

«A living Encyclopaedia». Il Regno d'Italia all'*International Exhibition* del 1862

*Il debutto, sulla scena internazionale, del neonato Regno d'Italia,
proiettato verso un deciso sviluppo economico-industriale e, al contempo,
forte del suo ricco patrimonio di consolidate tradizioni*

La partecipazione del Regno di Italia all'*International Exhibition*, che ebbe luogo a Londra nel 1862, è da considerare a tutti gli effetti una sorta di debutto internazionale del neonato stato, all'indomani della sua unificazione politico-territoriale. Ed è solo tenendo conto di tale prospettiva che è possibile cogliere pienamente l'importanza che per il governo italiano assunse l'*Esposizione Italiana Agraria, Industriale e Artistica*¹, tenutasi nel 1861 a Firenze, città che di lì a qualche anno sarebbe stata scelta come capitale del regno. La prima esposizione nazionale italiana svolse difatti una duplice funzione: da una parte fu un'occasione per celebrare il Risorgimento nazionale e la recente unità, ma soprattutto fu il contesto in cui l'Italia poté sentirsi veramente una 'nazione', prendendo coscienza delle proprie forze produttive, industriali e artistiche; dall'altra si prestò ad essere una sorta di prova generale in vista della partecipazione del regno all'*International Exhibition*, tanto che la Regia Commissione istituita per sovrintendere all'organizzazione del padiglione italiano a Londra, durante l'esposizione nazionale del 1861 si trasferì temporaneamente a Firenze «per ritrarre tutti i vantaggi che se ne potea»².

L'*International Exhibition* avrebbe dovuto tenersi nel 1861, ma i conflitti internazionali provocati proprio dalle guerre risorgimentali italiane la fecero slittare di un anno³. L'esposizione fu la

seconda rassegna universale inglese a coinvolgere il panorama mondiale: se infatti il governo parigino fu il primo, nel 1798, ad organizzare una manifestazione pubblica dedicata alla promozione dei prodotti dell'industria nazionale, spetta a Londra il merito di aver concepito e realizzato, nel 1851, la *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*. Fu quella la prima di una lunga serie di esposizioni a carattere universale e internazionale, che animarono la vita culturale e mondana delle principali città europee tra Otto e Novecento, affermandosi come vetrine dell'*establishment* politico e commerciale⁴. E proprio la *Great Exhibition* costituisce l'antefatto con il quale l'esposizione del 1862 fu necessariamente chiamata a misurarsi.

Organizzando la *Great Exhibition* universale del 1851, la Gran Bretagna ebbe modo di esaltare i risultati raggiunti in ambito industriale e di confrontarsi direttamente con altre potenze economiche europee dell'epoca, come la Francia, l'Austria e gli stati aderenti alla Zollverein, l'unione doganale tedesca, esibendo la propria capacità produttiva e la sua forza commerciale, e contemporaneamente arricchendo le proprie conoscenze. Del resto, «how much is there for an English workman to learn! What walls of prejudice, what masses of stupidity to be removed! [...] Though this be substantially a mechanical and artistical competition, yet it is difficult not to ascribe to it

a far higher destiny»⁵. Dunque, non soltanto una competizione internazionale, ma un'occasione dalla quale i lavoratori di tutto il mondo potessero trarre profitto «by comparing what they have done with what they might have done. This is one of the great teachings of the Exhibition»⁶.

Il primo maggio 1851 ben 500.000 persone si presentarono all'inaugurazione dell'esposizione allestita in Hyde Park, all'interno del Crystal Palace⁷, «il mostro di vetro»⁸ e ferro progettato dall'architetto Joseph Paxton. Conferma della pace allora regnante in Europa e occasione di confronto fra diverse culture e realtà produttive, la *Great Exhibition* favorì di fatto uno scambio internazionale di esperienze e conoscenze. E tale carattere universale e didattico le valse l'appellativo di «a living encyclopaedia»⁹, una rassegna vivente ed enciclopedica che fu visitata da 6.039.195 persone, con una media di 42.831 al giorno¹⁰.

Le condizioni poste dalla commissione organizzatrice, la Royal Commission, prevedevano che fossero ammessi solo prodotti in qualche modo collegati all'attività industriale in virtù dei macchinari impiegati per ottenerli, delle tecniche di lavorazione e delle materie prime utilizzate¹¹, tanto che nella classe denominata *Fine Arts (Sculpture, Models and Plastic Art)* furono esclusi «oil paintings and water-colour paintings, frescoes, drawings and engravings [...], except as illustrations or examples of materials and processes»¹². In tale contesto le cosiddette arti applicate si rivelarono naturalmente il terreno privilegiato per l'incontro tra ideazione creativa ed artistica e innovazioni tecniche e chimiche proprie della sperimentazione industriale, volta ad ottimizzare i processi di produzione¹³. Del resto nessuna attività produttiva, ormai, poteva più ignorare l'uso della macchina al fine di mantenersi competitiva da un punto di vista commerciale e in grado di soddisfare un crescente consumo di massa. Si impose dunque un nuovo sviluppo tecnico-produttivo, meccanizzato e seriale, che determinò l'affermarsi delle arti industriali, capaci di soddisfare un mercato non solo sempre più ampio, ma anche molto differenziato, composto da facoltosi ed esigenti committenti, ma anche da acquirenti dal gusto meno raffinato e dalle limitate possibilità economiche. Tuttavia è da rilevare che la maggior parte delle nazioni partecipanti alla *Great Exhibition* espose opere di lavorazione artigianale e spesso neppure originali, cioè non realizzate appositamente per l'esposizione, come invece era stato richiesto. Gli organizzatori, difatti, dovettero dimostrarsi più

flessibili, prendendo atto di una realtà europea diversa da quella immaginata, ossia meno industrializzata.

Nel 1851 l'Italia era ancora frammentata in diverse realtà politiche. All'esposizione presero parte il Granducato di Toscana, lo Stato Pontificio e il Regno di Sardegna, che rappresentarono solo parzialmente le 'arti industriali' della penisola, rispettivamente con 123, 57 e 97 espositori¹⁴ su un totale di 13.937, di cui 7.381 della Gran Bretagna e dei territori dell'Impero e 6.556 di altri paesi stranieri¹⁵. Pur trattandosi di distinte realtà politico-territoriali, è interessante notare come agli Stati italiani partecipanti fu comunque riconosciuta un'identità culturale comune, dato che il padiglione ad essi riservato fu chiamato 'Italy' e soltanto internamente suddiviso in 'Tuscany', 'Rome' e 'Sardinia': denominazioni, queste, utilizzate anche nel catalogo ufficiale, fatta eccezione per lo Stato Pontificio, indicato come 'Papal States'. Le manifatture del Lombardo-Veneto invece esposero nella sezione austriaca, mentre il Regno delle due Sicilie decise di non partecipare all'evento.

Nonostante l'appellativo 'Italy' accrescesse l'importanza degli espositori italiani, essi di fatto non godettero di molta visibilità, sia perché erano poco numerosi, sia perché erano poco attrattivi per l'opinione pubblica, tendenzialmente affascinata dalle meraviglie giunte dalle colonie, dai complicati congegni meccanici e dai misteriosi procedimenti chimici. Gli italiani non si distinsero nemmeno per innovazione, destando quindi poco interesse nei giurati, i quali comunque rilevarono l'indiscutibile qualità dimostrata in alcuni settori, come quello tessile e mineralogico. Non mancarono elogi e premi nemmeno per alcuni specifici manufatti, quali gli intrecci delle filigrane genovesi, i capolavori in commesso fiorentino, i mosaici e i cammei romani¹⁶.

Come la *Great Exhibition*, anche l'*International Exhibition* del 1862 fu concepita come un'«enciclopedia vivente», ancor più ambiziosa della precedente per numero di partecipanti e ampiezza degli spazi espositivi, ma tuttavia incapace di risvegliare la stessa curiosità e ammirazione nei visitatori: «Every one has somewhere heard said that there 'will never be another Exhibition'; or that this one has been 'a huge bazaar'; or that it has been 'nothing like 1851': in short, the multitude who should have learned by it, as even the few to whom it might have been a grand mirror and chronicle of facts essentially valuable to future progress, have fallen into the habit of underestimating it, or not recognizing the desirableness of repetitions of such exhibitions»¹⁷.

1. Garrard & Co., caraffa (in *Reports by the juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided*, London, 1852, vol. III, tav. s.n.).



Per molti dunque quella del 1851 rimase l'unica e irripetibile *Exhibition*, mentre per altri questi eventi non furono altro che occasioni per esporre «the horrors of Free Trade»¹⁸.

Nonostante il minor successo riscosso, l'esposizione del 1862 condivise con quella del 1851 la volontà di stimolare il progresso nell'industria e nelle arti e mantenne lo stesso intento educativo, nella consapevolezza di quanto fosse importante «an exchange of civilities» e «a comparison of ideas»¹⁹. A mutare però fu l'incondizionata fiducia nel sistema industriale e nel progresso, che si scontrava con i limiti e i rischi di una produzione seriale e meccanizzata, troppo spesso scadente e di pessimo gusto, come del resto era chiaramente emerso nel settore delle arti applicate in occasione della *Great Exhibition*. Molti degli oggetti esposti nel 1851 costituiscono infatti validi esempi di quello stile eclettico e particolarmente sovraccarico che caratterizzava gran parte della produzione europea dell'epoca, specialmente inglese (fig. 1); quasi come se gli

eccessi decorativi potessero nobilitare i prodotti riscattandoli da una sorta di 'complesso di serialità'. Proprio in risposta alla deludente prova della Gran Bretagna nel 1851, l'anno seguente a Londra fu istituito il Museum of Manufactures (poi South Kensington Museum e oggi Victoria & Albert Museum), con la finalità di educare il gusto del pubblico e ricercare uno stile autentico, fornendo fonti e modelli di studio e d'ispirazione ai *designers*, i quali, dal 1857, poterono anche disporre di una scuola di disegno applicata all'industria, annessa al complesso museale. Molti oggetti presentati alla *Great Exhibition* e altrettanti esposti all'*International Exhibition* costituiscono il nucleo centrale della collezione del Victoria & Albert Museum, a cui negli anni si sono aggiunte altre raccolte in grado di testimoniare la varietà di tecniche, soluzioni e materiali impiegati nelle arti applicate, non solo in epoche recenti, ma anche in quelle più antiche.

Il clima in cui si svolse l'*International Exhibition* risentì di una vera e propria crisi delle arti applicate, dalla quale maturò una riflessione inter-

nazionale che spinse a riconsiderare il rapporto fra forma e materiali, funzione e decorazione, ma soprattutto fra 'disegno' – inteso come progetto – e metodi produttivi. Di fatto fu messa in discussione l'innovazione come valore univoco. Tener conto di tale contesto costituisce un presupposto fondamentale per valutare il contributo del Regno d'Italia all'esposizione del 1862; un giovane regno ancora impegnato nell'unificazione politico-sociale e culturale del paese, in cerca di un'identità nazionale da esibire agli occhi del mondo e proiettato verso un deciso sviluppo economico-industriale, potendo al contempo contare su un ricco patrimonio di consolidate tradizioni.

L'*International Exhibition* aprì il primo maggio nel 1862, esattamente un anno dopo l'incoronazione di Vittorio Emanuele II a re d'Italia, e ufficialmente avrebbe dovuto chiudere il 31 ottobre, ma rimase accessibile al pubblico fino al 15 novembre per consentire il più possibile la vendita di quanto esposto²⁰. Furono circa 27.500 gli espositori presenti, più del doppio di quelli del 1851, e tra i paesi partecipanti figurò, per la prima volta a una rassegna internazionale, anche il Giappone. Nei 171 giorni di apertura si contarono ben 6.211.103 visitatori²¹.

L'esposizione fu allestita secondo un criterio geografico e suddivisa, come in passato, in quattro sezioni; fu inoltre aumentato il numero delle classi di manufatti, passate da trenta a quaranta, ammettendo, contrariamente al 1851, anche la pittura. Alla *Great Exhibition* infatti erano stati valorizzati oggetti e prodotti strettamente connessi alla moderna industria, o comunque realizzati impiegando i progressi della scienza, della tecnica e della chimica: quindi, se la pittura fu esclusa, furono invece ammesse scultura ed architettura in virtù del lavoro del fonditore e di quello delle imprese edili. All'*International Exhibition* invece furono individuati due distinti dipartimenti, l'*Industrial Department* e il *Fine Art Department*, non contrapposti, bensì complementari. Nello specifico i lavori esposti furono classificati in prodotti non lavorati (classi I-IV), macchine (classi V-XVII), prodotti manifatturieri (classi XVIII-XXXVI; la XXXVI classe comprendeva sia l'oggettistica sia il disegno industriale) e Belle Arti (classi XXXVII-XL). Il *Fine Art Department* era composto da quattro classi: *Architecture designs and models* (XXXVII classe), *Paintings in oil and water colours, and drawings* (XXXVIII classe), *Sculpture, models, die-sinking and intaglios* (XXXIX classe), *Etchings and engravings* (XL classe). Nella XXXVIII classe, che riuniva pitture a olio, acquerelli e disegni, fu creata una sezione dedicata agli *Art de-*

signs for manufactures, quasi a sancire una sorta di riconciliazione, per così dire, tra arte ed industria, laddove il disegno come atto di progettazione si pone come presupposto imprescindibile per la creazione di un oggetto, sia dal punto di vista funzionale che estetico.

Sebbene il Regno d'Italia – al quale, per completare l'unificazione della penisola italiana, mancava solo l'annessione del Veneto e dello Stato Pontificio, peraltro già privato dei territori romagnoli, umbri e marchigiani – fosse una realtà politica sulle carte geografiche, era ancora profondamente frammentato sul piano politico ed economico. L'esposizione del 1862, di certo, si presentò come un importante palcoscenico, dove il nuovo governo ebbe la possibilità di rafforzare agli occhi dell'opinione pubblica italiana ed estera l'immagine di un paese unito e indirizzato verso l'espansione economica. Inoltre, rispetto all'esposizione italiana del 1861, la mostra londinese fu un'occasione ancora più significativa per testare lo stato di salute produttivo e industriale del paese in un confronto internazionale, a cui il regno italiano non volle sottrarsi. Volontà, questa, espressa chiaramente nella premessa al *Kingdom of Italy, official descriptive catalogue*, il catalogo curato dalla Regia Commissione Italiana e pubblicato oltre che in inglese anche in francese²² con il chiaro intento di promuovere gli espositori italiani all'estero, tanto che i prodotti e le opere vi furono descritti con più cura e dettagli rispetto ai cataloghi ufficiali dell'esposizione²³. Nell'introduzione leggiamo: «The Royal Commission appointed by the Italian Government to organize and direct the Italian Department of the exhibition of 1862, did not fail to point out from the commencement the necessity for the New Kingdom to take an important part in this Exhibition and, while passing in review the productive capabilities of Italy, to profit by opportunity to show to others what an industrial future is in store for her»²⁴. E a conclusione di essa: «[...] the most urgent necessity of a nation determined to take her proper place in the scale of the civilisation is to study and know herself, and to point out to others her present position and the various natural resources at her disposal»²⁵.

Il governo italiano riponeva fiducia nella qualità della produzione nazionale, ma era ben consapevole del suo limitato sviluppo industriale, a causa del quale risultava ancora poco competitiva. Per questo risultarono preziose le relazioni presentate dagli artigiani italiani inviati all'esposizione londinese con l'intento di studiare gli strumenti e i meccanismi produttivi adottati nelle fabbriche e

nelle manifatture straniere. È il caso, ad esempio, del resoconto redatto per la provincia di Lucca²⁶ da Francesco Petri e Leopoldo Mirri, entrambi armaioli, Antonio Bocci, fabbricante di carta, e Adolfo Pieroni, incisore, cesellatore e scultore in metallo, e rielaborato dal professor Sebastiano Onestini, direttore della spedizione lucchese. Ciascuno di essi non si limitò a visitare l'esposizione londinese, ma si recò anche in altre città inglesi e francesi, così da studiare direttamente la produzione delle ditte straniere note per qualità e innovazione in lavorazioni in cui essi stessi erano competenti. Il percorso e le considerazioni di Adolfo Pieroni, per esempio, aiutano a comprendere gli interessi dell'oreficeria lucchese e gli aspetti che di essa si desiderava migliorare. Egli apprezzò la manifattura francese per i bronzi esposti a Londra, poiché «superiore a tutte le altre in bellezza, e relativamente di minor costo»²⁷, e ammirò i lavori della ditta parigina Christofle, nei quali la «chimica ha pure prestato il suo sussidio, variando gradevolissimamente il colore delle dorature»²⁸. A Sheffield il Pieroni «ha veduto il grande opificio di coltellerie di I. Rogers et Sons, ed ha assistito alla fabbricazione di coltelli e rasoi di ogni genere, osservando i modi adoperati per dare il lucido agli acciai. La lavorazione delle lime e dell'acciaio nella fabbrica Charles Cammel and C., ed ivi osservò i forni ove si cementa l'acciaio ed i migliori modi di fonderlo»²⁹. A Parigi visitò la Zecca, dove poté «vedere il sistema di Monetazione, la maniera di ammolire l'acciaio da punzonare»³⁰. Egli dunque, in quello che potremmo definire 'un tour di aggiornamento', ripose la sua attenzione sulle scelte tecniche e chimiche operate nei procedimenti esecutivi, valutando in particolare l'economicità della produzione in relazione alla qualità del prodotto ottenuto.

Con il rapporto degli artigiani lucchesi fu pubblicata una lettera firmata da due commissari reali, Gustavo Benso di Cavour e Giuseppe Devincenzi, che riconobbero l'alto valore dell'impegno italiano nel presentare nel miglior modo possibile le ricchezze del paese al resto del mondo, nonostante le difficoltà insite nel processo di unificazione che il neonato regno stava affrontando. Questo sforzo «induce negli animi di tutti la persuasione che nell'opinione pubblica in Italia già sia entrato il concetto che la nostra novena vita politica abbia urgentissimo bisogno di basarsi sullo svolgimento della potenza economica della nazione»³¹. I risultati ottenuti dal Regno d'Italia nell'*Industrial Department* furono comunque ritenuti soddisfacenti dalle autorità reali, grazie «alla intelligenza dei nostri Espositori, ed a tutti coloro i quali hanno cooperato sia

in Italia sia in Londra a raccogliere ordinare e far bene apprezzare le cose nostre»³². E che non si trattasse solo di un'infondata autocelebrazione lo dimostrano le numerose medaglie e menzioni d'onore assegnate agli espositori italiani afferenti alle prime 36 classi. Il Regno d'Italia fu infatti particolarmente apprezzato dal pubblico e dalle giurie internazionali, tanto da risultare il quarto paese per numero di premi dopo Inghilterra, Francia e Austria, ottenendo 322 medaglie e 317 menzioni d'onore. Ad ogni modo per valutare correttamente tale dato, è necessario confrontare il numero dei partecipanti presenti nell'*Industrial Department* per ognuno dei primi quattro stati classificati (escludendo gli espositori delle colonie inglesi e di quelle francesi), ossia 5.415 britannici, 3.204 francesi, 1.413 austriaci, e 2.099 italiani; e contestualmente considerare la quantità di premi ricevuti da ciascun paese: 1.639 medaglie e 1.268 menzioni d'onore per il Regno Unito, 1.390 e 877 per la Francia, 504 e 377 per l'Austria³³. Di certo, dopo l'unificazione, l'industria e le arti italiane potevano contare su una più considerevole rappresentanza rispetto alla *Great Exhibition* e annoverare importanti manifatture lombardo-venete (che nel 1851 avevano esposto nel padiglione austriaco³⁴), o quelle del Regno delle due Sicilie, che non aveva partecipato alla prima esposizione internazionale inglese. Ciò non toglie che quello del 1862 fu un successo che inaugurò felicemente il nuovo cammino dell'Italia unita e pose le basi per l'affermazione del 'made in Italy' nel mercato produttivo mondiale.

«Italy occupies the space at the corner of the Central Avenue and Nave, exhibiting a fine collection of minerals, many interesting manufactures, and works of art»³⁵. Questa la breve descrizione del padiglione italiano fatta da Robert Hunt, naturalista e archeologo inglese, nell'introduzione al suo *Hand-book to the Industrial Department of the International Exhibition*. Le classi in cui il regno conquistò più riconoscimenti furono quelle dedicate agli alimenti da cucina, alle sostanze animali e vegetali destinate alla realizzazione di manufatti e ai prodotti in seta e in velluto³⁶. Nel settore delle arti applicate, il *Kingdom of Italy* poté contare su un consolidato patrimonio di lavorazioni tradizionali, talvolta rinnovate anche dall'elaborazione di moderne tecniche produttive. È il caso di Antonio Salviati (fig. 2), avvocato vicentino che si distinse per i suoi lavori smaltati e in vetro, ricevendo una medaglia per l'eccellenza della fabbricazione³⁷. Per le sue creazioni Salviati non mancò nemmeno di utilizzare la filigrana, tecnica in cui Venezia si era distinta nei secoli precedenti.



2. Salviati & Co., vasi (cromolitografia in J.B. Waring, *Masterpieces of industrial art and sculpture of the International Exhibition*, London, 1863, vol. III, tav. 12).

ti, esibendo il modello della chiesa di San Marco in argento filigranato e altri ornamenti. Egli divenne celebre soprattutto per la sua abilità nel lavorare il vetro a imitazione di pregiate pietre dure, in particolare del calcedonio e dell'agata, con tecniche che avevano avuto inizio a Murano già nel Duecento con ottimi risultati ma che, con il declino della Repubblica veneziana, un po' alla volta si erano perse. Nella prima metà dell'Ottocento il veneziano Lorenzo Radi, studiando antichi documenti e opere, riuscì ad impadronirsi nuovamente dei procedimenti per ottenere paste vitree in grado di imitare materiali più preziosi, che il Salviati fu in grado di sfruttare e migliorare³⁸. Tale lavorazione assunse un duplice valore essendo, da una parte, di antica e prestigiosa origine e, dall'altra, pienamente moderna, poiché rispondeva a qualità irrinunciabili nell'era industriale, quali l'impiego di tecniche innovative, la capacità di accordare funzione e bellezza, la convenienza nei costi di realizzazione in rapporto al risultato finale, la ricerca di materiali meno costosi in grado di imitare quelli più pregiati. Un'occasione mancata per l'Italia fu invece la produzione di perle artificiali, la cui

origine, sempre secondo Robert Hunt, sarebbe da ricercarsi ancora una volta a Murano³⁹. Il governo veneziano ne avrebbe impedito però la produzione considerandola fraudolenta, mentre in Francia l'invenzione veneta sarebbe stata adottata ed ottimizzata producendo perline di vetro cave all'interno e rivestite di una vernice ad imitazione della superficie perlacea.

L'Italia, tranne rari, ma significativi casi come quello del Salviati, di fatto si distinse ancora una volta nell'uso di tecniche e materiali tradizionali. Basti pensare alle manifatture fiorentine depositarie della storica lavorazione in commesso di pietre dure, che nel 1862 riscosero il plauso della giuria, presentando oltre alle consuete tavole, anche collane e altri ornamenti montati in oro. Nelle collezioni del Victoria & Albert Museum si trova un'opera dell'intagliatore senese Pietro Giusti, che fu premiato con una medaglia: una cornice (fig. 3), intagliata e dorata in stile cinquecentesco, che il museo acquistò direttamente dal Giusti nel 1862. Nella stessa collezione di arti applicate compare anche un vaso della manifattura fiorentina Gino-ri-Lisci (1862, inv. 8047-1862), che fu donato al museo dall'omonimo marchese Lorenzo, premia-

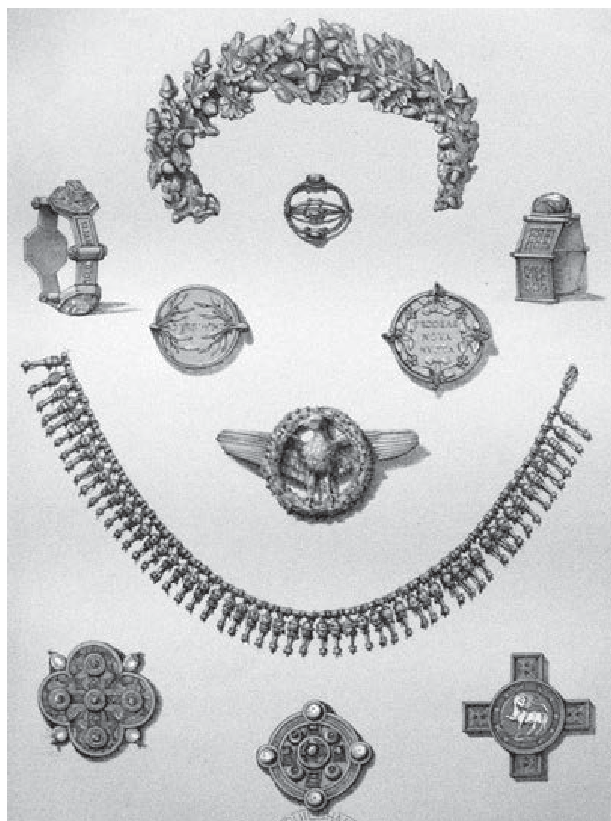
to per questa e altre ceramiche. Da Napoli invece provenivano gli ammirati vasi in terracotta in stile greco di Francesco Colonnese, di cui vi sono due esempi nel museo londinese: una giara (1858 ca., inv. 4769-1859) e un vaso (1830-1840 ca., inv. 4771-1859).

Sempre nel solco della tradizione e della valorizzazione di un passato artistico e culturale glorioso si collocavano i gioielli archeologici della famiglia Castellani. Alessandro, figlio del fondatore della bottega, Fortunato Pio, proseguì l'attività paterna a Londra rendendo la firma 'Castellani' una delle più rinomate a livello internazionale. Fervente sostenitore degli ideali risorgimentali, egli fu costretto a lasciare Roma come esule politico, stabilendosi prima a Parigi e poi oltre Manica. Vivendo nella capitale inglese, si occupò personalmente di allestire i sessanta pezzi scelti per rappresentare la produzione di famiglia all'*International Exhibition*, organizzati in tre differenti sezioni – greca, etrusca e romana – e ottenendo una medaglia e, soprattutto, un duraturo successo. In «The Illustrated London News» la collezione Castellani è lodata per la bellezza delle forme e la delicatezza delle lavorazioni⁴⁰. Non quindi un raffazzonato e pedestre recupero di stili passati, che caratterizzava la ormai tanto nota e criticata oreficeria 'industriale' di largo consumo, già protagonista nell'esposizione del 1851, ma delle vere e proprie 'gemme d'Arte'⁴¹. Fra le opere Castellani si potevano ammirare collane e bracciali in stile etrusco impreziositi da scarabei in pietra dura, raffinati cammei di gusto romano e monili d'ispirazione greca (fig. 4). Non mancavano nemmeno gioielli decorati con splendidi giochi geometrici in mosaico, che richiamavano alla mente i capolavori paleocristiani ravennati, mentre la varietà degli smalti rievocava un gusto medievale. Furono ripresi e rielaborati anche gli stilemi dell'oreficeria rinascimentale, molto apprezzata in Inghilterra, così come quella di origine egiziana, dai tratti più esotici. I Castellani operarono un recupero critico e storicistico di questi stili, utilizzando le tecniche originali e riscoprendole, qualora dimenticate, ma mantenendosi sempre fedeli ai modelli e non abbandonandosi mai a soluzioni eclettiche. A distinguere molti dei loro lavori troviamo in particolare l'arte della granulazione, tecnica etrusca consistente nell'applicazione di sottili granuli d'oro sulla superficie di un oggetto per creare raffinati dettagli decorativi (fig. 5). È il caso di un diadema, sempre nella raccolta del Victoria & Albert Museum (inv. 640-1884), che costituisce la riproduzione di un gioiello etrusco già nella collezione Campana e oggi al Louvre. Di questo monile esistono ben quattro esemplari a firma Castellani,



3. Pietro Giusti, *cornice*, legno di noce intagliato e dorato, Londra, Victoria & Albert Museum.

4. Bottega Castellani, *gioielli in oro* (cromolitografia in J.B. Waring, *Masterpieces of industrial art and sculpture of the International Exhibition*, London, 1863, vol. III, tav. 212).



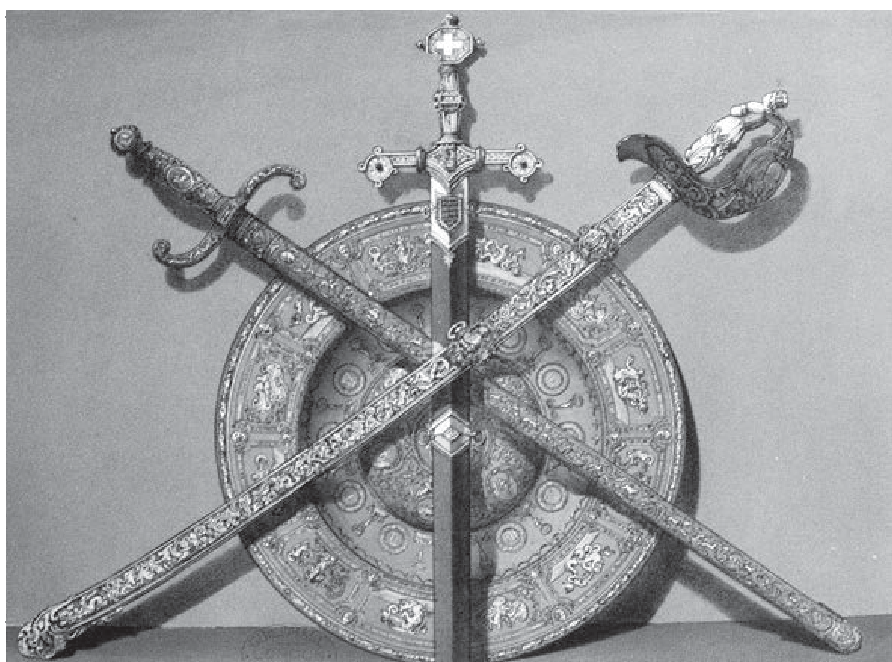


5. Bottega Castellani, *pendente con Bacco*, 1870 ca., oro, collezione privata.

uno dei quali fu esposto nel 1862 attirando così tanta attenzione che un poliziotto fu messo a guardia della vetrina. Alessandro Castellani figura come autore anche di una delle tre spade che furo-

no donate a Vittorio Emanuele II nel 1859 (fig. 6) e che, già presentate alla prima esposizione nazionale, furono riproposte in occasione di quella londinese in segno di riconoscimento dell'autorità del sovrano e di celebrazione delle recenti vicende risorgimentali.

Del resto l'*International Exhibition* si offrì come contesto ideale, all'indomani dell'Unità d'Italia, per sancire di fronte agli altri paesi europei, e non solo, il nuovo corso politico intrapreso dal paese. E a una logica di glorificazione delle istanze libertarie e risorgimentali rispose in effetti la maggior parte delle quasi 400 opere scelte dalla Royal Italian Commission per rappresentare il Regno nel campo delle *Fine Arts*⁴². Nelle sezioni dedicate alla pittura e alla scultura figurarono molti degli artisti che avevano esposto a Firenze nel 1861: tra questi i pittori Gerolamo Induno (fig. 7), Domenico Morelli e Stefano Ussi, che contribuirono con le loro opere all'esaltazione patriottica del Risorgimento. In mostra a Londra, ma non a Firenze l'anno precedente, anche tre tele di Francesco Hayez (*The Taking of Jerusalem*, *Portrait of Madame Juva*, *Portrait of the Artist*⁴³), che il pittore fu lieto di affidare allo storico dell'arte Giuseppe Mongeri, non potendo affrontare il viaggio oltremarica⁴⁴. Tra gli scultori riscosse notevole successo il milanese Pietro Magni, che nella sua opera intitolata *La Lettrice* (fig. 8) pone al collo della fanciulla un medaglione con il ritratto di Giuseppe Garibaldi. La scultura in marmo – al momento dell'esposizione londinese di proprietà del Ministero della Pubblica Istruzione – in «The Art Jour-



6. Antonio Cortellazzo, *vassoio e spada* di sinistra; Alessandro Castellani, *spada* centrale; Antonio Rinzi, *spada* di destra (cromolitografia in J.B. Waring, *Masterpieces of industrial art and sculpture of the International Exhibition*, London, 1863, vol. III, tav. 245).

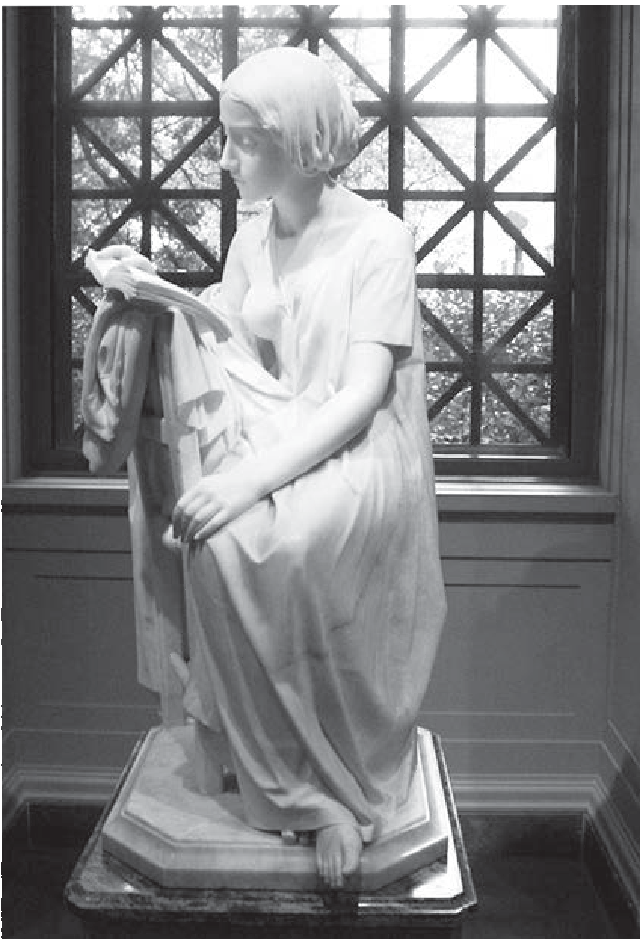


7. Gerolamo Induno, *Garibaldi presso Capua*, 1861, olio su tela, Milano, Museo del Risorgimento.

nal» è ricordata per il suo delicato naturalismo, come mirabile esempio della scuola lombarda⁴⁵, rappresentata in mostra anche da Vincenzo Vela con la *Preghiera del mattino* (1846, Milano, Raccolta dell'Ospedale Maggiore). Nella raccolta del Victoria & Albert Museum troviamo anche un gruppo scultoreo realizzato da Raffaele Monti, milanese ma attivo a Londra, intitolato *The Sleep of Sorrow and the Dream of Joy* (fig. 9), che allegoricamente si riferisce alla rinascita dell'unità culturale in Italia.

Il regolamento dell'*International Exhibition* prevedeva l'ammissione di opere di artisti viventi o da poco deceduti e in alcuni casi, tra cui il Regno d'Italia, anche di lavori realizzati a partire dal primo maggio 1762⁴⁶. Sfruttando queste possibilità, la commissione reale italiana espose a Londra opere di Lorenzo Bartolini (1777-1850) e, ad esaltazione dell'ideale neoclassico, tre opere di Antonio Canova (1757-1822), queste ultime facenti parte di collezioni inglesi e quindi già in loco: *Venus*, *Bust of Napoleon* e *Bust of Madame Letizia*⁴⁷.

8. Pietro Magni, *La lettrice*, 1861, marmo, Washington, National Gallery.



9. Raffaele Monti, *The Sleep of Sorrow and the Dream of Joy*, 1861, marmo, Londra, Victoria & Albert Museum.





10. Giovanni Maria Benzoni, *Diana cacciatrice*, 1859, marmo, Londra, Victoria & Albert Museum.

Nel 1862 i territori sotto l'autorità pontificia erano ormai drasticamente ridimensionati, riducendosi solo a un piccolo possedimento nel Lazio. Mentre nei cataloghi ufficiali della *Great Exhibition* si poteva ancora parlare di 'Papal States', in quelli dell'*International Exhibition* si trova semplicemente l'indicazione 'Rome'. Roma, ultimo e prestigioso vessillo del potere papale, per l'*Industrial Department* fu rappresentata da 76 espositori⁴⁸, pochi in più rispetto a quelli del 1851, mentre nello spazio riservato alle Belle Arti si contavano circa 217 opere⁴⁹. Pur se ancora politicamente distinta dal Regno d'Italia, al quale sarebbe stata annessa nel 1870, Roma era ritenuta a tutti gli effetti partecipe della cultura italiana e così concepita nell'immaginario collettivo. La *Roman Court* fu infatti definita nell'*Hand-book* di Robert Hunt come «an extension of Italian Section»⁵⁰. Sempre stando alle considerazioni

espresse da Hunt, la scarsità di prodotti industriali presentati fu ampiamente compensata dalla bellezza delle sculture in marmo, protagoniste indiscusse della sezione romana. Particolarmente ammirate furono le due opere esposte da William Wetmore Story, americano di nascita e romano di adozione, rappresentanti rispettivamente *Cleopatra* e una *Sibilla libanese* (1861, New York, Metropolitan Museum)⁵¹. Tra i più stimati vi fu lo scultore neoclassico Giovanni Maria Benzoni che, insieme ad altri artisti attivi a Roma, aveva partecipato anche alla prima esposizione nazionale italiana. Tra le sue sculture presentate a Londra vi era una *Diana cacciatrice* del 1859 (Londra, Victoria & Albert Museum) (fig. 10) basata sulla cosiddetta *Diane de Versailles*, copia romana di un bronzo greco perduto.

Nella XXXIX classe, quella dedicata a *Sculpture, models, die-sinking and intaglios*, figuravano i cammei, a tutti gli effetti piccoli capolavori scultorei per l'intaglio e la lavorazione delle pietre. Tommaso Saulini fu premiato con una medaglia per l'eccellenza del disegno e della manifattura⁵², ma non dalla giuria della classe a cui afferiva, bensì da quella dedicata all'oreficeria, la XXXIII (*Works in Precious Metals and their Imitation, and Jewellery*): queste raffinate microsculture, infatti, potevano diventare pendenti o comporre bracciali e collane (fig. 11). All'esposizione trionfò nuovamente l'antichissima arte della «pittura in mosaico»⁵³, fiore all'occhiello della città pontificia, che aveva già ricevuto grandi riconoscimenti alla *Great Exhibition*, grazie soprattutto ai lavori di Domenico e Luigi Moglia (fig. 12).

Se alla *Great Exhibition of All Nations* la valutazione delle arti applicate italiane fu condizionata negativamente da una sorta di 'pregiudizio industriale' e fu giudicata non tanto per ciò che era, ma per ciò che non era, ossia industrializzata, nell'*International Exhibition* del 1862, invece, quel limitante preconcepito fu superato in nome di una valutazione più ampia, non più incentrata sul puro rilevamento del livello di innovazione e sull'estensione quantitativa della produzione, ma orientata piuttosto a considerare l'intrinseca qualità della lavorazione. In questo scenario il contributo del Regno d'Italia, che poté contare su un'adeguata rappresentanza dato il maggior numero di partecipanti, si distinse in particolare per la sua tradizione artistica e per l'eccellenza nel disegno e nell'esecuzione. Qualità che a seguito degli esiti della *Great Exhibition* si dimostrarono gli imprescindibili fondamenti di un valido sviluppo industriale delle arti: un progresso, quello industriale ed economico, verso il quale l'Italia unita



11. Tommaso Saulini, *bracciale con tre cammei raffiguranti Diana, Medusa e Apollo*, 1850 ca., onice e oro, Londra, British Museum.

si era appena incamminata, consapevole, grazie all'esposizione del 1862, delle proprie risorse, ma anche, attraverso il confronto con altre nazioni, di quanto ancora lunga fosse la strada da percorrere. Nella relazione ufficiale al Ministro d'Agricoltura, Industria, e Commercio, a firma dei regii commis-

sari Gustavo Benso di Cavour e Giuseppe Devincenzi, si legge infatti: «noi dobbiamo qui ricordare quanto gli sforzi, che da tutti si son fatti per far conoscere le sorgenti di ricchezze che possediamo, ed il posto eminente preso dal Regno d'Italia fra le nazioni in questa occasione, abbiano influito a

12. Domenico Moglia, *Il Foro*, 1850 ca., micromosaico e marmo, Londra, Victoria & Albert Museum.



nostro vantaggio sulla opinione pubblica. Favorevolissime ne sono state le decisioni dei Giurati; benevoli oltre ogni credere i giudizi del pubblico. Spesso ci siamo sentiti ripetere, che l'Esposizione del 1862 ha rivelato un paese, che presto potrà gareggiare in ricchezza con le più potenti nazioni. Ma a noi pare che sarebbe funesto disconoscere il vero significato della nostra Esposizione, il vero senso di questi giudizi. [...] Lasciando stare le produzioni naturali, molte di quelle stesse industrie, per cui tanto siamo stati ammirati, i velluti, la carta, le mobilie, la fusione de' metalli, l'oreficeria, i lavori e le pitture de' vetri, la ceramica e non poche altre, avuto riguardo della limitata quantità della produzione, fanno più mostra dell'ingegno che della ricchezza nazionale. E fra i principali mezzi che si dovranno adoperare per accrescere la nostra ricchezza e per migliorare le condizioni delle varie classi dei cittadini, certo sarà quello di provvedere all'istruzione industriale della nazione. [...] L'istruzione industriale ha indole e natura propria; e principio e fondamento di questa specie di istruzione sono i Musei industriali [...]»⁵⁴. E, proprio per promuovere l'istruzione industriale e il progresso economico-commerciale, nel novembre del 1862 fu fondato il regio Museo Industriale Italiano di Torino⁵⁵, su modello del South Kensington Museum di Londra e del Conservatoire des Arts et Métiers di Parigi.

Nella sezione *Fine Art* lo spazio espositivo messo a disposizione dall'organizzazione londinese non fu sufficiente a rappresentare tutte le scuole d'Italia. Cosicché il regio comitato invitò ogni provincia del Regno a redigere una storia dell'arte locale⁵⁶, che celebrasse in un contesto internazionale la sospirata unificazione, presentando una galleria di opere attraverso cui ripercorrere e glorificare gli ideali e i protagonisti delle vicende risorgimentali. E se nel dipinto di Massimo Lodi intitolato *Italy consoling Rome and Venice*⁵⁷ si coglie la delusione per la mancata annessione di Roma e di Venezia, al contempo vi si trova l'aspirazione a conquistarle per completare l'unificazione della penisola, tracciata sulla base di confini culturali ancor prima che politico-territoriali. Lo stesso Robert Hunt, come si è detto, percepiva la *Roman Court* come un'estensione del padiglione italiano. Nelle opere esposte comunque si conserva ancora l'idea della Città Eterna non toccata dai moti risorgimentali, depositaria della cultura classica e legata all'immaginario del *Grand Tour*, riproposto attraverso dipinti dai soggetti pittoreschi e dalle caratteristiche vedute.

Matilde Casati
Firenze

NOTE

1. L'esposizione, allestita nella stazione Leopolda, la prima stazione ferroviaria costruita a Firenze, aprì al pubblico il 15 settembre e si concluse l'8 dicembre 1861. Per conoscere nel dettaglio i partecipanti e quanto fu esposto si veda: *Esposizione Italiana Agraria, Industriale e Artistica tenuta in Firenze nel 1861. Catalogo ufficiale pubblicato per ordine della Commissione Reale*, Firenze, 1861; *La esposizione italiana del 1861: giornale con 190 incisioni e con gli atti ufficiali della R. Commissione*, Firenze, 1862. Per approfondire la storia delle esposizioni nazionali, si rimanda a 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, 1988.

2. *Relazione al Ministro d'Agricoltura, Industria, e Commercio dei Regii Commissarii Generali del Regno d'Italia presso l'Esposizione Internazionale del 1862*, Londra, 1862, p. 10.

3. *Le arti decorative alle grandi esposizioni universali: 1851-1900*, a cura di D. Alcouffe, M. Bascou, Milano, 1988, p. 97.

4. Per ripercorrere la storia delle esposizioni universali si veda: *Le arti decorative...*, cit.; L. Aimone, C.M. Olmo, *Le esposizioni universali 1851-1900. Il progresso in scena*, Torino, 1990; J. Meyer, *Great Exhibitions. London, New York, Paris, Philadelphia: 1851-1900*, London, 2006. Sulla *Great Exhibition* si segnalano i cataloghi ufficiali: *Official catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, London, 1851; *Official descriptive and illustrated catalogue*, 3 voll., London, 1851. Un utile strumento di approfondimento è anche la seguente guida all'esposizione: R. Hunt, *Hunt's hand-book to the official catalogues: an explanatory guide to the natural productions and manufactures of the Great Exhibition of the Industry of all Nations*, 2 voll., London, 1851.

5. *The matters connected with the Great Exhibition*, in «The Builder», IX, 1851, May, p. 341.

6. *Teachings of the Exhibition*, in «The Builder», IX, 1851, July, p. 432.
7. Cfr. Aimone, Olmo, *Le esposizioni universali*, cit., p. 37.
8. Così definito dall'architetto Augustus Pugin, cfr. N. Pevsner, *L'architettura moderna e il design*, Torino, 1969, p. 27.
9. *Teachings*, cit., p. 432.
10. *Le arti decorative*, cit., p. 14.
11. Cfr. *Official descriptive*, cit., vol. I, p. 15. L'esposizione fu suddivisa in quattro sezioni, a loro volta composte da specifiche classi, 30 in totale: *Raw Materials and Produce* (I-IV), *Machinery* (V-X), *Manufactures* (XI-XXIX), *Fine Arts* (XXX).
12. *Ibidem*.
13. Ferdinando Bologna nel libro *Dalle Arti Minori all'Industrial Design*, pubblicato nel 1972, offre valide e imprescindibili chiavi di lettura per ricostruire l'incontro-scontro fra arte ed industria, ripercorrendo l'alternanza fortuna critica delle arti applicate dal Rinascimento al XX secolo.
14. Cfr. *Official descriptive*, cit., vol. III, pp. 1285-1305.
15. *Le arti decorative*, cit., p. 12.
16. Cfr. *Reports by the juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided*, 4 voll., London, 1852.
17. *Results of the Exhibition*, in «The Builder», 1862, XX, November, p. 797.
18. Commento tratto dal «Times», citato in *The Great Exhibition, a commemorative album*, 1950, p. 26.
19. *Foreign and English workmen, and the exhibition of 1862*, in «The Builder», 1862, XX, March, p. 168.
20. Per approfondimenti in merito ai regolamenti e ai criteri di selezione dei partecipanti, l'elenco dei membri delle commissioni e delle giurie, l'allestimento dell'esposizione e gli elenchi descrittivi di quanto esposto, si vedano i principali cataloghi ufficiali redatti in occasione della mostra: *Official illustrated catalogue*, 2 voll., London, 1862; *Official catalogue of the Fine Art Department*, London, 1862; *Official catalogue of the Industrial Department*, London, 1862; *The illustrated catalogue of the Industrial department*, 4 voll., London, 1862.
21. *Le arti decorative*, cit., p. 98.
22. Cfr. *Kingdom of Italy: official descriptive catalogue*, London, 1862; *Catalogue officiel descriptif publié par ordre de la commission royale italienne*, Paris, 1862.
23. Cfr. *supra* n. 20.
24. *Kingdom of Italy*, cit., p. VII.
25. *Ivi*, p. VIII.
26. *Relazione intorno al viaggio e agli studi degli operai spediti dalla provincia lucchese alla Grande esposizione internazionale di Londra il 1862: preceduta da una lettera dei commissari del Regno d'Italia al sotto-comitato lucchese intorno agli espositori di questa provincia, con l'elenco dei medesimi*, pubblicato il tutto per deliberazione del Consiglio provinciale del febbraio 1863, Lucca, 1863.
27. *Ivi*, p. 31.
28. *Ivi*, p. 32.
29. *Ivi*, p. 33.
30. *Ibidem*.
31. La lettera, indirizzata dai due commissari reali al sig. Felice Franceschini, presidente del Sottocomitato dell'Esposizione di Londra a Lucca, è stata pubblicata in *Relazione intorno al viaggio*, cit., pp. introduttive non numerate.
32. *Ibidem*.
33. Per un confronto più puntuale tra il numero dei partecipanti e i premi assegnati ai diversi stati partecipanti, per ogni singola classe di prodotti, si vedano le tabelle riassuntive pubblicate in: *Reports by the Juries on the subjects in thirty-six Classes into which the Exhibition was divided*, London, 1863, pp. 8-23. In proposito si veda anche *Medals and honourable mentions awarded by the international juries, with a list of the jurors, and the report of the Council of Chairmen*, London, 1862.
34. Cfr. *Official catalogue of the Great Exhibition*, cit., pp. 185-201.
35. R. Hunt, *Hand-book to the Industrial Department of the International Exhibition*, 1862, vol. I, p. XVIII.
36. Cfr. *Reports by the Juries*, cit., p. 18.
37. *Ivi*, Class XXXIV, p. 4.
38. Cfr. J.B. Waring, *Masterpieces of industrial art and sculpture of the International Exhibition*, London, 1863, vol. I, tav. 12.
39. Cfr. Hunt, *Hand-book*, cit., vol. II, pp. 124-125.
40. *The Jewellery of the Great Exhibition*, in «Illustrated London News», 1862, XL, June, p. 584.
41. *The Art-Journal illustrated catalogue of the International Exhibition*, in «The Art Journal», supplemento, parte II, n.s., II, 1863, p. 229.
42. Cfr. *Official catalogue of the Fine Art*, cit., pp. 251-264.
43. *Ivi*, p. 255.
44. Cfr. G. Nicodemi, *Hayez*, Milano, 1962, vol. I, pp. 218-219.
45. Cfr. *The Art Journal Illustrated*, cit., p. 315.
46. Aimone, Olmo, *Le esposizioni universali*, cit., p. 176.
47. *Official catalogue of the Fine Art*, cit., p. 258.
48. *Reports by the Juries*, cit., p. 20.
49. Cfr. *Official catalogue of the Fine Art*, cit., pp. 264-274.
50. Hunt, *Hand-book*, cit., vol. I, p. XVIII.
51. Cfr. *ivi*, vol. II, p. 521.
52. *Reports by the Juries*, cit., Class XXXIII, p. 8.
53. Cfr. *Elenco generale degli oggetti spediti dal governo pontificio all'Esposizione internazionale di Londra per I maggio 1862*, Roma, 1862, p. non numerata.
54. *Relazione al ministro*, cit., pp. 26-27.
55. Le collezioni sono attualmente conservate presso i dipartimenti del Politecnico di Torino.
56. Cfr. *Relazione al ministro*, cit., p. 21.
57. Cfr. *Official catalogue of the Fine Art*, cit., p. 255.