Tommaso Locatelli giornalista dell'Ottocento*, «Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti», CXCII, s. III, 4/II, 2005, pp. 93-120.
- MARIN 2007 = C. MARIN, *La pittura di genere nelle «Gemme d'arti italiane»*, in R. CIOFFI, A. ROVETTA (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno, Milano, 30 novembre - 1 dicembre 2006, Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 197-213.
- MARRI RONELLI 2006 = M. MARRI RONELLI, *Maffei, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2006, pp. 215-220.
- MASCHIO 1989 = R. MASCHIO, *A teatro coi gendarmi. Episodi di architettura teatrale nel Veneto sotto gli Asburgo*, in S. MARINELLI, G. MAZZARIOL, F. MAZZOCCA (a cura di), *Il Veneto e l'Austria*, Milano, Electa, 1989, pp. 446-465.
- MASSARANI 1886 = T. MASSARANI, *Carlo Tenca e il pensiero civile d'Italia*, Milano, Hoepli, 1886.
- MAZZOCCA 1981 = F. MAZZOCCA, *Le esposizioni d'arte e d'industria a Milano e Venezia (1805-1848)*, in *Istituzioni e strutture espositive in Italia. Secolo XIX: Milano, Torino, Pisa, Scuola Normale Superiore*, 1981, pp. 61-230.

- MAZZOCCA 1998 = F. MAZZOCCA (a cura di), *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998.
- Stabilimento di Paolo Carpano Ripamonti 1841 = ANON. [F. LAMPATO?], *Stabilimento di Paolo Carpano Ripamonti. Galleria Decristoforis*, «La Moda», VI, 49, 21 giugno 1841, p. 193.
- MONTI 1946 = A. MONTI, *Milano romantica (1814-1848)*, Milano, Editoriale Domus, 1946.
- NATALI 1937 = G. NATALI, *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, xxxv, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1937, p. 994.
- NEGRI 1976 = R. NEGRI, *Carcano, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 19, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, pp. 740-742.
- NEGRI, ROTONDI 1978 = R. NEGRI, G. ROTONDI, *L'Ottocento del Lago Maggiore*, Novara, S. Gaudenzio, 1978.
- PALAZZOLO 1997 = M.I. PALAZZOLO, *Geografia e dinamica degli insediamenti editoriali*, in G. TURI (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia Contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997, pp. 14-59.
- PALERMO 1967 = A. PALERMO, *Carlo Tenca, un decennio di attività critica, 1838-'48*, Napoli, Liguori, 1967.
- PIAVE 1855 = F.M. PIAVE, *Belle arti: Lettera al compilatore*, «Gazzetta di Venezia», 135, 14 giugno 1855, p. 535.
- PILOT 1916 = A. PILOT, *Venezia dal 1851 al 1866 nei diari inediti del Cicogna*, «Archivio Veneto», 104, 1916, pp. 397-480.
- PIRODDA 1968 = G. PIRODDA, *Mazzini e Tenca. Per una storia della critica romantica*, Padova, Liviana, 1968.
- PIZZO 2001 = M. PIZZO, *Verdi, musica e Risorgimento*, in VIVA V.E.R.D.I. - *Verdi, musica e Risorgimento*, Roma, Ist. per la Storia del Risorgimento Italiano, 2001.
- PRANZO 1967 = F. PRANZO, *L'arte della stampa a Milano*, Milano, Città di Milano, 1967.
- PRINA s.d. = B. PRINA, *Glorie patrie o biografie di illustri letterati ed educatori*, Milano, Cogliati, s.d.
- RECCHILONGO 1972 = B. RECCHILONGO, *Cabianca, Iacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 15, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, p. 692.
- RESCINITI 1997 = L. RESCINITI, *Il Civico Museo Sartorio di Trieste*, Trieste, Rotary Club, 1997.
- RICUPERATI 1981 = G. RICUPERATI, *I giornalisti italiani dalle origini all'Unità*, in *Storia d'Italia Einaudi. Annali*, IV, Torino, Einaudi, 1981.
- RIPAMONTI CARPANO 1827 = P. RIPAMONTI CARPANO, *Passeggiata da Milano alla villa di Petrarca in Linterno fuori tre miglia da porta Vercellina*, in *Le Meravigliose pantofole di Albou-Casem Jambourifurt. Una passeggiata alla villa di Petrarca in Linterno con tutto il resto, ossia Almanacco per l'anno bisestile 1828, a spesa di Paolo Ripamonti Carpano*, Milano, dalla tipografia di Angelo Bonfanti, 1827, pp. 19-39.
- RIPAMONTI CARPANO 1851 = P. RIPAMONTI CARPANO, *Anno Tipografico: Nuova Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine (Venezia, 1851, in 8°, fig.)*, curata da Selvatico e da Vincenzo Lazzari, «Gazzetta Ufficiale di Venezia», II sem., 212, 16 settembre 1851, p. 848. Ripetuto nel n. 219, 25 settembre, p. 876; e nel n. 226, 3 ottobre, p. 904.
- ROMANELLI 1996 = R. ROMANELLI, *Donne e patrimoni*, in A. GROPPI (a cura di), *Il lavoro delle donne*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- SACCHI 1838a = D. SACCHI, *La Galleria Decristoforis*, «Gazzetta Privilegiata di Milano», 1838, 15 dicembre.
- SACCHI 1838b = D. SACCHI, *Delle Strenne e degli almanacchi per l'anno 1839. Stabilimento di Paolo Ripamonti Carpano nella Galleria Decristoforis, ai numeri 19, 20*, «La Moda», 100, 13 dicembre 1838, pp. 397-398.
- SAGREDO 1847 = A. SAGREDO, *Nota preliminare*, in *Gemme d'Arti Italiane. Anno III*, Milano e Venezia, coi tipi dell'I. R. privilegiata fabbrica nazionale dell'editore P. Ripamonti Carpano, 1847.
- SANGIORGIO 1886 = G. SANGIORGIO, *Carlo Tenca*, estr. da *La Favilla*, Perugia, Tip. Umbra, 1886.
- SANTORO 1960 = C. SANTORO, *L'arte della stampa a Milano*, Milano, Tipografia U. Allegretti di Campi, 1960.
- SELVATICO 1842 = P.E. SELVATICO, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri [1842]*, in F. MAZZOCCA (a cura di), *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998, pp. 359 sgg.
- SELVATICO 1845 = P.E. SELVATICO (manoscritto attrib.), *Recensioni. Strenna pubblicata da Paolo Ripamonti Carpano*, in *Manoscritti Selvatico 1838-1876*, Busta 8, fasc. 41, Archivio Selvatico, BCPd, 1845.
- SERVOLINI 1955 = L. SERVOLINI, *Dizionario illustrato degli incisori italiani, moderni e contemporanei*, Milano, G. Görlich, 1955.
- SOAVE 1976 = E. SOAVE, *L'industria tipografica in Piemonte: dall'inizio del XVIII secolo allo Statuto Albertino*, Torino, Gribaudo, 1976.
- SOLITRO 1978 = G. SOLITRO, *Fatti e figure del Risorgimento*, Padova, Rebellato, 1978.
- SORBA 2001 = C. SORBA, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- Storia di Milano 1953 = *Storia di Milano*, 13, *L'Età Napoleonica 1796-1814*; 14, *Sotto l'Austria 1815-1859*; 15, *Nell'Unità Italiana 1859-1900*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Milano, Tipogr. E. Sormani, Industrie grafiche Nicola Moneta, 1953.
- TENCA 1845-1859 = C. TENCA, *Delle Strenne e degli almanacchi. Saggi sull'editoria popolare (1845-1859)*, a cura di A. Cottignoli, Napoli, Liguori, 1995.
- TENCA 1841 = C. TENCA, *Gli editori*, «Corriere delle Dame», 10 gennaio 1841, pp. 10-12.
- TENCA 1844 = C. TENCA, *Del commercio librario in Italia e dei mezzi per riordinarlo [1844]*, ora in G. POMBA, G. VIESSEUX, C. TENCA, *Scritti sul commercio librario in Italia*, a cura di M.I. Palazzolo, Roma, Archivio Guido Izzi, 1986.
- TENCA 1846 = C. TENCA, *Le strenne popolari*, «Il Crepuscolo», 6 gennaio 1846, p. 29.
- TENCA 1847 = C. TENCA, *Pubblicazioni artistiche: l'Album*

- e le Gemme*, «L'Italia musicale», 22 dicembre 1847, ora in C. TENCA, *Scritti d'arte (1838-1859)*, a cura di A. Cottignoli, Bologna, CLUEB, 1998, pp. 165-170.
- TREVES 1856 = M. TREVES, *Esposizione industriale veneta...*, «Gazzetta Ufficiale di Venezia», II sem., 159, 12 luglio 1856, pp. 635-636.
- VANNUCCI 1866 = A. VANNUCCI, *Lettere dal 1824 al 1857*, II, in *Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini, raccolti da Atto Vannucci*, Firenze, Le Monnier, 1866.
- VECA 2013 = I. VECA, *Niccolini, Giambattista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013.
- VENTURA 1907 = E. VENTURA, *Jacopo Cabianca. I suoi amici, il suo tempo*, Treviso, A. Vianello, 1907.
- VILLARI 1884 = P. VILLARI, *Carlo Tenca*, Firenze, coi tipi di M. Cellini e C., 1884.
- VISCONTI 1928 = A. VISCONTI, *Una stamperia milanese (sec. XVIII-XX)*, Milano, Pirola, 1928.
- VISCONTI VENOSTA 1904 = G. VISCONTI VENOSTA, *Ricordi di gioventù. Cose vedute o sapute (1847-1860)*, Milano, Tip. editrice L.F. Cogliati, 1904.
- WAGNER 1848 = R. WAGNER, *L'arte e la rivoluzione [1848]*, in M. MANGINI (a cura di), *L'arte e la rivoluzione e altri scritti politici (1848-1849)*, Rimini, Guaraldi, 1973, pp. 68-101.
- WINIWARTER 1829 = J. WINIWARTER, *Il diritto civile universale austriaco*, in J. WINIWARTER, V.A. WAGNER, F.X. NIPPEL, *Sulla collazione nella partizione legittima ed ereditaria secondo il codice civile austriaco. Trattati tre... Versione dal tedesco*, 1, Verona, Gius. Rossi, 1829.
- ZAMBON 1993 = P. ZAMBON, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993.
- ZORZI 1985 = A. ZORZI, *Venezia austriaca*, Bari, Laterza, 1985.

Giovanni Pileri: «il migliore de' restauratori» nella Roma di Tommaso Minardi

STEFANIA VENTRA

ABSTRACT *Giovanni Pileri, restorer working in Rome and in the Papal State, is a little-known figure in the Roman art scene of the 19th century. Tommaso Minardi's student, he was defined by Ernesto Ovidi, the painter's biographer, «the best of all the restorers». During his career, Pileri got very important commissions, like the restoration of the frescoes of the porch of San Lorenzo fuori le mura in Rome, or the restoration of the famous altarpiece representing St. Luke painting the Virgin, attributed to Raphael. Pileri obtained such important assignments also thanks to his master's prestige as advisor about restoration. The reconstruction of Giovanni Pileri's work helps understanding the mechanism of the 19th century artistic labour market in Rome, in a period of decline of nobility that made public commissions more important than ever.*

Quel «Giovanni Pileri romano», nominato nella *Nota de Giovani Concorrenti in disegno di Figura, nella Insigne Accademia di San Luca del Anno 1822* (AASL, Miscellanea Scuole I, n. 12), potrebbe essere lo stesso Giovanni Pileri che, tra gli anni cinquanta e i sessanta dell'Ottocento, sarebbe divenuto uno dei maggiori restauratori di dipinti attivi nello Stato Pontificio, benché egli non fosse effettivamente romano, ma originario di Rieti (cfr. OVIDI 1902, p. 135, e RICCI 2003, p. 161).

Se la restituzione di una completa biografia dell'artista è compito arduo, è invece più facilmente possibile rintracciare un *corpus* di restauri da lui operati alla metà del XIX secolo. Tale ricognizione dimostra, per via dell'importanza delle imprese condotte e dei committenti, la centralità di questa figura, poco nota e poco studiata, nel panorama artistico romano ottocentesco.¹

Prima di analizzare nel dettaglio la vicenda lavorativa di Pileri, è utile ricostruire per brevi tratti il contesto in cui egli si trovò ad operare.

Com'è noto, lo Stato Pontificio nel corso del XIX secolo si dotò di importanti strumenti legislativi ed istituzionali finalizzati alla salvaguardia e alla tutela dei monumenti e delle opere d'arte di proprietà sia pubblica, sia privata.² Per quanto riguarda il restauro, di fondamentale importanza fu la creazione della Commissione Consultiva di Belle Arti, istituita dall'Editto Pacca nel 1820 insieme alle Commissioni Ausiliarie, satelliti della prima, attive nelle «provincie». L'organo cui faceva capo la gestione dei restauri pittorici era l'Ispettorato alle Pubbliche Pitture, carica istituita nel 1813 ed immediatamente affidata al pittore Vincenzo Camuccini (cfr. GIACOMINI 2007).

Gli studi relativi a questo argomento, notevolmente incrementati negli ultimi anni, dimostrano come sostanzialmente la commissione di restauri pittorici nello Stato Pontificio vertesse su un rapporto fiduciario che potremmo definire «ad effetto domino» (cfr. RINALDI 2007). L'organo decisionale, il Camerlengato prima, il ministero del Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura e La-

1. Tutti i restauri cui mi riferisco nel testo sono stati schedati nella banca dati RESI, gestita dall'Associazione Giovanni Secco Suardo, e saranno a breve consultabili all'indirizzo http://www.associazionegiovanniseccosuardo.it/?q=consulta_RESI (2013/01/30).

2. Nella vasta bibliografia relativa all'argomento cfr. il pionieristico EMILIANI 1978 ed il più recente CURZI 2004.

vori Pubblici³ poi, conferiva piena e totale fiducia all'ispettore in carica, scelto tra gli artisti accademici di San Luca ed evidentemente considerato un'autorità in materia, riservandosi la facoltà di intervenire prevalentemente per questioni riguardanti i compensi economici. La corrispondenza fra gli ispettori succedutisi intorno alla metà del XIX secolo e gli organi centrali dello Stato rivela infatti come, anche quando questi ultimi ricevevano richieste dirette, nessuna di esse venisse mai presa in considerazione senza avere prima richiesto ed ottenuto il parere dell'ispettore in carica. Proprio alla fiducia accordata dal governo all'ispettore Tommaso Minardi e da questi al restauratore Giovanni Pileri si deve in gran parte la brillante carriera condotta da quest'ultimo.

La ricostruzione di cui si dà conto in questo scritto si basa sui documenti contenuti nel fondo del Ministero e in quelli contenuti nell'archivio personale di Minardi, conservatosi intatto nel cosiddetto Fondo Ovidi, presso l'Archivio di Stato di Roma. Queste carte consentono di rintracciare una buona parte delle commissioni pubbliche affidate a Pileri negli anni del mandato del faentino, cioè tra la fine del 1858 e la fine degli anni sessanta, quando, indebolito dalla malattia, Minardi si ritirò dalla vita pubblica. Anche il biografo di Minardi, Ernesto Ovidi, ricorda Giovanni Pileri tra gli allievi del primo, definendolo «il migliore de' restauratori» (OVIDI 1902, p. 135), confermando la formazione di Pileri presso Minardi e non sostituendo di fondamenta l'ipotesi di una formazione presso l'Accademia di San Luca.

La carriera di Giovanni Pileri, però, ebbe inizio prima della nomina di Minardi ad ispettore. Negli anni cinquanta Pileri è rubricato fra i «doratori» nell'Almanacco romano: egli possedeva infatti una bottega in via Mercede al civico 34 (*Almanacco* 1860, p. 331). Il restauratore era a quest'epoca molto attivo nello Stato Pontificio, ed operava con il beneplacito dell'ispettore Filippo Agricola. Come testimoniano i documenti conservati nel fondo del Ministero (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. V, tit. I), a prediligere le prestazioni di Pileri era la Commissione Consultiva di Antichità e Belle Arti. Ad esempio, nel 1855, in occasione della necessi-



Fig. 1. F. BAROCCI, *Sepoltura di Cristo*, Senigallia, Chiesa di Santa Croce, 1579-1582.

tà di restaurare la *Sepoltura di Cristo* di Federico Barocci (fig. 1), conservata nella chiesa della Confraternita del Santissimo Sacramento e Croce a Senigallia, «fu scelto il pittore Pileri siccome il più abile a condurre questo difficile lavoro» (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. V, tit. I, n. 370, fasc. 28; estratto dal verbale dell'adunanza della Commissione di Antichità e Belle Arti del 10 luglio 1855) e questo ancora prima di avere richiesto un preventivo. In effetti Pileri portò a termine la foderatura ed il restauro del dipinto, recandosi a Senigallia in compagnia del figlio Cesare, anch'egli restauratore

3. Da ora in poi, Ministero.

4. Del 6 novembre 1855 è l'autorizzazione al pagamento siglata dall'ispettore Filippo Agricola.

(ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, n. 370, fasc. 28).⁴ La presenza del figlio, le cui prestazioni vennero considerate nell'elargire il compenso al padre, di quattro scudi al giorno, è sintomo dell'esistenza di un'attività ben avviata.

Pileri dunque fu impiegato come restauratore ben prima dell'ascesa di Minardi all'ispettorato, ma è da chiarire che quest'ultimo fu considerato un luminaire in materia di restauro fin dagli anni trenta e soprattutto che fece parte della Commissione Consultiva di Belle Arti, che deliberava, come si è detto, in materia di restauro, fungendo da organo appunto consultivo nei confronti dell'Ispettorato.⁵ È certo che Pileri trasse grande vantaggio dalla nomina di Minardi all'Ispettorato, ma, come si è detto, anche in precedenza egli godette del favore del Ministero e questo è dimostrato, tra l'altro, da una vicenda occorsa nel 1856, durante l'ispettorato di Filippo Agricola. Nel luglio del 1856, infatti, venne accolta dal Ministero la richiesta del padre rettore della Chiesa della Santissima Trinità di Marino per il restauro delle pitture ivi conservate, in particolare della pala dell'altare maggiore, la *Trinità* attribuita a Guido Reni.⁶ In quell'occasione vennero chiamati a stilare un preventivo i restauratori Giovanni Pileri, Luigi Scalzi e Luigi Spalladoro ed il foderatore Filippo Principi, ma infine i lavori vennero affidati a Mariano Billaud, che si era autocandidato, essendo venuto a conoscenza di questa opportunità (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 371, fasc. 75; lettera di Mariano Billaud al Ministero). Nel gennaio del 1857, Giovanni Pileri inviò una lettera al ministro, spiegando come un restauro a lui commissionato fosse poi stato allogato ad un altro operatore e chiedendo, essendo rimaste altre due pale su cui operare nel duomo di Marino, «volergli accordare il restauro dei due ultimi in compenso del primo, offrendosi di farli ambedue per Scudi Duecento salvo da spese di foderazione assumendo ogni responsabilità per la buona esecuzione del lavoro» (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, La-

vori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 371, fasc. 75; lettera di Giovanni Pileri al Ministero, datata 16 gennaio 1857). Sul medesimo foglio è appuntata la minuta della risposta che Luigi Grifi, segretario generale del Ministero, inviò al ministro dopo aver consultato Filippo Agricola:

prima di tutto non gli è stato abogato quadro veruno perché era solamente designato per un ristauo a Marino, ma non è andato a fare lo scandaglio, giacché stava a lavorare per conto del Ministero in Sinigaglia ove ha ristaurato nel 1856 i dipinti del Barbieri, del Zuccari e del Perugino e ha preso la somma di Scudi 256 dal solo Ministero, senza contare le commissioni particolari, e ciò nel solo anno 1856, giacché nel 1855 avea avuto altre commissioni dal Ministero in Sinigaglia. Dunque non si può dire defraudato, tanto perché non gli era stato abogato quadro veruno, quanto perché era fuori di Roma per lavori di Ministero. Ora poi nel 1857 è stato già provveduto del lavoro delle pitture di Tolentino [...] sicché si può contentare. [ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 371, fasc. 75; appunto datato 24 maggio 1857].

Tale risposta attesta la costanza delle commissioni pubbliche affidate a Pileri.

Nel 1858 Pileri venne designato dall'Accademia di San Luca per operare il restauro della propria opera-simbolo, il dipinto raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine* (fig. 2), tradizionalmente attribuito a Raffaello. La vicenda risulta di fondamentale importanza per mettere a fuoco la centralità della figura di Pileri a questa data: la ricostruzione della storia conservativa dell'opera raffaellesca, infatti, dimostra come questa venisse sempre affidata all'operatore ritenuto il migliore sulla piazza nel momento in cui si verificava la necessità di operare un restauro o anche una semplice pulitura.⁷ In passato, infatti, ad intervenire sul *San Luca* erano stati chiamati direttamente i principi dell'Accademia, come Carlo Maratti e Vincenzo Camuccini e, una volta affermatasi, anche proprio grazie alle teorie sostenute all'interno dell'istituzione da Tommaso Minardi, la necessità di affidarsi alle competenze di

5. Per Tommaso Minardi consulente delle istituzioni cfr. SUSINNO 1982 e SCARPATI 1982, nonché RICCI 2007, e VENTRA 2013. Per la biografia più recente dell'artista cfr. SARTI 2010.

6. Il dipinto, per secoli ritenuto di Guido Reni, è oggi attribuito a Giovanni Francesco Gessi.

7. La storia conservativa della pala raffaellesca e, in parte, quella della sua copia sono state oggetto di una ricerca dal titolo *Il «San Luca di Raffaello»: nuove ricerche sulla storia conservativa*, presentata da chi scrive nel corso della giornata di studi *Inchiesta su Raffaello: San Luca che dipinge la Vergine*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 26 novembre 2011 (DALAI EMILIANI, CIPRIANI in corso di pubblicazione).



Fig. 2. R. SANZIO (?), *San Luca che dipinge la Vergine*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



Fig. 3. A. GRAMMATICA, *San Luca che dipinge la Vergine*, Roma, Chiesa dei SS. Luca e Martina, 1623.

restauratori esperti, in possesso di una professionalità distinta rispetto a quella del pittore, il primo che fu chiamato ad intervenire fu proprio Giovanni Pileri. Il restauratore fu incaricato preventivamente di eseguire la pulitura della copia del *San Luca* (fig. 3), quella eseguita da Antiveduto Grammatica attualmente conservata sull'altare maggiore della Chiesa accademica dei Santi Luca e Martina al Foro Romano, e di procedere successivamente al restauro della tavola originale. Di questo restauro rimane una preziosa e puntuale narrazione (CAVALLERI 1858), pubblicata per volere dell'Accademia da Ferdinando Cavalleri, allora ispettore alle gallerie accademiche, che non ha impedito comunque il tramandarsi di false notizie a tal riguardo, come si dirà a breve.

Le condizioni del *San Luca* al momento della chiamata di Pileri sono ben descritte in una lettera che Ferdinando Cavalleri inviò al Presidente dell'Acca-

demia, Pietro Tenerani, informandolo del fatto che il dipinto era

soggetto a grave detrimento cagionato in parte dall'alterazione dei cattivi restauri operativi, ed in parte dal vizioso incarcamento della tavola cui non poté rimediare neanche la massiccia armatura postavi al di dietro. Questo progressivo incurvarsi del legno ha in molte parti alla fine sollevato la superficie dal dipinto per la qual cosa se non si ripara immediatamente a tanto guasto andrà un sì prezioso monumento dell'Arte a perdersi con nostro grave disdegno. [AASL, vol. 117, n. 99].

Pileri fu dunque chiamato a stendere una perizia preventiva (AASL, vol. 117, n. 99, *Rapporto per federazione e restauro del dipinto di Raffaele Sanzio rapp.te San Luca, esistente nelle sale dell'Accademia medesima redatto dal restauratore Giovanni Pileri, s.d.*), in cui descrisse le operazioni che reputava necessarie per «vedere di riportarne in piano assicura-

re il colore ed eseguire il restauro di questo dipinto» e propose quanto segue:

di necessità si debbono togliere le traverse poste alla medesima fermate con viti male a proposito non che i molti tasselli di legno che tirando le commissure delle tavole contribuiscono sempre più ad incurvar le medesime: trovo pertanto necessario dopo formato il colore ed assicurato secondo l'arte dovere riportare in piano le tavole quindi consumare ed assottigliare le medesime fino alla grossezza [sic] di mezz'oncia, indi con telaro legato a contrasto in forma di grata foderare la tavola facendo passare tre traverse sulle commissure di questa perpendicolarmente, ed altre sette equidistanti orizzontalmente [sic]. L'esperienza insegna che una tavola per tal maniera intelarata non è soggetta ad ulteriori cambiamenti o movimenti. [AASL, vol. 117, n. 99].

Al contempo egli fu incaricato di eseguire una perizia preventiva anche per il restauro della copia del *San Luca*, opera di Antiveduto Gramatica, che il restauratore descrisse come «lacero nel dintorno sul telaro a cui la tela dipinta è affidata», ritenendo che

i danni che vieppiù si mostrano presentemente sono i vecchi restauri fatti ad olio ed anneriti i quali si devono togliere, stuccare le mancanze di colore riprenderle ed accompagnarle; molte tinte annerite e svanite stonano il dipinto e debbono restaurarsi secondo l'arte. [AASL, vol. 118, n. 78].

Come dimostra la successiva corrispondenza fra l'Accademia e il restauratore, egli si attenne in effetti alle operazioni preventivate, con l'unica variante riguardante le integrazioni pittoriche apportate all'originale, che non furono minime, come egli aveva previsto, poiché «in molte parti mancava per intero il dipinto, onde mi è convenuto con mia grandissima fatica riaccompagnare il vecchio colore non a piccoli ritocchi ma a grandi tratti di lavoro» (AASL, vol. 118, n. 158).⁸

Questi «grandi tratti di lavoro» cui si riferiva il restauratore nel suo scritto, sono da intendersi come pesanti ridipinture che andavano, appunto, a reintegrare un tessuto figurativo fortemente lacunoso. L'intervento pittorico di Pileri dovette essere tanto

esteso da modificare effettivamente l'aspetto dell'opera, come dimostra una vicenda contemporanea al restauro in questione. Nel 1862, in seguito al confronto tra il disegno di traduzione dalla pala, commissionato nel 1849 a Gian Carlo Thevenin, e la pala restaurata da Pileri, la commissione di valutazione della Calcografia camerale decise di fare apportare delle modifiche, poiché le variazioni intervenute in seguito al restauro non rendevano più l'incisione aderente alle forme del dipinto (MIRAGLIA 1995, II, pp. 499-501).

Nonostante la presenza di tanta documentazione sul restauro, nonché del già citato opuscolo pubblicato da Cavalleri al termine del restauro, fino ad oggi a Giovanni Pileri è spesso stata attribuita la paternità del trasporto su tela della tavola del *San Luca*, circostanza che i documenti smentiscono categoricamente attribuendo giustamente il trasporto a Pietro Cecconi Principi, che lo eseguì negli anni ottanta dell'Ottocento, a circa tre decenni di distanza dall'intervento di Pileri.

Va sottolineato innanzitutto, però, che, nella ricostruzione della carriera di Giovanni Pileri, questa commissione rappresenta un punto nodale: Pileri venne incaricato di restaurare la pregiata opera accademica perché considerato già un valente ed affermato restauratore, ma allo stesso tempo il fatto di aver restaurato quest'opera avrebbe costituito una referenza per le commissioni successive, se si considera che, in una lettera a Luigi Grifi, redatta nel 1867, Tommaso Minardi scriveva:

per capacitare il detto Sig. Gonfaloniere e tutti i suoi Consiglieri della capacità del Pileri basterà certamente che egli sappia, che il Sig. Pileri è stato scelto dall'Accademia Romana di San Luca tra tutti i restauratori a restaurare il Quadro di Raffaele della Galleria Accademica, molto danneggiato; al quale importantissimo incarico il Pileri ha soddisfatto non solo ma con piena lode.⁹

I verbali accademici che riguardano il lungo dibattito intercorso fra i professori prima di assegnare l'esecuzione del lavoro a Pileri non forniscono indicazioni al riguardo, ma è da ritenersi altamente probabile che sia stata proprio la presenza di Minardi

8. La lettera è senza data, ma Pileri indica di aver già lavorato per cinque mesi, dunque presumibilmente è da datarsi intorno al settembre del 1858.

9. In ASR, FO, B. 8, fasc. 59, è contenuta la minuta; in ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. V, tit. I, b. 375, fasc. 15, è contenuto l'originale, datato 10 luglio 1867.

di, la cui firma compare in calce a tutti i verbali, ad indirizzare la preferenza verso Giovanni Pileri.

A confermare la spinta avuta in seguito alla commissione ottenuta dall'Accademia di San Luca, sono i documenti che vedono Pileri all'opera, come si è detto, nelle maggiori imprese pubbliche romane degli anni sessanta dell'Ottocento: fu attivo insieme a Giuseppe Missaghi e a Ercole Ruspi, per volontà di Tommaso Minardi, presso il portico della basilica di San Lorenzo fuori le mura (ASR, FO, B. 8, fasc. 59, *Preventivo dei Ristauri del 1864*), il cui restauro costituì uno dei fiori all'occhiello della campagna promossa da Pio IX durante il proprio pontificato (cfr. CAPITELLI 2011). Nello stesso 1858, ad esempio, la Commissione Ausiliaria di Belle Arti di Pesaro chiese che l'ispettore Minardi esaminasse lo stato di conservazione delle opere pittoriche conservate a Fano. In seguito a questo sopralluogo venne scelto proprio Giovanni Pileri per stilare un preventivo e procedere al restauro dei sedici affreschi del Domenichino conservati nella cappella Nolfi (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 371, fasc. 1). Questo non fu in verità il solo incarico dato a Pileri per il suo soggiorno a Fano, egli infatti fu suggerito come restauratore «di fiducia» cui le autorità del luogo avrebbero potuto chiedere, a proprie spese, di procedere ad altre operazioni di restauro, ma soprattutto fu indicato da Minardi come colui che avrebbe potuto rimediare a «l'infelice ristaurato fattovi dal Carattoli per ordine del Camerlengato» (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 371, fasc. 1). Questa affermazione dell'ispettore in carica evidenzia come le possibilità di accesso alle commissioni pubbliche nello Stato Pontificio nel corso del XIX secolo fossero legate all'appartenenza ad una cerchia, quella degli operatori di fiducia dell'ispettore, e come, pertanto, fosse facile che si riducessero le possibilità di impiego in occasione dei cambi di guardia, come si esporrà meglio più oltre al riguardo di un caso simile.

Sul finire del 1859, Pileri restaurò gli affreschi eseguiti da Raffaellino del Colle tra il 1530 ed il 1538 nell'oratorio del Corpus Domini di Urbania, con un esito non del tutto felice, che diede vita ad una polemica fra il restauratore e la Commissione Ausiliaria di Pesaro, incaricata di supervisionare il restauro, che imputava alla sua negligenza i danni occorsi poco dopo la fine dell'intervento ad un riquadro, quello raffigurante la *Sacra Famiglia* (fig. 4).



Fig. 4. R. DEL COLLE, *Sacra Famiglia*, Urbania, Oratorio del Corpus Domini, 1530-1538.

Nelle parole di difesa dello stesso restauratore viene spiegato l'accaduto:

vedendosi [...] tracce di salnitro alla base del dipinto ed alla sottoposta mensa, pensando rimuovere la causa del danno che minacciava il dipinto fece disfare la mensa formata di terrapieno di sassi calcari, e fece praticare un arco a tutto sesto sotto l'altare med[esim]o dietro la mensa rifatta nuovamente di pietra da gesso, onde togliere l'umidità del terreno. Ma rifatto l'intonaco sulla parte mancante del dipinto (per un metro quadrato) ed eseguito il restauro dopo qualche mese questo formò il salnitro e produsse qualche abbottatura, effetto prodotto dall'umidità rinnovata su i sassi calcari con cui il muro è costruito, materiale comodo e poco costoso, che in abbondanza fornisce il letto del Metauro che circonda Urbania non che la rena salmastra del luogo med[esim]o. [ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 372, fasc. 3; lettera di Pileri al Ministero, datata 4 gennaio 1860].

La Commissione comprese ed accettò infine i chiarimenti del restauratore ed acconsentì al tra-

sferimento del saldo spettante, a patto che egli si impegnasse a riparare i danni (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 372, fasc. 3; lettera del 28 gennaio 1860 della Legazione Apostolica di Pesaro e Urbino, che riferisce al Ministero la decisione della Commissione Ausiliaria). È possibile ancora oggi osservare l'effettiva vastità della lacuna presente nell'affresco.

La spiacevole vicenda di Urbina non intaccò minimamente la fiducia dell'Ispettorato - e del Ministero di conseguenza - nei confronti di Pileri, che infatti fu designato da Minardi, all'inizio dello stesso 1860, per restaurare la *Deposizione* di Daniele da Volterra di Trinità dei Monti. L'incarico fu però revocato, poiché il dipinto si trovava in quel momento nei locali dell'Accademia di Francia, pertanto non si ritenne opportuno finanziare il restauro finché questa non fosse stata ricollocata nella sua sede (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 373, fasc. 11; minuta di lettera di Luigi Grifi del 9 maggio 1860) - e si noti a tal proposito lo scrupolo con cui i soldi pubblici venivano spesi solo per restaurare opere che effettivamente erano di pubblico godimento. In sostituzione dell'incarico precedente, venne affidato a Pileri il restauro del «Presepe» della Cappella Marciac nella medesima chiesa, che venne certificato nel settembre dello stesso anno da Minardi come «compito con diligenza» (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 373, fasc. 11; certificato di Tommaso Minardi datato 29 settembre 1860).¹⁰

La situazione politica venutasi a creare all'indomani della mutilazione dello Stato Pontificio in seguito alla missione garibaldina del 1861 provocò una riduzione dei finanziamenti destinati alla tutela - riduzione momentanea, poiché, com'è noto, Pio IX utilizzò l'arte come *instrumentum regni* nel momento di massimo declino dell'autorità pontificia. La precaria condizione in cui si vennero a trovare i restauratori in quell'anno è testimoniata dalle decine di istan-

ze presentate da questi al Ministero per ottenere commissioni (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 373, fasc. 18). Giovanni Pileri, nel gennaio del 1861, inviò un accorato appello al Ministero dichiarando di «trovarsi per le presenti vicende privo affatto di commissioni» (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 373, fasc. 18).¹¹ La situazione non dovette migliorare molto se Pileri, nell'anno successivo, si vide costretto ad inviare altre due lettere dello stesso tenore al Ministero, nelle quali specificava di trovarsi privo di lavoro «per le vicende dei tempi» (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 373, fasc. 22).¹² Sulla prima lettera è appuntata la risposta di Luigi Grifi, che dichiarava che, in caso di stanziamento di fondi, la richiesta sarebbe stata presa in considerazione, evidenziando la situazione di incertezza in cui versava il Ministero stesso. Eppure il restauratore non rimase totalmente privo di commissioni pubbliche nemmeno in quel momento critico, egli fu infatti chiamato ad operare su due opere appartenenti all'allora Pinacoteca Lateranense - la cui collezione confluita poi nella Pinacoteca Vaticana - e si tratta del *Polittico di Montelparo* di Niccolò Alunno e dell'*Annunciazione*, allora attribuita a Ghirlandaio, oggi data alla scuola di Almerico da Ventura.¹³

Alla metà degli anni sessanta, come è noto, erano in corso gli scavi nella basilica romana di San Clemente, che riportarono alla luce molte pitture appartenenti alla prima fondazione. Il priore responsabile dei lavori comunicò al Ministero la necessità di eseguire il distacco di alcune di queste pitture, situate su un muro che stava per essere abbattuto per creare un arco che sostenesse il peso della pavimentazione della basilica superiore. Lo stesso prelado comunicò altresì l'intenzione di affidare il distacco ad un artista di sua fiducia, Guglielmo Iwing, ma Minardi, interpellato in qualità di ispettore, rispose negativamente, asserendo di voler invece chiedere un preventivo - ed eventualmente fare eseguire

10. Gli affreschi della Cappella Marciac, già nell'Ottocento senza attribuzione, sono ad oggi attribuiti ad anonimo della metà del XVI secolo.

11. La lettera non è datata, ma il timbro di protocollo riporta la data del 21 gennaio 1861.

12. Entrambe le lettere sono senza data, ma i timbri di protocollo riportano rispettivamente le date del 20 gennaio 1862 e del 3 marzo dello stesso anno.

13. I due restauri relativi alle opere oggi conservate presso la Pinacoteca Vaticana sono stati rintracciati da Federica Giacomini, che ringrazio per la segnalazione.



Figg. 5-6. Perin del Vaga, *Evangelisti*, Roma, Chiesa di San Marcello al Corso, Cappella del Crocifisso, 1525-1527.

il distacco - a Pileri e Kern, trovandosi Pellegrino Succi, esperto di distacchi, fuori Roma. Minardi motivò la sua scelta affermando che non era certo che, nemmeno nelle mani di Pileri e di Kern, il distacco potesse avere esito felice, ma che almeno loro erano operatori di fiducia, mentre non aveva senso, a suo parere, affidare le pitture alle mani sconosciute di Iwing (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 375, fasc. 44).

Ancora, nel 1866 Pileri operò su quella che venne definita come tavola del Sermoneta raffigurante l'Assunta nella Chiesa di Santa Maria Maggiore (ASR, FO, B. 8, fasc. 59; lettera del Ministero a Minardi datata 1 agosto 1866, in cui è attestato l'affidamento del lavoro a Pileri). Nel 1867 Pileri fu all'opera in San Marcello al Corso, dove restaurò, dietro compenso di 150 scudi, i dipinti della volta della Cappella del Crocifisso di Perin del Vaga (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. I, b. 373, fasc. 28) (figg. 5 e 6).

Le vicende relative a quest'ultimo restauro permettono di verificare, documenti alla mano, quelle modalità di assegnazione fiduciaria e di affiliazione - di cui si è detto poc'anzi - che caratterizzavano l'attività lavorativa dei restauratori ottocenteschi in area pontificia. Poco tempo dopo l'inizio dei lavori, Minardi indirizzò un'accorata lettera al ministro (ASR, FO, B. 8, fasc. 59), spiegando che

nel eseguirsi il restauro delle pitture di Pierino del Vaga nella volta della Cappella del Crocifisso di S. Marcello al corso nel quadro laterale a quello di mezzo, ove stanno i due Evangelisti S. Giovanni e S. Marco quella parte del di-

pinto che sembrava una fioritura superficiale della umidità facile a togliersi; invece si è trovato un offuscamento di olio cotto ossidato, e immedesimato con l'intonaco, sicché non cede a qualunque corrosivo e si aggiunge che della pittura originale vi restano pochissime tracce.

In effetti, ad oggi, il riquadro raffigurante gli evangelisti Giovanni e Marco presenta ancora le tracce di quella «fioritura» già individuata da Minardi. Apparentemente lo scopo della comunicazione sembra essere puramente informativo: l'ispettore riferiva al suo diretto superiore sullo stato di avanzamento dei lavori. Procedendo oltre si scopre invece che il vero intento era quello di difendere il restauratore impiegato, appunto Giovanni Pileri, da eventuali accuse che avrebbero potuto essergli rivolte al termine dei lavori. Minardi continuava infatti chiarendo che

in conseguenza di che è forza che l'opera del restauratore ora non riesca quale si converrebbe: e siccome [sic] il male fu cagionato [sic] dalla imperizia di chi anni sono vi pose mano sotto la direzione di Camuccini; così ora non è giusto, che il male fatto da altri sia a carico e responsabilità del Pileri.

Dallo scritto traspare una chiara vena polemica all'indirizzo di Vincenzo Camuccini e degli operatori che avevano lavorato sotto la sua direzione; com'è noto, infatti, tra Minardi ed il più anziano maestro non era mai corso buon sangue e questo documento testimonia come l'avvicinamento alla carica di ispettore, seppur mediato dall'intermezzo dell'azione di Filippo Agricola, vice di Camuccini e poi ispettore in prima persona fino alla morte, avesse

avuto ripercussioni sugli artisti. Ciò che qui preme sottolineare, appunto, non è certo la nota avversione di Minardi nei confronti di Camuccini, ma piuttosto il sistema nel quale operavano i restauratori. Infatti un documento di questo tipo chiarisce come all'avvicendamento degli ispettori corrispondesse un avvicendamento degli operatori che venivano chiamati a svolgere le commissioni pubbliche, in un periodo storico, quello della seconda metà dell'Ottocento, di indubbio declino del potere economico della nobiltà romana, in cui pertanto le commissioni pubbliche rappresentavano una condizione necessaria alla sopravvivenza per gli artisti e per i restauratori. Benché, infatti, non tutti i restauratori prediletti da Camuccini e da Agricola, molto fedele al più anziano ispettore, fossero stati estromessi durante l'ispettorato di Minardi, è pur vero che gli operatori che trassero maggior beneficio dal suo ruolo furono altri: Luigi Scifoni, Giuseppe Missaghi, Pietro Kern, Luigi Scalzi, Mariano Billaud, i cari allievi Francesco Podesti e Luigi Cochetti e non ultimo, appunto, Giovanni Pileri.

Nel settembre 1870, con la definitiva decapitazione dello Stato Pontificio e l'annessione di Roma al neonato Regno d'Italia, le ripercussioni su chi, come gli artisti, viveva di commissioni pubbliche non mancarono. Il grave disagio derivò in primo luogo dalle complicazioni burocratiche dovute all'avvicendamento delle istituzioni, per cui i contratti stipulati ad inizio anno dagli organi del Governo Pontificio furono disattesi. I restauratori che da anni lavoravano alle dipendenze del Ministero fecero sentire la loro voce, scrivendo più volte, molte delle quali in appelli collettivi, al nuovo Ministero, chiedendo che venisse loro consentito di portare avanti i contratti in essere (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. 1, b. 376, fasc. 19). In questo frangente non si pose – non ancora – una questione di fiducia nei confronti degli operatori, poiché in questo primo momento vennero mantenute le cariche preesistenti, pertanto Francesco Podesti continuò ad operare in sostitu-

zione dell'infermo Minardi, ma si pose un problema di disordine pubblico e di necessità di riorganizzare gli organi di tutela. Qualora fossero stati stanziati i fondi, quindi, almeno in questo primo momento i restauratori chiamati ad operare sarebbero rimasti gli stessi: quelli cui aveva assegnato la sua fiducia Minardi e, di conseguenza, l'allievo Podesti. In attesa di decidere come procedere, il nuovo Ministero italiano decise di sospendere i restauri in corso e di portare avanti solo i grandi cantieri di Santa Maria in Trastevere, dove si stavano restaurando i mosaici cavalliniani, e quello della Villa di Livia a Prima Porta.

In questa caotica situazione generale, la vicenda di Pileri fu ulteriormente aggravata dal fatto che egli non si era trovato a Roma nel periodo della stipula dei contratti, pertanto vantava semplicemente il proprio nome tra gli operatori prescelti nella nota preventiva per i restauri da eseguirsi in quell'anno, ma non aveva un contratto in essere. Forse proprio per questo, mentre i colleghi Missaghi, Kern, Scifoni, Scalzi e Billaud scrivevano in modo congiunto al nuovo Ministero (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. 1, b. 376, fasc. 19), egli portava avanti la propria pratica in solitudine. Dopo una breve ma molto intensa battaglia epistolare, Pileri fu infine accontentato e, grazie alle pressioni di Podesti, sul finire dell'ottobre del 1871 il nuovo ministro concesse il nulla osta alla stipula del contratto per il restauro del dipinto di Scipione Pulzone raffigurante la *Madonna Immacolata tra sant'Andrea, santa Chiara, santa Caterina d'Alessandria, san Francesco d'Assisi, angeli e donatore*, conservato presso il Convento dei Cappuccini di Ronciglione (ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, sez. v, tit. 1, b. 376, fasc. 17), opera di sommo pregio e oggetto di una fortuna critica importante, se si tiene conto della citazione fattane già da Giovanni Baglione, che la definì «opera invero bella, con buonissima maniera condotta» (BAGLIONE 1642, p. 53).

Abbreviazioni

AASL = Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca.

ASR = Archivio di Stato di Roma.

FO = Fondo Ovidi.

Bibliografia

- Almanacco* 1860 = *Almanacco romano, ossia Raccolta dei primari dignitari e funzionari della corte romana*, 1, 1855-1860, Roma, Tipografia Chiassi 1860.
- BAGLIONE 1642 = G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642. Scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all'Eminentissimo, e Reverendissimo principe Girolamo Card. Colonna*, Roma, Stamperia d'Andrea Fei 1642.
- CAPITELLI 2011 = G. CAPITELLI, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma, Viviani Editore, 2011.
- CAVALLERI 1958 = F. CAVALLERI, *La tavola del San Luca, insigne opera di Raffaello restituita al suo splendore nella galleria della Pontificia Accademia Romana delle Belle Arti. Dichiarazione del Professore Cav. Ferdinando Cavalleri, consigliere di essa accademia nella classe della pittura*, Roma, Tipografia di Tito Ajani, 1858.
- CURZI 2004 = V. CURZI, *Bene Culturale e Pubblica Utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna, Minerva, 2004.
- DALAI EMILIANI, CIPRIANI in corso di pubblicazione = M. DALAI EMILIANI, A. CIPRIANI (a cura di), *Inchiesta su Raffaello: San Luca che dipinge la Vergine*, Atti della giornata di studio (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 26 novembre 2011), in corso di pubblicazione.
- EMILIANI 1978 = A. EMILIANI, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Bologna, Alfa, 1978.
- GIACOMINI 2007 = F. GIACOMINI, *Per reale vantaggio delle arti e della storia: Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma - Lurano, Quasar - Associazione Giovanni Secco Suardo, 2007.
- MIRAGLIA 1995 = M. MIRAGLIA (a cura di), *I disegni della calcografia 1785-1910*, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma 1995, 2 voll.
- OVIDI 1902 = E. OVIDI, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma, Tipografia Pietro Rebecca, 1902.
- RICCI 2003 = S. RICCI, *Giovanni Pileri*, in A.P. TORRESI (a cura di), *Secondo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara, Liberty House, 2003, pp. 161-162.
- RICCI 2007 = S. RICCI, *Restauro in «provincia»: i sopraluoghi di Tommaso Minardi nei territori dello Stato Pontificio*, in RINALDI 2007, pp. 99-121.
- RINALDI 2007 = S. RINALDI (a cura di), *Restauro pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, Firenze, Edifir, 2007.
- SARTI 2010 = M.G. SARTI, *Minardi, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010, pp. 560-566.
- SCARPATI 1982 = M.A. SCARPATI, *L'Ottocento di Tommaso Minardi: collezioni acquisizioni restauri*, in SUSINNO 1982, pp. 1-16.
- SUSINNO 1982 = S. SUSINNO (a cura di), *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, Roma, De Luca Editore 1982.
- VENTRA 2013 = S. VENTRA, *Tommaso Minardi e il restauro come condizione necessaria per una storia dell'arte*, in M.B. FAILLA, S.A. MEYER, C. PIVA (a cura di), *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del convegno (Roma, 18-20 aprile 2013), in corso di pubblicazione.

Il Neobizantino nelle arti decorative del secondo Ottocento, tra invenzione e tecniche antiche

MARGHERITA NEBBIA

ABSTRACT *During the 19th century decorative arts, literature, architecture and other fields of cultural production were inspired by previous ages. Byzantium was rediscovered too, and its art was considered a fashionable style in decorative and figurative arts. However its case is different from the most of historical revivals, because it was tightly connected to contemporary society. Decorative arts at the Italian exhibition of the second half of 19th century (1861-1902) are an excellent example for this problem. Critics defined as Byzantine objects according to their manufacturing techniques or their Catholic message rather than their adherence to historical Byzantine art standards. This doesn't mean Byzantium art was unknown to Italian studies. Pietro Selvatico and Camillo Boito outlined the Venetian history of architecture, with particular attention to Byzantine buildings, underlining the importance of this style as a link between Late Antiquity and Middle Ages.*

L'Ottocento fu il secolo nel quale la produzione artistica subì in maggior misura l'influenza del passato, ispirandosi a esso in diversi settori, dalle arti decorative all'architettura passando per l'area letteraria. Questa tendenza, ricondotta da buona parte della critica novecentesca sotto l'indicazione generica di «eclettismo», è in realtà composta da diverse correnti, spesso legate a precise ideologie o riferimenti culturali: il Neobizantino costituisce un caso esemplare, emergendo dalla massa dei neostili per la varietà dei messaggi trasmessi e gli interessanti spunti teorici che offriva, come dimostrano le figure di Pietro Selvatico e Camillo Boito e il ruolo che il loro contributo ebbe nella definizione dell'architettura bizantina (ZUCCONI 2005, pp. 45-64). Alle spalle della produzione artistica in stile, peraltro non sempre di altissima qualità, erano dunque presenti numerosi studi specialistici, possibili punti di riflessione per gli artisti dell'epoca.¹

Nella seconda metà del secolo l'arte bizantina fu ampiamente sfruttata quale fonte d'ispirazione per

numerosi pezzi presentati alle esposizioni italiane, veicolando valori e ideali propri più dell'Ottocento che del periodo storico scelto come riferimento. Si è quindi deciso di esaminare in modo più approfondito gli oggetti d'arte decorativa presenti alle rassegne nazionali definiti dalla critica di gusto bizantino, e le ragioni che sottendevano a questa indicazione stilistica: non sempre difatti l'ascrizione di un'opera al Neobizantino comportava l'adesione della stessa ai suoi canoni estetici.

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 questi anni non è casuale, ma coincide con due mostre particolarmente significative: la prima Esposizione Generale Italiana, svoltasi a Firenze nel 1861, e la Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, inaugurata a Torino nel maggio 1902, dove il *Regolamento generale* vietava «le semplici imitazioni del passato».²

1. Si rimanda a ZUCCONI 2005, pp. 45-46.

2. Il *Regolamento generale* è pubblicato in FRATINI (a cura di) 1970, pp. 134-136. Per una panoramica generale sull'Esposizione di Firenze PICONE PETRUSA 1988, pp. 78-81; COLLE 1990, pp. 110-119, mentre per quella di Torino si vedano PESSOLANO 1988, pp. 108-113; BOSSAGLIA, GODOLI, ROSCI (a cura di) 1994; BASSIGNANA, 2011, pp. 79-85.

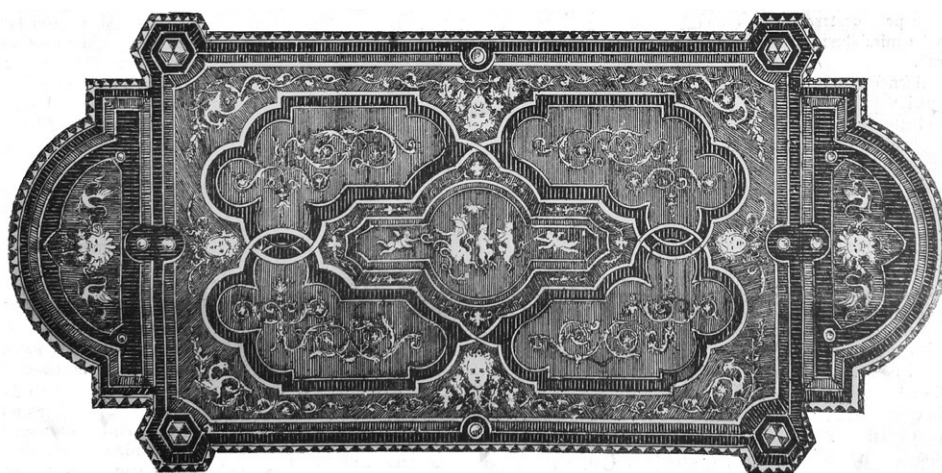


Fig. 1. L. GUASTALLI, piano del tavolo del Gabinetto «bisantino», ubicazione ignota.

«Istile in purissimo bisantino»

Con questa espressione il Magni indica dalle colonne del periodico «L'Esposizione Italiana del 1881» una serie di arredi di Luigi Guastalli, costituenti un gabinetto in stile, presentato alla rassegna milanese del 1881 (fig. 1) (cfr. MAGNI 1881, p. 240).³ Per capire cosa s'intendesse in questo caso con il termine «bizantino» è necessario esaminare l'articolo dedicato all'artista e ai suoi mobili «poltarsiati», dove 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»

(MAGNI 1881, pp. 239-240) - ed è riprodotto il piano del tavolo allungabile. Dall'incisione posta a corredo dell'articolo è evidente che lo stile di riferimento non è quello bizantino ma il neocinquecentesco: i mascheroni all'interno dei motivi fitomorfi, i putti del riquadro centrale sono tutti elementi che rimandano alla decorazione del XVI secolo.⁴ Eppure Magni non è il solo a connotare stilisticamente gli arredi come «istile in purissimo bisantino»: anche la *Guida del Visitatore* descrive l'ambiente composto da «mobili di ebano intarsiati in madreperla e diversi metalli in istile bizantino», così come Balossi, nella relazione della Giuria relativa alla mobilia (MAGNI 1881, p. 240; *Esposizione Industriale Italiana* 1881, p. 85; BALLOSSI 1883, p. 6). In realtà sembra che non vi sia un

3. Sull'artista si hanno poche notizie, a parte il breve profilo biografico presente nell'articolo del Magni non si conoscono altre testimonianze, e le informazioni in esso contenute sono soprattutto inerenti alla formazione dell'ebanista: nato a Cremona nel 1845, orfano di entrambi i genitori a 14 anni, lavorò inizialmente come garzone presso una bottega di falegnami, imparando da autodidatta i principi basilari del disegno divenendo artigiano di successo grazie alla propria abilità. «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». I riferimenti alla sua produzione artistica sono scarsamente presenti nell'articolo, il dato più interessante è che il gabinetto bizantino non fu la prima opera di questo tipo realizzata dal Guastalli: poco prima della mostra milanese aveva venduto difatti a Trieste «un intero mobilio da gabinetto, quasi consimile a quello ora esposto, tranne che è fregiato colle muse invece delle baccanti». 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. 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». 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. Si veda MAGNI 1881, pp. 239-240. Per le opere realizzate dall'artista prima dell'esposizione milanese MAGNI 1881, p. 240; *Primo Congresso* 1871, p. 328.

4. Due mascheroni - probabilmente quelli sui lati lunghi - rappresenterebbero Ebe e Bacco, mentre gli altri non hanno una connotazione specifica. MAGNI 1881, p. 240.

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 (MAGNI 1881, p. 240). 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 (BALOSSO 1883, p. 6; MAGNI 1881, p. 240). Ciononostante il Magni reputa la componente bizantina degli arredi in questione purissima, scevra dunque da ulteriori influenze (MAGNI 1881, p. 240; BALOSSO, 1883 p. 6).

È evidente in questo caso come non sia rilevata dalla critica la discrepanza tra la definizione di neobizantino e il riferimento al Cinquecento o addirittura all'arte classica, come se ci si riferisse 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 («Questi mobili [...] sono intassellati 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) -, ricchezza accentuata dalla scala cromatica risultante, scura ma caratterizzata da sfumature calde e arricchita dai bagliori metallici e della madreperla.

Si tratta di una semplice supposizione, è la prima volta che viene utilizzato il termine «bisantino» per un oggetto del genere, e l'aggettivo potrebbe doversi ad altri motivi, come la forma degli arredi, dei quali è riprodotto solo il piano di un tavolo. La descrizione degli stessi che ne fa il Magni porta però a supporre che tutti gli aspetti dei mobili fossero riconducibili al Cinquecento: basti pensare alle figure di baccanti eseguite in metallo che decorano le sedie e le poltrone, o alla «tavola principale», del cui piano il periodico riporta l'incisione, «modellata e foggia

come le sedie ed il canapè» (MAGNI 1881, p. 240).

Un ragionamento analogo è valido anche nel caso di un calice in argento dorato, presente all'«Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico», svoltasi a Roma nel 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 e uno della Polonia, probabile donatrice dell'opera -, alcuni medaglioni «graffiti nella coppa», e un'iscrizione latina; completava l'insieme una patena, ornata da un'incisione rappresentante «il Salvatore e vari Santi» (*Catalogo* 1870, p. 102). 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 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 semipreziose o a materie prime particolarmente ricercate: a giudicare dal catalogo sembrerebbe anzi che il calice fosse eseguito interamente in argento dorato.⁵

Il riferimento allo stile bizantino costituiva dunque, in questi due casi, un richiamo al lusso che caratterizzava tale tipo di arte, unito a un'indubbia maestria tecnica. Sebbene nell'Esposizione romana del 1870 fossero presenti 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 si applica all'unico esempio riconducibile a tale stile.⁶ 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.

5. «Altro calice di argento dorato di stile bisantino 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 vari Santi». *Catalogo* 1870, p. 102.

6. Per le opere neobizantine presenti alla rassegna romana si veda *Catalogo* 1870, *passim*.

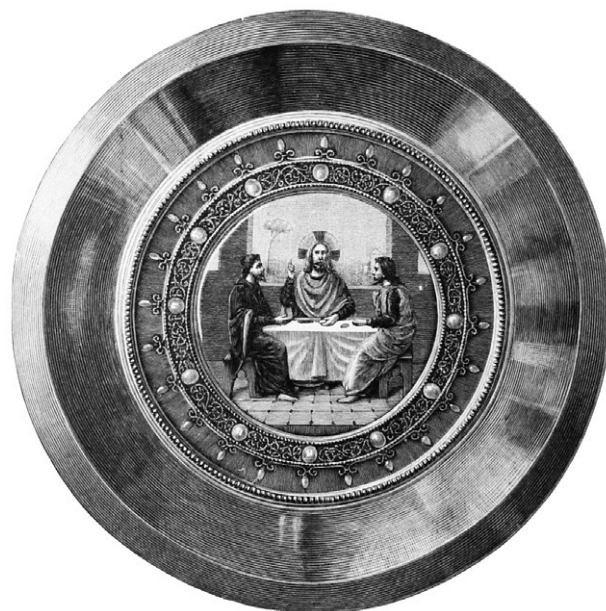
In realtà anche le fonti relative alle esposizioni romane mostrano di interessarsi agli aspetti fisici degli oggetti esposti, soprattutto in relazione alle tecniche esecutive. Alcune delle opere presentate sembrano difatti essere ascritte allo stile bizantino in base al tipo di decorazione che le contraddistingue: l'orefice romano Filippo Freschi, ad esempio, presentò all'esposizione vaticana del 1870 una serie di oggetti, che comprendeva, tra gli altri, una «croce con base d'argento ornato di mosaici bizantini», una croce vescovile in oro «con mosaici bizantini» e altre due decorate da un Cristo d'oro e «musaico bizantino» (*Catalogo 1870*, p. 109). Un altro espositore, Ercole Coscia, presentava invece un candelabro di marmo «formato da una colonna a spira con mosaici di stile bizantino», mentre Antonio Stradella esponeva la terminazione di un pastorale in argento, a sua volta ornato da «musaici di stile bizantino» (p. 13; p. 109). Si ricordano infine gli espositori Alessandro Matteucci e Jabouin, autori rispettivamente di un altare in marmo «di stile bizantino con mosaici» e un «sopra altare» ligneo decorato con bassorilievi in galvanoplastica su fondo oro, «e con una figura a mosaico di stile bizantino» (p. 12; p. 147).

Si può notare come, in questi casi, l'aggettivo «bizantino» ricorre 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.

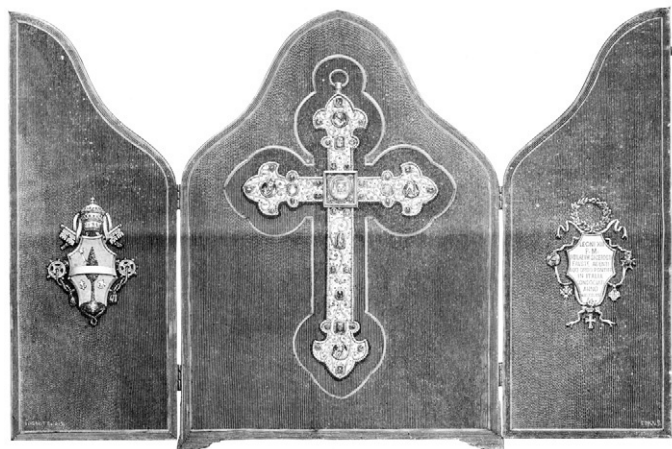
Un ragionamento analogo si può compiere per la filigrana: le pubblicazioni coeve all'Esposizione Mondiale Vaticana riportano difatti la presenza di alcune oreficerie decorate con tale tecnica, ascrivendole sempre al Neobizantino.

Un esempio è costituito dal calice con patena (figg. 2-3) eseguito da Placide Poussielgue-Rusand,⁷

7. Fondata da Placide Poussielgue-Rusand (1824-1889) intorno al 1850 - nel 1847 fu registrato il punzone -, la bottega si interessò precocemente al fenomeno del Neomedievalismo, a cui si devono i suoi primi successi. Strettamente legato alla scuola archeologica del Didron, tra i collaboratori di Placide Poussielgue-Rusand si annoverano almeno due disegnatori, la cui maggior parte dei progetti di oreficerie era ascrivibile ad un periodo compreso tra il XII e il 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 fu l'altare di Clermont-Ferrand, i cui disegni, realizzati da



Figg. 2-3. P. POUSSIELGUE-RUSAND, calice e patena di Potosi, Roma, Tesoro di San Pietro, 1888.



Figg. 4. L. PIERRET, croce del Comitato Italiano degli Ordini Equestri Pontificii, ubicazione ignota, 1888.

donato dalla diocesi di Potosi a Leone XIII in tale occasione.⁸ Descrivendo l'opera il critico dell'*Esposizione Vaticana illustrata* rileva componenti stilistiche di diverso tipo: «l'aurea mensoletta e il baldacchino», che ospitano la figura di san Luigi di Francia, sono definiti di gusto «ogivale», coordinati «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».⁹ Sembra che la definizione di neo-bizantino dell'oreficeria si debba alla decorazione in filigrana, che costituisce l'elemento di maggior rilievo

dell'intero calice. Nonostante tale tipo di ornato sia ampiamente presente nell'opera, essa non è mai definita di stile bizantino, se non in relazione appunto alla filigrana: probabilmente quest'ultima era percepita come caratteristica dell'arte bizantina, al di là delle possibili declinazioni stilistiche che poteva assumere.

Anche altre oreficerie presenti alla stessa esposizione furono oggetto di una simile lettura: una croce del Pierret (fig. 4), 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»

Viollet-le-Duc, si datano al 1854. La partecipazione di Poussielgue-Rusand alle mostre industriali contribuì in maniera decisiva al raggiungimento della fama: l'orafo fu difatti presente ad una serie di esposizioni, dapprima di carattere locale ed in seguito Universali, ottenendo riconoscimenti e successi. A Parigi nel 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 disponeva già di uno dei maggiori spazi espositivi della mostra, mentre dieci anni più tardi, alla mostra vaticana, era insignito dell'ordine di San Gregorio. A partire dal 1857 inoltre, negli annuari commerciali parigini l'orefice vantava il titolo di «fabricant ne N. S. P. le Pape». Accanto ad un'attività contraddistinta da lavori di alto livello ed estremo virtuosismo, come il calice di Potosi, era presente una produzione di tipo industriale, dal carattere più seriale, destinata ad un pubblico allargato. Ciò trova conferma nei cataloghi commerciali della bottega, che ne illustravano l'ampia produzione: l'edizione del 1889 offriva ben 1.065 pezzi - escluse le possibili variazioni -, i cui elementi erano a loro volta intercambiabili. Per un'analisi della storia della bottega cfr. ALCOUFFE 1979, p. 188; BERTHOD 1986a, p. 33; BERTHOD, HARDOUIN-FUGIER 1996, pp. 366-373.

8. 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 definito per importanza «un monumento storico»: probabilmente alla morte del prelado, «giustamente lieto ed altero» del munifico dono, rientrò nelle collezioni vaticane dietro lascito testamentario. U.F. 1888, 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.

9. La decorazione dell'opera è strettamente legata alla nazione di provenienza: 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. Poussielgue-Rusand utilizzò gli smalti 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. Sul retro della patena è invece presente un grande tondo smaltato, rappresentante la cena di Emmaus. Cfr. U.F. 1888, p. 462.

(*Esposizione Vaticana* 1888, p. 138).¹⁰ 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 l'indubbio virtuosismo tecnico di cui aveva dato sfoggio l'orefice.

Si è visto come l'attribuzione degli oggetti finora esaminati allo stile bizantino si dovesse alla presenza di elementi decorativi eseguiti con particolari tecniche, quali la filigrana e il mosaico. Tale tendenza è intimamente connessa alla definizione di arte bizantina che caratterizzava gli studi artistici dell'epoca: come ricostruito da Zucconi, si deve a Camillo Boito la visione sistematica dell'architettura tramite la scissione tra struttura e ornato, e l'arte bizantina è quella che meglio si presta a tale divisione (si veda ZUCCONI 2005, pp. 45-64). 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 (cfr. ZUCCONI 2005, p. 47). Secondo quest'interpretazione la ripresa dell'arte bizantina andrebbe quindi ricondotta alle «correnti pre-moderniste», e quindi al difuori del «solito contenitore storicista ed eclettico» (cfr. ZUCCONI 2005, pp. 47-48).

Boito aveva reso esplicita tale suddivisione nel 1881, con la pubblicazione di *Ornamenti di tutti gli stili*: la raccolta puntava 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.¹¹ Nonostante la penuria di illustrazioni dedicate all'arte bizantina - solamente 5 tavole su oltre 300 - viene ricreata una sequenza breve ma continua di particolari tratti da Costantinopoli, Venezia e Ravenna, senza però individuare «un percorso separabile da altri ambiti stilistici ad esso adiacenti», ovvero il romanico e il moresco (cfr. ZUCCONI 2005, p. 46).

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 a elementi tipicamente bizantini, come animali stilizzati e motivi geometrici ricorrenti nella decorazione musiva (cfr. BOITO s.d.; ZUCCONI 2005, p. 47).

All'attenzione della critica ottocentesca per il mosaico si accompagnava una maggiore diffusione di sistemi decorativi che utilizzavano 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.¹²

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 a un'ampia produzione di studi sull'edificio da parte di esperti di conclamata fama come il Ruskin, che iniziarono a considerare il mosaico la maggiore forma di espressione dell'arte bizantina.¹³

10. «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 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.

11. 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. BOITO 1881.

12. Su Antonio Salviati (1816-1890) e le vicende relative all'omonima ditta, DE GUBERNATIS 1906, p. 446; *Dizionario enciclopedico Bolaffi* 1972-1976, x, pp. 127-128; MARIACHER 1982, pp. 5-16; LEIFKES 1994, pp. 283-290; BOVA 2008, pp. 133-156. Per la Compagnia Venezia-Murano invece BAROVIER MENTASTI 1978; MARIACHER 1982, pp. 11-14; LEIFKES 1994, p. 287; BOVA 1997, p. 30; BOVA, 2008, p. 150.

13. Sull'argomento BULLEN 2003, pp. 119-131; SAVORRA 2005, pp. 65-76.

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 di riconoscimento dell'arte lagunare, se non addirittura l'unico: il critico inglese, descrivendo l'interno della basilica marciana, riconosceva che la caratteristica fondamentale di San Marco è costituita dalla tecnica del mosaico, che contraddistinguerebbe la «grande scuola d'architettura» alla quale appartiene l'edificio (SAVORRA 2005, p. 65). 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» (MANGONE 2005, p. 12).

La tendenza a 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 (BULLEN 2003, pp. 142-158; SAVORRA 2005, p. 67). 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 (SAVORRA 2005, p. 67).¹⁴

«Che vi paiono tempi da Basso Impero, questi?»: Bisanzio nella letteratura di fine Ottocento

Ampliando il discorso a un più vasto panorama artistico-letterario, è evidente come in ambito laico emergesse una differente idea del concetto di bizan-

tino, 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 sfruttò 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 rappresentata dall'autore come un assemblamento di oggetti e tessuti ascrivibili all'arte medievale e 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.¹⁵

14. Sulla diffusione del Neobizantino in Francia si rimanda a BULLEN 2003, pp. 54-105; KAMPOURI-VAMVOUKOU 2003, pp. 87-100.

15. Per la descrizione completa D'ANNUNZIO 1889, pp. 270-271. La stanza richiama da vicino una fotografia del poeta nello studio del villino Mammarella a Francavilla - dove risiedette 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 trovano posto una statuetta orientale ed una colonna tortile sormontata da un 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* 1976, foto 73.

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 e 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.¹⁶

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.¹⁷ Alla base della partecipazione del poeta alla «Cronaca» vi era probabilmente, oltre che l'apprezzamento per «l'alacrità giovanile e quasi goliardica» proprie 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 (CHIARENZA 1975, p. 18).

Il suo sostegno servì a convincere molti autori di spicco - come Matilde Serao e Olindo Guerrini - a lavorare per la rivista, che ottenne la definitiva consacrazione con la pubblicazione di *Eterno femmineo regale* del Carducci nel primo numero del 1882 (NOJA 2009, pp. 35-36).

Considerato l'apporto decisivo del poeta maremmano alla realizzazione e 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».¹⁸

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, *honny soit* chi cerchi nella copertina di questa CRONACA l'allusione, o la trovi magariiddio nel testo!

Che vi paiono tempi da Basso Impero, questi? [CHIARENZA 1975, p. 28].

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 Chiarenza, che il Carducci aveva della città di Roma, che indubbiamente forniva un'immagine poco lusinghiera dell'età bizantina (CHIARENZA 1975, p. 10).

Si può supporre con una certa sicurezza che tale opinione fosse condivisa dall'intera redazione, per la quale il termine bizantino dipingeva scenari di splendori e mollezze, caratteristici 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 già la pubblicazione del suo romanzo d'esordio, *Primo Vere*;¹⁹ d'altro canto se-

16. Per le pubblicazioni curate dal Sommaruga, nonché per un suo profilo biografico, si veda NOJA 2009, pp. 35-42. Un inquadramento generale delle riviste letterarie del secondo Ottocento in Italia è dato da CHIARENZA 1975, pp. 9-11.

17. Sul rapporto tra Carducci e Sommaruga NOJA 2009, pp. 35-37.

18. Per una riproduzione del frontespizio della rivista si rimanda a CHIARENZA 1975, pp. 16-17.

19. Il volume fu in realtà stampato a spese del padre. Sul rapporto tra il Sommaruga e D'Annunzio NOJA 2009, pp. 37-40.

condo Chiarenza lo stesso Sommaruga sarebbe stato animato da «quegli spiriti insoddisfatti e febbrili» propri in seguito degli scrittori decadenti, «primo fra tutti il D'Annunzio» (CHIARENZA 1975, p. 10).

La componente storico-artistica

Come si è visto in precedenza, dal punto di vista storico-artistico vi era una differente concezione e percezione dell'epoca bizantina rispetto all'ambito letterario. 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 e allievo iniziarono difatti a ragionare intorno ai monumenti veneziani e al loro significato nel passaggio dall'antichità al Medioevo, oltre che sui possibili nessi tra l'Occidente latino e l'arte orientale (cfr. ZUCCONI 2005, pp. 45-46).²⁰ 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 e il riconoscimento del ruolo fondamentale che svolse come fase di transizione nel passaggio dal tardoantico al gotico (ZUCCONI 2005, p. 46).²¹

Ciò emerge con particolare evidenza dalle guide delle città di Padova e Venezia da lui redatte 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*» (corsivo dell'autore): questi, così come gli archi a essi sovrapposti, richiamerebbero, secondo il Selvatico, «lo stile bisantino nel XI e XII secolo» (SELVATICO 1869, pp. 244-245).²² A sostegno di tale ipotesi, essi sono 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 (SELVATICO 1869, pp. 244-245).

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». Lo studio dell'edificio è approfondito inoltre dall'analisi stilistica delle diverse componenti architettoniche, una parte delle quali è ascritta al gusto «bisantino misto all'arabo»: le cupole, «il ballatojo 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 (SELVATICO 1869, pp. 38-39). Anche alcuni arredi all'interno della basilica sono ricondotti dal Selvatico a questo periodo, come il pulpito, che ha «qualcosa di bizantino ne' suoi ornamenti e nelle sue forme», a eccezione di un'aggiunta seicentesca, definita dallo studioso un «orrido parto» (SELVATICO 1869, p. 81).

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 (SELVATICO 1852, pp. 28-31). In questo caso il Selvatico non si limita, come altri studiosi ottocenteschi - si veda la guida dello Zanotto²³ - a indicare genericamente lo stile di riferimento, ma riporta anche l'arco cronologico cui esse 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 (cfr. SELVATICO 1852, pp. 28-31).

A differenza del Selvatico, secondo l'interpretazione del Boito lo stile bizantino - in particolare nella

20. Per il rapporto tra Boito ed il Selvatico si veda ZUCCONI 1997, pp. 47-94; SERENA 2002, pp. 69-78.

21. Su Pietro Selvatico BERNABEI 1974; BERNABEI 1980.

22. Sulla produzione letteraria del Selvatico, con particolare attenzione alle guide, si veda BERNABEI 1974, pp. 31-52.

23. 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. ZANOTTO 1863, pp. 58-78.

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 nel fornire all'edificio lo stile bizantino che lo contraddistingue furono determinanti le aggiunte successive, fatte dai dogi per «l'amore nuovo della sontuosità», «il crescente bisogno degli sfarzi orientali» (BOITO 1880, pp. 310-311). Si ripropone così la divisione dell'architettura fra struttura e 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.²⁴

Al tempo stesso riconosce il valore dell'arte bizantina come incontro fra 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 (BOITO 1880, p. XVI).²⁵ 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» (BOITO 1880, p. XVI).

Lo studioso dedica inoltre all'arte bizantina alcune tavole nelle 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*.²⁶ Avendo già esaminato queste pubblicazioni nei paragrafi precedenti, si rimanda a essi per la relativa trattazione, limitandosi a ricordare qui come le illustrazioni relative all'arte bizantina formassero una sorta di geogra-

fia dello stile, che si estendeva da Costantinopoli a Ravenna, passando naturalmente per Venezia (si veda ZUCCONI 2005, p. 46). Questa lingua comune sarà definita da Giuseppe Gerola, all'inizio del Novecento, «deuterobizantina, 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» (GEROLA s.d., pp. XIX-XX).²⁷ Caratteristica fondamentale dello stile in questione era il confronto tra i «canoni romani» delle basiliche pagane, le suggestioni locali e 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» (GEROLA s.d., pp. XIX-XX). Grazie alla sua adattabilità l'architettura «deuterobizantina» riusciva così a colmare un periodo caratterizzato, nelle aree vicine, dall'inazione o dalla ricerca «a tentoni» di «iniziative nuove», restando fedele ai modelli tardo-antichi (GEROLA s.d., p. XIX).²⁸

Sebbene il fenomeno venga ascritto dallo studioso alla sola Ravenna e ai territori circostanti, è evidente che i tratti specifici di questo stile siano comuni in realtà all'intero bacino veneto-padano, come già rilevato da 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 (cfr. ZUCCONI 2005, p. 47).

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 era 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 (si vedano BOITO 1880, p. 311; GEROLA s.d.,

24. Per le riproduzioni in questione si vedano BOITO 1880, pp. 311-313; ZUCCONI 2005, p. 46.

25. Per la distinzione tra organismo e simbolismo si vedano pp. X-XII.

26. Si tratta di una riedizione del volume precedente, completamente esaurito, con un minor numero di tavole - 108 invece di più di 300 - e ad un prezzo inferiore. Cfr. BOITO s.d.; BOITO 1881; BOITO 1895.

27. Si veda anche GEROLA 1930, pp. 3-16. Per un profilo biografico di Giuseppe Gerola si rimanda a CHINI 1995, pp. XIII-XXI.

28. Si vedano inoltre CURUNI, DONATI 1988, pp. 15-36; CURUNI 1988, pp. 37-108; CURUNI 2009, pp. 309-327.

pp. XIX-XX). Entrambi rilevavano comunque l'arcaismo degli edifici rispetto all'ornato, osservando come, nel corso del tempo, a un'architettura ancora legata ai modelli romani si sovrapponevano motivi decorativi di diverso tipo in continua evoluzione, 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 nel tempo si era esteso 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.²⁹ Come ricostruito da Paccassoni, prima dell'arrivo di Corrado Ricci la città era ai margini della scena culturale nazionale, mentre il suo patrimonio artistico era «nascosto agli sguardi del forestiere, inosservato all'istesso cittadino».³⁰ 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 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» (PACCASSONI 2002, p. 316).³¹ Il desiderio di valorizzare il retaggio bizantino era dunque intimamente connesso all'anima cittadina, e alla rivalutazione della stessa in continuità con il proprio glorioso passato, legame sentito così intimamente da parte della popolazione che i reperti bizantini furono raccolti nel museo grazie al concorso delle famiglie nobili di Ravenna.³²

Il museo, diretto da Enrico Pazzi dal 1884 al 1898, e 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 riguardanti l'ideazione di un volume destinato alle scuole d'arte applicata, ispirato ai modelli francesi e inglesi dell'epoca, progetto che vide la partecipazione di numerosi intellettuali e artisti italiani, tra i quali Enrico Pazzi.³³ Per la realizzazione di tale testo la Commissione – composta da figure di primo piano nel panorama culturale nazionale come Camillo Boito, Gaetano Filangieri e Baldasare Odescalchi – affidò a 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.³⁴ Se si rimanda alla pubblicazione della Pesando per le vicende legate alla raccolta del materiale figurativo e 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 lamentava difatti l'assenza di cinque secoli di storia, compresi tra la caduta dell'Impero romano e 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 a esso erano solo cinque, non ritenute sufficienti dall'artista (Lettera del Pazzi al ministro Grimaldi, pubblicata in parte nel volume della Pesando: PESANDO 2009, p. 112).

29. Sullo scultore Enrico Pazzi (1818-1899) e le vicende del Museo Civico si vedano DE GUBERNATIS 1906, pp. 361-362; TORRESI 1994, pp. 33-39; TORRESI, 1999, pp. 31-35; PACCASSONI 2002, pp. 315-344; PACCASSONI 2005, pp. 53-62; PESANDO 2009, pp. 112-113 n.

30. L'espressione è tratta da un manoscritto del Pazzi, del quale la Paccassoni pubblica alcuni stralci. Cfr. PACCASSONI 2002, pp. 316-317.

31. Si veda inoltre BAROCCHI, GAETA BERTELÁ 1985, pp. 211-378.

32. 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.

33. Per le vicende legate alla pubblicazione del testo si veda PESANDO 2009, pp. 99-200.

34. Il progetto comprendeva anche la formazione di alcune gipsoteche presso le Scuole d'arte applicata, basate a loro volta su modelli storici. PESANDO 2009, pp. 121-200

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 (cfr. PESANDO 2009, 2009, p. 112 n.). D'altro canto la formazione culturale del Pazzi si svolse in parte all'Accademia di Belle Arti ravennate, ma anche presso lo scultore Giovanni Duprè a Firenze, dove risiedette fino al 1877, quando rientrò nella sua città natale (PACCASSONI 2002, p. 319; PESANDO 2009, pp. 112-113 n.). 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 *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.³⁵ 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 (cfr. TORRESI 1994, p. 33).

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 Museo del Bargello; tuttavia è la prima volta

che si pensa di basarsi esclusivamente sulle testimonianze d'epoca bizantina, giungendo a riferirsi a essa perfino nel nome del museo. Indubbiamente la città di Ravenna era fortemente caratterizzata in senso bizantino, ma se si guarda a un altro centro fondamentale per l'arte bizantina quale Venezia si può notare come non si fosse tentato un esperimento analogo, nonostante le numerose testimonianze artistiche di tale stile, in quanto non esclusive come a Ravenna.

Il Neobizantino come espressione di valori religiosi

Le interpretazioni dell'arte bizantina e del suo *revival* ottocentesco presentate finora sono tutte riconducibili principalmente a un'ottica prettamente laica, ma in ambito religioso questo stile si carica di altre connotazioni simboliche. Le esposizioni romane del 1870 e del 1888 furono difatti caratterizzate da una diffusa presenza di oggetti definiti di gusto bizantino, o addirittura – soprattutto nella rassegna del 1870 – decorati con «musaici bisantini» (cfr. *Catalogo* 1870, p. 121).³⁶

Non è possibile avere una conoscenza dettagliata delle opere presenti alle mostre di arte sacra, poiché molti oggetti sono privi di documentazione visiva; ma secondo i cataloghi ufficiali, buona parte di essi era caratterizzata da una decorazione musiva neobizantina, che sembra costituire l'elemento più rappresentativo dal punto di vista stilistico, anche quando non era presente 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 da messa realizzato dall'orefice lionese Armand-Calliat (figg. 5-7) per dimostrare il contrario.³⁷

L'argentiere partecipò a entrambe le esposizioni con numerose opere, su cui si incentrano alcuni articoli della stampa dell'epoca, le cui descrizioni

35. Sull'argomento si vedano TORRESI 1999, pp. 32-33; PACCASSONI 2002, p. 315 n.; PACCASSONI 2005, pp. 53-62.

36. Sulle mostre vaticane del 1870 e del 1888 si vedano FEDELI BERNARDINI 2006, pp. 197-212; NEBBIA 2012.

37. 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 marchese d'Aubigny Uberherru di Mainlins. In effetti le fonti ottocentesche non fanno alcun riferimento alla donazione, il servizio liturgico potrebbe essere stato esposto a Roma ed in seguito donato a Pio IX. Il corredo è attualmente conservato presso la Sacrestia Papale. Cfr. *Esposizione Romana* 1870, pp. 118-119; BERTHOD 1986b; BERTHOD 1994, pp. 95-114; ORSINI 1998, pp. 158-159 e tavv. XX-XXVI; PELLEGRINI 2007a, p. 54. Sulla bottega di Thomas-Joseph Armand-Calliat (1822-1901) si rimanda a BERTHOD 1986a, pp. 23-25; BERTHOD 1994, pp. 95-97.



Fig. 5. T.J. ARMAND-CALLIAT, Servizio liturgico - pisside, Roma, Sacrestia Papale.

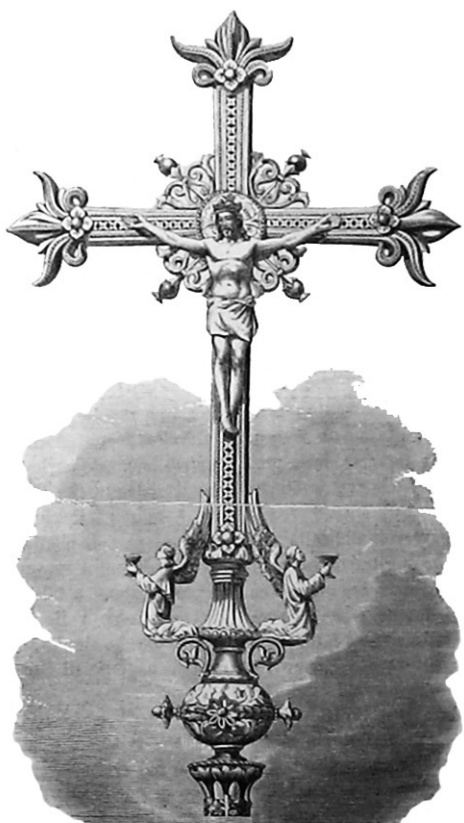


Fig. 7. T.J. ARMAND-CALLIAT, croce processionale, Roma, Sacrestia Papale.

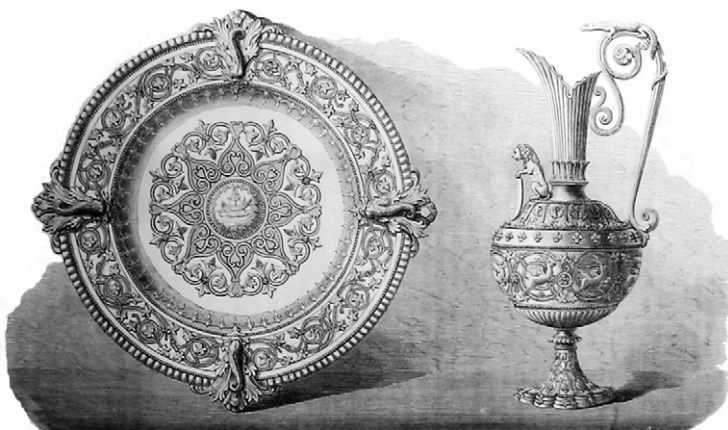


Fig. 6. T.J. ARMAND-CALLIAT, Servizio liturgico - brocca, Roma, Sacrestia Papale.

pongono spesso in rilievo la presenza di caratteri medievali, o anche - ma non in opposizione a essi - bizantini, come nel caso del ciborio e della brocca. Esse sarebbero 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 », mentre la croce fu definita « alla maniera del secolo XIII » pur basandosi su un progetto dell'architetto Pierre Bossan; l'articolista rileva al tempo stesso che « ritraendo lo stile bizantino non volse l'animo ad imitare alcuna opera antica, ma procacciò di essere al tutto originale » (*Esposizione Romana 1870*, p. 68, pp. 118-119).³⁸

Leoreficerie di Armand-Calliat sono stilisticamente lontane 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 » (*Esposizione Romana 1870*, p. 119).³⁹ Il concetto di bizantino è

38. Su Pierre Bossan e la sua collaborazione con Armand-Calliat si veda BERTHOD 1986a; HARDOUIN-FUGIER 1986, pp. 17-22.

39. Il servizio liturgico era difatti caratterizzato da una complessa iconografia: le figure che decorano il ciborio si richiamerebbero direttamente all'Eucarestia - l'Agnello mistico 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



Fig. 8. Istituto San Lorenzo, scrittoio, ubicazione ignota, 1888.

dunque 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 dalla diocesi di Aversa e realizzato dall'Istituto Artistico di San Lorenzo della città, sotto la direzione di Angelo Grossi (tav. 8): definito dalle fonti di «puro stile bizantino», la sua decorazione si basava in realtà sulle medaglie emesse annualmente dal Vaticano (*Esposizione Mondiale Vaticana* 1888, p. 133).⁴⁰

Nella parte anteriore dello scrittoio è difatti riprodotta «la pagina più gloriosa del Pontificato di Leone XIII», la pacificazione della contesa tra Germania e Spagna intorno alle Isole Caroline, rappresentata sulla medaglia del 1887, mentre sulla parte superiore dello scrittoio, sorretta da due colonne tortili, sono presenti le riproduzioni in legno di altre otto medaglie papali, relative a imprese di Leone XIII.⁴¹ I lati del tavolo erano invece contraddistinti dalle

sculture di Alfano, rappresentanti quattro Dottori della Chiesa.⁴²

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 Vaticana*: «il perché [il riferimento ai medaglioni papali] il dono non assume solo il carattere di artistico, ma di storico ancora» (*Album* 1888, p. 98). 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 a una tradizione artistica considerata all'epoca particolarmente religiosa, che forniva all'opera maggior solennità, rendendola degna di essere ricordata e storicizzata.

all'acqua, ovviamente intesa in senso evangelico come fonte di vita. 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 veterotestamentaria. La lucertola infine simboleggerebbe, a causa del suo cambio di pelle, il rinnovamento, la rinascita, intesa ovviamente in senso cristiano. Il Berthod ipotizza inoltre la presenza di 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. Per le letture iconografiche del corredo si veda *L'Esposizione romana* 1870, p. 68 e pp. 118-119; BERTHOD 1986b, pp. 44-45; BERTHOD 1994, pp. 98-100.

40. Su Vincenzo Alfano, allievo di Domenico Morelli e Filippo Palizzi presso l'Accademia di Napoli, si veda VON MACH 1907, p. 277. Per le medaglie annuali emesse dal Vaticano si veda BARTOLOTTI 1967.

41. Per una descrizione puntuale delle scene, *Esposizione Mondiale Vaticana* 1888, pp. 133-134. Sulle relative medaglie si veda BARTOLOTTI 1967, pp. 303-310.

42. «atteggiati a sacra maestà stanno ai lati del mobile quattro dei grandi Dottori della Chiesa, Agostino, Ambrogio, Tommaso, Bonaventura [...]». *Esposizione Mondiale Vaticana* 1888, pp. 133-134.

È evidente dunque che l'arte bizantina era caratterizzata, nelle Esposizioni Vaticane, da una visione prettamente religiosa, intrisa di purismo cristiano.

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, a una dimensione puramente religiosa (MARTINA 1990, pp. 89-93).

Il processo fu inoltre accompagnato da una serie di riforme volte a una maggior laicità dello Stato, di cui si fece promotore il governo italiano, che naturalmente non erano ben viste da Pio IX (MARTINA 1990, pp. 89-93).

Il pontefice reagì in diversi modi: oltre a impedire la partecipazione dei cattolici italiani alla vita politica con il *Non expedit*, dando origine a 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.⁴³ 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» (MARTINA 1990, pp. 56 sgg.). Dalla sopravvivenza del potere temporale della Chiesa dipendeva difatti, secondo le convinzioni diffuse in alcuni ambienti romani tra il 1860 e il 1870, il futuro del cristianesimo, e 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.⁴⁴ Questa posizione, condivisa dagli studiosi cattolici più tradizionalisti, che sostenevano l'autenticità del documento, 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 a esse corrispondenti (PASTORINO 2000, p. 62). 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 (PASTORINO 2000, 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 e il richiamo alla tradizione cattolica (PASTORINO 2000, p. 61). La motivazione religiosa veniva inoltre utilizzata a difesa dagli attacchi anticlericali e per condannare i moti risorgimentali, in concomitanza con l'affermazione sempre più energica dell'infallibilità papale, esplicitata nel dogma dell'Immacolata Concezione del 1854 (cfr. PASTORINO 2000, pp. 61-62).

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 (PASTORINO 2000, pp. 61-62). 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.⁴⁵ 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 a uno dei primi protomartiri della cristianità (cfr. FAGIOLO 1979, p. 114).

43. Si rimanda a MARTINA 1990, *passim*.

44. A tal proposito si veda PASTORINO 2000, pp. 61-72. Sulla difesa del potere temporale della Chiesa da parte di Pio IX cfr. MARTINA 1986, pp. 106-114.

45. Sulla figura del papa-martire e la fortuna del mito di Costantino si rimanda a FAGIOLO 1979, pp. 87-120; PASTORINO 2000, p. 64; per i restauri delle basiliche PASTORINO 2000, pp. 61-70.

Ad accentuare il legame con i primi cristiani con-correva 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 (PASTORINO 2000, p. 64).

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, senza reagire all'ingiustizia, ma anzi affidandosi a Dio (cfr. FAGIOLLO 1979, p. 114). Tale somiglianza era rafforzata dallo stile delle basiliche romane restaurate grazie all'intervento di Pio IX, che veniva percepito, nella sua essenzialità, come portatore 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 (BOITO 1880, p. xv).

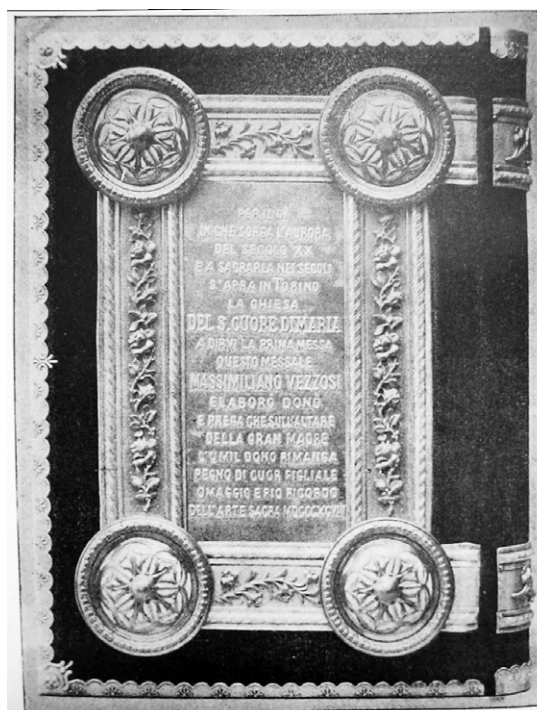
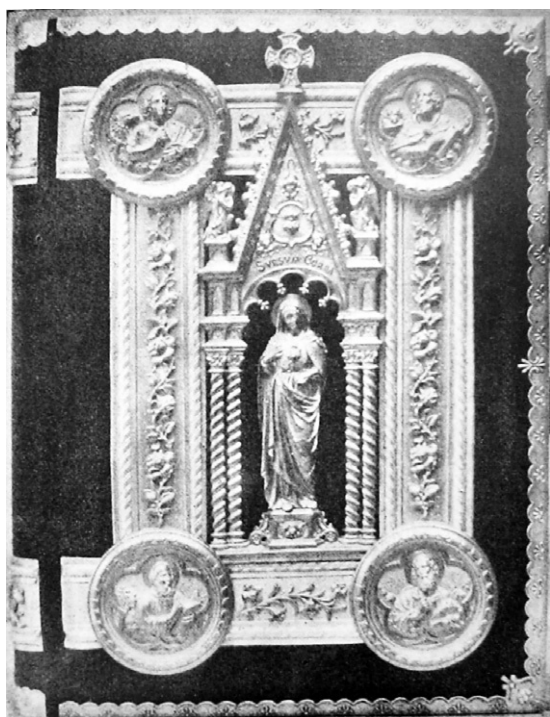
È evidente che il purismo religioso che caratterizzava tale stile fu trasposto nelle arti decorative, come emerge dagli oggetti presentati alle Esposizioni Vaticane, soprattutto se si considera che le opere ivi esposte erano esclusivamente di uso liturgico. Le fonti ottocentesche utilizzavano inoltre 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 presentato dalla diocesi di Bologna, eseguito dall'orefice Ales-



Fig. 9. E. COLLAMARINI, A. ZANETTI, ostensorio, Roma, Sacrestia Papale, 1888.

sandro Zanetti su disegno dell'architetto Edoardo Collamarini (fig. 9),⁴⁶ la cui decorazione risulta co-

46. Per un profilo biografico del Collamarini (1863-1928), nonché per la sua produzione artistica, si veda BESSONE AURELJ 1915, p. 161; MIANO 1982, pp. 788-793; BALDINI (a cura di) 2001, pp. 251-262. Per Alessandro Zanetti, attivo a Bologna a cavallo tra Otto e Novecento insieme al fratello Gaetano, si vedano BULGARI 1974, pp. 288-290; BALDINI 2001, p. 261.



Figg. 10-12. C. CEPPI, M. VEZZOSI, missale della chiesa del Sacro Cuore di Maria, frontespizio, retro e risguardia, ubicazione ignota.

munque ricca di riferimenti simbolici a Leone XIII e a Bologna, è definita di stile «ogivale», anche per la derivazione da modelli medievali bolognesi (CARPANELLI 1888, pp. 192, 206-207; si veda inoltre PELLEGRINI 2007b, p. 56).⁴⁷

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 coinvolgessero edifici ecclesiastici, a parte i progetti - mai realizzati - per il consolidamento dell'abside di San Giovanni in Laterano, mentre Leone XIII, suo successore sul soglio pontificio, attuò differenti programmi politici (cfr. PASTORINO 2000, p. 70). Ciononostante la fortuna del neobizantino proseguì per tutti gli anni ottanta dell'Ottocento, proprio nell'ambito delle arti decorative: all'Esposizione Mondiale Vaticana, svoltasi nel 1888 - quindi dieci anni dopo la scomparsa del

47. L'opera ricalca difatti in modo abbastanza fedele il reliquiario di san Petronio, attualmente presso il Museo di Santo Stefano di Bologna, ma sono riscontrabili analogie anche con altre oreficerie bolognesi, come il reliquiario di san Domenico e quello di san Tommaso. TRENTO 1987, pp. 231-253; FARANDA 1992, pp. 57-118; PINI 2007.

pontefice –, erano presenti numerosi oggetti definiti neobizantini nell'accezione appena delineata. La stampa che si riferisce 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 (figg. 10-12) presentato da Massimiliano Vezzosi all'Esposizione d'Arte Sacra di Torino del 1898, la cui copertina ritraeva la Madonna all'interno di un «tempietto in stile bizantino, corrispondente cioè allo stile della chiesa» a cui il lavoro era dedicato (si vedano *Esposizione Generale Italiana* 1898, p. 149; BENZI 1898).⁴⁸ Il volume era stato eseguito per celebrare l'inaugurazione del Sacro Cuore di Maria, chiesa torinese di gusto neomedievale realizzata da Carlo Ceppi verso la fine degli anni ottanta, caratterizzata da una libera interpretazione di stilemi dell'architettura gotica (cfr. LEVA PISTOI 1969, pp. 139-142, p. 155).⁴⁹ L'edificio e il messale si basavano su progetti del medesimo architetto, che aveva mantenuto una certa continuità stilistica tra le due opere: pur non presentando citazioni dirette, è evidente l'influenza della chiesa nella composizione della copertina anteriore del volume, in particolar modo nell'arcata polilobata sotto la quale è raffigurata la Madonna.

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 (cfr. *Esposizione*

Generale Italiana 1898, p. 149). 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 s'ispirerebbe all'architettura «Giottesca»: l'opera era dunque riconducibile al Neomedievalismo, ma veniva riferita al gusto neobizantino per caratterizzarla maggiormente in chiave religiosa (*1898. Arte Sacra* 1898, p. 120).

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.⁵⁰ 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 e il mosaico absidale di San Clemente, anche se la studiosa non dubita che si trattasse di un fenomeno più ampio, e alcune testimonianze siano andate perse con il passare dei secoli (TOURBET 2001, pp. 178-179).

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 variare la presentazione delle scene traendo spunto dall'antico, sia per la forma dei riquadri che per la loro incorniciatura, ma

48. Non si hanno sufficienti notizie per delineare un profilo biografico di Massimiliano Vezzosi, la sola traccia della sua attività è costituita dai repertori commerciali ottocenteschi: il nome dell'artigiano ricorre spesso nelle guide torinesi e regionali. Sembra che la sua bottega fosse una delle principali legatorie della città, se non addirittura la più nota, la sua attività è difatti indicata come «Premiato Stabilimento Artistico Industriale», ciononostante le fonti coeve non fanno riferimento ad altre opere da lui realizzate, e non forniscono nemmeno notizie di carattere biografico. 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. 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. 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. Cfr. MARZORATI 1898, pp. 13, 257, 260, 262, 637; *Annuario* 1900, p. 382; *Annuario* 1901, p. 280.

49. Per Carlo Ceppi (1829-1921) si rimanda a SPURGAZZI 1922; BRUNO 1929, pp. 78-86; BRUNO, CHEVALLEY, SALVADORI DI WIESENHOF 1932; LEVA PISTOI 1969, pp. 154-156; TAMBURINI 1979, pp. 642-645; MASSAIA 1992, pp. 407-429; DAMERI, GRON 2003, pp. 101-109.

50. Sulla ripresa dell'arte paleocristiana nella Roma del XII secolo si veda TOURBET 2001.

la rappresentazione vera e propria seguiva i canoni della pittura coeva (TOURBET 2001, pp. 180-181).

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 (TOURBET 2001, p. 187). 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 recu-

pero di modelli antichi» (TOURBET 2001, p. 187).

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 a eventuali valori che l'oggetto voleva veicolare. La definizione di Neobizantino assumeva dunque di volta in volta connotazioni religiose, culturali e anche morali, a seconda del contesto in cui tale termine era calato.

Bibliografia

1898. *Arte Sacra* 1898 = 1898. *Arte Sacra*, Torino, Roux Frassati e C., 1898.
- Album 1888 = *Album dell'Esposizione Vaticana*, Roma, Antonio Marini, 1888.
- ALCOUFFE 1979 = D. ALCOUFFE, *Placide Poussielgue-Rusand*, in *L'art en France sous le Second Empire*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, Ministère de la culture et de la communication, 1979, p. 188.
- Annuario 1900 = *Annuario commerciale del Piemonte. Province di Torino, Alessandria, Cuneo, Novara*, Torino, V. M. Briscioli e C., 1900.
- Annuario 1901 = *Annuario commerciale del Piemonte. Province di Torino, Alessandria, Cuneo, Novara*, Torino, V. M. Briscioli e C., 1901.
- BALDINI (a cura di) 2001 = 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*, Milano, A+G edizioni, 2001, pp. 251-262.
- BALOSSI 1883 = E. BALOSSI, *Sezione xx. - Classi 38.^a, 39.^a e 45.^a - 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, Ulrico Hoepli, 1883, pp. 4-12.
- BAROCCHI, GAETA BERTELÁ 1985 = 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, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1985, pp. 211-378.
- BAROVIER MENTASTI 1978 = R. BAROVIER MENTASTI, *Vetri di Murano dell'Ottocento*, Murano, Alfieri, 1978.
- BARTOLOTTI 1967 = F. BARTOLOTTI, *La medaglia annuale dei Romani Pontefici*, Rimini, Cosmi, 1967.
- BASSIGNANA 2011 = P.L. BASSIGNANA, *Torino 1861-2011. Storia di una città attraverso le esposizioni*, Torino, Edizioni del Capricorno, 2011.
- BENZI 1898 = A. BENZI, *Le meraviglie dell'Esposizione Nazionale ed i Tesori dell'Arte Sacra*, Torino, G. Sacerdote, 1898.
- BERNABEI 1974 = F. BERNABEI, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza, 1974.
- BERNABEI 1980 = F. BERNABEI, *Pietro Selvatico: cent'anni dopo*, «Arte Veneta», 1980, pp. 138-146.
- BERTHOD 1986a = B. BERTHOD, *Armand-Calliot et Bossan*, in B. BERTHOD (a cura di), *Bossan, Armand-Calliot*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1986, pp. 23-34.
- BERTHOD 1986b = B. BERTHOD, *N° 3 - Aiguière et bassin*, in B. BERTHOD (a cura di), *Bossan, Armand-Calliot*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1986, pp. 41-42.
- BERTHOD 1994 = B. BERTHOD, *Armand-Calliot, orfèvre lyonnais du néogothique à l'Art Nouveau, 1852-1900*, in C. ARMINJON (a cura di), *L'orfèvre au XIX^e siècle*, Paris, La Documentation Française, 1994, pp. 95-114.
- BERTHOD, BLANCHARD 2001 = B. BERTHOD, P. BLANCHARD, *Trésors inconnus du Vatican: cérémonial et liturgie*, Paris, Les éditions de l'amateur, 2001.
- BERTHOD, HARDOUIN-FUGIER 1996 = B. BERTHOD, E. HARDOUIN-FUGIER, *Dictionnaire des arts liturgiques: XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Les éditions de l'amateur, 1996.
- Bessone Aurelj 1915 = A.M. Bessone Aurelj, *Dizionario dei pittori italiani*, Città di Castello, Società anonima editrice Dante Alighieri, 1915 (1915).
- BOITO s.d. = C. BOITO, *Stoffe, intarsii ed altri ornamenti piani*, Milano, Ulrico Hoepli, s.d. [188?].
- BOITO 1880 = C. BOITO, *Architettura del Medioevo in Italia: con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*, Milano, Ulrico Hoepli, 1880.
- BOITO 1881 = 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, Ulrico Hoepli, 1881.
- BOITO 1895 = 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, Ulrico Hoepli, 1895.

- BOSSGALIA, GODOLI, ROSCI 1994 = R. BOSSAGLIA, E. GODOLI, M. ROSCI (a cura di), *Torino 1902 - le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, cat. della mostra, Milano, Fabbri, 1994.
- BOVA 1997 = A. BOVA, *Alcune notizie sui protagonisti e le ditte muranesi dell'800*, in A. BOVA, C. GIANOLLA, P. JUNCK (a cura di), *Draghi serpenti e mostri nel vetro di Murano dell'800*, Venezia, Grafiche Veneziane, 1997, pp. 26-34.
- BOVA 2008 = A. BOVA, *Antonio Salviati e la rinascita del vetro muranese tra il 1859 e il 1877*, in A. BOVA, A. DORIGATO, P. MIGLIACCIO (a cura di), *Vetri artistici: Antonio Salviati 1866-1878*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 133-156.
- BRUNO 1929 = E. BRUNO, *Il conte Carlo Ceppi*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VIII, 3-4, 1929, pp. 78-86.
- BRUNO, CHEVALLEY, SALVADORI DI WIESENHOF 1932 = E. BRUNO, G. CHEVALLEY, G. SALVADORI DI WIESENHOF, *Carlo Ceppi (1829-1921) architetto*, Torino, Lorenzo Rattero, 1932.
- BULGARI 1974 = C. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia - Parte quarta - Emilia*, Roma, F.lli Palombi, 1974.
- BULLEN 2003 = J.B. BULLEN, *Byzantium Rediscovered*, London, Phaidon Press Limited, 2003.
- CARPANELLI 1888 = G. CARPANELLI, *Ostensorio di stile ogivale, dono collettivo dell'Archidiocesi [sic] di Bologna*, in *Esposizione Vaticana illustrata 1888*, pp. 192, 206-207.
- Catalogo 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, Tip. Camerale, 1870.
- CHIARENZA (a cura di) 1975 = V. CHIARENZA (a cura di), *Cronaca bizantina*, Treviso, Canova, 1975.
- CHINI 1995 = E. CHINI, *Giuseppe Gerola (1877-1938)*, in *Scritti di Giuseppe Gerola*, 1, 1896-1920, Trento, Società di studi trentini di scienze storiche, 1995, pp. XIII-XXII.
- COLLE 1990 = E. COLLE, *Monumenti domestici all'Esposizione fiorentina del 1861*, «Artista. Critica d'arte in Toscana», 2, 1990, pp. 110-119.
- CURUNI 1988 = S.A. CURUNI, *L'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti e la Missione Cretese di Giuseppe Gerola*, in S.A. CURUNI, L. DONATI, *Creta veneziana. L'Istituto Veneto e la Missione Cretese di Giuseppe Gerola. Collezione fotografica 1900-1902*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1988, pp. 37-108.
- CURUNI 2009 = S.A. CURUNI, *Gerola: il personaggio e il metodo di lavoro*, in B. MAURINA, (a cura di), *Orsi, Halbherr, Gerola: l'archeologia italiana nel Mediterraneo*, Rovereto, Osiride, 2009, pp. 309-327.
- CURUNI, DONATI 1988 = S.A. CURUNI, L. DONATI, *I rapporti tra Venezia e la Grecia nell'ambito del predominio della Serenissima nel bacino orientale del Mediterraneo*, in S.A. CURUNI, L. DONATI (a cura di), *Creta veneziana. L'Istituto Veneto e la Missione Cretese di Giuseppe Gerola. Collezione fotografica 1900-1902*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1988, pp. 15-36.
- D'ANNUNZIO 1889 = G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, Firenze, Giunti, 2009 (1889).
- D'Annunzio nella sua epoca 1976 = D'Annunzio nella sua epoca*, Varese, La Varesina Grafica, 1976.
- DAMERI, GRON 2003 = A. DAMERI, S. GRON, *Dall'archivio di Carlo Ceppi progetti e disegni*, in A. DAMERI, S. GRON (a cura di), *La variante e la regola*, Torino, Ersel, 2003, pp. 101-109.
- DE GUBERNATIS 1906 = A. DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi: pittori, scultori e architetti*, Firenze, Successori Le Monnier, 1906.
- Dizionario enciclopedico Bolaffi 1972-1976 = Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, Torino, Bolaffi, 1972-1976.
- Esposizione Generale Italiana 1898 = L'Esposizione Generale Italiana e d'Arte Sacra: rassegna popolare illustrata*, Torino, G. Sacerdote, 1898.
- Esposizione Industriale Italiana 1881 = Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Guida del Visitatore*, Milano, Edoardo Sonzogno, 1881.
- Esposizione Mondiale Vaticana 1888 = Esposizione Mondiale Vaticana*, Roma, E. Perino, 1888.
- Esposizione Romana 1870 = L'Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico: giornale illustrato*, s.l., Stabilimento tipografico camerale, 1870.
- Esposizione Vaticana 1888 = L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, Gustavo Bianchi e C., 1888.
- FAGIOLO 1979 = 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, Editalia, 1979, pp. 87-120.
- FARANDA 1992 = F. FARANDA, *Il reliquiario del capo di San Petronio*, in F. FARANDA (a cura di), *Iacopo Roseto e il suo tempo. Il restauro del reliquiario di San Petronio*, Forlì, Filograf, 1992, pp. 57-118.
- FEDELI BERNARDINI 2006 = F. FEDELI BERNARDINI, *L'esposizione vaticana del 1888*, in F. FEDELI BERNARDINI (a cura di), *La Reggia dei Volsci*, Roma, Bonsignori, 2006, pp. 197-212.
- FRATINI (a cura di) 1970 = F.R. FRATINI (a cura di), *Torino 1902 polemiche in Italia sull'Arte Nuova*, Torino, Martano, 1970.
- GEROLA s.d. = G. GEROLA, *I monumenti di Ravenna bizantina*, Milano, Fratelli Treves, s.d. [1930].
- GEROLA 1930 = G. GEROLA, *Per la datazione dell'architettura deuterobizantina a Ravenna*, «Felix Ravenna», 1, 1930, pp. 3-16.
- HARDOUIN-FUGIER 1986 = E. HARDOUIN-FUGIER, *Bossan et Armad-Calliat*, in B. BERTHOD (a cura di), *Bossan, Armad-Calliat*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1986, pp. 17-22.

- KAMPOURI-VAMVOUKOU 2003 = M. KAMPOURI-VAMVOUKOU, *L'architecture de style néo-byzantin en France*, in M. AUZEPY (a cura di), *Byzance en Europe*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, pp. 87-100.
- LEIFKES 1994 = R. LEIFKES, *Antonio Salviati and the Nineteenth-Century Renaissance of Venetian Glass*, «The Burlington Magazine», 136, 1994, pp. 283-290.
- LEVA PISTOI 1969 = M. LEVA PISTOI, *Torino mezzo secolo di architettura, 1865-1915*, Torino, Tipografia torinese editrice, 1969.
- LIPINSKY 1950 = A. LIPINSKY, *Il tesoro di San Pietro*, Roma, Stabilimento tipografico Agnesotti, 1950.
- MAGNI 1881 = A. MAGNI, *I mobili politarsiati dell'ebanista L. GUASTALLI di Cremona*, in *L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano illustrata*, Milano, Edoardo Sonzogno, 1881, pp. 239-240.
- MANGONE 2005 = F. MANGONE, *La storia, gli stili, il quotidiano*, in F. MANGONE (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto - la storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli, Electa, 2005, pp. 9-14.
- MARIACHER 1982 = G. MARIACHER, *Antonio Salviati vicentino (1816-1890)*, in R. BAROVIER MENTASTI, *Antonio Salviati e la rinascita ottocentesca del vetro artistico veneziano*, Vicenza, G. Rumor, 1982, pp. 5-16.
- MARTINA 1986 = G. MARTINA, *Pio IX (1851-1866)*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1986.
- MARTINA 1990 = G. MARTINA, *Pio IX (1867-1878)*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1990.
- MARZORATI 1898 = G. MARZORATI, *Guida di Torino 1898*, Torino, Paravia, 1898.
- MASSAIA 1992 = A.S. MASSAIA, *Carlo Ceppi: un protagonista dell'Ecclettismo a Torino*, «Studi Piemontesi», XXI, 2, 1992, pp. 407-429.
- MIANO 1982 = G. MIANO, *Collamarini, Edoardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 788-793.
- MONACI 1886 = T. MONACI, *Guida commerciale di Roma per l'anno 1886*, s.l., G. Bertero, 1886.
- NEBBIA 2012 = M. NEBBIA, «*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*, tesi di dottorato, tutor A. Capitanio, Università di Pisa, 2012.
- NOJA 2009 = M. NOJA, *Un editore scapigliato nella Roma bizantina di fine Ottocento*, in *La Scapigliatura e Angelo Sommaruga. Dalla bohème milanese alla Roma bizantina*, Milano, Biblioteca di via Senato, 2009, pp. 35-42.
- ORLANDO 1958 = F.S. ORLANDO (a cura di), *Il tesoro di San Pietro*, Milano, Rizzoli, 1958.
- ORSINI 1998 = L. ORSINI, *Sacrarium Apostolicum - Sacra Suppellettili ed Insegne Pontificali della Sacrestia Papale*, Torino, Artema, 1998.
- PACASSONI 2005 = S. PACASSONI, *L'impresa dantesca di Enrico Pazzi «statuario»*, «Romagna arte e storia», 74, 2005, pp. 53-62.
- PACASSONI 2002 = S. PACASSONI, *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*», «Ravenna studi e ricerche», IX, 2, 2002, pp. 315-344.
- PASTORINO 2000 = A. e L. PASTORINO, *I restauri delle chiese ad impianto basilicale a Roma durante il pontificato di Pio IX*, «Ricerche di Storia dell'arte», 56, 2000, pp. 61-72.
- PELLEGRINI 2007a = 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*, Spoleto, Nuova Eliografica, 2007, p. 54.
- PELLEGRINI 2007b = 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*, Spoleto, Nuova Eliografica, 2007, p. 56.
- PESANDO 2009 = 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, FrancoAngeli, 2009.
- PESSOLANO 1988 = M.R. PESSOLANO, *1902. Torino Prima Esposizione Internazionale d'Arte decorativa moderna*, 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, Liguori, 1988, pp. 108-113.
- PICONE PETRUSA 1988 = M. PICONE PETRUSA, *1861. Firenze Esposizione nazionale (15 settembre - 8 dicembre)*, 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, Liguori, 1988, pp. 78-81.
- PINI 2007 = R. PINI, *Oreficeria e potere a Bologna nei secoli XIV e XV*, Bologna, CLUEB, 2007.
- Primo Congresso 1871 = Il primo Congresso artistico italiano e l'Esposizione d'Arti Belle in Parma dell'anno 1870*, Parma, Pietro Grazioli, 1871.
- SAVORRA 2005 = 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, Electa, 2005, pp. 65-76.
- SELVATICO 1852 = P. SELVATICO, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia, Ripamonti Carpano, 1852.
- SELVATICO 1869 = P. SELVATICO, *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Padova, Sacchetto, 1869.
- SERENA 2002 = T. SERENA, *Boito e Selvatico: allievo e maestro nel passaggio fra accademia e bottega*, in T. SERENA, G. ZUCCONI (a cura di), *Camillo Boito: un protagonista dell'Ottocento italiano*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 69-78.
- SPURGAZZI 1922 = E. SPURGAZZI, *Della vita e degli studi del conte Carlo Ceppi, architetto torinese*, Torino, E. Celanza, 1922.

- TAMBURINI 1979 = L. TAMBURINI, *Ceppi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 642-645.
- TORRESI 1994 = A.P. TORRESI, *Enrico Pazzi: nuovi dati su uno scultore*, «Libero», 4, autunno 1994, pp. 33-39.
- TORRESI 1999 = A.P. TORRESI, *Dimenticanze: il centenario di Enrico Pazzi*, «Libero», 14, autunno 1999, pp. 31-35.
- TOURBET 2001 = H. TOURBET, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, Milano, Jaca Book, 2001.
- TRENTO 1987 = 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*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 231-253.
- U.F. 1888 = U.F., *Il calice della Messa giubilare, dono del vescovo e dei maggiori della città di Potosi*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, Gustavo Bianchi e C., 1888, pp. 459-462.
- VON MACH 1907 = E. VON MACH, *Alfano Vincenzo*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, E.A. Seemann, 1907, I, p. 277.
- ZANOTTO 1863 = A. ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Venezia, Gio Brizeghel, 1863.
- ZUCCONI 1997 = G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato: Camillo Boito e l'architettura neomedievale, 1855-1890*, Marsilio, Venezia, 1997.
- ZUCCONI 2005 = 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, Electa, 2005, pp. 45-64.

Commercio di opere d'arte islamica

Note sul mercato a Firenze tra Otto e Novecento

DANIELA CECUTTI

ABSTRACT *A long series of experiences over the centuries as a result of the political, commercial and cultural relationships has inevitably and inseparably linked the city of Florence to the East. In the years between the 19th and 20th centuries, characterized by a great cultural vitality, the international role of the Tuscan city was boosted by the trade in works of art, including Islamic. In this sense, highly relevant feedbacks are the licenses relating to the export of works of art preserved in the Archivio Storico dell'Ufficio Esportazione della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico per il Polo Museale of Florence. The recognition of this large group documentary, which includes acts relevant to the years 1877-1915, helped to confirm, if proof were needed, that Florence was a city of remarkable vivacity and place of collection of paramount objects of Islamic art. The above mentioned information, although unpublished, does not identify clearly the objects, however, through the intersection of these data with other sources, it was possible to identify some items not only documenting the involvement of Florence in the sales abroad of works of Islamic art, but also finding additional data such as the seller (antique dealer) and sales prices.*

Le solide radici dell'attenzione di Firenze per i paesi musulmani affondano in un antico interesse legato alla storia politica e commerciale della Signoria. I Medici, facendo leva sugli intensi rapporti diplomatici e mercantili tra la città toscana e il mondo levantino, ebbero frequenti contatti che alimentarono scambi di ambascerie e doni; si trattò, per certi versi, di una lunga serie di relazioni e di esperienze che non è possibile, né forse necessario, ripercorrere qui. Ciò nonostante, non possiamo esimerci dal menzionare alcuni momenti e fatti certamente significativi per la comprensione di un capitolo tanto affascinante ma altrettanto poco noto delle relazioni con «gli

Orienti»:1 il viaggio che Simone Sigoli, esponente di un'importante famiglia mercantile fiorentina, non di origini nobili, ma sicuramente facoltosa, compì tra il 1384 e il 1385 in Egitto, nel Sinai e nella Terra Santa, insieme con Leonardo Frescobaldi, Giorgio Gucci e altri compatrioti;2 l'arrivo in Italia per il concilio di Ferrara-Firenze del 1438-1439 dell'Imperatore dell'Oriente Cristiano Giovanni VIII Paleologo con tanto di corte per promuovere l'unione della Chiesa greca con quella di Roma e i doni, tra i quali «le certe cose odorifere, in begli vasegli alla moresca» (SPALLANZANI 2010, p. 25), recapitati dal sultano d'Egitto Qa'it Bay3 a Lorenzo il Magnifico4 nel 1487,

1. L'uso della forma plurale si deve alla molteplicità di contatti tra la nostra penisola (Firenze non ebbe mai un ruolo secondario) e le terre d'oltremare ed ebbe, in tempi diversi, intensi rapporti con l'impero mamelucco, con la Porta ottomana, con la Persia, con la Spagna e l'India Moghul.

2. Sulla visita in Oriente, con particolare riferimento al viaggio compiuto ad Alessandria di Simone Sigoli, Leonardo Frescobaldi, Giorgio Gucci, si veda WOLFF 2004, pp. 199-223.

3. Sulla vicenda della visita a Firenze dell'ambasciatore del sultano d'Egitto (1487) si legga MELI 2009, pp. 243-273. L'articolo riferisce anche del viaggio in Egitto compiuto dall'oratore fiorentino Luigi della Stufa nel 1489. Lo scambio di ambasciatori fra la Firenze di Lorenzo de' Medici e l'Egitto mamelucco avvenne al fine di stipulare un trattato commerciale fra i due paesi.

4. Fra le sue proprietà sono ricordati «tappeti damaschini, alla domaschina, con opera a ruote, quadrature, con compassi di rose et quadrature, a rose, alla moresca con quadrature». Importante il saggio di SCALINI 1999, pp. 16-19. Inoltre,

il quale, l'anno successivo, ricambiò con l'invio di broccati d'oro, velluti e oggetti di legno intarsiati in osso e avorio; l'arrivo a Firenze del principe druso libanese Fakhr ad-Din, ospite nel 1613 di Cosimo II nel Granducato di Toscana dopo essere fuggito dalla sua patria per contrasti con il sultano.⁵ Non ultimo, l'ingresso negli armadi della Guardaroba di Palazzo Vecchio, temporanea residenza di Cosimo I e della moglie Eleonora di Toledo, figlia del viceré di Napoli, prima del loro definitivo trasferimento a Palazzo Pitti, di «dua profummieri di metallo simile» e di un vaso a forma di caraffa⁶ che precedettero l'accesso nel 1567 e nel 1623, di due grandi tappeti egiziani.⁷ Poterono vantare una provenienza granducale anche la ciotola con versatoio decorato con scene di caccia e con cartigli epigrafici corsivi a contenuto benaugurale di manifattura siro-egiziana del XIV secolo (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Bronzi 463; CURATOLA, SPALLANZANI 1981, pp. 20-21; DAMIANI, SCALINI 2002, p. 120, scheda 93), la coppa magica (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Bronzi 316; CURATOLA, SPALLANZANI 1981, pp. 22-24; DAMIANI, SCALINI 2002, p. 119, scheda 92), documentata nell'Armeria granducale dal 1746, e la scatola emisferica con coperchio in ottone a firma di Zain ad-Din 'Umar (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Bronzi 317; CURATOLA, SPALLANZANI 1981, pp. 17-19; DAMIANI, SCALINI 2002, p. 118, scheda 91),⁸ un oggetto raffinato e di grande eleganza. La presenza di manufatti islamici nelle raccolte dei Medici si fece nel tempo più cospi-

cua e soprattutto più varia. Pare, infatti, che il citato Francesco I usasse indossare per cavalcare la giacca da parata in tessuto (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Inv. n. 1244/M; CURATOLA 1993, pp. 330-331, scheda 194)⁹ che, stando a un'iscrizione posta sul colletto e che ancora vi si legge, appartenne al sultano mamelucco al-Malik al-Zahir Abu Said Jaqmaq e fu forse acquistato in Egitto assieme a quelle asce (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Inv. n. 1227/M; CURATOLA 1993, pp. 329-330, scheda 193) in acciaio che ancora oggi si possono ammirare al Museo Nazionale del Bargello. Ricordiamo anche, e senza timore di indugiare troppo, che Ferdinando II de' Medici si fece ritrarre in abiti sultaniali dal pittore Giusto Sustermans nel quarto decennio del Seicento (DAMIANI, SCALINI 2003, scheda 33, pp. 120-121).

Tali relazioni con l'Islam, a volte condizionate da fraintendimenti, ambiguità e incomprensioni, furono continue nel tempo e forse anche più intense dalla seconda metà del XIX secolo. Se fu il collezionismo medico, come abbiamo visto poco sopra, a lasciare importanti tracce, fu nell'Ottocento che altri materiali islamici giunsero nella città toscana attraverso le raccolte private nazionali e internazionali. Questo secolo, infatti, vide a Firenze una grande attività orientalistica, un atteggiamento nuovo nei confronti dell'Oriente, forse anche più dotto, sicuramente più consapevole e più socialmente diffuso.

Inglese e americani, collezionisti o conoscitori, intellettuali, letterati o anche solo dilettanti di

si veda il *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico* (SPALLANZANI, GAETA BERTELÀ 1992). La nota è presente anche in CURATOLA 1991, pp. 15-27.

5. Dopo due anni di permanenza a Firenze, Fakhr ad-Din rientrò nei suoi possedimenti e mantenne con la corte fiorentina ottime relazioni tanto che l'architetto Francesco Cioli e il capomastro Francesco Fagni, su esplicita richiesta da parte del principe, furono inviati in Libano dove rimasero fino al 1633 per la costruzione di fabbriche, ponti e fortezze. Si rimanda a CURATOLA 1994, pp. 15-28. La vicenda è ricordata anche in CARDINI 2001, p. 6.

6. Identificabili rispettivamente con i due bruciaprofumi di provenienza siriana (una coppia di sfere metalliche costituite da due valve con al centro della parte concava uno scodellino per il carbone con le essenze profumate) oggi al Museo Nazionale del Bargello, Inv. Bronzi 292 e Inv. Bronzi 299. Cfr. CURATOLA, SPALLANZANI 1981, pp. 7-12; DAMIANI, SCALINI 2002, p. 116, schede 88-89 e con la raffinata brocchetta persiana di lavorazione timuride (secc. XV-XVI), probabilmente di fabbricazione khorasanica, anch'essa al Bargello, Inv. Bronzi 289. CURATOLA, SPALLANZANI 1981, pp. 13-16; DAMIANI, SCALINI 2002, p. 117, scheda 90. Si veda anche SPALLANZANI 2010, pp. 35-42. Fondamentali sono anche SPALLANZANI 1980; SPALLANZANI, GAETA BERTELÀ 1992; SPALLANZANI 1996.

7. I due tappeti sono conservati a Palazzo Pitti. Si tratta del tappeto noto come Mamelucco Medici (Inv. Mobili Palazzo Pitti n. 5279) e del tappeto Cairo del primo quarto del XVII secolo (Inv. Mobili Palazzo Pitti n. 5278). La vicenda è stata ricostruita nel saggio di BORALEVI 1986, pp. 205-220. Si vedano anche: CURATOLA 1991, p. 16; SCALINI 1999, p. 19, note 4, 6 e 7; DAMIANI, SCALINI 2002, pp. 142-143, schede 115, 116.

8. Si tratta di un metallo pienamente ascrivibile a quella corrente artistica conosciuta come veneto-saracena, testimone ancora oggi di quegli intensi scambi fra i mondi occidentale e orientale.

9. La storia della cavalcata di Francesco I è citata in SCALINI 2003, p. 24.

belle arti colonizzarono Firenze - che durante gli ultimi anni del XIX secolo si trasformò radicalmente da centro di un piccolo granducato a capitale del Regno d'Italia - e vi soggiornarono per mesi e anni fino a eleggerla patria di adozione. Su questo fortunato idillio e su questi vivaci e ricchissimi personaggi stranieri e sulla loro forza nella forgiatura e diffusione del gusto sono stati già spesi fiumi d'inchiostro¹⁰ ma ciò non ci esime dal prescindere da alcune osservazioni. Tali annotazioni, doverosamente sintetiche per ragioni di spazio, interessano le figure di Arthur Acton, che nel 1907 si stabilì definitivamente a Firenze con la moglie Hortense Leonore Mitchell Acton, pur essendovi giunto già alla fine degli anni novanta dell'Ottocento con il compito di scovare capolavori a poco prezzo per l'affamato mercato americano;¹¹ di Bernard Berenson, che risiedette a Villa I Tatti di Settignano dove riunì un'importante collezione d'arte dei secoli XIV-XVI che, assieme alla fototeca e alla straordinaria biblioteca, fu lasciata in eredità alla Harvard University che ne ha fatto la sede del Centro di Storia del Rinascimento Italiano; di Frederick Stibbert che nella sua villa di Montughi diede vita a una sorprendente raccolta di armi e armature europee ed extraeuropee (perlopiù arabe, turche, persiane, indiane) conservate nell'edificio da lui accuratamente restaurato in stile neomedievale¹² che si affermò come meta obbligata per artisti, studiosi, estimatori d'arte, collezionisti, antiquari e curiosi (PROBST 2000, pp. 223-234), alcuni dei quali divennero frequentatori abituali come il collezionista studioso, John Temple Leader,¹³ connazionale di Stibbert. A queste vivaci figure vanno affiancati i

francesi Jean-Baptiste e Louis Carrand,¹⁴ padre e figlio, collezionisti attivi tra il 1820 e il 1888. I Carrand ebbero tra Lione e Parigi una parte di rilievo nel vivacissimo mercato europeo di antichità, partecipando a quella cultura antiquaria che in Francia generò importanti raccolte come quella di Alexandre du Sommerard, aperta al pubblico a Parigi nel 1844 all'Hotel de Cluny, oggi omonimo museo. Nel 1888, con la morte di Louis, la raccolta di oggetti appartenenti alle cosiddette «arti minori» - importanti gli avori (placchette fatimidi, un cofanetto ispano-moresco oltre ad alcuni pezzi del gioco degli scacchi, una cassetta dell'Italia meridionale), alcuni metalli e i tessuti islamici antichi - fu donata al Bargello. Questo lascito sensazionale permise al museo non solo di acquisire ben 3.300 oggetti del Medioevo e del Rinascimento, ma anche di conseguire una dignità internazionale nel campo delle arti decorative, da sempre trascurate in Italia a causa di una tradizione accademica incline a privilegiare la pittura e la scultura. Nell'anno successivo il medesimo museo si arricchì della collezione di metalli, in particolare veneto-saraceni (CURATOLA 2002, pp. 113-115), e di armi europee e orientali, preziosa per qualità e quantità (DAMIANI 2002, p. 37, nota 26), di Costantino Ressimann, ambasciatore d'Italia a Parigi e amico di Carrand. Più tardi, nel 1906, il barone livornese Giulio Franchetti, grande collezionista di stoffe, legò la sua splendida raccolta al Bargello (di grande interesse i tessuti prodotti da manifatture islamiche e rappresentativi delle diverse aree di produzione - si veda SURIANO, CARBONI 1999).

Ad alimentare la ricerca e il collezionismo fiorentino di oggetti islamici sicuramente contribuirono

10. Si rimanda a BALDRY 2009, pp. 10-25, con relativa bibliografia.

11. In pochi anni riuscì a tessere una fitta rete di amicizie con collezionisti della comunità anglofona e con antiquari italiani, fra i quali spiccano i nomi di Elia Volpi e Stefano Bardini con i quali entrò in affari. Si veda BALDRY 2009, p. 17. Si segnala anche la presenza a Firenze del fine conoscitore d'arte inglese Herbert Horne che compì il suo primo viaggio in Italia nel 1889 sulla scia di John Ruskin con lo scopo di conoscere a fondo l'architettura romanica e gotica per la costruzione di una cappella a Londra (Bayswater Road). Nel 1896 decise di trasferirsi definitivamente nella città gliata dove visse nel palazzo Corsi di via de' Benci, adeguata cornice alla propria collezione di dipinti, sculture, disegni e arredi e oggi sede del Museo che porta il suo nome; cfr. DI MARCO 2009, pp. 29-51. Si veda anche BALDRY 2005, pp. 103-126.

12. La creazione dell'armeria si sviluppò nel corso di un cinquantennio: dai primi anni sessanta fino agli anni ottanta, Stibbert si dedicò ad acquisti generalizzati con l'unico fine di incrementare al massimo le raccolte. Si vedano: ROBINSON 1973; BOCCIA 1976; ASCHENGREEN PIACENTI 2000; e PROBST 2001, pp. 13-22.

13. Sulla figura di John Temple Leader e sull'influenza esercitata da Stibbert sul restauro e sulla formazione delle collezioni del castello di Vincigliata si veda BALDRY 1997.

14. Ad oggi il contributo più completo sui Carrand è costituito dal volume *Arti del Medioevo e del Rinascimento* 1989. Per una più ampia lettura del collezionismo ottocentesco di arte islamica a Firenze si legga CURATOLA 1985b, pp. 381-389.

anche diverse altre iniziative. Grazie alle indagini sistematiche e meticolose di Susanna Rosi (ROSI 1984, pp. 103-120) sappiamo che nella seconda metà dell'Ottocento la capitale del Rinascimento divenne un centro di studi orientalistici di grande rilievo e spessore. Il fiorire di tali studi a Firenze coincise con la fondazione del Regio Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento avvenuta nel dicembre 1859 (ancora in epoca granducale) dove lo studioso orientalista Michele Amari¹⁵ tenne la cattedra di Lingua e Letteratura Araba dal 1864 al 1873. Dal 1863 insegnò il sanscrito Angelo De Gubernatis,¹⁶ letterato orientalista e figura di spicco anche della Società Italiana per gli Studi Orientali, costituita e presieduta nel 1872 dall'arabista Amari con Fausto Lasinio e Domenico Comparetti e divenuta Accademia orientale dal 1877.

L'istituzione di cattedre di docenza fu un fatto molto importante il cui significato può, oggi, essere letto come la dimostrazione che un paese, che per secoli ebbe contatti e scambi con l'Oriente (Vicino ed Estremo), poteva mantenere viva una molteplicità d'interessi riguardo al Levante. Inoltre, la presenza e l'attività di grandi studiosi rese possibile l'apertura anche di una scuola di lingue orientali con insegnamenti di arabo, turco, persiano e giapponese dal 1887.

Fu certamente il prestigio dell'Amari a portare a Firenze il IV Congresso Internazionale degli Orientalisti che si svolse dal 12 al 18 settembre 1878 sotto la presidenza dello studioso italiano. In coincidenza con le attività scientifiche del Congresso, furono organizzate una serie di iniziative di approfondimento conoscitivo come la predisposizione, da parte di Italo Pizzi, del catalogo dei codici persiani della Biblioteca Medicea Laurenziana oltre alla realizzazione della prima Esposizione Orientale nella Biblioteca Riccardiana e Moreniana dove fu presentata una grande varietà di materiali e oggetti esistenti nelle raccolte fiorentine (DAMIANI 2002, pp. 31-37).

Sull'onda dell'entusiasmo e del favore incontrato da queste iniziative, il De Gubernatis fondò, nel 1886,

la Società Asiatica Italiana. Grazie a un suo viaggio in India del 1885-1886, dove raccolse manoscritti, oggetti d'arte e manufatti di varia natura, il 14 novembre 1886 fu inaugurato il Museo Indiano (prima sezione di un progettato, ma mai nato, più vasto Museo Asiatico) aperto al pubblico il 14 marzo 1887; nel 1913 il Museo indiano conflui nel Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia (divenuto poi Sezione del Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze) fondato nel 1869¹⁷ dal medico e antropologo Paolo Mantegazza,¹⁸ chiamato a Firenze per ricoprire la cattedra di Antropologia nell'Istituto di Studi Superiori.

Quanto l'interesse per le materie orientali fosse penetrato nella quotidiana cultura scientifica della Firenze di fine Ottocento è dimostrato ampiamente anche dal gran numero di opere pubblicate, la maggior parte delle quali costituì un'assoluta novità per l'Italia. Alcune di queste riviste, a causa di insormontabili difficoltà finanziarie, non furono pubblicate a lungo: l'«Annuario della Società Italiana per gli Studi Orientali» uscì solo due volte; della «Rivista Orientale», fondata già nel 1867 da Angelo De Gubernatis, fu pubblicato un solo numero. Maggior fortuna ebbero il «Bollettino degli Studi Orientali», diretto dal già più volte citato De Gubernatis, edito per la prima volta nel 1876-1877 e poi dal 1878 al 1882, e il «Giornale della Società Asiatica Italiana» pubblicato quasi ininterrottamente dal 1887 al 1934 con grande diffusione e importanza poiché accolse lavori di studiosi italiani e stranieri relativi ad ogni campo delle discipline orientali (ROSI 1984, p. 104).

Gli studi di orientalistica, soprattutto grazie al lavoro di Amari e di De Gubernatis, ebbero nella Firenze della seconda metà del XIX secolo uno sviluppo e un fervore formidabile e certamente contribuirono sia al rinnovamento culturale della città sia a provincializzare la cultura nazionale connettendola con quella internazionale.

Fin qui abbiamo anche scritto - invero molto sommariamente - di episodi storici, di date, di

15. Sulla figura di Michele Amari si veda ROMEO 1960, pp. 637-654.

16. Sulla figura di Angelo de Gubernatis e sulla sua attività orientalistica negli anni formativi dello Stato italiano unitario si veda TADDEI 1995, pp. 1-37 con relativa bibliografia.

17. Il museo ebbe sede dapprima in via Ricasoli, poi in via Capponi e infine, dal 1924, in quella attuale di Palazzo Nonfinito nella centrale via del Proconsolo. Si veda CIRUZZI 1990, pp. 271-285. Una recente mostra ha ricordato la figura dell'antropologo Mantegazza e la sua intensa attività scientifica e divulgativa. Si veda ZAVATTARO 2010.

18. Mantegazza nel 1871 fondò anche la Società Italiana di Antropologia e Etnologia contribuendo in modo significativo allo sviluppo dell'antropologia come scienza dotata di un proprio *status*. Si veda CURATOLA 1994, pp. 15-28.

fatti e di significative circostanze che legarono in maniera indissolubile la città toscana e il mondo musulmano tra Otto e Novecento. In quel cruciale periodo storico, di grande fermento e di grandi cambiamenti per la cultura e la politica, il ruolo internazionale di Firenze fu alimentato anche dal commercio antiquario.

La considerevole esportazione di opere d'arte che caratterizzò la città toscana soprattutto negli anni a cavallo tra XIX e XX secolo riguardò anche il trasferimento all'estero di manufatti artistici islamici per mezzo di audaci antiquari i quali, sempre più presenti e numerosi a Firenze come lungo tutta la penisola, furono i silenziosi protagonisti di quel periodo storico.

La varietà, la consistenza e il valore di tale commercio sono ben documentati dalle carte conservate negli archivi cittadini, che ci restituiscono quasi con immediatezza la complessa quanto fitta rete, virtualmente infinita, di rapporti e di intrecci fra oggetti e antiquari, direttori di musei, conoscitori e collezionisti o semplici amatori. In tal senso sono assai rilevanti i risultati emersi dall'analisi delle licenze relative alle esportazioni degli oggetti d'arte conservati nell'Archivio Storico dell'Ufficio Esportazione della Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico per il Polo Museale della città di Firenze.¹⁹ La ricognizione di questo consistente nucleo documentario, del quale abbiamo analizzato gli anni 1889-1910 ovvero il ventennio a cavallo dei due secoli, ha contribuito a confermare, qualora ce ne fosse stato bisogno, che Firenze fu un centro di notevole vitalità e fonte, a dir poco straordinaria, di oggetti artistici islamici (CURATOLA 1985a). I documenti analizzati e menzionati restituiscono dati interessanti anche sotto il profilo economico sui quali ci soffermeremo soltanto brevemente per ovvie ragioni di competenza; pertanto in questa sede li affronteremo senza la presunzione di offrire un'analisi esauriente.

Le licenze d'esportazione oltre a citare il luogo di destinazione (talvolta accompagnato dal nome del destinatario), il protagonista della spedizione, la tipologia di manufatti con le relative misure, riportano spesso il prezzo degli oggetti venduti

(perlopiù tappeti, ma anche ceramiche e metalli in alcuni casi) e per i quali fu concesso il nulla osta per la vendita all'estero. I valori sono espressi in lire italiane, moneta che dal 17 luglio 1861 ebbe corso legale in tutto il Regno anche se solo con il 24 agosto 1862 fu abolita la circolazione di ogni altra valuta.²⁰ Non raramente, però, la cifra indicata è riferita a un insieme di oggetti e, in questo caso, la fonte finisce per essere meno interessante. In alcuni casi i dati sono dettagliati e quindi abbiamo l'indicazione delle dimensioni degli oggetti e il relativo valore commerciale dichiarato; a volte, però, possediamo il dettaglio di due o più manufatti ma un prezzo di vendita complessivo che ci permette di fare valutazioni troppo incerte perché siano tenute in considerazione.

I tappeti sono gli oggetti meglio rappresentati e documentati e su questa tipologia di oggetti concentreremo l'attenzione senza però tralasciare le ceramiche e i metalli. I dati che abbiamo a disposizione ci permettono, talvolta, di quantificare il prezzo di acquisto dei tappeti al metro quadro, anche se non abbiamo elementi sufficienti per affermare che questo sia stato il criterio adottato dagli antiquari per stabilire il prezzo di vendita. È più verosimile, infatti, che l'importo fosse applicato a ogni singolo manufatto non solo in base alla provenienza o alla datazione ma anche alle caratteristiche fisiche del tappeto, quali il tipo di materiale utilizzato (lana, seta, cotone), lo stato di conservazione e le dimensioni, oltre, ovviamente, il periodo di produzione al quale era assegnato; ma quest'ultimo criterio era stabilito, quasi certamente, in maniera del tutto approssimativa. In ogni caso, esso è utile per conoscere e soprattutto confrontare in maniera più o meno oggettiva le tariffe applicate dai numerosi commercianti e individuare, seppur a grandi linee, le fasce di prezzo entro cui i tappeti orientali erano proposti e venduti. Abbiamo la registrazione dell'esportazione a Parigi nel 1892 da parte dell'antiquario Giuseppe Bellini (BELLINI 2009) di una «pedana turca di m. 3.70 × 3.40 a disegno simmetrico composto di foglie di palma e intrecci geometrici. Lavoro orientale della fine del XVII secolo» (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1892, n. 174,

19. Ringrazio il dott. Angelo Tartuferi per aver permesso l'accesso al materiale d'archivio, la dott.ssa Nadia Lastrucci e tutto il personale dell'Ufficio Esportazione della citata Soprintendenza fiorentina per il supporto fornitomi durante le ricerche.

20. Sull'argomento si rimanda a CIPOLLA 2001.

reg. 154)²¹ per 100 lire, pari a quasi 8 lire al metro quadro. Un prezzo al metro quadro pressoché doppio fu richiesto nel 1890 da Giovanni Scampoli di Firenze per un «tappeto turco» (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1890, n. 279, reg. 184) di 11,6 m² che fu acquistato dal tedesco Wilhelm von Bode, celebre studioso e profondo conoscitore dell'arte italiana del Rinascimento, direttore della Gemäldegalerie di Berlino, e oggi considerato anche uno dei padri fondatori degli studi sul tappeto orientale antico, per 17,24 lire al metro quadro. Nell'ottobre 1903 Vincenzo Ciampolini, antiquario e imprenditore che maneggiò somme enormi con vendite favolose (come quella dell'eredità della baronessa Favard), spedì a Berlino un «tappeto orientale vecchio» (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1903, n. 131). In quest'ultimo caso, trattandosi della cessione di un tappeto «vecchio» - termine utilizzato forse con il significato di «usato» e non come sinonimo di «antico» - è probabile che il valore fosse stato volutamente contenuto in quanto i documenti consultati comprovano che i prezzi adottati da Ciampolini furono generalmente più elevati.²² Infatti, ancora nel 1903, il celebre antiquario e imprenditore con negozio a Roma e a Firenze²³ vendette a Wilhelm von Bode un «tappetino orientale, m. 1.65 × 1.18» per 200 lire (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1903, n. 155). Con due semplici operazioni matematiche apprendiamo che il tappeto fu venduto a un prezzo pari a 102,72 lire al metro quadro, importo ben sei volte più elevato (siamo davanti ad un incremento di quasi il 600%!) rispetto a quello cui ci siamo riferiti poco sopra.

Quelli citati sono i prezzi più bassi riscontrati nella vendita all'estero di tappeti tra il 1889 e il 1903. In quegli anni, però, gli importi di vendita furono notevolmente più elevati. Ad esempio, nel 1892 fu concessa a Vincenzo Cardini l'autorizzazione all'esportazione a Berlino di un «tappeto persiano m. 2.20 × 1.70» (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1892, n. 174, reg. 116) venduto per 200 lire, circa 53,47 lire al metro quadro. Sempre da Firenze, Giusep-

pe Salvadori nello stesso anno spedì a Londra un «tappeto turco in colori sec. XVII m. 3.00 × 2.50» (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1892, n. 125, reg. 118) dichiarando un valore di 500 lire, pari a poco più di 66 lire al metro quadro. Altrettanto interessante è l'osservazione dei valori economici relativi agli acquisti effettuati da Wilhelm von Bode sul mercato antiquario fiorentino. Nel 1893 Giovanni Scampoli gli spedì una «pedana persiana sec. XVII, m. 1.80 × 1.10» (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1893, n. 41, reg. 33) per 200 lire (101 lire al metro quadro) e, nello stesso anno, il concittadino Giuseppe Salvadori gli spedì una «pedana persiana in colori a disegno geometrico sec. XVIII, m. 1.50 × 0.79» (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1893, n. 345, reg. 314); nonostante le dimensioni più ridotte il tappeto fu venduto per la stessa cifra portando il prezzo al metro quadro a 168,80 lire.²⁴

A giudicare dai prezzi è verosimile l'ipotesi che il nome del destinatario abbia avuto un ruolo non secondario nel determinare il prezzo di vendita. Non a caso, dall'esame dei dati a disposizione, prezzi superiori a quelli adottati per la vendita a Bode furono utilizzati in poche altre occasioni: nel 1889 Angiolo Marinare spedì da Firenze ad Adolph von Beckerath (1834-1915), celebre collezionista appartenente alla cerchia di amici e collaboratori di Wilhelm von Bode, una piccola «pedana turca, m. 1.20 × 0.58» (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1889, n. 190, reg. 339) venduta a un prezzo pari a quasi 360 lire al metro quadro; Giovanni Scampoli nel 1892 vendette a un altro collezionista tedesco e amico di Bode, Oscar Huldshinsky (1846-1931),²⁵ un «tappeto turco, m. 1.60 × 0.70» (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1892, n. 98, reg. 90) che fu pagato 267,85 lire al metro quadro.

Seppur estraneo al mondo fiorentino, è altrettanto interessante, quanto in un certo senso paradigmatico, il caso della spedizione all'antiquario Bernheimer di un «tappeto antico persiano, m. 2.50 × 2.00». Il manufatto fu venduto a 3.900 lire

21. Potrebbe trattarsi di un tappeto «Lotto».

22. È necessario precisare che i prezzi dichiarati nelle licenze dovettero essere inferiori rispetto a quelli effettivi.

23. Vincenzo Ciampolini ebbe negozio a Trinità dei Monti 9 a Roma e in piazza Santa Maria Novella 5 a Firenze.

24. Si vuole cogliere l'occasione per evidenziare che il termine «pedana» era utilizzato per indicare un tappeto di piccole dimensioni mentre nell'attuale linguaggio è riferibile a un manufatto stretto e lungo, altresì chiamato «corsia».

25. Nel 1909 fu pubblicato il catalogo della collezione d'arte di Oscar Huldshinsky per mano di Wilhelm von Bode; cfr. BODE 1909.

(Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, Atti per l'esportazione di oggetti d'arte, anno 1894, n. 111, 501),²⁶ un prezzo, cioè, di 780 lire al metro quadro. Questa cifra piuttosto impegnativa ci invita a soffermarci su questa vendita. Nella licenza d'esportazione la ditta Fischer & Rechsteiner, che curò la spedizione a Monaco, dichiarò che il tappeto appartenne originariamente alla famiglia veneziana Morosini Gattenburg, i cui beni, sappiamo, andarono all'asta nel maggio del 1894. Questa informazione - certamente straordinaria perché la provenienza delle opere di solito era tenuta nascosta o comunque non dichiarata - ci autorizza, in un certo qual modo, a pensare che l'imputazione del prezzo sulla base del destinatario non fosse l'unica attuabile e che, di conseguenza, anche la provenienza - soprattutto quando questa coinvolgeva famiglie nobili o di alto rango - dovette avere, gioco forza, un ruolo certamente considerevole.

Assolutamente diverso è il caso dei tappeti orientali esportati all'estero da Stefano Bardini, il più importante antiquario di fine Ottocento nella fitta rete di commercianti d'arte di tutta la penisola:²⁷ i suoi prezzi di vendita al metro quadro, infatti, furono molto più alti rispetto a quelli adottati dai suoi colleghi antiquari e anche il più stringato dei confronti mostra un cospicuo divario. Il 28 febbraio 1893 Bardini fu autorizzato a esportare a Parigi un «tappeto policromo in seta, m. 2.90 × 1.40» (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1893, n. 171, reg. 160); il tappeto di poco più di 4 m² fu venduto per 3.000 lire, quasi 739 lire al metro quadro. Nel maggio

dell'anno seguente l'antiquario toscano spedì a Berlino, per il tramite di Augusto Bencini, due tappeti di 3,70 × 2,40 m (8,88 m²) e 1,40 × 2,00 m (2,80 m²) per un importo complessivo di 12.500 lire (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1894, n. 375, reg. 354), pari a 1.070 lire al metro quadro! Nel dicembre 1900, invece, egli inviò alla ditta Pottier a Parigi «cinque tappeti persiani e Polonaii secc. XVII e XVIII, m. 3.40 × 1.90; m. 2.80 × 1.60; m. 2.00 × 1.40; m. 1.90 × 1.00; m. 1.80 × 1.20» (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1900, n. 96),²⁸ ovvero un totale di 17,8 m² di materiale al quale furono corrisposte 20.000 lire, pari a 1.123 lire al metro quadro.

Benché inedite, queste informazioni difficilmente consentono di individuare gli oggetti a causa della loro genericità e della complessità degli intrecci, spesso sottintesi in nome del riserbo legato al commercio. Però, grazie all'incrocio di questi dati con le informazioni presenti in fonti di altra natura, è stato possibile riconoscere alcuni manufatti riuscendo in questo modo a identificare anche i protagonisti delle transazioni e i prezzi di vendita.

In tal senso è interessante la vendita effettuata il 26 ottobre 1895 dall'antiquario Bardini all'architetto americano Stanford White²⁹ di New York. Si tratta di un «tappeto persiano a disegni e figure di animali policromo sec. XVI, m. 6.10 × 2.49» per 18.000 lire (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1895, n. 221, reg. 202). Gli studi compiuti da Thomas Farnham (2001, pp. 74-85) hanno attestato il passaggio del tappeto dalle mani di White alla collezione di William Collins Whitney;³⁰ il manufatto, ereditato dal

26. Ringrazio la dott. Evelina Piera Zanon per la cortesia e disponibilità dimostratemi.

27. La sua vita, la carriera di mercante d'arte e i suoi rapporti con i più importanti collezionisti internazionali e i direttori dei musei che ambivano ad accaparrarsi le opere del Rinascimento italiano sono state ampiamente ricostruite dagli studi condotti da Fiorenza Scalia, Cristina De Benedictis e da quelli più recenti e altrettanto preziosi di Valerie Niemeyer Chini. Si rimanda a SCALIA 1982, pp. 199-208; SCALIA 1984, pp. 5-97; DE BENEDECTIS 1984, pp. 99-119; SCALIA 1989, pp. 9-10; e NIEMEYER CHINI 2009.

28. Si tratta dei cosiddetti «tappeti polacchi» il cui nome risale all'Esposizione di Parigi del 1878 dove furono esposti alcuni manufatti appartenenti al principe Czartorysky con stemmi della sua famiglia e di altre grandi famiglie europee. Tali manufatti furono ritenuti prodotti in Polonia mentre furono annodati a Kashan e Isfahan. Si rimanda a CURATOLA 1981, pp. 64-65.

29. Stanford White fu uno dei migliori clienti di Bardini negli Stati Uniti. Secondo Thomas Farnham, l'architetto americano acquistò tappeti da Bardini per sé e per alcuni suoi clienti e per quest'attività parallela e per essere tempestivamente informato della disponibilità del mercato pare che avesse impiegato un agente a Firenze, nientemeno che Arthur Mario Acton, padre di Sir Harold; cfr. FARNHAM 2001, pp. 81, 82, nota 48. Numerosi documenti presenti negli archivi cittadini testimoniano l'invio di grandi quantità di oggetti artistici da parte di Stefano Bardini, Giovanni Bertini, e da parte della ditta Meyer & Gloor con sede in Piazza Santa Maria Novella 26.

30. Per un profilo biografico di William Collins Whitney, sul suo legame con la famiglia Payne e sul ruolo avuto da Stanford White nell'arredamento delle sue molteplici residenze, si veda la scrupolosa ricerca condotta da CRAVEN 2005, in part. il cap. 3, pp. 74-114.

figlio Harry Payne Whitney, fu donato, forse come regalo di nozze, al cugino Harry Payne Bingham³¹ per entrare, in seguito, nelle collezioni del Metropolitan Museum di New York come lascito Bingham assieme alle raccolte di dipinti e di ceramiche cinesi (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 59.75; cfr. DIMAND 1973, p. 113, n. 47, fig. 119; FARNHAM 2001, p. 83) (fig. 1).

A confermare il ruolo decisivo svolto da Stefano Bardini nella vendita del manufatto concorrono non solo le carte succitate ma anche la presenza del manufatto in numerosi saggi e contributi in volumi e riviste specializzate dell'epoca. In questa sede ci limitiamo a ricordare alcuni di questi, primo fra tutti quello di Wilhelm von Bode che nel 1901 lo pubblicò in bianco e nero evidenziando che fu «früher im Besitz des Antiquars Bardini in Florenz» («già di proprietà dell'antiquario Bardini di Firenze», BODE 1901, p. 43, fig. 23).³² Non sappiamo se Bode vide il tappeto a Firenze durante uno dei suoi numerosi e frequenti soggiorni italiani ma, di certo, possiamo presupporre che egli ebbe tra le mani una fotografia del medesimo. Infatti, l'Archivio Fotografico Stefano Bardini conserva una foto del tappeto persiano (A.S.F.S.B.Fi, Inv. 5339 (BR)), un'immagine identica a quella utilizzata da Bode per la sua pubblicazione e forse anche da Rosa Belle Holt nella seconda edizione del suo manuale sui tappeti pubblicato a Chicago nel 1908 (HOLT 1908, pp. 156-157).³³ Nello stesso anno, la fotografia del tappeto persiano a decorazione vegetale e animale apparve nel maestoso volume di Martin con la dicitura «Mr. Bardini in Florence» e con l'indicazione che il tappeto rappresentato «is now in an American collection» (MARTIN 1908, p. 27, fig. 61).

Altrettanto interessante è il passaggio dall'atelier di Stefano Bardini in piazza de' Mozzi 1 alla collezione dell'architetto ungherese Kálmán Giergl (BATÁRI 1994, pp. 50, 115, n. 20) di un «tappeto persiano,

31. Si rimanda a CRAVEN 2005, in part. il cap. 4, pp. 115-147.

32. Non compare invece nella seconda edizione del volume edita sempre a Lipsia nel 1914 mentre è ripubblicato nella quarta edizione del 1955: cfr. BODE, KÜHNEL 1955, p. 109, fig. 81. Si veda anche BORALEVI 1983, pp. 5-10, in part. p. 5.

33. In particolare la didascalia che accompagna la foto del tappeto persiano del Metropolitan recita: «From a photograph loaned by DR. Bode, of Berlin». Il tappeto è pubblicato anche nell'edizione del 1937 uscita a New York; non compare, invece, nella prima edizione del 1901.



Fig. 1. Tappeto ad arabeschi, Persia, sec. XVII (metà).
612.1 × 249.6 cm.
New York Metropolitan Museum of Art, Inv. 59.75.



Fig. 2. Tappeto con medaglione centrale - Tappeto Corsi. Anatolia, sec. XVI. 138 × 212 cm. Budapest, Iparművészeti Múzeum, Inv. 14.800.

m. 2.12 × 1.40» da lui acquistato il 27 ottobre 1903 dietro un compenso di 4.000 lire (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1903, n. 256). Nel 1908 il tappeto entrò nell'Iparművészeti Múzeum di Budapest dopo essere transitato per il negozio dell'antiquario ungherese Adolph Pick (Budapest, Iparművészeti Múzeum, Inv. 14800) (fig. 2).

Questo manufatto, però universalmente riconosciuto di produzione anatolica cinquecentesca, fa

parte di un gruppo di cinque tappeti pressoché identici con medesime bordure, stesso disegno a medaglione centrale e motivo *chintamani* nel fondo e con sole lievi differenze nelle dimensioni, ai quali va aggiunto un sesto manufatto, molto più piccolo nelle dimensioni e probabilmente più tardo, pubblicato nel 1950 come appartenente alla collezione del Fouad University Museum del Cairo (ZAKI 1950, v. 1, p. 95, pl. 95), che oggi risultano dispersi nei più importanti musei internazionali, ma che furono sicuramente acquistati da Bardini a Palazzo Corsi a Firenze (si veda ERDMANN 1970, pp. 184-187; si veda inoltre il dettagliatissimo contributo di FRANCES 2007, pp. 51-101, in part. p. 88, fig. 43, nota 166).³⁴

È dunque abbastanza evidente che in entrambi questi casi ci troviamo davanti ad un prezzo al metro quadro decisamente più ingente rispetto agli altri solo brevemente citati in precedenza: 1.185 lire al metro quadro nel caso del tappeto ora a New York e 1.347 lire, sempre al metro quadro, in quello del manufatto ora a Budapest. Va anche detto che il prezzo di vendita del tappeto di Budapest, per quanto inferiore rispetto a quello newyorkese, fu comunque molto elevato; per un rapido raffronto ricordiamo che il reddito *pro capite* medio annuo nel decennio 1901-1910 fu di 2.259 lire (La Storia d'Italia 2005, p. 141) e che proprio nel 1903 la paga di un operaio metallurgico, meccanico o edile qualificato era di 3 lire giornaliere mentre un tipografo poteva raggiungere e superare le 5 lire.³⁵ Alla luce di ciò, ecco giustificata l'affermazione che anche il prezzo di 200 lire stabilito da Ciampolini, sia in occasione della vendita del 16 giugno 1903 sia in quella del 16 ottobre dello stesso anno, fu ingente.

Ora lasciamo momentaneamente il settore dei tappeti annodati per affrontare, brevemente, anche quello delle ceramiche e dei metalli. Sempre grazie alle licenze di esportazione sappiamo che nel 1890 Cesare Sestini spedì a Bode un «candelierino. Arte orientale» per 50 lire (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1890, n. 174, reg. 101); nel 1895 Giovanni Scampoli fu autorizzato a spedire a Parigi una «ciotola orientale» al prezzo di 100 lire (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno

34. Oltre a Budapest, i tappeti sono conservati a Parigi, Londra, Berlino, New York (Parigi, Musée Jacquemart André, Inv. 820; Londra, Victoria & Albert Museum, Inv. 491-1899; Berlino, Museum für Islamische Kunst, Inv. I.6355; New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1971.263.2) e ricerche recenti hanno portato a ritenere che i cinque tappeti siano stati acquisiti da Stefano Bardini e che lui stesso li suddivise fra i vari collezionisti mediante vendite effettuate in tempi e con modalità diverse.

35. Si trattava di manodopera professionalmente qualificata. I dati concernenti la manodopera non qualificata erano molto inferiori. Si rimanda a *La Storia d'Italia* 2005, p. 180.



Fig. 3. Coppa. Turchia, Iznik, 1510-1520. Ø 42,3 e 16,5 cm; h 23,5 cm. Londra, British Museum, Inv. 1897,0618.1.

1895, n. 128, reg. 117). Vincenzo Vitali, invece, nel 1889 spedì a Parigi «un calamaio arabo sec. XVIII» (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1889, reg. 698, n. 46) facendosi pagare 30 lire e l'anno seguente il collega Luigi Ramacci vendette per 400 lire «due candelieri identici orientali in metallo anteriori al sec. XIX» (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1890, n. 149, reg. 89). Nel giugno 1898 uscirono da Firenze «tre vasi e quattro piatti persiani» pagati 500 lire (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1898, n. 21). Nel maggio 1899 il professor Frederich Sarre, successore di Bode nella direzione del Museum für Islamische Kunst di Berlino, acquistò un «elefante in porcellana persiana» che pagò 300 lire (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1899, n. 1).³⁶

Lo straordinario occhio di Bardini nel riconoscere un capolavoro artistico e l'ampia circolazione a

Firenze di oggetti d'arte di eccezionale fattura provenienti dai territori musulmani trovano conferma in una cinquecentesca coppa in ceramica di Iznik decorata in blu e bianco con un'elegante iscrizione a caratteri arabi lungo il bordo superiore, datata tra 1510 e 1520 e oggi conservata al British Museum (Inv. 1897,0618.1)³⁷ (fig. 3).

La licenza di esportazione certifica che il 4 marzo 1897 «Una coppa ceramica persiana diametro c. 43 alta c. 24 del secolo XVI» (in realtà si tratta di una coppa ottomana) fu spedita da Stefano Bardini a Henry Wallis di Londra dietro il compenso di 5.000 sterline (S.S.P.S.A.E.P.M.Fi, anno 1897, n. 23, reg. 22),³⁸ un prezzo certamente elevato soprattutto se confrontato con gli importi degli altri oggetti e se rapportato con il reddito *pro capite* annuo che nel

36. Identificato con l'oggetto a Berlino, Museum für Islamische Kunst, Inv. I.4199; cfr. *Museum für Islamische Kunst* 1971, p. 167, n. 616 che lo attribuisce a Mašhad e lo data al sec. XVII. Si tratta della base di una pipa ad acqua realizzata in ceramica modellata a forma di elefante sul cui dorso sono scolpiti otto personaggi, di palese fisionomia estremo orientale, seduti in un palanchino rettangolare. Un altro personaggio, probabilmente il conduttore di elefanti, è appoggiato sulla testa dell'animale. Una figura con le mani sui fianchi è posta sotto la lunga proboscide. Una simpatica papera trova rifugio tra le quattro zampe del grosso mammifero; è l'imitazione, ridotta in dimensioni, della brocca a forma di papera conservata al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 647-1889), manufatto prodotto in Iran verso la fine del XVII secolo. L'elefante è ornato in blu cobalto e nero su fondo bianco e sotto un'invetriatura trasparente. La proboscide e la testa sono ornate con motivi naturalistici e le orecchie da un motivo a spirale. Il corpo dell'elefante è rivestito da una coperta cerimoniale decorata da disegni di leoni a caccia di daini entro un paesaggio caratterizzato da una rigogliosa vegetazione; lungo i bordi sono presenti tre uccelli in volo. Oggetti simili sono piuttosto comuni nel mondo islamico, in particolare modo dal periodo selgiuchide. La loro funzione era spesso legata all'acqua, come brocche, ma anche elementi e getti di fontana, utensili per il bagno turco (*hammam*). Una coppia di elefanti identici per dimensioni e decorazioni è stata attribuita alla manifattura parigina Samson e datata alla fine del XIX secolo; cfr. *Islamic Works of Art* 1987, p. 169, figg. 483-484. Una base analoga in forma, decorazione, colori e dimensioni fa parte delle Raccolte Extrauropee del Castello Sforzesco di Milano (Inv. ISL 205; ex maioliche 1285).

37. Pubblicata in ROGERS 1983, p. 106 (con attribuzione a Iznik o Kütahya); ATASOY, RABY 1989, p. 113, n. 147; PORTER 2003, p. 22; ROXBURG 2005, p. 312, fig. 275. Si rimanda anche a WILSON 2002b, p. 237 e p. 263, nota 45.

38. Si coglie l'occasione per specificare che del termine «persiano» veniva fatto un uso quasi convenzionale per definire una generica provenienza «orientale».

decennio 1891-1901 si aggirava attorno a 1.906 lire (*La Storia d'Italia* 2004, p. 667)! L'appartenenza all'antiquario toscano è avvalorata dalla fotografia rintracciata nell'Archivio Fotografico Stefano Bardini di Firenze il cui retro reca la nota manoscritta «Coppa porcellana di Persia con decoro blu in fondo bianco-con caratteri e iscrizioni arabe» (A.S.F.S.B.Fi, Inv. 1808 (BR) e 5774 (BR)).

Dati, questi, certamente rilevanti ma che poco ci dicono del valore reale dell'oggetto e della congruità del prezzo richiesto da Bardini ai suoi clienti, pur se questo fu espresso in lire. Pare dunque più interessante procedere in questa indagine con un ulteriore e diverso strumento di analisi, ossia mediante il confronto con i prezzi di vendita di altri oggetti. Citiamo, a titolo di esempio, il caso degli acquisti di opere d'arte compiuti in Italia da Édouard André e Nélie Jacquemart per l'arredo della loro elegante abitazione di boulevard Haussmann a Parigi. I sagaci coniugi francesi si servirono di antiquari italiani, Stefano Bardini in primis, ma anche Emilio Costantini, Vincenzo Ciampolini, con il quale i coniugi André ebbero un rapporto privilegiato e Madame Nélie anche di grande confidenza,³⁹ ma anche con altri commercianti attivi in laguna come Carl Zuber, Alessandro Clerle e Michelangelo Guggenheim. Dal suo «Gabinetto di oggetti d'antichità e di belle arti» aperto dapprima in Calle dei Fuseri presso Campo San Luca e dal 1878 a Palazzo Balbi dove rimase fino al 1910, anno in cui chiuse definitivamente i battenti, Guggenheim nel 1888 vendette loro una parte della predella dipinta dal veneziano Lazzaro Bastiani facendola pagare 27.000 lire (Parigi, Musée Jacquemart André, Inv. MJAP-P 2250; cfr. PITACCO 2002, p. 50) e nel 1891 contrattò la vendita del San Bonaventura che tiene l'albero della redenzione di Vittore Crivelli per 4.000 lire (PITACCO 2002, p. 50). Interessante è anche la vicenda del Desco da parto di una nobildonna fiorentina attribuito a Masaccio, la cui vendita fu mercanteggiata tra Bardini e la Commissione della Gemäldegalerie di Berlino per concludersi nel marzo 1883 dietro il

pagamento di 12.500 lire (NIEMEYER CHINI 2009, p. 74). 20.000 lire, invece, fu il prezzo dichiarato da Elia Volpi - un altro grande antiquario attivo a Firenze dove seppe muoversi con abilità e intraprendenza nel giro di affari che il mercato di arte antica seppe produrre in quel periodo - quando, nel dicembre 1901, fece richiesta di esportazione di una terracotta raffigurante la Madonna con Bambino e attribuita ad Andrea della Robbia che oggi si trova in Florida al John and Mable Ringling Museum of Art di Sarasota (FERRAZZA 1993 pp. 90-91, fig. 79).

Gli importi di questi pochi casi citati, a confronto con quelli richiesti per la vendita degli oggetti islamici, furono dunque, almeno apparentemente, altrettanto elevati e difficilmente avrebbero potuto trovare riscontro in Italia, che solo in quegli anni cominciò a vedere la fine della «grande depressione» e l'avvio di una fase espansiva che giungerà a compimento in età giolittiana (*La Storia d'Italia* 2004, p. 666).

Tentare di formulare una spiegazione esaustiva su simili andamenti di mercato o sulla congruità dei prezzi è, naturalmente, assai arduo e forse neppure essenziale in questo contesto. Possiamo però dire che Stefano Bardini, grazie alle sue capacità d'intenditore e al suo occhio straordinario, dovette essere molto severo nel selezionare le opere d'arte da mettere sul mercato. Sorretto da un sorprendente fiuto per gli affari, nel corso degli anni riuscì a formare una collezione di grandissimo prestigio, a consolidare la sua fama e quella dei suoi prodotti e a essere unanimemente riconosciuto come un antiquario competente, la cui cultura andava molto al di là di quella di un semplice mercante d'arte pur ben preparato. Grazie a ciò egli riuscì a diventare uno dei pochi in Italia ad avere una clientela economicamente disponibile e culturalmente preparata in grado di permettersi la possibilità di acquistare tappeti di grande rarità e valore anche se a prezzi sicuramente più elevati rispetto a quelli adottati dai suoi colleghi antiquari.

39. Sugli acquisti in Italia si rimanda a DI LORENZO 2002. Si veda anche BAUTIER-BAUTIER 1995, in part. pp. 89, 111, nota 52.

Abbreviazioni

A.S.F.S.B.Fi = Firenze, Archivio Storico Fotografico Stefano Bardini.

S.S.P.S.A.E.P.M.Fi = Archivio Storico dell'Ufficio Esportazione della Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico per il Polo Museale della città di Firenze, *Atti per l'esportazione di oggetti d'arte*.

Bibliografia

Arti del Medioevo e del Rinascimento 1989 = *Arti del Medioevo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand 1889-1989*, Firenze, Spes, 1989.

ASCHEGREEN PIACENTI 2000 = K. ASCHEGREEN PIACENTI (a cura di), *Le armi del Museo Stibbert. La collezione europea e islamica*, Livorno, Sillabe, 2000.

ATASOY, RABY 1989 = N. ATASOY, J. RABY, *Iznik. The Pottery of Ottoman Turkey*, London - Istanbul, Laurence King Publishers, 1989.

BALDRY 1997 = F. BALDRY, *John Temple Leader e il castello di Vincigliata. Un episodio di restauro e di collezionismo nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1997.

BALDRY 2005 = F. BALDRY, *Abitare e collezionare: note sul collezionismo fiorentino tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*, in E. NARDINOCCHI (a cura di), *Herbert Percy Horne e Firenze*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2005, pp. 103-126.

BALDRY 2009 = F. BALDRY, *La comunità anglo-americana e Firenze tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: creazione e diffusione di un gusto*, in R.C. PROTO PISANI, F. BALDRY (a cura di), *Federigo e la bottega degli Angeli. Palazzo Davanzati fra realtà e sogno*, Livorno, Sillabe, 2009, pp. 10-25.

BATÁRI 1994 = F. BATÁRI, *Ottoman Turkish Carpets*, Budapest, Budapest Museum of Applied Arts, 1994.

BAUTIER, BAUTIER 1995 = A.M. BAUTIER, R.H. BAUTIER, *Nélie Jacquemart-André, artiste, collectionneuse, mécène ou la passion de l'œuvre d'art*, «Gazette des Beaux Arts», febbraio 1995, pp. 79-114.

BELLINI 2009 = L. BELLINI, *Galleria Bellini. Museo Bellini dal 1756*, Firenze, Nerpini, 2009.

BOCCIA 1976 = L.G. BOCCIA, *L'archivio Stibbert. Documenti sulle armerie*, in L.G. BOCCIA, G. CANTELLI, F. MARAINI (a cura di), *Il Museo Stibbert a Firenze: i depositi e l'archivio*, IV, Milano, Electa, 1976, pp. 187-267.

BODE 1901 = W. VON BODE, *Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit*, Leipzig, Verlag von Hermann Seemann Nachfolger, 1901.

BODE 1909 = W. VON BODE, *Die Sammlung Oscar Huldshinsky*, Berlin, Imberg & Lefson 1909.

BODE, KÜHNEL 1955 = W. VON BODE, E. KÜHNEL, *Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit*, 3. Ed., Braunschweig-Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1955.

BORALEVI 1983 = A. BORALEVI, *Turkish Rugs in the Bardini Museum*, «Hali», 5, 1983, pp. 5-10.

BORALEVI 1986 = A. BORALEVI, *Three Egyptian Carpets in Italy*, in R. PINNER, W.B. DENNY (a cura di), *Oriental Carpet & Textile Studies*, II, *Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600*, London, Hali, 1986, pp. 205-220.

CARDINI 2001 = F. CARDINI, *Toscana moresca. Ovvero «il Turco in Toscana» e qualche altra curiosità orientalistica dell'Ottocento*, in K. ASCHEGREEN PIACENTI (a cura di), *Turcherie*, 4, 2001, pp. 5-8.

CIPOLLA 2001 = C.M. CIPOLLA, *Le avventure della lira*, Bologna, Il Mulino, 2001.

CIRUZZI 1990 = S. CIRUZZI, *Il Museo Indiano dell'Università di Firenze*, «Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia», CXX, 1990, pp. 271-285.

CRAVEN 2005 = W. CRAVEN, *Stanford White. Decorator in Opulence and Dealer in Antiquities*, New York, Columbia University Press, 2005.

CURATOLA 1981 = G. CURATOLA, *Tappeti*, Milano, Mondadori, 1981.

CURATOLA 1985a = G. CURATOLA, *Arte islamica a Firenze*, «Islam. Storia e civiltà», 2, IV, 1985, 2, pp. 121-128.

CURATOLA 1985b = G. CURATOLA, *Il collezionismo ottocentesco di arte islamica e Firenze*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1985, pp. 381-389.

CURATOLA 1991 = G. CURATOLA, *I tappeti, Venezia e l'Oriente*, in G. CURATOLA (a cura di), *Arabeschi. Tappeti classici d'Oriente dal XVI al XIX secolo*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 15-27.

CURATOLA 1993 = G. CURATOLA (a cura di), *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1993.

CURATOLA 1994 = G. CURATOLA, *Una mostra d'arte islamica a Firenze*, in E. ATIL (a cura di), *Arte islamica e mecenatismo. Tesori dal Kuwait*, New York, Rizzoli International, 1994, pp. 15-28.

CURATOLA 2002 = G. CURATOLA, *Da Damasco a Firenze, l'avventura dei metalli islamici*, in G. DAMIANI, M. SCALINI (a cura di), *Islam specchio d'Oriente. Rarità e preziosi nelle collezioni statali fiorentine*, Livorno, Sillabe, 2002, pp. 113-115.

CURATOLA, SPALLANZANI 1981 = G. CURATOLA, M. SPALLANZANI, *Metalli islamici dalle collezioni granducali*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1981.

DAMIANI 2002 = G. DAMIANI, *Orientalistica ottocentesca tra filologia e mercato*, in G. DAMIANI, M. SCALINI (a cura di), *Islam specchio d'Oriente. Rarità e preziosi nelle collezioni statali fiorentine*, Livorno, Sillabe, 2002, pp. 31-37.

DAMIANI, SCALINI 2002 = G. DAMIANI, M. SCALINI (a cura di), *Islam specchio d'Oriente. Rarità e preziosi nelle collezioni statali fiorentine*, Livorno, Sillabe, 2002.

DAMIANI, SCALINI 2003 = G. DAMIANI, M. SCALINI (a cura di), *Fascinazione ottomana nelle collezioni statali fio-*

- rentine dai Medici ai Savoia, Istanbul, MAS Matbaacılık, 2003.
- DE BENEDICTIS 1984 = C. DE BENEDICTIS, *La collezione di dipinti di Stefano Bardini o «Il ratto d'Europa»*, in F. SCALIA, C. DE BENEDICTIS (a cura di), *Il Museo Bardini a Firenze*, 2 voll., 1, Milano, Electa, 1984, pp. 99-119.
- DI LORENZO 2002 = A. DI LORENZO, *Édouard e Nélie a Milano: i loro rapporti con gli antiquari, i restauratori e i collezionisti*, in A. DI LORENZO (a cura di), *Due collezionisti alla scoperta dell'Italia. Dipinti e sculture dal Museo Jacquemart-André di Parigi*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 37-45.
- DIMAND 1973 = M.S. DIMAND, *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1973.
- DI MARCO 2009 = S. DI MARCO ET AL. (a cura di), *Con gli occhi di... Bardini, Horne, Stibbert*, Firenze, Mandragora, 2009.
- ERDMANN 1970 = K. ERDMANN, *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*, London, Faber, 1970.
- FARNHAM 2001 = T.J. FARNHAM, *Bardini, Classical Carpets, and America*, «Hali», 119, 2001, pp. 74-85.
- FERRAZZA 1993 = R. FERRAZZA, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze, Centro Di, 1993.
- FRANSES 2007 = M. FRANSES, *Ottoman Rugs in the Churches of Transylvania. Tracing the Origins of the Designs*, in *In Praise of God. Anatolian Rugs in Transylvanian Churches, 1500-1750*, Istanbul, Sabancı University Sakıp Sabancı Museum, 2007, pp. 51-101.
- HOLT 1908 = R.B. HOLT, *Rugs Oriental and Occidental Antique & Modern. A Handbook for Ready Reference*, Chicago, A.C. McClurg & Co., 1908.
- Islamic Works of Art* 1987 = *Islamic Works of Art. Carpets and Textiles*, London, Sotheby's Publication, 1987.
- MARTIN 1908 = F.R. MARTIN, *A History of Oriental Carpet before 1800*, Vienna, 1908.
- MELI 2009 = P. MELI, *Firenze di fronte al mondo islamico. Documenti su due ambasciate (1487-1489)*, «Annali di Storia di Firenze», 4, 2009, pp. 243-273.
- Museum für Islamische Kunst* 1971 = *Museum für Islamische Kunst. Katalog 1971*, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1971.
- NIEMEYER CHINI 2009 = V. NIEMEYER CHINI, *Stefano Bardini e Wilhelm Bode. Mercanti e connaisseur fra Ottocento e Novecento*, Firenze, Polistampa, 2009.
- PITACCO 2002 = F. PITACCO, *Venezia è anche sulla Senna: la singolare storia del Museo Jacquemart-André*, «Venezia Altrove», 1, 2002, pp. 45-59.
- PORTER 2003 = V. PORTER, *Mightier than the Sword. Arabic Script Beauty and Meaning*, Melbourne, Ian Potter Museum of Art, 2003.
- PROBST 2000 = S.E.L. PROBST, *La fortuna del museo «inglese» a Firenze: il museo Stibbert*, in M. Fantoni (a cura di), *Gli angloamericani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 223-234.
- PROBST 2001 = S.E.L. PROBST, *La collezione turca di Frederick Stibbert*, in K. ASCHENGREEN PIACENTI (a cura di), *Turcherie*, «Museo Stibbert Firenze», 4, 2001, pp. 13-22.
- ROBINSON 1973 = H.R. ROBINSON, *Il Museo Stibbert a Firenze*, Milano, Electa, 1973.
- ROGERS 1983 = J.M. ROGERS, *Islamic Art and Design 1500-1700*, London, British Museum Publ., 1983.
- ROMEO 1960 = R. ROMEO, *Amari, Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 637-654.
- ROSI 1984 = S. ROSI, *Gli studi di orientalistica a Firenze nella seconda metà dell'800*, in U. MARRAZZI (a cura di), *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secoli xviii e xix*, 1, 1, Napoli, Intercontinentalia, 1984, pp. 103-120.
- ROXBURG 2005 = D.J. ROXBURG (a cura di), *Turks. A Journey of a Thousand Years, 600-1600*, London, Royal Academy of Arts, 2005.
- SCALIA 1982 = F. SCALIA, *Il carteggio inedito di Stefano Bardini*, in *San Niccolò Oltrarno*, 1, *La chiesa, una famiglia di antiquari*, Firenze, Comune di Firenze, 1982, pp. 199-208.
- SCALIA 1984 = F. SCALIA, *Stefano Bardini antiquario e collezionista*, in F. SCALIA, C. DE BENEDICTIS (a cura di), *Il Museo Bardini a Firenze*, 2 voll., 1, Milano, Electa, 1984, pp. 5-97.
- SCALINI 1999 = M. SCALINI, *Geometrie d'Oriente a Firenze*, in A. BORALEVI (a cura di), *Geometrie d'Oriente. Stefano Bardini e il tappeto antico*, Livorno, Sillabe, 1999, pp. 16-19.
- SCALINI 2003 = M. SCALINI, *La rosa del sultano - la rosa del granduca*, in G. DAMIANI, M. SCALINI (a cura di), *Fascinazione ottomana nelle collezioni statali fiorentine dai Medici ai Savoia*, Istanbul, MAS Matbaacılık, 2003, pp. 18-43.
- SPALLANZANI 1980 = M. SPALLANZANI, *Metalli islamici nelle raccolte medicee dei secoli xv-xvi*, in *Le Arti del Principato Mediceo*, Firenze, Spes, 1980.
- SPALLANZANI 1996 = M. SPALLANZANI, *Inventari medicei 1417-1465. Giovanni di Bicci, Cosimo e Lorenzo di Giovanni, Piero di Cosimo*, Firenze, Spes, 1996.
- SPALLANZANI 2010 = M. SPALLANZANI, *Metalli islamici a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Spes, 2010.
- SPALLANZANI, GAETA BERTELÀ 1992 = M. SPALLANZANI, G. GAETA BERTELÀ (a cura di), *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Firenze, Associazione Amici del Bargello, 1992.
- La Storia d'Italia* 2004 = *La Storia d'Italia*, 18, *L'Italia Unita: Da Cavour a Crispi*, Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2004.
- La Storia d'Italia* 2005 = *La Storia d'Italia*, 19, *La crisi di fine secolo, l'età giolittiana e la prima guerra mondiale*, Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2005.
- SURIANO, CARBONI 1999 = C.M. SURIANO, S. CARBONI (a cura di), *La seta islamica. Temi e influenze culturali*, Firenze, Spes, 1999.

- TADDEI 1995 = M. TADDEI, *Angelo De Gubernatis e il Museo Indiano di Firenze. Un'immagine dell'India per l'Italia umbertina*, in M. TADDEI (a cura di), *Angelo De Gubernatis. Europa e Oriente nell'Italia umbertina*, 1, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 1-37.
- WOLFF 2004 = A. WOLFF, *Merchants, Pilgrims, Naturalists: Alexandria through European Eyes from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, in A. HIRST, M. SILK (a cura di), *Alexandria, Real and Imagined*, Aldershot, Ashgate, 2004, pp. 199-223.
- ZAKI 1950 = H.M. ZAKI, *Moslem Art in the Fouad i University Museum*, 1, Cairo, Fouad I University Press, 1950.
- ZAVATTARO 2010 = M. ZAVATTARO ET AL. (a cura di), *Obiettivo Uomo. L'Antropologia fotografica di Paolo Mantegazza*, Firenze, Masso delle Fate Edizioni, 2010.