

L’Esposizione fiorentina del 1861: gli acquisti di Vittorio Emanuele II fra Belle arti e Arti applicate

Dalla documentazione conservata negli archivi storici delle Regie Gallerie fiorentine e da altri documenti dell’epoca emerge la volontà del neo re d’Italia di porsi in una linea di continuità, per quanto riguarda gli arredi delle residenze reali, con il gusto di casa Savoia

L’irrefrenabile corsa verso il progresso, innescata dalla rivoluzione industriale, ebbe, almeno nell’Ottocento, il suo banco di prova nelle *Esposizioni Universali*. Dal Nuovo al Vecchio Continente si allestirono manifestazioni espositive che fecero conoscere al mondo quanto le nazioni fossero progredite nelle industrie, nelle manifatture, nelle macchine e nelle arti. Anche il Regno italiano, appena costituitosi, scelse un’esposizione per presentarsi al mondo. L’*Esposizione Italiana* di Firenze del 1861 non fu la più grande allestita dall’Italia, né la più importante in campo commerciale, ma sicuramente fu la più significativa dal punto di vista sociale, giacché il patriottismo vi regnò sovrano, divenendo il denominatore comune delle Belle arti come delle Arti applicate. Tutto doveva infatti rappresentare la nuova nazione, dai dipinti raffiguranti le più rilevanti battaglie vinte contro gli austriaci, ai motti inneggianti al nuovo re d’Italia, posti all’ingresso del palazzo espositivo, dalle aquile italiane intagliate su cornici o mobili, sino alla creazione di un imponente stipo per contenere la corona del nuovo regno. Proprio per l’alta valenza politica della manifestazione, gli oggetti provenienti dai territori non ancora annessi, come il Veneto e il Lazio, non furono sottoposti a nessuna preselezione, permettendo l’afflusso di prodotti per tutta la durata dell’esposizione, che restò aperta per circa tre mesi.

In un tempo in cui tutti gli stati italiani cercavano di divenire parte di un solo Paese, l’*Esposizione* costituì pertanto il simbolo del patriottismo nazionale e della speranza di una completa liberazione della Penisola. Un’esposizione allestita per concorrere all’unità economica, ma anche perché l’Italia finalmente figurasse tra le nazioni europee come un regno indipendente, facendo comprendere al Vecchio Continente che l’unità italiana non era effimera, ma una realtà inattaccabile: con tutte le adesioni che ebbe, l’*Esposizione* si trasformò di fatto in una sorta di secondo plebiscito, con il quale la nazione confermava la sua compattezza.

Il 15 settembre 1861, quando il re Vittorio Emanuele II, dopo il discorso inaugurale, aprì le porte della manifestazione, fu ben chiara a tutti l’importanza che essa avrebbe assunto per l’evoluzione del gusto italiano, d’ora in avanti teso alla ricerca di uno stile nazionale. Il patriottismo, oltre a essere il filo conduttore della manifestazione, divenne la fonte d’ispirazione delle proposte più importanti, dalla decorazione per la mobilia ai soggetti per la scultura, sino ai temi della pittura di storia che, già dal concorso Ricasoli del 1859, riflettevano i maggiori fatti politici italiani¹.

Anche se gran parte dei prodotti era per lo più espressione del gusto dei precedenti regimi, l’*Esposizione* fece conoscere molte tipologie di arredi, come, ad esempio, i mobili in ottone e rame

bianco, tradizionalmente appartenenti soprattutto alla produzione francese e inglese, che furono presentati da cinque distinte fabbriche italiane, di cui tre palermitane (Procasi, Pizzuto e La Barbera), una romana (De Sanctis) e una milanese (Pandiani). Parimenti ben accolta fu la produzione di carte da parati, in grado di concorrere con quelle della famosa ditta francese Leroy: in questo settore la ditta Barbetti di Firenze presentò originali parati in cuoio stampato lumeggiato in oro e in vari colori, che riprendevano uno stile neomedievale, seguito pure nella riproduzione degli antichi soffitti di legno². L'*Esposizione* si rivelò dunque un momento significativo per lo sviluppo delle Arti applicate: in questo crogiolo di gusti e tendenze diverse furono infatti tracciate le principali linee stilistiche delle varie tipologie produttive come, ad esempio, la propensione dei mobilieri del Nord per arredi caratterizzati da spiccata funzionalità e comfort, il gusto di quelli napoletani per intagli caratterizzati da uno spiccatissimo naturalismo, la pre-dilezione degli ebanisti toscani per una decorazione di tipo storistico.

Un'evoluzione importante si ebbe anche nel settore delle Belle arti, soprattutto in pittura, dove si delinearono quelle che di lì a poco sarebbero diventate le correnti innovative della seconda metà del secolo: prima fra tutte la pittura dei Macchiaioli, come nel 1862 furono definiti, in un articolo apparso sulla «Gazzetta del Popolo», alcuni pittori toscani. Interessante in tal senso fu la visione che dell'*Esposizione* ebbe un accademico, Pietro Selvatico, il quale in una breve ma densa trattazione³ ci fa capire quale fosse la posizione degli studiosi del tempo sulle influenze artistiche provenienti da altri paesi, in particolare dalla Francia, e sulle nuove forme d'arte che si andavano sviluppando; ad esempio le profonde riserve nei confronti dei Macchiaioli, i quali erano ritenuti ancora troppo acerbi nella loro arte quando si accostavano ai grandi temi storici o sacri, cari alle Accademie, con quadri che spesso venivano considerati alla stregua di bozzetti preparatori.

Tra i vari testi scritti in occasione dell'*Esposizione*, quello del Selvatico è forse quello che meglio rispecchia il clima della manifestazione, che fu il primo luogo ufficiale dove gli artisti di tutta la penisola poterono misurarsi fra loro. Da lui apprendiamo, ad esempio, delle polemiche innescate dal pittore Stefano Ussi, il quale, con altri colleghi, criticò pubblicamente l'operato dei giurati, tanto da indurre la casa editrice Le Monnier a pubblicare nel 1861 un libretto intitolato *Del giuri di pittura nella Esposizione italiana e della rinuncia alla medaglia da parte di alcuni artisti*⁴. I motivi del contrasto riguardarono la formazione della

commissione giudicatrice e il metodo di classificazione delle opere: da un lato vi era la Commissione Reale, incaricata dell'organizzazione espositiva, dall'altro gli artisti, soprattutto quelli della Classe di Pittura, che avrebbero desiderato una giuria votata dagli espositori, in cui non figurassero artisti in gara, così da costituire un gruppo di esperti sia sulle tecniche sia sulle varie espressioni artistiche. Tale principio, che nel 1862 sarebbe stato adottato dalla Francia per scegliere le opere da inviare all'*Esposizione* di Londra, anche se più corretto nei confronti degli artisti, non poté essere accolto a Firenze, poiché il regolamento generale dell'*Esposizione* italiana, emanato con un Regio Decreto, prescriveva che i giurati fossero nominati dalla Commissione Reale. Giuseppe Abbati, Saverio Altamura, Vito d'Ancona, Luigi Bechi, Bernardo Celentano, Michele Gordigiani, Girolamo Induno, Domenico Morelli, Eleuterio Pogliano, Luigi Scrosati, Gottardo Valentini, Achille Ventunni e Stefano Ussi, che avevano sottoscritto l'articolo 234 della «Gazzetta del Popolo» del 1861 contro il Giurì, rinunciarono allora alle medaglie di premiazione, rimanendo coerenti con le proprie convinzioni sulla non validità dei premi conferiti. Le motivazioni dello scontro non furono però comprese dall'opinione pubblica, che tacciò gli artisti di tradimento della Patria che li aveva premiati, sostenendo che, invece di contestare la giuria, avrebbero dovuto ritirarsi subito dal concorso e non aspettare la premiazione. La contestazione degli artisti partiva ovviamente da presupposti del tutto diversi: per loro, il non ritirarsi costituiva un atto di fiducia verso la giuria, che ancora era immune da errori: «Che il Giurì così composto non rispondesse al suo mandato era probabile, probabilissimo, ma non era certo, e tutti avrebbero con ragione tutto dire: Ola! Perché condannare innanzi il peccato? Aspettate e se sarà commesso farete il vostro dovere»⁵. La rinuncia al premio era dunque la loro mozione di sfiducia: «L'atto di rinuncia ha il suo valore appunto perché viene da coloro che furono reputati degni del premio, ed ai quali non sono più imputabili i motivi men nobili, che la malizia avrebbe potuto attribuire agli artisti non ancora premiati, o a quelli che dal premio vennero esclusi». [...] Riassumendo il già detto ci pare di poter asserire che l'atto di rinuncia era dettato da diverse e fortissime ragioni. Ragioni di delicatezza che ne imponevano l'obbligo agli autori di un articolo ove si poneva in dubbio la bontà del giudizio, una volta che l'esito confermò le loro previsioni, perché la coscienza impediva loro di accettare un giudizio, il quale se era favorevole ad essi, era ingiusto verso molti altri artisti



1. Antonio Ponziani, *cassone*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna.

[...]. Ragioni di dovere verso il paese, il quale ha diritto che ogni uno concorra per quanto può al suo utile e al suo decoro, e quindi proponga tutti quei mezzi atti a raggiungere un tanto scopo ed avverta coloro che volontariamente se ne allontanano. Ragioni di dovere, tanto più forti, appunto perché trattandosi di una prima Esposizione Italiana, se da un lato era difficile prevedere tutto, dall'altro diventava necessario indicare il difetto e l'errore onde non si avesse a persistervi, e vi si trovasse pronto rimedio»⁷. Queste due posizioni contrapposte riassumono chiaramente due facce dell'*Esposizione*, due diversi modi di viverla, che in qualche modo preannunciavano i cambiamenti che avrebbero caratterizzato la seconda metà del secolo: sebbene non ancora ben comprese, si affacciavano infatti le nuove tendenze che avrebbero dominato la scena artistica, con una profonda critica delle vecchie. Gli artisti prendevano sempre più coscienza di sé, non volendo più sottostare al volere delle Società Promotrici, prima, e delle Regie Accademie, poi.

Al di là di tutto ciò, non dobbiamo però dimenticare la funzione che ebbe l'*Esposizione*, cioè di essere un luogo dove si compravano e si vendevano prodotti. Le tre sezioni che ci interessano sono la Classe XIX, che comprendeva tutte le tipologie di mobili presenti nel Regno, da quelli di lusso con decorazioni artistiche a quelli di semplice uso quotidiano, la Classe XXIII e la Classe XIV, dedicate rispettivamente alla pittura e alla scultura. Chiunque, dalla gente del popolo agli agiati borghesi e ai nobili, poteva acquistare i mobili e le opere d'arte esposte: né fece eccezione Vittorio Emanuele II, che comprò mobili⁸, sculture⁹, quadri, porcellane e ricami, da destinare alle sue stanze private della reggia di Palazzo Pitti.

Prima di esaminare nel dettaglio gli acquisti effettuati dal re, occorre sottolineare la volontà del sovrano, manifestata prima a Torino e poi a Firenze, di non apportare alcun brusco cambiamento negli ambienti di rappresentanza delle sue regge, ponendosi in una linea di continuità con il gusto dei suoi predecessori. Il nuovo re non si preoccupò, infatti, di connotare stilisticamente

gli appartamenti e i palazzi che avrebbe abitato, in primo luogo perché il suo gusto artistico ben si rispecchiava in quello del padre e poi perché i suoi interessi si concentrarono più sulla strategia politico-militare che sull'immagine esteriore del potere. A metà degli anni '50, però, l'influenza francese portò gli ornatisti di corte alla creazione, in alcuni ambienti del Palazzo Reale di Torino e del Castello di Moncalieri, di uno 'stile Sabaudo', caratterizzato da un eclettico *revival* neorococò. Questo cambiamento può essere spiegato con l'arrivo a corte, nel 1851, di Domenico Ferri, che due anni dopo sostituì Pelagio Pelagi nella carica di 'Ornatista dei Regi Palazzi', prima a Torino e poi anche a Firenze, dove dagli anni '60 fu affiancato da un altro importante personaggio, il conte Demetrio Carlo Finocchietti¹⁰. Succeduto nel 1858 al marchese Giuseppe Bartolini nella carica di Amministratore Generale della Regia Guardaroba, Finocchietti, che accompagnò il re nella visita alle sale dell'*Esposizione*, era un noto esperto di arti decorative, autore nel 1873 di un notevole libro intitolato *Della Scultura e Tarsia in legno dagli antichi tempi ad oggi e aggiornato sul gusto borghese e sulle tendenze europee*, avendo

visitato le più importanti esposizioni nazionali e internazionali.

È interessante notare come, in quegli anni, il gusto dei palazzi in cui risiedevano i reali fosse sostanzialmente improntato a quello della borghesia, caratterizzato dall'accostamento di più stili, fra i quali spesso si perdevano i parametri di valutazione estetica, basando le scelte più sulla monumentalità che sulla funzionalità degli oggetti. Al pari della borghesia del suo tempo, Vittorio Emanuele II andò accostando tra loro mobili e arredi delle più diverse provenienze e, negli acquisti fatti all'*Esposizione*, mise insieme oggetti di varie fattezze¹¹: ad esempio, dalla ditta torinese dei fratelli Levera acquistò un salotto in stile Luigi XV rifinito in velluto cremisi, composto da un canapè, due poltrone, due tavoli, sei sedie e una cornice per specchio¹²; da Antonio Ponziani acquistò invece un cassone¹³ (fig. 1) il cui stile neorinascimentale fu apprezzato anche dall'aristocrazia fiorentina, tanto che il barone Ricasoli ne fece fare uno simile per il castello di Brolio. Con il cassone del Ponziani gareggiano, per maestria e monumentalità, lo stipò in ebano nero del fiorentino Enrico Bosi (fig. 2)¹⁴ e la librerie in legno di quercia del gen-

2. Enrico Bosi, *stipo*, Firenze, Palazzo Pitti, Quartiere d'inverno.





3. Angelo Lombardi, *cornice*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna.

vese Giacinto Grossi¹⁵. Il primo riporta al massimo splendore la tradizione barocca fiorentina della tarsia in commesso in pietre dure, mentre la seconda dà prova del virtuosismo del suo esecutore negli splendidi intagli che si contrappongono all'architettura lineare scelta dal Grossi, che rispecchiava il gusto personale del sovrano. Degne di nota sono anche due cornici in legno di noce intarsiato, una creata da Ludovico Papi di Firenze¹⁶, l'altra dal senese Angelo Lombardi (fig. 3)¹⁷. Entrambe furono ideate con intenti simbolico-allegorici, dichiarati in maniera esplicita dal Papi con l'iscrizione nel cartiglio posto sul fondo del pannello della teca contenente la cornice: «Nello scegliere il soggetto di questo mio lavoro, l'Effige del re Galantuomo, ho creduto ben fatto ritrarlo in mezzo ai simboli delle virtù e delle gesta che lo rendono glorioso». La ritrovata unità della nazione è simboleggiata dall'aquila italiana che stringe negli artigli un ramo di quercia e uno di alloro, uniti da un cartiglio che reca scritto «Virtù e Gloria», mentre al di sotto due figure sorreggono lo stemma di casa Savoia, sormontato dalla corona ferrea. Molto meno ampollosa risulta la cornice del Lombardi, alla cui sommità l'aquila italiana lotta con due mostri marini, mentre all'estremità opposta due piccoli putti reggono uno scudo. Ec-

cetto il corpo centrale, che mostra una ghirlanda di fiori uniti da un nastro, il resto della cornice, con le sue foglie d'acanto e i piccoli uccelli sparsi simmetricamente, crea un gioco di vuoti e di pieni che ne alleggeriscono la materia sino a farla scomparire.

Di gusto neorinascimentale sono anche il bel tavolo a tarsia lignea del perugino Federico Lancetti¹⁸ e il tabernacolo ligneo di Antonio Scaletti di Firenze (fig. 4)¹⁹. Nel primo manufatto troviamo la lavorazione virtuosistica del legno portata al suo massimo splendore, con la tarsia policroma raffigurante arabeschi e mazzi di fiori e, in avorio, profili di artisti famosi, in pieno accordo con la tradizione dei cicli degli *Uomini illustri* in auge dalla fine del XIV secolo all'inizio del '500. I fastosi intagli del piede di questo mobile possono aiutare a immaginare come potesse essere il piano di alabastro intarsiato, eseguito da Amerigo Viti di Volterra²⁰ e ora mancante. Il piede, completamente dorato, è costituito dall'imitazione di una sporgenza rocciosa, da cui si dirama un tronco di vite su cui poggiano un piccolo drago e due putti. Nel tabernacolo, invece, la contrapposizione dell'ebano e del legno chiaro, posto al centro, esalta la linearità e la pulizia dell'intaglio eseguito dallo Scaletti, che ripropone l'arte del Rinascimento nella sua fase matura.

Oltre a oggetti di gusto rinascimentale e barocco, fra le acquisizioni reali non mancarono manufatti in stile neoclassico, e più precisamente nella sua variante romana, come attestano le due grandi tazze di marmo bardiglio poggianti su piedistalli a colonna, che furono vendute al re da Cesare Tommagnini²¹. Vi furono poi oggetti creati appositamente per la Casa reale, come la spalliera per il trono d'Italia (fig. 5)²², dove l'iconografia è incentrata sulla celebrazione dell'unità nazionale. Al centro del ricamo, eseguito su disegno di Pietro Cheloni e Alessandro Lanfredini presso l'Istituto Magistrale di Firenze, per volere della direttrice Luigia Amalia Paladini, fu posta la figura allegorica dell'Italia, circondata dai simboli delle province annesse. Analoga è la simbologia usata dagli artisti perugini Guglielmo Ciani e Domenico Bruschi per le statue e le vedute nello stipo per la corona d'Italia, realizzato dall'intagliatore e intarsiatore Alessandro Monteneri²³. Questo arredo monumentale, che rispecchia in pieno il gusto dei manufatti creati per le esposizioni, fu messo in mostra a Firenze ancora in abbozzo e solo nel 1865 fu donato dal comune di Perugia alla Corte sabauda.

Le opere realizzate con la nuova tecnica fotografica – di cui il re acquistò undici esemplari eseguiti da un ignoto artista²⁴ – furono presenta-

te all'*Esposizione* nella Classe destinata alla chimica, giacché in questo periodo la fotografia era vista ancora come prodotto di scienza più che come arte, anche se proprio in questi anni iniziò a prendere campo l'arte fotografica delle ditte Brogi e dei fratelli Alinari, entrambe di Firenze. Ma gli acquisti delle nuove invenzioni non si limitarono alla fotografia. Le collezioni reali si arricchirono infatti di altre opere particolari, come la statua rappresentante un grosso leone giacente, la cui singolarità non risiedeva tanto nel soggetto, quanto nel materiale con cui era realizzata²⁵: una pietra ad imitazione del porfido che valse a questa

4. Antonio Scaletti, *tabernacolo*, Firenze, Palazzo Pitti, Depositi della Galleria d'Arte Moderna.



5. *Spalliera per il trono del re d'Italia*, Firenze, Palazzo Pitti, Museo del Costume.

scultura l'esposizione nella classe relativa alla Costruzione di edifici, da parte del marchese Giovanni Pietro Campana.

L'interesse del re si rivolse pure alle opere d'arte orientale, come i due splendidi paraventi di produzione cantonese, venduti dal fiorentino Luigi Zampini²⁶ ed eseguiti in legno laccato di nero e decorato con oro e pigmenti policromi. I paraventi si compongono di otto pannelli di eguale misura, con scene di paesaggi lacustri e fluviali, popolate di architetture e figurette maschili e femminili; le scene sono contornate da un ricco fregio di foglie e piccoli draghi; sulla faccia posteriore dei paraventi, senza soluzione di continuità, sono raffigurati i rami contorti di un albero da frutto, sui quali si posano alcuni uccellini.

Gli acquisti del sovrano terminarono, almeno per quanto riguarda gli oggetti di mobilia, con arredi che possiamo definire più funzionali: dal piano-melodium a due tastiere con cassa a coda, del napoletano Antonio Fummo²⁷, all'orologio regolatore a torre, del torinese Nicola Carena²⁸, al letto a padiglione realizzato da Giovanni Pizzuto di Palermo²⁹. Questo arredo, tutto in 'planhphong' con decorazioni in metallo dorato, trovò collocazione



6. Vincenzo Cabianca, *I novellieri fiorentini*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna.

7. Gabriele Smargiassi, *La morte di Buonconte*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna.



nelle sale della Meridiana, divenendo il letto del Re³⁰.

Nella sezione di pittura e scultura il re, sempre accompagnato dal Conte Demetrio Carlo Finocchietti, scelse opere molto diverse stilisticamente, facendo convivere il proprio gusto personale con il dovere di fare onore a tutta la produzione artistica del suo popolo. Fra gli acquisti figurano ad esempio *Il buon tempo antico*, del napoletano Saverio Altamura³¹, che racchiude in sé una visione realista ma ancora romantica della vita borghese, e *I novellieri fiorentini* di Vincenzo Cabianca³² (fig. 6), un dipinto che s'inserisce nella rievocazione, soltanto in parte romantica, degli aspetti più nostalgici e lirici della civiltà medievale e che, nelle sperimentazioni sul colore e sulla luce, denuncia la conoscenza diretta dei risultati raggiunti dai contemporanei napoletani nello studio e nella resa dal vero. Né mancarono opere stilisticamente diverse, quasi in contrapposizione, come *La morte di Buonconte*, di Gabriele Smargiassi³³ (fig. 7), caratterizzata dalla prevalenza letteraria del dipinto di genere storico, o ancora il *Diluvio universale* di Giacomo Casa, appartenente invece al genere sacro³⁴. Gli acquisti di opere come la *Veduta*

sul lago di Como, di Ercole Calvi³⁵, *La cima delle Alpi*, del piemontese Giuseppe Camino³⁶, o *Marina presso Rio*, di Emilio Donnini³⁷(fig. 8), rivelano un gusto personale per le vedute di paesaggio. Altri acquisti reali furono *Dopo la pioggia*, dell'emiliano Antonio Fontanesi³⁸, *Aspettare e non venire*, di Giovanni Barucco³⁹, *Il portico d'Ottavia*, di Luigi Bettinelli⁴⁰, *Il bacio fraterno e La Face di Imene*, due splendide miniature a smalto di Alessio Biscarra⁴¹, il delicato e *Innocente trastullo di due ragazzi*, di Guglielmo Castoldi (fig. 9)⁴², *Muzio Attendolo Sforza strappa gli stendardi all'alfiere Alfonso d'Aragona*, di Vincenzo Dattoli⁴³, *Un villaggio*, di Detto⁴⁴, *Passatempo d'estate*, di Dionigi Faconti (fig. 10)⁴⁵, *Piazza dell'Erbe a Verona*, di Carlo Ferrari⁴⁶, un acquerello raffigurante l'interno del *Convento di Palermo*, di Bruno Ferrario⁴⁷, e altri interni come *Ingresso di una casa rustica*, di un pittore denominato dalle fonti semplicemente Gino⁴⁸, *Interno della stalla di un albergo*, di Salvatore Mazza (fig. 11)⁴⁹, *Interno del Duomo di Firenze*, di Giovanni Pezzini⁵⁰, *Interno della chiesa di San Marco*, del veneto Quarenna⁵¹, oggi disperso perché inviato nel 1925 come dono dal governo italiano all'Etiopia. Gli acquisti, per



9. Guglielmo Castoldi, *Innocente trastullo di due ragazzi*, Prato, sede della Provincia.

8. Emilio Donnini, *Marina presso Rio*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'arte Moderna.





10. Dionigi Faconti, *Passatempo d'estate*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'arte Moderna.

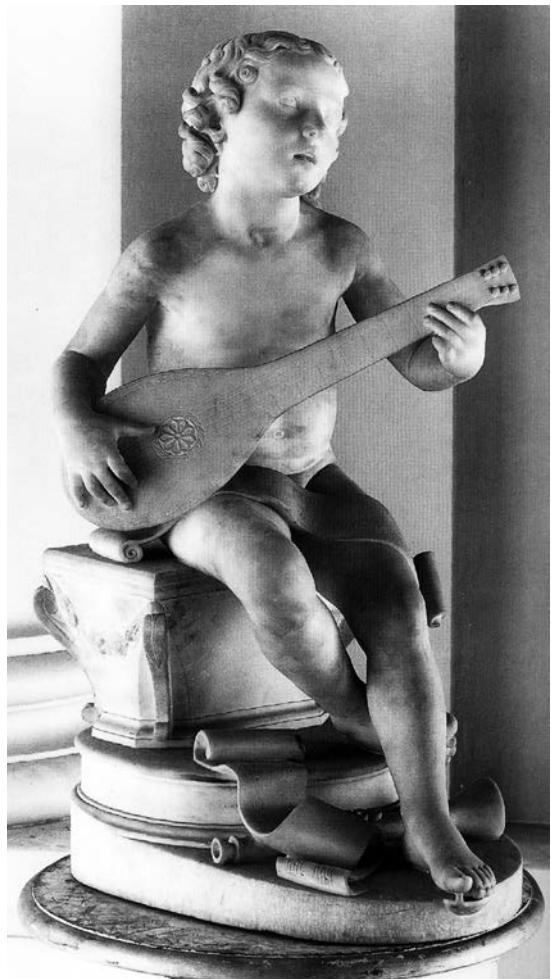
quello che concerne la pittura, si conclusero con *Il tempio di Vesta in Roma*, di Franz Knebel⁵², *La pioggia*, di Carlo Nogaro⁵³, il *Paesaggio*, di Andrea Marenzi⁵⁴, e *Un ponte nella Bardena presso Prato*, di Fortunato Rocchi⁵⁵, entrambi dispersi perché inviati anch'essi in Eritrea, *I Carbonari*, di Andrea Markò⁵⁶, il *Monumento per Vittorio Emanuele II*, di Giuseppe Michelacci⁵⁷, *La Congiura dei Pazzi*, di Arturo Moradej⁵⁸, per finire con gli *Ultimi momenti di Maria Stuarda*, di Scipione Vannutelli⁵⁹.

Passando alle opere di scultura, vediamo come queste furono acquistate in numero molto inferiore rispetto alle opere di pittura. Solo otto furono infatti i pezzi scelti da Vittorio Emanuele II: *Il Genio della Musica sacra*, di Vincenzo Consani (fig. 12)⁶⁰, *Pia dei Tolomei con il marito*, di Pio Fedi⁶¹, firmato e datato sulla base, *Una statua a figura intera e seduta*, di Alessandro Lazzarini⁶², *Isacco sul rogo*, di Grazioso Spazi⁶³, *La schiava*, di Emmanuele Caroni, *Il figlio di Guglielmo Tell*, di Pasquale Romanelli, *Esmeralda*, di Tommaso Solari e *La Fidanzata*, di Strozzi⁶⁴. Di queste ultime quattro sculture,

11. Salvatore Mazza, *Interno della stalla di un albergo*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'arte Moderna.



NOTE



12. Vincenzo Consani, *Il Genio della Musica sacra*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'arte Moderna.

inviate in dono a corti estere nel 1873, rimangono solo splendide incisioni ne *L'Esposizione Italiana del 1861: giornale con 190 incisioni e gli atti ufficiali della Commissione reale*, che accompagnò tutta la durata della manifestazione e che costituisce uno prezioso strumento per comprendere il clima e le vicende che caratterizzarono quei giorni.

Linda Coppi
Firenze

1. B. Cinelli, *Firenze 1861. Anomalie di un'esposizione*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 1982, 18, pp. 21-36; E. Colle, *Monumenti domestici all'Esposizione fiorentina del 1861*, in «Artista», 1990, pp. 110-119.

2. Per maggiori informazioni sulla ditta Barbetti si veda S. Chiarugi, *Botteghe di mobilieri in Toscana*, vol. I, Firenze, 1994, pp. 400-404.

3. P. Selvatico, *Le condizioni dell'odierna pittura storica e sacra in Italia, rintracciate nella Esposizione Nazionale seguita in Firenze*, Padova, 1862.

4. *Del Giuri di pittura nella Esposizione italiana e della renunzia alla medaglia per parte di alcuni artisti*, Firenze, 1861.

5. Ivi, p. 4.

6. *Ibidem*.

7. Ivi, p. 8.

8. ASGF, GPP, *Inventario Mobili Palazzo Pitti*, 1860, dal n. 34808 al n. 34854; *Mobili acquistati da S.M. il re Vittorio Emanuele II all'Esposizione Italiana del 1861* e inventari successivi.

9. ASGF, GPP, *Inventario Oggetti d'Arte*, 1860, dal n. 400 al n. 429 e dal n. 216 al n. 224; *Oggetti d'Arte acquistati da S.M. il re Vittorio Emanuele II all'Esposizione Italiana del 1861* e inventari successivi.

10. E. Colle, *Elettismo Sabaudo: le decorazioni e gli arredi nelle residenze di Vittorio Emanuele II a Torino e Firenze*, in «Antichità Viva», XXVII, 1988, n. 1, pp. 44-51.

11. A questo proposito si può consultare C. Sisi, *Palazzo Pitti Reggia dei Savoia*, in Marco Chiarini e Serena Padovani (a cura di), *Gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Una Reggia per tre dinastie: Medici, Lorena e Savoia tra Granducato e Regno d'Italia*, Firenze, 1993.

12. L'attuale ubicazione dell'intero salotto e della specchiera è negli Appartamenti Monumentali di Palazzo Pitti (inv. O.D.A. 1860, dal n. 34808 al n. 34816 e inventari successivi). Sulla descrizione degli oggetti esposti dalla ditta dei fratelli Levera si veda Yorik (P. Coccoluto Ferrigni), *Viaggio attraverso l'Esposizione Italiana del 1861 di Yorick figlio di Yorick*, Firenze, 1861, pp. 33-34, 44-46, e *Delle Mobilie e dell'intaglio in legno in L'Esposizione Italiana del 1861: giornale con 190 incisioni e gli atti ufficiali della Commissione reale*, Firenze, 1861, p. 334.

13. L'attuale ubicazione del cassone è nella Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (inv. O.D.A. 1860, n. 34845 e inventari successivi).

14. L'attuale ubicazione è nel Quartiere d'inverno di Palazzo Pitti (inv. O.D.A. 1860, n. 666 e inventari successivi). Si veda anche E. Colle, *Palazzo Pitti. Il quartiere d'inverno*, Milano, 1991.

15. L'attuale ubicazione della libreria è nell'ufficio della Direzione del Conservatorio di Musica L. Cherubini di Firenze (inv. O.D.A., 1860, n. 34834 e inventari successivi).

16. La cornice del Papi è attualmente esposta nella Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (inv. O.D.A., 1860, n. 34836 e inventari successivi).

17. La cornice del Lombardi è ora conservata nell'ufficio della Direzione della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (inv. O.D.A., 1860, n. 34835 e inventari successivi). Per maggiori informazioni sulla biografia del Lombardi si veda S. Chiarugi, *Botteghe*, cit., p. 498.

18. Il manufatto del perugino Federico Lancetti è conservato negli Appartamenti Monumentali, Palazzo Pitti.
19. Il tabernacolo dello Scaletti è conservato nei mazzini di Palazzo Pitti. Per maggiori informazioni sulla biografia di Scaletti si veda Chiarugi, *Botteghe*, cit., p. 544.
20. Il tavolo è attualmente conservato in Palazzo Medici-Riccardi, sede della Prefettura di Firenze, appartamento del Prefetto.
21. Le due splendide tazze di marmo sono conservate all'ingresso della Galleria d'arte Moderna di Palazzo Pitti; parimenti lo sono i due basamenti, attualmente separati dalle tazze.
22. La spalliera per il trono del Regno d'Italia è attualmente conservata all'interno della Galleria del Costume di Palazzo Pitti. Per una descrizione della spalliera si veda: *L'Esposizione Italiana del 1861: giornale*, cit., p. 28.
23. Lo stipo è attualmente esposto nella Galleria d'arte Moderna di Palazzo Pitti.
24. La serie fotografica, anche se incompleta, è conservata nel magazzino del Soffitto della Galleria Palatina, Palazzo Pitti.
25. Il leone, complemento di uno degli scaloni di Palazzo Pitti, è attualmente presso la Galleria d'arte Moderna (inv. O.D.A., 1860, n. 224, inv. O.D.A., 1911, n. 1778).
26. Cfr. F. Morena, *Dalle Indie orientali alla corte di Toscana. Collezioni di arte cinese e giapponese a Palazzo Pitti*, Firenze, 2005. I due paraventi sono conservati nel Museo degli Argenti di Palazzo Pitti.
27. Il pianoforte a coda a due tastiere è oggi conservato nella Villa della Petraia.
28. L'orologio del torinese Carena fa ora parte dell'arredo della sezione contabile della Soprintendenza per i Beni architettonici, paesaggistici, storici, artistici ed etnoantropologici, Palazzo Pitti.
29. Il letto a padiglione è conservato nel magazzino del Soffitto della Galleria Palatina, Palazzo Pitti.
30. Molti dei mobili acquistati da Vittorio Emanuele II oggi sono ritenuti dispersi. Di essi si riporta la descrizione negli inventari dell'archivio della Guardaroba, Palazzo Pitti: Bardi Giuseppe, due quadri in fotografia *Colosseo di Roma e Campidoglio* (inv. MPP, 1860, nn. 34838-34839; 1872, nn. 14188, 14234; 1911, nn. 20191-20192); Bigaglia Pietro, *Un tavolo circolare in avventurina e smalti* (inv. MPP, 1860, n. 34841, uscito da Palazzo Pitti con mandato n. 1660 del 15 marzo 1870 e regalato all'Imperatore del Giappone); Sartori e Senasco, una cornice ovale di legno naturale (inv. MPP, 1860, n. 34846; 1872, n. 546), inviata a Roma con mandato n. 16); Scaletti Antonio, *Un mobile di noce a librerie tutto intagliato ad imitazione dell'antico* (inv. MPP, 1860, n. 34821; 1872, n. 510, inviato a Roma con Bollettino n. 13 del 3 dicembre 1881; nel Bollettino di scarico vi sono le indicazioni del Bollettino di Carico, n. 142; inv. mobili del R.P. Quirinale, n. 636). Tommasi, sei Ciocche in vetro filato (inv. Oggetti minutti 1860, nn. 4323-4325; 1872, nn. 2532-2534, usciti da Palazzo Pitti nel 1905 con il Bollettino n. 139); Zeppini Francesco, sei coperte matrimoniali lavorate (inv. MPP, 1860, nn. 34847-34852; 1872, nn. 8874, 4199, 15314, 4401, 12382, 2211, di cui cinque spedite a Pisa con BS n. 162 e una passata al Magazziniere con mandato 7711).
31. Appartamenti Monumentali, Palazzo Pitti, Firenze (inv. O.D.A., 1860, n. 429; 1911, n. 890).
32. Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Firenze (inv. O.D.A., 1860, n. 422; 1911, n. 1311).
33. Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Firenze (inv. O.D.A., 1860, n. 400; 1911, n. 1352).
34. In deposito negli uffici della Questura di Firenze (inv. O.D.A., 1860, n. 411; 1911 n. 1395).
35. Inviato nel 1926 al Ministero degli Esteri, attuale ubicazione non pervenuta (inv. O.D.A., 1860, n. 420; 1911, n. 279).
36. Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Firenze (inv. O.D.A., 1860, n. 404; 1911, n. 1295).
37. Ivi (inv. O.D.A., 1860, n. 409; 1911, n. 1479).
38. Ivi (Inv. O.D.A., 1860, n. 401; 1911, n. 1328).
39. Ubicazione non reperita (inv. O.D.A., 1860, n. 414; 1911, n. 1577).
40. Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Firenze (inv. O.D.A., 1860, n. 412; 1911, n. 276).
41. Ivi (Ufficio Direzione), Palazzo Pitti, Firenze (inv. O.D.A., 1860, nn. 417-418; 1911, nn. 1683-1684).
42. Dal 1948 è conservata nella sede della Provincia a Pistoia (inv. O.D.A., 1860, n. 427; 1911, n. 1484).
43. Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Firenze (inv. O.D.A., 1860, n. 424; 1911, n. 1443).
44. Ubicazione non reperita (inv. O.D.A., 1860, n. 410; 1911, n. 206).
45. Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Firenze (inv. O.D.A., 1860, n. 415; 1911, n. 1400).
46. Depositi, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Firenze (inv. O.D.A., 1860, n. 421; 1911, n. 278).
47. Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Firenze (inv. O.D.A., 1860, n. 416; 1911, n. 274).
48. Ivi (inv. O.D.A., 1860, n. 408; 1911, n. 1310).
49. Depositi, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Firenze (inv. O.D.A., 1860, n. 403; 1911, n. 1439).
50. Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Firenze (inv. O.D.A., 1860, n. 426; 1911, n. 1452).
51. Inviato dal Governo italiano all'Etiopia nel 1925 (inv. O.D.A., 1860, n. 406; 1911, n. 1325).
52. Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Firenze (inv. O.D.A., 1860, n. 419; 1911, n. 282).
53. Ivi (inv. O.D.A., 1860, n. 407; 1911, n. 1478).
54. Inviato dal Governo italiano all'Eritrea nel 1925 (inv. O.D.A., 1860, n. 423; 1911, n. 1394).
55. Inviato dal Governo italiano all'Eritrea nel 1925 (inv. O.D.A., 1860, n. 402; 1911, n. 1298).
56. Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Firenze (inv. O.D.A., 1860, n. 413; 1911, n. 1353).
57. Ivi (inv. O.D.A., 1860, n. 428; 1911, n. 1265).
58. Ivi (inv. O.D.A., 1860, n. 405; 1911, n. 1623).
59. Ivi (inv. O.D.A., 1860, n. 425; 1911, n. 255).
60. Ivi (inv. O.D.A., 1860, n. 223; 1911, n. 1132).
61. Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze (inv. O.D.A., 1860, n. 222; 1911, n. 725).
62. Ubicazione non conosciuta (inv. O.D.A., 1860, n. 216).
63. Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze (inv. O.D.A., 1860, n. 219; 1911, n. 422).
64. La scultura di Caroni fu inviata in dono in Eritrea (inv. O.D.A., 1860, n. 218), quelle di Romanelli (inv. O.D.A., 1860, n. 217, U.S.), di Solarì (inv. O.D.A., 1860, n. 220, U.S.) e di Strozzi (inv. O.D.A., 1860, n. 221, U.S.) furono inviate nel 1873 a Corti estere.