


**Predella** journal of visual arts, n°58, 2025 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Monografia / Monograph 

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Redazione** / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Livia Fasolo, Elena Pontelli, Sara Tonni

**Assistenti alla Redazione** / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Angela D'Alise, Matilde Mossali, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

**Impaginazione** / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi, Matilde Medri, Elisabetta Tranzillo

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

## **New York, Firenze, Taormina. Esportazioni transatlantiche tra Stefano Bardini e Stanford White nell'Italia post-unitaria**

*This article explores the complex dynamics of art exportation between Italy and New York at the end of the 19<sup>th</sup> century, focusing on the case of "The Taormina Affair". The analysis centers on Stanford White, a leading architect of the American Gilded Age, who, beyond his architectural achievements, played a crucial role in shaping the aesthetic taste of New York's elite by acquiring European artworks. Through extensive archival research, the study reconstructs White's acquisition networks and the intricate negotiations involved in exporting Italian decorative elements. A case study is the failed exportation of the choir and sacristy furnishings of San Domenico in Taormina, revealing the legal, bureaucratic, and political obstacles in the transatlantic art trade. The correspondence between dealers like Stefano Bardini, Giovanni Varelli and Italian authorities highlights the growing efforts to safeguard national heritage, marking a pivotal moment in the regulation of Italian art exports in the post-unification timeframe.*

Come è noto, Stanford White (1853-1906) fu uno degli architetti più influenti della fine dell'Ottocento negli Stati Uniti, protagonista indiscusso della trasformazione del paesaggio urbano newyorkese<sup>1</sup>. Gli studi degli ultimi anni hanno riconosciuto come l'architetto si stato uno dei massimi esponenti del Rinascimento Americano, un movimento che reinterpretava il classicismo europeo per creare un'architettura monumentale e raffinata. Associato allo studio McKim, Mead & White, si distinse inizialmente nella progettazione di grandi opere pubbliche, lasciando il suo segno in edifici iconici come il Madison Square Garden (1890) e il Washington Square Arch (1892). Il suo talento si estese anche alla realizzazione di edifici civici, come la Boston Public Library (1887) e la Gould Memorial Library (1895) per il Bronx Community College. Il suo prestigio travalicò i confini americani, portandolo a progettare nel 1900 l'American Academy a Roma, consolidando così il legame tra la cultura architettonica statunitense e quella europea<sup>2</sup>.

Tuttavia, White contribuì a definire anche il gusto estetico della nuova *élite* americana della *Gilded Age*, in particolare il suo ruolo come *dealer* e collezionista di oggetti d'arte italiani dal Rinascimento al Barocco<sup>3</sup>. Negli anni Novanta dell'Ottocento, White divenne il decoratore d'interni più richiesto dall'alta borghesia newyorkese, dedicandosi a trasformare residenze private in templi del lusso, caratterizzati da una sapiente fusione di stili grazie ad oggetti di materiali ed epoche diverse. La nuova classe sociale – composta da banchieri, magnati dell'industria e imprenditori ferroviari – cercava non solo di consolidare il proprio *status*, ma anche di legittimare la propria ricchezza attraverso un'estetica ispirata alla grande tradizione artistica europea<sup>4</sup>. White fu tra i primi a intuire che l'arte

potesse essere uno strumento politico e che, tramite un linguaggio visivo capace di evocare bellezza, ordine e una classicità senza tempo, fosse possibile orientare i buoni costumi e influenzare la società che abitava quegli spazi. L'architetto non adottava un approccio né filologico negli allestimenti, né basato sulla logica del collezionismo, come nel caso di Isabella Stewart Gardner, che introdusse il concetto delle *Period Room* nel collezionismo statunitense<sup>5</sup>. Al contrario, il suo obiettivo era quello di stupire lo spettatore, disponendo nello stesso ambiente oggetti selezionati più per il loro impatto estetico che per la loro coerenza storica.

Al tramonto dell'Ottocento, White lavorò per alcune delle famiglie più importanti della borghesia newyorkese – come gli Astor o i Vanderbilt – commissioni che contribuirono alla fama dell'architetto<sup>6</sup>. Tuttavia, il suo lavoro non si limitò alle committenze più celebri: tra i suoi clienti figuravano anche personalità di spicco, ma meno note, come il banchiere Henry William Poor (1844-1915) e il politico William Collins Whitney (1841-1904). Come testimoniano alcuni diari conservati presso l'Avery Library della Columbia University di New York, White viaggiò estensivamente in Europa per quasi dieci anni, diventando un vero e proprio *art dealer*, scegliendo i pezzi migliori disponibili sul mercato per i suoi facoltosi clienti e per formare la sua collezione personale<sup>7</sup>. L'archivio, inoltre, conserva un'ampia corrispondenza che attesta le sue relazioni con alcuni tra i più influenti mercanti d'arte italiani ed europei, tra cui Bardini, Dorigo, Dalla Torre, Costantini, Volpi, Simonetti, Sangiorgi, Acton e Jandolo. A livello internazionale, collaborò con nomi del calibro di Peyre (Parigi), Heilbrouner e Guggenheim (Venezia), Durlacher (Londra), Duveen (Parigi e New York) e Knoedler<sup>8</sup>. Alcuni di questi antiquari divennero veri e propri agenti per White, come Stefano Bardini, che lo rappresentò a Firenze, e Arthur Acton, suo referente per la Toscana. Con il tempo, ampliò la sua rete di contatti, avvalendosi di figure come Thomas Waldo Story (1854-1915) per Roma e Charles Caryl Coleman (1840-1928) per Napoli e la Sicilia. A differenza dei suoi *competitors* statunitensi White non comprava ed importava intere collezioni di oggetti d'arte, ma sceglieva con cura ogni singolo oggetto destinato nelle sue commissioni.

*The Taormina Affair. Un'esportazione mancata per il coro e il mobiliario della sagrestia di San Domenico*

A partire dal 1889, White fu assunto da William Collins Whitney, il quale, dopo una breve carriera politica, era diventato uno dei più importanti allevatori di cavalli purosangue da corsa negli Stati Uniti, un'attività che gli permise di accumulare rapidamente una grande fortuna. L'architetto si occupò inizialmente della

progettazione della residenza situata al numero 2 di West Fifty-Seventh Street, in una posizione strategica della città di New York, accanto alle dimore di Collins P. Huntington e Cornelius Vanderbilt II, entrambi influenti magnati delle ferrovie nordamericane<sup>9</sup>. Da quel momento e fino alla sua morte nel 1906, White lavorò alla maggior parte delle proprietà della famiglia Whitney, non solo a New York, ma anche a Long Island, dove si trovava la residenza estiva del figlio di William, Harry Payne Whitney, e della moglie Gertrude Vanderbilt<sup>10</sup>.

Dopo la morte della sua prima moglie, Whitney sposò Edith Randolph (1854-1899) e nel 1896 si trasferì in una nuova residenza sulla Quinta Strada. Anche in questa occasione White continuò a lavorare per la famiglia, dedicandosi instancabilmente al progetto dal 1897 al 1902, con un investimento complessivo di 3,5 milioni di dollari. Whitney aveva acquistato un palazzo che era appartenuto al magnate dello zucchero Robert L. Stuart (1806-1882). L'impresa si rivelò particolarmente complessa, considerando che l'edificio si sviluppava su cinque piani e ospitava la più grande sala da ballo privata di tutta New York (fig. 1a, b)<sup>11</sup>. Grazie a risorse economiche pressoché illimitate di Whitney, l'architetto poté realizzare due lunghi soggiorni in Europa, e in particolare in Italia, tra il 1897 e il 1899, durante i quali acquistò opere d'arte e arredi destinati alla nuova dimora di Whitney. Per l'arredo del palazzo Whitney, White raccolse numerose opere d'arte, le cui tracce ci consentono di ricostruire le rotte di esportazione dall'Italia a New York. Nel settembre del 1897, White contattò per la prima volta Arthur Acton per informarlo del suo imminente viaggio in Italia, della durata di soli sei giorni. L'obiettivo principale della visita era individuare opere rinascimentali di grande pregio per arredare la residenza che stava costruendo per Whitney. Su raccomandazione di Henri O. Watson, White si rivolse ad Acton affinché lo assistesse nella ricerca, nell'acquisto e nella spedizione degli oggetti selezionati<sup>12</sup>. Consapevole del tempo limitato a disposizione, White chiese ad Acton di dedicarsi interamente alla missione durante la sua permanenza in Italia e di individuare in anticipo i luoghi più adatti per reperire soffitti rinascimentali, camini in pietra e interi ambienti decorati. Specificò, inoltre, che Stefano Bardini, con cui era già in contatto, rappresentava un riferimento per gli acquisti legati alla sua attività professionale. Pur nella consapevolezza che la ricerca potesse non dare esito positivo, White desiderava comunque ottimizzare al massimo il tempo disponibile. A tal fine, suggerì ad Acton di esplorare città come Roma, Napoli, Bologna e Milano, escludendo invece Venezia, dove riteneva di possedere già informazioni sufficienti. Per agevolare l'incarico, si dichiarò disposto a coprire tutte le spese di viaggio e a corrispondere un adeguato compenso per il servizio. Infine, White comunicò ad Acton che sarebbe partito il 18 settembre a bordo della

nave “Campania” e avrebbe raggiunto Londra il 25 dello stesso mese. Gli chiese, quindi, di inviare un telegramma ai Baring Brothers di Londra per confermare la ricezione della lettera e l'accettazione dell'incarico, che prevedeva il ruolo di suo agente<sup>13</sup>. Il viaggio di White, intrapreso tra il 18 settembre e il 20 novembre 1897, si rivelò particolarmente proficuo, come dimostrato dall'arrivo a New York, già a partire dai primi di giugno del 1898, di numerose casse provenienti dall'Italia e da altri Paesi europei<sup>14</sup>. White dimostrava una notevole meticolosità nella gestione delle spedizioni, che venivano seguite scrupolosamente dai suoi agenti nel Paese di origine, accuratamente imballate in casse idonee e successivamente affidate a compagnie di trasporto internazionali, garantendo così un trasferimento sicuro ed efficiente. Secondo l'*account list* e i numerosi registri relativi a tale operazione, le importazioni associate alla commissione Whitney consistevano prevalentemente in mobili, tra cui poltrone, tavoli e divani, nonché in decorazioni marmoree quali sarcofagi, stipiti di porte e vasi. A questi si aggiungevano vari oggetti di arredo, come arazzi, soffitti e lampade. Il trasferimento di tali beni da un continente all'altro avveniva senza particolari impedimenti, dal momento che si trattava di manufatti privi di un valore artistico o storico significativo e, pertanto, non soggetti a particolari restrizioni in materia di esportazione dall'Italia. Tuttavia, White non riuscirà ad esportare tutti gli oggetti provenienti dall'Italia.

Nell'*account list*, spicca il ruolo predominante di Stefano Bardini come venditore. L'antiquario fiorentino inviò quasi 50 oggetti, per un valore complessivo di 65.000 dollari, spediti il 27 settembre 1898 in nove casse tramite la compagnia internazionale Meyer & Gloor<sup>15</sup>. Una volta giunte a New York, le casse furono accettate dalla dogana e destinate all'installazione nella residenza di Whitney. Tuttavia, l'ultima voce della lista rivela un dettaglio di particolare interesse: la presenza di un elemento descritto come «carved walnut panelling choir and sacristy from Church in Taormina», accompagnato da una nota che specifica: «the panelling from the Choir and Sacristy are still in the Church in Taormina, Sicily. Final and definite word cannot be received in regard to the Sacristy until July»<sup>16</sup>. Questo riferimento indica che, sebbene la transazione fosse già stata avviata, l'effettiva disponibilità del coro – composto da trentuno stalli – e del mobiliario ligneo della sacrestia di San Domenico a Taormina non fosse ancora certa (figg. 2; 3a, b). L'annotazione suggerisce, infatti, che l'acquisizione fosse ancora in fase di negoziazione e che la possibilità di esportazione dipendesse da condizioni non ancora definite. Ciò è indicativo delle difficoltà che caratterizzarono sin dall'inizio l'esportazione di questi beni, non solo per la loro imponenza e complessità logistica, ma anche per le intricate questioni burocratiche e giuridiche legate alla loro alienazione. Le problematiche connesse alla cessione si protrassero per

quasi un decennio, a dimostrazione di come la vendita e il trasferimento di simili manufatti non fossero operazioni né rapide né prive di ostacoli<sup>17</sup>.

Non è chiaro in quali circostanze White venne a conoscenza di questi manufatti: se li avesse osservati direttamente durante un viaggio in Sicilia o se fosse stato informato della loro imminente vendita attraverso i suoi intermediari. Tuttavia, la loro imponenza e raffinatezza resero il coro e il mobilio ligneo della sacrestia di San Domenico elementi ideali per arricchire la grande sala da ballo di Whitney, trasformandoli in oggetti di desiderio per il collezionista americano<sup>18</sup>.

La chiesa di San Domenico in Taormina era parte di un complesso religioso che comprendeva il convento la cui fondazione risale al XIV secolo (fig. 4). In seguito alle leggi di soppressione degli enti ecclesiastici, il complesso era entrato a far parte del patrimonio del Fondo per il Culto. Come per altri casi italiani, il Comune di Taormina ne aveva fatto richiesta per allestire il museo civico della città<sup>19</sup>.

Tuttavia, il trasferimento non fu completato, poiché il Principe Domenico Rosso di Cerami ne richiese la restituzione, appellandosi a una clausola stabilita dal suo antenato, fondatore del complesso religioso. Tale clausola prevedeva che, in caso di estinzione della comunità religiosa, il monastero dovesse tornare in possesso degli eredi della famiglia<sup>20</sup>. Dopo una disputa legale, il Fondo per il Culto aveva restituito il monastero al Principe già nel 1871<sup>21</sup>, specificando che

gli arredi sacri e gli effetti mobili esistenti nella chiesa e sue dipendenze [sacrestia] saranno, previo apposito inventario, consegnati a titolo d'uso agli eredi del principe di Cerami con obbligo ad essi di rappresentarli al Fondo del culto o a chi per esso, dove per avventura cessassero di servire all'uso per cui vengono ceduti.<sup>22</sup>

Gli arredi erano dunque già sottoposti a tutela fin dal 1871: pur rimanendo in proprietà al Fondo per il Culto, la chiesa era stata concessa in uso alla famiglia Cerami, la quale si impegnava a sostenere economicamente le funzioni religiose. Il Principe, invece, aveva altri piani per il complesso religioso che in pochissimi anni fu ampliato e trasformato in un hotel, inaugurato nel 1896 (fig. 5)<sup>23</sup>.

Il prezioso carteggio conservato presso l'Archivio Bardini di Firenze offre due corrispondenze fondamentali che, insieme alla documentazione del Fondo Edifici di Culto, gettano luce sulla complessa vicenda dell'esportazione del coro e del mobilio della sacrestia di San Domenico, nota come «Taormina Affair» nel carteggio americano<sup>24</sup>. Le lettere coinvolgono Stefano Bardini, il Principe Cerami e un certo Varelli, antiquario napoletano che, sulla base della cronologia della corrispondenza, sembra essere stato colui che segnalò a Bardini le vendite del Principe Cerami. Se nei confronti di quest'ultimo Bardini mantiene per tutta la corrispondenza un tono diplomatico, nelle lettere indirizzate a Varelli il suo atteggiamento cambia sensibilmente<sup>25</sup>. A partire dalla fine del 1896, subito dopo

l'inaugurazione dell'hotel di Taormina, si avvia la corrispondenza tra Varelli e Bardini, nella quale l'antiquario fiorentino esprime fin da subito le sue perplessità riguardo all'acquisizione dell'arredo ligneo della chiesa di San Domenico<sup>26</sup>. La principale preoccupazione di Bardini riguardava il rischio che la chiesa venisse dichiarata monumento storico, eventualità che avrebbe impedito l'esportazione degli oggetti contenuti al suo interno, rendendo di fatto impossibile la vendita. Tale incertezza derivava dal contesto normativo dell'epoca, caratterizzato da una crescente attenzione alla tutela del patrimonio artistico e religioso, soprattutto dopo le leggi di soppressione degli enti ecclesiastici e la conseguente incamerazione dei loro beni da parte dello Stato<sup>27</sup>. Le preoccupazioni di Bardini si rivelarono fondate: il 31 ottobre 1897 emerse chiaramente che il Principe Cerami «non potesse vendere quello che ha venduto»<sup>28</sup>. La situazione si complicò ulteriormente nel marzo 1898, quando il Ministro della Pubblica Istruzione, Nicolò Gallo (1849-1907), rifiutò di concedere il permesso di esportazione per il mobilio ligneo della chiesa di San Domenico<sup>29</sup>. Nonostante ciò, Bardini aveva a sua volta venduto questi oggetti per 75.000 franchi a White, che era – a questa data – ancora all'oscuro delle complicazioni presentatesi riguardo alla loro esportazione<sup>30</sup>. Sarà informato delle difficoltà dell'esportazione soltanto nel settembre del 1898<sup>31</sup>.

Da maggio ad agosto dello stesso anno, Bardini scriveva ripetutamente al Principe Cerami, esprimendo la crescente pressione ricevuta dall'«Americano» (White), il quale attendeva la spedizione degli oggetti. Mentre la corrispondenza con Varelli si interrompe bruscamente nel luglio 1898, Bardini prosegue il dialogo con il Principe, che, a causa dei continui dinieghi dei permessi di esportazione, si recò personalmente a Roma per risolvere la questione, senza avere successo. A questo punto, sia Bardini che il Principe Cerami decisero di affidarsi a intermediari di fiducia affinché, dietro compenso, si adoperassero per ottenere l'autorizzazione necessaria all'esportazione degli arredi. Tuttavia, l'onorevole Ignazio Fili Astolfone (1836-1924), incaricato dal Principe, dichiarò che non avrebbe affrontato la questione con il Ministro prima dell'inizio del nuovo anno (1899). Nel frattempo, il «prof. Todaro», uomo di fiducia di Bardini, venne a conoscenza che il permesso di esportazione continuava a essere negato per un motivo fondamentale: gli arredi della chiesa di San Domenico non appartenevano realmente al Principe. Con la restituzione del monastero alla famiglia Cerami, il Fondo per il Culto aveva mantenuto la proprietà della chiesa e di tutti gli arredi in essa contenuti, rendendo il Principe legalmente impossibilitato sia a cederli che a esportarli. Il tentativo di alienazione non era sfuggito neanche a Giuseppe Patricolo (1834-1905), Direttore delle Gallerie di Belle Arti di Palermo, che si oppose con fermezza all'esportazione del coro e del mobilio della sacrestia della chiesa di San Domenico a Taormina<sup>32</sup>.

Il 31 dicembre del 1898, Bardini pregava Cerami di dimostrare «di essere il vero proprietario dei mobili in questione», di modo che «le fosse subito concesso il permesso di esportazione»<sup>33</sup>. Questa affermazione dimostra che la negazione del permesso di esportazione non derivava da una questione meramente burocratica o legata al valore storico-artistico degli arredi, ma piuttosto dalla loro titolarità giuridica. Il Ministero, infatti, continuava a sollevare dubbi sulla legittimità della vendita condotta dal Principe Cerami, mentre Bardini si trovava davanti ad un ostacolo insormontabile, ovvero l'impossibilità di esportare gli oggetti a causa della mancanza di documentazione che ne attestasse la proprietà privata. Intercorso l'anno 1899, l'antiquario cercava di risolvere la situazione attraverso il suo avvocato di Firenze, Odoardo Corazzini, il quale su suggerimento dell'avvocato Gismondo Morelli Gualtierotti di Pisa suggeriva di:

agire e poi reagire giuridicamente quando vorranno impedire l'azione nostra. Non una parola. Muoviamo il coro, muoviamolo solo alla luce del Sole come chissà di far cosa perfettamente legittima. Se nessuno si muove tanto meglio: se ci vengono davanti allora forziamo in tribunale le ragioni del proprietario.<sup>34</sup>

Bardini chiudeva la lunga lettera concordando con il parere del legale ed invitava il Principe ad iniziare la spedizione di una parte del coro al suo indirizzo di Firenze. Tuttavia, l'iniziativa non fu portata avanti ed anzi alla fine dello stesso anno fu chiaro che l'esportazione del coro e del mobilio della sacrestia del San Domenico in Taormina poteva essere risolta solo attraverso vie legali.

E così fu. Nel 1902 si aprì la controversia legale tra Bardini, Cerami e Varelli, una disputa che si protrasse per oltre due anni, concludendosi soltanto nel 1904 dopo un lungo ricorso<sup>35</sup>. Sebbene Bardini risultasse vincitore, e Cerami avesse dimostrato la legittima proprietà del San Domenico, gli arredi lignei della chiesa non lasciarono mai l'Italia, grazie al diniego del diritto di esportazione da parte di Giuseppe Patricolo. La vicenda si rivelò una grande delusione per Stanford White, il quale, pur frustrato dall'esito della contesa, non si lasciò scoraggiare e procedette comunque con la decorazione della sala da ballo di Whitney. Per sostituire il mancato arrivo degli arredi siciliani, White assemblò un sontuoso apparato decorativo di matrice tardobarocca italiana e francese, includendo tra gli elementi principali parte dell'arredo della Galleria Dorata proveniente da Palazzo Tobia Pallavicino, oggi sede della Camera di Commercio di Genova, ma all'epoca noto come Palazzo Carega Cataldi<sup>36</sup>. Parallelamente, gli arredi lignei destinati originariamente alla sala da ballo di Whitney furono sostituiti da un altro complesso decorativo di grande prestigio: il coro scolpito da Fra Damiano da Bergamo (1547-1548), proveniente dalla cappella di Château de la Bastie d'Urfé, nei pressi di Lione. Questo coro ligneo, acquistato nel 1904 da Émilie Peyre



(1828-1904), venne collocato nel lungo corridoio che conduceva alla sala da ballo, integrandosi armoniosamente con il nuovo assetto decorativo voluto da White<sup>37</sup>. L'intero episodio è emblematico delle complesse dinamiche che caratterizzavano il mercato storico-artistico postunitario e il sistema delle esportazioni tra Italia e Stati Uniti. Ma la vicenda mostra anche un evidente paradosso: se da un lato l'esportazione dell'arredo ligneo della chiesa di San Domenico venne bloccata preventivamente grazie all'intervento congiunto di Giuseppe Patricolo, dei responsabili del Fondo per il Culto e persino del Ministro della Pubblica Istruzione, dall'altro White riuscì senza difficoltà a esportare un altro gruppo di manufatti altrettanto pregiati. Infatti, mentre gli arredi di San Domenico rimasero vincolati dalle autorità italiane, da Genova – porto di primaria importanza per i traffici transatlantici – l'architetto americano riuscì a far partire per New York l'arredo settecentesco di Palazzo Tobia Pallavicino. Dalla straordinaria Galleria Dorata, White acquisì quattro divani, nove sedie e quattro coppie di porte specchiate, opere realizzate da Lorenzo De Ferrari tra il 1743 e il 1744, che andarono ad arricchire la sala da ballo della residenza Whitney (fig. 7)<sup>38</sup>.

Questa discrepanza nei destini dei due complessi decorativi trova una possibile spiegazione nella diversa natura dei contesti da cui provenivano. L'arredo ligneo di Taormina apparteneva a un edificio religioso vissuto quotidianamente dalla comunità locale, in un'epoca in cui Taormina conservava ancora il carattere di *locus amoenus*, molto distante dalla vocazione turistica che oggi la contraddistingue. La sua rimozione avrebbe rappresentato una perdita tangibile per i fedeli e per la popolazione del luogo (figg. 6-8). Al contrario, gli arredi della Galleria Dorata appartenevano a un palazzo aristocratico privato, il cui valore era riconosciuto esclusivamente dalla famiglia proprietaria e da una ristretta cerchia di ospiti, che ne godevano in modo passivo. Questa differenza potrebbe aver giocato un ruolo determinante: l'arredo sacro, profondamente legato alla memoria e alla vita della comunità, trovò un'opposizione istituzionale alla sua esportazione, mentre l'arredo aristocratico, appartenente a un contesto più esclusivo e meno vissuto collettivamente, poté essere venduto e trasferito oltreoceano senza particolari impedimenti.

Questa vicenda mette in luce le profonde contraddizioni che caratterizzavano il sistema delle esportazioni artistiche nell'Italia postunitaria. Se da un lato si assiste a un crescente impegno delle istituzioni nella tutela del patrimonio ecclesiastico, dall'altro emerge la debolezza dei vincoli su beni appartenenti a contesti aristocratici e privati, facilmente alienabili o trasferibili all'estero. Il caso del coro di San Domenico e dell'arredo di Palazzo Tobia Pallavicino dimostra come la percezione del valore di un'opera non fosse legata esclusivamente alla

sua qualità artistica, ma anche al suo ruolo sociale e identitario. La protezione accordata agli arredi della chiesa di Taormina testimonia una sensibilità sempre più diffusa verso la tutela del patrimonio religioso, mentre la facilità con cui White riuscì ad acquisire e trasportare gli arredi genovesi evidenzia le lacune normative e la disparità di trattamento nei confronti dei beni di provenienza privata. Questo episodio non solo riflette le dinamiche del mercato antiquario tra Italia e Stati Uniti alla fine dell'Ottocento, ma solleva anche questioni più ampie, ancora da esplorare, sulla selettività delle politiche di esportazione e sulla loro efficacia nel proteggere il patrimonio culturale nazionale alla fine dell'Ottocento.

*Desidero esprimere la mia più sincera gratitudine alla dott.ssa Shelly Hayreh dell'Avery Library della Columbia University di New York per il suo prezioso e costante supporto nello studio delle carte White durante il mio soggiorno come visiting scholar presso l'Università nel 2024. Il complesso di San Domenico a Taormina è oggetto di ulteriori studi da parte di chi scrive.*

- 1 Per una biografia personale e professionale di Stanford White si vedano *Stanford White Architect*, a cura di S.G. White, E. White, New York, 2008 e P. Baker, *Stanny: The Gilded Life of Stanford White*, New York, 1989. Si veda anche S.G. White, *Stanford White in detail*, New York, 2020; W. Craven, *Stanford White: decorator in opulence and dealer in antiquities*, New York, 2005.
- 2 Sull'attività di McKim, Mead and White si vedano M. Broderick, *Triumvirate: McKim, Mead & White: art, architecture, scandal and class in America's Gilded Age*, New York, 2010; M. C. Kathrens, *Great Houses of New York 1880-1930*, New York, 2005; L. Roth, *McKim, Mead & White, architects*, New York, 1983. Sull'American Academy di Roma si veda P. Coen, *Il recupero del Rinascimento: arte, politica e mercato nei primi decenni di Roma capitale (1870-1911)*, Milano, 2020, pp. 344-345.
- 3 W. Craven, *Stanford White: decorator in opulence and dealer in antiquities*, New York, 2005.
- 4 Per un approfondimento sul valore e sull'impatto della cultura europea nel Nord America si veda T. J. J. Lears, *No place of grace: antimodernism and the transformation of American culture, 1880-1920*, Chicago [1947] 2021.
- 5 Per una panoramica sulle *Period Room* si veda *The Modern Period Room: The Construction of the Exhibited Interior 1870 to 1950*, a cura di P. Sparke, B. Marin, T. Keeble, New York, 2006. Si veda anche *Gothic Art in the Gilded Age. Medieval and Renaissance Treasure in the Gavet-Vanderbilt-Ringling Collection*, a cura di V. Brilliant, Sarasota, 2009.
- 6 Per una panoramica sui collezionisti americani della *Gilded Age* si veda A. B. Saarinen, *I grandi collezionisti americani dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Torino, 1977.
- 7 I nuclei più corposi della documentazione relativa a Stanford White si trovano presso la Frick Art Research Library; la New-York Historical Society – Manuscript Department, chiusa al pubblico per lavori a tempo indeterminato e presso la Columbia University Libraries – Butler Library. Quest'ultimo fondo conserva la corrispondenza di White dal 1881 al 1906, mentre la New York Historical Society conserva la documentazione relativa allo studio McKim, Mead and White. Wayne Craven nel 2005 si è occupato prettamente di quest'ultimo fondo. Altri nuclei minori si conservano presso The Brooklyn Museum Libraries and

Archives e presso il Getty Research Institute: Research Libraries, Archives and Special Collection, i cui documenti si trovano all'interno del fondo dedicato a M. Knoedler & Co (1848-1971) con cui White ebbe rapporti professionali a cavallo tra i due secoli.

- 8 Per una panoramica sul mercato artistico di quegli anni si vedano L. Catterson, *Dealing art in both side of the Atlantic, 1860-1940*, Leiden-Boston, 2017; *ead.*, *Florence, Berlin and beyond: late nineteenth-century art markets and their social networks*, Leiden-Boston, 2020; *Italy for Sale. Alternative Objects – Alternative Art Market*, a cura di D.M. Budd, L. Catterson, Leiden-Boston, 2022; A. Bacchi, *Capitale e crocevia: il mercato dell'arte nella Roma sabauda*, Bologna, 2020; J. Smalcerz, *Smuggling the Renaissance: the illicit export of artworks out of Italy, 1861-1909*, Leiden-Boston, 2020; *ead.*, *Wilhelm Bode and the art market: connoisseurship, networking and control of the marketplace*, Leiden-Boston, 2023.
- 9 Per una panoramica sulla famiglia Huntington e sulla sua collezione d'arte oggi conservata presso Huntington Museum di Pasadena si veda S.M. Bennet, *The art of the Wealth. The Huntingtons in the Gilded Age*, Pasadena, 2013. Su Cornelius Vanderbilt II si vedano W. Craven, *Gilded mansions: grand architecture and high society*, New York, 2009; *id.*, *Stanford White. Decorator in opulence and dealer in antiquities*, New York, 2005. Lo stesso White lavorò a diversi progetti di costruzione e rinnovamento delle case di proprietà della famiglia Vanderbilt tra la fine dell'Ottocento e la sua morte nel 1906. Per questi progetti si veda *Whitney Vanderbilt Personal Re*, 1897-1898, box 26, in Stanford White, Bills Projects, Misc. Papers, Avery Library's Drawings & Archives, Columbia University New York.
- 10 Gertrude Varnderbilt Whitney sarà la fondatrice di uno dei più importanti musei della città, il Whitney Museum of American Art. Per una panoramica sulla collezione si veda W.E. Rudge, *Whitney Museum of American Art: Catalogue of the Collection*, New York, 1931.
- 11 Estremamente rilevante per la ricostruzione delle dimensioni e dell'arredo del palazzo è il catalogo di James Henry Smith, il quale acquistò il palazzo di Whitney alla sua morte, nel 1904. Nel 1910 il palazzo fu venduto all'asta, per poi essere comprato nuovamente dalla famiglia Payne. Per il catalogo, si veda *The Palatial Mansion of the late James Henry Smith and its rare and costly contents*, American Art Association, New York, 1910.
- 12 Henry O. Watson era un pittore ed antiquario che aveva sede a New York ed era collaboratore di Stanford White.
- 13 «Dear Sir, I am going to Italy and shall be able to be there only at the almost five or six days, in search of some fine Renaissance work to place in a house I am now building. Mr. Henri O. Watson tells me that I can rely upon you to help me and make all arrangements about shipping anything that I get. I should be very glad if you could put your time at my disposal for the week I am in Italy and should further think it might be an advantage if you would stay the matter up and find out where such things are before I come. Sig. Bardini is an old friend of mine, whom I have constantly deal with, and I should not therefore put myself at all in communication with him; but what I should like you to find out is weather in place in Italy, there are any really fine renaissance ceilings, stone mantels or entire rooms to be had. The things that I wish must not only be fine but fitted to the house, and it therefore may be possible that I will go to Italy and come away without getting anything. However, I will talk this over with you when I see you, and as I have such a short time in Italy, if you think it would be an advantage to have you go to Rome, Naples, Bologna, Milan etc. I wish you would do so, I will, of course, bear the expenses of this journey and whatever fee you think proper for such service. Do not, however, go you Venice, as there I am fully acquainted, and not go to Bardini. I sell on the 18<sup>th</sup> of September, on the Campania arriving on the 25<sup>th</sup>. I

should therefore be obliged if you would cable me care of Baring Brothers, London, if you receive my letter and that it is all tight. I will then wire you exactly what time I expect to be in Italy». Da Stanford White ad Arthur Acton, 9 settembre 1897, In *Whitney Account and Lists*, 1897-1903, box 26, in Stanford White, *Bills Projects, Misc. Papers*, Avery Library's Drawings & Archives, Columbia University New York.

- 14 Il soggiorno ebbe un costo di \$5.865.000 «Paid out for travelling expenses, cables, etc. and disbursement», da Stanford White a William Collins Whitney, 2 giugno 1898, in *Whitney Account and Lists*, 1897-1903, box 24, in Stanford White, *Bills Projects, Misc. Papers*, Avery Library's Drawings & Archives, Columbia University New York.
- 15 Al momento non sono state rintracciate altre informazioni riguardo la Meyer & Co. Tuttavia, la compagnia doveva essere piuttosto rilevante nel panorama dei trasporti internazionali. Secondo la carta intestata della ricevuta inviata a White da Bardini, la compagnia aveva uffici a Firenze, Chiasso, Basilea e Milano e spediva a New York, in India, Cina, Giappone, Australia, Nuova Zelanda, nel Sud e nel Centro dell'America, in Portogallo, Germania e Russia. *Whitney Account and Lists*, 1897-1903, box 24, in Stanford White, *Bills Projects, Misc. Papers*, Avery Library's Drawings & Archives, Columbia University New York.
- 16 Da Stanford White a William Collins Whitney, 2 giugno 1898, in *Whitney Account and Lists*, 1897-1903, box 24, in Stanford White, *Bills Projects, Misc. Papers*, Avery Library's Drawings & Archives, Columbia University New York.
- 17 Per una panoramica sul coro del San Domenico di Taormina si vedano E. Mauceri, *Taormina*, Bergamo, 1907, pp. 67-75; E. Mauceri, *Stalli Corali in Sicilia*, in «L'Arte», 14, 1911, pp. 129-136; J. Smalcerz, *State Confiscation of Illegally Commodified Ecclesiastical Art Objects and the Wanning of the Post-Unification Art Market in Italy*, in *Italy for Sale. Alternative Objects – Alternative Art Market*, a cura di D.M. Budd, L. Catterson, Boston-Leiden, 2022, pp. 300-329.
- 18 In questi anni, i cori lignei conobbero un grande successo sul mercato artistico, apprezzati soprattutto per la loro versatilità. Anche White si avvale di questa caratteristica, riadattando un coro proveniente da un'ignota chiesa napoletana per trasformarlo in un mobile destinato alla biblioteca di Whitney. In questo processo di riconfigurazione, le parti intagliate furono sapientemente riutilizzate come elementi decorativi per i pilastri del mobile. Sul coro si veda *The Palatial Mansion of the late James Henry Smith and its rare and costly contents*, 1910, lot. No. 190.
- 19 Per le brevi vicende tra il Fondo per il Culto ed il Comune di Taormina si vedano le relative carte non numerate in Ministero dell'Interno - Dipartimento per le Libertà Civili e l'Immigrazione - Direzione Centrale degli Affari dei Culti e per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto [da ora MI – DLCI – DCAF e AFEC] - Archivio Corrente - Fascicolo 2a1/1614 - San Domenico in Taormina. Per la presa di possesso del complesso si veda Ministero dell'Interno, Archivio storico del Fondo Edifici di Culto, Direzione generale del Fondo per il Culto, *Corporazioni religiose, "Atti della presa di possesso"*, fasc. 616, 1866-1872, Convento dei Domenicani. Con le due leggi di soppressione degli enti ecclesiastici – 7 luglio 1866, No. 3036; 15 agosto 1867, No. 3848 – il neonato Regno d'Italia sopprimeva ed incamerava l'ingente patrimonio delle corporazioni religiose che non svolgevano alcuna attività per le comunità come l'educazione, l'assistenza ai malati o attività di beneficenza. Le leggi di soppressione sono state abolite nel 1929, con i Patti Lateranensi, ed hanno contribuito a disperdere in modo significativo il patrimonio artistico sacro delle corporazioni religiose. Gli edifici venivano ceduti ai comuni o alle province che ne facevano richiesta entro un anno dalla pubblicazione della legge, per trasformarli in caserme, scuole o ospedali. Le chiese

e le sacrestie ex conventuali erano escluse dalla soppressione, in quanto continuavano a svolgere i loro servizi religiosi. Gli oggetti d'arte contenuti al loro interno erano trasferiti nei nuovi musei o biblioteche civiche. Gli edifici che non venivano richiesti e gli oggetti d'arte considerati superflui venivano immessi massicciamente sul mercato attraverso aste pubbliche. La gestione di questo patrimonio fu affidata al Fondo per il Culto, istituito nel 1866, che aveva il compito di pagare le pensioni ai religiosi, mantenere economicamente le chiese e le sacrestie ex conventuali, soprintendere tutte le operazioni di incameramento, cessione ed eventuale vendita degli ordini religiosi soppressi. Il Fondo per il Culto è stato trasferito nel 1985, insieme ad altri enti di simile funzione, nel Fondo Edifici di Culto – Dipartimento delle Libertà Civili e per l'Immigrazione – Ministero dell'Interno di Roma, dove tutt'oggi opera. La letteratura intorno all'argomento è estremamente vasta e complessa. Per una panoramica sull'argomento si veda: E. Osser, *Come funziona il Fondo Edifici di Culto*, in «Giornale dell'arte», 2020, <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/come-funziona-il-fondo-edifici-del-culto> (ultimo accesso 3 febbraio 2024); F. Falchi, *Il Fondo Edifici di Culto*, in *Enti di culto e finanziamento delle confessioni religiose. L'esperienza di un ventennio (1985-2005)*, a cura di I. Bolgiani, Bologna, 2007, pp. 135-178. Si segnala che l'autrice si sta occupando della ricostruzione storica del Fondo per il Culto e della dispersione del patrimonio delle corporazioni religiose sopresse per la sua tesi di dottorato, presso IMT Scuola Alti Studi di Lucca. Nella tesi si prende in esame la complessa vicenda del San Domenico di Taormina.

- 20 A. Calì, *Taormina a traverso i tempi*, Catania, 1887, pp. 158-162.
- 21 Per la disputa tra il Principe e il Fondo per il Culto si vedano Ministero dell'Interno, Archivio storico del Fondo Edifici di Culto, Direzione generale del Fondo per il Culto, *Processi verbali delle sedute del Consiglio dell'amministrazione del Fondo per il culto dal 1 luglio 1869 al 7 aprile 1870*, Registro 4, 9 settembre 1869, pp. 1065-1066.
- 22 7 Giugno 1871, Stipula tra gli eredi del Principe di Cerami e l'Intendente di Finanza della Provincia di Messina delegato del Fec e rilasciata dal notaio Gaspare Tricomi, in MI – DLCL – DCAF e AFEC - Archivio Corrente - Fascicolo 2a1/1614 - San Domenico in Taormina. Nel documento oltre all'inventario degli oggetti viene specificato che gli oggetti appartenevano allo Stato e che ne veniva fatta consegna al Rev. Bartolotta per le celebrazioni religiose.
- 23 L'hotel è tutt'oggi esistente ed è la sede del Four Season. Per una panoramica sulla storia dell'hotel si veda F. Amendolagine, *San Domenico in Taormina: da delizia dello spirito a paradiso dell'ozio; Hotel Palazzo San Domenico*, Venezia, 1999.
- 24 Archivio Storico Eredità Bardini [da ora ASEB], Affari legali, Filza VIa, Corrispondenza Bardini-Varelli e Corrispondenza Bardini-Cerami, carte non numerate.
- 25 Giovanni Varelli era un antiquario napoletano attivo nel mercato artistico siciliano. Secondo la corrispondenza Bardini, il suo atelier si trovava presso la Galleria Umberto I di Napoli. Era figlio di Umberto Varelli, originario di Palermo, che si era trasferito a Napoli da tempo. Le informazioni disponibili su questa famiglia di antiquari sono scarse; per una panoramica più ampia si rimanda a C. Gulli, *La collezione Chiaramonte Bordonaro. Storia e inventario*, Tesi di Dottorato, Scuola Normale Superiore di Pisa, a.a. 2015-2016, relatore Massimo Ferretti, p. 68.
- 26 «Caro Varelli, come avrei capito dal telegramma il compratore non deve essere nominato. Nomina sempre me punto concludendo riceverai subito vaglia accorrendo far presto. Avverti avuto il benessere fatti fare compromesso aver venduto per tale somma ecc: e a scampo di equivoci nota bene che si che si tratta del coro e della sacrestia insieme. Il punto veramente

sostanziale e di rifiutare come questa proibizione della quale allude il proprietario nella lettera che ti ho diretto perché se la chiesa fosse dichiarata monumento crederei che è inutile trattare. Insomma, non vorrei comprare per essere obbligato a lasciare al posto [...]». ASEB, Affari legali, Filza Vla, Corrispondenza Bardini-Varelli, 24 ottobre 1897. Effettivamente il complesso di San Domenico fu dichiarato monumentale in seguito alla legge Nasi del 1902, come si evince dall'*Elenco degli Edifici Monumentali in Italia* edito dal Ministero della Pubblica Istruzione in quello stesso anno. In una nota del documento, si legge infatti che «nel fine di rendere agevole la compilazione dell'elenco degli edifici monumentali, questo Ministero, con circolare del 14 agosto del 1896, n. 65, incaricava gli Uffici regionali per la conservazione dei monumenti, di dare, in apposite schede, notizie precise relative agli edifici meritevoli di essere tutelati».

- 27 Per una disamina dell'evoluzione sull'esportazioni in Italia si veda J. Smalcerz, *Who as the right to art? The lobbying of art dealers against art protection legislation in post-unification Italy*, in *Medioevo tra due mondi. San Nicolò a San Gemini e le alienazioni monumentali nella prima metà del Novecento*, a cura di F. Gangemi, T. Michalsky, B. Toscano, Roma, 2022, pp. 81-102.
- 28 ASEB, Affari legali, Filza Vla, Corrispondenza Bardini-Varelli, 31 ottobre 1897.
- 29 ASEB, Affari legali, Filza Vla, Corrispondenza Bardini-Cerami, marzo 1898.
- 30 Da Stanford White a Stefano Bardini, *Outcoming letters*, vol. 29, pag. 116, 23 Novembre 1904, Avery Library's Drawings & Archives, Columbia University New York.
- 31 «Dear Sir, [...] In regard to the Taormina affair, it would distress me greatly if Mr. Whitney beloved that it is my fault that it has not yet gone through. The Prince of Cerami is quite ready to deliver all the woodwork, but it is not possible to have all this woodwork gotten out of the country without permission of the Ministry of Public Instruction, Resident at Rome. It is also impossible to get it out of the country secretly, as it is too bulky. For my part, I have neglected nothing that would carry it through, but I have always found myself hampered by the law. I have promised 10.000 francs recompense (since you authorized it) to a person of influence in the Ministry, so that he should obtain a permit for us, and we will end by getting it. Only it is impossible to say when. For the present the Chamber of Deputies is closed, and will not be convened until the end of September or beginning of October. I would also call your attention to the fact that the Choir you bought from Mr. Handeinar at Paris was stopped when it reached Modena, Franco-Italian frontier, and was sent back to Turin, where it remained six months at the Custom House before a permit could be obtained. The Taormina affair is still more difficult, because it is a question of historia woodwork, and if the Ministry refuses at first to give a permit for exportation, it is only with patience and perseverance that we will finally succeed in getting the required permit. I end my letter hoping that you understand all these difficulties, which are independent of my will, you will have the goodness to still wait a while. Will you kindly tell me if you will be in Paris or London in October. I will meet you with pleasure and explain to you everything. Stefano Bardini». Da Stefano Bardini a Stanford White, 10 settembre 1898, *Whitney accounts & lists*, 1897-1903, box 24, in Stanford White, Bills Projects, Misc. Papers, Avery Library's Drawings & Archives, Columbia University New York.
- 32 «Mr. Stanford White, I sent you yesterday by cable the measurements of the choir and sacristy of Taormine, in regard to the leaving of which the Director of the Gallery of Beaux Arts of Palermo, Sicily, caused us some trouble. [...]» Da Stanford White a William Collins Whitney, 22 gennaio 1898, *Whitney accounts & lists*, 1897-1903, box 26, in Stanford White,

Bills Projects, Misc. Papers, Avery Library's Drawings & Archives, Columbia University New York.

- 33 «III. Sig. Principe, Il Prof. Todaro nulla attenne dall'onorevole Fili Astolfone, il quale dichiarò che fino al nuovo anno non si poteva occupare dell'affare, che da altra parte era pregiudicato. Cosa volesse dire con quest'ultima frase non l'ho Capito. Frattanto il Todaro fece delle pratiche per conto suo - e Lei ne vedrà il risultato, prendendo visione dell'acclusa lettera del Ministero - lettera di cui ho l'originale. Oltre di ciò il Ministro fece Todaro la dichiarazione verbale seguente, cioè che se Ella proverrà di essere il vero proprietario dei mobili in questione, le sarà subito concesso il permesso di esportazione. Difatti dettero il permesso d'uscita per il Coro della Chiesa di S. Rocco in Napoli che era più antico e più artistico del suo. Mi trovo dunque di fronte a un fatto sconosciuto, poiché negano, che Ella sia il proprietario. La prego di volermi rispondere in proposito, giacché mi sembra che questo affare prenda una brutta piega. Colgo l'occasione di augurarle buon anno. Obbligatissimo, Stefano Bardini». ASEB, Affari legali, Filza Vla, Corrispondenza Bardini-Cerami, 31 dicembre 1898.
- 34 ASEB, Affari legali, Filza Vla, Corrispondenza Bardini-Cerami, 1° agosto 1899.
- 35 Per una disamina approfondita delle sentenze si rimanda al fondamentale contributo di Smalcerz, *State Confiscation*, cit., pp. 300-329.
- 36 *Genova Palazzo Tobia Pallavicino: Camera di Commercio*, Genova, 2013.
- 37 Il coro oggi è parte della collezione del Metropolitan Museum of Art di New York. Per una panoramica si veda la scheda del museo con il numero di riferimento 42.57.4.1-.108.
- 38 Tutti questi oggetti oggi sono dispersi in varie collezioni. Sono in corso, da parte di chi scrive, ulteriori studi che confluiranno negli atti del convegno internazionale *Fortuna del Barocco nel Novecento: aperture alla modernità, mostre, musei, collezioni, mercato, connoisseurship tra Europa e America*, (Torino, Fondazione 1563, 22-23 maggio 2025).



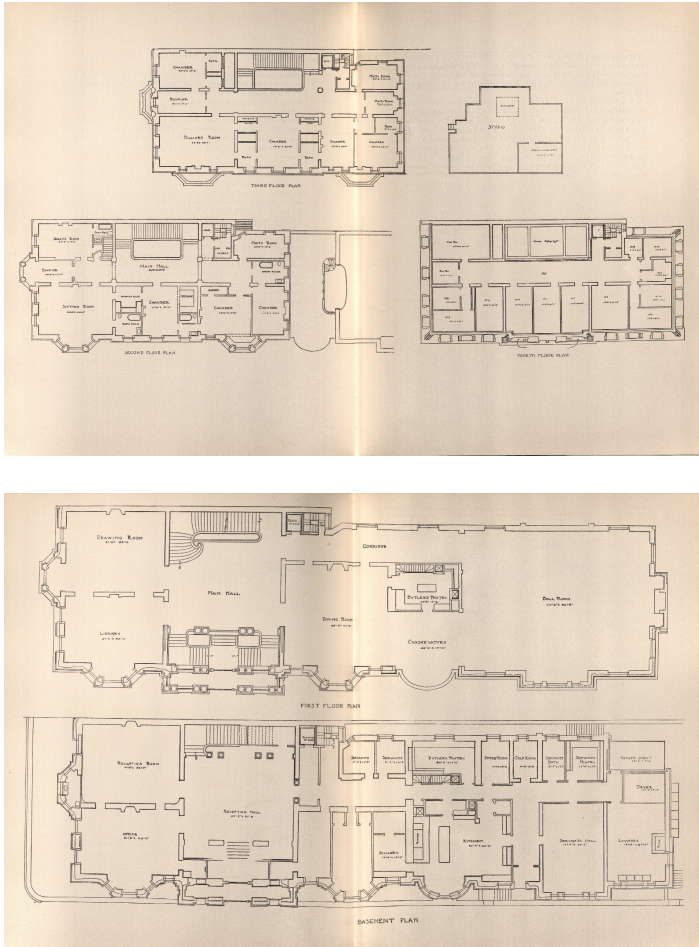


Fig. 1a,b. Pianta della *maison* di William Collins Witney, fotografie da *The Palatial Mansion of the late James Henry Smith and its rare and costly contents*, American Art Association, New York, 1910.





Fig. 2. Dettagli di alcuni stalli del coro ligneo del San Domenico di Taormina da una cartolina postale storica, 1890-1900.

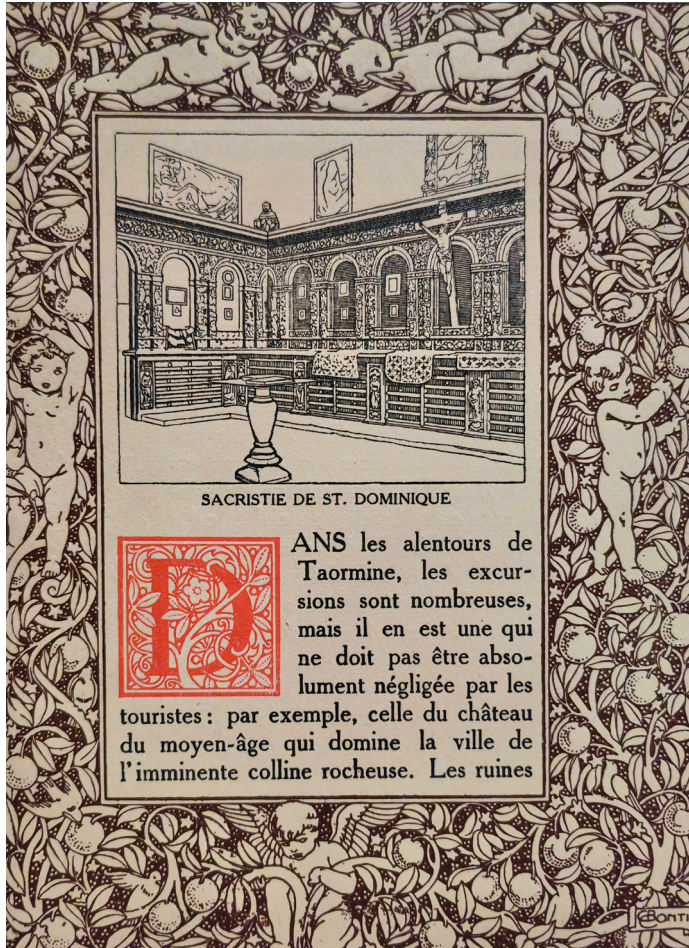


Fig. 3a. Panoramica della sacrestia in una brochure in francese dell'hotel San Domenico Palace di Taormina, 1920, p. 33.



Fig. 3b. Giovanni Crupi, *Interno della sacrestia di San Domenico*, 1890.





Fig. 4. Veduta del monastero di San Domenico prima della trasformazione in hotel.  
Fotografia da E. Mauceri, *Taormina con 107 illustrazione e 1 tavola*, Taormina, 1907, p. 23.



Fig. 5. Veduta del monastero di San Domenico dopo la trasformazione in hotel, cartolina postale storica, post 1896.



Fig. 6. Veduta del chiostro di San Domenico, cartolina postale storica, 1880-1890.

Fig. 7. Sala da ballo di William Collins Whitney, fotografia da *The Palatial Mansion of the late James Henry Smith and its rare and costly contents*, American Art Association, New York, 1910.





Fig. 8. Wilhelm von Gloeden, *La confessione*, fotografia scattata nell'abside della chiesa di San Domenico di Taormina dove si trovava il coro, 1891.