

HISTORIAS DEL LUJO. EL ARTE DE LA PLATA Y OTRAS ARTES SUNTUARIAS

Manuel Pérez Sánchez
Ignacio José García Zapata
(eds.)



PIREO EDITORIAL

Edición

Primera edición, junio 2024
Título Historias del Lujo. El Arte de la Plata y otras Artes Suntuarias
Editores Manuel Pérez Sánchez e Ignacio José García Zapata
Colección Pireo Universidad
ISBN 978-84-125489-9-0

Revisión por pares ciegos

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en libros deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas. Todos los capítulos que componen el presente volumen se han sometido a un proceso de revisión por pares ciegos realizados por expertos externos a la colección y a la editorial.

Financiado por

Proyecto PID2020-115154GB-I00 DE LA DESAMORTIZACIÓN A LA AUTO-DESAMORTIZACIÓN; DE LA FRAGMENTACIÓN A LA PROTECCIÓN Y GESTIÓN DE LOS BIENES MUEBLES DE LA IGLESIA CATÓLICA. NARRACIÓN DESDE LA PERIFERIA financiado por MICIU/AEI /10.13039/501100011033.



Esta publicación (21751/OC/22) ha sido financiado por la Consejería de Empresa, Empleo, Universidades y Portavocía, a través de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia con cargo al Programa Regional de Movilidad, Colaboración e Intercambio de Conocimiento “Jiménez de la Espada”. Convocatoria de ayudas a la organización de congresos y reuniones científico-técnicas.



Grupo de Investigación Artes Suntuarias de la Universidad de Murcia.

Grupo de Investigación
“Artes Suntuarias”



© Copyright

Coedición Pireo Editorial y el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
Fotografía de portada Fragmento de bordado, siglos XV-XVI, Museo Smithsonian (portada) y Kleinodienbuch der Herzogin Anna von Bayern (detalle), 1552-1555, Biblioteca Estatal de Baviera (contraportada).
Láminas Los respectivos autores y autoras.
Diseño de portada Pireo Editorial.

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, por cualquier medio o método, solo puede ser realizada con la autorización escrita de la Editorial, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra: www.cedro.org · 91 702 19 70 / 93 272 04 45.

HISTORIAS DEL LUJO. EL ARTE DE LA PLATA Y OTRAS ARTES SUNTUARIAS

Manuel Pérez Sánchez
Ignacio José García Zapata
(eds.)

Pireo Universidad

Coedición entre Pireo Editorial y el Servicio de
Publicaciones de la Universidad de Murcia



Índice

- 8 | **Introducción**
Jesús Rivas Carmona
- 10 | **Los encargos de piezas en la platería leonesa de la segunda mitad del siglo XVIII: una obligación contra Juan Pérez Cascallana**
Javier Alonso Benito
- 27 | **La Real Manufactura de San Leucio y los tejidos de la Reggia di Caserta**
Ismael Amaro Martos
- 44 | **El atavío de las dolorosas de candelero sevillanas: las artes suntuarias al servicio del icono**
Francisco José Carrasco Muriillo
- 60 | **Dalla fruizione privata alla ricezione pubblica. Il collezionismo italiano alla Esposizione Storica d'Arte Industriale di Milano**
Paola Cordera
- 72 | **O exotismo no dote de D. Beatriz de Portugal. A viagem dos objetos do Novo Mundo na Época Moderna**
Cláudia Costa Pires
- 87 | **La influencia de los procesos de la joyería griegos y romanos en las piezas ricas mogolas**
Maria R. Dávila
- 97 | **El plano celestial del exvoto narrativo como testigo plástico del vestir suntuario de la Virgen calatrava durante los ss. XIX y XX**
María Jesús De Toro Calzado
- 112 | **Tradición e innovación estilística en las primeras incursiones profesionales del orfebre vallisoletano Marcelo de Montanos en Ourense entre finales del S.XVI y comienzos del S.XVII**
Angel Domínguez López

- 129 | **Más allá de las tres artes «mayores»:** una aproximación al gusto por las artes suntuarias de los virreyes de Sicilia durante los siglos XVI y XVII
Sara Fernández Colomo
- 142 | **Nuevos Bucéfalos. El equipo bélico de los caballos como soporte para la magnificencia principesca durante el Renacimiento**
Antonio Gozalbo Nadal
- 158 | **La joyería y vestimenta del *Mullu* en las culturas prehispánicas ecuatorianas**
Renee Vladimir Guáitara Guáitara
- 171 | **Barroco en los umbrales del Neoclasicismo. La obra cumbre del platero Felipe Acosta y Bencomo en las andas del Corpus Christi de La Orotava, Tenerife**
Alejandro Hernández Pérez
- 185 | **La joyería en la ciudad de Lugo a través de los protocolos notariales en el siglo XVIII**
Francisco-Xabier Louzao-Martínez
- 198 | **¿La Plata al peso? Calidades y cantidades en los registros de los inventarios de los Habsburgo en la segunda mitad del siglo XVI. Un planteamiento de método**
Matteo Mancini
- 213 | **Joyas que guardan tesoros: la urna del Santo Rostro de Jaén, obra del platero Luis de Guzmán**
Ángel Marchal Jiménez
- 228 | **Incautación, custodia y restitución del patrimonio mueble. La gestión de los objetos de plata y arte suntuario de la provincia de Alicante durante la Guerra Civil Española y la posguerra (1936-1942)**
Santiago Olcina Lagos
- 239 | **La colección de plata de Enrique de Guzmán: un acercamiento al estudio de los bienes del II conde de Olivares a través de su inventario post mortem**
José Manuel Ortega Jiménez

- 249 | **Platería y artes suntuarias en la Archicofradía del Rosario de Granada: cinco siglos de mecenazgo**
José Antonio Palma Fernández
- 268 | **Lujo y ornato. Guarniciones de plata en la encuadernación textil de documentos nobiliarios españoles (siglos XVII-XVIII)**
Álvaro Pascual Chenel
- 286 | **Entre la utilidad y el lujo: armas joya en la corte de los Habsburgo. Algunos ejemplos españoles del siglo XVI**
Jesús F. Pascual Molina
- 304 | **«Es de más valor que la ordinaria». La plata del Perú en los inventarios de la emperatriz Isabel de Portugal. Usos y funciones**
Vanessa Quintanar Cabello
- 320 | **Estrategias corporativas y continuidad gremial. Modelos de identificación y disociación en los gremios de orfebres de Londres, París y Turín durante el «largo» siglo XVIII**
Francisco Jorge Rodríguez González
- 342 | **Alhajar una casa, vestir a una marquesa. Lujo y magnificencia de las piezas suntuarias en la Castilla del siglo XV**
Raúl Romero Medina Y Noelia Silva Santa Cruz
- 356 | **Lujo textil y coleccionismo en la Casa de Austria: la emperatriz María**
Alicia Sempere Marín
- 370 | **Platería civil en el Valladolid de 1600: Funciones y tipos**
Francisco Javier Vela Santamaría
- 385 | **De cómo lo representativo eclipsó a lo funcional. El paradójico caso de los *argenti di parata* en la Italia del siglo XV**
Alexandre Vico Martori
- 396 | **Suntuosidad y estética al servicio del poder: lámparas de mezquitas mamelucas y esmaltes nazaríes**
Pablo Violero Rodríguez

Dalla fruizione privata alla ricezione pubblica. Il collezionismo italiano alla Esposizione Storica d'Arte Industriale di Milano

PAOLA CORDERA
POLITECNICO DI MILANO

From Private Enjoyment to Public Reception. Italian Collectors at the Industrial Art Exhibition in Milan

Abstract: Based on archival documents and contemporary bibliography, this essay focuses on the Industrial Art Exhibition in 1874 Milan to map the local collection practices with respect to the international industrializing context. It discusses possible museological models inspiring the exhibition and networks and connections in the 19th-century pan-European cultural society. It emphasizes the Milanese cultural features within the Italian post-unification context, highlighting their specificity and inconsistency with the concurrent tension between celebrating a glorious Past and looking toward the near future.

Keywords: Decorative arts, Industrial Exhibition, Display, Collections, Collectors.

All'indomani della unificazione politica (1861), accompagnata dalle indispensabili trasformazioni economiche, culturali e amministrative, anche la giovane nazione italiana guardava alle esposizioni industriali quali opportunità per ridisegnare il proprio ruolo sullo scacchiere internazionale, testimoniando, ovvero affermando, lo sviluppo della tecnica e della creatività italiane nel loro fare storico, fino alla contemporaneità.

In continuità con le iniziative proposte con successo in Gran Bretagna a metà Ottocento, a urgenze apologetiche – il cui carattere retrospettivo si traduceva nel ricorso a stilemi preindustriali – erano associate valenze educative e didattiche, volte a formare il gusto degli operatori impegnati nella produzione *ex-novo* e a rinnovare i tratti estetici di arti decorative e industriali (cioè dell'industria, ovvero dell'operosità umana). Non di rado, l'effimerità delle esposizioni si sarebbe poi tradotta nella costituzione di musei con l'obiettivo di perpetuarne la memoria e di promuovere l'industria.

Epicentro dell'economia padana fin dalla fine del Settecento, Milano andò consolidando il proprio primato nel corso del secolo successivo. Le peculiarità del capoluogo lombardo e la sua inclinazione cosmopolita, in parte riconducibili anche alla felice collocazione geografica, erano opportunamente enfatizzate dalle cronache ottocentesche in questo modo: «*centro d'una ricca provincia e centro industriale di primo ordine, – [...] vicina agli Stati dell'estero ed offre perciò più comodità e facilità ai trasporti e ai visitatori stranieri*»¹. L'immagine di città dinamica – che nella recente galleria Vittorio Emanuele II (1865-1878) identificava uno dei suoi simboli e tra i luoghi preferiti di convivenza sociale² – veniva corroborata nell'ultimo quarto del secolo dall'organizzazione di alcune esposizioni, sulla falsariga di quanto avveniva nei principali centri europei.

Il contributo del collezionismo privato all'esposizione retrospettiva

Sollecitata dal consenso suscitato dalle iniziative della città di Milano all'Esposizione di Vienna³, nel 1873 l'Associazione Industriale Italiana – che aveva sede proprio nella citata galleria – maturò la decisione di istituire un Museo d'Arte Industriale. Esso avrebbe potuto essere utilmente integrato dalla creazione di una scuola, sulla scia di analoghe iniziative avviate in altri centri italiani⁴.

Secondo il Comitato Promotore, il nuovo istituto avrebbe potuto beneficiare della contestuale organizzazione di una mostra retrospettiva. La transitorietà dell'iniziativa avrebbe infatti trovato domicilio all'interno dell'erigendo museo

¹ «Il palazzo di Cristallo». *Corriere della Sera*: 30 ottobre 1877, p. 3.

² Su questi temi, rimane fondamentale, W. BENJAMIN, *Parigi, capitale del 19 secolo: i passages di Parigi*, a cura di R. Tiedemann. Torino, 1986.

³ *L'Arte in Italia* n° 9 (1873), p. 130.

⁴ Si veda ad esempio, l'istituzione del Museo Vetrario di Murano (1861), del Regio Museo Artistico Industriale Italiano di Torino (1862), del Museo del Bargello di Firenze (1865) e del Museo Artistico Industriale di Roma (1873). Per un quadro d'insieme del panorama italiano e per le connessioni con il mondo anglosassone, cfr. P. COEN, *Il recupero del Rinascimento. Arte, politica e mercato nei primi decenni di Roma capitale (1870-1911)*. Cinisello Balsamo, 2020, specie il capitolo I, pp. 9-49.

accanto a «una *Esposizione permanente moderna, ossia dei prodotti attuali delle arti industriali,*» oltre che a una «raccolta di oggetti originali e di copie plastiche di oggetti di qualunque tempo o paese» e a «una *Biblioteca [...] formata dalla raccolta di opere illustrate sulle arti – sulle industrie – di disegni e di fotografie – di modelli – di pubblicazioni della materia acquistata dal Museo [...]*»⁵. L'evento espositivo avrebbe certamente contribuito a risvegliare l'interesse del pubblico, offrendo visibilità al progetto museale, sollecitando la raccolta di finanziamenti e sensibilizzando il sostegno dei collezionisti privati.

Diverse vicende non permisero poi di dare seguito alla realizzazione del museo⁶ e ciò nonostante, per il suo spirito che definiremmo intrinseco, l'esposizione favorì l'aspirazione della città a uscire da un certo provincialismo e a presentarsi sul palcoscenico d'Europa quale centro artistico-culturale, oltre che industriale.

Il senso di responsabilità civile e partecipazione corale alla mostra che infine poté svolgersi nel 1874 è testimoniata dall'elenco di ben 292 espositori in cui i nomi di professionisti, industriali e imprenditori, si raccordavano ai «tradizionali» attori del collezionismo erudito di studiosi, artisti ed esponenti dell'aristocrazia locale. Al concorso delle raccolte blasonate di Giangiacomo Trivulzio⁷, Gian Giacomo Poldi Pezzoli⁸, Carlo Cagnola⁹, Lodovico Trotti¹⁰, Gianmartino Arconati Visconti¹¹ e Giovanni Lucini Passalacqua¹² si andò così ad affiancare quello di antiquari come Sofia Cioffa, ovvero la vedova Arrigoni¹³, Giuseppe Baslini¹⁴ e

⁵ *Norme per la fondazione del Museo d'Arte Industriale in Milano*. Milano, 1873.

⁶ Alcuni aspetti relativi all'iter di istituzione del museo sono stati discussi in: E. BAIRATI, «Il Museo d'Arte Industriale: il Museo della Città», in C. MOZZARELLI e R. PAVONI (a cura di), *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi*. Milano, 1991, pp. 47-58; S. VECCHIO LUCCHINI, «Il 'progetto' culturale della giunta milanese negli ultimi decenni dell'Ottocento e la nascita del Museo Artistico Municipale». *Rassegna di Studi e di Notizie* n° XXIII (1999), pp. 11-33; F. TASSO, «Dal Museo d'Arte Industriale al Museo Artistico Municipale», in M. FRATELLI e F. VALLI (a cura di), *Musei nell'Ottocento. Alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*. Torino, 2012, pp. 417-423; P. AMADINI, «L'esposizione storica d'arte industriale ai giardini pubblici», in *Mondi a Milano, Culture ed esposizioni 1874-1890*. Milano, 2015, pp. 43-51; L. TUNESI, «1873-1878: cronaca del Museo d'Arte Industriale di Milano». *Rassegna di Studi e di Notizie* n° XXXIX (2017), pp. 35-59.

⁷ Sulla collezione Trivulzio, cfr. A. SQUIZZATO, *Viaggiatori, eruditi e studiosi al museo Trivulzio nei secoli XVIII e XIX*, in D. ZARDIN (a cura di), *Lombardia ed Europa. Incroci di storia e cultura*. Milano, 2014, p. 275-298.

⁸ Sul collezionismo di Gian Giacomo Poldi Pezzoli e il rilievo assunto dalla sua dimora nell'Italia del Risorgimento, L. GALLI MICHERO e F. MAZZOCCA (a cura di), *Gian Giacomo Poldi Pezzoli: l'uomo e il collezionista del Risorgimento*. Torino, 2011.

⁹ Accanto ad opere pittoriche, la raccolta di Carlo Cagnola, sistemata nelle stanze della dimora milanese di via Cusani, vantava una raccolta di ceramiche e porcellane.

¹⁰ Il palazzo milanese della famiglia Trotti Bentivoglio fu durante il Risorgimento punto di riferimento e di incontro per la nobiltà e la borghesia milanese. Dopo l'Unità d'Italia Lodovico Trotti partecipò alla vita politica di Milano svolgendo un ruolo attivo nell'amministrazione della città.

¹¹ Gianmartino Arconati Visconti sposò la celebre filantropa e *salonnière* Marie Louise Jeanne Peyrat. Per un quadro d'insieme su questa collezionista nella Parigi tra Ottocento e Novecento, si veda ora *Marquise Arconati Visconti, femme libre et mécène d'exception*. Parigi, 2019.

¹² P. AMADINI, «Giovanni Battista Lucini Passalacqua. Ricordi d'Oriente in riva al Lario». *Altolariana-Bollettino della Società Storica Altolariana* n° 9 (2019), pp. 121-158.

¹³ *Catalogue de la collection de feu madame Veuve Arrigoni de Milan* (Catalogo). Bergamo, 1902.

¹⁴ M. COLOMBI, «"Une des figures les plus originales de Milan": l'antiquario Giuseppe Baslini (1817-1887)». *Acme* n° 74 (2021), pp. 95-121; M. COLOMBI, «Capolavori in fuga: gli affari dell'antiquario milanese Giuseppe Baslini

Alfonso Reichmann¹⁵, di artisti e *connoisseur* quali Giuseppe Bertini¹⁶ oltre che di imprenditori dell'industria tessile Luigi Fuzier¹⁷, Ambrogio Osnago¹⁸, Federico Mylius ed Eugenia Schmutzinger, moglie del banchiere e imprenditore Giulio Mylius¹⁹. Sollecitata da una naturale aspirazione al prestigio sociale, la variegata classe dirigente lombarda aveva abbracciato la sfida espositiva, facendo intravedere in filigrana quella commistione di pratiche collezionistiche, investimenti di capitale e attività imprenditoriali che caratterizzarono il secondo Ottocento europeo.

Per comprendere la portata della mostra del 1874 è necessario considerare che nel territorio milanese prima dell'unificazione degli Stati italiani erano poche le raccolte d'arte davvero accessibili. Parzialmente aperte a selezionati visitatori erano la collezione Litta Visconti Arese e quella del cavaliere Ambrogio Uboldo²⁰. Ancora alla vigilia dell'esposizione, la mappa del collezionismo lombardo consegnataci dal monumentale *opus* dedicato alle arti decorative dello storico Jules Labarte (1864-1868) vantava qualche opera della raccolta Trivulzio e di quella di Costanzo Taverna, oltre agli avori del Duomo di Milano, al Messale della Biblioteca di Brera, all'Altare d'Oro di Sant'Ambrogio e al Tesoro del Duomo di Monza²¹. Si trattava in buona sostanza di oggetti liturgici accessibili a un pubblico laico solo nelle circostanze scandite dal rituale religioso.

Anche grazie all'Esposizione Storica d'Arte Industriale, la geografia del collezionismo milanese e delle collezioni di arte decorativa poteva venire riscritta. I dati desunti dalle guide milanesi pubblicate negli ultimi decenni dell'Ottocento non permettono tuttavia di valutare il numero e la consistenza di tali raccolte, circoscritti com'erano a biblioteche private, gallerie di pittura, scultura e incisione oltre a collezioni di tipo naturalistico e numismatico.

La guida alla mostra del 1874 e gli articoli sulla stampa periodica offrivano invece una formidabile testimonianza della vivacità culturale e della vita di rela-

a Londra, Berlino e Parigi». *Predella* n° 54 (2023), pp. 125-140, XXXII-XLI.

¹⁵ Reichmann fu fornitore del collezionista d'arte e imprenditore inglese Frederick Stibbert che stabilì la propria dimora a Firenze. S. TURINA, «Una giapponese a Milano nel 1874. Alcune riflessioni intorno a un dipinto di Eleuterio Pagliano (1826-1903)», in S. DALLA CHIESA, C. PALLONE, V. SICA (a cura di), *Sguardi sul Giappone da Oriente e Occidente*. Venezia, 2021, p. 111-133.

¹⁶ Giuseppe Bertini fece parte della commissione per l'istituzione del Museo Nazionale del Bargello a Firenze nel 1865 e primo curatore del Museo Poldi Pezzoli nel 1881. L. PINI, *Giuseppe Bertini pittore, 1825-1898* (tesi di dottorato). Università degli Studi di Roma La Sapienza, Roma, 1996.

¹⁷ Luigi Fuzier fu industriale della seta e vicepresidente della Società di incoraggiamento d'arti e mestieri di Milano.

¹⁸ Ambrogio Osnago era titolare della Fabbrica Nazionale di Stoffe di Seta Ambrogio Osnago.

¹⁹ Per un quadro d'insieme del collezionismo milanese lombardo, si vedano i contributi di Alessandro Morandotti raccolti in A. MORANDOTTI, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*. Milano, 2008.

²⁰ *Catalogue d'objets d'art et de curiosités... provenant d'Italie. Collection Uboldo* (Catalogo). Paris, 1869. Sulla figura di Uboldo e la sua collezione, P. CARREA, «Il 'Parnaso de' moderni artisti': le collezioni artistiche di Ambrogio Uboldo». *MDCCC 1800* n° 7 (2018), pp. 75-94.

²¹ J. LABARTE, *Histoire des arts industriels au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance*. Paris, 1864-68, 4 voll. Si rammenti, tra l'altro, la presenza di Labarte a Venezia nel 1839. Per uno studio critico sull'opera di Labarte si veda M. TOMASI, «De la collection à l'histoire: sur la genèse et la structure de l'*Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance* de Jules Labarte», in R. RECHT, P. SÉNÉCHAL, C. BARBILLON et F.R. MARTIN (dir.), *L'Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*. Paris, 2008, pp. 255-268.

zione sociale che l'evento espositivo aveva generato²². L'eccezionalità dell'episodio viene restituita sulle pagine de «L'Illustrazione Universale» dal giornalista Armando in termini entusiastici: «*le cose che sono esposte sono in gran parte cose peregrine, rare, che si possono vedere una qui, una là, una quest'anno, un'altra chissà quando, ma che non si vedono mai in tanta copia riunite; sono tesori che stanno sempre ascosti agli occhi dei profani, chiusi sotto chiave negli stipi delle regine, delle duchesse, delle principesse, delle contesse [...] sono mobili che le nostre vecchie case patrizie conservano da secoli, a decoro delle più riposte loro camere, ad ornamento dei Sancta Sanctorum dei loro palazzi [...]»²³. In queste parole, si può leggere quella specificità della situazione milanese – ma anche italiana – che, un secolo dopo, lo storico dell'arte Andrea Emiliani avrebbe efficacemente sintetizzato nell'espressione «museo diffuso».*

A Milano, le istanze encomiastiche e la concorrente esigenza di proporre dei modelli di riferimento per il potenziamento dell'industria si erano dunque sostanziate in una coscienza locale (e per quanto detto, di fatto, nazionale) che si era espressa nell'individuazione di un patrimonio storico-artistico il quale veniva reso simultaneamente accessibile al grande pubblico e condiviso per un lasso di tempo limitato²⁴. L'esposizione (e quindi la visibilità) di alcune opere confermava il valore sia artistico che venale degli oggetti, in un clima di orgoglio in cui la competizione tra collezionisti diventava pungolo alla ricerca dell'eccellenza e in cui la storia individuale della singola collezione si intersecava con quella di altre storie/collezioni, amplificandone la rilevanza. Il valore venale (oltre che simbolico) delle opere era in mostra opportunamente salvaguardato (e implicitamente richiamato) dalla sistemazione di alcune teche a protezione degli oggetti più preziosi, e dalla presenza di custodi posti a vigilare i diversi ambienti espositivi²⁵.

La dimensione pubblica degli oggetti esposti si riverberava pure negli articoli sulla stampa periodica, e il conseguente dibattito ad essa sotteso²⁶. Indispensabile strumento per ogni tipo di avventore, fu inoltre la guida che accompagnava la mostra, oltre al repertorio d'immagini raccolto dal fotografo Giulio Rossi con le riproduzioni di 250 tra gli oggetti ritenuti più significativi²⁷. Proprio in vista della realizzazione di questo palinsesto era stata formulata dal Comitato Esecutivo dell'esposizione la richiesta di trarre «copia degli oggetti esposti più rimarchevoli e più degni di studio e d'esempio ai nostri artefici»²⁸.

²² *Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano 1874* (Catalogo). Milano, 1874.

²³ ARMANDO, «L'esposizione storica d'arte industriale». *L'Illustrazione Universale*, II, nn¹ 33-34, luglio 1874, p. 50.

²⁴ F. HASKELL, *The ephemeral Museum. Old Master Paintings and the rise of the Art Exhibition*. New Haven, 2000.

²⁵ «La police intérieure est faite, avec beaucoup de politesse, par des gardiens en habit noir dont le chapeau, à haute forme, est drapé d'une étoffe bleue où le mot custode se lit brodé en argent et par des carabiniers dont l'uniforme un peu vieillot, rappelle celui de nos volontaires de 1789». A. SCHOY, «Italie. L'exposition artistique industrielle de Milan». *Journal des Beaux-Arts et de la littérature* n° 18 (1874), p. 140.

²⁶ Per un quadro complessivo del rapporto del mondo italiano con i periodici europei, cfr. P. CORDERA, «Per la divulgazione delle arti decorative. Il confronto con i periodici europei», in V. TASSINARI e I. TERRACCIANO (a cura di), *Scuola di Decorazione di Brera*. Soveria Mannelli (Catanzaro), 2021, pp. 41-45.

²⁷ L. TUNESI, «Una 'diligata mansione' per Giulio Rossi e Giuseppe Bertini (fotografie d'arte industriale dall'Esposizione)». *Rassegna di Studi e di Notizie*, a. 45, n° XLI (2021), pp. 147-163.

²⁸ Archivio Storico della Camera di Commercio di Milano (ASCC), Sezione III, Cartella 183, fascicolo 7b, 12 luglio 1874.

Intrapreso probabilmente in vista dell'apertura del museo, quello che nei fatti era un vero e proprio compendio dell'esposizione, diventava anche un formidabile strumento di studio e di *connoisseurship* che permetteva di apprezzare le qualità formali dei singoli manufatti, reiterando in un certo senso attraverso una riproduzione lo stesso rapporto diretto, personale e individuale – ma esclusivo – che il collezionista instaurava attraverso l'esame diretto del singolo pezzo in suo possesso. Al tempo stesso, appalesava il credito di cui godeva il *medium* fotografico anche in Italia all'interno del «sistema dell'arte»²⁹, in linea con quanto si andava dipanando nel resto d'Europa già alla metà dell'Ottocento quando, dapprima nel Regno Unito e una ventina d'anni dopo anche in Francia, venne concesso ai fotografi l'accesso alle collezioni museali, insieme alla possibilità di immortalare le opere d'arte in esse conservate³⁰. Come ha evidenziato Sylvie Aubenas, la diffusa presenza di stampe fotografiche nelle biblioteche di collezionisti e storici dell'arte – a cui imprese come quella di Rossi erano con tutta evidenza destinate – era non solo attestazione dell'impiego di tali riproduzioni quale strumento di studio e comparazione ma anche della loro circolazione sul mercato dell'arte³¹.

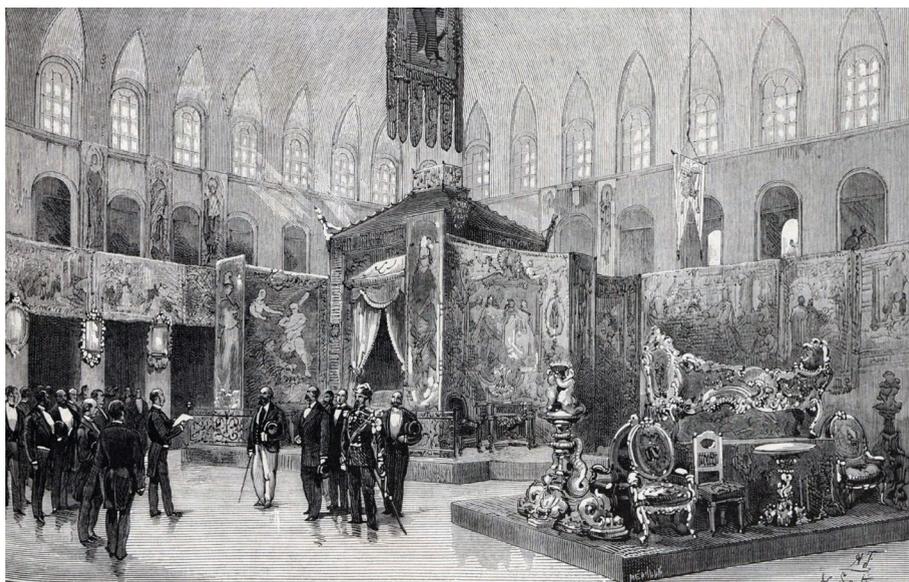
Le scelte espositive

Necessariamente meno ambiziosa delle iniziative internazionali coeve – anche se il modello di riferimento discendeva da quello messo a punto nella galleria dell'*Histoire du Travail* all'Esposizione Universale di Parigi del 1867 – l'Esposizione Storica d'Arte Industriale godette di singolare fortuna tanto in Italia quanto all'estero. La sede milanese che ospitò l'evento – lo stabile dell'ex convento di Nostra Signora dei Sette Dolori presso i giardini pubblici, nell'area ora occupata dal Museo di Storia Naturale – fu all'altezza delle aspettative, nonostante il necessario, comprensibile compromesso tra istanze rappresentative, esigenze pratiche e, non secondariamente, necessità di contingentare le spese. In quest'ottica deve essere, ad esempio, considerato l'impiego degli arazzi alle pareti del salone principale (lám. 1) e lungo lo scalone che immetteva al primo piano dell'edificio: oltre a testimoniare la crescente popolarità che quest'arte andava acquisendo nella seconda metà dell'Ottocento, questo accorgimento era forse stato uno stra-

²⁹ L'espressione entrò nell'uso fin dagli anni Settanta quando venne impiegata dal critico inglese Lawrence Alloway: L. ALLOWAY, «Network. The Art World Described as a System». *Artforum* n° XI (1972), pp. 28-32. Per un quadro complessivo dell'universo collezionistico in Francia nel Novecento, D. LEVI, «Connaisseurs françaises au milieu du XIX^e siècle: tradition nationale et apports de l'étranger», in R. RECHT, P. SÉNÉCHAL, C. BARBILLON et F. R. MARTIN (dir.), op. cit., pp. 197-214.

³⁰ Dissipati i sospetti iniziali, fin 1852 il fotografo Roger Fenton aveva ricevuto il permesso di fotografare le antichità all'interno del British Museum; ai colleghi francesi la pratica negli omologhi musei in patria fu estesa solo una ventina di anni più tardi. Su questi temi e il fallito progetto del direttore del Musée du Louvre Léon de Laborde di realizzare un inventario generale fotografico di tutte le collezioni pubbliche, si veda D. DE FONT-RÉAULX e J. BOLLOCH, *L'œuvre d'art et sa reproduction*. Paris, 2006; D. DE FONT-RÉAULX, «La photographie et décidément une belle chose'. Remarques sur la présentation de la photographie à l'exposition Universelle de 1855», in *Napoléon III et la reine Victoria. Une visite à l'Exposition universelle de 1855*. Paris, 2008, pp. 116-127.

³¹ S. AUBENAS, *Photographies d'œuvres d'art anciennes au XIX^e siècle: bilan et perspectives de la recherche*, in R. RECHT, P. SÉNÉCHAL, C. BARBILLON et F. R. MARTIN (dir.), op. cit., pp. 229-242.



Lám. 1.- M.SCOTT (dis.), C. YRIARTE (inc.), Milano. Esposizione di arti industriali al Giardino Pubblico. Il comitato organizzatore, presieduto da M. Fortis, riceve il re Vittorio Emanuele, 1874 [Le Monde Illustré n° 913 (1874)].

tagemma atto ad offrire rapidamente, e in economia, fondali appropriati a una esposizione tanto ambiziosa.

La presenza di diversi corrispondenti della stampa straniera (perlopiù di area francofona) – incarico che essi avevano assunto in virtù dell’attività professionale svolta in patria in qualità di architetti, accademici e, più in generale intermediari nel mondo dell’arte – restituisce, almeno parzialmente, il clima internazionale che si poteva respirare in città e testimonia l’apprezzamento per l’iniziativa e la diffusione di un gusto condiviso che trovava dunque riscontro ben al di fuori dei confini italiani.

Sincero entusiasmo traspare nelle parole dell’antiquario e critico d’arte belga Léon Gauchez che aveva visitato la mostra in compagnia dell’amico giornalista Raymond Reynders e del letterato e filosofo parigino René-Joseph Ménard³². Firmata con lo pseudonimo di Paul Leroi, la sintesi del soggiorno milanese venne

³² Per alcuni aspetti della biografia di Gauchez, si veda M. Jingaoka, «The Use of Images in Art Dealing. Leon Gauchez (1825-1907) and Auction Catalogues Illustrated with Etchings.» *Studies in Western Art* n° 8 (2002), p. 139-157; I. GODDEERIS, «Forward!–Selfhelp–Self-Respect: Léon Gauchez (1778-1874) et la Société internationale des Beaux-Arts de Londres», in I. GODDEERIS e N. GOLDMAN N. (dir.), *Animateur d’art: Marchand, collectionneur, critique, éditeur... L’animateur d’art et ses multiples rôles. Étude pluridisciplinaire de ces intermédiaires culturels méconnus des XIXe et XXe siècles*. Bruxelles, 2015, pp. 141-155; P. PREVOST-MARCILHACY, «Léon Gauchez, Théophile Thoré et le développement du marché de l’art en Europe», in R. FROISSART, L. HOUSSAIS et J.F. LUNEAU (dir.), *Du Romantisme à l’Art Déco. Lectures croisées. Mélanges offerts à Jean-Paul Bouillon*. Rennes, 2011, pp. 137-152.

pubblicata tra il 1877 e il 1879 in una serie di articoli apparsi sulla rivista «L'Art» di cui era stato uno dei fondatori³³. Alla fine, la relazione di Gauchez si risolse in un espediente per celebrare alcune delle opere esposte e i relativi proprietari, oltre che a sostenere la causa dell'istituzione e della diffusione dei musei dedicati alle arti decorative.

Parole di encomio erano generalmente indirizzate alla *mise en scène*. Le descrizioni e le xilografie o le litografie a corredo dei resoconti giornalistici dell'epoca permettono, almeno parzialmente, di apprezzare gli esiti di una scenografia in cui coesistevano logiche espositive che presiedevano ad intenti diversi. Sotto il profilo economico, era decisivo il compito che questa messinscena era chiamata ad assolvere, ovvero quello di promuovere l'ebanisteria e la produzione *ex novo* per il fiorente mercato di esportazione che nell'Ottocento soddisfaceva le esigenze di lusso e di comfort della nuova classe imprenditoriale internazionale che andava affermando/consolidando il proprio ruolo. Dal punto di vista didattico e comunicativo, la scelta di sistemare i mobili in base al materiale, alla lavorazione e alla tipologia al piano terreno e di ricostruire alcuni interni d'epoca al centro del salone d'ingresso – dedicati al Barocco, al XVII secolo, allo stile Louis XVI o Henry IV e agli stilemi contemporanei – rispondeva all'esigenza di offrire un'esperienza che potremmo definire quasi immersiva, ai visitatori della classe borghese. Meglio di altre soluzioni, essa sembrava poter coinvolgere un tipo di pubblico di non addetti ai lavori, offrendo convincentemente l'impressione di accedere a una vera dimora patrizia³⁴. Quella che l'architetto Boito derubricava a «*immensa e meravigliosa, [...] bottega da rigattiere*»³⁵, agli occhi del collega belga e accademico Auguste Félix Schoy appariva invece una soluzione particolarmente riuscita proprio perchè esente da ogni propensione al bric-à-brac o, peggio, al bazar³⁶. Inviato dal governo belga con la missione di carpire qualche utile suggestione in vista dell'esposizione di arti decorative prevista per la fine di quello stesso anno a Bruxelles, l'architetto Schoy usava nei resoconti apparsi sul «Journal des Beaux-Arts et de la littérature» l'espediente retorico di mettere a confronto l'esperienza milanese con la situazione belga. Così, in un contesto in cui si andava affermando il concetto di neo-Rinascimento fiammingo, per persuadere i compatrioti della efficacia del modello italiano, ritenne appropriato trasfigurare la messinscena del salone espositivo

³³ P. LEROI, «Trois jours à Milan». *L'Art. Revue hebdomadaire illustrée* n° XI (1877), pp. 101-106, pp. 156-160, pp. 301-307; *Ibidem* n° XII (1878), pp. 229-233; *Ibidem*, n° XIII (1878), pp. 129-136; *Ibidem*, n° XVI (1879), pp. 171-179; *Ibidem*, N° XVIII (1879), pp. 206-209.

³⁴ Sul dibattito museografico in Italia intorno al 1900, S. COSTA, «I pubblici, la fruizione e la Storia. Aspetti del dibattito in Italia nel primo Novecento», in S. COSTA, D. POULOT e M. VOLAIT (a cura di), *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*. Bologna, 2017, p. 29-47; sulle esperienze immersive volte a coinvolgere i visitatori nei musei e nelle esposizioni, si veda J. ARNALDO, S. COSTA, D. POULOT, A. ROSELLINI (a cura di), *Atmosfera. Esperienze immersive nell'arte e al museo*. Bologna, 2021.

³⁵ C. BOITO, «La mostra storica d'arte industriale a Milano». *Nuova Antologia* n°27 (1874), p. 124.

³⁶ «Ce qui plaît dans l'arrangement de cette grande salle, c'est qu'à l'encontre de tous les musées rétrospectifs que nous avons vus, elle n'a pas cette apparence malsaine de bric à brac, cet air de bazar, où l'ostentation banale et la mise en lumière de chaque objet, quelle que soit sa valeur intrinsèque, révèle les menées misérables de quelque ténébreuse spéculation mercantile». A. SCHOY, «Italie. L'exposition artistique industrielle de Milan». *Journal des Beaux-Arts et de la littérature* n° 18 (1874), p. 141.

con la pittoresca evocazione di un quadro degno di essere inserito tra gli interni dipinti dai maestri fiamminghi³⁷.

Con minor enfasi retorica, il francese Louis Courajod – di recente nomina a curatore delle Sculture e degli Oggetti d'Arte del Medioevo, del Rinascimento e dell'Età Moderna al Musée du Louvre – concordava sull'eccellenza degli oggetti che li rendeva degni di figurare in un museo dedicato alle arti decorative³⁸. Pur rispondendo ad esigenze classificatorie e di studio, a suo avviso, l'allestimento riusciva a valorizzare tanto i pezzi singolarmente che nel loro insieme, offrendo una valida alternativa al repertorio tassonomico delle vetrine³⁹. Era questa un'opinione condivisa con molti visitatori che ritenevano che gli oggetti fossero esposti «con gusto e discernimento, e in modo da dare un significato a ciascun oggetto, conservando un aspetto grandioso all'insieme»⁴⁰.

Di diverso tenore, ma di pari efficacia, l'intento didattico delle sale al primo piano si traduceva in un ordinamento tipologico e cronologico: così dalla galleria della ceramica, si passava a quella dedicata a tessuti, ricami, trine e ventagli, alle due sale dedicate ad armi e armature, prima di raggiungere il gabinetto dei vetri per approdare alla sala dedicata ad avori e bronzi, da cui si accedeva alla saletta dedicata agli smalti, e di lì alla sala dedicata all'oreficeria. Alle produzioni storico-artistiche sistemate in questi ambienti facevano riscontro i prodotti dell'arte industriale moderna – anche se sottorappresentata – esposti nel loggiato, con un rimando visivo e comparativo con i possibili modelli di riferimento e la restituzione di una (auspicata) continuità storica (formale e ideale) tra passato e presente. A questa stessa ratio, doveva rimandare il percorso espositivo nel suo insieme. Al visitatore più attento non poteva, infatti, sfuggire l'enorme spazio riservato alla ceramica e alla produzione tessile. Nell'andare incontro alle naturali richieste di rappresentanza da parte dei collezionisti che avevano imprestato numerose opere, questa scelta doveva certamente rispondere anche alle logiche promozionali e imprenditoriali che le fiorenti industrie del settore reclamavano.

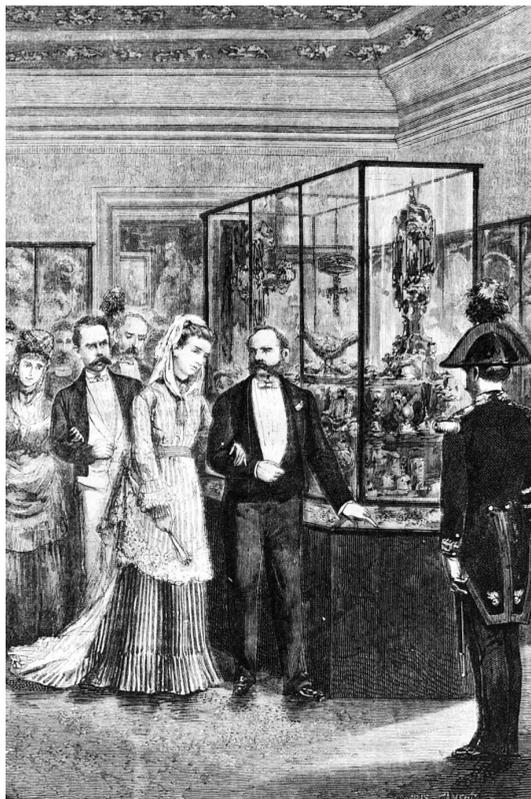
Di un gusto aggiornato ai modelli europei erano testimonianza le scelte allestitive. Le teche lungo le pareti e le vetrine posizionate al centro delle diverse sale riprendevano analoghi allestimenti già adottati nel 1856 al Museum of Manufactures della Marlborough House (poi South Kensington Museum, infine Victoria & Albert Museum) di Londra e nel 1866 al Musée du Louvre, nella sala

³⁷ «Il y a des percées habilement ménagées, des profondeurs rembranesques, des ruissellements de lumière sur l'or et la soie, l'ébène et l'ivoire, les bronzes et les dorures». A. SCHOY, «Italie. L'exposition artistique industrielle de Milan». *Journal des Beaux-Arts et de la littérature* n° 17 (1874), p. 137; *Ibidem* n°18 (1874), p. 141. Per un quadro d'insieme delle arti decorative in Belgio nella seconda metà dell'Ottocento, cfr. B. MIHAIL, «L'Exposition des arts décoratifs de Bruxelles en 1874 et la 'néo-Renaissance flamande'», in C. LEBLANC (dir.), *Art et Industrie. Les arts décoratifs en Belgique au XIX^e siècle*. Bruxelles, 2004, p. 55-64.

³⁸ L. COURAJOD, «Exposition rétrospective de Milan (art industriel, 1874)». *Gazette des Beaux Arts* n° XI (1875), pp. 376-392.

³⁹ «C'est une excellente manière de grouper les monuments et qui fait une heureuse diversion avec la classification toute scientifique des vitrines». *Ibidem*, p. 377.

⁴⁰ L. CHIRTANI, «Esposizione storica d'arte industriale a Milano». *L'illustrazione Universale*, n°57-58 (1874), p. 80.



Lám. 2.- M. TONANI (dis.), G. BARBERIS e F. CANEDI (lit.), Milano. Esposizione Storica d'Arte Industriale. La sala delle gioie del tesoro di Monza, visitata dai Principi di Piemonte, 1874 [La Nuova Illustrazione Universale, vol. II, mi 37-38 (1874)]

delle faïence della collezione Campana⁴¹. La vetrina con le oreficerie del Tesoro di Monza con la celebre Corona Ferrea – con cui erano stati incoronati i Re d'Italia fin dal XII secolo e di fronte a cui viene significativamente effigiata Margherita, futura regina del paese (lám. 2) – rievocava la sistemazione di analoghi palinsesti di carattere sacro (e simbolico) tanto nelle chiese – il tesoro di Carlo Magno a Saint-Riquier o quello di Saint Denis nell'omonima abbazia alle porte di Parigi – che nei musei, come il tesoro di Guarrazar nella Real Armería di Madrid (lám. 3).

Così, l'interesse ottocentesco per l'arte militare, diffuso ovunque in Europa, si rispecchiava in mostra nella scelta di dedicare un'intera sala alle armature, il cui prestigio era assicurato dai prestiti della Armeria Reale di Torino. Con

⁴¹ L'associazione dei musei con la produzione *ex-novo* è mirabilmente espressa dal poeta Stéphane Mallarmé in questo modo: «Notre Musée Campana (on s'en souvient): demandez au grand Joalliers, qu'ils s'appellent Fronat-Meurice, Rouvenat ou Fontenay, si leur admirable science, toute critique, ne vient pas de là; ainsi que des vitrines de l'Hôtel de Cluny, ou du comptoir parisien des marchand japonais, voir algériens». S. MALLARMÉ, *La dernière mode. Œuvre complète*, ed. par H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris, 1965, pp. 711-712.



Lám. 3.- G. MASSIOT et cie. (fot.), Tesoro de Guarrazar. Corona votiva de Suithila, exposta all'Armería del Palacio Real de Madrid, ca. 1910 [Univeristy of notre Dame (IN, Usa), Hesburgh Libraries

questo stesso spirito, alla metà del secolo a Milano era stata costituita l'armeria di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, seguita dalla galleria d'armi dei fratelli Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi e, infine, da quella di Carlo Bazzero ancora negli ultimi decenni del secolo.

Epilogo

Ormai annoverata tra i principali centri dell'Italia settentrionale insieme a Firenze, Venezia e Genova, nell'ultimo quarto del XIX secolo, Milano si affermò quale punto di riferimento per il mercato antiquario delle arti decorative. La corrispondenza del Comitato Organizzatore dell'Esposizione del 1874 documenta i rapporti stabiliti con diversi istituti europei e lo sforzo di tenere aggiornati i propri archivi con richieste e/o scambi di volumi a stampa o repertori fotografici⁴².

⁴² Tra gli interlocutori dell'Associazione Industriale Italiana figuravano, ad esempio, il Museum für Kunst und Industrie di Vienna, il South Kensington Museum di Londra e il Deutsches Gewerbe Museum di Berlino. Milano, Archivio Storico Civico-Biblioteca Trivulziana, *Museo d'Arte Industriale e Museo Artistico Municipale*, Cart. 3.

Come detto più sopra, l'esposizione milanese non approdò all'auspicata istituzione di un museo dedicato alle arti decorative. Forse anche grazie alla consapevolezza civica maturata a seguito dell'evento espositivo, il pubblico poté disporre di parte delle collezioni in mostra perchè nel 1886 alcuni collezionisti illuminati – tra gli altri, Filippo Sessa, Giovanni Battista Lucini Passalacqua, Alfonso Reichmann, Giuseppe Bertini e Emilio Visconti Venosta – fecero pervenire le loro raccolte al Museo Civico d'Arte (istituito nel 1877), poi trasferite al Castello Sforzesco (1894-1896), insieme alle raccolte del Museo Patriottico Archeologico e del Museo del Risorgimento.

In assenza di una reale volontà da parte del Comune di Milano e di un'azione di tutela dei beni culturali da parte dello Stato italiano (posta in essere con la legge di salvaguardia solo nel 1902), una delle conseguenze paradossali del successo della mostra retrospettiva del 1874 e della conseguente accresciuta notorietà delle collezioni private fu la dispersione all'asta di molte raccolte, quali le collezioni di Federico Mylius (1879), Giovanni Battista Lucini Passalacqua (1885 e 1897), Giuseppe Baslini (1888), Achille Cantoni (1887), Angelo De Amici (1889), Luigi Fuzier (1893), Ferdinando Meazza (1893) e Giuseppe Bertini (1899).

Inoltre, se questo fenomeno sottolinea l'accresciuto interesse per le arti decorative presso un pubblico allargato e l'ampliamento del mercato antiquario a nuove «merci», d'altro canto lo sforzo di emancipazione di queste manifestazioni artistiche dalle cosiddette «arti maggiori» sembra fallire di fronte alle osservazioni dell'architetto Schoy, che riteneva non solo che l'esposizione milanese avesse i tratti di un vero e proprio museo, ma che essa fosse di gran lunga superiore ad altri celebri musei di arte decorativa quali il museo Carolino (poi Salzburg Museum) di Salisburgo, il Germanisches Nationalmuseum di Norimberga, il South Kensington di Londra, le collezioni del Castello Monbijou di Berlino, dell'hôtel di Cluny di Parigi e della Porte de Hal di Bruxelles. La conclusione di questo ragionamento è sorprendente poiché l'unico termine di paragone adeguato viene identificato nelle collezioni del British Museum, del Musée du Louvre, del Castello di Ambras, dello Zwinger di Dresda e del Bayerisches Nationalmuseum di Monaco, ovvero da alcuni dei più illustri istituti di rilevanza nazionale in cui era la grande Arte ad essere celebrata. Se da un lato viene riconosciuto in questo modo la valenza dei musei d'arte decorativa – e implicitamente gli oggetti che essi custodiscono – allo stesso tempo sembravano naufragare i propositi di autonomia che le diverse manifestazioni espositive dell'Ottocento avevano patrocinato, quasi le arti «minori» rimanessero in fondo subalterne e prive di un'identità abbastanza forte per sostenerle.