

Il Convegno Internazionale di *Studi Arti Decorative, costume e società nel Mediterraneo tra XVIII e XIX secolo*, che ha avuto luogo il 21 e 22 aprile 2023 presso il Polo Universitario di Trapani, ha rappresentato un'importante occasione di aggiornamento e incontro per gli studiosi italiani ed europei che svolgono attività di ricerca scientifica nel settore specifico. Gli interventi registrati in questi Atti restituiscono il quadro di un campo di ricerca particolarmente attivo e dinamico, con studi che spaziano dall'oreficeria ai tessuti, dalla scultura lignea agli apparati effimeri, dai cammei ai presepi e che vedono Trapani centro di eccellenza non solo nel contesto siciliano, ma europeo. Ma le relazioni del Convegno hanno mostrato anche realtà italiane ed internazionali di grande interesse, oggetto delle ricerche scientifiche di studiosi che, attraverso le Arti Decorative, descrivono l'arte e la cultura di un'epoca, a costante dimostrazione di come grazie a loro e a chi li ha preceduti sia ormai definitivamente superata l'accezione diminutiva che le ha accompagnate a lungo, elevandole alla parità delle altre forme di espressione artistica, grazie soprattutto al rigore scientifico e metodologico che contraddistingue gli studi fin qui condotti.



OADI

Arti Decorative, costume e società nel Mediterraneo tra XVIII e XIX secolo
Atti del Convegno Internazionale di Studi



TORRI del VENTO
EDIZIONI

OADI
RIVISTA DELL'OSSERVATORIO
PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA
Numero Speciale 1/2024

Arti Decorative, costume e società nel Mediterraneo tra XVIII e XIX secolo

Atti del Convegno Internazionale di Studi

a cura di

Roberta Cruciana, Maria Concetta Di Natale, Sergio Intorre



OSSERVATORIO PER LE
ARTI DECORATIVE IN ITALIA
"MARIA ACCASCINA"

TORRI del VENTO
EDIZIONI

OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO
PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Numero Speciale 1/2024

OADI – Rivista dell’Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Numero speciale 1/2024

ISSN: 2038-4394

ISBN: 979-12-81700-09-3

Tribunale di Palermo – Autorizzazione n. 10 del 27-04-2010

Direttore responsabile: Aldo Gerbino

Direttori scientifici: Maria Concetta Di Natale - Enrico Colle

Vicedirettore: Sergio Intorre

Comitato scientifico:

Presidente: Maria Concetta Di Natale

Francesco Abbate, Vincenzo Abbate, Maria Andaloro, Maria Giulia Aurigemma, Giovanna Baldissin Molli, Francesca Balzan, Dora Liscia Bemporad, Geneviève Bresc Bautier, Ivana Bruno, Antonella Capitanio, Jesus Rivas Carmona, Raffaele Casciaro, Rosanna Cioffi, Enrico Colle, Francisco De Paula Cots Morato, Sergio Intorre, Kirstin Kennedy, Didier Martens, Benedetta Montevicchi, Pierfrancesco Palazzotto, Manuel Pérez Sánchez, Giovanni Travagliato, José Manuel Cruz Valdovinos, Paola Venturelli, Maurizio Vitella.

Comitato editoriale: Sergio Intorre, Salvatore Anselmo, Nicoletta Bonacasa, Cristina Costanzo, Roberta Cruciatà, Filippo Maria Gerbino, Rosalia Francesca Margiotta.

Coordinamento di redazione: Sergio Intorre

Direzione e Redazione:

Osservatorio per le Arti Decorative in Italia “Maria Accascina”

Università degli Studi di Palermo

Ex Hotel de France, Piazza Marina (Salita Intendenza)

90133 Palermo

Sito: www.oadirivista.it

OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA “MARIA ACCASCINA” - Palermo
www.oadi.it - oadi@unipa.it

TORRI DEL VENTO EDIZIONI di Terra di Vento s.r.l. - Palermo

www.torridelventoedizioni.it - info@torridelventoedizioni.it

Impaginazione e grafica:

Antonio Polizzotto per TORRI DEL VENTO EDIZIONI

Stampa - Seristampa, Palermo

In copertina: Maestranze trapanesi, *Saliera*, fine XVII - inizi XVIII secolo, rame dorato, corallo e argento, Trapani, Museo Regionale “A. Pepoli”.

Realizzato con il contributo dei fondi di ricerca dell’Università degli Studi di Palermo

Arti Decorative,
costume e società nel Mediterraneo
tra XVIII e XIX secolo
Atti del Convegno Internazionale di Studi

a cura di

Roberta Cruciana, Maria Concetta Di Natale, Sergio Intorre



TORRI del VENTO
EDIZIONI

Arti Decorative, Costume e Società nel Mediterraneo tra XVIII e XIX secolo

Convegno Internazionale di Studi

Università degli Studi di Palermo,
Polo Territoriale Universitario di Trapani
21 e 22 aprile 2023

Venerdì 21 aprile 2023

ore 9.00 - Saluti istituzionali

Massimo Midiri - Rettore, Università degli Studi di Palermo
Giorgio Scichilone - Presidente del Polo Territoriale Universitario di Trapani
Mimmo Turano - Assessore Regionale dell'Istruzione e della Formazione Professionale
Elvira Amata - Assessore Regionale del Turismo, dello Sport e dello Spettacolo
Michele Cometa - Direttore del Dipartimento Culture e Società, Università degli Studi di Palermo
Maria Concetta Di Natale - Direttore dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia
"Maria Accascina", Università degli Studi di Palermo
Girolama Fontana - Soprintendente BB.CC.AA. di Trapani
Gioacchino Fazio - Coordinatore Corsi di Laurea in Scienze del Turismo e in Turismo, Territori
e Imprese (Polo Territoriale Universitario di Trapani)
Massimiliano Rossi - Presidente SISCA - Società Italiana di Storia della Critica d'Arte

Benvenuto dei Direttori del Museo Regionale Pepoli tra passato e presente

Vincenzo Abbate

Patrizia Valeria Li Vigni

Luigi Biondo

Roberto Garufi

Anna Maria Parrinello

Interventi di

Maria Giulia Aurigemma | Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara

Rosanna Cioffi | Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

ore 11.00 - Presiede: Maria Concetta Di Natale | Prof. Ordinario di Museologia
e Storia del Collezionismo per le Arti Decorative - Università degli Studi di Palermo

Valerio Terraroli | Università di Verona

*Il Centro di Ricerca "Rossana Bossaglia" e lo stato dell'insegnamento della Storia
delle Arti Decorative*

Pierfrancesco Palazzotto | Università degli Studi di Palermo

Per una riflessione sul rapporto tra architettura, scultura e arti decorative in bronzo e ghisa nel XIX secolo a Palermo: immobili residenziali e spazi urbani

Barbara Mancuso | Università di Catania

“Varie suppellettili” nelle collezioni Biscari: le fonti, gli oggetti, la dispersione

Angela Scialfa | Università di Catania

“Trasparenze e riflessi” dal museo Biscari

Roberta Cruciata | Università degli Studi di Palermo

Gioielli sentimentali nella società siciliana del Secondo Ottocento

Sergio Intorre | Università degli Studi di Palermo

La singolarità delle Arti Decorative trapanesi nei diari del Grand Tour

ore 15.00 - Presiede: Pierfrancesco Palazzotto | Prof. Ordinario di Museologia - Università degli Studi di Palermo

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa | Universidade Catolica Portuguesa

La Croce di Malta nelle Arti Decorative in Portogallo, dal XVII al XX secolo

Daniela Scandariato | Museo Regionale “Agostino Pepoli”, Trapani

“Case di bambola” nella Trapani di fine Settecento: la Nascita della Bambina

Paolo Coen | Università di Teramo

Le fonderie d'arte nell'Italia post-unitaria: un approccio critico

Valerio Caporilli | Università degli Studi di Perugia

Le fonderie artistiche romane nella seconda metà dell'Ottocento e il caso della Fonderia Polzoni

Salvatore Anselmo | Università degli Studi di Palermo

Aggiunte e revisioni su alcune sculture lignee trapanesi del Settecento

Joan Abela | University of Malta

When volumes speak: women's property in 18th and 19th century Malta

ore 17.00 - Presiede: Giovanni Travagliato | Prof. Associato di Storia dell'Arte Medievale - Università degli Studi di Palermo

Maurizio Vitella | Università degli Studi di Palermo

La pietra incarnata: nuove acquisizioni

Francesco Paolo Campione | Università degli Studi di Messina

L'immaginario e l'effimero: il Settecento in Sicilia e l'arte di un solo giorno

Paola Venturelli | Università di Verona

Piani da tavola in pietre dure (ca. fine del XVIII secolo). Tra nefrite d'Egitto e diaspro di Corsica, l'Oriente e l'Antico

Ivana Bruno | Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

Per una storia del collezionismo privato dell'Ottocento in Sicilia: Fortunato Mondello e le fonti

Mark Sagona | University of Malta

Eclecticism in the decorative arts in Malta: assimilation, variety and cosmopolitanism in the works of Nicola Zammit (1815 - 1899)

Sabato 22 aprile 2023

ore 9.00 - Presiede: Maurizio Vitella | Prof. Associato di Storia dell'Arte e delle Arti Decorative in Sicilia e nell'area mediterranea - Università degli Studi di Palermo

Rosalia Francesca Margiotta | Università degli Studi di Palermo

L'argentiere Giacomo D'angelo: per un catalogo aggiornato delle opere

Nadia Barrella | Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Tra dispersione e conservazione: percorsi di studio sul collezionismo di arti applicate a Napoli tra 800 e 900

Carl Alexander Auf Der Heyde | Università degli Studi di Palermo

Disegno, modellazione e intaglio: Pietro Selvatico e la grammatica dell'ornamento nell'Ottocento

Lina Novara | Associazione Amici del Museo Pepoli Trapani

Argenti inediti della Cattedrale di Trapani

Lucia Ajello | Accademia di Belle Arti di Macerata

Argenti sacri siciliani del XVIII secolo a Palacio Real. Nuovi studi tra Palermo e Madrid

ore 11.30 - Presiede: Sergio Intorre | Ricercatore TD/B di Museologia e critica artistica e del Restauro - Università degli Studi di Palermo

Antonio Joaquin Santos Marquez | Universidad de Sevilla

El bordado rococó en la catedral de Sevilla: la obra de Félix Carrillo

Evelina De Castro | Galleria Regionale della Sicilia "Palazzo Abatellis", Palermo

Il Barocco come unità delle Arti nelle collezioni di Palazzo Abatellis

Maria Roca Cabrera | Università di Valencia

Artisti. Dalla collezione privata alla riproduzione pittorica

Valeria Patti | Università degli Studi di Palermo

L'anglomania nella moda siciliana di primo Ottocento. Una questione politica

Laura Illescas Diaz | Universidad Internacional Isabel I de Castilla

Crisis y decadencia: la orfebrería toledana en el siglo XVIII

Premessa

Maria Concetta Di Natale*

Nel panorama delle Arti Decorative siciliane, di cui già Maurizio Calvesi sottolineava “il ruolo protagonista ed emergente” nel contesto europeo, la realtà trapanese ha costituito un *unicum* fin dagli albori dell’Età Moderna, sia per l’eterogeneità delle tipologie e dei materiali impiegati, che per l’altissimo livello artistico espresso dalle maestranze locali. Il corallo, materiale marino prezioso e ricco di valenze simboliche a partire dalla mitologia classica, trova qui la sua massima esaltazione nelle opere dei maestri trapanesi, ricercate e collezionate in tutta Europa e la sua importanza per l’economia della Città viene registrata a più riprese a partire dal XVII secolo, da autori come Pugnatore e Orlandini. Quest’ultimo nel 1605 ricorda l’esistenza di ben 25 botteghe di corallari e precisa che le loro opere inviate “in lontani paesi” erano destinate a “gran principi” e costavano “grandissimo prezzo”, a testimonianza della grande circolazione di cui godevano già all’epoca le opere in corallo trapanese nella penisola e nel continente. Eventi espositivi come la mostra allestita nel 1986 presso il Museo Pepoli *L’arte del corallo in Sicilia* hanno fornito l’opportunità di una efficace rappresentazione di questo particolare tipo di produzione, della sua ricchezza tipologica e della raffinatezza dell’esecuzione degli artisti locali. Un nucleo collezionistico di primaria importanza nell’ambito delle Arti Decorative trapanesi è costituito dal Tesoro della Madonna di Trapani, formatosi nel tempo grazie alle donazioni ex voto dei fedeli, tra i quali spiccano sovrani e viceré. Nell’opera che nel 1698 Vincenzo Nobile dedica al simulacro della Madonna di Trapani, il *Tesoro nascosto*, l’autore elenca le numerose opere di oreficeria e argenteria offerte in dono al simulacro, accompagnandole con i nomi degli illustri donatori. Gran parte del Tesoro fa ancora oggi parte dell’esposizione permanente del Museo Pepoli, dove venne allestito in occasione della mostra del 1995 *Il Tesoro nascosto, gioie e argenti per la Madonna di Trapani*. La varietà dei materiali preziosi lavorati in Città emerge chiaramente dal manoscritto del 1810 di Padre Benigno da San-

* Direttore scientifico dell’Osservatorio per le Arti Decorative in Italia “Maria Accascina”

ta Caterina. Il manoscritto è conservato nella locale Biblioteca Fardelliana ed è diviso in due parti, *Trapani Profana* e *Trapani Sacra*. Nel quindicesimo capitolo, intitolato *Delle Belle Arti di Trapani*, una importante sezione è dedicata alla scultura, in cui sono inserite tutte le forme d'intaglio in cui erano specializzati i maestri trapanesi: "vi sono in Trapani diverse scuole di scultura, nelle quali si lavora perfettamente non meno in grande, che in piccolo ogni sorta di pietre Ambra, in Corniola, in Agata, in Diaspro", sottolineando che si tratta di un'"arte meravigliosa che ha reso celebre la città di Trapani". La mostra del 2003 *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, anch'essa allestita presso il Museo Pepoli, ha offerto un'ampia panoramica della grande varietà dei materiali lavorati dagli artisti trapanesi, mostrando come l'avorio, l'alabastro, la tartaruga, la madreperla, le pietre dure venissero declinati nei modi più raffinati e fantasiosi da artisti che per la loro bravura assunsero nel tempo una dimensione quasi sovrumana nell'immaginario collettivo dell'epoca, come ad esempio i Tipa. Nella sua *Guida per gli stranieri in Trapani*, edita nel 1825, Giuseppe Maria Di Ferro, "figura non soltanto di conoscitore, ma anche di erudito sensibile e pronto a recepire le teorie estetiche che circolavano in Europa e in Italia nei primi anni del secolo XIX", registra che "Avanzandosi gli artisti trapanesi nell'arte del disegno, fecero divenire la loro patria la sede delle più gaie e piccole sculture. V'impegnaron essi le sostanze animali, e riserbarono le vegetali, e le minerali per gran lavori. Abbracciando il gusto dei Gliptografi formarono i più eleganti camei per anelli, per bottoni, per monili. Tutti gli oggetti non belli, vengono ripudiati da questa scultura, come di non sua pertinenza. Ogni rappresentazione che non fosse vezzosa, e leggiadra, si crede degradante questa per quanto piccola, altrettanto difficile imitazione della natura, o del bello ideale". E, più avanti, parlando di oreficeria, aggiunge: "sin dai tempi i più lontani, i Sovrani di Sicilia colmarono di esenzioni, e di privilegi il corpo di questi periti artefici in oro, ed in argento. I loro artificiosi lavori, e l'arte perfino la più ingegnosa di legare le gioie, vi sono state eseguite nella più elegante maniera". Autori successivi come Giuseppe Maria Fogalli, Gioacchino Di Marzo, il vero iniziatore degli studi sulle Arti Decorative siciliane, Agostino Gallo, Giuseppe Polizzi e Fortunato Mondello, hanno contribuito in modo determinante a delineare le figure dei principali artisti che svolsero un ruolo di primaria importanza nel contesto qui trattato, fino al Novecento e a Maria Accascina, alla quale si deve il primo studio sistematico delle produzioni siciliane, delle maestranze e delle collezioni. I cataloghi delle mostre prima citate, organizzate dalla Presidenza della Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Palermo e dall'Assessorato

Regionale ai Beni Culturali e delle altre realizzate nel tempo, inoltre, hanno costituito negli ultimi anni un importante punto di riferimento per gli studi successivi. Il Convegno Internazionale di Studi *Arti Decorative, costume e società nel Mediterraneo tra XVIII e XIX secolo*, curato insieme a Roberta Cruciana e Sergio Intorre, che ha avuto luogo il 21 e 22 aprile 2023 presso il Polo Universitario di Trapani, ha rappresentato un'importante occasione di aggiornamento e incontro per gli studiosi italiani ed europei che svolgono attività di ricerca scientifica nel settore specifico. Gli interventi registrati in questi Atti restituiscono il quadro di un campo di ricerca particolarmente attivo e dinamico, con studi che spaziano dall'oreficeria ai tessuti, dalla scultura lignea agli apparati effimeri, dai cammei ai presepi e che vedono Trapani centro di eccellenza non solo nel contesto siciliano, ma europeo. Ma le relazioni del Convegno hanno mostrato anche realtà italiane ed internazionali di grande interesse, oggetto delle ricerche scientifiche di studiosi che, attraverso le Arti Decorative, descrivono l'arte e la cultura di un'epoca, a costante dimostrazione di come grazie a loro e a chi li ha preceduti sia ormai definitivamente superata l'accezione diminutiva che le ha accompagnate a lungo, elevandole alla parità delle altre forme di espressione artistica, grazie soprattutto al rigore scientifico e metodologico che contraddistingue gli studi fin qui condotti. Particolarmente significative in questo senso sono le esperienze di strutture scientifiche come l'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina" del Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo e il Centro di ricerca "Rossana Bossaglia" per le arti decorative, la grafica e le arti dell'età moderna e contemporanea del Dipartimento Culture e Civiltà dell'Università di Verona, attive nella promozione della ricerca scientifica di settore e nella valorizzazione di risorse bibliografiche, fotografiche e documentarie che costituiscono un prezioso patrimonio da custodire e salvaguardare, anche nella prospettiva di un supporto ai giovani studiosi, principali beneficiari di quanto conseguito finora.

SAGGI

Lo *status* delle arti decorative in Italia

Valerio Terraroli

Alla luce degli argomenti trattati dal Convegno, ritengo sia necessario chiedersi quale sia il ruolo, l'ambito e la definizione, in sostanza lo stato dell'arte, delle arti decorative in Italia, dando per definitivamente superate le diverse declinazioni di arti applicate, arti industriali e, in assoluto, arti minori che dir si voglia, nel panorama della ricerca scientifica e dell'insegnamento universitario, ma anche nel sistema museale. Tale quesito sollecita una serie di riflessioni, da un lato, sullo *status* della storia arti decorative in Italia sia dal punto vista della ricerca e della formazione di specifiche competenze disciplinari, dello studio e della conoscenza dei nuclei collezionistici e patrimoniali nel comparto museale, ma anche delle metodologie espositive e di presentazione al pubblico, sia dell'elaborazione critica e storiografica, ma, dall'altro, l'orizzonte si dovrebbe allargare anche alle relazioni e/o alle interferenze tra le forme, le tecniche e i materiali specificatamente elaborati per le arti decorative e i modelli e gli esiti di molta produzione d'arte del Novecento e contemporanea, ed, infine, per estensione, alla questione più generale del valore decorativo dell'oggetto d'arte e, per converso, del valore creativo e originale dell'oggetto decorativo.

La definizione moderna, e il concetto stesso, di arti decorative nasce a ridosso degli inizi del Novecento, in certa misura connesso con le elaborazioni teoriche nate sull'onda lunga della cultura modernista e con la necessità classificatoria delle dinamiche creative che tendono, pur tra difficoltà di varia natura, a svincolare in modo definitivo l'oggetto decorativo, ma anche la decorazione *tout court*, dai legami con il fare artigianale e squisitamente tecnico-materiale per ancorarlo alla creazione artistica. Le interrelazioni e le reciproche dipendenze tra ornamento e arte figurativa nell'arte antica parrebbero un fatto ovvio e consolidato, ma in età moderna e a fronte di un progressivo distacco teorico delle arti decorative, definite spregiativamente minori, dalle arti figurative, divenute giocoforza maggiori, consolidatosi nel corso dell'Ottocento nella da gran lunga superata distinzione tra "arte pura" e "arte applicata" (ma ancora ampiamente sostenuto dalla critica e dalla storia dell'arte nel corso del Novecento), si assiste ancora ad una sorta di

gap sia teorico, sia critico: in sostanza ancora oggi vediamo una storia dell'arte che non prende in considerazione le arti decorative come parte integrante di una visione poliedrica e trasversale della storia delle arti.

Una prima questione riguarda l'insegnamento della Storia delle arti decorative negli Atenei italiani - escludendo da questo banale conteggio le Accademie di belle arti e i Politecnici, nei quali gli insegnamenti si concentrano sul dato progettuale, tecnico e applicativo - che dovrebbero formare le figure competenti per la gestione, la conservazione, la disseminazione, la didattica, anche esperienziale, del patrimonio, nei musei e nelle soprintendenze, per il mercato dell'arte, antiquari, curatori di collezioni e fondazioni, editoria d'arte, per la ricerca e gli studi critico-storiografici all'interno delle Università e dei Centri di ricerca. Gli insegnamenti che emergono dai piani di studio universitari sono dodici, Bari, Bologna, Firenze, Milano, Palermo, Perugia, Pisa, Verona, Venezia Ca' Foscari, dei quali uno erogato da un medievista, sei da docenti di arte moderna, due da contemporaneisti e solamente tre da studiosi di storia della critica, delle tecniche artistiche e di museologia. L'esiguità di questa offerta formativa, se da un lato è l'esito di una sostanziale indifferenza da parte degli storici dell'arte italiani nei confronti di un'enorme messe di manufatti che non solo subisce ancora l'onta di essere definita "arte minore", ma che si trova soprattutto in collezioni private e nel circuito del mercato d'arte, dall'altro non solo essa produce un assai limitato numero di studenti e dottorandi che intraprenda questa strada per la propria ricerca, ma non riesce ad incidere in modo sostanziale né sulla disseminazione delle conoscenze e delle competenze disciplinari sul largo pubblico (quella che nel mondo universitario è definita Terza missione) attraverso mostre mirate, pubblicazioni, conferenze, né sulla tutela di questo immenso patrimonio e il suo ingresso, per selezioni accurate, nei patrimoni museali attualmente esposti.

A fronte del fatto che siano presenti, a macchia di leopardo, nuclei patrimoniali di arti decorative pertinenti all'arte antica nei musei civici e in alcuni musei nazionali, lasciando a parte il patrimonio archeologico, per quanto riguarda le arti decorative moderne il numero si riduce moltissimo. A titolo di pura e ridotta esemplificazione: la sezione moderna delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco di Milano, la Galleria d'arte moderna di Ca' Pesaro a Venezia (ma specificatamente per il deposito della collezione Carraro) e Palazzo Butera a Palermo. Un ruolo importante è certamente rivestito dai musei, diciamo, monografici, in *primis* il Museo Internazionale delle ceramiche di Faenza, anche per il fondamentale legame con l'arte contemporanea internazionale che impieghi il *medium* ceramico, la Wolfsoniana a Genova-Nervi, il Museo Richard-Ginori di Doccia a Sesto

Fiorentino (ancora chiuso, ma in via di riallestimento), il Museo dell'Arte vetraria di Murano, il Museo Carlo Rizzarda di Feltre, il Museo Internazionale del Design Ceramico di Laveno, il Museo della ceramica di Savona, il Museo del vetro di Altare, il Museo Chini a Borgo San Lorenzo, il Museo della Ceramica Vietrese a Vietri sul mare, il Museo della Casina delle Civette a Roma. Tuttavia, a fronte delle realtà europee, ciò che è veramente mancato, e che manca ancora oggi, in Italia è un museo di livello nazionale dedicato alla storia delle arti decorative italiane, specialmente dall'età moderna fino al design industriale (quest'ultimo documentato comunque nelle collezioni della Triennale di Milano) che avrebbe rappresentato, e rappresenterebbe, un luogo attrattivo per gli studi e per le ricerche, un luogo di disseminazione delle conoscenze attraverso un progetto museografico contemporaneo e una didattica intelligente, un centro di documentazione e di relazioni internazionali e, per ciò stesso, un laboratorio propositivo. Ma questo museo non esiste e dove manca una collezione pubblica, un'istituzione museale ricca di materiali e di documenti, manca la possibilità di far crescere indagini, analisi, competenze e ricadute significative sia dal punto di vista della cultura collettiva sia dal punto di vista della creatività.

Per quanto attiene alla sfera degli studi, non molti in verità, che si occupano di questi temi, esistono solamente quattro centri di ricerca dedicati. Il più antico, nella sostanza un archivio-biblioteca, è l'*Archivio delle Arti Applicate del XX secolo*, fondato nel 1987 da Irene De Guttry, Maria Paola Maino, Mario Quesada, e gestito in seguito da Gabriella Tarquini, ma che è stato chiuso nelle prime settimane di quest'anno per essere devoluto alla Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma. Nel 2008 a Palermo è stato fondato da Maria Concetta di Natale l'*Osservatorio per le Arti Decorative in Italia* (OADI) dedicato a Maria Accascina e che si occupa prevalentemente di oreficeria, coralli e arti decorative dall'età medievale all'Ottocento. Nel 2013, con il sostegno della Pentagram Stiftung e della Fondazione Giorgio Cini, è stato aperto nell'Isola di San Giorgio a Venezia il *Centro studi del vetro*, uno straordinario archivio di documenti, disegni, fotografie della produzione vetraria muranese, e non solo, e che dal 2012 produce presso le *Stanze del vetro* mostre memorabili sul vetro veneziano e sul vetro europeo. Infine, nel 2015 chi scrive ha aperto presso il Dipartimento Culture e Civiltà dell'Università degli studi di Verona il *Centro di ricerca Rossana Bossaglia per le arti decorative, la grafica e le arti dell'età moderna e contemporanea*, dedicato in particolare alle arti decorative tra la fine dell'Ottocento e il Novecento. Anche guardando alla presenza di riviste di settore, in lingua italiana naturalmente, il panorama non è consolante: se si escludono, "Faenza", edita

dal 1913 dal M.I.C., specializzata nelle questioni ceramiche, la rivista on-line di OADI, dal 2008, “DecArt”, fondata da Enrico Colle nel 2004 e “FMR”, storica rivista ideata da Franco Maria Ricci e che ha ripreso le proprie pubblicazioni dal 2020, l’unica che si presenti con caratteri di originalità e di specializzazione sulle arti decorative moderne è “Ceramica e arti decorative del Novecento”, avviata da Giorgio Levi dal 2018. Il tempo, però, è maturo per avviare una progettualità condivisa sulla questione delle arti decorative moderne, che quelle antiche hanno parzialmente già trovato, nonostante tutto, loro spazi e loro sviluppi. Sarebbe dunque necessario collegare tra di loro i Centri di ricerca sopra menzionati, con specifiche convenzioni, in modo da condividere dati, archivi digitali, iniziative e progetti, anche a livello europeo, coinvolgendo giovani studiosi nelle indagini d’archivio, nella catalogazione digitale di nuclei collezionistici pubblici e privati con l’obiettivo di dar vita a repertori implementabili e *open source*. Solamente con la crescita di una nuova generazione di specialisti e di studiosi, dottorandi e ricercatori, capaci di indagare in profondità i fenomeni dello stile, le variazioni del gusto, la molteplicità delle forme, ma contestualizzando le sorti delle arti decorative moderne con la contemporanea produzione delle arti figurative, del cinema e della fotografia, dell’architettura, dei modi dell’abitare e del vivere, delle sperimentazioni tecniche, ma anche con le questioni economiche, produttive e di mercato, con le strategie della comunicazione e delle esposizioni, e, infine, con il dibattito storico-artistico, è possibile sperare di dare un peso accademico e di formazione a questo specifico comparto degli studi. In chiusura mi permetto di avanzare due proposte o, per lo meno, due auspici: diamo vita, con una serie di contributi mirati, chiari, di sintesi ad una prima storia delle arti decorative italiane moderne, pensata come un manuale, nel senso alto del termine, con chiare linee critiche e definizioni precise dei fenomeni dello stile ad uso e consumo di studenti, dottorandi e pubblico di appassionati. Sarebbe un utile strumento di riferimento e un tassello fondamentale per la formazione e la diffusione delle conoscenze. Molto più complesso, ma realizzabile attraverso una rete dei centri di ricerca, di studiosi, conoscitori, collezionisti, sarebbe la costituzione di un museo virtuale delle arti decorative italiane: implementabile per segmenti materiali, tecnologici, stilistici, monografici, di manifattura e d’artista/designer, una sorta di luogo virtuale nel quale lavorare combinando temi trasversali e costruendo percorsi di ricerca. Si tratta semplicemente di alcune suggestioni, gettate sul tavolo della discussione e del confronto tra noi.

Il crocifisso “lombardo” dell’agro palermitano nel comune di Ficarazzi

Antonio Cuccia

La parrocchiale di Ficarazzi, comune del Palermitano ormai legato all’espansione urbana verso est, vanta un *Crocifisso* di media grandezza, detto delle Grazie perché oggetto di grande venerazione da parte della comunità, sulla cui origine si tramandano vaghe notizie¹. Esso sembra provenire da una chiesetta insistente, assieme ad un vecchio nucleo abitativo, nello stesso agro altrimenti noto per la produzione della canna da zucchero, attività economica su cui aveva investito, già nel secolo XV, Pietro Speciale (1405-1497) già viceré e più volte pretore della città di Palermo², sensibile altresì alla cultura rinascimentale quale committente del 1463 del *Monumento sepolcrale* del figlio Antonio al bissonese Domenico Gagini e nel 1471 della *Madonna della Neve* al dalmata Francesco Laurana per la città di Noto. Tale digressione vuole rendere più credibile la presenza del raro manufatto ligneo in questione in un contesto avulso dalla cultura di origine ma che rientra nel giro della circolazione di opere d’arte dall’esterno, che, nel caso specifico, troverebbe una motivazione nello scambio di merce legato all’esportazione della canna, nonché del prodotto finito. In effetti singolare appare l’immagine lignea di Ficarazzi (Figg. 1-2), particolarmente toccante nella patetica soluzione del



Fig. 1. Giovanni Angelo Del Maino (qui attr.), *Crocifisso*, Ficarazzi (Pa), Chiesa Madre.

¹ <https://it.wikipedia.org/wiki/Ficarazzi>.

² P. Scibilia, *Ars Fabrice. La Città di Pietro Speciale*, Palermo 2022.



Fig. 2. Giovanni Angelo Del Maino (qui attr.), *Crocifisso* (part.), Ficarazzi (Pa), Chiesa Madre.

volto e nella definizione anatomica dettagliata che materializza soluzioni manieriste nell'asciuttezza delle membra e delle spalle profondamente modulate con al centro l'ossuta colonna vertebrale, ancorata nella smodata articolazione a reminiscenze medievali, queste ravvisabili nella vita strettissima e nella proiezione in avanti delle ginocchia. La figura snella, tirata a legno naturale, ostenta il dorato perizoma, che, proteso nel movimento articolato, sembra continuare l'estensione dello spasmo muscolare. L'opera esula decisamente dai canoni in voga in Sicilia nel maturo Rinascimento; piuttosto evoca soluzioni lombardo-padane avvalorando quanto sopra detto di trattarsi di opera di importazione, come del resto suggerisce la stessa dimensione funzionale ai crocifissi processionali. Il manufatto può essere accostato alla produzione dello scultore lombardo Giovanni Angelo Del Maino³ (Milano 1475 ca. - post 1539), esponente di primo piano nel campo della scultura lignea nel ducato di Milano all'inizio del XVI secolo. Il *Crocifisso* di Ficarazzi risulta omogeneo ai crocifissi di Giovanni Angelo, da quello del Castello Sforzesco di Milano a quello di Castel San Giovanni (Piacenza) a quello tardo della chiesa di San Francesco a Piacenza, tutti accomunati dalla peculiare

³ R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano, 2000. Un'ampia trattazione sulla famiglia dei Del Maino è nel cap.VI (pp.133-149) ed ancora nel cap.VII le grandi ancone di Giovan Angelo Del Maino da p. 151. E ancora al cap. VIII la tarda attività dei fratelli Del Maino da p. 189. Infine un'esaustiva scheda biografica dei due fratelli è a p. 370.

impostazione anatomica con i fianchi larghi, la vita stretta e le gambe sottili. Lo stesso dicasi per la caratterizzazione del volto dal naso sottile ed allungato e dai capelli riportati a trecce. Il *crocifisso* siciliano costituirebbe un frammento dell'attività decontestualizzata dello scultore milanese, sfuggito all'indagine critica perché lontano dal territorio di produzione ma intimamente ad esso legato per i risultati qui esperiti. La tesi attributiva qui prospettata porta al raffronto col *San Rocco* (Fig. 3) nella chiesa di Sant'Anna a Piacenza, databile tra il 1524 ed il 1535⁴, identico nella resa facciale, nel nervoso panneggio spieazzato, nella stessa contrazione delle dita. Una focalizzazione del momento creativo dello scultore viene fatto dal Gasparotto⁵, che rileva come il santo incarni quel momento della carriera dell'artista tra la seconda metà degli anni Venti ed i primi anni Trenta del Cinquecento, quando i suoi morbidi intagli risultano ormai pienamente inseriti nel flusso della "Maniera moderna" oscillante tra un aulico classicismo e forzature "espressionistiche" di evidente sapore nordicηγgiante. Alla stessa stregua il nostro esemplare manifesta effetti di virtuosismo che potenziano il pathos della figura e segna nell'enfasi espressiva il punto di rottura con la tradizione classicista milanese a favore della montante ondata di Manierismo Internazionale.

Ma ritorniamo a parlare dei riscontri con la produzione del De Maino, che premettiamo sono molteplici ma che per brevità omettiamo concentrandoci su pochi. E' il caso del *Crocifisso* delle raccolte del Castello Sforzesco col quale il Nostro instaura un rapporto tipologico diretto nell'impostazione anatomica già menzionata, insistente sui fianchi larghi, la vita stretta, le gambe sottili articolate e gli



Fig. 3. Giovanni Angelo Del Maino, *San Rocco*, Piacenza, Chiesa di Sant'Anna.

⁴ D. Gasparotto, scheda III.17, in *Maestri della Scultura in legno nel Duecento degli Sforza*, a cura di G. Romano e C. Salsi, Milano 2005, pp. 206-209.

⁵ *Ibidem*.



Fig. 4. Giovanni Angelo Del Maino, *Cristo alla colonna*, Bologna, Chiesa di San Giovanni in Monte.

stessi stilemi del volto. Tuttavia il Nostro, pur privilegiando la tensione dinamica all'equilibrio monumentale, si allontana dalla data precoce attorno al 1500 data dalla critica⁶ per avvicinarsi al maturo *Crocifisso* della chiesa di San Francesco a Piacenza caratterizzato da una accuratissima resa anatomica.

Ma a confermare senza tema il nostro assunto, circa la paternità per il nostro crocifisso dello scultore in questione, vale l'accostamento con il *Cristo alla colonna* del 1533 (Fig. 4) della chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna, che presenta la medesima temperie culturale rapportabile al Nostro⁷. Parlano chiaro i rimandi ad un comune stile tragico che si manifesta già nell'intensa ed eroica espressività del volto ed, in ugual misura, nella posa particolarmente dinamica e sbilanciata.

Queste due sculture sono accomunate da una narrazione sciolta e concitata imputabile alle novità della Maniera moderna qui connotata da componenti classiciste nostrane e parallelamente da "forzature espressionistiche" di richiamo nordico. In ugual modo il corpo "deformato" ad arte del *Crocifisso* di Ficarazzi, dallo spasmodico gesto delle mani a quello degli arti, si adegua al Cristo di Bologna nella rappresentazione dell'Uomo dolente con mirati effetti di contenuto patetismo stampato sul volto tormentato, donde la bocca semiaperta con la chiostra dentale in evidenza, la fronte rigonfia che sovrasta le marcate fosse oculari e la barba dai riccioli cesellati, intonata ai capelli dalle cadute a trecchine.

⁶ R. Casciaro, *La scultura lignea...*, 2000, Scheda critica 114, p. 324.

⁷ R. Casciaro, *La scultura lignea...*, 2000, p. 196.

A chiusura desidero rimarcare quanto scrive Paola Scibilia nel suo fondamentale “Repertorio Documentario e Fabbriche nella Palermo del secolo XV”⁸, quando parla di “Progetto Ficarazzi” ad opera di Pietro Speciale, dove si dice espressamente che Mastro Nicola de Nuchio s’impegna a far costruire una cappella nel territorio di Ficarazzi, in prossimità dell’Acquedotto che lo stesso aveva costruito assieme alla Torre, opere funzionali alla messa a dimora della canna da zucchero in quell’angolo dell’Agro palermitano. Tuttavia mentre appare verosimile che il *Crocifisso delle Grazie* provenga da quella cappella, al contrario, a malincuore, va esclusa la committenza del manufatto da parte di Pietro Speciale, con cui non coincide la più che tarda esecuzione dell’opera. Questa va inserita nel ricco repertorio delle importazioni di opere d’arte nell’Isola. A titolo esemplificativo propongo alcuni dei casi più vistosi a cominciare dal voluminoso *Trittico fiammingo* quattrocentesco, scaracollato sui monti delle Madonie, nella matrice di Polizzi. Ad Enna invece la statua lignea della *Madonna della Visitazione*, che vanta una provenienza veneziana. Sulla costa occidentale Trapani sbandiera una superlativa *Madonna col Bambino*, marmo trecentesco di area pisana, mentre a Palermo, attorno al 1470, giungeva una singolare *Madonna lignea*, di area transalpina, destinata alla chiesa minoritica di Santa Maria di Gesù⁹, che le fiamme dolose hanno incenerito nella nera estate del 2023. Sono opere d’arte, che, nella maggior parte dei casi, hanno interagito con la cultura locale raccordandola con i più disparati poli continentali.

⁸ P. Scibilia, *Ars Fabrice...*, 2023, pp. 25 e 411.

⁹ A. Cuccia, Scheda di: IGNOTO SEC. XV, *Madonna col Bambino*, Palermo, Chiesa di Santa Maria di Gesù, in *Le Arti Decorative del Quattrocento in Sicilia*, Roma 1981, p.118.

Pulcherrimis corallis mirabiliter ornata.

*Su don Francesco Raineri e un ostensorio
donato nel 1639 alla Chiesa Madre di Taormina*

Giovanni Travagliato

Qualche anno fa, nel corso di una campagna di indagine su fondi archivistici monrealesi con tutt'altra finalità¹, mi imbattei in un documento di cui allora mi appuntai velocemente contenuto e segnatura, ma che conservai nel cassetto, confidando in una futura occasione di studio, fino ad oggi. Si trattava, in sostanza, della donazione di preziosi vasi sacri diremmo oggi *à la mode* - un ostensorio barocco "a sole" con inserti in corallo, per uso processionale nel giorno e nell'ottava del *Corpus Christi* o per solenni esposizioni eucaristiche in altre occorrenze, e due generici reliquiari - da parte di un alto prelato monrealese, don Francesco Raineri², alla sua città d'origine, Taormina, rappresentata al rogito dai Giurati *pro tempore*, manufatti destinati il primo alla Chiesa Madre e a quella suffraganea parrocchiale di Santa Domenica *in Burgo*, e i secondi al locale convento dei Padri Cappuccini:

¹ A proposito del 'restauro' dell'altare freggiato di marmi rossi della *Madonna della Bruna* nella Cattedrale di Monreale col suo dipinto duecentesco, nonché la commissione di una copia della cosiddetta *Madonna non manufatta*, icona della *Virgo lactans*, venerata nella Cattedrale di Taormina e superstita di una precedente fabbrica medievale (oggi pressoché illeggibile e rivestita quasi interamente da una manta argentea secentesca), per l'altar maggiore della chiesa di S. Maria la Reale (o 'della Grazia'), sulla strada e al confine tra Palermo e Monreale. Si veda, a riguardo: G. Travagliato, *La Madonna della Bruna di Monreale: un testimone della 'maniera cypria' nell'abbazia benedettina del re Guglielmo*, in M. Sebastianelli-G. Travagliato, *L'Odigitria detta 'di Guglielmo II' della Cattedrale di Monreale*, Palermo 2019, pp. 16-53.

² Vd. G. Di Giovanni, *Dissertazioni sulla storia civile di Taormina*, con aggiunte di A. Pierallini, Palermo 1869, *ad vocem*, pp. 149-150, che cita pure la custodia: «Fu abbate di S. Anna, Arcidiacono della cattedrale di Morreale, Vicario e Luogotenente del Cardinale Cosmo de Torres e del suo successore vescovo di Torsilla, e rettore del seminario di Morreale. Fu fregiato d'animo ardente e religioso, caldo e sviscerato di affetto verso la sua patria Taormina, ed in testimonianza del suo affetto abbellì la Cappella di questa Chiesa di S. Domenico <n.d.a.: intendi S. Domenica>, alla quale anche donò una bellissima sfera di ottone dorata, tutta fregiata di corallo e col suo nome nel piede. Fondò inoltre in unione dell'arcivescovo Geronimo Venero la chiesa di S. Maria della Rocca <n.d.a.: Il sito è stato in passato dalle fonti locali erroneamente confuso con l'omonimo santuario taorminese>. Morì nel 1647 e fu sepolto nella chiesa di S. Maria della Rocca, accanto alla quale sta attaccato il monastero da esso fondato con un bello epitaffio». Chi scrive ha rintracciato la citata lapide, erratica nel giardino annesso al convento e mutila della parte superiore: [hic iacet] corpus d. Francisci / Rainerii civitatis / Taurominii abbatiss sanctae / Annae, archidiaconi / Montis Regalis, prothonotarii / apostolici, et huius / monasterii fundatoris, cuius / anima requiescat in pace. / Amen. / Vixit annos lxxviii / obiit anno Domini mdclxvii. Lo stemma del prelato (troncato: nel 1° d'azzurro, con un sole d'oro, figurato di rosso, tramontante nel mare al naturale; nel 2° d'azzurro, con 7 cipressi di verde nodriti sopra una zolla al naturale), dovuto a pittore novellesco, è dipinto sulla volta della chiesa (1629), insieme a quello dell'arcivescovo co-fondatore Girolamo Venero y Leyva (1626).

«Die 24 Iunii 7 Ind. 1639, f. 101. Rev. mus Dominus Franciscus Raiine-
rius Notabilis Civitatis Taurominei, Abbas Sanctae Annae de Scalas Pa-
normi, Protonotarius Apostolicus, Commissarius Sancti Officii, Ecclesiae
et Status Montis Regalis Archidiaconus, ac Em.mi et Rev.mi Domini Co-
smi Praesbiteri Cardinalis de Torres Montis Regalis Ecclesiae Archiepiscopi
et Abbatis, eiusdem Civitatis et Status in spiritualibus et temporalibus
Domini <sic> Vicarius et Locumtenens Generalis, tamquam memor suae
dulcissimae patriae donavit Notabili Civitati Taurominii eius dilectae
patrie eiusque Spectabilibus Iuratis praesentibus et futuris custodiam auro
argentove ac pulcherrimis corallis modo artificioso mirabiliter ornatam
pro servitio Matricis dictae Civitatis Taurominii Ecclesiae in die festo SS.
mi Corporis Christi, dieque Octavae eiusdem festivitatis singulis / annis
celebrandis, ac in aliis diebus, in quibus pro bono publico SS.mum Eu-
charistiae Sacramentum publice exponeatur tantum, verum rogans ipse
Rev. mus Don Franciscus donans praedictos Spectabiles Iuratos praesentes
et futuros praelibatae Civitatis donatariae ut dignarentur singulis annis
perpetuis die Dominico infra Octavam solemnitate Corporis Christi cu-
stodiam ipsam ecclesiae parochiali Sanctae Dominicae in Burgo praedi-
ctae Civitatis Taurominii posita in gratiam ipsius donantis accomodare,
ut parochus illius in solempni processione praedicta die fienda illam cum
SS.mo Eucharistiae Sacramento per totam eius parochiam solemniter de-
ferat. Praeterea donavit alia duo reliquiaria Conventui Patrum Cappuc-
cinorum eiusdem Civitatis Taurominii cum nonnullis condicionibus»³.

Purtroppo, il documento monrealese non cita gli autori delle opere in que-
stione, né è stato possibile rintracciare tra le minute superstiti del notaio⁴ il cor-
rispondente atto d'obbligazione, in quanto l'intero fondo notarile è escluso dalla
consultazione dal novembre 2023 fino a data da destinarsi per lavori ai depositi
dell'Archivio di Stato di Palermo.

Non abbiamo alcun dato sui citati reliquiari (descrizione, materiali costituti-
vi, dimensioni, contenuto) utile ad una loro eventuale identificazione odierna;
peraltro, il convento cappuccino di S. Caterina con l'eponima chiesa contigua,

³ Cfr. Archivio Storico Parrocchia Cattedrale di Monreale (ASPCM), Fondo Tagliavia, *Diversa Commem-
taria Montisregalis Miscellanea*, vol. 2, n. di corda 790, cc. 618r-v. Ringrazio don Nicola Gaglio, Arciprete
della Cattedrale di Monreale, che mi ha gentilmente consentito la consultazione.

⁴ Archivio di Stato di Palermo (ASPa), *Notai defunti*, Leonardo Corrado di Monreale (1615-1648), V
stanza, minute nn. 2199-2233, inv. 111/1. Vd. *Fondo Notarile* (già *Notai Defunti*), *Elenco alfabetico Stanze
I-VII*, a cura di M. Vesco, 2021.

fondato nel 1551 *extra moenia* ed ampliato a più riprese nel secolo successivo, fu soppresso in conseguenza delle leggi eversive dell'asse ecclesiastico nel 1866-67, il suo patrimonio acquisito al Demanio e, dopo decenni di abbandono e di adattamento a ospizio, magazzini, carcere, totalmente ristrutturato, ospita dal 1950 orfanotrofio e scuola gestiti dalle Figlie del Divino Zelo⁵.

L'ostensorio è invece, fortunatamente, ancora conservato *in situ*, come ho potuto constatare nell'agosto del 2018 presso la Basilica Cattedrale di S. Nicolò a Taormina⁶, seppure in condizioni non proprio ottimali e bisognose di restauro, presentando molte delle parti in corallo mancanti danneggiate o abrase,

nonché deformazioni e prodotti di corrosione sul supporto metallico, e con le componenti assemblate del fusto erratamente ricomposte a seguito di maldestre operazioni di smontaggio e rimontaggio in data difficile da definire (Figg. 1-2).

Sono documentati almeno due interventi di manutenzione straordinaria subiti dal manufatto: nel 1765, per lavori non meglio specificati, maestranze palermitane ricevono ben 7 onze; il 10 dicembre 1780, invece, gli argentieri messinesi Girolamo Calamita - già noto fin dagli studi dell'Accascina -, e l'inedito Girolamo Baraglia, pagati 2 onze e 18 tari, sostituiscono la cerniera della sfera, rinnovano ove necessario la doratura ed integrano le parti in corallo già allora mancanti⁷.

Incisa sotto la base, su due righe concentriche, l'opera reca tuttora, perfettamente leggibile, l'iscrizione dedicatoria latina con l'*intitulatio* del Raineri e gli



Fig. 1. Vincenzo de Federico (attr.), ante 1639, *Ostensorio* (recto, part.), Taormina, Basilica Cattedrale di S. Nicolò.

⁵ [Fra'] Bonaventura Seminara da Troina, *Breve ma certa e veridica notizia delle fondazioni de' conventi de' Cappuccini della provincia di Messina* [1670], a cura di G. Lipari-F. Fiore, Messina 2020, pp. 88-90.

⁶ Un doveroso ringraziamento va al parroco, mons. Carmelo Lupò, che mi permise allora lo studio autoptico dell'opera e le riproduzioni fotografiche, realizzate da Giuseppe Minacori, proposte a corredo del presente testo.

⁷ S. Di Bella, *Per una storia degli argenti sacri della Chiesa Madre di Taormina*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Teresa Pugliatti*, a cura di G. Bongiovanni, Roma 2007, pp. 133-136. Per il Calamita rimando a A. Migliorato, *ad vocem*, in *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2014, vol. I, p. 90.

estremi della donazione perfettamente coerenti col dato documentale, nonché moderne etichette con numeri di inventario (“Chiesa Madre 2”; “A16”):

† DON FRANCISCUS RAINERIUS CIVITATIS TAURMINII ABBAS SANCTAE ANNAE
ARCHIDIACONUS MONTIS REGALIS COMMISSARIUS S. OFFICII PROTH. APOSTO-
LICUS VICARIUS ET LOCUMTENENS GENERALIS / EMINENTISSIMI CARDINALIS
DE TORRES ARCHIEPISCOPUS <sic> EIUSDEM CIVITATIS ET STATUS MONTIS
REGALIS HANC CUSTODIAM SUAE PATRIAE DICAVIT ANNO 1639.



Fig. 2. Vincenzo de Federico (attr.), ante 1639, *Ostensorio (verso)*, Taormina, Basilica Cattedrale di S. Nicolò.

Il piede, gradinato tronco-piramidale esagonale, è traforato e decorato, dal basso verso l'alto, con l'inserimento tramite retro-incastro di elementi in corallo fissati come di consueto con un impasto cera/colofonia e tela, sagomati a: fusarole e perline alternate, baccelli o canne verticali nella modanatura intermedia a scozia, semplici fusarole sull'orlo; sugli angoli leggermente arrotondati sono applicate tramite perni e fili metallici testine alate di cherubini, con teste aggettanti e interno delle ali intagliati in corallo; le facce del superiore collo, delimitate sulle nervature da 11 perline entro castoni in sequenza di diametro degradante verso l'alto, seguono un fitto ornato “a tappeto” con semisfere virgole volute gocce fiori quadripetalo e gigli. Inserti corallini intagliati nelle medesime

forme si ripropongono nei vari elementi assemblati costituenti il fusto a balaustra, con nodo modanato vasiforme scandito anch'esso nel corpo da tre testine angeliche in aggetto. Il ricettacolo bifronte, infine, innestato a baionetta nascosta da testine alate analoghe alle precedenti, è costituito da una teca di vetro sostenuta da telaio metallico che lascia intravedere la retrostante lunetta in argento dorato destinata all'esposizione dell'ostia consacrata, chiusa tra due cornici circolari convesse diversamente decorate: sul *recto* “a tappeto” con i consueti inserti corallini a

forma di virgole volute punti e gocce, mentre sul *verso*, intorno allo sportello con cerniera e gancio per l'apertura, a grossi baccelli disposti radialmente.

Dalla teca, infine, si dipartono i raggi, 14 fiamme e 14 spade tra loro alternate, caratteristici degli ostensori post-tridentini definiti "a sole" dall'espressione biblica «*in sole posuit tabernaculum suum*» (Salmi 18,6), che a Palermo e in Sicilia si diffondono velocemente, affiancandosi o sostituendosi a quelli di tipo architettonico, a partire dal 1610 (come chiaramente si legge in un ms. di Mongitore, che cita Inveges e Baronio), quando l'arcivescovo Card. Giannettino Doria ne dispone l'uso processionale non più issato su fercoli monumentali, come «la custodia d'argento <della Cattedrale>, che chiaman *confalone*, con varie piramidi e immagini d'argento dorato di lavoro antico, all'altezza di 13 palmi, largo 6



Fig. 3. Vincenzo de Federico, 1635, *Ostensorio (recto)*, Palermo, Museo Diocesano, già Monastero dell'Assunta.

[...], portata da 24 sacerdoti sopra una bara», ma «portato colla sfera in mano»⁸, cioè impugnato dal ministro ordinato con entrambe le mani; nel caso in ispecie, le fiamme sono sagomate in metallo traforato e integrato con coralli di diversa forma disposti parallelamente, mentre le spade hanno le loro lame a doppio taglio ottenute ciascuna in un pezzo di corallo e poi inserite nelle rispettive else, in metallo traforato con inserti corallini, a loro volta fissate tramite perni e dadi alla stessa teca circolare.

Tra le opere coeve superstiti, individuate in collezioni italiane e internazionali grazie ai fondamentali studi di Maria Concetta Di Natale e della sua prolifica scuola a partire dall'ultimo quarto del secolo scorso⁹, raffrontabili alla nostra per tecnica

⁸ Cfr. A. Mongitore, *Dell'Istoria sagra di tutte le chiese conventi monasteri ospedali ed altri luoghi pii della città di Palermo. La Cattedrale*, ms. del XVIII sec. della BCPa, ai segni Qq E 3, cap. 61, p. 581.

⁹ La bibliografia è ormai fortunatamente molto vasta. Mi limito qui a segnalare: *L'arte del corallo in Sicilia*, catalogo mostra a cura di M.C. Di Natale-C. Maltese, Palermo 1986; M. Vitella, *Arti decorative a Palazzo Abatellis: gli ostensori in corallo, in 1954 - 2014. Sessanta anni della Galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*, a cura di G. Barbera, Messina 2015, pp. 109-115.

esecutiva ed analogie stilistico-formali, quelle più affini - potremmo persino definirle gemelle pressoché identiche - perché derivate dal medesimo disegno di progetto o per emulazione, che condividono anche la mancanza di smalti bianchi, risultano essere l'ostensorio della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis (inv. n. 8206) proveniente dal monastero di S. Maria di tutte le Grazie in S. Vito sotto regola del Terz'ordine di S. Francesco di Palermo e quello del Museo Diocesano di Palermo dalla monumentale chiesa dell'Assunta, restaurato nel 2012¹⁰ (Fig. 3), entrambi come il nostro realizzati nel quarto decennio del '600, che studi recenti di Pierfrancesco Palazzotto¹¹ hanno convincentemente attribuito a Vincenzo de Federico.

Quest'ultimo, genero del corallaro trapanese immigrato a Palermo Francesco Valescio (che, com'è noto, annoverava tra i suoi clienti illustri il vescovo di Catania Innocenzo Massimo di Aracoeli, i marchesi di Giarratana Blasco Maria Settimo e Alliata e la moglie Giovanna Aragón Tagliavia e Ventimiglia, Luigi Guglielmo Moncada Aragón y de la Cerda principe di Paternò e duca di Montalto)¹², dopo la morte del suocero (*ante* 3 settembre 1629) deve «spedire di inchiri buxoli trentacinco e basetti numero 16»¹³, ovvero completare e forse consegnare agli acquirenti - riteniamo con l'inserimento a retroincastro di elementi sagomati in corallo - piccole scatole o astucci cilindrici e basi o vasi in rame dorato già traforato, analoghi a quelli noti a studiosi e collezionisti di arti decorative siciliane in quanto esposti in diverse occasioni - che il suocero aveva lasciato incompiuti nella propria bottega.

Il 22 novembre 1634, in evidente continuità con le consuetudini familiari, Suor Teresa dello Spirito Santo (al secolo donna Juana de la Cerda y de la Cueva dei duchi di Medinaceli, madre del sopracitato Luigi Guglielmo e moglie del principe di Paternò e duca di Montalto Antonio Moncada Aragón de Luna, contestualmente entrato nella Compagnia di Gesù, nel 1629-30 citato tra gli accompagnatori delle monache francescane da S. Caterina di Monreale a S. Vito di Palermo), fondatrice

¹⁰ M.C. Di Natale, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2010, pp. 112, 115, fig. 109; M. Sebastianelli, *Restauri al Museo Diocesano di Palermo. Schedatura e raccolta dei dati tecnico-conservativi. 2004-2012*, vol. 1, Palermo 2018, pp. 233-239. L'intervento, finanziato dal Rotary Club Palermo Mediterranea, fu progettato ed eseguito dai restauratori M. Sebastianelli e A.E. Di Marco, con la direzione di M.C. Di Natale.

¹¹ P. Palazzotto, *Il monastero personale dei principi Moncada nella Palermo del Seicento* e Idem, *Un monastero palermitano per le monache senza dote: S. Maria delle Grazie in S. Vito e il seicentesco ostensorio in corallo*, in *Sacra et Pretiosa. Oreficeria dai monasteri di Palermo Capitale*, catalogo mostra a cura di L. Bellanca-M.C. Di Natale-S. Intorre-M. Reginella, Palermo 2019, pp. 119-123, 129-132, con relativa bibliografia.

¹² Si rimanda per brevità al link <http://www.oadi.it/corallari-scultori-materiali-preziosi-dal-xv-al-xix-secolo/>, *ad voces*, in cui si riporta scrupolosamente la precedente bibliografia, con aggiornamenti di R.F. Margiotta.

¹³ Cfr. regesto documentario di V. A. Anselmo-G. Travagliato, *ad vocem*, in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003, p. 398.

e priora del monastero carmelitano dedicato all'Assunzione della Vergine nella nuova strada Maqueda, commissionava quindi allo stesso de Federico, per la considerevole somma di 20 onze, «una custodia conforme al disegno [...] di ramo ingastata di corallo [...] da consegnarsi finita nel mese di gennaio [1635]»¹⁴.

Similmente, anche il Raineri abate commendatario di S. Anna *de Scalis*, *vulgo della Portella*, membro del *Braccio Ecclesiastico* del Parlamento del Regno di Sicilia¹⁵, dalla sua casa edificata *SUIS EXPENSIS A FUNDAMENTIS* presso la chiesa normanna di S. Cataldo¹⁶, poté far visita alla bottega del de Federico nel 1638-39, su suggerimento di altri clienti o direttamente spinto dal desiderio di possedere anche lui un esemplare simile a quello ammirato nel monastero di S. Vito, dove forse non a caso sono presenti diverse opere di Pietro e Rosalia Novelli a confermare uno stretto legame con l'ambiente monrealese, o in altre chiese cittadine, acquistando un'opera in pronta consegna o commissionandola appositamente scegliendo tra i disegni proposti (Fig. 4).



Fig. 4. Pittore novellesco, 1629, *Stemma dell'Arcidiacono Francesco Raineri*, Mezzo-Monreale, chiesa di S. Maria la Reale.

¹⁴ Cfr. ASPa, *Fondo Notarile*, Giacinto Cinquemani di Palermo (1629-1648), II stanza, minute, registri e bastardelli nn. 4455-4485, inv. 43, in part. n. 4479, cc. 94r-95v (vd. *Fondo Notarile...*, 2021, *ad vocem*). Il documento, pubblicato da G. Mendola (*Quadri, palazzi e devoti monasteri. Arte e artisti alla corte dei Moncada fra Cinque e Seicento*, in *La Sicilia dei Moncada. Le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVIII*, a cura di L. Scalisi, Catania 2006, pp. 153-175, in part. p. 164) come committenza di Suor Elisabetta, verificato da C. Gino Li Chiavi, è correttamente riferito a Suor Teresa nel citato saggio di P. Palazzotto (*Il monastero...*, 2019, pp. 119-123).

¹⁵ R. Pirri, *Sicilia Sacra disquisitionibus et notitiis illustrata [...]*, III ed. a cura di A. Mongitore con aggiunte di V.M. Amico, Panormi 1733, pp. 485-486; G.A. De Ciocchis, *Sacrae Regiae Visitationis per Siciliam [...]* *Acta decretaque omnia <1743>*, Palermo 1836, p. 540; F.M. Emanuele e Gaetani Marchese di Villabianca, *Della Sicilia Nobile*, Palermo 1744, libro III, p. 118.

¹⁶ La notizia è riportata su una lapide ancora in situ all'ingresso della Biblioteca "Ludovico II de Torres": [...] *D.D. Franciscus Rainerius [...]* *domum novam sancti Cataldi in Urbe Panormi suis expensis a fundamentis aedificavit, et eam post eius mortem in augmentum alumnorum, et bibliothecae dicti Montis Regalis seminarium reliquit*". Colgo l'occasione per ringraziarne il direttore don Giuseppe Ruggirello, così come il direttore don Giovanni Vitale e la dott.ssa Anna Manno dell'Archivio Storico Diocesano di Monreale.

La pietra incarnata: nuove acquisizioni

Maurizio Vitella

L'alabastro rosa, noto come pietra incarnata, è tra i tanti materiali preziosi selezionati dagli artisti trapanesi per realizzare finissimi capolavori per committenti esigenti. Estratto in località Casalbianco alle falde del Monte San Giuliano, nei pressi di Valderice, dove «esisteva una cava di marmo incarnato... tenuto per cosa rarissima... per l'innanzi non più visto»¹, fu apprezzato per le sue caratteristiche cromatiche «simile a color di carne e sparsa di lividure che riesce eccellente per lavorare crocefissi»². Alcuni manufatti, resi noti alla comunità scientifica nel 2003 in occasione della mostra *Materiali Preziosi dalla terra e dal mare*³, hanno suscitato l'interesse di studiosi e collezionisti innestando specifiche ricerche e indagini storico artistiche e diagnostiche il cui esito, nel tempo, ha permesso di acquisire nuove conoscenze. In occasione della manifestazione espositiva realizzata al Museo Agostino Pepoli di Trapani vennero presentati il gruppo con lo *Sposalizio della Vergine* della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis⁴, l'*Ecce Homo* del Museo Diocesano di Mazara del Vallo⁵, il *Crocifisso* del Palazzo Vescovile di Trapani⁶, i *San Sebastiano*, uno del Museo Regionale Pepoli di Trapani⁷ e l'altro del Museo Diocesano di Palermo⁸, *Cristo alla colonna*⁹, il *Calvario*¹⁰ e *Cristo de-*

¹ A. Cordici (1586-1666), *Historia della città di Monte Erice*, ms. sec. XVII, Biblioteca Comunale di Erice, c. 11. Per una puntuale rassegna delle fonti sulla pietra incarnata si veda L. Novara, *La pietra incarnata di Valderice nella scultura trapanese*, in "Valderice 2009, Scuola e territorio", Valderice 2009, pp. 16-19.

² G. B. Amico, *L'Architetto Pratico*, Palermo 1726, I, p. 48

³ *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003.

⁴ G. Bongiovanni, Scheda n. II.26, in *Materiali preziosi ...*, 2003, pp. 143-144.

⁵ M. Vitella, Scheda n. IV.3, in *Materiali preziosi ...*, 2003, p. 181.

⁶ M. Vitella, Scheda n. IV.9, in *Materiali preziosi ...*, 2003, p. 186.

⁷ G. Bongiovanni, Scheda n. V.10.2, in *Materiali preziosi ...*, 2003, p. 257.

⁸ P. Palazzotto, Scheda n. V.10.3, in *Materiali preziosi ...*, 2003, p. 258.

⁹ M. Vitella, Scheda n. IV.4, in *Materiali preziosi ...*, 2003, pp. 181-183.

¹⁰ G. Bongiovanni, Scheda n. IV.8, in *Materiali preziosi ...*, 2003, pp. 185-186.

posto¹¹ di collezioni private. A questo primo gruppo di opere nel 2009, in occasione della mostra *Mysterium Crucis*¹², furono proposti alla pubblica fruizione il grande *Crocifisso* un tempo nella chiesa di Sant'Alberto¹³, *Cristo alla colonna* già nella chiesa del Carmine¹⁴ e il *Cristo deposto* della Cattedrale, opere già note alla storiografia locale¹⁵. Negli anni l'interesse verso le sculture in alabastro rosa ha permesso l'acquisizione di altre interessanti opere sia presenti in Sicilia, ma anche custodite in ambiti extra isolani, come attestano i contributi di S. Anselmo¹⁶, C. de la Peña Velasco¹⁷, R. Cruciatà¹⁸ e M. Sebastianelli¹⁹.

Anche in ambito accademico, in particolare nell'Ateneo palermitano, l'interesse verso le opere in pietra incarnata ha suscitato l'attenzione di docenti e studenti confluendo nella tesi di laurea di Tommaso Guastella, redatta nell'Anno Accademico 2010-2011 per il corso di laurea in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali (percorso formativo professionalizzante 1 - materiali lapidei e derivati; superfici decorate dell'architettura) dell'Università degli Studi di Palermo²⁰. Oggetto di studio è stata la scultura raffigurante *Cristo alla colonna* della chiesa del Carmine di Trapani, che, dopo aver subito l'intervento di rimozione del deposito superficiale incoerente e di pulitura della superficie lapidea, è stato sottoposto al distacco e alla successiva ricollocazione di parti sprovvedutamente adese in precedenti interventi manutentivi e all'integrazione dei frammenti mancanti e delle commettiture tra le parti assemblate. Inoltre, è stata rimossa la

¹¹ C. Bajamonte, Scheda n. IV.28, in *Materiali preziosi ...*, 2003, p. 196.

¹² Trapani, Chiesa di Sant'Agostino, 6 marzo-13 aprile 2009, a cura di M. Vitella.

¹³ L. Novara, Scheda n. 16, in *Mysterium Crucis nell'arte trapanese dal XIV al XVIII secolo Trapani*, catalogo della mostra a cura di M. Vitella, Trapani 2009, pp. 114-115.

¹⁴ R. Vadalà, Scheda n. 18, in *Mysterium Crucis...*, 2009, pp. 118-119.

¹⁵ R. Vadalà, Scheda n. 19, in *Mysterium Crucis...*, 2009, pp. 120-121.

¹⁶ S. Anselmo, *Lo scolpire in tenero e in piccolo nella chiesa Madre di Petralia Sottana*, in *Interventi sulla «questione meridionale»* a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 129-134, per le opere in pietra incarnata nelle Madonie.

¹⁷ C. de la Peña Velasco, *Una compañía de escultores sicilianos del siglo XVIII*, in "OADI", n. 7, giugno 2013, pp. 99-128, per il crocifisso donato da Mons. Belluga alla chiesa di Santa Eulalia di Murcia.

¹⁸ R. Cruciatà, *Intrecci preziosi Arti Decorative Siciliane a Malta 1565-1798*, Palermo 2016.

¹⁹ M. Sebastianelli, *Restauri al Museo Diocesano di Palermo - Schedatura tecnico-conservativa delle opere d'arte in Sicilia*, Palermo 2018, II (2013-2018), pp. 207-213, per il crocifisso della chiesa di Regina Pacis di Palermo.

²⁰ T. Guastella, *Cristo alla colonna. Studio e restauro di una statua in alabastro*, tesi di laurea in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali, Università degli Studi di Palermo, Relatore M. Vitella, Correlatori A. Cottone L. Pellegrino, A.A. 2010.2011. Per altre opere in pietra incarnata restaurate si veda L. Biondo-S. Di Bella, *Pietra incarnata in mostra a Palazzo Milo. Restauro e valorizzazione di alcune sculture trapanesi in alabastro rosa*, Trapani 2010.

struttura di sostegno, non più idonea, ed è stato progettato e realizzato, con medesime caratteristiche formali e dimensionali dell'originale, un nuovo basamento. Durante le operazioni di pulitura, in particolare quelle effettuate sulla base di appoggio del piede destro della statua, sono emersi, sotto la patina scura di colofonia, alcuni segni incisi con una punta la cui inequivocabile interpretazione rimanda a una data: 1656. La restituzione di questo dato cronologico ha inevitabilmente condotto ad una riflessione e, consequenzialmente, a una revisione di storiche attribuzioni, tradizionalmente avanzate da eruditi e storici locali, prive di supporti documentari. Viene da se che l'utilizzo della pietra incarnata a Trapani, quale materiale prezioso per la ricercata produzione di manufatti artistici, come già segnalato dal Cordici²¹, è da ascrivere al XVII secolo, e analizzando *Cristo alla colonna* in esame, dalla critica già riferito ad Alberto Tipa e datato alla metà del XVIII secolo²², bisogna delimitarne la paternità a quegli artisti, adusi a scolpire ogni tipo di materia, documentati in attività nel quinto decennio del Seicento, come Mario e Sebastiano Ciotta²³, Antonio²⁴, Vincenzo e Leonardo Milanti²⁵, Pietro Orlando²⁶, Mario Saporita²⁷, Gaspare e Vito Sole²⁸. Le fonti restituiscono le loro identità come componenti dell'*ars Corallariorum et Sculptorum coralli* o come firmatari degli Statuti che tutelavano i "Professori di scultura d'ogni materia". Tuttavia, l'assenza di firme, la mancanza di commissioni tra le carte d'archivio e la difficoltà nel distinguere la mano dell'uno o dell'altro artista, non giovano al riconoscimento autorale delle stesse. Altro ostacolo per una verosimile attribuzione è anche la serialità con cui venivano realizzate le sculture di piccolo e medio formato, ricercate da viaggiatori e collezionisti che le apprezzavano per la rarità della materia prima utilizzata. L'utilizzo della pietra incarnata ha dato vita a manufatti dal forte realismo, evidentemente accentuato dall'impiego del prezioso materiale, morfologicamente solfato idrato di calcio, eccellente forma fibrosa di

²¹ A. Cordici (1586-1666), *Historia della ...*, ms. sec. XVII, c. 11.

²² M. Serrano, *Trapani nella vita civile e religiosa*, Trapani 1968, p. 138; A. Precopi Lombardo, *Tra artigianato e arte: la scultura nel trapanese nel XVII secolo*, in *Miscellanea Pepoli ricerche sulla cultura artistica a Trapani e nel suo territorio*, a cura di V. Abbate, Trapani 1997, p. 98, nota 75; R. Vadalà, Scheda n. 18, in *Mysterium Crucis...*, 2009, pp. 118-119.

²³ L. Novara, ad voces, in *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2014, p. 134.

²⁴ L. Novara, ad vocem, in *Arti Decorative ...*, 2014, pp. 433-434.

²⁵ R. Vadalà, ad vocem, in *Materiali preziosi ...*, 2003, p. 386.

²⁶ I. Bruno, ad vocem, in *Materiali preziosi ...*, 2003, pp. 388-389.

²⁷ L. Novara, ad vocem, in *Arti Decorative ...*, 2014, pp. 552.

²⁸ L. Novara, ad vocem, in *Materiali preziosi ...*, 2003, p. 395.

gesso, molto molle e facile da tagliare e levigare con i più semplici attrezzi e con una superficie sia da dipingere che da indorare, senza alcun tipo di lavorazione precedente necessaria²⁹. Come già detto, sulla scorta della storiografia locale, gran parte delle opere è stata riferita ad Alberto Tipa (1732-1783), artista trapanese, fratello di Andrea (1725-1766), entrambi rinomati scultori specializzati in «lavori grandi in marmo, ed in legno; mezzani in alabastro ed in avorio; piccoli in ambra, ed in conchiglie»³⁰, attribuzioni supportate anche da una valutazione, poco verosimile, che vuole l'utilizzo della pietra incarnata dopo la crisi della pesca del corallo della metà del XVIII secolo³¹. Tuttavia, la letteratura artistica di riferimento, analiticamente esaminata da Alessandra Migliorato, ha riconosciuto «nel campo della scultura in materiali preziosi e in alabastro, la fama degli scultori Andrea e Alberto Tipa che, a questo punto, ha adombrato quella degli altri artisti, divenendo quasi un emblema identificativo di questo campo specifico»³². Primato, quello dei Tipa, anche supportato dai numerosi elogi corrisposti da storici, come, ad esempio, da Rosario Gregorio che loda Alberto riferendo che «è stato assai rinomato per alcuni suoi simulacri di alabastro e di quello massimamente di color scarnatino»³³. Al di là della *leadership* indiscussa dei Tipa, non va sottovalutata la maestria di Giacomo Tartaglia (1678-1751), scultore trapanese che intrattenne strettissimi rapporti con il celebre architetto Giovanni Amico. La sua produzione era destinata agli ambienti definiti dal trattatista, come attesta la collaborazione tra i due per la realizzazione della cappella di Sant'Ignazio presso la chiesa del Collegio dei Gesuiti di Trapani. L'eccelso connubio tra architettura e scultura, sia in alabastro che in pietra incarnata, raggiunge uno degli esempi più efficaci dell'arte decorativa isolana quando Tartaglia si obbliga, nel rispetto di quanto pattuito nel contratto datato 30 aprile 1714, a reperire i materiali e ad eseguire «bene e diligentemente ... ogni istoria nell'ovati ... ogni medaglia d'alabastro da farsi come sopra di tutto quello modo e forma e quantità benvista al sudetto Reverendo d'Amico architetto e al sudetto Reverendo Padre Procu-

²⁹ Cfr. M. Vitella, *Materiali preziosi dalla terra e dal mare. Le tecniche artistiche*, in *Materiali preziosi...*, 2003, p. 100.

³⁰ Cfr. G. M. Di Ferro, *Biografia degli uomini illustri trapanesi dall'epoca normanna sino al corrente secolo*, Trapani 1830, II, pp. 243-247.

³¹ A. Precopi Lombardo, *Scultori trapanesi "d'ogni maniera in piccolo e in grande" nella dinamica artistico-artigianale tra XVIII e il XIX secolo*, in *Materiali preziosi...*, 2003, pp. 77-93. Sulla crisi della pesca del corallo si veda anche S. Costanza, *Per una storia dei corallari di Trapani*, in *L'arte del corallo in Sicilia*, catalogo della mostra internazionale a cura di C. Maltese-M.C. Di Natale, Palermo 1986, pp. 25-50, in part. 34.

³² A. Migliorato, *Fonti e storia critica per l'alabastro trapanese: una parabola artistica dall'apice alla decadenza*, in "Ars & Renovatio", num. 7, 2019, pp. 165-185, in part. 172.

³³ R. Gregorio, *Discorsi intorno alla Sicilia*, Palermo, 1824, I, p. 139.

ratore di esso Venerabile Collegio»³⁴. Per la stessa chiesa, Giacomo Tartaglia eseguì l'elegante statua, in alabastro bianco della cava di Gibellina, raffigurante Santa Rosalia³⁵, opera di raffinata fattura, condotta con delicato intaglio, presentata nell'usuale postura estatica, distesa sul fianco destro.

In occasione di questo convegno, che intende celebrare la mostra *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese tra il XVIII e il XIX secolo* nel ventesimo anno dalla sua realizzazione, si vuole aggiungere al catalogo delle opere in pietra incarnata già conosciute quattro manufatti inediti segnalati da stimati collezionisti, sensibili e disponibili a far conoscere alla comunità scientifica le loro raccolte. In prima battuta segnaliamo una scultura di media grandezza raffigurante l'*Ecce Homo* (Fig. 1) di collezione privata parmense, che riprende, in controparte, la stessa postura a chiasmo e il medesimo andamento trapezoidale della base dell'opera della chiesa del Carmine di Trapani³⁶. Dalle spalle di Cristo pende sino alla base un manto animato da pieghe. L'intera anatomia è trattata con classica attenzione al dato realistico, proponendo una torsione atletica accentuata dalla testa orientata verso sinistra, elementi compositivi, questi, che suggeriscono una datazione



Fig. 1. Maestranze trapanesi, seconda metà XVII secolo, *Ecce Homo*, Parma, collezione privata.

³⁴ A. Buscaino, *I Gesuiti di Trapani*, Trapani 2006, pp. 324-325.

³⁵ Cfr. M. Vitella, V.9.2, in *Materiali preziosi...*, 2003, pp. 247-249.

³⁶ R. Vadalà, Scheda n. 18, in *Mysterium Crucis...*, 2009, pp. 118-119.



Fig. 2. Maestranze trapanesi, fine XVII-inizi XVIII secolo, *Crocifisso*, Parma, collezione privata.

dell'opera alla seconda metà del XVII secolo. L'intero piccolo simulacro poggia su una base di alabastro bianco con modanature dorate. Della stessa collezione è un espressivo *Crocifisso* (Fig. 2), dall'aspetto vivo, con il capo rivolto verso l'alto, e dai tratti che evidenziano dignità e virilità, qualità che, in pieno clima controriformato, esprimono al meglio «quella che si riteneva essere la nuova concezione della Maestà del Salvatore e del carattere morale della Passione, interpretata come impresa eroica volontariamente affrontata dall'uomo-Dio e non come supplizio sopportato con passività e rassegnazione»³⁷. L'opera si connota per la caratterizzata espressione del volto e per la presenza del perizoma in alabastro

bianco, documentando il connubio tra due materie preziose altrove accostate con l'intento di manifestare maggiore realismo, come nel gruppo con lo *Sposalizio della Vergine* della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis³⁸. Altra interessante opera, che qui si propone per la prima volta, è l'*Ecce Homo* (Fig. 3) di collezione privata trapanese. Anche in questo caso la postura risulta dinamica e ancor più accentuata da un manto, avvolgente e svolazzante, che copre l'intera figura. Il piccolo simulacro poggia su una base ad andamento esagonale in alabastro bianco su cui è riportata l'iscrizione *NON HOMO OPPROBIUM HOMINUM* parte del versetto 7 del Salmo 21³⁹, uno dei più conosciuti del Salterio i cui versi iniziali riprendono quanto esclamato da Gesù sulla croce: *Dio mio Dio mio perché mi hai abbandonato*. Completiamo questa breve rassegna di nuove acquisizioni con una singolare composizione che attesta un prodigioso evento verificatosi nella Trapani seicen-

³⁷ S. La Barbera Bellia, *Iconografia del Cristo in croce nell'opera di uno scultore francescano della controriforma: Frate Umile da Petralia*, in *Francescanesimo e cultura in Sicilia (secc. XIII-XVI)*, atti del convegno internazionale di studi nell'ottavo centenario della nascita di San Francesco d'Assisi, "Schede Medievali", nn. 12-13, gennaio-dicembre 1987, p. 396. Sull'iconografia del Crocifisso tra XVI e XVII secolo si veda anche F. Negri Arnoldi, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, in "Storia dell'Arte", n. 20, 1974

³⁸ G. Bongiovanni, Scheda n. II.26, in *Materiali preziosi ...*, 2003, pp. 143-144.

³⁹ *Ma io sono verme, non uomo, infamia degli uomini, rifiuto del mio popolo*.



Fig. 3. Maestranze trapanesi, prima metà XVIII secolo, *Ecce Homo*, Trapani, collezione privata.



Fig. 4. Maestranze trapanesi, post 1641, *Crocifisso*, Trapani, collezione privata.

tesca. Si tratta di un *Crocifisso* (Fig. 4) con il braccio destro disteso verso il basso nell'atto di porgere un tozzo di pane ad un fanciullo inginocchiato ai suoi piedi. L'originale gruppo scultoreo rappresenta un episodio miracoloso accaduto durante la quaresima del 1641 e che ha come protagonisti il simulacro del Cristo in croce della chiesa di San Domenico e un bambino affamato di nome Rocco. Le fonti tramandano che «Questo fanciullo agitato dalla fame, chiese del pane alla madre, la quale per la gran carestia essendone priva, gli rispose “Và a domandarlo al Crocifisso Signore, che è tuo Padre”. Così fece l'innocente fanciullo; ed oh prodigio! Alla dimanda di Rocco, schioda il destro braccio Gesù Crocifisso,

e porge al Fanciullo un bianchissimo pane. Corre il fanciullo alla genitrice col pane in mano. Si sparge verso del volgo la gran Provvidenza del cielo. Stupiscono tutti nell'osservare la bianchezza del pane miracoloso. Corrono al Tempio per accertarsi della verità, e trovano il braccio destro del Signore ancora schiodato dalla croce»⁴⁰. Ecco che quest'opera rinnova il prodigioso episodio palesando la generosa azione compiuta dal miracoloso simulacro a cui, ancora oggi, è tributata tanta devozione. Rara e originale la composizione, non soltanto nel suo aspetto iconografico, ma anche nell'accostamento di materiali diversi, dove la pietra incarnata ha la sua centralità. L'ignoto artefice che ha assemblato la singolare scena ha dato vita a un piccolo capolavoro doppiamente legato al territorio: per la storia che narra e per i peculiari materiali preziosi utilizzati.

⁴⁰ Benigno da Santa Caterina, *Trapani nello stato presente profana e sacra. Parte seconda. Trapani Sacra*, ms. del 1812 presso la Biblioteca Fardelliana di Trapani, versione dattiloscritta, pp. 921-922.

“Varie suppellettili” nelle collezioni Biscari: le fonti, gli oggetti, la dispersione

Barbara Mancuso

Inaugurato a Catania nel 1758 dal principe Ignazio Paternò Castello, il museo Biscari era ed è ancora oggi noto essenzialmente per le antichità che custodiva¹, sebbene gli interessi del collezionista non si limitassero esclusivamente ai reperti antichi. Tralasciando la ricca pinacoteca nel palazzo di famiglia², un gran numero di oggetti moderni, soprattutto di arti applicate, è documentato nel museo sin dalle sue origini. L'appartenenza a una collezione antiquaria ha però segnato il destino di questo genere di manufatti, precipitati in un disinteresse duraturo che dal passato giunge fino a oggi. I viaggiatori settecenteschi, primi visitatori del museo, da Riedesel, a Brydone, a Münter, interessati esclusivamente all'antico, vera mania del secolo, hanno avviato una sorta di *damnatio memoriae* tralasciando di descrivere il moderno nei loro *récits*³, pur dove altre fonti ne documentano la presenza.

La prima completa descrizione del museo è quella di Domenico Sestini, antiquario e bibliotecario del principe di Biscari, pubblicata nel 1776 e riedita nel 1787. Nel percorso che si snoda all'interno del museo settecentesco, tra antichità di ogni sorta, ma anche rame di corallo e «mostri umani», una stanza custodiva «molte Manifatture di drappi fabbricati nell'Asia; un buon numero di bellissime Porcellane, e di Buccheri; strumenti diversi, e simili cose di ogni singolarità, e bellezza. Vaga si è ancora un'altra serie di Abbigliamenti diversi, la maggior parte muliebri dei secoli passati, e di una particolar foggia sono le diverse Camice, Scarpe, ec. [...] Si presentano alla vista nel secondo Stipo molte rarità dei tempi

¹ Dell'ampia bibliografia sulle antichità del museo si vedano G. Libertini, *Il Museo Biscari*, Milano 1930; S. Pafumi, *Museum Biscarianum. Materiali per lo studio delle collezioni di Ignazio Paternò Castello di Biscari (1719-1786)*, Catania 2006 (con bibliografia precedente).

² Cfr. B. Mancuso, *Artisti e collezionisti nelle rinascite di una città*, in *Catania. La grande Catania. La nobiltà virtuosa, la borghesia operosa*, a cura di E. Iachello, Catania 2010, pp. 88-119, in part. pp. 106-107; Eadem, *Le collezioni Biscari tra dispersione e conservazione*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani-V. Curzi-P. Picardi, Roma 2014, pp. 115-120.

³ Si veda E. Iachello-B. Mancuso, *Figure e percorsi del collezionismo nella Sicilia del Settecento*, in *Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale 1735-1789*, catalogo della mostra a cura di S. Grasso-M.C. Gulisano, Palermo 2008, pp. 563-569.

mezzani, e moderni, ammirandovisi cose di buon gusto, e di fino lavoro, e varie Manifatture, e cento altre bagattelle curiose»⁴. La descrizione di Sestini, pur sintetica e generica alquanto, non solo informa sulla presenza delle arti applicate di età medievale e moderna - che nella «Spiegazione della pianta del museo» dell'edizione del 1787 risultano custodite nelle due «Stanze di varie suppellettili dei tempi posteriori»⁵ - ma è anche preziosa testimonianza della maniera in cui i contemporanei recepivano questi oggetti. La reiterazione di sostantivi e aggettivi che ruotano intorno ai concetti di raro, singolare e curioso, suggerisce come manufatti di questo tipo non solo fossero riconosciuti, alla stregua dei reperti archeologici, documenti materiali della storia passata, ma rientrassero nel novero delle curiosità intese - nel senso tipicamente settecentesco - quali stimoli alla conoscenza, strettamente legati al desiderio di sapere suscitato da oggetti rari e insoliti.

Che l'interesse di Ignazio Biscari si estendesse a tutte le 'rarità', di varia tipologia e di diverse epoche, è confermato dalla voce dello stesso collezionista nella lettera indirizzata il 28 maggio 1756 a Domenico Schiavo, erudito palermitano membro dell'Accademia del buon gusto. Qui il principe propone - avviata la realizzazione del museo - un vero e proprio progetto di esposizione: «In una di esse camere entrar deggiono ancora le rarità Indiane. Tali sono alcuni drappi fabbricati nell'Asia, un buon numero di bellissime porcellane, e di bucheri, frutti Indiani, stromenti di paesi lontani, e simili cose in questo nostro Regno singolari pella rarità. Oltre di ciò varj utensili de' tempi mezzani, armi de' stessi secoli di diverse forme, e che oggi non sono più in uso, varie manifatture curiose, scarpe di molte figure, e cento altre bagattelle atte ad intrattenere con piacere la gente saggia, ed il volgo ignorante»⁶. La fonte di Sestini è con tutta evidenza questa lettera in cui con quello per le curiosità si coniuga l'interesse per l'esotico, anch'esso tipicamente settecentesco, e da cui emerge la chiara volontà del collezionista di affidare a questi oggetti anche un compito di 'intrattenimento'.

Se le descrizioni consentono di cogliere la maniera in cui i contemporanei - e lo stesso collezionista - recepivano gli oggetti di arti applicate, sono gli inventari - pur nella loro sommarietà e pur restituendo un quadro statico di insiemi

⁴ D. Sestini, *Descrizione del museo d'antiquaria e del gabinetto di istoria naturale di sua eccellenza il sig.re principe di Biscari Ignazio Paternò Castello patrizio catanese...*, [Firenze] 1776, pp. 58-60.

⁵ D. Sestini, *Descrizione del Museo d'Antiquaria e del Gabinetto d'Istoria naturale del Signor Principe di Biscari... Nuova edizione riveduta, corretta ed accresciuta dall'autore*, Livorno 1787.

⁶ [I. Paternò Castello], Lettera a Domenico Schiavo del 28 maggio 1756, in D. Schiavo, *Memorie per servire alla storia letteraria di Sicilia*, I, Palermo 1756, parte VI (giugno), art. XXIV, p. 37.

per loro natura dinamici⁷ - a facilitare l'identificazione dei pezzi, operazione complessa a seguito del trasferimento delle collezioni Biscari nel museo civico di Castello Ursino, dove sono confluite tra 1930 e 1934 e dove si sono mescolate ai beni appartenuti ad altre raccolte catanesi e in particolare a quelle del museo dei Benedettini⁸.

Non rintracciati gli esemplari settecenteschi, il primo inventario noto del museo Biscari è quello del 1844, che non solo annovera diverse tipologie di arti decorative - ceroplastica, avori, ceramiche, metalli - custodite nella «stanza delle manifatture» in varie «scansie»⁹, ma permette, pur con le sue asettiche voci, di identificare molti oggetti, tra cui la «Testa con parrucca di cera» (n. 1847) in cui è riconoscibile lo stesso principe Ignazio. Alla ricca collezione di avori appartenevano per esempio «Due statuette di avolio di N. 5 pollici rappresentanti Lucrezia e Cleopatra» (nn. 2098-2099) di cui ne rimane una sola (fig. 1) e vari altri pezzi identificabili, tra cui: «Sopra piedistallo di marmo ed osso due bassi rilievi d'avolio con S. Domenico e S. Tommaso



Fig. 1. Manifattura dell'Italia centro settentrionale, inizi del XVII secolo, *Cleopatra*, avorio intagliato, Catania, Museo civico Castello Ursino (inv. 6718)

⁷ Il riferimento è ai dibattiti animati da Pommian, Schnapper e Bonfait all'Ecole Française di Roma nel 1996 e riportati in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il xvi e il xviii secolo*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti, a cura di O. Bonfait-M. Hochmann-L. Spezzaferro-B. Toscano, Roma 2001.

⁸ L'identificazione dei pezzi è stata avviata nell'ambito del progetto di riordinamento del museo civico di Castello Ursino, di cui sono responsabile, affidato dal Comune al Dipartimento di Scienze umanistiche dell'Università di Catania, che prevede un ordinamento per collezioni, fondato sullo studio della provenienza dei manufatti.

⁹ *Inventario sommario degli oggetti esistenti nel Museo dell'Eredità del defunto Sig. Principe di Biscari D[on] Ignazio Paternò Castello*, 1844 [Archivio di Stato di Catania], in S. Pafumi, *Museum...*, 2006, pp. 165-197, in part. pp. 174-183. Un riferimento alla presenza delle arti decorative è alle pp. 131-134.



Fig. 2. Manifattura dell'India orientale, prima metà del XVIII secolo, Scopa, avorio tornito e dipinto con perlinatura, Catania, Museo civico Castello Ursino (inv. 7655) [A. Scialfa ph]

d'Aquino» (nn. 1867-1868; invv. 6767 e 6774); «Medaglia con busto con parrucca e cappello» del XVIII secolo (n. 2118; inv. 6762); «Astuccio di aghi di avolio perforato sopra base di alabastro» (n. 2113; inv. 6810); «Medaglia con basso rilievo di tre figure in avolio» (n. 2117; inv. 6766); «N. 15 [pezzi] di scacchiera di avorio» (n. 2134; invv. 6724-6752)¹⁰.

L'inventario rende anche conto degli interessi orientalistici ed esotici del principe nell'elenco delle «Manifatture turche»¹¹, espressione con cui si indicavano tutti gli oggetti di provenienza orientale, dove compaiono e sono individuabili «N. 2 cacciamosche con manichi d'avolio» (nn. 1930-1931; invv. 7655 e 7672) (fig. 2); alcuni bruciaprofumi indicati come «Fornello piccolo, o profumo di rame lavorato con la data 1583»¹² (n. 2729; inv. 6549) e «Detto [fornello] più piccolo di rame lavorato» (n. 2730; inv. 6553); ma anche «N. 6 Borse di velluto ricamate e orlate in argento» (nn. 1924-1929)¹³. Numerosi i «buccheri» di importazione, già ricordati da Biscari e da Sestini, per i quali è stata indicata una provenienza messicana¹⁴, specchio degli interessi orientalistici del principe che nel 1766 acquistava varie ceramiche che i documenti affermano provenire dal Giap-

¹⁰ Alcuni avori sono stati riprodotti, insieme a tessili e metalli, in *Pezze di storia. Le collezioni tessili Benedettini e Biscari in un racconto inedito tra sacro e profano*, catalogo della mostra a cura di M. Ferrera, Catania 2011, pp. 69-73.

¹¹ *Inventario...*, 1844, in S. Pafumi, *Museum...*, 2006, pp. 176-177.

¹² Il manufatto è stato individuato nei depositi del Museo dalla dottoressa Angela Scialfa che sta conducendo la sua ricerca dottorale sugli oggetti di arte decorativa di Castello Ursino.

¹³ Alcune borse custodite nel museo sono state riprodotte, insieme a ventagli e calzature, in *Pezze di storia...*, 2011, pp. 82-83.

¹⁴ Cfr. G.R. Croazzo, *Ceramica Coloniale Messicana nel Museo Civico di Catania: una nota*, in "Faenza", 1-3, 2006, pp. 135-151.

pone, dalle Indie e dalla Cina¹⁵. La «Stanza di costumi di vari tempi»¹⁶ conteneva invece, oltre a tessili, abiti, accessori e una serie di ventagli di vari materiali, i più noti Tarocchi detti del Mantegna, già attribuiti a Bonifacio Bembo e ora ricondotti a bottega ferrarese attiva intorno alla metà del Quattrocento su commissione della famiglia Sforza¹⁷, suddivisi tra il museo dei padri benedettini di San Nicolò l'Arena e il museo Biscari, dove l'inventario del 1844 li segnala come «N. 10 carte da giuoco di straordinaria grandezza e figura» (nn. 2807-2816).

Altre categorie di manufatti sono identificabili grazie ai Verbali di cessione al museo civico del 1930¹⁸, in certi casi ben dettagliati, come per la serie degli imperatori romani di officina limosina del XVI secolo (n. 1410; invv. 6474-6479) o per il rilievo in ambra raffigurante Ercole e il leone di Nemea¹⁹ (n. 2808; inv. 7540), descritto con puntuali indicazioni sulle condizioni di conservazione («Manca la parte superiore della testa di Ercole ed il leone ha una zampa rotta. Lavoro in ambra del XVIII secolo») insieme ad altre ambre di produzione siciliana che Goethe vedeva nel maggio 1787 in casa Biscari, dove erano state trasferite a causa di numerosi furti subiti dal principe nel museo.

Come ogni vicenda collezionistica, anche quella Biscari è fatta di conservazione e dispersioni²⁰.

Già dall'indagine sugli inventari storici e nel riscontro con gli oggetti esposti al museo civico o in deposito si avvertono con sconforto le perdite. La storia delle raccolte per come è stata finora ricostruita chiarisce alcuni fatti: nei primi decenni dell'Ottocento Vincenzo VII Biscari trasferisce a Napoli la lodatissima collezione di gemme incise antiche e moderne, il cui furto sarà poi denunciato dalla città partenopea; in parte «involuti» nel 1849 risultano pure gli avori; la

¹⁵ Cfr. B. Mancuso, *From China to Sicily. The Taste of Chinoiserie in Eighteenth Century Europe*, in "Review of Arts and Humanities", 1, 2022 (11), pp. 17-30. Sulle ceramiche di fabbricazione italiana cfr. G.R. Croazzo, *Le ceramiche settecentesche al Museo Civico di Castello Ursino. Le ceramiche pentatoniche*, in "Agorà", XVI, 2004 (V), pp. 12-21

¹⁶ *Inventario...*, 1844, in S. Pafumi, *Museum...*, 2006, pp. 181-183.

¹⁷ Cfr. S. Bottari, *I "Tarocchi" di Castello Ursino e l'origine di Bonifacio Bembo*, in "Emporium", 681, vol. CXIV, 1951, pp. 110-124; E. Maggio, *The Stag Rider from the So-called "Tarot of Alessandro Sforza" at the Museo Civico di Castello Ursino of Catania*, in "The Playing-card", 4, vol. 42, 2013-2014, pp. 240-253; Eadem, *New Insights into the so-called Alessandro Sforza Deck*, in "The playing-card", 4, vol. 44, aprile-giugno 2016, pp. 256-268; Eadem, *Ludwig Pollak e il mazzo Ursino*, in *Il mondo in mano. Sei secoli di Tarocchi e le carte da gioco in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di S. Bonaccorsi-E. Maggio, Roma 2019, pp. 28-31.

¹⁸ *Verbali di consegna del Museo Biscari*, 1930, in S. Pafumi, *Museum...*, 2006, pp. 203-252.

¹⁹ Lo si veda in *Pezze di storia...*, 2011, p. 68.

²⁰ Anche per il riferimento al noto scritto di Francis Haskell nei volumi della *Storia dell'arte italiana* Einaudi (1982), si rinvia a B. Mancuso, *Le collezioni Biscari...*, 2014, pp. 115-120.



Fig. 3. Composizione di ceramiche del XVIII secolo, fotografia del catalogo d'asta Sangiorgi del 1893

stessa sorte toccava al medagliere²¹; mentre tentativi di vendite clandestine da parte dei numerosi eredi scandivano il corso dell'Ottocento.

Ancor meno controllabili degli oggetti del museo erano i beni custoditi in casa Biscari e poi ereditati dai discendenti.

Da documenti rintracciati presso l'archivio di stato di Catania, ancora inediti perché richiedono uno studio più approfondito, emerge che nel 1892 Giuseppe Paternò Castello, uno dei numerosi eredi Biscari, decide di «alienare le sue collezioni di quadri, maioliche, stampe e libri ecc.» affidandosi alla casa d'aste Sangiorgi, nota già al tempo per la vendita di rinomate collezioni. Si procede così nel 1893 a una vendita all'asta, il cui catalogo annovera più di 450 dipinti, oltre 2800 tra stampe e disegni, e più che consistenti lotti di maioliche, porcellane, intagli lignei, manufatti in corallo, avorio, cristallo, alabastro, bronzo²². Numerose erano le ceramiche, in minima parte riprodotte anche in fotografia, con alcuni vasi in copertina e una ricca serie di porcellane di Meissen e bisquit di Capodimonte (fig. 3), facilmente identificabili nelle voci del catalogo stesso: da «APOLLO e VENERE. Bellissimo gruppo in bisquit con base in legno. Capo di Monte. M. 0,36» (n. 303), gruppo posto in alto al centro tra i «DUE CANDELABRI a quattro

²¹ Cfr. G. Libertini, *Il Museo...*, 1930, pp. XIX-XX.

²² *Catalogo dei quadri, stampe, ceramiche e vetri appartenuti al Cav. G. Paternò Castello dei Principi di Biscari*, Roma 1893.

luci in porcellana decorati con rami di rose in rilievo; nella base elegante statuetta in costume Luigi XV. Sassonia. M. 0,53» (n. 645), a «LE QUATTRO STAGIONI. Quattro bellissime statuette di porcellana decorate in colori e oro. Vecchia Sassonia. M. 0,22» (n. 539) di minori dimensioni, disposte ai lati di «VENERE e le Grazie che incoronano la Modestia. Bellissimo gruppo di otto figure in porcellana ad oro e colori. Sassonia. M. 0,37» (n. 643). La fattura delicatamente rococò di questi oggetti non era il gusto esclusivo: apprezzatissimo risulta nei documenti il «LAVABO in maiolica formato da una grande conchiglia sorretta da una ricca mensola di stile grottesco. Al disopra della conchiglia vi è un vaso a due anse, con figure, medaglioni e ghirlande di fiori. Seconda metà del Secolo XVI. M. 1.60» (n. 650) (fig. 4). Il pezzo rinascimentale, per epoca, dimensioni e ricca decorazione, è valutato ben 2500 lire, ma è ritirato dal proprietario insieme a molti altri oggetti che non raggiungono il prezzo desiderato. L'esempio riportato suggerisce il valore del catalogo come documento utile a misurare l'apprezzamento dei diversi manufatti sia da parte del pubblico - le cui offerte sono segnate a margine - sia da parte del proprietario, che accetta o rifiuta le proposte sulla base di valutazioni economiche che emergono dai documenti e che contribuiscono, insieme a inventari e descrizioni, a restituire l'occhio del collezionista.



Fig. 4. Fontana in terracotta del XVI secolo, fotografia del catalogo d'asta Sangiorgi del 1893

“Trasparenze e riflessi” dal Museo Biscari

Angela Scialfa

Negli spazi del Museo civico di Castello Ursino è oggi custodita la raccolta vetraria proveniente dal più antico museo fondato da Ignazio Paternò Castello, V principe di Biscari, inaugurato nel 1758 in un'area del palazzo di famiglia appositamente edificata, nella stanza denominata delle «varie suppellettili dei tempi posteriori»¹.

Costituito in maggior misura da pezzi di pregio, il nucleo dei vetri della collezione «Biscari» si distingue sia per la preziosità del materiale che per la pluralità delle tecniche esecutive, rispondendo al gusto raffinato e alla particolare predilezione delle ricche famiglie siciliane, il cui interesse per il materiale era già documentato a partire dal XV secolo grazie all'esistenza di vetri negli elenchi degli *inventaria bonorum* isolani².

Nel corso dell'indagine svolta sull'inventario della famiglia Biscari, redatto nel 1844, sono stati individuati trenta pezzi di pregio mai segnalati nei diari dei viaggiatori del *Grand Tour* e nemmeno nelle fonti siciliane del XVIII e del XIX secolo: «la stanza delle varie suppellettili dei tempi posteriori» fu trascurata altresì dall'abate Domenico Sestini, archeologo e bibliotecario della famiglia Biscari che compilò per il Principe la prima *Descrizione del Museo*, pubblicata nel 1776.

Il gruppo di vetri comprende un ricco repertorio di manufatti, le cui differenti tecniche esecutive sono da ricondurre sia alle maestranze muranesi, sia alla *façon de Venise* che alle vetrerie del Casino e di Palazzo Pitti, fondate da Cosimo II de' Medici³. I pezzi - che trovano corrispondenza stilistica con altri facenti parte di altre raccolte sparse nell'isola, soprattutto in area palermitana - dimostrano in tal senso la circo-

¹ La *Spiegazione della pianta del Museo* fu pubblicata in D. Sestini, *Descrizione del museo d'antiquaria e del gabinetto di istoria naturale di sua eccellenza il sig.re principe di Biscari Ignazio Paternò Castello patrizio catanese fatta dall'abate Domenico Sestini accademico fiorentino*, Livorno 1787, p. 60.

² Scarni gli studi riguardanti le indagini sul collezionismo dei vetri in Sicilia: R. Barovier Mentasti, *I vetri, in Wunderkammer siciliane. Alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Napoli 2001, pp. 249-262; R. Daidone, *Vetri e cristalli rinascimentali nei documenti palermitani del Cinquecento*, in «Ceramica antica», XIII, 6, giugno 2003, pp. 6-15.

³ L. Zecchin, *Disegni vetrai del Seicento*, in *Vetro e vetrai di Murano*, I, Venezia 1987, pp. 122-127; Idem, *La vetreria medicea di Palazzo Pitti*, in *Vetro e vetrai...*, 1987, pp. 131-136; Idem, *La nascita di una vetreria a Firenze nel 1618*, in *Vetro e vetrai...*, 1987, pp. 141-145. R. Barovier Mentasti, *La vetreria medicea*, in *Trasparenze e riflessi. Il vetro italiano nella pittura*, a cura di R. Barovier Mentasti, Verona 2006, pp. 135-148.



Fig. 1. Manifattura toscana, fine del XVI e inizi del XVII secolo, *Vaso*, vetro soffiato con applicazioni in bronzo dorato e cesellato, Catania, Museo civico di Castello Ursino.

lazione del vetro di lusso presso una clientela d'élite siciliana, il cui interesse per i complessi processi di produzione che la materia subiva è attestato dall'esistenza di una ricca gamma di pezzi databili tra il XV e il XVIII secolo⁴.

Uno dei manufatti più esemplari della collezione «Biscari» è un'anfora (inv. 7460, fig. 1) di produzione medicea in vetro soffiato di colore blu⁵ descritto nell'inventario del 1844 come «cristallo bleau con manichi, piede ed ornamenti di rame indorato»⁶ e indicato nei *Verbali di consegna* del 1930 come «Anfora in vetro di Venezia con applique in bronzo dorato»⁷.

La corretta cronologia dedotta dall'analisi della *Bichierografia* - nella quale sono rappresentate numerose fogge di bicchieri in diversi stili, linee bizzarre e singolari - permette di fissare un termine *ante quem* rispetto alla documentazione di una forma tipologicamente specifica, ossia il 1604, anno di pubblicazione dell'opera⁸. Il pittore romano, Giovanni Maggi, nel suo lavoro, suddiviso in quattro volumi, raccolse diverse tavole dalle quali si denota la corrispondenza formale tra la figura I-12 illustrata nel primo volume e l'esemplare «Biscari»: risulta evidente la stessa maniera di applicare il fregio metallico che circonda sia la bocca che la spalla - dalla quale si diramano gli stessi decori in linea verticale e parallela, in modo tale da seguire i tratti delle costolature della pancia, ottenuti per soffiatura in uno stampo rigato - per concludersi infine nel piede di forma conica.

Il vaso, che non risulta degno di interesse nella *Descrizione* di Domenico Sesti-

⁴ R. Barovier Mentasti, *I vetri ...*, 2001, p. 249.

⁵ La corte dei Medici preferiva il lapislazzulo - considerato uno dei più pregiati materiali naturali - all'agata e al calcedonio per la realizzazione di recipienti con applicazioni metalliche. Cfr. J.A. Page, *Gli enigmi del vetro blu nell'Europa del XVII e XVIII secolo, dal Rinascimento al Novecento tra Venezia e mondi lontani*, in *L'avventura del vetro*, a cura di Aldo Bova, Milano 2010, p. 37.

⁶ La trascrizione dell'inventario del 1844 si trova in S. Pafumi, *Museum Biscarianum. Materiali per lo studio delle collezioni di Ignazio Paternò Castello di Biscari (1719-1786)*, Catania 2006, pp. 165-197.

⁷ I verbali di consegna del 1930 sono trascritti in S. Pafumi, *Museum Biscarianum...*, 2006, pp. 203-252.

⁸ La *Bichierografia*, risalente al 1604, comprende una raccolta suddivisa in quattro volumi: nei primi due l'artista Giovanni Maggi riprese modelli appartenuti alle collezioni del cardinale Francesco Maria Bourbon Del Monte, cui è dedicata l'intera opera; nei rimanenti invece riprodusse esemplari di sua peculiare invenzione. Cfr. G. Maggi, *Bichierografia*, ed. a cura di P. Barocchi, I, Firenze 1977, p. 12.

ni, soddisfaceva invece i gusti dell'aristocrazia e trovava sin da subito spazio tra gli *armari* della secentesca raccolta romana di Francesco Maria Del Monte: ne è prova l'esistenza del pezzo nel catalogo di Maggi che illustrava nei primi due volumi l'intera raccolta di vetri posseduta dal cardinale, dunque disegni eseguiti dal vero.

Il vaso appartiene a un genere che ebbe fortuna per circa mezzo secolo, dal 1575 fino al 1625 circa, come attestato in special modo dalle testimonianze figurative dell'epoca. E se la critica è sempre stata in accordo sulla cronologia del manufatto, solo recentemente è giunta ad attribuire il prodotto alla vetreria medicea d'ambito fiorentino o pisano⁹: le complesse montature metalliche trovano riscontro nei disegni del pittore toscano Jacopo Ligozzi¹⁰ e successivamente nei dipinti eseguiti da artisti facenti parte della sua cerchia, come nell'opera *Fortuna* (1600 ca.) il cui vaso richiama alla memoria i lavori medicei di metallo prezioso e in pietra dura. Non è certo se il manufatto fu acquistato dal Principe poiché ritenuto di manifattura muranese¹¹: il pezzo fu descritto come veneziano solamente nei verbali del 1930 e non nell'inventario di famiglia del 1844.

La consistenza dei pezzi e l'esistenza di differenti esemplari muranesi, invece, consentono un'ampia indagine sia cronologica che stilistica, a partire da quella che viene definita 'epoca moderna' del vetro, vale a dire dall'invenzione del cristallino da parte di Angelo Barovier, che consentì ai vetrai, grazie alla qualità del materiale, di affinare la loro pratica attraverso differenti tecniche di foggatura dei soffiati.

Tra i vetri della collezione «Biscari» selezionati per l'indagine - la cui destinazione era indirizzata esclusivamente al godimento estetico - si annoverano altri manufatti inediti, a cominciare da un esemplare rappresentativo del '400 veneziano. Si tratta di un calice in vetro blu (inv. 7464, fig. 2), databile verso l'ultimo quarto del



Fig. 2. Manifattura muranese, 1480 ca., *Calice*, vetro smaltato e dorato a mezza stampatura, Catania, Museo civico di Castello Ursino.

⁹ R. Barovier Mentasti, *I vetri ...*, 2001, p. 253.

¹⁰ Vedi il disegno eseguito da Jacopo Ligozzi raffigurante un *Vaso di cristallo liscio con coperchio e due manici* custodito all'interno del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe nella Galleria degli Uffizi con n. inventariale 97211.

¹¹ Alcuni pezzi simili che arricchivano diverse raccolte fuori dall'Italia furono catalogati come veneziani. Cfr. F. Slade-A. Wollaston Franks-A. Nesbitt, *Catalogue of the Collection of Glass Formed by Felix Slade*, London 1871, p. 123, fig. 226.

XV secolo, decorato a smalti policromi e bordato in alto e in basso da un fregio a rosette; la sua forma è ispirata agli esemplari di oreficeria gotica, sia nella struttura del piede baccellato dalla base larga sia nel modo d'interrompere il gambo tramite un nodo che nel corpo svasato verso l'alto; il gambo e il piede sono eseguiti a mezza stampatura, spruzzati in oro per rendere maggiormente evidenti le costolature; la sporgenza inferiore del bevante invece risulta dentellata¹². Per realizzare l'apparato esornativo sulla superficie della coppa¹³ si faceva aderire dell'oro polverizzato insieme a una miscela di vetro e olio; una volta asciugato il tutto, si lavorava l'intera area a graffito e solo dopo aver eseguito le incisioni si procedeva alla smaltatura vera e propria: un procedimento decorativo generato dalla combinazione della tradizione islamica degli smalti - tecnica già applicata a Murano tra il 1280 e il 1350 - e dell'uso romano dei vetri dorati e graffiti. Tale tecnica si diffuse, dopo una brevissima pausa di quasi cento anni, a partire dal 1460 e si protrasse non oltre il primo decennio del '500: le prime notizie sono fornite infatti da una carta



Fig. 3. Manifattura muranese, 1700 ca. *Calice*, vetro soffiato con ansette a morise, Catania, Museo civico di Castello Ursino.

veneziana del 1461; di oggetti ornati a smalto si parla anche nel 1465, a partire dal quale si riscontrano diversi pezzi nelle collezioni coeve del tempo¹⁴.

Il manufatto mostra tuttavia alcune imperfezioni dovute all'esecuzione dell'oggetto a mano libera come la difformità dei dentelli o la deformazione del nodo: nonostante molti oggetti presentassero diversi difetti di produzione, il fascino e la preziosità di questi pezzi attraevano ugualmente i collezionisti, spesso più per ostentare il prestigio del rango di appartenenza.

La produzione muranese vanta ancora alcuni manufatti del secondo Cinquecento come il vaso biansato (inv. 7481) eseguito a caldo attraverso la tecnica della «filigrana», costituita da fascette alterne, semplici e ritorte dall'effetto decorativo assai ricco. Per il Seicen-

¹² Diversi sono gli esemplari affini da mettere a confronto con il manufatto del museo civico di Castello Ursino rintracciate in diverse raccolte internazionali. Cfr. il calice smaltato e dorato di manifattura muranese (1480 ca) conservato al Cleveland Museum of Art (Ohio).

¹³ Il termine «bevante» è tradizionalmente muranese.

¹⁴ Sull'influenza dell'antico nella produzione muranese Cfr. R. Barovier Mentasti, *L'antica Roma come fonte d'ispirazione per il vetro veneziano del Rinascimento*, in "Ateneo Veneto", 209, terza serie 21/1 (2022), pp. 33-40.

to, ad esempio, si trova invece una coppa (inv. 7492) con anse pinzettate, eseguita in vetro a ghiaccio, una tecnica che si otteneva sottoponendo il pezzo già lavorato a bruschi sbalzi di temperatura, utilizzata ininterrottamente fino a tutto l'Ottocento. Così come il Settecento è messo in mostra da un calice muranese (inv. 7453, fig. 3) in cristallo dalla coppa conica e uno stelo decorato da sottili costolature diagonali, o «rigadin retorto», comprendente due globi - compressi e soffiati a stampo - poggianti su un piede a disco. Ai lati del gambo sono innestate due alette a doppio archetto in vetro azzurro, decorate da morise incolore. Si tratta di calici prodotti in più varianti riscontrabili in diversi documenti pittorici dell'epoca, come quelli di Cristoforo Munari¹⁵. Queste tipologie di calici definiti «goti da morise» (o bicchieri con morise) compaiono già nelle carte veneziane del Cinquecento ma qui presenti nella variante Settecentesca con piede più ampio del bevante¹⁶.

Nel corso dell'indagine si è provveduto inoltre ad assegnare la corretta funzione per ogni oggetto, alcuni dei quali, segnalati come strumenti scientifici nell'inventario museale, sono stati riveduti e restituiti alla loro originaria destinazione d'uso. È il caso di una delle due lucerne da tavola (inv. 7472) registrata come «Frammento con beccucci rotti (probabile strumento di chimica)»¹⁷: in realtà destinato a contenere acqua, olio e uno stoppino, il manufatto mostra nella bocca delle filettature in vetro acquamarina. Lampade del genere furono largamente prodotte a Murano nel XVII secolo o comunque, come nel caso qui esaminato, attribuite alla *façon de Venise*.

Fino ad ora è emerso quanto le rappresentazioni pittoriche possano rivelarsi una fonte preziosissima e documentata su cui basare l'analisi dell'evoluzione stilistica dei manufatti coevi. In relazione a una brocca (inv. 7497, fig. 4) «Biscari» databile agli inizi del Settecento, dalle linee semplici ed essenziali, il dipinto del già ricordato pittore



Fig. 4. Manifattura muranese, inizi del XVIII secolo, *Brocca, vetro soffiato*, Catania, Museo civico di Castello Ursino.

¹⁵ R. Barovier Mentasti, *La collezione perduta di Cristoforo Munari*, in *Trasparenze e riflessi ...* 2006, p. 191, fig. 4.

¹⁶ Le strutture dei calici raffigurati nel XVIII secolo ripropongono gli elementi basilari rinascimentali ma mutati nelle proporzioni: la base del piede è più larga del diametro della coppa e il gambo più allungato. In tal senso, il calice potrebbe essere datato agli inizi del '700. Vedi *Mille anni di arte del vetro a Venezia*, catalogo della mostra a cura di R. Barovier Mentasti, Venezia 1982, dove il calice n. 148 è stato post-datato a p. 192, fig. 5.

¹⁷ E. Maganuco, *Museo civico di castello Ursino. Catalogo delle opere*, 2, dattiloscritto, Catania 1960, p. 606.

Cristoforo Munari, *Natura morta con strumenti musicali, clavicembalo, orologio, astro-labio [...] e tappeto turco* del 1710 circa, di collezione privata, mostra un manufatto tipologicamente analogo al pezzo del Museo civico di Castello Ursino, oltre al calice già riconosciuto¹⁸. Ad arricchire la brocca rispetto al dipinto, posto all'interno del fondo si trova un piccolo decoro che presenta una filettatura di colore rosso, le cui indicazioni legate alla calcinazione dell'«oro che va nel rosecchier» si conservano in un ricettario i cui fogli, risalenti al Cinquecento, furono raccolti dal muranese Giovanni Darduin¹⁹.

¹⁸ Cfr. *supra*, nota 16.

¹⁹ Sulla storia del ricettario Cfr. P. Zecchin, *Il vetro rubino all'oro veneziano*, in "Journal of Glass Studies", 52, 2010, pp. 25-33.

Argenti sacri siciliani del XVIII secolo a Palacio Real. Nuovi studi tra Palermo e Madrid

Lucia Ajello

Un segno tangibile della fortuna di particolari espressioni artistiche è la loro forza nel travalicare i limiti spazio-temporali in cui sono naturalmente inserite. Il ritrovamento di un cospicuo numero di manufatti preziosi di chiara fattura siciliana in collezioni nazionali e internazionali è una palese manifestazione di questa condizione.

In questa sede, quindi, approfondiremo lo studio di argenti sacri siciliani databili al XVIII secolo e che fanno parte della collezione di Palacio Real di Madrid¹.

La prima opera (Fig. 1) è un piccolo quadro che raffigura, in una tela ovale di minute dimensioni, la Santissima Trinità racchiusa da una elegante cornice in bronzo dorato con piccoli nastri e attorniata da un'altra cornice in lamina d'argento, caratterizzata da foglie che cingono fiori schiusi e sbocciati delineati con gran naturalismo. Il manufatto risulta pubblicato da Martín che riconosce il marchio della città di Palermo e riporta le iniziali



Fig. 1. Maestranze palermitane, 1736, Quadro con la raffigurazione della Santissima Trinità, argento dorato e nel suo colore sbalzato e cesellato, rame, olio, Madrid, Palacio Real.

¹ Il lavoro è il frutto della ricerca realizzata nell'ambito del progetto della Complutense, Universidad di Madrid: PGC2018-094432-B-I00 "El artista en el ámbito académico madrileño (1759-1833): su formación, producción artística y clientela", diretto da María Teresa Cruz Yábar, finanziato dal Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación (MCIN/AEI/10.13039/501100011033/) e dal Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) Una manera de hacer Europa. y del Grupo de Investigación UCM 970866 Patrimonio cultural y sociología artística. Artífices, obras y clientes en los territorios de la Monarquía hispánica (1516-1898). Ringrazio Amelia Aranda Huete, conservatrice di Palacio Real, per avermi accolto e supportato nella visione delle opere oggetto di questa disamina.

del console GCR36² che qui vengono attribuite al console Geronimo Cristadoro il cui punzone alfanumerico si registra anche in diversi manufatti nel Settecento³. Tra i marchi è possibile osservare anche un'incisione di un cerchio inscritto dentro un altro cerchio, rispetto alla quale mi sono interrogata sulla sua funzione non chiarissima per cui escludo che questo tipo di segno fosse tipico della produzione orafa rispettivamente siciliana e spagnola⁴. Resto con il dubbio che questa incisione, che si ripete in modo diverso nelle foglie recanti il punzone della città di Palermo, possa essere un significante a cui attribuire un eventuale significato: indicare il senso di possesso del manufatto o un segnale di modifica, una "rimarcatura" dello stesso⁵.

Non è l'unico segno con un punto di domanda. È visibile nel manufatto un secondo punzone con le iniziali C°DL F°P da attribuire all'artefice. In recenti punzoni analizzati da Silvano Barraja⁶ sono emersi diversi marchi caratterizzati da più lettere che fanno riferimento a parte del nome o del cognome, per cui plausibilmente il nostro artefice, al momento ignoto, ha utilizzato questa formula di riconoscimento. Risulta interessante approfondire il contesto entro cui è stato realizzato il prezioso quadro di origini palermitane, un periodo complesso da un punto di vista culturale e politico per la storia della Sicilia che corrisponde al momento dell'instaurazione della dinastia borbonica. Il 3 luglio 1735 Carlo di Borbone fu incoronato nella cattedrale di Palermo re di Napoli e di Sicilia. Nonostante vi fosse la contrarietà di papa Clemente XII che non voleva riconoscerlo come nuovo legittimo sovrano dei due regni, Carlo decise allora di avvalersi dell'Apostolica Legazia di Sicilia, antico privilegio dell'isola che garantiva una certa autonomia dalla chiesa di Roma⁷. Torniamo, quindi, alla nostra opera che presenta una raffigurazione oggi

² L'opera appartenente alle collezioni del Patrimonio Nacional, Palacio Real di Madrid, risulta catalogata al numero 18I973P inventario n.10012242 cfr. F.A. Martín, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987, p.144.

³ Cfr. S. Barraja, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, Milano 1996, p.75.

⁴ Ringrazio sentitamente José Manuel Cruz Valdovinos, Amelia Aranda Huete, Margarita Pérez Grande, Carolina Naya Franco e Silvano Barraja per i loro pareri in merito.

⁵ Sul sistema di marchi spagnoli e sul fenomeno della rimarcatura si veda M.J. Sans Serrano, *Marcaje y falsificaciones en la platería barroca sevillana*, in "Laboratorio de Arte", n°. 2, Sevilla, 1989, pp.91-114.

⁶ S. Barraja, *I marchi di bottega degli argentieri palermitani parte seconda* in *Il bello, l'idea e la forma Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto-G. Travagliato-M. Vitella, II voll., Palermo 2022, I, pp. 135-142.

⁷ Istituto sorto storicamente dal privilegio, basato su una bolla di Urbano II del 1098, per cui i re di Sicilia si ritennero legati nati del pontefice e pretesero con ciò che tutta la materia ecclesiastica dell'isola fosse di loro competenza esclusiva. Scrive G. Gulino, *La Sicilia e Carlo di Borbone (1734-48)*, Palermo, 1940, p. 59: «Clemente XII rifiutò l'investitura a Carlo(...) Alle difficoltà intorno all'investitura si aggiungeva in Sicilia l'aspettazione della politica del nuovo Re nei riguardi del Tribunale della Monarchia e della Legazia Apostolica, che tanti contrasti aveva suscitato sotto Amedeo di Savoia e sotto Carlo VI d'Austria». Per i festeggiamenti palermitani per l'incoronazione del re Borbone, si veda M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974, p. 376.

non più chiarissima della Trinità di un anonimo pittore siciliano della prima metà del XVIII secolo e i punzoni della città di Palermo del 1736. Non conosciamo, ad oggi, il committente dell'opera ma la sua presenza nelle collezioni di Palacio Real appare emblematica. Si ricorda che già nel corso del 1735, Carlo di Borbone aveva ricevuto delle regalie da parte di chiese e conventi della città di Palermo le cui descrizioni riportate nei memoriali dell'epoca testimoniano una precisa e voluta distensione nei rapporti tra il re e la chiesa⁸. Un argento palermitano con la raffigurazione della Santissima Trinità alla corte del re può dimostrare un segno palpabile dell'apostolico privilegio siciliano. Il potere secolare sembra incontrare il sacro per sancire e legittimare l'autorità di Carlo di Borbone, tra fiori in argento in cui si si riconosce la sfolgorante bellezza della flora tipicamente mediterranea.

Il confronto con alcuni esemplari giova a comprendere il contesto storico artistico a cui appartiene l'argento con il marchio di Palermo: sono diverse le cornici realizzate da argentieri palermitani negli anni Trenta del Settecento che si qualificano per fiori ora aperti, ora in boccio e da diverse foglie che racchiudono piccoli dipinti o figurine in materiali preziosi. Faccio riferimento, tra gli altri, alla cornice con fiori d'argento che reca la raffigurazione della Madonna in ambra di collezione privata⁹ realizzata nello stesso 1736 che presenta il punzone del console Cristadoro o ancora le cornici con dipinto di Santa Rosalia realizzate nel 1738¹⁰ e nel 1739¹¹ che si qualificano per una decorazione a fiori e frasche dimostrando una palese attinenza stilistica all'argento di acquisizione madrilenas e forniscono una chiara traccia di quanto questo gusto si imponga nell'oreficeria siciliana, trovando il suo apice nel primo trentennio del Settecento.

Un reliquiario inedito presente a Palacio Real rientra sempre nella tipologia di cornici a fiori e foglie (Fig.2). Una teca ovale che custodisce i sacri resti di San Filippo Diacono è protetta da una ghirlanda di fiori che reca alcune pietre colorate verdi. Una ricerca documentaria presso l'archivio generale di Palacio Real¹² mi ha consentito di rilevare come l'opera fosse menzionata in un inventario del 1884 in cui si descrive: "un relicario de hojas y flores de platas y en la guarnicion del

⁸ Nel corso del 1735 si rileva che il 9 giugno il Re aveva visitato la chiesa della Maggione; il 12 il monastero di S. Chiara, dove le monache gli offrirono «sonetti e composizioni [...] in drappo d'oro ed un mazzone di finissimo filo d'oro e d'argento» cfr. *Lettere ai sovrani di Spagna* di Carlo Di Borbone. vol. 2: 1735-1739 a cura di I. Ascione, Roma 2002, p. 67 n. 67.

⁹ Cfr M.C. Di Natale, Scheda n.II62B, in *Ori e Argenti...*, 1989, p. 296.

¹⁰ M.C. Di Natale, Scheda n.II161, in *Ori e Argenti...*, 1989.

¹¹ M.C. Di Natale, Scheda n.II162, in *Ori e Argenti...*, 1989.

¹² Collezione del Patrimonio Nacional, Palacio Real Madrid, Numero catalogo RL 12244P, numero inventario 10012244.



Fig. 2. Maestranze palermitane del primo trentennio del Settecento, Quadro reliquiario, argento dorato e nel suo colore sbalzato e cesellato, Madrid, Palacio Real.

cristal cuatro piedras falsas que tiene dentro reliquias de San Felipe Confesor”¹³ per cui si evidenzia il poco valore delle pietre che adornano il reliquiario di foglie e fiori d’argento. In più foglie ho potuto ravvisare un unico marchio visibile, ovvero il punzone dell’artefice che ha realizzato l’opera: “GDF”. Su questo nome è possibile effettuare delle ipotesi. Escludo che possa trattarsi di Giuseppe Di Filippo: argentiere attivo a Palermo dal 1682 al 1738, che marchiava le sue opere con la sigla GDF (in maniera originale con le lettere poste l’una sull’altra¹⁴). Le iniziali benché uguali sono graficamente molto diverse.

A queste iniziali potrebbe corrispondere anche la personalità di un altro Giuseppe Di Filippo: orafo, figlio di Agostino, attivo a Palermo tra il 1752 e il 1796¹⁵ o ancora Gaspare Di Florio, orafo attivo a Palermo dal 1696 al 1729¹⁶, quest’ultimo più probabile per datazione.

Reputo che il reliquiario di Sancta Vincentia Martire del tesoro della Cappella Palatina di Palermo che presenta marchio della città e del console Geronimo Cristadoro sempre del 1736¹⁷ possa rappresentare un confronto stimolante non

¹³ Archivio Generale di Palacio Real di Madrid, (da ora AGP), Inventario dei beni di Palacio Real. 31 agosto 1884 “Un reliquiario di foglie e fiori d’argento e nella guarnizione del cristallo quattro pietre false che tiene dentro reliquie di San Filippo Confessore”. F.47 n.118.

¹⁴ M.C. Di Natale, scheda II, 47, in *Ori e argenti...*, 1989, pp.221-222

¹⁵ Loredana Bertolino, in *Ori e argenti...*, 1989, p. 400.

¹⁶ Recenti studi hanno dimostrato come l’attività di Gaspare Di Florio sia continuata almeno fino al 1729. Si veda S. Barraja- G. Sinagra, *Tavola riepilogativa degli orafi e argentieri attestati nei manoscritti della Congregazione di Sant’Eligio con indicazione dell’arco temporale di attività in Il Monte degli orafi e argentieri della città di Palermo nei manoscritti della maestranza*, Palermo 2023, p.163.

¹⁷ Scheda n. 26, in *Lo scrigno di Palermo Argenti avori, tessuti, pergamene della Cappella Palatina* a cura di M.C. Di Natale- M. Vitella, Palermo 2014, p.72. Come riportato dagli autori, l’opera per la ghirlanda a fiori e foglie rientra nella tipologia dei reliquiari floreali diffusi all’inizio del Settecento e trova diversi raffronti anche in altri dello stesso tesoro della Cappella palatina di Palermo cfr. Schede nn.29-30-31-39 dello stesso catalogo.

solo per la fattura dell'opera e la sua datazione ma soprattutto per la presenza del marchio non sciolto dell'artefice GGDF. Ritengo, inoltre, degne di interesse anche le comparazioni con le cornici floreali menzionate a proposito del quadro con la raffigurazione della Santissima Trinità, in particolare con la cornice che racchiude la Madonna in ambra¹⁸ che reca una simile fattura nella cornice interna a raggi. Gli esemplari posti a comparazione consentono di ipotizzare una collocazione spazio-temporale per l'argento di acquisizione madrilenza ai primi anni Trenta del XVIII secolo ed è plausibile considerare che il manufatto potesse essere stato altresì inviato da Palermo in Spagna negli stessi anni della prima opera oggetto di questo studio.



Fig. 3. Argentieri siciliani e Andrea Tipa e aiuti (qui attr.), anni Cinquanta del Settecento, Quadro con Adorazione dei Pastori, argento dorato e nel suo colore, fuso sbalzato e cesellato e avorio intagliato, Madrid Palacio Real.

Possiamo, infine, approfondire lo studio della terza e ultima opera di questa disamina che si trova nei depositi di Palacio Real (Fig. 3).

L'opera è pubblicata nel *catalogo de la plata del Patrimonio Nacional* e per la raffigurazione dell'Adorazione dei Pastori in avorio viene proposta un'attribuzione napoletana¹⁹. Le ricerche da me effettuate presso Palacio Real hanno fatto emergere come l'opera sembra essere descritta nell'inventario già menzionato del 1884: «un relicario grande de plata con adornos de metal dorado y su cristal que tiene dentro un nacimiento de figuras de marfil»²⁰. Credo che le dimensioni in effetti notevoli (44x26 cm), il riferimento alla bicromia e alla composizione presepiale in avorio richiama l'opera oggetto di questa disamina. Benché non presenti marchi, ritengo plausibile che possa considerarsi un esemplare siciliano.

¹⁸ Cfr. M.C. Di Natale, Scheda n.II62B, in *Ori e Argenti...*, 1989, p.296.

¹⁹ L'opera appartiene alla collezione del Patrimonio Nacional, Palacio Real Madrid, con numero di catalogo PL12329P e numero di inventario 10012329 cfr. F.A. Martín, *Catalogo de la Plata ...* 1987, p. 145.

²⁰ AGP, Real Capilla, *Inventario dei beni di Palacio Real*, 31 agosto 1884, f.45, n.116: «un grande reliquiario d'argento con ornamenti in metallo dorato e relativo cristallo con all'interno un presepe in avorio».



Fig. 4. Argentieri siciliani e Andrea Tipa e aiuti (qui attr.), anni Cinquanta del Settecento, Quadro con Adorazione dei Pastori, argento sbalzato e cesellato e avorio intagliato, Madrid Palacio Real, particolare della composizione eburnea.

E la chiave di lettura è fornita proprio da *Materiali Preziosi dalla Terra e dal Mare* che consente di schiudere agli studiosi una grande quantità di composizioni eburnee realizzate da maestri trapanesi del XVIII secolo e che vede nella bottega dei Tipa l'acme della sapiente lavorazione dell'avorio come si può rilevare in diverse composizioni raffiguranti il tema dell'Adorazione dei Pastori. Analizzando la composizione eburnea dell'opera di Palacio Real ritrovo, infatti, alcune caratteristiche peculiari della lavorazione di Andrea Tipa e della sua bottega (Fig. 4). La scena articolata su due piani con in alto Dio Padre, tra le nuvole e raggi lanceolati e la base volutamente ruvida che sembra mimare una roccia²¹ su cui si muovono i diversi personaggi che ricorrono nelle composizioni di Tipa, come la pastorella con la cesta in testa²². Alle

spalle di Maria troviamo la rovina di impronta piranesiana del tutto simile all'esemplare di collezione privata palermitana con cornice in tartaruga, ricondotto alla mano di Andrea Tipa²³. Tutti elementi tipici della produzione della bottega trapanese che mi convincono ad attribuire l'Adorazione dei Pastori alla mano di Andrea Tipa e alla sua bottega. Non sarebbe l'unica opera dei Tipa presente a Madrid. Oltre alla nota composizione presepiale di Andrea Tipa presente al

²¹ Questi elementi ricorrono nelle composizioni di Andrea Tipa e aiuti come si può osservare nell'avorio con cornice in argento sbalzato e cesellato di collezione privata bagherese cfr. M. La Barbera, Scheda III.17, in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003, pp.163-164.

²² Scrive Maria Concetta Di Natale, "Oggi nella città di Davide è nato il Salvatore" in *Materiali preziosi ...*, 2003 pp. 151-153: «Ad Andrea Tipa e alla sua bottega sono state attribuite numerose piccole composizioni presepiali in avorio raffiguranti ora l'adorazione dei Magi ora quella dei pastori, incentrate sul gruppo familiare, sacro protagonista (...) ora pochi caratteristici pastori, tra cui non mancano la pastorella con cesta di frutta sul capo».

²³ Cfr. M. La Barbera, Scheda III.18, in *Materiali preziosi...*, 2003, p.164.

monastero de las Salesas²⁴, si ricordano le composizioni raffiguranti “Il Calvario” e “l’Immacolata Concezione” del Museo Nazionale Delle Arti Decorative di Madrid²⁵.

Dall’avorio torniamo all’argento della cornice mistilinea del manufatto di Palacio Real che si qualifica per un nastro a fiocco ben mosso in argento nel suo colore che presenta alle estremità delle frange che sembrano mimare un tessuto prezioso. La tipologia di cornice non più caratterizzato da fiori e frasche, si impone allo sguardo soprattutto per elementi *rocaille* e sinuose volute che guardano pienamente già al Rococò e consentono di fare un cenno alla grande creatività degli argentieri siciliani del Settecento.

Gli argenti sacri di Palacio Real dimostrano come le frasche, i fiori, i nastri, sembrano accogliere festosamente il ritorno di fiamma tra la Sicilia e la Spagna nel nuovo segno dei Borbone, rafforzando quel *filo aureo* che lega Palermo e Madrid.

²⁴ Cfr. S. Intorre, *Il Presepe di Andrea Tipa nel Monastero de las Reales di Madrid*, in *Il Bello, l’Idea e la Forma...*, 2022, I, pp. 191-196, che riporta la precedente bibliografia.

²⁵ Cfr. L. Ajello, *Manufatti eburnei trapanesi a Madrid in Cinquantacinque racconti per i dieci anni* a cura del Centro Studi sulla Civiltà Artistica dell’Italia Meridionale “Giovanni Previtali”, Catanzaro 2013, pp. 457-466.

Crisis y decadencia: la orfebrería de Toledo en el siglo XVIII

Laura Illescas Díaz

1. Introducción

En la Catedral desde que se terminó el trono de la Virgen del Sagrario no se hizo más que incensarios y campanillas¹

Tales palabras fueron utilizadas por Rafael Ramírez de Arellano en su archiconocida obra, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*, para referirse a la escasa actividad de los maestros plateros en la Catedral Primada durante el siglo XVIII, anticipando de este modo la decante situación que atravesó esta disciplina en la ciudad del Tajo durante aquella centuria. En efecto, tras la finalización en 1675 del imponente trono, ejecutado por el maestro italiano Virgilio Fanelli (Fig. 1)², la envergadura de las obras demandadas se redujo notablemente ya que



Fig. 1. *Trono de la Virgen del Sagrario*, Toledo, Catedral Primada, Departamento de Patrimonio. Catedral de Toledo.

en la mayoría de los casos se trataba de patenas, cálices o blandones cuyo tamaño, coste y calidad les dejaban en un escalafón inferior al de las grandes obras maestras del pasado, sirva de ejemplo la custodia de Enrique de Arfe, el arca de Santa Leocadia o el citado trono, entre otras muchas. Tales circunstancias han venido

¹ R. Ramírez de Arellano, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*, Toledo 1915, p. 137.

² L. Illescas Díaz, *Virgilio Fanelli: vida y obra de un platero italiano en la España barroca (c. 1653-1678)*, Salamanca 2022.

provocando cierto desinterés en su estudio y, por consiguiente, el número de trabajos disponibles se torna muy reducido, siendo obligatorio aludir a los publicados por José Manuel Cruz Valdovinos, José Prados García³, Margarita Pérez Grande⁴, Ignacio José García Zapata⁵ o Juan José Llena da Barreira⁶.

En aras de modificar esta realidad, el presente artículo tiene como propósito virar la atención hacia la orfebrería toledana del Setecientos y ahondar en su conocimiento a partir de la revisión de los fondos archivísticos. Ahora bien, dicho propósito es demasiado ambicioso para lograr aquí su consecución de manera íntegra, de modo que en esta ocasión se ha preferido focalizar la atención exclusivamente en la actividad de los maestros plateros dependientes de la Catedral de Toledo, por ser ésta el principal foco artístico de la ciudad.

2. *El platero oficial*

Pese a que la actividad platera fue menor a la vigente en centurias pasadas, como ya adelantó Ramírez de Arellano, el cabildo catedralicio continuó manteniendo el cargo de platero oficial, cuya consecución para cualquier maestro suponía un elemento de distinción y prestigio. El afortunado pasaría a formar parte de la nómina de artistas al servicio del templo primado, cobrando por ello un total de 5000 maravedís al año. Y es que, al contrario de los que sucedía en las catedrales de Almería⁷

³ J.M. Prado García-J.M. Cruz Valdovinos, *Juan Antonio Domínguez, platero de la catedral de Toledo*, en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española: actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Zaragoza 1984, pp. 291-311.

⁴ M. Pérez Grande, *La platería*, en *La Catedral Primada de Toledo: dieciocho siglos de historia*, Toledo 2010, pp. 362-381.

⁵ I.J. García Zapata, *El gremio de plateros de Toledo entre 1786-1935: el declive de una institución*, en *Estudios de platería: San Eloy 2018*, Murcia, 2018, pp. 211-225.

⁶ J.J. Llena de Barreira, *El platero catedralicio Juan de Jarauta Zapata. Estudio de sus obras en el III Centenario de su muerte (1717-2017)*, en *Estudios de platería: San Eloy 2017*, Murcia 2017, pp. 375-392; J.J. Llena de Barreira, *Trayectoria vital del platero Juan de Jarauta Zapata en el III centenario de su muerte (1717-2017)*, en "Ars & Renovatio", 5, 2017, pp. 77-98; Idem, *Aproximación a los oficios públicos de la platería en Toledo. Marcadores y contraste de los siglos XVI y XVIII*, en *Scripta Artium in Honorem. Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, Alicante 2018, pp. 148-162.

⁷ Según los datos manejados, los plateros de la catedral de Almería recibieron honorarios por cada pieza labrada, sin disfrutar de la asignación de un sueldo fijo. Sin embargo, el cuerpo de canónigos hizo de uso de estrategias para impedirles su marcha a otros centros con mayores posibilidades de prosperar, como por ejemplo, el adjuntar el título de platero con el de pertiguero, fijándose la entrega de un salario fijo por este último. Véase en M.R. Torres-M.M. Nicolás, *La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII*, en *Estudios de platería: San Eloy* (2003), Murcia 2003, pp. 595-620.

o Salamanca⁸, donde el cargo era simplemente nominativo, en el caso de Toledo sí percibía una suerte de nómina con la que se materializaba el vínculo profesional. Sin embargo, ésta resultaba irrisoria y no lograba, ni de lejos, cubrir las necesidades básicas, motivo por el cual el maestro recibía una cantidad variable procedente de tareas de limpieza y reparación del tesoro, cuyo conocimiento hoy es posible gracias al minucioso registro en los libros de *Frutos y Gastos*. Así, por ejemplo, el 10 de diciembre de 1751 se le pagó a Manuel de Vargas Machuca la cantidad de 441 reales y 6 maravedíes por los aderezos de las varas eclesiásticas, un blandón, varios portapaces y un brasero⁹. Un año más tarde, concretamente el 26 de marzo, se le hizo entrega de 939 maravedíes por el blanqueado de la “plata blanca”, el limpiado de la dorada y por “otros aderezos”¹⁰.

Llegados a este punto, cabe plantear la siguiente cuestión ¿cuáles eran sus funciones? El cabildo elaboró en 1646 un compendio bajo el título de *Órdenes* destinado a definir con detalle las funciones de cada uno de los cargos dependientes de la Obra y Fábrica, si bien, no sucede así en el caso del platero, quien es considerado junto con el librero, pintor, bordador y cordonero como oficiales responsables de:

hacer las obras que se les encarguen con toda perfección y bondad aprovechando a la Obra y Fábrica en todo aquello que pudieren y advirtiendo de cómo se harán las obras con más aprovechamiento y utilidad y a menos costa de la Obra¹¹.

Pese a esta falta de precisión, el minucioso registro permite comprobar cómo el cometido del maestro platero fue el mantenimiento del tesoro mediante las siguientes tareas:

- Limpieza de la plata en los días previos a la Semana Santa.
- Fundición de piezas antiguas.
- Renovación del ajuar a través de la hechura de nuevas piezas que, por lo general, durante el siglo que nos ocupa fueron de escasa enjundia.

⁸ M. Pérez Hernández, *El tesoro de la Catedral. El lujo al servicio de Dios*, in *La Catedral de Salamanca: nueve siglos de historia y arte*, Burgos 2012, pp. 489-524.

⁹ ACT (Archivo Capitular de Toledo), *Obra y Fábrica*, Frutos 1750/Gastos 1751, f. 106 v.

¹⁰ ACT, *Obra y Fábrica*, Frutos 1751/Gastos 1752, f. 107 v.

¹¹ La descripción de los cargos recogida en un documento bajo el título *Órdenes que han de guardar los Ministros y Oficiales de la Obra y Fábrica de la Santa Iglesia*, conservado por en el Archivo Capitular de Toledo; el contenido de tal documento fue estudiado en L. Santolaya Heredero, *La obra y fábrica de la Catedral de Toledo a fines del siglo XVI*, Toledo 1979, p. 41.

PLATEROS OFICIALES	INICIO DEL CARGO	FINAL
Juan de Jarauta	1701	30 de junio de 1717 ¹²
Lorenzo de Jarauta	4 de julio de de 1717 ¹³	12 de septiembre de 1732
Juan Antonio Domínguez	12 de septiembre de 1732	27 de marzo de 1749 ¹⁴
Manuel de Vargas Machuca	1739	1743
	De nuevo es nombrado platero oficial: 1750-1759	
1760- 1762 sin platero oficial		
Manuel Reina	23 de agosto de 1762	9 de noviembre de 1777 ¹⁵
Joseph Bernardo Niño (platero provisional)	8 de noviembre de 1777	19 de noviembre de 1777 ¹⁶
Manuel Ximénez	8 de febrero de 1778 ¹⁷	1799

3. Algunas de las obras más significativas

Tras estas pinceladas básicas es momento de avanzar y conocer las principales obras que se llevaron a cabo en la catedral toledana, empezando, como no podía ser de otra manera, por aquellas que forman parte del exorno del Transparente.

Bronces para el Transparente

Tras la conclusión de los frescos dispuestos en la bóveda de la sacristía catedralicia por Luca Giordano se inició un periodo de relativa calma en el plano artístico que fue interrumpido en 1721 por la construcción del Transparente, una de las obras más paradigmáticas del templo primado. Su diseño y hechura recayó en manos de Narciso Tomé y sus hijos, de ahí que en uno de los ángulos se incluyera una inscripción en latín que, traducida al castellano, informaba: «Narciso Tomé, Arquitecto Mayor de esta Santa Catedral Primada, delineó, esculpió y a la vez pintó por sí mismo toda esta obra compuesta y fabricada de mármoles, jasper y bronce». No obstante, y a pesar de

¹² ACT, Obra y Fábrica, Frutos 1716/Gastos 1717, f. 80.

¹³ ACT, Obra y Fábrica, Frutos 1716..., f. 80.

¹⁴ ACT, Obra y Fábrica, Frutos 1748/Gastos 1749, f. 80.

¹⁵ ACT, Obra y Fábrica, Frutos 1776/Gastos 1777, f. 79 v.

¹⁶ ACT, Obra y Fábrica, Frutos 1776/..., f. 80 r.

¹⁷ ACT, Obra y Fábrica, Frutos 1777/Gastos 1778, f. 80 v.

esta categórica afirmación, lo cierto es que, debido a su envergadura, siempre se puso en duda la autoría absoluta de todo el conjunto, especialmente de las piezas en bronce. Así, el propio Ramírez de Arellano señaló que de haber recaído bajo su responsabilidad, Narciso Tomé «ocuparía un primero lugar entre los artífices de bronce y platería»¹⁸, cuando la realidad se tornaba bien distinta, ya que hasta el momento no se tiene constancia de su dominio con el metal.

Las piezas aquí protagonistas son dos medallones de bronce ubicados en las calles laterales del altar, flanqueando la escultura de María con el Niño, donde se representan dos escenas pertenecientes al Antiguo Testamento (Fig. 2): Abigail aplacando la furia del rey David ante Nabal y la visita de David al Sumo sacerdote de la ciudad de Nob, Ajimelec. A estos dos medallones, se han de sumar otros elementos realizados también en bronce como los escudos de armas, las alas de los ángeles, el sol central ubicado en la parte superior o un relieve, este de menor tamaño, donde se representa la escena de la Imposición de la Casulla a San Ildefonso. Ahora bien, ¿fueron realizadas por Narciso Tomé y sus hijos?

La respuesta a la incógnita viene resuelta gracias al hallazgo de dos escrituras conservadas en el Archivo Histórico Provincial donde se recoge el nombre de algunos de los artífices que sí participaron en el proceso ejecutivo¹⁹. Así, el 1 de octubre de 1727, Marco Antonio Cosso, vecino de Madrid, firmó un contrato por

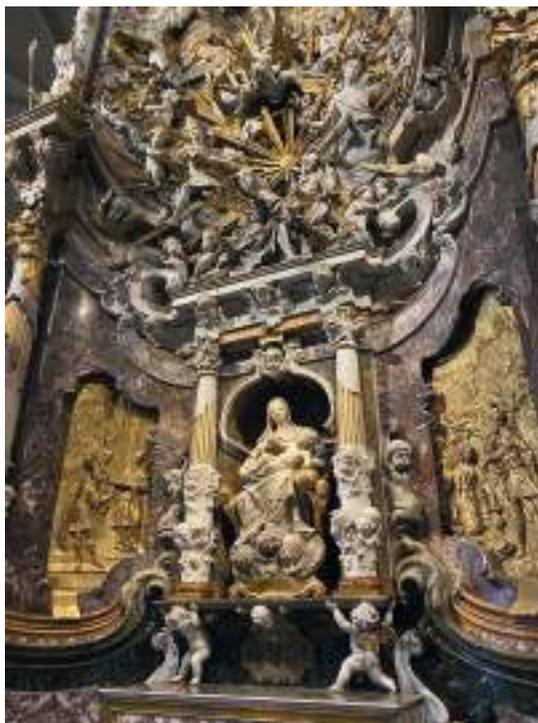


Fig. 2. Vera efigie de la Virgen del Sagnario, segunda mitad del siglo XVII, Casa de subastas Fernando Durán.

¹⁸ R. Ramírez de Arellano, *Estudio sobre la orfebrería...*, p. 140.

¹⁹ J.M. Prados García. Las trazas del transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo, *Archivo Español de Arte*, tomo 49, 196, 1976, 387- 416; J.M. Prados García. Juan Antonio Domínguez..., pp. 291-311; J. Nicolau Castro. Narciso Tomé: arquitecto- escultor 1694-1742, Madrid, 2009; L. Illescas Díaz, *El Transparente de la Catedral de Toledo: nuevos datos para el estudio de sus bronce*, BSAA, en prensa.

el cual quedó «encargado de ejecutar y baciarse»²⁰ una de las medallas de la historia de David. La siguiente noticia es posterior, concretamente del 29 de octubre de 1731, cuando se firmó un nuevo contrato ante Eugenio de Piedrahíta según el cual, Manuel de Vargas Machuca se comprometía a dorar de molido «los bronce del Transparente del Santísimo Sacramento, de la dha Santa Iglesia»²¹. Según desvela tal documentación, la ejecución de los moldes y el vaciado de una de las medallas recayó sobre el citado Marco Antonio Cosso, desconociendo, hasta el momento, el autor de la segunda así como del resto de piezas descritas líneas atrás. Por su parte, el platero oficial, es decir, Machuca, fue encargado de su dorado, como se deja recogido tanto en los libros de Obra y Fábrica, como en los libros del Transparente, ambos con una abundante documentación inédita a hasta la fecha²².

Bronces del Ochavo

La siguiente parada de nuestro recorrido queda reservada para los apliques en bronce destinados al exorno de la capilla de las Reliquias, conocida popularmente como el “Ochavo”, recayendo tal cometido en Manuel de Vargas Machuca. El primer registro se fecha el 11 de octubre de 1750, cuando se le hizo entrega de 3 952 reales y 12 maravedíes por el importe de 13 onzas, 2 ochavas, 4 tomillas y 9 granos de oro de diferentes quilates destinados al «dorado de los bronce para el Ochavo»²³, cuya tasación había sido realizada por el contraste de la ciudad Juan de Jarauta. A partir de ese momento, los libros de *Frutos y Gastos* incluyeron un apartado específico donde se fueron recogiendo los honorarios entregados al citado platero en función de las tareas concluidas, de modo que resulta muy fácil hacer un seguimiento del proceso ejecutivo. En el presente artículo se torna inviable abordar su desglose debido al límite de espacio, si bien resulta de gran interés rescatar algunos de estos registros para conocer los avances realizados; así, por ejemplo, el 28 de mayo de 1751 se le pagaron 8 000 reales de vellón²⁴, cantidad a la que le sigue otra de 12 505 reales recibida el 4 de julio de ese mismo año por el vaciado de los adornos de tres hornacinas y un capitel²⁵. Hasta ese momento los honorarios del maestro ascendían a 32 505 reales de vellón, si bien, ya tenía recibidos 20 000 reales

²⁰ AHPT (Archivo Histórico Provincial de Toledo), *Protocolo núm. 31879*, f. 765.

²¹ AHPT, *Protocolo núm. 00667*, f. 844.

²² ACT, *Obra y Fábrica*, Libros del Transparente.

²³ ACT, *Obra y Fábrica*, Frutos 1749/Gastos 1750, f. 106v.

²⁴ ACT, *Obra y Fábrica*, Frutos 1750/ Gastos 1751, f. 157.

²⁵ ACT, *Obra y Fábrica*, Frutos 1750/..., f. 157.

por lo que tan sólo se le debían 12 505 reales. Las tareas se prolongaron hasta 1755, concretamente hasta el 20 de diciembre, fecha en que se le hizo entrega de uno de los últimos pagos: 2 450 reales por un capitel²⁶. La conclusión de tal labor supuso un enriquecimiento de los fríos y austeros muros de la citada estancia, alzándose como el resultado de la perfecta combinación entre el mármol y el metal que, sin duda, nos transporta a la estética del Real Panteón de San Lorenzo de el Escorial.

Gradas para la Virgen del Sagrario

La siguiente obra que acapara nuestra atención es la gradería en plata realizada por Manuel de Vargas Machuca, concebida para enriquecer y realzar el trono donde se asentaba la Virgen del Sagrario. Así, el 22 de diciembre de 1756 se entregaron al citado maestro platero 2345 reales por «su haver en las echuras de las gradas de plata para el altar de Nuestra Señora»²⁷. A dicha cifra se había de sumar 4202 reales y 7 maravedíes ya recibidos anteriormente, por tanto, cobró un total de 6547 reales y 7 maravedíes, estipulándose 45 reales por cada marco. Según la escritura, estas gradas estaban destinadas a sustituir otras realizadas por el platero oficial Juan Antonio Domínguez²⁸ y, muy posiblemente, se trate de las que hoy contemplamos en la fotografía de Casiano Alguacil, conservada en el Archivo Histórico Municipal de Toledo (Fig. 3).



Fig. 3. *Virgen del Sagrario en su trono y altar*, c. 1890, Fondo Casiano Alguacil, Archivo Histórico Municipal de Toledo.

²⁶ ACT, *Obra y Fábrica*, Frutos 1749/Gastos 1750, 20 de diciembre de 1755, f. 107r.

²⁷ ACT, *Obra y Fábrica*, Frutos 1755/Gastos 1756, ff. 108 v-109 r.

²⁸ En la realización de mi tesis doctoral, identifiqué las gradas que aparecen en la fotografía de Casiano Alguacil (AHMT) con las realizadas por el platero Antonio Domínguez; no obstante, gracias a esta reciente consulta de los fondos de Obra y Fábrica del Archivo Capitular he descubierto que dichas gradas fueron sustituidas por las de Manuel de Vargas Machuca. Así, en el pago efectuado el 22 de diciembre de 1756 se recoge: “Antonio Domínguez, platero que fue su antecesor, en otra grada que antes havia executado para dicho altar”. ACT, *Obra y Fábrica*, Frutos 1755/..., ff. 108 v-109 r. Véase también en L. Illescas Díaz, *Virgilio Fanelli: vida...*, p. 220.

El cambio de las columnas y dorada del trono

La última obra que hoy mencionaremos también está dedicada al ornato de la Virgen del Sagrario, tratándose en esta ocasión de alteraciones en el trono ejecutado por Virgilio Fanelli, ya citado líneas atrás.



Fig. 4. *Transparente del Santísimo Sacramento*, Toledo, Catedral Primada, Pasearte.

La llegada de Francisco Bu-trón y Lorenzana a la cátedra toledana en 1772 y la consiguiente imposición del gusto neoclásico se dejó sentir en el plano artístico con la eliminación o alteración de obras anteriores concebidas bajo los postulados del Barroco, siendo ejemplo de ello las impuestas en la pieza del maestro italiano. De acuerdo con su versión original, hoy disponible gracias al lienzo perteneciente a la casa de subastas Fernando Durán, éste combinaba partes en dorado (estructura) con otras en plata (cartelas, motivos vegetales y corpus angelical) (Fig. 4). No obstante, el citado arzobispo ordenó al platero catedralicio, Manuel Ximénez, recubrir la totalidad del trono en dorado, cometido por el que cobró el 25 de

mayo de 1789 la cantidad de 34 000 reales²⁹. A este pago le siguió otro el 21 de junio concerniente a la segunda medida tomada por Lorenzana, la sustitución de las columnas salomónicas por otras de fuste estriado:

en las 8 columnas nuevas han entrado 194 marcos 2 onzas y una ochava y que se ha pagado por cada onza de hechura 9 reales de vellón y que las antiguas que se le entregaron para renovar de mejor gusto pesaron 273 marcos, 4 onzas y 5 ochavas con cuio exceso y valor hubo para el pago de otras hechuras³⁰.

²⁹ ACT, *Obra y Fábrica*, Frutos 1788/Gastos 1789, f. 168 r.

³⁰ ACT, *Obra y Fábrica*, Frutos 1788..., f. 165r.

Tras su conclusión, las nuevas columnas alcanzaron un peso de 194 marcos, 2 onzas y 1 ochava, recibiendo por ello 51 435 reales y 3 maravedíes, cantidad en la que también iba incluido el pago de “otras hechuras”, estas últimas sin especificar.

4. Conclusiones

Cierto es que, como ya adelantó Rafael Ramírez de Arellano, no se promovieron grandes empresas en el ámbito de la orfebrería, o no al menos de la evergadura propia de centurias pasadas. Ahora bien, la revisión de los fondos del Archivo Capitular ha posibilitado sacar a la luz datos inéditos y conseguir un análisis más riguroso de las obras realizadas en el siglo XVIII, impidiendo de este modo que estas continúen siendo relegadas a un segundo plano. Así, el presente artículo, que no pretende ser más que un avance de trabajos futuros, ha querido romper la tónica y dar un paso más en el conocimiento de la orfebrería del Setecientos y, por ende, del patrimonio sacro toledano.

Aggiunte e revisioni su alcuni Crocifissi di Leonardo, Giuseppe e Cristoforo Milanti da Trapani a Palermo

Salvatore Anselmo

Il presente convegno, che celebra le diverse attività di ricerca sulle arti decorative isolate dal Sei all'Ottocento, perlopiù condotte da Maria Concetta Di Natale¹, conferma quanto significativa e meritevole fosse tale produzione in Sicilia. Ad essa, che, per moltitudine e unicità, appare quasi senza paragone rispetto a quella delle altre realtà peninsulari, non converge una puntuale e distinta indagine sulle carte della letteratura artistica siciliana². L'accidentato *excursus* sulla sfortuna critica, che acclude finanche la scultura in legno del Settecento, svela un significativo punto di riferimento nel manoscritto di A. Gallo³. Esso, assiduamente indicato, senza alcun riscontro, dalla storiografia otto-novecentesca, costituisce un tassello imprescindibile per la ricerca su questa branca dell'arte isolana poiché in esso sono riportati ragguagli anche sugli scultori in legno del XVIII secolo.

Nelle diverse realtà della Sicilia, come è stato esaminato⁴, il silenzio promulgato dalle fonti in merito alla scultura lignea del Settecento è, purtroppo, assai rilevante. Più interesse, invece, è stato riversato sulla produzione lignea del XVIII secolo di Trapani la quale è stata indagata, oltre che dal succitato Gallo, dagli eruditi locali tra Otto e inizi del Novecento e, in modo perlopiù continuativo, dalla letteratura del nostro millennio⁵. Gli eruditi trapanesi, animati da spirito municipalistico, erano, infatti, edotti delle qualità delle officine locali, rodiate nel-

¹ A riguardo si veda la bibliografia della studiosa, a cura di R.F. Margiotta, in *Il Bello, l'idea e la Forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto, G. Travagliato, M. Vitella, Palermo 2022, pp. 355-378.

² L'osservazione è di S. La Barbera, *Le arti decorative nelle fonti e nella letteratura artistica siciliana*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2000-30 aprile 2001) a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, p. 261.

³ A. Gallo, *Notizie de' figurarj degli scultori e fonditori e cisellatori siciliani ed esteri che son fioriti in Sicilia da più antichi tempi al 1846 raccolte con diligenza da Agostino Gallo da Palermo* (Ms XV, H. 16, c. 1 r-25 r, Ms XV. H., 15., cc. 62r-884r), trascrizione e note di A. Anselmo-M.C. Zimmaridi, Palermo 2004. Per una panoramica sulle arti decorative nella letteratura artistica isolana si veda S. La Barbera, *Le arti...*, in *Splendori...*, 2001, pp. 261-277, in particolare p. 267 dove la studiosa cita il contributo di Gallo.

⁴ S. Anselmo, *Legni mediterranei. Simulacri intagliati nella Sicilia del Settecento*, "Aracne", collana diretta da M. Vitella, n. 4, Palermo 2023, pp. 15-20.

⁵ A riguardo si veda S. Anselmo, *Legni...*, 2023, p. 20 e nota n. 53 a p. 187.

la produzione di manufatti in avorio, materiali marini e legno, quest'ultimo assemblato alla tela e alla colla, in quelle grandiose creazioni polimateriche, alcune delle quali rappresentanti i Misteri. L'eccellenza di tale produzione non temette neppure la fiorente attività delle botteghe napoletane, come dimostra il fatto che, stando agli attuali studi, risultano davvero esigue, rispetto alle altre realtà isolate, le opere di importazione campana a Trapani e nel suo hinterland⁶. Benigno da Santa Caterina, a proposito della scultura della città falcata, scrisse: «quest'arte ha reso celebre la città... ed ha fiorito in maniera, che resta singolare»⁷. Ugualmente rilevanti sono le *Memorie* di G. M. Fogalli⁸, analogamente alla *Biografia* di G. M. Di Ferro e, ancora, i testi di F. Mondello⁹. La produzione artistica trapanese, a conferma della vasta fortuna che ha beneficiato nella storiografia isolana, è stata analizzata, seppur brevemente, anche a Palermo da Lanza di Trabia e, a metà del Novecento, da Sgadari Di Lo Monaco¹⁰.

È indagata dai succitati eruditi locali la bottega dei Milanti, *focus* dell'intervento, il cui capostipite fu Leonardo, menzionato dalle bibliografie degli storici in quanto padre di Cristoforo (doc. 1660 ca-1718) e Giuseppe (doc. 1661-1697), autori questi ultimi di statue in legno, in stucco e in marmo, non solo a Trapani e nei centri vicini, ma anche a Palermo¹¹. Le uniche notizie indubitabili di Leo-

⁶ Ivi, pp. 45, 95.

⁷ B. da Santa Caterina, *Trapani nello stato presente profana e sacra, opera divisa in due parti, parte prima, Trapani profana*, ms., 1810, Trapani, Biblioteca Fardelliana, ai segni Ms 199, cap. XV, c. 190. Più specificatamente si veda, dello stesso, *Trapani nello stato presente profana e sacra, opera divisa in due parti, parte seconda, Trapani sacra*, ms., 1812, Trapani, Biblioteca Fardelliana, ai segni Ms 200.

⁸ G.M. Fogalli, *Memorie biografiche degli illustri trapanesi per santità, nobiltà, dignità, dottrina ed arte*, ms 1840 in 4 tomi, Trapani, Biblioteca del Museo Pepoli, ai segni 14 C8.

⁹ G.M. Di Ferro, *Biografia degli uomini illustri trapanesi: dall'epoca normanna sino al corrente secolo*, 4 voll., Trapani 1830-1850, rist. anast. in 4 voll. Bologna: A. Forni 1973 e F. Mondello, *La Processione del Venerdì Santo in Trapani*, a cura di G. Cammareri, Marsala 1992; Idem, *Breve guida artistica di Trapani*, Trapani 1883.

¹⁰ S. Lanza di Trabia, *La scultura in Sicilia nei secoli XVII, XVIII e XIX. Discorso del sac. Salvatore Lanza di Trabia letto nell'accademia di scienze, lettere ed arti di Palermo nel giorno 20 luglio 1879*, estratto da "Nuove Effemeridi Siciliane", vol. IX, Palermo 1880 e Sgadari di Lo Monaco, *Pittori e scultori siciliani dal Seicento al primo Ottocento*, Palermo 1940.

¹¹ Per Giuseppe si veda: V. Zoric, *ad vocem*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura*, a cura di B. Patera, III, Palermo 1994, pp. 231-232; V. Menna, *Contributo a Giuseppe Milanti: il Crocifisso ligneo della Chiesa del Carmine di Trapani e i modelli di riferimento*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Teresa Pugliatti*, Roma 2007, pp. 120-125; G. Bongiovanni, V. Menna, *La scultura e l'intaglio in legno a Trapani e nel trapanese* e A. Cuccia, *Scultura in legno nella Sicilia occidentale tra Cinque e Seicento*, in *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo, Catania 2012, pp. 287-288, 299-300, 129-130. Per l'anno di nascita di Milanti si rinvia a S. Accardi, *La processione dei Misteri. Ricerche inedite e curiosità*, Trapani 2022, p. 39, nota n. 211.

nardo riportano il matrimonio, nel 1655, con Rosa Castelli e la firma, nel 1665, sugli statuti dei “Professori di scultura” di Trapani”¹². Al Nostro, grazie alla firma e alla data 1661 rintracciata sul retro del cartiglio, è stato restituito il *Cristo Crocifisso* della chiesa di S. Francesco d’Assisi dei Padri Conventuali di Trapani che costituisce un manufatto basilare per la produzione dell’intera bottega poiché consente di distinguere i tratti stilistici del padre da quelli dei figli¹³. Nell’impianto il Cristo recupera modelli classico-barocchi di ascendenza romana¹⁴, rivisitati nella cultura controriformata¹⁵, di cui i frati furono fedeli testimoni. Si contraddistingue per l’attento studio anatomico e per la forte componente realistica e calligrafica, peculiarità formali che connotano la produzione lignea trapanese. Il perizoma, affidato ad un lembo con morbido panneggio, è trattenuto dalla corda che lascia intravedere il fianco destro secondo un modello comune ad altri Crocifissi attestati nel territorio che costituisce *topos* figurativo a carattere culturale¹⁶. Tali specificità si individuano, per la prima volta, nell’inedito *Cristo Crocifisso* della chiesa di Maria SS. del Giubino di Calatafimi (Tp) che si riconduce a Leonardo Milanti (Fig. 1). Contraddistinto da una più attenta perizia tecnica, l’opera, che ostenta la dolorante morte negli emaciati e raccapriccianti tratti del volto, potrebbe considerarsi manufatto di una mano ormai roduta.



Fig. 1. Leonardo Milanti (qui attribuito), *Cristo Crocifisso*, secondo quarto del XVII secolo, legno intagliato e dipinto, Calatafimi, chiesa della Città di Maria Santissima del Giubino.

¹² M. Serraino, *Storia di Trapani*, 4 voll. Trapani 1992, II, p. 268 e A. Precopi Lombardo, *Tra artigianato e arte: la scultura del trapanese nel XVII secolo*, in *Miscellanea Pepoli. Ricerche sulla cultura artistica a Trapani e nel suo territorio*, a cura di V. Abbate, Trapani 1997, p. 88 e nota n. 27.

¹³ M. Vitella, *Sculture lignee restaurate nella chiesa di San Francesco d’Assisi a Trapani*, in *Opere d’arte nelle chiese francescane*, a cura di M.C. Di Natale, “Quaderni dell’Osservatorio per le Arti Decorative in Italia Maria Accascina”, n. 4, collana diretta da M.C. Di Natale, Palermo 2013, pp. 141-143 con prec. bibliografia.

¹⁴ G. Cassata, scheda n. 12, in *Mysterium Crucis nell’arte trapanese dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Trapani, chiesa di S. Agostino, 6 marzo-13 aprile 2009) a cura di M. Vitella, Trapani 2009, pp. 104-105

¹⁵ G. Bongiovanni, V. Menna, *La scultura...*, in *Manufacere...*, 2012, p. 287.

¹⁶ G. Cassata, scheda n. 12, in *Mysterium...*, 2009, p. 104 e G. Bongiovanni, V. Menna, *La scultura...*, in *Manufacere...*, 2012, p. 300.

Fedele ai prototipi paterni, seppur rivisitati con un più moderato pathos barocco che, di derivazione algardiana¹⁷, risulta aderente alle istanze della cultura controriformata, si configurano i Cristi Crocifissi elaborati dal figlio di Leonardo, Giuseppe Milanti¹⁸, scultore indagato dal Di Ferro¹⁹. Sono, perlopiù, opere attribuite, e talvolta in maniera discordante, dalla letteratura otto-novecentesca per le quali si auspica uno studio più analitico supportato da indagini archivistiche che consentano di far emergere maggiormente le cifre stilistiche delle opere citate. La *lectio patris* è certificata, ad esempio, dal *Crocifisso* della chiesa del Carmine di Trapani, sul cui bordo della croce è emerso l'acronimo GM, con la data 1697, identificato come sigla del Nostro²⁰. Nel Cristo l'esasperazione di Leonardo cede, infatti, la parola al più mite coinvolgimento emotivo di stampo controriformato tanto da essere associato alla cultura della produzione dei più noti frati Umile da Petralia Soprana e Innocenzo da Petralia Sottana, epocali codificatori di un prototipo iconografico divulgato in tutta Italia a partire dagli anni venti-trenta del Seicento²¹.

Più aggiornata si rivela l'attività del fratello di Giuseppe, Cristoforo, documentato anche per la produzione di sculture in legno e in marmo a Palermo, forse il più abile e fortunato della famiglia se, com'è probabile che fu, si trasferì in città²². Dal *corpus* di disegni dell'architetto crocifero Giacomo Amato (1643-1732), custodito presso la Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis (Pa), si desume, tramite tre di essi, che Cristoforo, eseguì, intorno al 1692, un busto, in legno di olivo, di Pacheco Téllez Girón Juan Francisco, duca di Uzeda (1649-1718), viceré di Sicilia dal 1687 al 1689²³. Una commissione di pregio per l'autore che, in contatto con Amato, guida del barocco classicista romano nell'isola e progettista di fiducia dello stesso viceré²⁴, firmò e datò nel 1698 il *S. Giuseppe* della chiesa di S. Gregorio al

¹⁷ A. Cuccia, *Scultura...*, in *Manufacere...*, 2012, p. 130.

¹⁸ V. Menna, *Contributo ...*, in *Scritti...*, 2007, pp. 122-123.

¹⁹ G.M. Di Ferro, *Biografia...*, 1831, III, pp. 172-177.

²⁰ V. Menna, scheda n. 13, in *Mysterium...*, 2009, pp. 106-107 con prec. bibliografia.

²¹ *Ibidem*.

²² Si veda I. Bruno, *ad vocem*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, 1994, pp. 230-231 e S. Anselmo, *Legni...*, 2023, pp. 30-31.

²³ Si tratta di tre disegni preparatori, due ad acquarello e uno a matita (inv. nn. 15755/dis. 48, 15758/dis. 36-37), pubblicati da S. De Cavi, *Criterio di schedature dei disegni*, in *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia barocca*, a cura di S. De Cavi, Roma 2017, pp. 290, 431-432. Per il viceré si consulti R. Quirós Rosado, *Biografie dei Viceré di Sicilia (1670-1730)*, in *Giacomo...*, 2017, p. 560.

²⁴ M.R. Nobile, *Traiettorie di un architetto siciliano tra Sei e Settecento: l'includibile ascesa professionale di Giacomo Amato e V. Abbate, Da Ucda a Veraguas, tra Messina e Palermo: il contesto, le scelte collezionistiche, il mecenatismo artistico*, in *Giacomo...*, 2017, pp. 11, 97-99.

Capo di Palermo²⁵. Non è un caso, infatti, se sul timpano spezzato del portale di accesso alla chiesa carmelitana di S. Teresa alla Kalsa di Palermo, mirabile edificio amatino²⁶, campeggi il medaglione con la *Sacra Famiglia* riferito allo stesso Milanti²⁷. Egli è attestato nel centro panormita, ancora nel 1718, in un lavoro di équipe, per l'Oratorio della Compagnia della Pace, su disegno dell'architetto trapanese e sacerdote Andrea Palma (1644-1730)²⁸. Cristoforo è stato inoltre identificato con quell'anonimo Milanti²⁹, "fratello" dell'intagliatore cappuccino fra' Lorenzo da Trapani (1645-1725), il quale, secondo un manoscritto della chiesa cappuccina dell'Assunta di Caltanissetta³⁰, intagliò, per il citato edificio, oltre alle statuette della custodia dell'altare maggiore, il *Crocifisso* ancora ubicato nell'edificio chiesastico e dall'impianto algardiano. Il Cristo, datato 1708, è coperto dal perizoma ondeggiante e con pieghe spianate che fanno intravedere il fianco destro e la cordicella³¹. I



Fig. 2. Cristoforo Milanti (attr.), *Ecce Homo*, primi anni del XVIII secolo, legno intagliato, Casteldaccia, Chiesa Madre, già collezione privata.

²⁵ A. Cuccia, scheda n. 37, in *Splendori...*, 2001, pp. 540-541 e M. P. Demma, *La statua di "San Giuseppe con il Bambino" nella chiesa di San Gregorio Magno al Capo: una scoperta per un nuovo catalogo di Cristoforo Milanti*, in *Una vita per il patrimonio artistico. Contributi in onore di Vincenzo Scuderi*, a cura di E. D'Amico, Palermo 2013, pp. 83-84.

²⁶ M.R. Nobile, *Traiettorie di un architetto siciliano tra Sei e Settecento: l'ineludibile ascesa professionale di Giacomo Amato*, e D. Suter, *Il volume 7 della collezione di disegni di Giacomo Amato: la chiesa di Sant'Anna e Teresa a Palermo*, in *Giacomo...*, 2017, pp. 15-16, 157-161.

²⁷ I. Bruno, *ad vocem*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, 1994, pp. 230-231.

²⁸ C.G. Li Chiavi, *Spegner gli odi e le discordie comporre. La Compagnia della Pace di Palermo*, in *Pax Vobis. La Compagnia della Pace e la chiesa di santa Venera a Palermo*, a cura di C.G. Li Chiavi, saggio introduttivo di P. Palazzotto, scritti di M.C. Di Natale, C.G. Li Chiavi, C. Lo Curto, G. Mendola, F. Terranova, Palermo 2021, p. 44.

²⁹ S. Anselmo, *Legni...*, 2023, p. 30.

³⁰ S. da Caltanissetta, *Notizie cronologiche spettanti al convento de Cappuccini di Caltanissetta ed a religiosi medesimi della stessa città colle previe relazioni de' capitoli generali e provinciali dall'anno MDXXV sino al presente. D.O.M. B.V.M. & B.N.F. D.O.D. F.N.N.*, ms., XVIII sec., Palermo, Arch. dei PP. Cappuccini, c. 82.

³¹ S. Anselmo, *Legni...*, 2023, p. 30. L'iscrizione 1708 è riportata da P. Russo (*Scultura in legno tra Cinque e Seicento lungo il "Flumen Salso" dai Nebrodi meridionali al "Mar Africo"*, in *Manufaccere...*, 2012, pp. 559-561) che riconduce l'opera alla famiglia dei Millanti.



Fig. 3. Cristoforo Milanti (attr.), *Cristo Crocifisso*, primo ventennio del XVIII secolo, legno intagliato e dipinto, Palermo, chiesa di San Giovanni Apostolo, già chiesa di Santa Rosalia.

tratti somatici sono stati accostati con quelli del già riferito S. Giuseppe di Palermo, caratteristiche formali individuate, oltre che nel *Crocifisso* dell'eponima chiesa all'Olivella a Palermo, datato intorno al 1704, anche nell'*Ecce Homo* della Chiesa Madre di Casteldaccia (Pa) (Fig. 2)³². Quest'ultimo, nell'impianto classicista-barocco e dal volto con accentuate arcate sopraccigliari, naso eretto, labbra ben definite e corpose ciocche di capelli, è stato datato ai primi anni del Settecento³³. Milanti, pur nell'intensificazione del dato realistico, la quale denuncia la lezione della bottega di famiglia, non trascura quel pittoricismo che scompone il pathos barocco. È lo stesso codice stilistico che è stato rintracciato pure in altri due *Cristi Crocifissi*, datati al primo ventennio del Settecento, ubicati uno nella chiesa di S. Giovanni Apostolo a Palermo, ma in origine

nella chiesa benedettina di S. Rosalia della stessa città (Fig. 3), e l'altro nella sagrestia della parrocchia palermitana del SS. Crocifisso a Pietratagliata³⁴. Per la distrutta chiesa di S. Rosalia, a conferma dell'équipe in cui lo scultore trapanese si inserì, il citato architetto crocifero Amato, oltre a progettare l'edificio che lo vide impegnato negli anni 1700-1709³⁵, disegnò verosimilmente il ciborio ora ubicato nella chiesa parrocchiale Regina Pacis di Palermo³⁶. Manufatto, quest'ultimo, da datare, unitamente al Cristo, al secondo decennio del Settecento. Il Crocifisso dell'eponima parrocchia, di dimensioni minori rispetto al precedente, era in origine collocato nella cappella di S. Giovanni Battista che, ubicata nella dimora voluta

³² S. Anselmo, *Legni...*, 2023, p. 30.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem

³⁵ R. Rosano, *ad vocem*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura*, a cura di M.C. Ruggieri Tricoli, I, Palermo 1993, pp. 14-15.

³⁶ Per l'opera, il cui si disegno è attribuito all'architetto, si veda M. C. Di Natale, *I disegni di opere d'arte decorativa di Giacomo Amato per i monasteri di Palermo*, in *Giacomo...*, 2017, p. 53 con prec, bibliografia.

da Giovanni Marassi, Duca di Pietragliata, è stata successivamente dedicata al Crocifisso³⁷. La stessa famiglia, dunque, fu la probabile committente della scultura. Questo *corpus* di opere, dalle stesse caratteristiche stilistiche, oltre ad asserire l'attività di Cristoforo a Palermo, estromette dalla sua produzione il *Cristo Crocifisso* della chiesa dell'Addolorata di Trapani, proveniente dalla chiesa di S. Giovanni Battista, riferitogli da Di Ferro mentre Mondello lo riconduce, forse a ben ragione, a Giuseppe (Fig. 4)³⁸. Attribuzione quest'ultima che in questa sede si convalida per il palmare confronto con il già citato *Cristo* della chiesa del Carmine di Trapani. Alla bottega di Cristoforo, se non al maestro, si può perfino restituire il *Crocifisso* della chiesa di S. Francesco all'Immacolata di Agrigento, intriso delle caratteristiche stilistiche individuate anche in questa sede, riferito dalla storiografia locale a Vittorio Cardinale (1915-1983)³⁹.

I virtuosi Milanti, come scrisse il Di Ferro, «ci hanno interessato per essi, coll'averci interessato coi loro lavori, e per non essersi stancati giammai di dare a Trapani, ed alla Sicilia lo spettacolo della loro scultorica eccellenza»⁴⁰.



Fig. 4. Giuseppe Milanti (attr.), *Cristo Crocifisso*, ultimo quarto del XVII secolo, legno intagliato e dipinto, Trapani, chiesa dell'Addolorata.

³⁷ F. Lo Piccolo, *In rure sacra. Le chiese rurali dell'agro palermitano dall'indagine di Antonino Mongitore ai giorni nostri*, Palermo 1995, pp. 1766-177. Per la famiglia Marassi si veda V. Palizzolo Gravina, *Il Blasone in Sicilia*, 2 voll., Palermo 1871-1875, I, pp. 246-247.

³⁸ F. Mondello, *Breve guida artistica di Trapani*, Trapani 1883, p. 35 e G.M. Di Ferro, *Biografia....*, 1831, III, p. 176, nota n. 5.

³⁹ C. Miceli, *Inventari del convento di S. Francesco all'Immacolata di Agrigento degli anni precedenti la Soppressione (1836-1863)*, in *Francescanesimo e cultura nella provincia di Agrigento*, atti del convegno di studio (Agrigento, 26-28 ottobre 2006) a cura di B. Craparotta-N. Grisanti, Palermo 2009, p. 186 con prec. bibliografia. Per Cardinale si veda B. Alessi, *ad vocem*, in L. Sarullo, *Dizionario....*, 1994, p. 56

⁴⁰ G.M. Di Ferro, *Biografia....*, 1831, III, p. 172

L'immaginario e l'effimero: l'ultimo Seicento in Sicilia e l'arte di un solo giorno

Francesco Paolo Campione

La Sicilia dello scorcio del Seicento¹ sembra vivere in un fragile equilibrio sul crinale tra due abissi. Da un lato stava il baratro di una dissoluzione dinastica che l'esigenza di continuità del potere tentava di invece scongiurare, come tenacemente appesa ai respiri di un re - Carlo II d'Asburgo - che ogni giorno pareva invecchiare di dieci anni. Dall'altro aleggiava la minaccia, ben più imperscrutabile eppure spaventosamente prossima, di catastrofi e rivolgimenti politici dai quali si temeva l'isola potesse uscire annientata.

Dalla metà fino alla fine del secolo rivolte e congiure si susseguono con cadenza sempre più serrata: Palermo e Catania prima (1647), Trapani poi (1672)² esplodono in tumulti alla cui orchestrazione, probabilmente, non è estranea una certa parte della nobiltà forse desiderosa di trarre vantaggio dal clima di incertezza politica. Nel 1669 una tremenda eruzione dell'Etna inghiotte larghe porzioni di Catania e del suo circondario, finché l'11 gennaio del 1693 un inaudito cataclisma³ distrugge un'intera area della Sicilia. Da Catania fino alla cuspide sud orientale della Sicilia scompaiono antiche città, e terre ricche di storia perdono per sempre le vestigia del loro passato. Da quel momento, quasi in disfida a una natura avversa e malevola, l'immaginario barocco avrebbe vagheggiato spazi urbani e architetture destinati a costituire un modello peculiare di ripensamento del territorio. Quell'idea utopica di riconfigurazione delle città, capace di tradurre gli abitati in scene teatrali a loro volta destinate a stupire il pubblico, sembrava una specie di antidoto contro la precarietà dell'esistenza. Lo

¹ Sul panorama storico e culturale dell'isola nel XVII secolo resta di grande interesse, sebbene ormai datato, il testo di S. Correnti, *La Sicilia del Seicento. Società e cultura*, Milano 1976. Per un *focus* su un particolare aspetto della feudalità e delle dinamiche di potere in quel tempo, cfr. *La Sicilia dei Moncada. Le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*, a cura di L. Scalisi, Catania 2007.

² Su queste rivolte, cfr. S. Costanza, *L'umor gagliardo della maestranza [La rivolta dell'artigianato (1672/73)]*, in Id., *Tra Sicilia e Africa: Trapani. Storia di una città mediterranea*, Trapani 2005; D. Palermo, *Le rivolte siciliane del 1647: il caso degli Stati del Principe di Paternò*, in "Mediterranea. Ricerche storiche", a. IV, n. 11 - dicembre 2007, pp. 457-490; Idem, *Sicilia 1647. Voci, esempi, modelli di rivolta*, Palermo 2009.

³ Sul terrificante terremoto del Val di Noto, cfr. S. Nicolosi, *Apocalisse di Sicilia: il terremoto del 1693*, Catania 1982; *1693, Iliade funesta La ricostruzione delle città nel Val di Noto*, a cura di L. Trigilia, Siracusa 1994; G. Cultrera - L. Lombardo, *1693, lo spazio di un miserere: cronache del terremoto del Val di Noto*, Chiamonte Gulfi 1995.

spazio scenico delle città si sarebbe presto convertito in una dimensione onirica, nella quale la volontà del riguardante sarebbe stata del tutto paralizzata dallo stupore. Le feste barocche, le celebrazioni laiche e religiose avrebbero così via via assunto tratti di incredibile spettacolarità rappresentando, fino a un certo tratto del XVIII secolo, la vera marca distintiva dell'intrattenimento e della persuasione del pubblico.

Il teatro dell'effimero sarebbe divenuto il luogo deputato a celebrare la grandezza del potere civile e religioso in un concorso di pittura e scultura, architettura e retorica, musica e recitazione che avrebbe visto lavorare fianco a fianco i maggiori artisti di quel tempo. Il *Festino*, la ricorrenza in onore di santa Rosalia celebrata annualmente a Palermo dal 1625, a partire dall'ultimo quarto del Seicento si sarebbe caratterizzato per un frenetico sfoggio di trovate scenografiche, di metafore iconiche e verbali che nell'intendimento di architetti ed eruditi ideatori dello spettacolo avrebbero dovuto sbigottire il pubblico e mostrargli - in una con la potenza salvifica della Santa - la possanza della Corona spagnola e il suo essere garante della tutela della fede e della coesione sociale. Gli opuscoli pubblicati annualmente in occasione della festa, elaborati da eruditi appositamente cooptati dal Senato cittadino, assurgono così a un autentico genere letterario in grado di assommare *ekphrasis* e retorica, mitografia e dottrina religiosa. Nella progettazione delle scene, di volta in volta riferite a un tema nuovo tratto dalla mitologia, dalla storia antica o dall'Antico Testamento, a esprimere la minaccia, il senso di una precarietà costantemente incombente la coreografia della festa di luglio aveva elaborato il dispositivo più stupefacente che il pubblico potesse immaginare: la macchina pirotecnica⁴. Ogni anno sempre diversa, essa era progettata in linea con la tematica propria dell'edizione in corso: rappresentasse una città sotto assedio o un monte eccelso, un tempio di proporzioni smisurate o un finito monumento celebrativo, si trattava sempre di una costruzione effimera destinata alla distruzione, con la finale esplosione dei "fuochi artificiat". Le relazioni annuali di solito riportano, in concorso alla descrizione degli apparati provvisori, anche una serie d'incisioni che li riproducono più o meno fedelmente.

Una delle più enfatiche e visionarie relazioni festive pubblicate in Sicilia in quel giro di tempo fu certamente *Palermo Magnifico nel Trionfo dell'anno 1686*, composta dal benedettino Michele Del Giudice⁵, figura eminente dell'ordine cassinese sullo scorcio del '600. L'antiporta (Fig. 1) incisa da Antonino Grano è una spe-

⁴ Sul teatro dell'effimero, e sui suoi aspetti legati alla cultura barocca ed in particolare alla "multicanalità" dei mezzi espressivi utilizzati in tale tipo di rappresentazione cfr. *Barocco romano e Barocco italiano*, a cura di M. Fagiolo - M. L. Madonna, Roma 1985; e inoltre, specificamente per Palermo, cfr. G. Isgrò, *Feste barocche a Palermo*, Palermo 1986. Cfr., inoltre, AA.VV., *Fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*, Valencia 2014.

⁵ Per una bibliografia delle opere di Michele Del Giudice (Palermo, 1651-1727), cfr. G.M. Mira, *Bibliografia Siciliana*, 2 voll., Palermo, t. I, p. 438.

cie di dichiarazione d'intenti per immagini: la figura allegorica del Genio di Palermo, antico nume tutelare della città, giace melanconico e inerte come un dio fluviale, “parlando” attraverso il cartiglio che gli sta da canto: «Nelle tue mani sono le mie sorti», con esplicito riferimento al Salmo 31, 16. E in effetti Santa Rosalia, dispensando i tesori di una fortuna che ella stessa tiene al fianco, sembra rianimare il “vecchio” e la città che gli sta sullo sfondo. Da lì in poi, al di là di uno schema tipografico che si sarebbe ripetuto - anche in più dimessa forma - nei resoconti successivi, alcuni *topoi* diventeranno caratteristici e persino immancabili nella eloquenza celebrativa dei relatori. Tra essi, la commistione di spavento e sollievo che avrebbe esperito il pubblico alla vista delle installazioni sceniche, autentica connotazione già



Fig. 1. Antonino Grano, 1686, antiporta all'opera di M. Del Giudice, *Palermo Magnifico nel Trionfo dell'anno MDCLXXXVI*, acquaforte con la raffigurazione di Santa Rosalia e del Genio di Palermo.

da allora del nascente sentimento del Sublime. Rivivere sulla scena gli orrori reali del presente, in una forma tuttavia inoffensiva e depotenziata, avrebbe sortito sugli spettatori l'effetto di sublimare lo shock, e di convertirlo in una variante addirittura gioiosa. In *Palermo Magnifico*⁶ il corredo di immagini al testo mostra, più efficacemente di qualunque descrizione, l'imponenza delle architetture posticce progettate da Paolo Amato, autentica *archistar* e protagonista per almeno quarant'anni della progettazione di apparati effimeri e decorativi a Palermo⁷: la macchina pirotec-

⁶ [M. Del Giudice], *Palermo Magnifico nel Trionfo dell'anno MDCLXXXVI*, Palermo 1686.

⁷ Su Paolo Amato (Ciminna, 1634-Palermo, 1714), cfr. tra l'altro F. Meli, *Degli architetti del Senato di Palermo*, Palermo 1938, pp. 27-32; M.C. Ruggieri Tricoli, *Paolo Amato. La corona e il serpente*, Palermo 1983; Eadem, *ad vocem*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. I - *Architettura*, Palermo 1993, pp. 13-18; F.P. Campione, *'Amate spire'. Paolo Amato e il monumento funebre di Petronilla Lombardo*, in "Ricche minere. Rivista semestrale di storia dell'arte", vol. 16, 2021, pp. 81-104.



Fig. 2. Vincenzo Bongiovanni [?], 1686, *La Città di Troia*, acquaforte con la raffigurazione della macchina dei fuochi artificiali progettata da Paolo Amato per il *Festino* di quell'anno.

nica escogitata per quella edizione della festa era stata innalzata in forma d'una grandiosa città di Troia (Fig. 2), cinta da una possente cortina di baluardi e affollata di edifici che, fungendo l'un all'altro da base, terminavano nella cima più alta in «un Tempio, che s'innalzava nel mezzo (sic), al di cui fuori si scorgevano gran portici di colonne, il cui sommo finiva in *sublime* cupola, che lo copriva: arrivando la sua maggior altezza a cento palmi da terra»⁸. La scelta della città omerica quale tema simbolico per l'installazione esplosiva era già un indizio del suo destino finale, al culmine della festa. La sbrigliata immaginazione dell'architetto era giunta, inoltre, a progettare assieme alla macchina dei fuochi e al carro trionfale, che per la prima volta faceva la sua comparsa in

forma d'enorme aquila senatoria, anche un immenso cavallo di Troia, alto *instar montis* secondo l'entusiastica descrizione del benedettino, e trascinato e sospinto da una folla di guerrieri. Una volta accostato alla porta d'ingresso della città posticcia, la festa sarebbe giunta al diapason degli effetti spettacolari e al delirio delle emozioni, con il fragore terribile delle esplosioni che avrebbero squassato la piazza: «quel giocoso spettacolo, quello spavento festivo - scrive il librettista - haverebbe portato ne' petti d'ogn'uno verace l'orrore, se non si fossero serenati quegl'infocati turbini in una giocondissima luce, che tutta illuminò la grand'Aquila»⁹.

Non si tratta, naturalmente, di un caso isolato. Un altro opuscolo pubblicato a Palermo nel 1690 (anonimo ma attribuito al gesuita Giacomo Spinelli¹⁰), descrive

⁸ [M. Del Giudice], *Palermo Magnifico ...*, p. 1686, 44.

⁹ [M. Del Giudice], *Palermo Magnifico ...*, p. 1686, p. 49.

¹⁰ Su Giacomo Spinelli (Palermo, 1639-1695), appartenente alla Compagnia di Gesù, cfr. A Mongitore, *Bibliotheca Sicula*, Palermo 1708, vol. I, p. 303.

il sontuoso apparato delle feste in tributo della Patrona celebrate l'anno avanti. *L'Eco festiva de' monti*¹¹ - questo il titolo del libretto - riporta il corredo iconografico approntato questa volta dal pittore e incisore Vincenzo Bongiovanni¹², abile a convertire in immagini efficaci i progetti di Amato. Nel 1689, l'anno cui si riferisce il resoconto, l'architetto aveva innalzato nel piano del Palazzo Reale di Palermo «un'ingegnosa



Fig. 3. Vincenzo Bongiovanni, 1690, *La scalata dei Giganti al Monte Olimpo*, acquaforte per l'opera di G. Spinelli, *Eco festiva de' monti* con la raffigurazione della macchina dei fuochi artificiali progettata da Paolo Amato per il *Festino* del 1689.

Machina di fuoco ad arte giocoliero»¹³, che rappresentava il Monte Olimpo (Fig. 3), «sopra cui erano ammonzicchiati li due Gioghi di Pelio, e d'Ossa»¹⁴. Le misure dell'immenso dispositivo dovevano impressionare gli osservatori: l'altezza della montagna perveniva a ottanta palmi (poco più di venti metri), a circa 15 metri ammontava la larghezza. Tuttavia al di là delle proporzioni gigantesche della macchina, che anzi nel corso delle edizioni successive andranno sempre più amplificandosi, ben più spaventosa doveva apparire la folla di personaggi che affollava le balze di quella finta altura. Si trattava infatti di «trentadue combattenti, effigiati con ceffo horribile di Centauri, e di Pitoni, d'immensa corporatura da Giganti, parte de' quali aggrappavasi trà quei rozzi macigni, parte si rincorava à lapidare le stelle, e parte fuggitiva, ò fulminata à rompicollo cadeva, tutti però accaniti s'aizzavan feroci a fare larga breccia all'Empireo...»¹⁵. Dopo avere con esattezza indicato i nomi di quegli esseri smisurati, distinguendoli in giganti propriamente detti, "homines proceri" e centauri, l'autore aggiunge una notazione di grande interesse:

¹¹ [G. Spinelli], *Eco festiva de' monti che fan risonare per il Mondo le Glorie, e i Trionfi della Gloriosa Patrona S. Rosalia Vergine Palermitana*, Palermo 1690.

¹² Su Vincenzo Bongiovanni (Palermo, 2ª metà XVII secolo-1730 ca.), cfr. L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, *ad vocem*, pp. 45-46.

¹³ [G. Spinelli], *Eco festiva de' monti ...*, 1690, p. 6.

¹⁴ *ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

Non potea rimanersi paga la curiosità nel rileggere gli emblemi dello spavento senza lume di speciale denominazione, che era di giocondo diletto alle menti ben regolate, con tutto che fosse coll'estrinseco horrore tramischiato¹⁶.

“Tramischiato” è un participio che ricorda molto la tecnica di commistione dei marmi policromi: gli stessi apparati che, guarda caso, proprio in quel tempo Paolo Amato e la schiera degli artefici suoi collaboratori progettavano per i cantieri decorativi delle chiese palermitane. Il ricorso al mostruoso, all'enigma, al groviglio di racemi e di forme spurie è in altra forma lo stesso che egli impiegava nella progettazione dei suoi dispositivi provvisori. Nelle parole del librettista l'orrore, il brutto, la minaccia sono qualcosa di “estrinseco”, un debole tegumento di cartapesta sotto il quale - pronta a esplodere - è la gioia, tanto più luminosa quanto più violento era stato il moto di terrore. L'abilità di architetti, scultori e pittori impegnati nella realizzazione delle macchine da fuoco consisteva infatti nel creare dispositivi che, imitando elementi reali o comunque con una vaga referenza alla natura, dessero al riguardante l'apparenza di verisimiglianza; di essere insomma davvero alla presenza d'uno spettacolo terribile, rassicurati però dalla consapevolezza di non correre alcun pericolo.

Il momento della distruzione finale dell'apparato provvisorio, in cui davvero lo sconvolgimento della natura pareva raggiungere la sua illusoria *akmé*, dai cronisti della festa è sempre descritto con accenti di particolare enfasi, rappresentando esso la messa in scena visibile della poetica del trionfo o dell'apoteosi, due temi su cui il barocco tesseva costantemente la propria poetica. E così la scalata profanatrice dei Giganti alla vetta dell'Olimpo non può che concludersi con la loro disfatta, pur essendo «via più terribili le difese infernali, rappresentate in questa gioconda horridezza di Monti incendiarij, dove non mancavano contramine, e catapulte per total'esterminio de gli stessi Aggressori»¹⁷. Ritorna come un'autentica marca retorica e psicologica l'ossimoro “gioconda horridezza”, che questa volta sembra sintetizzare le endiadi notate poco più sopra, “giocondo diletto” ed “estrinseco horrore”, le due sensazioni contrastanti nell'esperienza del Sublime. Il fragore dell'ultima esplosione, foriero di una inaspettata quanto incredibile metamorfosi nella “orografia” della piazza, «recava tanto stupore à gli occhi, quanto più amabile stordimento recava all'udito»¹⁸. E così «urli, tumulti, e strepiti di nemici elementi» s'accompagnano alla visione ultima d'un'aquila saettante che, da simulacro profano di Giove, diviene simbolo della Santa ac-

¹⁶ [G. Spinelli], *Eco festiva de' monti ...*, 1690, p. 9.

¹⁷ [G. Spinelli], *Eco festiva de' monti ...*, 1690, p. 10.

¹⁸ [G. Spinelli], *Eco festiva de' monti ...*, 1690, p. 11.

compagnato da un motto di trionfo, e dalla trasformazione estrema dell'Olimpo nell'emblema del suo casato, un monte a tre vette.

Paolo Amato e la sua équipe (o almeno quelli che sopravvissero) avrebbero proseguito fino agli inizi del secolo seguente a tessere la trama delle loro visioni spettacolari, ogni volta capaci di sorprendere un pubblico mai assuefatto alla loro inventiva. Morendo egli nel 1714, in singolare coincidenza con la fine del dominio spagnolo in Sicilia, terminava quel singolare connubio tra meraviglia e orrore, tra diletto e spavento che aveva caratterizzato il suo teatro dell'effimero e la sensibilità stessa del suo pubblico.

El bordado rococó en la Catedral de Sevilla: la obra de Félix Carrillo

Antonio Joaquín Santos Márquez

La importancia histórica del bordado en Sevilla hizo que fuera uno de los primeros centros artísticos estudiados a nivel nacional, pues desde fines del siglo XIX tuvo siempre su parcela en las monografías dedicadas al arte de la ciudad¹. No obstante, será trascendental la obra de Isabel Turmo en 1955², ya que fue la primera dedicada solo al arte del bordado, y a ella le seguirán otros investigadores que han puesto de relieve la singularidad de esta creatividad sevillana, cuya tradición llega hasta nuestros días³. Sin embargo, aún queda mucho por hacer. Precisamente, un capítulo olvidado es el bordado que atesora la catedral hispalense, sin duda uno de los más ricos del patrimonio textil español y que hoy en día solo ha sido catalogado de manera muy somera y del que poco se conoce sobre sus creadores y sus circunstancias históricas⁴. Una situación que aún llama más la atención si tenemos en cuenta que la documentación catedralicia relativa a esta producción artística es bastante abundante, y que tan solo hay que abrir los libros de contabilidad para que afloren un sinfín de datos sobre la historia del bordado en la seo.

¹ J. Gestoso, *Sevilla Monumental y Artística*, vol. II, Sevilla 1890, pp. 409-420; Idem, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XII hasta el XVIII*, vol. I, Sevilla 1899, pp. 27-46; A. Guichot, *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas*, vol. II, Sevilla 1935, pp. 357-401.

² I. Turmo, *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)*, Sevilla 1955.

³ Por ejemplo E. Fernández de Paz-M.N. Álvarez Moro, *Bordados en oro y sedas. Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza*, vol. 4, Sevilla 2005; A. Luque Teruel, *Juan Manuel Rodríguez Ojeda: el diseño como fundamento artístico*, Sevilla 2020; J. Aguilar Díaz, *El arte del bordado en la iglesia de Santa Ana de Sevilla*, in *Santa Ana de Triana: Aparato histórico-artístico*, Sevilla 2016, pp. 587-593; R. Gelo, *De Luis de Góngora a Marcos Maestre: el terno blanco de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera (1584-1634)*, in "Laboratorio de Arte", n. 29, 2017, pp. 194-206; Idem, *Miguel de Peñaranda, bordador de Barcarrota en la Sevilla del último tercio del siglo XVI*, in "Revista de estudios extremeños", vol. 74, n. 18, pp. 129-155; Idem, *Simón de Trujillo y su familia, bordadores en la Sevilla del siglo XVI*, in "Archivo hispalense", n. 306-318, 2018, pp. 237-260; J.M. García Rodríguez, *El manto rojo de la Divina Pastora de Capuchinos, obra de la bordadora Dolores Santana Caraballo*, in "Archivo Hispalense", n. 312-314, 2020, pp. 243-269; Idem, *Antonia Jan-in Monferrin, Bordadora sevillana del siglo XIX: nuevos datos biográficos y atribuciones de obras para Sevilla*, in "Boletín de las cofradías de Sevilla", n. 756, 2022, pp. 30-34, entre otros muchos trabajos.

⁴ M.A. González Mena, *Ornamentos Sagrados*, in *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1985, pp. 647-697.

Ante este panorama, en este trabajo vamos a hacer justicia con uno de los bordados más destacados de cuantos se custodian en la catedral, además de ser identificativo de una de las fiestas principales de la ciudad de Sevilla. Nos referimos a los faldones del paso procesional de la custodia de plata del Corpus Christi, unas piezas bordadas que guardan celosamente su anonimato y cronología, pero de la que hemos podido reconstruir gran parte de su historia.

En concreto, se trata de una obra que fue ejecutada por Félix Carrillo, un artista totalmente desconocido, a pesar de que su trabajo ha sido siempre ejemplo del buen hacer de los talleres de bordadores barrocos. De su vida sabemos poco, aunque podemos concretar que era un eclesiástico y que desde mediados del siglo XVIII estuvo en la nómina de los servidores de la catedral de Sevilla. En principio, ocupó el puesto de cetrero, para, en 1762, subir de escalafón y convertirse en colector de las misas de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, puesto que ocupó hasta su muerte, acaecida posiblemente a principios de la década de 1790⁵.

Y aunque desconocemos sus inicios en el arte del bordado, a partir de mediados de la década de 1760, lo encontramos empleado por la mayordomía catedralicia en estas labores, dirigiendo un taller con varios oficiales a su cargo. No tenemos duda de que tuvo una producción anterior que determinase su elección como el mejor artista para realizar los referidos faldones, ya que estamos hablando de un trabajo de relevancia que no pudo ser entregado a un principiante en este arte. Desafortunadamente, tan solo conocemos la noticia de que en 1758 la Hermandad de la Carretería le encargó un paño de difuntos, el cual fue ampliado y enriquecido treinta años después por este mismo artista⁶.

Por lo tanto, trabajos como el referido debieron ser la carta de presentación para que el cabildo decidiese encomendarle el bordado de estos faldones, los cuales tuvieron unos antecedentes igualmente ricos. En efecto, la tradicional manera de llevar estas andas por hombres dispuestos debajo y ocultos por estos tejidos, marcaron desde al menos el siglo XVI la manera de procesionar de las imágenes, reliquias y el Santísimo Sacramento en Sevilla. Y el ejemplo lo tenemos en este caso, ya que, cuando se terminó la custodia de plata por Juan de Arfe en 1587, fueron ejecutados unos faldones de tela carmesí, forrados de lienzo del mismo color, con sus franjones de oro y plata y con doce alamares para su sujeción⁷. Tejidos que fueron suplantados en 1636 por otros de lama blanca con un bordado de lama anteaada, perfilado con seda carmesí y forrado con trenzas de oro, todo

⁵ Datos biográficos extraídos de ACS (Archivo de la Catedral de Sevilla), Fondo Capitular, *Secretaría, Autos Capitulares*, legajo 7178, f. 57v.

⁶ AHPS (Archivo Histórico Provincial de Sevilla), *Protocolos Notariales de Sevilla*, legajo 15381, ff. 257-259v. Esta obra y una túnica de san Juan de 1762 son citadas por F. García de la Torre, *Estudio histórico-artístico de la Hermandad del Gremio de Toneleros de Sevilla (Carretería)*, Sevilla 1979, p. 142.

⁷ ACS, Fondo capitular, *Fábrica, Inventarios*, legajo 9734, f. 126v.

ello perfilado con una franja de oro y un forro de esterlín⁸. Nuevamente en 1690, estos faldones fueron renovados, guarneciéndolos con un franjón bordado a lo romano que debía formar parte de los respiraderos⁹, cuyo coste alcanzó los 500 ducados y fue donado por el capitán Juan Pérez Caro¹⁰. Unas piezas bordadas que debían estar deterioradas a mediados del siglo XVIII, a la par que no casaban bien con el espíritu de magnificencia que se respiraba en la seo hispalense. Por esta razón, en la reunión capitular del 4 de marzo de 1756, los canónigos expresaron su deseo de sustituirlas, aunque el 8 de abril siguiente, después de valorar su costo y ante los muchos gastos que tenía la fábrica en esos momentos, se suspendió la iniciativa. Finalmente, la decisión de ejecutar dicho bordado aconteció en 1766, siendo a principios de ese año cuando se le encargó la obra al referido Félix Carrillo. El primer pago se registra en la contabilidad catedralicia el 23 de abril valorado en 68.000 maravedíes, seguidos de otros tantos los días 9, 21 y 24 de mayo, más la misma cantidad también el 28 de junio y el 12 de septiembre, alcanzando por lo tanto la cifra total de 408.000 maravedíes¹¹. Sin duda, una elevada cantidad que merecía este trabajo estrenado en la procesión del Corpus Christi que en ese año se celebró el jueves 29 de mayo, dándose a conocer en el auto capitular registrado ese mismo día que la obra había costado la cantidad de 5.000 pesos, los cuales equivaldrían a 1.360.000 maravedíes. Una diferencia con respecto a la recogida en las cuentas de fábrica debida a que en esta última cantidad estaban incluidos los costes del tisú de plata y los hilos de oro y seda¹². Sin embargo, según quedó registrado en los autos capitulares, en la mañana, después de salir la custodia de la catedral, sobrevino un fuerte vendaval que hizo finalmente que el cortejo tuviera que refugiarse en la iglesia colegial del Salvador, reiniciándose nuevamente avanzada la tarde cuando se serenó el tiempo. Por esta incidencia climatológica, los faldones quedaron algo deteriorados por «el lodo, y salpicadero de los pies de los mozos que la conducían»¹³. De ahí que el taller volviese a intervenir en la obra, recibiendo el 29 de noviembre siguiente la gratificación de 12.104 maravedíes¹⁴.

Definitivamente, con estos faldones se completaba la imagen del paso procesional de la custodia del Santísimo Sacramento (Fig. 1), pues fueron lo suficientemente ricos y suntuosos para que ya no hubiera ningún intento posterior de suplantarlos. Lo que sí se hicie-

⁸ ACS, Fondo capitular, *Fábrica, Inventarios*, legajo 9739, f. 141.

⁹ Franja superior de los faldones para la entrada de aire al interior de las andas.

¹⁰ ACS, Fondo capitular, *Varios*, legajo 10773, f. 72.

¹¹ ACS, Fondo capitular, *Contaduría, Libramientos*, legajo 6352, ff. 255, 256v, 257, 257v, 260, 266.

¹² ACS, Fondo Capitular, *Secretaría, Autos Capitulares*, legajo 7180, ff. 95-v. Matute recoge este auto, si bien dice que costaron 6.500 pesos. J. Matute y Gaviria, *Anales eclesiásticos y seculares de la M. N. Y. M. L. ciudad de Sevilla*, vol. II, Sevilla 1887, p. 210.

¹³ ACS, Fondo Capitular, *Secretaría, Autos Capitulares*, legajo 7180, ff. 95rv.

¹⁴ ACS, Fondo capitular, *Fábrica, Mayordomía*, legajo 4537, s. f.



Fig. 1. Félix Carrillo, 1766, *Faldón del paso de la custodia de Juan de Arfe*, tisú de plata bordado en oro y sedas, Sevilla, Catedral de Santa María de la Sede.

ron fueron diferentes restauraciones debido al deterioro que por el uso y el paso del tiempo sufrieron tanto el tisú de plata como los hilos metálicos y las sedas empleadas. En efecto, en 1800 la bordadora saboyana Ana Davied recibía 153.000 maravedíes «por el resanado en oro y colores del bordado de los faldones de la pariguela de la custodia grande que sobre hallarse muy lastimados se habían oscurecido y roto con la lluvia que les cayó en la procesión del corpus de este año»¹⁵. De igual manera, el bordador Juan Bautista Carrasco y Alaraz en 1817 «resanaba casi nuevo» el tercer faldón de la custodia¹⁶. Unas restauraciones históricas a las que debieron seguir otras más que desconocemos hasta llegar a la que se efectuó en 1992 en los talleres de bordado de Fernández y Enríquez y que ha permitido su conservación hasta la actualidad¹⁷.

El bordado es de realce, compuesto por diferentes piezas bordadas con hilos tendidos que adquieren su relieve gracias al relleno. Estas presentan una gran diversidad técnica, empleando materiales de oro que van desde el hilo a la hojuela y la lentejuela, creando un efecto casi de metal labrado. Además, en las capillas historiadas se utiliza un bordado con punto de matiz de sedas polícromas para tratar a los personajes y la vegetación principal, y el oro matizado para los fondos, creando efectos verdaderamente pictóricos aunque desgraciadamente hoy están bastante perdidas. No obstante, lo más llamativo es el diseño de cada uno de los frentes, donde es palpable el triunfo de la rocalla.

En cada faldón se repite el mismo esquema, presentando en primer lugar una cenefa superior o frontalera que está compuesta por piezas bordadas cosidas a una malla de hilo de oro y que forman los respiraderos. Dichas piezas describen una cadeneta de ces arrocadas, de asimétrica disposición, las cuales confluyen en un *cartouche* cen-

¹⁵ ACS, Fondo capitular, Contaduría, Libramientos, legajo 6357, f. 416v

¹⁶ ACS, Fondo capitular, Contaduría, Libramientos, legajo 6361, f. 325.

¹⁷ M.D. Alvarado, *La restauración de los faldones de la custodia del Corpus costará quince millones de pesetas*, in "ABC", 2-11.92, p. 67.

tral, a manera de rocalla, en cuyo interior aparecen en los lados menores angelotes portando racimos de uvas y espigas, mientras que en los mayores laterales la Giralda entre dos jarras de azucenas que son las armas del Cabildo Catedral hispalense. La falda de dichos frontales está ocupada en su centro por una cartela arrocallada de mayor tamaño, que acoge los pasajes de temas veterotestamentarios, fusionándose en su cúspide con el *cartouche* de los respiraderos. Enmarcando la tarja de imaginería aparecen ces aveneradas que se enlazan con hojas estilizadas, flores, espigas y racimos de uvas (Fig. 2).

Como hemos comentado, de gran interés son las escenas historiadadas que evocan alegorías eucarísticas, los cuales, si

bien han perdido gran parte de su policromía debido a la última restauración de 1992, aún podemos reconocer su argumento. En el faldón frontal delantero se representa el relato de *David tomando los panes de la proposición que custodiaba en el templo el sumo sacerdote Abiatar*, en la lateral derecho *la lucha de Sansón y el león*, en el izquierdo *Elías despertado por el ángel y mandándole comer para encaminarse al monte Joreb* (Fig. 3), y finalmente en el frontal trasero *la Caída del Maná*. Todas estas escenas presentan paisajes montañosos con alguna vegetación o elemento arquitectónico, apareciendo sus protagonistas en un primer plano, acompañados



Fig. 2. Félix Carrillo, 1766, *Faldón lateral del paso de la custodia de Juan de Arfe*, tisú de plata bordado en oro y sedas, Sevilla, Catedral de Santa María de la Sede.



Fig. 3. Félix Carrillo, 1766, *Detalle de la cartela del faldón lateral del paso de la custodia de Juan de Arfe*, tisú de plata bordado en oro y sedas, Sevilla, Catedral de Santa María de la Sede.



Fig. 4. Félix Carrillo, 1766-1767, *Viso del Santísimo Sacramento*, terciopelo bordado en oro y sedas, Sevilla, Catedral de Santa María de la Sede.

en esta ocasión, la obra está centrada por un Sagrado Corazón seráfico timbrado por una corona real y rodeado de una orla de nubes y rallo, donde se puede leer en letras capitales AMOR DIVINO SOIS. El resto del terciopelo encarnado recibe toda una orla de bordado en oro, lentejuelas y seda, dibujándose ces encrespadas, florecillas y alargadas hojas que se funden a las cuatro rocallas dispuestas en las esquinas que cobijan nuevamente las habituales haces de espigas y racimos de uvas, sin olvidar en la parte inferior la cartela con un pequeño Agnus Dei sobre el libro de los siete sellos.

Además, años más tarde la contabilidad registra otros trabajos de su taller. En concreto, en 1778 bordó un frontal y una credencia para la capilla de la Antigua, en 1786 también ejecutó el bordado de dos capas de racionero y al año siguiente otras dos para los medios racioneros, piezas todas ellas desaparecidas¹⁹.

En definitiva, tras estos trabajos, su nombre desaparece de la contabilidad e igualmente del imaginario colectivo de la ciudad, pasando al anonimato toda esta creación a pesar de que siempre estos faldones fueron considerados verdaderas obras maestras del arte hispalense.

¹⁸ ACS, Fondo capitular, *Contaduría, Libramientos*, legajo 6352, ff. 272, 280.

¹⁹ ACS, Fondo capitular, *Contaduría, Libramientos*, legajo 6354, f. 430, legajo 6356, ff. 339, 437.

Piani da tavolo in pietre dure (ca. fine del XVIII secolo). Tra diaspri di Corsica e Sicilia, ‘nefrite d’Egitto’, l’Antico e l’Oriente

Paola Venturelli

Intorno a 1785 Antonio Cioci (1722-1792), dal 1771 «pittore e sceglitore di pietre dure» presso la Galleria dei Lavori, storica istituzione fondata a Firenze nel 1588 da Ferdinando I de' Medici, esegue due dipinti a olio con *Vasi antichi e fiori*¹. Costituiscono i modelli per una coppia di piani di tavolo in commesso, con fondo in diaspro di Corsica (69x119 cm) (Fig. 1). In via di conclusione nel luglio 1791, nel marzo dell'anno seguente risultano tra i lavori finiti della Galleria, completati dal supporto ligneo realizzato dall'ebanista Lorenzo Dolci². Al suo esordio pittore di vedute e scene di genere, Cioci mostra qui un inedito indirizzo figurativo, ideando uno spazio astratto con vasi appoggiati su schegge lapidee irregolari messe in prospettiva, in esiti

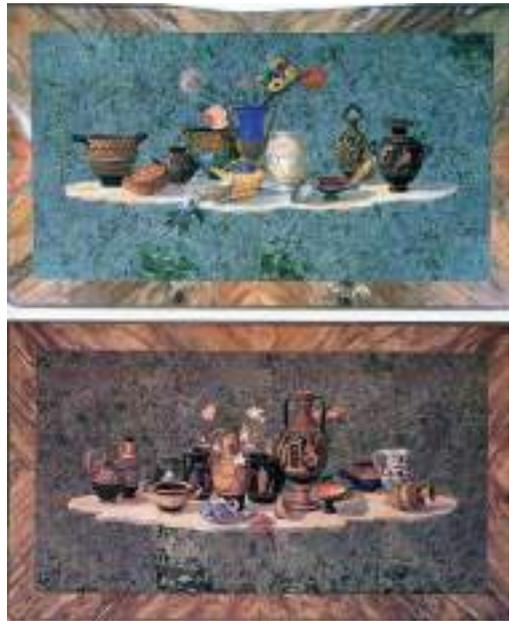


Fig. 1. Manifatture granducali fiorentine, 1792 ca., *Piani di tavola da modelli di Antonio Cioci raffiguranti Vasi antichi*, commesso di pietre dure con fondo di diaspro, Firenze, Galleria Palatina.

¹ Cfr. A. Zobi, *Notizie storiche riguardanti l'Imperiale e Reale Stabilimento dei lavori di commesso in pietre dure di Firenze*, Firenze 1841, in part. pp. 242-269; Idem, *Notizie storiche sull'origine e progressi dei lavori di commesso in pietre dure*, Firenze 1853; A. González Palacios, *Commessi granducali e ambizioni galliche*, in *Florence e la France. Rapports sous la Revolution et l'Empire*, Firenze 1979, pp. 51-113, in part. 86-94; S. Rudolph, *Cioci, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25, Roma 1981; sui due piani da tavolo, da ultimo, A. Patera, *Vasi etruschi e fiori*, in *Vasimania. Dalle Explicationes di Filippo Buonarroti al Vaso Medici*, catalogo della mostra a cura di M.G. Marzi-C. Gambaro, Firenze 2019, schede 15-16, pp. 97-98 (con bibliografia).

² Oltre a A. González Palacios, *Commessi granducali ...*, 1979, cfr. A. M. Giusti, in *La cappella dei Principi e le pietre dure a Firenze*, a cura di U. Baldini-A.M. Giusti-A. Pampaloni Martelli, Firenze 1979, schede 57, 66, 67, 70, 71; da ultimo M.G. Marzi, «La regina del secolo»: dalle *Explicationes et conjecturae al Gabinetto delle Terre*, e *Piano di Tavolo*, in *Vasimania. Dalle Explicationes ...*, 2019, pp.17-36 e scheda 17, pp. 98-99 (con bibliografia); per l'ebanista, cfr. E. Colle, *I mobili di Palazzo Pitti. Il primo periodo lorenese 1737-1799*, Firenze 1992, p. 122.



Fig. 2. Manifatture granducali fiorentine, 1784 ca., *Piano di una tavola da modello di Antonio Cioci raffigurante Vasi antichi*, commesso di pietre dure con fondo di porfido rosso, Firenze, Galleria Palatina.

aderenti agli orientamenti artistici del Neoclassicismo, che si distaccavano dai precedenti lavori della Galleria, abbandonando i soggetti a figure caratterizzanti la fortunata carriera del suo predecessore, Giuseppe Zocchi (1711-1767)³. Una «pittura ornativa che comporta più decisivi e pronunciati contorni» -come avrà modo di rilevare nel 1841 Antonio Zobi (1808-1879) -, in grado di svincolare il commesso dalla subordinazione mimetica al modello pittorico, ricercando inedite possibilità espressive per i materiali lapidei⁴.

Il nuovo indirizzo era per la verità già apparso intorno al 1780 attraverso la coppia di modelli, sempre a olio, riferibili allo stesso Antonio Cioci, anch'essi con *Vasi all'antica* disposti su una lastra lapidea di forma irregolare, questa volta da tradursi in piani da tavolo con fondo in porfido, compiuti nel 1784 (Fig. 2)⁵. Rispondeva al gusto neoclassico il fondo in porfido rosso, scomparso dai laboratori fiorentini dopo il *revival* cinquecentesco, simbolo di potere nella Roma Imperiale, evocativo dell'antico, in linea con le aspirazioni del granduca Pietro Leopoldo di Lorena, grazie al quale dal 1765 Firenze era tornata ad avere la sua corte⁶.

³ Cfr. A. Tosi, *Giuseppe Zocchi e la Toscana del Settecento*, Firenze 1997.

⁴ A. Zobi, *Notizie storiche ...*, 1841, pp. 243-244; V. Corvisieri, *Zobi, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 100, Roma 2020.

⁵ A. González Palacios, *Commessi granducali...*, 1979, pp. 86-94; A.M. Giusti, in *La Cappella dei Principi...*, 1979, schede 66, 67, pp. 272-273.

⁶ A. Pampaloni Martelli, *Porfido rosso antico*, in *Splendori di pietre dure. L'Arte di Corte nella Firenze dei Granduchi*, catalogo della mostra a cura di A.M. Giusti, Firenze 1988, pp. 269-270.

I vasi antichi rappresentati nelle due serie non sono peraltro di fantasia, aderendo genericamente ai recenti orientamenti delle arti decorative europee, in cui la voga del vasellame greco ed etrusco aveva tratto impulso dalla pubblicazione dei vari repertori di antichità divulgati durante il terzo quarto del XVIII secolo⁷. I modelli di Antonio Cioci hanno una precisa e duplice fonte di ispirazione.

Nel caso dei piani con porfido rosso, egli è infatti direttamente influenzato dai quattro volumi editi tra 1767 e 1776 documentanti la collezione dei vasi raccolti da Sir William Hamilton (1730- 1803), ambasciatore del Regno Britannico a Napoli tra 1764 e 1799, una pubblicazione già nel 1781 acquistata dal Direttore della Galleria dei Lavori Cosimo Siries per la Galleria stessa, e quindi certamente nota ad Antonio Cioci⁸. Negli altri due modelli a olio previsti per commessi con fondo in diaspro di Corsica, come ha provato Maria Grazia Marzi, a influire sui soggetti è invece la collezione granducale di ceramiche antiche. I pezzi copiano, infatti, esemplari esistenti nel Gabinetto delle Terre allestito nel 1784 da Luigi Lanzi (1732-1810) - «*interpretes antiquitatum*» presso la Galleria degli Uffizi negli anni di Pietro Leopoldo e di suo figlio Ferdinando III⁹- insieme a Giuseppe Pelli Bencivenni (1729-1808), dal 1775 Direttore della Galleria degli Uffizi, un allestimento effettuato in occasione della ristrutturazione voluta dal Granduca Pietro Leopoldo, riunendo in una stanza adiacente alla Tribuna buontalentina circa settecento pezzi prelevati da altri ambienti. Sulla base dell'illuminismo enciclopedico, nel piano leopoldino i vari manufatti della Galleria vengono suddivisi per classi, a seconda della materia e musealizzati, dando luogo a vari «Gabinetti Singoli»¹⁰.

La ricchezza della collezione ceramica fiorentina viene quindi a essere pubblicizzata dai due piani in commesso decorati con serie di vasi, splendida antologia della varietà delle opere vascolari presenti nel Gabinetto delle Terre, eternizzate attraverso la pietra. Un materiale certamente più durevole sia del supporto cartaceo cui William Hamilton aveva affidato la sua raccolta, sia della fragile porcellana attraverso la quale la Real Fabbrica di Napoli, tra 1780 e 1799, sotto la direzione di Domenico Venuti (1745-1817), aveva diffuso il gusto archeologico in anticipo sulle altre manifatture di porcellane europee, copiando forme e decorazioni dei pezzi della collezione napoletana. Tra 1785 e 1787 è realizzato il noto «servito etrusco» per re Giorgio III di Inghilterra: duecentottantadue pezzi rical-

⁷ *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il padre dell'archeologia in Toscana*, catalogo della mostra a cura di B. Arbeid- S. Bruni-M. Iozzo, Firenze 2019.

⁸ S. Schutze, *The Complete Collection of Antiquities from the Cabinet of Sir William Hamilton*, Köln 2004; C. Gambaro, *I vasi: da interesse a "mania". Hamilton, d'Hancarville e Tischbein a Firenze*, in *Vasimania. Dalle Explicationes...*, 2019, pp. 37-58 (a p. 44).

⁹ Cfr. G. Cipriani, in *Winckelman...*, 2016, scheda 91, pp. 305-306.

¹⁰ M.G. Marzi, *Nota su due tavoli di Palazzo Pitti*, in *Miscellanea etrusca e italica in onore di Massimo Pal-lottino*, in "Archeologia Classica", 43, 1991, pp. 1001-1011; Eadem, *Il Gabinetto delle Terre di Luigi Lanzi*, Firenze 2015.

canti il vasellame Greco e Italiota a figure rosse e nere della raccolta borbonica, costituendone quasi il catalogo¹¹.

Durante lo stesso biennio Antonio Cioci eseguiva altri due modelli per piani da tavolo. Il 20 dicembre del 1785 aveva ricevuto il compenso per «un quadro rappresentante vasi di porcellana grandi del Giappone tutti fioriti con rabeschi, e ornamenti, e vasi della fabbrica Ginori con un mazzo di fiori in terra legato da un nastro»; a marzo gli veniva saldato un secondo modello, di analogo soggetto¹².

Solo il 20 agosto 1792 però il Direttore Luigi Siries, valente incisore e figlio di Cosimo, al quale era subentrato nel 1789, sottopone il primo dipinto al Granduca Ferdinando, succeduto due anni prima al padre Pietro Leopoldo, nel 1791 divenuto marito della cugina Maria Luisa, figlia del re di Napoli Ferdinando IV e di sua zia Maria Carolina.

Era previsto un fondo di porfido, materiale tuttavia subito scartato dal Granduca, forse per distanziarsi dalle scelte paterne. Viene allora proposta la «pietra nefritica d'Egitto», dalle intonazioni nere verdastre, perché - come scrive lo stesso Siries - «pregevole per la rarità e adatta a lasciar trionfare il lavoro e che non si era mai adoperata unita alle altre, per la diversità della Durezza»¹³. Di questa pietra aveva trattato nel 1719 un vecchio e famoso artefice della Galleria dei Lavori, Giuseppe Antonio Torricelli (1662-1719) nel suo *Trattello delle Gioie e Pietre*, distanziandosi dalla credenza sostenuta nei lapidari fino allora che fosse da ritenersi preziosa perché in grado di guarire dal 'male nefritico', lavorandola in una «tazza» per il «Principe Ferdinando»¹⁴. Prima di lui se ne era occupato Filippo Baldinucci (1624-1697) nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, edito nel 1681, riservando inoltre notevole attenzione ai diaspri di Sicilia, giustamente celebri per le straordinarie cromie, tra i materiali più usati dall'opificio fiorentino, importati in gran quantità nel Sei e Settecento per le manifatture granducali tramite navi che dai porti siciliani portavano le pietre a Livorno e da lì a Firenze¹⁵. Le sgargianti e variegata colora-

¹¹ Cfr. A. Caròla-Perrotti, *Il «Servizio Etrusco»* e M. Lista, *Modelli del «Servizio Etrusco»*, in *Le porcellane dei Borboni di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda 1743- 1806*, catalogo della mostra a cura di A. Caròla Perotti, Napoli, 1986, pp. 346-351, 352- 375; inoltre: V. Cocchi, *Domenico Venuti e le porcellane di Capodimonte*, Firenze 1982.

¹² A. González Palacios, *Commissi granducali...*, 1979, p. 91; E. Colle, in *Splendori di pietre dure...*, 1988, scheda 58, p. 206.

¹³ A. González Palacios, *Commissi granducali...*, 1979, App. II, doc. 71; A.M. Giusti, in *La cappella dei Principi...*, 1979, pp. 283- 284. Per la pietra nefritica, cfr. *Manuale della storia naturale [...] di Gio. Fed. Blumenbach recato in italiano*, vol. V, Milano 1828, pp. 446- 450 («Nefrite o giada orientale [...] pietra nefritica, ed anche la Giada d'Egitto»).

¹⁴ *De Lapidibus. Il Trattato delle pietre di Giuseppe Antonio Torricelli*, a cura di A.M. Massinelli, Firenze 2019, p. 100; vedi anche A. Zobi, *Notizie storiche...*, 1853, p. 339 («pietra conosciuta comunemente colla denominazione di nefrite, o nifrite, che credesi provenire dall'Egitto»).

¹⁵ F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno [...]*, Firenze 1681, p. 178; A. Pampaloni Martelli, *Le raccolte lapidee dell'opificio delle pietre dure*, in *Splendori di pietre dure...*, 1988, pp. 273-274.

zioni dei diaspri di Sicilia costituivano una delle attrattive della raccolta radunata nella sua dimora dal medico e naturalista Giovanni Targioni Tozzetti (1712-1783), tappa obbligata per i viaggiatori e gli scienziati europei di passaggio a Firenze¹⁶.

Nel 1795 i due piani con «vasi di porcellana del Giappone [...] e della Fabbrica Ginori» dovevano essere già quasi conclusi (Fig. 3). In agosto sono, infatti, registrati pagamenti per la doratura della cornice di bronzo e per l'intaglio delle basi lignee del tavolo, eseguite da Lorenzo Dolci con la collaborazione del collega Pasquale Corsani. Il 15 gennaio 1797 la prima tavola era inventariata tra gli arredi di Palazzo Pitti, da dove verrà



Fig. 3. Manifatture granducali fiorentine, 1797 ca., *Piani di tavola da modelli di Antonio Cioci raffiguranti Vasi di porcellana*, commesso di pietre dure con fondo di 'nefrite d'Egitto', Firenze, Galleria d'Arte Moderna.

trafugata nel 1799 dai francesi, entrati in quell'anno a Firenze, per essere restituita nel 1816. L'altra, rimasta nella Galleria dei Lavori fino al 1803, farà ritorno solo nel 1868, entrando a far parte degli arredi della reggia fiorentina per volere di Vittorio Emanuele II; dovette infatti seguire Maria Luisa di Borbone nei suoi spostamenti a seguito della fine del Regno d'Etruria nel 1807 e approdare a Parma¹⁷. Il primo esemplare, con raffigurazioni «imitating a breakfast service in the natural disorder of a half -finish meal», colpirà particolarmente l'americano George Stillman Hillard (1808-1879), nel 1847 a Palazzo Pitti, pieno di ammirazione per i tavoli in commesso distribuiti nel palazzo¹⁸.

Anche in questi due modelli Antonio Cioci non propone oggetti di fantasia. Sono, infatti, citati fedelmente pezzi della raccolta granducale ceramica a soggetto

¹⁶ T. Arrigoni, *Uno scienziato nella Toscana del Settecento. Giovanni Targioni Tozzetti*, Firenze 1987, pp. 44-45; C. Cipriani-A. Scarpellini, *Un contributo alla mineralogia settecentesca. La collezione di Giovanni Targioni Tozzetti*, Firenze 2007, p. 82; *De lapidibus...*, 2019, pp. 76-77.

¹⁷ A.M. Giusti, *Il museo dell'opificio delle pietre dure a Firenze*, Milano 1978, p. 327; Eadem, in *La Cappella dei Principi...*, 1979, p. 283.

¹⁸ G. Stillman Hillard, *Six Months in Italy*, II vol., Boston 1860, pp. 87-88.

orientale ancora oggi esistenti, raccolta iniziata con i primi Medici e purtroppo drammaticamente depauperata con l'arrivo a Firenze dei Lorena d'Asburgo. Dopo il picco nella prima metà del secolo la moda per la cineseria aveva subito una brusca frenata, venendo soppiantata dagli stilemi promossi in tutta Europa in seguito ai ritrovamenti di Ercolano e Pompei, cui aveva aderito Pietro Leopoldo, anche se è a lui che si deve tra 1772 e 1785 l'allestimento «alla cinese» di alcune stanze della Villa di Poggio Imperiale, con carte e sete dipinte alle pareti¹⁹. Della collezione granducale Cioci riproduce in uno dei due piani da tavolo la bottiglia con decoro blu di produzione cinese della seconda metà del XV secolo, mentre nell'altro il vaso giapponese a collo lungo degli inizi del XVIII secolo, messo al centro della composizione, con quello più piccolo quadrangolare, coevo e parimenti giapponese, sulla sinistra²⁰.

Durante la seconda metà del secolo nelle dimore granducali compaiono anche oggetti «di terra del Ginori», vale a dire manufatti realizzati a partire dal 1737 a Doccia nella fabbrica di porcellane e maioliche impiantata dal marchese Carlo Ginori. Costituiscono uno straordinario esempio dello sperimentalismo che percorre il Settecento, segnato dall'affannosa ricerca del segreto per produrre la porcellana della Cina e del Giappone, dove indagine scientifica, applicazione tecnologica e creazioni artistiche si saldano²¹. Appartengono a tale ambito la teiera in primo piano, sulla destra in una delle due tavole, ornata dal decoro detto «a galli», tipico a partire almeno dal 1747 della manifattura Doccia, ma già usato nelle porcellane cinesi e giapponesi del XVII secolo, qui proposto in cromia rossa arancio; nell'altra tavola invece compare sulla destra un porta-ampolle con ansa a ferro di cavallo, anch'esso tipico della produzione di Doccia²². Nonostante la straordinaria resa tecnica formale, entrambi i piani da tavolo non si sottraggono ad ogni modo dal rischio di essere intesi esclusivamente come quadri in pietre dure. Proprio soffermandosi sulla «tavola di nifritico ove sono commessi ed intarsiati bellissimi vasi ad imitazione delle porcellane dette di Giappone, [...] osservabili per la fedeltà dell'imitazione», Zobi afferma: «se non che detta tavola richiederebbe esser situata verticalmente e non orizzontalmente, onde ne fosse meglio visto ed apprezzato il merito»²³.

La porcellana si adatta perfettamente per la sua alta proprietà di resistenza al calore alla fabbricazione di teiere, caffettiere, cioccolattiere, oggetti che con

¹⁹ F. Morena, *Dalle Indie orientali alla corte di Toscana. Collezioni di arte cinese e giapponese a Palazzo Pitti*, Firenze 2005, in part. pp. 298-302.

²⁰ F. Morena, *Dalle Indie orientali ...*, 2005, schede 3-5, 183, 198, 199, pp. 50-51, 247, 255-256.

²¹ A. Biancalana, *Porcellane e maioliche di Doccia. La fabbrica dei marchesi Ginori. I primi cento anni*, Firenze 2009, pp. 163-164.

²² E. Colle, in *Splendori di pietre dure...*, 1988; scheda 58, p. 206; A. Moore Valeri, *Catrosse a Cortona. Una manifattura di terraglie e maioliche in Toscana (1796-1910)*, Firenze 2011, pp. 56-57, e fig. 11.

²³ A. Zobi, *Notizie storiche...*, 1841, pp. 244-245; Idem, *Notizie storiche...*, 1853, p. 302 («Se non che detta tavola se venisse a essere situata verticalmente e non orizzontalmente, ne sarebbe assai meglio»).



Fig. 4. Aniello Lamberti, 1783, *Veduta del Caffè-Haus nel Reale Giardino dei Boboli*, incisione acquarellata, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.

chicchere e contenitori per il tè e il costosissimo zucchero sono rappresentati nei nostri due piani in commesso. Sono le bevande ‘esotiche’, introdotte in Europa durante il XVII secolo, che promuovono innovazioni sia sul piano delle abitudini sociali sia della cultura materiale e la creazione di nuovi oggetti²⁴, indici di distinzione e lusso, dati gli ingenti sborsi necessari per il loro acquisto. Emblema di una nobiltà cosmopolita e simbolo di raffinatezza, dalla Spagna il cioccolato si era diffuso nei centri europei arrivando precocemente in Toscana già intorno al 1668, favorito dal gusto del Granduca Cosimo III²⁵.

²⁴ P. Venturelli, *Gonzaga Collecting: Palace Inventories and New Objects (1626-1709)*, in *The Transition in Europe between XVII and XVIII centuries. Perspectives and Case Studies*, a cura di A. Alvarez-Ossorio-C. Cremonini-E. Riva, Milano 2016, pp. 350-364.

²⁵ G. Targioni Tozzetti, *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le Produzioni naturali e gli Antichi Monumenti*, Firenze 1780, pp. 221-222; F. Morena, *Dalle Indie orientali...*, 2005, p. 152 (l'inventario dei beni personali di Cosimo III del 1690, riporta quarantesi chicchere che «Servono per la cioccolata»: la prima menzione esplicita a questa bevanda, che Cosimo imparò ad apprezzare a Madrid dove si era recato nel 1668); *Cioccolata: squisita gentilezza*, catalogo della mostra a cura di P. Scapecchi- L. Nencetti, Firenze 2005; C. Conforti- F. Funis, *Ozi fiorentini e devozione spagnola nella villa all'Ambrogiana*, in *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Epoca Moderna*, a cura di M. Gómez-Ferrer-Y. Gil Saura, «Cuadernos Ars Longa», 8, 2018, pp. 15-43 (a pp. 25-26); I. Fattacciu, *Socialità, esotismo e “ispanizzazione” dei consumi nella Spagna del Settecento*, Trieste 2018, pp. 44-57.

Per la degustazione della cioccolata e del caffè' e l'espletamento dei nuovi riti, tra 1774 e 1776 il Granduca Pietro Leopoldo fa erigere nel giardino dei Boboli, dietro Palazzo Pitti, il *Kaffe-haus*, ambiente rinominato *Casino di delizia*. Un piccolo padiglione a forma circolare sormontato da una cupola, in cui suggestioni di stampo rococò di matrice viennese si mostrano influenzate dalle turcherie, tanto apprezzate dagli Asburgo: un ambiente dove certamente vennero usati manufatti simili a quelli rappresentati da Antonio Cioci (Fig. 4)²⁶.

²⁶ F. Morena, *Dalle Indie Orientali...*, 2005, p. 163.

“Case di bambola” nella Trapani del secondo Settecento: la *Nascita della Bambina*

Daniela Scandariato

Racconta il canonico Simone Romano, nelle pagine del primo inventario del Museo Pepoli, che «Antichissima costumanza è stata in Trapani celebrarsi la commemorazione della Natività di Maria SS.ma ... col prepararsi delle stanzette con personaggi più o meno storici riproducenti le stanze o camere del Palagio dei SS. Gioacchino ed Anna, che sorge non molto distante da Gerusalemme ... Ricchi e poveri altra volta la faceano a gara per richiamare alla mente dei visitatori le scene immaginarie, che avrebbero dovuto svolgersi in quell'occasione: i primi in camerette con volte intagliate, con portiere e finestre dorate e a miniature, con mobili di vario e ricco stile, con personaggi, detti volgarmente pupi, vestiti con stoffe preziose, a ricami, con broccato etc., i secondi come meglio potevano. La camera della ottuagenaria S. Anna messa a letto e visitata ed assistita da principesse, con la culla della Bambina custodita dall'Arcangelo S. Michele, il salotto di ricevimento di S. Gioacchino, circondato da principi reali, sommi sacerdoti, personaggi eminenti, che con lui tengono consiglio; una delle sale dove stanno raccolti i paggetti, i servitori, le ancelle; altre dove bambine si divertono un mondo intessendo danze; altra destinata alle cameriere intente al bucato e a stacciare la biancheria, altra la cucina, dove vedensi il moro e la mora col forno e tutti gli utensili per preparare il pranzo, e la sala a mangiare, dove è preparato ogni ben di Dio, con dolci e vini»¹.

Le parole del Romano costituiscono una testimonianza preziosissima della *Nascita della Bambina*, un'usanza peculiarmente trapanese oggi purtroppo tramontata². Tale tradizione è documentata da un'importante collezione custodita

¹ Museo regionale “A. Pepoli” (M.R.A.PTp), *Inventario Simone Romano*, 1908-1910.

² Una sintetica descrizione anche in F. Mondello, *Spettacoli e feste popolari in Trapani descritte dal Can. P. Fortunato Mondello*, Trapani 1882, pp. 60-62. Si vedano anche H.F. Jones, *Castellinaria and other sicilian diversions*, London 1911, pp.115-126; A.M. Precopi Lombardo, *Scultori trapanesi “d’ogni materia in piccolo e in grande” nella dinamica artistico-artigianale tra XVIII e il XIX secolo*, in *Materiali Preziosi dalla terra e dal mare nell’arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003, pp. 77-93, in part. 80, n. 41.



Fig. 1. Manifattura trapanese, seconda metà del XVIII secolo, *Nascita della Bambina, Camera di Sant'Anna*, legno, stucco, tessuto (figure), legno, cartone (mobili), Trapani, Museo regionale "A. Pepoli".

presso il Museo "A. Pepoli" di Trapani, che include 42 figurine³, 56 elementi di arredo e un consistente numero di accessori (Figg. 1, 2)⁴.

A differenza di quanto narrato dalle fonti, che facevano riferimento a statuine realizzate prevalentemente in cera, certamente riconducibili a produzione ottocentesca, le figurine in esame, databili a nostro avviso alla seconda metà del XVIII secolo, presentano una struttura in legno di cipresso o noce, grezzo per le parti strutturali, scolpito e dipinto con colori a tempera nelle parti esposte (mani, braccia, capo). In alcuni casi le teste sono realizzate interamente in legno, in altri invece la parte frontale del volto è modellata in stucco. Gli abiti sono in tessuto, con

³ M.R.A.P.Tp, *Inu. 1786-1827*. Secondo l'inventario più antico, redatto dal canonico Romano, le figurine sarebbero provenienti dalla collezione del conte Pepoli. L'inventario ufficiale del Museo le riporta invece quali dono del barone Melchiorre Curatolo. Riteniamo che la fonte più autorevole sia la più antica. In merito alla provenienza di arredi e suppellettili, di cui nulla ci dicono gli inventari, si può solo ipotizzare una origine, almeno per alcuni di essi, dalla collezione del conte.

⁴ Gli studiosi hanno riservato all'argomento solo pochi cenni: V. Scuderi, *Il Museo Nazionale Pepoli in Trapani*, Roma 1965, p. 16; M.C. Di Natale, *Arti decorative nel Museo Pepoli di Trapani*, in G. Bresc Bauer-V. Abbate-M.C. Di Natale-R. Giglio, *Trapani. Museo Pepoli*, Palermo 1991, pp. 60-119, in part. 65; L. Novara-D. Scandariato, *La Natività di Maria*, in *Il Museo Interdisciplinare Regionale Agostino Pepoli*, Trapani 2013, p. 47.



Fig. 2. Manifattura trapanese, seconda metà del XVIII secolo, *Figura della Nascita della Bambina, principe*, legno, stucco, tessuto, Trapani, Museo regionale "A. Pepoli".

arricchito da guarnizioni e galloni. In particolare è possibile ravvisare strette affinità sul piano tecnico e stilistico con le sculture presepiali trapanesi del secondo Settecento: fra le opere conservate al Pepoli si vedano, tra le altre, le figure dello splendido *Corteo dei Magi*⁵ (Fig. 3), che potrebbero essere opera dello scultore trapanese Vito Lombardo, qualora fosse confermata la loro identificazione con una serie realizzata da questo maestro nel 1773 per il committente napoletano Agnolo Fiorenzuola, come testimonia un documento recentemente scoperto⁶.

Gli sfarzosi allestimenti e le ambientazioni delle *Nascite* manifestano quel gusto per la teatralizzazione del fatto religioso che impronta molte espressioni artistiche dell'epoca: si vedano, ad esempio, le numerose composizioni a soggetto sacro con sculture in ceroplastica entro scarabattole presenti in Sicilia dal

impiego di seta, *lamé*, tulle, cotone, e sono spesso guarniti con pizzi e galloni; le loro fogge, così come quella delle calzature, ricalcano la moda del secondo Settecento o riproducono, specie nei copricapi, fogge orientali o turchesche.

La tecnica utilizzata sembra essere una derivazione dall'antica tecnica della scultura trapanese in legno, tela e colla, diffusa già dalla prima metà del XVII secolo per la realizzazione dei gruppi dei Misteri, poi impiegata per le figurine da presepe. Probabilmente furono le stesse botteghe dei *pasturari* trapanesi che, su richiesta della committenza, cominciarono diversificare la loro produzione, guardando con attenzione alla scultura presepiale napoletana, caratterizzata appunto dal vestiario in tessuto,

⁵ M.R.A.PTp, *Inu.* 652-655; 670; 672-673; 678; 700.

⁶ S. Accardi, *Le statuette di presepe di Vito Lombardo*, in www.trapaniinivittissima.it, aprile 2020. Al Lombardo si deve nel 1765 il rifacimento del gruppo *L'Arresto* facente parte dei *Misteri* di Trapani (L. Novara, *L'Arresto*, in *Legno, tela &: La scultura polimaterica trapanese tra Seicento e Novecento*, a cura di AM. Precopi Lombardo-P. Messina, Trapani 2011, pp. 134-135).



Fig. 3. Manifattura trapanese, seconda metà del XVIII secolo, *Figura da Presepe, cammelliere* (part.), legno, tela e colla, Trapani, Museo regionale "A. Pepoli".

XVIII secolo⁷. Le creazioni trapanesi, come le celebri *Dockenhaus* tedesche, sono l'espressione di una società aristocratica che si compiace di rispecchiare se stessa, proiettando nella dimensione del sacro gli artifici e le ricercatezze della propria vita quotidiana⁸. Riprendendo l'antica tradizione che considera i genitori della Vergine quali discendenti da stirpe regale, si intendeva rappresentare una società caratterizzata da gerarchie e rigide suddivisioni di ruoli e ambienti, popolata da re coronati, dignitari, principi, guerrieri in divisa militare, principesse e donne d'onore dagli abiti sontuosi, agghindate con collane, diademi o eccentrici copricapi, contrapposti a servitori mori e ancelle.

In questo variegato teatro plastico i *pupi* trapanesi presentano pose aggraziate e manierate, proprie della società aristocratica di cui sono espressione, con evidenti rimandi alla coeva pittura siciliana.

⁷ Sull'argomento si vedano S. Grasso-M.C. Gulisano, *Mondi in miniatura. Le cere artistiche nella Sicilia del Settecento*, Palermo 2011; F.M. Gerbino, *Civiltà plastica tra arte e manufatto. La ceroplastica in Sicilia tra '700 e '800*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte Medievale e Moderna, coord. Prof. M.C. Di Natale, Università degli studi di Palermo, 2011-2013, pp. 57-75.

⁸ Un analogo gusto si riscontra nei più tardi *Collage* polimaterici di fattura palermitana con interni gentilizi conservati presso la Galleria di Palazzo Abatellis (Cfr. *Artificio e realtà. Collages palermitani del tardo Settecento*, a cura di V. Abbate-E. D'Amico, Palermo 1992).

Elementi di particolare pregio sono i piccoli arredi⁹ che componevano queste originali “Case di bambola”, che riflettono in larga parte le tipologie, le forme e gli stilemi propri del mobile siciliano del secondo Settecento, e per i quali si può ipotizzare una derivazione dai modellini che gli ebanisti sottoponevano all’attenzione del committente per l’approvazione¹⁰.

Un nucleo significativo di essi si caratterizza per l’impiego del legno intagliato e dorato, che rinveniamo nei due originali *Tavoli da muro* angolari databili alla seconda metà del XVIII secolo¹¹, in cui i tre elementi portanti sono trasfigurati in sinuose volute composte di carnose foglie d’acanto e i ripiani e le basi dipinti in finto marmo sembrano emulare le accese cromie del locale marmo di libeccio. Finissima la qualità dell’intaglio anche nella serie di tre *Specchiere*¹² con doratura in lamina d’argento meccato, databili al terzo quarto del XVIII secolo, in cui si dispiega il bizzarro repertorio decorativo tipico della cornice siciliana di gusto rococò¹³.

In alcuni casi all’impiego del legno si associa quello della carta dorata, come nella coppia di *Tavoli da muro*¹⁴ il cui corpo centrale è costituito da un tripudio di foglie d’acanto e riccioli in carta con foglia d’argento meccato, ad emulare esemplari di pregio in grande scala quali la coppia di *Tavoli da muro* della chiesa di Sant’Antonio Abate a Palermo¹⁵.

Un universo affascinante si schiude esplorando l’originalissima serie di mobilucci dipinti (due *Mobili a due corpi*¹⁶, quattro *Cassettoni*¹⁷ e sei *Porte*¹⁸), quasi certamente provenienti da un’unica bottega, che incarnano magistralmente quel gusto floreale che investe in quegli anni ogni forma di espressione artistica (Fig. 1); presentano fondo azzurro con filature in oro, decorazione pittorica a motivi floreali nei toni del rosso, del *bleau* e del verde, associata all’applicazione di incisioni colorate, completate

⁹ Sono presenti credenze, cassettoni, console, tavoli, angoliere, sedie, cassoni, cornici, porte, quadri, un seggiolone.

¹⁰ M. Giarrizzo-A. Rotolo, *Il mobile siciliano*, Palermo 2004, p. 52, figg. 50-53.

¹¹ M.R.A.P.Tp, *Inv. 8999-9000*. Misure: cm 27x26. Le parti intagliate sono in legno di tiglio, la struttura è in legno di abete. La doratura è realizzata con la tecnica della foglia d’argento meccato.

¹² M.R.A.P.Tp, *Inv. 9001-9002, 9787*. Misure: cm 28x18.

¹³ E. Colle, *Il mobile rococò in Italia. Arredi e decorazioni d’interni dal 1738 al 1775*, Milano 2003, pp. 54-57.

¹⁴ M.R.A.P.Tp, *Inv. 9803-9804*. Misure: cm 12x10x4,3.

¹⁵ D. Scandariato, *Bizzarrie rocaille dal mobile intagliato all’argento in alcuni centri della Sicilia Occidentale, in Argenti e Cultura Rococò nella Sicilia Centro-Occidentale 1735/1789*, catalogo della mostra a cura di S. Grasso-M.C. Gulisano, Palermo 2008, pp. 505-521, in part. 507, fig. 3.

¹⁶ M.R.A.P.Tp, *Inv. 8995-8996*. Misure: cm 35x17x8.

¹⁷ M.R.A.P.Tp, *Inv. 8997, 8998, 9788, 9790*. Misure: cm 17x16x8.

¹⁸ M.R.A.P.Tp, *Inv. 9003, 9792-9796*. Misure: cm 38x25.

da parti dipinte, con impiego della tecnica della “lacca povera”, di probabile importazione veneziana. La scelta dei soggetti raffigurati rivela quella predilezione per il mondo agreste, per le scene bucolico-pastorali propria del sentire arcadico che impronta la cultura del Settecento siciliano: si pensi alle *Quattro stagioni* in ceroplastica di Palazzo Branciforte di Butera a Palermo¹⁹. Vi si individuano scene campestri popolate da carrettieri, venditori e artigiani ambulanti, scene di mercato, figure di animali reali o fantastici: dromedari, cani, cinghiali, leoni rampanti, uccelli spesso colti nell’atto di beccare un frutto, mostri marini, unicorni; scene di caccia, velieri, rovine di templi classici, i Magi, infine gli inconsueti “Giochi di ragazzi a Pentecoste”.

Le stampe utilizzate, dipinte a colori vivaci, sono prodotte dalla Calcografia “Remondini” di Bassano, che, sorta a metà del XVII secolo, a partire dalla metà del Settecento cominciò ad operare nel settore specifico delle cosiddette “stampe da ricalco”, pubblicando periodicamente dei cataloghi completi delle proprie incisioni, suddivisi per generi. Sin dall’edizione edita nel 1766²⁰ figura, tra le altre, una categoria di stampe destinate alla “lacca povera”, raggruppate con la denominazione di *Chinesi*²¹, categoria dalla quale sono desunti gli esemplari presenti nei mobiletti in esame.

I *Mobili a due corpi* e i *Cassettoni*²² hanno fronte ad andamento concavo-convesso, sormontato da ribaltina, con cassetti impreziositi da profilature dorate. I primi presentano un’alzata a due ante con specchi a cornice sagomata, coronata da cimasa ad andamento mistilineo; i secondi sono conclusi in alto da un’ampia fascia dalle linee ondulate e sinuose. Infine le *Porte*, che fungevano da raccordo fra i vari ambienti, hanno telai dorati e dipinti in finto marmo, connotati da alte zoccolature, e ante con fondo azzurro e cornici color oro.

Tali esemplari ripropongono in miniatura le linee e i motivi decorativi dei mobili siciliani laccati e dipinti della seconda metà del XVIII secolo, a loro volta ispirati a modelli veneziani e genovesi; si vedano, tra i numerosi altri, l’*Armadio*

¹⁹ S. Grasso-M.C. Gulisano, *Mondi in miniatura...* 2011, pp. 28-31.

²⁰ *Catalogo delle stampe in rame, in legno ec. e delle varie qualità di carte privilegiate, le quali si lavorano in Bassano presso la ditta di Giuseppe Remondini e figli di Venezia con li suoi prezzi fissati a moneta veneta*, Bassano 1766, pp. 25-30.

²¹ «Assortimento di Stampe in Rame Chinesi in Carta sottile finissima, per distagliare ad uso di Fruttiere, Scatole ad ornamenti di Gabinetti». Nell’ambito di tale gruppo, ogni serie aveva un diverso soggetto ed era contraddistinta da una lettera dell’alfabeto, cui seguiva un numero progressivo. Le stampe venivano commercializzate “miniature”, cioè colorate con «Carmino e colori finissimi». Sull’argomento si vedano A. Milano, scheda n. 8 *Foglio da ritaglio, la primavera*, in *Remondini: un editore del Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. Infelise-P. Marini, Milano 1990, pp. 226-227; C.A. Zotti Minici, *Le stampe popolari dei Remondini*, Venezia 1994, pp. 397-438.

²² Sono realizzati in legno di abete e cartone indurito mediante miscela di gesso e colla. Le profilature sono rese con applicazione di un sottile cordoncino dorato.



Fig. 4. Manifattura trapanese, seconda metà del XVIII secolo, *Sedie*, legno laccato, dipinto, dorato, Trapani, Museo regionale "A. Pepoli".

da sacrestia e il prezioso *Coro* in legno laccato intagliato e dipinto del santuario di S. Maria della Misericordia a Valderice²³.

Un particolare interesse rivestono le sedie, che nei sontuosi salotti ospitavano i personaggi seduti in conversazione. Un cospicuo gruppo²⁴ si caratterizza per l'elegante *design* contraddistinto da gambe anteriori a capriolo, cintura anteriore sagomata e alta spalliera, ora di forma quadrata ora mistilinea, con angoli aggettanti ed appuntiti e fastigio superiore in guisa di pergamena arrotolata: tratti formali che ritroviamo, su larga scala, nella *Poltrona* della chiesa di San Francesco d'Assisi di Palermo o in manufatti di collezione privata palermitana²⁵. Alcuni esemplari presentano un fondo laccato di uniforme color celeste, animato da decori floreali dipinti e applicazione di stampe remondiniane²⁶; in altri il celeste del fondo è interrotto da inserti in rosso e decori fitomorfi in blu e oro²⁷; infine altri ancora hanno fondo di un acceso rosso carminio con dipinture in oro²⁸ (Fig. 4). L'elemento di particolare originalità che accomuna molti dei citati oggetti è la presenza di motivi decorativi alla cinese: dalle

²³ D. Scandariato, *Bizzarrie...*, 2008, pp. 516-518, cui si rimanda per la bibliografia precedente.

²⁴ La serie include 17 esemplari. Misure: cm 20x10,5x10,5. Trattasi di oggetti sostanzialmente inediti. Se ne veda un cenno in V. Abbate, *Fra Napoli e Palermo: ritratti d'ambiente del tardo Settecento*, in *Artificio e realtà...*, 1992, pp. 35-59, in part. 39, fig. 16.

²⁵ M. Giarrizzo-A. Rotolo, *Il mobile...*, 2004, p. 68, fig. 86; p. 79, fig. 130,

²⁶ M.R.A.PTp, *Inv. 10883/1-5*.

²⁷ M.R.A.PTp, *Inv. 1787b; 1795b; 1808b; 1821b; 10884/1-2*.

²⁸ M.R.A.PTp, *Inv. 1797b; 1802b; 1822b; 1825b; 10885/1-2*.

pagode alle figure maschili abbigliate con kimoni e cappelli a cono, dato che ben si inserisce in quella corrente di gusto per la cineseria, viva in Sicilia nel corso del XVIII secolo, che investe i più svariati ambiti²⁹. Alla luce di tali premesse, appare evidente che le valenti maestranze artigiane siciliane, nel soddisfare le richieste delle nobili famiglie trapanesi, intercettavano e veicolavano le più aggiornate tendenze del gusto, della moda e del *design*, trasferendole in minuti oggetti di grande originalità, con un'attenzione e una cura pari nella piccola e nella grande scala.

²⁹ P. Palazzotto, *Riflessi del gusto per la cineseria e gli esotismi a Palermo tra Rococò e Neoclassicismo: collezionismo, apparati decorativi e architetture*, in *Argenti e cultura...*, 2008, pp. 535-561. Un'importante testimonianza documentaria della presenza nell'Isola di seggiole con cineserie sin nei primi decenni del Settecento è data dalle *dodici sedie alla moda cinese* possedute da Niccolò Placido Branciforte principe di Butera, morto nel 1723 (V. Abbate, *Il tesoro perduto: una traccia per la committenza laica nel Seicento*, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989, pp. 45-56, in part. 53). Sappiamo inoltre che presso la corte borbonica napoletana, nel secondo Settecento, Ferdinando IV fa collocare in un salotto della villa Favorita di Resina, ad Ercolano, dodici sedie con «spalliere traforate, tutte intagliate e dipinte a varj colori, in mezzo della spalliera vi è dipinta una figura cinese, i sedili vestiti di raso giallo, dipinto a fiori, e uccelli cinesi» (A. González-Palacios, *Gli arredi e la decorazione della Villa Favorita a Resina*, in *Il Tempio del Gusto*, I, Milano 1984, pp. 366-380, in part. 373).

Dowries and Foreign Influences in Fashion and Taste in Nineteenth-Century Malta

Joan Abela

Women of all classes were expected to bring a dowry to their marriage, the size of which depended on the wealth of the families¹. Dowry agreements generally contained items such as furniture, clothing, jewellery, and various paraphernalia which were considered to be essential for the good running of the household. These legal records not only provide important markers that help identify the different social classes and their presumed wealth, but also the impact which foreign influences had on local fashion and taste. The scrutiny of 9 notarial registers pertaining to 6 notaries and spanning from 1831 to 1869², provide the basis for exploring such influences in nineteenth-century Malta, placing particular focus on jewellery³.

Augusta Pulis and Olga Tagliaferro - two women of considerable wealth

When in 1868 the widow Augusta Pulis decided to re-marry her personal riches were many and varied. Reading through the long list of possessions one comes across an array of items which range from lavish town houses to one-

¹ J. Abela, *The alla Maltese marriage regime and its implications on women's property rights in the sixteenth century*, in *Non Omins Moriar, Essays in memory of Dun Gwann Azzopardi*, eds. P. Caruana Dingli-M. Gauci, Malta 2022, pp. 197-222.

² The sample chosen was the following; NAV (Notarial Archives Valletta) R364/1 Salvatore Carmelo Mizzi (1831-1839); R117/29 Antonio Giacomo Calleja (1832); R117/44 (1847); R251/13 Paolo Falzon (1844); R436/36 Tommaso Carmelo Sciortino (Jan 1846 - June 1846); R32/24 Giorgio Locano (1860); R348/30 Antonio Micallef (1856), R348/60 (1868), R348/61 (1869).

³ Although clothing and textiles possessed an economic value which made them important reserves of wealth, it is not the scope of this study to consider them when discussing fashion trends in the interest of conciseness. The topic is studied by C. Tonna, *Society Fashion in Malta. The Portrait Photography of Leandro Preziosi (1830-1860)*, Malta 2022. For the international context of jewellery in Nineteenth-Century Malta see R. Cruciata, *Gli anni maltesi dell'incisore in pietre dure e preziose Michele Laudicina senior (1762-1832)*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", a 14 n. 28, dicembre 2023, <https://www.oadirivista.it/2023/12/29/roberta-cruciata/>.

roomed property, and from french-styled furniture⁴ to napkins from America⁵. Of notable mention are the following items; a number of oil paintings, two of which were believed to be the work of the French artist Antoine Favray (1706-1798)⁶, a rich library containing books in both Italian and English, a «Boisellot»⁷ (*sic*) piano which on its own was valued at forty *scudi*⁸, items of silverware and porcelain used for banqueting and tea tables⁹, and, not the least, the widow's jewellery pieces boasting precious gemstones which were encrusted in diverse styles¹⁰.

Augusta's future husband, Eteivoldo Agostino Ferro, a commercial clerk by profession, must have had a keen interest in music since from his part he promised to bring to the marriage a whole set of musical instruments of Italian, French, and English make. Among these were three Gagliani string instruments, one of which was specifically referred to as being a much prized «*violino, Galliani [sic] padre con cassa*»¹¹. These refer to the famous Neapolitan family of luthiers that stretch back to the seventeenth century¹². One may safely state that the groom's music repertoire compared well

⁴ For a history of the evolution of furniture styles in Malta see: *Antique Furniture in Malta*, ed. J. Manduca, Malta 2002.

⁵ NAV R348/60, 10 October 1868, pp. 2064-2110.

⁶ NAV R348/60, 10 October 1868, p. 2092. S. Degiorgio-E. Fiorentino, *Antoine Favray (1706-1798): A French Artist in Rome, Malta and Constantinople*, Malta 2004.

⁷ Louis Constantin Boisselot (1809-1850) was the most active piano builder in a dynasty of instrument makers, publishers, and composers. See *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, 2nd ed., Oxford 2015 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2275202> [Accessed 14 January 2024].

⁸ NAV R348/60, 10 October 1868, f. 2092. 12 *scudi* were equivalent to £1. For a comparison with wages in Malta during the nineteenth century see P. Caruana Galizia, *Strategic colonies and economic development: real wages in Cyprus, Gibraltar, and Malta, 1836-1913*, in *Economic History Review*, Vol. 68 No. 4 (2015), pp. 1250-1276.

⁹ For a study of the influence of European silverware on the Maltese art of silversmithing, see: A. Apap Bologna, *The Silver of Malta*, Malta 1995; Eadem, *Maltese Neoclassical silver at the turn of the nineteenth century*, in *International Perspectives on the Decorative Arts: Nineteenth-century Malta*, ed. M. Sagona, Malta 2021, pp. 25-35. See also Roberta Cruciatà's studies: *Intrecci preziosi Arti Decorative Siciliane a Malta 1565-1798*, Palermo 2016; *Riflessioni sull'apporto artistico degli orafi e argentieri napoletani a Malta nel Seicento*, in "Napoli Nobilissima Rivista di Arti, Filologia e Storia", fascicolo III/settembre-dicembre, Napoli 2019, pp. 60-63; *Silver from Catania for Malta in the early nineteenth century*, in *International Perspectives ...*, 2021, pp. 48-59; *Sicilian silver in Malta: an eighteenth century ciborium in Mdina*, in "The Burlington Magazine", January 2023, vol. 165, no. 1438, pp. 42-49.

¹⁰ NAV R348/60, 10 October 1868, pp. 2086-2098.

¹¹ NAV R348/60, 10 October 1868, pp. 2105-2106.

¹² Alessandro Gagliano (1665-1732) was the first in this family of violin makers. C. Beare, *Gagliano*, 2001 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10479> [Accessed 13 January 2024].

with that of any seasoned music lover across Europe since it comprised works from Verdi, Rossini, Bellini, Mozart, and Beethoven amongst others¹³.

Etelvoldo's silver, gold, and diamond collection was also quite noteworthy¹⁴. It included items such as brooches studded with diamonds, lockets -amongst which was one «*con Croce di smalto Bianco et catena*» (Fig. 1)¹⁵ - and a variety of rings, including one that was embellished with a cartouche¹⁶. The latter reflects the Egyptomania prevalent at the time which «captured the imagination of the French and charmed England and Ireland during the Regency era of the early nineteenth century, particularly in architecture, the decorative arts and jewelry»¹⁷. A particular item in the groom's possession which mirrors the influence of contemporary European trends of wearing jewellery that conveyed a message¹⁸ relates to an unidentified piece of jewellery bearing the interlaced symbolic element of the three virtues: Faith, Hope, and Charity¹⁹.



Fig. 1. Late 19th century, *Maltese cross locket pendant* (Courtesy: Fondazzjoni Patrimonju Malti).

Another notable dowry was that given to Olga Tagliaferro, daughter of the rich Valletta businessman of Genoese origin, Girolamo Tagliaferro. In the early nineteenth century, the Tagliaferro family operated an insurance company and, by 1812, they opened their own private bank²⁰. Olga's match was none oth-

¹³ NAV R348/60, 10 October 1868, p. 2106.

¹⁴ NAV R348/60, 10 October 1868, pp. 2099-2103.

¹⁵ The images reproduced throughout the paper do not show the actual pieces quoted from the documents, but are used to suggest what they would have looked like.

¹⁶ The term cartouche comes from the French soldiers who were present in large numbers in Egypt during Napoleon Bonaparte's Egyptian Campaign. The symbols depicted in pharaonic ruins for them looked like the powder cartridges of their rifles (*cartouches de poudre* in French)

¹⁷ Retrieved from <<https://www.nytimes.com/2022/03/24/fashion/jewelry-egyptian-revival.html>> [Accessed on 29 January 2024].

¹⁸ R. Cruciata, *Gioielli sentimentali nella società siciliana del Secondo Ottocento*, *infra*.

¹⁹ NAV R348/60, 10 October 1868, p. 2102. During this period, jewels were also designed around the cross, anchor and heart which represented faith, hope and charity. P. Hinks, *Nineteenth Century Jewellery*, London 1975, p. 37. Another example of this type is «*un orologio con catena ed un medaglione con lettera S. in piccoli diamanti*». NAV R348/61, 31 January 1869, p. 172.

²⁰ Olga eventually became the sole heiress to the Tagliaferro Banking House. For more information on the establishment of the Genoese Tagliaferro family in Malta in the 1800s, see: <<https://www.independent.com.mt/articles/2023-04-02/newspaper-lifestyleculture/Part-1-Malta-Maritime-History-B-Tagliaferro>>

er than the Contino Alfredo Sant Fournier (1840-1903)²¹, a Lieutenant in the Royal Malta Fencible Artillery and son of Count Lazzaro Sant Fournier (1813-1898)²² and the late Countess Adelaide Sant²³. Thus, following her marriage to the Contino, apart from her rich estate, Olga could now climb a step further in society and claim the title of nobility²⁴. The donated lands, buildings, furniture and furnishings, clothes, and other paraphernalia, not only mirror the extravagant lifestyle of both these families, but also the influence of foreign trends on local taste and fashion. This is projected through the mention of items such as the «*servizio d'argento con smalto manifattura di Russia*»²⁵, and, as shall be discussed, through exquisite pieces of jewellery²⁶.

The Brilliant-Cut Diamond

A study by Francesca Balzan on jewellery in nineteenth-century Malta established that the nobility and the rich Maltese bourgeoisie tended to keep up with new trends which saw the brilliant-cut diamond take precedence over coloured stones²⁷. The results of the current study supplement these findings²⁸. In fact, a look inside Olga Tagliaferro's jewellery box reveals that the future bride could live up to her newly acquired noble status by adorning herself with precious pieces such as «*1 Croce con 16 Brillanti*», «*un anello con piccoli brillanti*», «*1 pajo [d'] orecchini con 2 brillanti e 12 piccole attorno*», and another pair of earrings styled with «*4 brillanti*»²⁹.

During the 1850s, hair jewellery was very popular for young ladies and, in

ro-e-Figli-6736250766]. [Accessed on 15 December 2023].

²¹ Count Alfredo Sant Fournier was President of the Malta Society of Arts, Manufactures and Commerce in 1901. M. Azzopardi, *The history of the Society's 100 years at Palazzo de La Salle*, in *Palazzo De La Salle, Valletta, Malta: Genesis & Evolution*, eds. C. Miggiani-G. Zammit, Malta 2023, pp. 122-126: p. 124 Fig 1.

²² President of the Malta Society of Arts, Manufactures and Commerce, 1890-1893. See: M. Azzopardi, *The history...*, 2023, p. 124 Fig. 1.

²³ Her maiden surname was De Baroni Testaferrata Abela.

²⁴ For a study of the noble class in Malta, see: J. Montalto, *The Nobles of Malta. 1530-1800*, Malta 1980.

²⁵ NAV R348/61, 31 January 1869, p. 116.

²⁶ NAV R348/61, 31 January 1869, pp. 105-179.

²⁷ F. Balzan, *Picturing Jewellery in 19th century Malta: The evidence from periodicals and contemporary writings*, in *Vanity, Profanity & Worship: Jewellery from the Maltese Islands*, ed. G. Bonello, Malta 2013, pp. 296-297, 39-65; P. Hinks, *Nineteenth...*, 1975, pp. 25-25

²⁸ See for example, NAV R126/39, 13 December 1732, f. 191, R251/13, 18 February 1846, f. 349v, R32/24, 29 December 1864, p. 312, R348/61, 31 January 1869, p. 169.

²⁹ NAV R348/61, 31 January 1869, p. 156.

line with contemporary fashion, Olga's dowry contained «*un fiore per testa con 37 brillanti*»³⁰ (Fig. 2). The custom and style of the time called for a central parting in the hair which also made an excellent frame for wearing «*una corona contenente brillanti e bozzetti 75 in tutto*»³¹. Such an item would have glistened all over with an array of closely set diamonds, these being particularly effective in reflecting the fire of the candlelight³².



Fig. 2. Giorgio Bonavia, 1880, *Portrait of Marchesa Bugeja wearing star in her hair*, Santa Venera (Malta), Conservatorio Vincenzo Bugeja (Photo James Bianchi, Courtesy: Fondazzjoni Patrimonju Malti).

The groom's great aunt was also keen on enriching the bride's diamond collection by donating, «*una collana con nove brillanti e sette topazi orientali*» costing £55, and, the most prized of all: «*un anello a rosetta con un brillante grande e dodici piccole*», which was valued at £185³³. Apart from these, Olga's future father-in-law gifted her with «*una spilla con crysaletti montata a forma di mezza luna con 17 brillanti*» (Fig. 3), «*un anello alla marchesa con 1 rubino e 6 diamanti*», and «*una collana con un topazio, Briolet*,³⁴ *due rubini doublet, perle e brillanti*g, all valued at £50 by the German Jeweller from Dresden, Hugo Plesch, who at the time was a resident in Valletta³⁵.

³⁰ NAV R348/61, 31 January 1869, p. 156.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*. By way of comparison it may be noted that in 1869 the Archivist and Notary to Government received an annual salary of £200. See: https://nso.gov.mt/wp-content/uploads/1869_chapter_M.pdf Civili Establishments M4. [Accessed 29 January 2024].

³⁴ The *briolette* was one of the popular early cut styles used for diamonds during the Georgian Period (1698-1830).

³⁵ NAV R348/61, 31 January 1869, p. 156; 31 January 1869, ff. 152, 176-177. Hugo Plesch is said to have introduced in Malta the proliferation of diamonds set in silver flower motif brooches. F. Balzan, *Picturing...*, 2013, p. 54.



Fig. 3. Mid to Late 19th century, *Crescent moon brooch* (Courtesy: Fondazzjoni Patrimonju Malti).



Fig. 4. Mid to Late 19th century, *Filigree pendant* (Courtesy: Fondazzjoni Patrimonju Malti).

Typical jewellery worn by the Maltese

Notarial deeds also give us an indication of the type of jewellery worn or owned by the populace at the time, with inherited or donated items possibly pointing towards earlier fashion trends. Although, just like clothes and furniture, jewellery styles circulating in Malta enjoyed their own local character, as already noted these also reflected similar fashion trends that were popular abroad and show Malta to be a microcosm of European civilization.

Typical jewellery items such as rings, brooches, earrings and necklaces, get a recurring mention in deeds. Among the most notably mentioned styles are articles of filigree³⁶ - a technique which reached its culmination in popularity, mastery of technique, and workmanship in the nineteenth century and became intrinsically tied to Maltese jewellery production³⁷. Filigree was also not too ex-

³⁶ See for example, NAV R364/1 (1831-1839), 24 July 1832, f. 78v; 31 December 1834, ff. 81v-82; 28 February 1834, f. 11; R32/24, 29 December 1864, pp. 311, 313; R348/60, 10 October 1868, pp. 2099-2100; R348/61, 31 January 1869, pp. 170-171.

³⁷ M. Azzopardi, *19th Century Maltese Filigree Jewellery*, BA (Hons) Dissertation, University of Malta 2009, pp.23-24. For some fine examples see *Vanity, Profanity...*, 2013, pp. 323-351.

pensive to produce due to its light weight, thus making it accessible to a broader section of the local market. Socio-cultural realities and fashion trends of the time dictated the production of diverse specimens, as is so well indicated in the documents under study. Here one finds items such as: «*anelli di filigrano*»³⁸, «*pendenti d'oro filigrano ultima moda*», «*una catinella d'oro filigrano di 6 palmi con croce fatta a sfera*»³⁹, and also filigree brooches «*fatti a Rosa*»⁴⁰(Fig. 4).

Jewellery embellished with pearls⁴¹ and coral⁴² was another regularly found item in nineteenth-century dowry lists. Coral was highly prized for its protective and medicinal qualities, which were said to ward off any form of evil or disease, especially to those most susceptible in society⁴³. Apart from its common use in the manufacture of religious items such as rosary beads⁴⁴, it was also styled in various other forms and worn copiously by both women and children⁴⁵. Among the list of coral jewellery one finds mentioned in the sample of documents being studied are the following examples: «*un paio di anelli orecchini d'oro con corallo*», «*una collana di corallo con sua croce di Corniola*», «*un paio di pendenti di corallo coi suoi bottoni, pure di corallo in camei*» and «*tre bottoni di corallo per camicie montati in oro*»⁴⁶.

The popular rose-cut diamond, which is also known as the “Antwerp”, “Holland”, or “Dutch rose”, is also represented in the dowries analysed and is referred to as «*rosa d'Olanda*» or «*diamanti Fiaminghe*»⁴⁷. It is found integrated into various styles amongst which one finds, «*un circhetto con Diamanti*

³⁸ NAV R364/1, 24 July 1832, f. 78v.

³⁹ NAV R364/1, 28 February 1834, f. 11.

⁴⁰ NAV R364/1, 31 December 1834, ff. 81v-82.

⁴¹ See for example NAV R364/1, 28 February 1834, f. 11; R32/24, 29 December 1864, pp. 311-312, 346; R348/61, 31 January 1869, pp. 159,177.

⁴² See for example NAV R364/1, 1831-1839; R 117/29, 23 July 1832, f. 445v; 29 December 1833, f. 88; R251, 18 February 1846, ff. 349-349v; R32/24, 29 December 1864, pp. 313-314, 348; R348/60, 10 October 1868, p. 2101, R348/61, 31 January 1869, pp. 157, 170.

⁴³ F. Balzan-A. Deidun, *Notes for a History of Coral Fishing and Coral Areefacts in Malta, in 60th Anniversary of the Malta Historical Society: A Commemoration*, Malta Historical Society, ed. J.F. Grima, Malta 2010, pp. 435-454; *Vanity, Profanity ...*, 2013, pp. 106-109.

⁴⁴ N. de Piro, *The Quality of Malta: Fashion and Taste in Private Collections*, Malta 2003, pp. 127, 129.

⁴⁵ F. Balzan, *Picturing ...*, 2003, pp. 53-54.

⁴⁶ NAV, R364/1, 29 November 1833, f. 88.

⁴⁷ The first diamond cuts with multiple triangular facets were introduced in Antwerp in the sixteenth century. Prior to this the only cut was the table cut. Eventually, Antwerp became the primary cutting and diamond trading centre, hence the name. Retrieved from <https://www.berganza.com/feature-rose_cut_diamonds.html> [Accessed on 26 January 2024]. See also, Hinks, *Nineteenth...*, 1975, pp. 68-69.

Fiaminghe num[er]o 7»⁴⁸, «*un anello d'oro con rose d'Olanda*», «*due orecchini con rosa d'Olanda*»⁴⁹, and «*una spilla fattura con Rosa d'Olanda prim'acqua*»⁵⁰.

British influence

While the long rule of the Hospitaller Knights (1530-1798) and their conspicuous living introduced new trends in the decorative arts which were mainly influenced by Italian, Spanish, and French styles, British possession of the island during the nineteenth century meant that a Mediterranean community had to co-exist with an Anglo-Saxon culture. Although the early years of British rule saw only a handful of Maltese aristocrats interested in mingling with their colonial masters, by the second half of the nineteenth century, Malta's prosperity saw a rise in its middle-class due to their involvement in various business opportunities generated through contacts with the British⁵¹.

Perhaps, one of the most noticeable British influences on Maltese culture was the increase in popularity of the consumption of tea⁵². Porcelain and silver tableware listed in nineteenth-century dowries are highly reflective of this ever-increasing influence on local taste. In fact, during this period, dowries include more often items which are typical of nineteenth-century British fashion, such as the «*servizio per caffè e per te in porcellana riccamente dorato*», or the «*tettiera piccola d'argento*», or even still the sugar tongs described as «*molette per zucchero*»⁵³.

When referring to new influences on jewellery in Malta during the British period, Francesca Balzan argued that objects having a reference to the Classical past, like coral, cameos, 'lava' jewels and micro mosaics, seem to have been in demand, especially as tokens of the Grand Tour. Such items, either finished or to be incorporated in jewels, were imported from Italy, reflecting the long historical ties between the two countries⁵⁴. In the dowry lists analyzed these are randomly mentioned and include items such as, «*un Pajo pendenti di corallo con suo bottoni*

⁴⁸ NAV R117/29, (23 July 1832) f. 445v.

⁴⁹ NAV R348/60, 10 October 1868, p. 2101.

⁵⁰ NAV R348/60, 10 October 1868, p. 2089.

⁵¹ H. Frendo, *Maltese Colonial Identity: Latin Mediterranean or British Colony*, in *The British Colonial Experience. 1800-1964*, ed. V. Mallia-Milanes, Malta 1988, p. 186.

⁵² J. Farrugia, *Antique Maltese Domestic Silver*, Malta 1992, pp. 107-110. p. 51.

⁵³ NAV R348/60, 10 October 1868, ff. 2086, 2095. 2099.

⁵⁴ F. Balzan, *Picturing...*, 2013, pp. 40, 43.

*pure di corallo in cameo*⁵⁵, «*anello con cameo di corallo*»⁵⁶, «*una spilla con carbonchio d'oro*», «*una spilla Giove*»⁵⁷, «*spilla con mosaico Bizzantino*»⁵⁸, «*spilla con mosaico porpora*»⁵⁹, and a «*braccioletto d'oro con mosaico*»⁶⁰.

Concluding remarks

By way of conclusion, it is to be noted that the scope of this research was to interpret foreign influences in fashion and taste in nineteenth-century Maltese society through the lens of legal sources. Malta, being well placed at the crossroads of the Mediterranean and serving as a base for the British Empire serves as a prime example of how cultural trends which were circulating in Europe and the Mediterranean often left an indelible impact on societies. The above documents are just a small sample of the wealth of information which may be derived from the proper exploration of Maltese notarial sources. It is hoped that these preliminary findings, which indicate that nineteenth-century foreign styles in fashion and taste were being adopted by the Maltese at a rapid pace, entice further studies which may take shape from innumerable other sources and overlays of time and place.

⁵⁵ NAV R364/1, 29 December 1833, f. 88.

⁵⁶ NAV R348/61, 31 January 1869, p. 170.

⁵⁷ NAV R348/60, 10 December 1868, p. 2101.

⁵⁸ NAV R348/61, 31 January 1869, p. 157.

⁵⁹ NAV R348/61, 31 January 1869, p. 170.

⁶⁰ NAV R348/61, 31 January 1869, p. 159.

La singolarità delle Arti Decorative trapanesi nei diari del Grand Tour

Sergio Intorre

Insieme ai principali centri portuali della costa settentrionale della Sicilia, come Palermo, Termini Imerese e Messina, Trapani attirò ben presto l'attenzione dei viaggiatori stranieri che tra XVIII e XIX secolo giunsero numerosi nell'Isola, dando vita al fenomeno culturale del Grand Tour¹. L'interesse per la città era suscitato soprattutto dalla sua realtà produttiva, intimamente legata ai materiali preziosi che caratterizzano le Arti Decorative trapanesi, fra tutti il corallo. Tra i primi a scriverne nel suo diario di viaggio è l'inglese Thomas Salmon²: “Alla stessa Nazione (Trapani, NdT) ancora devesi la gloria, di esser stati i primi a lavorar col bulino il Corallo: e di quelle ingegnose finissime Manifatture, che da essi artificiosamente formate, si mandano posaci in lontani Paesi; si regalano ad illustri personaggi; e servono di ornamento alle Chiese le più riguardevoli, come pure alle Gallerie e ai Musei de' Curiososi”³. Il passo di Salmon testimonia come le opere trapanesi in corallo godessero di un'ampia circolazione in tutta Europa, tanto che ancora oggi se ne ritrovano in musei e collezioni di tutto il Continente⁴. Due tra i capolavori di questa particolare produzione sono espressamente citati dall'inglese Edward Boid, che recatosi presso il Convento dei Francescani riferisce di “un meraviglioso calice d'oro e un fine esemplare di corallo, scolpito nella figura del nostro Salvatore, lungo trenta centimetri, che riscuote allo stesso modo l'ammirazione dei religiosi entusiasti e degli amatori d'arte”⁵. Dovrebbe trattarsi del calice in rame dorato con inserti di coral-

¹ Per la ricchissima bibliografia sul Grand Tour si rimanda a S. Intorre, *Beauty and Splendour - Le Arti Decorative siciliane nei diari dei viaggiatori inglesi tra XVIII e XIX secolo*, 2018 e *Idem, La grandeur & la beauté - Le Arti Decorative siciliane nei diari dei viaggiatori francesi tra XVII e XIX secolo*, Palermo 2021.

² Su Salmon v. S. Intorre, *Beauty and Splendour...*, 2018, pp. 23 sgg.

³ T. Salmon, *Lo stato presente di tutti i Paesi e popoli del mondo naturale, politico, e morale [...] Volume XXIV*, Venezia 1762, p. 33. Sulle opere trapanesi in corallo v. A. Daneu, *L'arte trapanese del corallo*, Milano 1964; *L'arte del corallo in Sicilia*, catalogo della Mostra a cura di C. Maltese, M.C. Di Natale, Palermo 1986; *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della Mostra a cura di M. C. Di Natale, Milano 2001; *I grandi capolavori del corallo - I coralli di Trapani del XVII e XVIII secolo*, catalogo della Mostra a cura di V.P. Li Vigni, M.C. Di Natale, V. Abbate, Cinisello Balsamo 2013.

⁴ A tal proposito v. M.C. Di Natale, *Orafi, argentieri e corallari tra committenti e collezionisti nella Sicilia degli Asburgo*, in *Artificia Siciliae - Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*, a cura di M.C. Di Natale, Milano 2016, pp. 15-61.

⁵ E. Boid, *Travels through Sicily and the Lipari islands, in the month of december, 1824*, London 1827, p. 60.



Fig. 1. Matteo Bavera, *Crocifisso*, prima metà del XVII sec., corallo, ebano, tartaruga, madreperla e argento, Trapani, Museo Regionale "Agostino Pepoli".

lo a retroincastro⁶ (Fig. 1) e del Crocifisso in corallo⁷ (Fig. 1), entrambe opere di Fra' Matteo Bavera della prima metà del XVII secolo, allora nel convento dei Francescani e oggi esposte nel Museo Pepoli di Trapani, insieme alla lampada in corallo firmata e datata dal grande maestro corallaro nel 1633⁸. Il Crocifisso, in particolare, costituisce la vetta più alta nella rappresentazione di questa particolare iconografia nell'ambito della produzione in corallo trapanese del XVII secolo.

Un'altra tipologia che desta la curiosità dei viaggiatori stranieri a Trapani è quella dei cammei su conchiglia, come registra uno dei viaggiatori più famosi, lo scozzese Patrick Brydone⁹: "I Trapanesi sono ritenuti i più ingegnosi dell'Isola; sono autori di molte invenzioni utili e decorative. Un artista locale ha ultimamente scoperto un metodo per realizzare cammei che sono una perfetta imitazione di quelli antichi incisi nell'onice. Sono fatti di una specie di

guscio duro [...] e sono realizzati così mirabilmente che spesso è difficile distinguere l'antico dal moderno. Quelli incastonati in oro vengono generalmente indossati come braccialetti e qui godono attualmente di grande stima da parte delle signore altolocate"¹⁰. Questa particolare produzione si afferma tra XVIII e XIX secolo come una delle attività più caratterizzanti dell'oreficeria trapanese, arrivando a competere con le opere in corallo nel diffuso apprezzamento e nell'ampia circolazione¹¹. Tra gli artisti docu-

⁶ L. Novara, scheda n. 62, in *I grandi capolavori...*, 2013, p. 128, che riporta la bibliografia precedente.

⁷ V. Abbate, scheda n. 30, in *L'arte del corallo...*, 1986, pp. 182-183; M.C. Di Natale, *ad vocem*, *Bavera Matteo*, in *Arti Decorative. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, I, Palermo 2014, p. 51; D. Scandariato, scheda n. 47, in *I grandi capolavori...*, 2013, pp. 112 - 113, che riporta la bibliografia precedente.

⁸ L. Novara, scheda n. 51, in *I grandi capolavori...*, 2013, p. 117, che riporta la bibliografia precedente.

⁹ Su Brydone v. S. Intorre, *Beauty and Splendour...*, 2018, pp. 30 sgg., che riporta la bibliografia precedente.

¹⁰ P. Brydone, *A tour through Sicily and Malta...*, II, 1790, pp. 281-282.

¹¹ M.C. Di Natale, *I maestri corallari trapanesi dal XVI al XIX secolo*, in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003, p. 48.

mentati nella seconda metà del XVIII secolo per questo tipo di manifattura figurano i Laudicina, i Luparello, i Nolfo, Stefano Bartolotta, Paolo Cusenza, Giacomo Gianconte e Niccolò Pecorilla¹². Particolarmente suggestiva è la descrizione

che fa l'inglese John Galt¹³ dei gruppi dei Misteri, all'epoca custoditi presso l'oratorio della chiesa di San Michele, che, secondo l'autore "[...] non possono essere contemplate senza provare un forte senso di orrore. Il gruppo che mi è sembrato il meno terribile, e del miglior gusto, è quello che raffigura la



Fig. 2. Baldassarre Pisciotta, *Apostasia di Pietro*, 1769, Trapani, Chiesa delle Anime Sante del Purgatorio.

momentanea apostasia di Pietro. [...] Queste sorprendenti sculture sono, sfortunatamente, di legno. Sono, nella maggior parte dei casi, opere di Tipa, un nativo di Trapani - lo stesso artista che realizzò un San Michele molto ammirato, nelle collezioni imperiali di Vienna."¹⁴ Il turbamento che la vista dei Misteri provoca in Galt richiama direttamente il dettato tridentino, in particolare la formula *ex sacris imaginibus magnum fructum*¹⁵, che sintetizza in modo efficace l'esigenza di indurre nell'osservatore un'intensa reazione emotiva accentuando i toni drammatici della scena raffigurata, elemento che accomuna i gruppi trapanesi ai *pasos* della tradizione spagnola, tra i quali spiccano i gruppi di Francisco Salzillo y Alacázar custoditi a Murcia¹⁶. In particolare, il gruppo dell'Apostasia di Pietro (Fig. 2) di cui racconta Galt è opera di Baldassarre Pisciot-

¹² R. Vadalà, *Corallari e scultori attivi a Trapani e nella Sicilia occidentale tra XV e XIX secolo*, in *Materiali preziosi...*, 2003, *passim*.

¹³ Su Galt v. S. Intorre, *Beauty and Splendour...*, 2018, pp. 54 sgg.

¹⁴ J. Galt, *Voyages and travels, in the years 1809, 1810, and 1811*, London 1812, pp. 62-63.

¹⁵ *Decreti del Concilio di Trento*, Sessione 25 del 4 dicembre 1563.

¹⁶ *El triunfo de lo sensible: los pasos de la procesión del Viernes Santo en Murcia (España)*, in *Legno Tela &... La scultura polimaterica trapanese tra Seicento e Novecento*, catalogo della mostra a cura di A. M. Precopi Lombardo, P. Messana, Trapani 2011, pp. 107-113. A questo proposito v. anche R. Cruciatà, *Per una storia della Settimana Santa a Malta. I gruppi processionali del Venerdì Santo di Valletta*, in "OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", n. 7 - Giugno 2013, pp. 147-162.



Fig. 3. Andrea Tipa, 1749, *Presepe*, avorio, corallo, madreperla, diaspro, argento, ambra, rame dorato, legno e sughero, Madrid, Monastero de las Salesas Reales.

ta¹⁷, che tenne bottega in via dei Corallari, insieme ad Antonio Nolfo, Leonardo Safina e Giuseppe Piombino. Oltre che nella scultura del legno, questi artisti si misero in evidenza come abili intagliatori di avorio e pietre dure¹⁸. Baldassarre è infatti ricordato anche come autore di lavori in marmo e in alabastro¹⁹, coerentemente con la docu-

mentata inclinazione delle maestranze trapanesi a lavorare più di un materiale. Significativo è anche che Galt citi il nome dei Tipa, se si considera che i maestri delle Arti Decorative raramente firmavano le loro opere e soltanto gli studi più recenti hanno consentito di riportare alla luce figure di artisti dimenticati²⁰. Altrettanto singolare è che Galt identifichi “Tipa” come l’autore della maggior parte dei gruppi, segno della considerazione di cui la famiglia di artisti dovette godere all’epoca, tanto che ancora oggi è difficile stabilire in modo certo i confini della loro attività e comprenderne in modo esaustivo l’influenza sugli artisti del periodo. È innegabile che i Tipa costituissero una delle realtà principali del contesto artistico trapanese del XVIII secolo. Andrea e Alberto vengono ricordati dalle fonti per la loro abilità nello “scolpire in tenero e in piccolo”²¹. La produzione di Andrea, inoltre, oltre che per la lavorazione dell’alaba-

¹⁷ Archivio di Stato di Trapani, *Atto del notaio Giacomo Monaco*, 1 dicembre 1661, c. 11137 bis; F. Mondello, *La processione del Venerdì santo in Trapani*, a cura di G. Cammareri, Trapani 1992; sulla figura di Baldassarre Pisciotta v. R. Vadalà, *Pisciotta, ad vocem*, in *Corallari e scultori...*, 2003, p. 390.

¹⁸ R. Sinagra, *Pisciotta Baldassarre, ad vocem*, in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti siciliani*, III, *Scultura*, Palermo 1993.

¹⁹ G.M. Di Ferro, *Biografie degli uomini illustri trapanesi dall’epoca normanna sino al corrente secolo*, II, Trapani 1830-1831, pp. 210-218.

²⁰ A tal proposito cfr. *Arti Decorative...*, 2014.

²¹ A. Gallo, *Notizie dei figurarj degli scultori e fondetari e cisellatori siciliani ed esteri che sono fioriti in Sicilia da più antichi tempi fino al 1846 raccolte con diligenza da Agostino Gallo da Palermo*, ms. XV. H. 16, ff. 1r-25r; ms. XV. H. 15, ff. 62r-884r, Biblioteca centrale della Regione siciliana di Palermo, ed. a cura di A. Anselmo, M.C. Zimmardi, Palermo 2004, ms. XV. n. 15, f. 312r.

stro²², si caratterizzò per la realizzazione di presepi con sculture di piccole dimensioni in avorio²³, come gli esemplari attribuitigli del Museo “Pepoli” di Trapani²⁴, quelli di collezione privata di Trapani²⁵ e l’unico autografo oggi conosciuto, custodito presso il Monastero de las Salesas Reales di Madrid²⁶ (Fig. 3). Le loro opere, dallo spiccato gusto polimaterico, rappresentano il più alto raggiungimento dell’arte trapanese dell’epoca. L’esemplare cui si riferisce Galt richiama, qualora non si tratti dello stesso, una rappresentazione apocalittica realizzata su un unico pezzo d’avorio di San Michele Arcangelo che scaccia i demoni con la spada in mano²⁷, che, elogiata per la raffinatezza dalle fonti, fu donata a Ferdinando III durante la sua visita a Trapani da Giuseppe Tipa, nipote di Alberto, che ne era stato l’autore²⁸. Il nome Tipa ritorna ad essere citato nel diario di viaggio del francese Joseph-Antoine de Gourbillon²⁹. Quest’ultimo riprende quanto scritto precedentemente dal viaggiatore polacco di cultura francese Jean Michel Borch, il quale attribuisce agli artisti “Tipa e Mazzarielli” la scoperta dell’arte dell’incisione su



Fig. 4. La statua della Madonna di Trapani ricoperta di ex voto, da G. Strafforello, *La Patria - Geografia dell'Italia - Sicilia*, Torino 1893.

²² G.M. Di Ferro, *Biografie degli uomini illustri...*, 1830-1831, p. 243.

²³ M.C. Di Natale, *ad vocem, Tipa*, in *Arti Decorative...*, II, 2014, pp. 587 - 588.

²⁴ L. Novara, scheda III.2 e G. Bongiovanni, schede III.4 e III.5, in *Materiali preziosi...*, 2003, pp. 154-157.

²⁵ M. La Barbera, scheda III.3, in *Materiali preziosi...*, 2003, pp. 155-156.

²⁶ S. Intorre, *Il presepe di Andrea Tipa nel Monastero de las Salesas Reales di Madrid*, in *Il Bello, l'Idea e la Forma - Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto, G. Travagliato, M. Vitella, I, Palermo 2022, pp. 191-196.

²⁷ G.M. Di Ferro, *Guida per gli stranieri in Trapani con un saggio storico*, Trapani 1825, p. 328, nota 59.

²⁸ A tal proposito v. G.M. Fogalli, *Memorie biografiche degli illustri trapanesi per santità, nobiltà, dignità, dottrina ed arte*, ms. del 1840, Trapani, Biblioteca del Museo Regionale Pepoli, ai segni 14 C 8, f. 718; G.M. Di Ferro, *Biografie degli uomini illustri...*, 1830-1831, pp. 244-246; *Idem, Guida...*, 1825, p. 328; M.C. Di Natale, *I maestri corallari...*, 2003, pp. 40-43; inoltre, sull’opera e sulla tipologia del *Giudizio Finale* in avorio v. S. Intorre, *Sicily's Prime. Il viaggio nelle Arti Decorative siciliane di Emily Nevill Jackson*, Palermo 2022, pp. 128 sgg., che riporta la bibliografia precedente.

²⁹ S. Intorre, *La grandeur & la beauté...*, 2021, pp. 86 sgg.

conchiglie e coralli³⁰. Gourbillon corregge Borch attribuendo l'invenzione della tecnica a Giovanni Anselmo Tipa e ai suoi due figli, Andrea e Alberto³¹. Il Mazzarielli citato da Borch e Gourbillon può essere plausibilmente identificato con l'incisore Salvatore Mazzaresè³², ricordato come personalità artistica di rilievo della città da numerosi altri viaggiatori tra XVIII e XIX secolo³³.

Numerose sono, infine, le descrizioni che i viaggiatori stranieri fanno del simulacro della Madonna di Trapani e del suo ricchissimo tesoro di gioielli *ex voto*³⁴ (Fig. 4). Il francese Felix Bourquelot, ad esempio, a proposito della statua nota che “[...] è difficile apprezzarla sotto gli innumerevoli ornamenti che la nascondono. Sono collane d'oro, catene, gioielli arricchiti di diamanti, orologi, ecc.”³⁵. Il santuario diviene ben presto per i viaggiatori stranieri una tappa canonica della visita a Trapani e i loro resoconti costituiscono oggi una testimonianza preziosa non soltanto del patrimonio artistico lì custodito, ma anche, come si è visto, del ricco e variegato contesto delle Arti Decorative trapanesi, che ricoprono un ruolo di primo piano nel panorama artistico europeo di Età Moderna.

³⁰ M.J. Borch, *Lettres sur la Sicile et sur l'île de Malthe*, II, Torino 1782, p. 227.

³¹ J-A. de Gourbillon, *Voyage critique à l'Etna en 1819*, II, Paris 1820, pp. 371-372.

³² G.M. Di Ferro, *Biografie degli uomini illustri...*, III, 1830-1831, p. 99; v. anche G.M. Fogalli, *Memorie biografiche...*, 1840, f. 673; A. Gallo, *Notizie dei figularj...*, ms. XV. n. 15, f. 275.

³³ V. S. Intorre, *Beauty and Splendour...*, 2018, *passim*.

³⁴ Sul tesoro della Madonna di Trapani v. M.C. Di Natale, *Coll'entrar di Maria entrarono tutti i beni della città*, in *Il tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale, V. Abbate, Palermo 1995, pp. 12-45; *Eadem, I gioielli del Tesoro della Madonna di Trapani al Museo Pepoli*, in *Gioielli al Museo Pepoli. Un tesoro di arte e devozione*, a cura di M.C. Di Natale, R. Cruciata, Palermo 2023, pp. 25-38; sulle testimonianze dei viaggiatori stranieri sul Tesoro della Madonna di Trapani v. S. Intorre, *Il Tesoro della Madonna di Trapani nei diari dei viaggiatori stranieri tra XVII e XIX secolo*, in *Gioielli al Museo Pepoli...*, 2023, pp. 61-67.

³⁵ Bourquelot, *Voyage en Sicile*, Paris 1848, pp. 106-107.

Gli argenti inediti della Cattedrale di Trapani

Lina Novara

Il vescovo di Mazara Alessandro Caputo nella sua *Relazione* sulla visita del 1735 alla chiesa di S. Lorenzo di Trapani scriveva che essa era ricca di suppellettile e oggetti sacri quali *reliquiariis argenteis [...], utensilia argentea, vasa pro lampadibus, calices et patenas argenteas inauratas*¹.

Nell'attuale collezione l'oggetto più antico è un reliquiario della seconda metà del secolo XVI, cui segue una stauroteca del 1608².

La maggior parte dei manufatti è opera della maestranza trapanese e su molti è incisa o sbalzata la figura del santo martire Lorenzo, presentato nella sua iconografia tradizionale con la dalmatica, la palma e la graticola³. Spesso è associata a quella del protomartire Stefano in relazione al fatto che i due santi, entrambi diaconi, ebbero vite parallele e, secondo la legge retorica delle corrispondenze, vengono rappresentati insieme per la generosa testimonianza di fede culminata nel martirio.



Fig. 1. Argentiere trapanese (?), prima metà sec. XVIII, *Ostensorio*, argento sbalzato e cesellato con parti fuse, Trapani, Cattedrale di S. Lorenzo (Foto di Giovanna Vacirca).

¹ ASDMa (Archivio Storico Diocesano di Mazara del Vallo), Fondo Sacre Visite.

² L'intera collezione è pubblicata da L. Novara, *"Omnia altaria...adornata jocalibus": gli argenti*, in *La cattedrale di San Lorenzo in Trapani: storia del monumento e percorsi pastorali*, a cura di A.M. Precopi Lombardo, Trapani 2023, pp. 161-176.

³ Per la maestranza trapanese si vedano: *Argenti e ori trapanesi nel museo e nel territorio*, a cura di A.M. Precopi Lombardo-L. Novara, Trapani 2010; A.M. Precopi Lombardo-L. Novara, *Argenti in processione. I Misteri di Trapani*, Marsala 1992. Per biografie e sigle si vedano: *Profili di argentieri e orafi trapanesi*, a cura di A.M. Precopi Lombardo, in *Argenti e ori...*, 2010, R. III, ad voces; *Marchi di argentieri e consoli della Maestranza di Trapani*, a cura di L. Novara, in *Argenti e ori...*, 2010, R. II, alle sigle. La «bulla» di Trapani consisteva nello stemma della città - falce, corona regia, lettere D.U.I. (*Drepanum Urbis Invictissima*); dal 1630 vennero aggiunte le iniziali del console che vidimava l'opera; dal 1671 in poi i marchi furono tre: «bulla» della città, iniziali dell'argentiere, iniziali del console seguite dalla lettera C o dalle ultime due cifre della data. Il marchio della città, sia con la punta della falce rivolta a destra, sia a sinistra, e con la corona a cinque o a tre punte, venne usato per tutto il secolo XVII e solo verso la fine del XVIII fu modificato.

Entrambe le figure sono riprodotte su un *repositorio per l'Eucarestia* di fine XVII - inizi XVIII secolo e su un originale *ostensorio* (Fig. 1) riconducibile alla tipologia degli ostensori figurati trapanesi che presentano una statuina nel raccordo tra il fusto e la sfera. La singolarità di questo manufatto consiste nella statuina stessa che, sul *recto*, raffigura san Lorenzo con la dalmatica e con i suoi attributi, mentre nel *verso* prende le sembianze di santo Stefano, con la dalmatica ed il libro su cui sono poste tre pietre alludenti al martirio. I simboli dei loro sacrifici ritornano nella base, all'interno di due scudi fra le plastiche testine di angeli e le raffinate volute barocche; un terzo scudo contiene il calice e l'ostia. L'opera, priva di marchi, trova calzanti riscontri compositivi e decorativi in un ostensorio simile, conservato presso la stessa Cattedrale ma proveniente dalla locale chiesa di S. Nicola, con le varianti della statuina raffigurante il santo di Bari e dei suoi attributi all'interno di identici scudi⁴.

Il confronto con quest'ultimo manufatto, recante il marchio della città di Trapani, induce a classificare l'ostensorio di san Lorenzo come manufatto trapanese, sulla base anche di altri raffronti con esemplari della stessa tipologia figurata, datati 1741 e 1749, custoditi nella Chiesa Madre di Erice e realizzati nella rinomata bottega dei Lotta⁵.

Tra la suppellettile sacra destinata all'esposizione dell'Eucarestia un altro *ostensorio*, di fine fattura, reca, al posto della consueta statuina tra il nodo e la sfera, un globo sovrastato dal Cristogramma IHS, accompagnato da tre chiodi. Altri simboli della passione compaiono nel piede, all'interno di due scudi sagomati. Il pregevole manufatto fu eseguito tra il 1744 e il 1750 nella bottega LOTTA, al tempo di uno dei consolati di Ottavio Martinez che appose la sua sigla OMC e che fu console nel 1744, 1748, 1750⁶. L'ostensorio è testimone del persistere presso i Lotta, fino alla metà del secolo XVIII, della tradizione decorativa barocca che ne caratterizza quasi tutta la produzione: le plastiche testine di angeli, presenti nel nodo, e le raffinate volute che incorniciano gli scudi, nel piede, sono infatti retaggi seicenteschi.

Preziosa opera proveniente dalla stessa bottega è il *calice di san Lorenzo*, in argento sbalzato e cesellato, arricchito da un nodo in cristallo di rocca, sfaccettato (Fig. 2).

L'argentiere che lo realizzò, dalle iniziali BF, Bernardino La Francesca, dovette

⁴ L. Novara, *L'Arte argentaria trapanese dal XVII al XIX secolo* in *Argenti e ori...*, 2010, pp. 30-31, fig. 5.

⁵ M. Vitella, *Il tesoro della chiesa Madre di Erice*, Trapani 2004.

⁶ L. Novara, *La bottega trapanese degli argentieri Lotta: tra opere note e nuove "acquisizioni"*, in "Dialoghi Mediterranei" n. 59, 1 gennaio 2023, <https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-bottega-trapanese-degli-argentieri-lotta-tra-opere-note-e-nuove-acquisizioni/>.

essere un valido collaboratore dei Lotta che si avvalevano di rinomati maestri. Egli utilizza i consueti motivi del repertorio decorativo barocco - testine di angeli aggettanti, volute ed elementi vegetali - che compone con ricercatezza nel piede tra scudi contenenti le insegne del santo.

Recenti ricerche condotte da Francesco Castelli aggiungono ulteriori informazioni alla già nota biografia di Bernardino La Francesca che, ora sappiamo con certezza, nacque a Trapani nel 1648 e visse fino al 1732⁷. Fu «figlio d'arte» in quanto il padre fu l'*aurifex* Giovan Battista, alla cui morte, nel 1670, Bernardino ereditò la bottega e gli subentrò con il titolo di *magister*, come era previsto per i figli dei maestri. Ben presto assunse a bottega un giovane, orfano dell'argentiere Giuseppe Cutranò. Anni dopo, nel 1703, accolse come lavorante un altro giovane, l'argentiere Agostino Tobia. Nel 1675 fu consigliere dell'arte e, di conseguenza, l'anno successivo, nel 1676 divenne console. Nel 1711 è documentato come «mastro» specializzato nella lavorazione di preziosi in argento e quale uno dei tre argentieri trapanesi censiti come «contribuenti».

Lo stesso La Francesca fu autore anche del piccolo *reliquiario di san Giacomo Minore, san Tommaso e sant'Andrea*, databile nei primi tre decenni del secolo XVIII (*ante* 1732): si compone di un piede in rame e di una teca in argento decorata da motivi a volute che circondano il ricettacolo ovoidale.

Dalla bottega LOTTA proviene il *reliquiario di san Lorenzo* (Fig. 3), la cui teca è formata da un tripudio barocco, fitto e minuzioso, di volute, conchiglie, piccoli fiori e frutti, testine e puttini alati che, disposti simmetricamente, fanno da cornice al ricettacolo ovale contenente una reliquia del santo. Il confronto con altri reliquiari della stessa tipologia induce a collocare il pregevole manufatto tra il 1726 e il 1754, periodo in cui era in vita Nicola Lotta ed era in uso il marchio di bottega per esteso.



Fig. 2. Bernardino La Francesca, primo trentennio del sec. XVIII, *Calice di San Lorenzo*, argento sbalzato e cesellato, cristallo di rocca sfaccettato, Trapani, Cattedrale di San Lorenzo (Foto di Giovanna Vacirca).

⁷ F. Castelli, *Per una biografia di Bernardino e Giuseppe La Francesca. Primi appunti. Resoconto di una ricerca*, Trapani 2022.



Fig. 3. Bottega LOTTA, prima metà sec. XVIII, *Reliquiario di San Lorenzo*, argento sbalzato e cesellato, Trapani, Cattedrale di San Lorenzo (Foto di Giovanna Vacirca).

Altra opera marchiata LOTTA è una *navetta d'incenso*, ornata nel sottocoppa da un motivo ovoidale, di gusto ancora tardo-manierista, e decorata nelle due valve del coperchio con una graticola, chiaro riferimento al santo titolare. La sacra suppellettile risponde alla tipologia dei contenitori d'incenso a piccola nave, verosimilmente alludente alla Chiesa che, come una nave, conduce alla salvezza. I marchi LOTTA DUI APC rimandano agli anni compresi tra il 1726 e il 1745, periodo in cui Alessandro Porrata, al quale si riferisce la sigla consolare, rivestì più volte la carica di console o consigliere e precisamente negli anni 1726, 1728, 1732, 1735, 1745.

Simile alla precedente è un'altra *navetta*, riconducibile alla mano di Vincenzo Bonaiuto (1717- 1771), personalità di spicco nel panorama trapanese del secondo Settecento, anch'egli «figlio d'arte»,

che segue gli insegnamenti del padre Nicola e si afferma come uno dei più agguerriti maestri argentieri, aderendo al gusto rococò. L'originalità della navetta, eseguita tra il 1763 e il 1774, anni in cui fu console Angelo Sandias, consiste nella particolarità della graticola che decora le due valve del coperchio: invece che da barre essa è infatti costituita da sette piccoli balaustri sagomati.

È ancora Vincenzo Bonaiuto l'autore dell'elegante *leggio* già pubblicato da Maria Accascina, il cui piano d'appoggio è decorato da una elaborata composizione barocca, ricca di volute, elementi fitomorfi, testine di cherubini, in lamina d'argento traforata, sbalzata e cesellata⁸.

La collezione è ricca di calici e pissidi: si va dai più antichi esemplari con superficie liscia, marchiati con il solo marchio della città di Trapani e databili nella prima metà del secolo XVII, a quelli più elaborati della seconda metà e dei primi del XVIII secolo, con la tipica decorazione della maestranza trapanese, fino a quelli rococò della seconda metà del Settecento.

Pregevole manufatto del primo Settecento è la *mazza* da cerimonia che veniva

⁸ M. Accascina, *I Marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*, Busto Arsizio 1976, p. 197, tav. XVI.

usata durante le funzioni solenni come elemento distintivo del capitolo della collegiata parrocchiale (Fig. 4). Fu eseguita nel 1737, come indica la data impressa, e, sebbene priva di marchi, è un significativo manufatto sia per la pregevole fattura sia per i riferimenti, tramite gli stemmi, al Vescovo di Mazara, Alessandro Caputo (1731-1741), alla cui Diocesi Trapani apparteneva in quel periodo, al re Carlo III di Sicilia (1734-1759) e al santo titolare. Si compone di un fusto terminante in un «pomo» formato da una complicata composizione barocca di volute fogliacee, sormontata da un globo dorato sul quale si erge l'aquila reale. La tecnica di trattare l'argento - in parte dorato - attraverso lo sbalzo e il cesello, la decorazione continua a forte aggetto, le volute fogliacee che si accartocciano libere nello spazio, nonché il motivo a fili di perline rimandano alla fattura di un calice custodito nel Seminario vescovile di Erice, vidimato dal console Alessandro Porrata tra il 1726 ed il 1745, ed eseguito dal geniale argentiere trapanese Antonio Daidone al quale, in via ipotetica, la mazza potrebbe riferirsi⁹.

Degna di nota è la *fibula* di piviale, priva di punzoni, comunque ascrivibile alla seconda metà del XVIII secolo, di gusto ancora tardo-barocco ma tendente al rococò.

Negli ultimi tre decenni del secolo XVIII l'argenteria trapanese si evolve decisamente in termini rococò, agevolata forse dalla presenza in città del tedesco Wolfgang Huber, originario del Ducato di Baviera, al quale si deve l'introduzione di stilemi e soluzioni di ispirazione europea. Ne è esempio la piccola preziosa *pisside portatile*, in argento dorato, che ha impresse le iniziali del maestro, WH¹⁰.

A Giacomo Costadura potrebbero riferirsi le iniziali GC evidenziate in un'altra *pisside*, di chiaro gusto rococò, eseguita nel 1783, al tempo del console Pasquale Daidone; tuttavia non è semplice poter stabilire l'identità dell'argentiere in quanto le iniziali GC possono riferirsi a diversi maestri attivi in quel periodo e appartenenti alle famiglie Caltagirone - Giacomo, Giovanni o Giuseppe - e Costadura - Giacomo o Giuseppe - ma anche a Giuseppe Croce.



Fig. 4. Argentiere siciliano, 1737, *Mazza capitolare*, argento sbalzato e cesellato con parti fuse, Trapani, Cattedrale di San Lorenzo (Foto di Giovanna Vacirca).

⁹ L. Novara, *Un ostensorio d'oro per il Corpus Domini in Argenti e ori...*, 2010, pp. 50-51, figg. 2 e 3.

¹⁰ M. Vitella, *Argenti rococò a Trapani: il ruolo di Vincenzo Bonaiuto e Wolfgang Huebner*, in *Argenti e cultura rococò nella Sicilia Centro Occidentale 1735-1789*, a cura di S. Grasso-M. C. Gulisano, Palermo 2008, pp.85-93. L'oggetto è stato esposto alla mostra *Wolfgang Hueber. Un argentiere tedesco a Trapani*, a cura di L. Novara-P. Messina, Erice, chiesa di S. Giuliano, 21 luglio - 15 settembre 2023.

Da un'altra rinomata bottega trapanese, attiva dalla metà del secolo XVIII fino ai primi dell'Ottocento, quella di Nicolò Parisi (1722-1803), provengono alcune opere che si contraddistinguono per gli ornati rococò: una *corona per statua* di Madonna, simile a quella eseguita dallo stesso maestro tra il 1780 ed il 1784 per la chiesa di Santa Veneranda a Mazara (ora nel Museo Diocesano), e vidimata dallo stesso console Matteo Marceca (MMC); le *lampade a sospensione* con catena, realizzate tra il 1792 ed il 1796 allorquando Nicolò Giacalone punzonava i suoi manufatti con la sigla NGC; l'*insegna* marchiata DUI NP, appartenente alla *Confraternita del Sacro Cuore di Gesù* avente sede nella chiesa di San Lorenzo e fatta realizzare «per devozione» da IOSEH GRECHO.

È ancora Nicolò Giacalone a vidimare, con la sigla NGC, il *servizio di cartagloria* eseguito da Nicola Campaniolo jr., la cui attività è documentata tra il 1793 e il 1804, e formato da tre cornici dal mosso disegno rococò tendente però al Neoclassicismo.

Lo stesso console Giacalone marchia la *croce astile*, databile tra la fine del secolo XVIII e i primi due decenni del XX, periodo in cui veniva usata, come emblema della maestranza degli argentieri trapanesi, la sigla invertita della città IUD che è impressa sul manufatto. La croce ha una superficie liscia, priva di decorazione, semplicemente profilata ai bordi, e quattro capicroce ornati da volute stilizzate e festoni, di chiaro gusto neoclassico; il *Cristo spirans*, realizzato a fusione, presenta un buon modellato anatomico ed un perizoma svolazzante, di tradizione settecentesca.

Numerosi altri oggetti della collezione, eseguiti tra la fine del secolo XVIII e i primi del XX, riportano le iniziali GC, riferibili ad un argentiere che ha assimilato lo stile neoclassico.

Alle argenterie fin qui esaminate si aggiungono alcuni manufatti provenienti dalle rinomate botteghe di Palermo, come attesta il marchio RUP, *Regia Urbs Panormi*: tra essi una serie di *candelieri* di gusto rococò, ed un gruppo di venti piccole *campanelle*.

Impossibile individuare la città di produzione di altri oggetti che riportano minuscoli marchi e la testina di Cerere, usati dopo la soppressione delle corporazioni artigiane, avvenuta nel 1826. Così sono marchiati: un *servizio da lavabo*, quattro *piatti* recanti lo stemma di Mons. Vincenzo Ciccolo Rinaldi che fu vescovo di Trapani dal 1853 al 1874, ed un elaboratissimo *calice* in argento dorato che mostra talune assonanze con la produzione del palermitano Giacomo D'Angelo. In quest'ultimo manufatto, tra simbolici grappoli di uva e spighe, si inseriscono, nel piede, i rilievi a sbalzo raffiguranti i mezzibusti di Gesù, della Vergine Maria, di San Giuseppe con il Bambino e, nella coppa, delle Virtù teologali: Fede, Speranza e Carità.

Completano la collezione di argenterie sacre alcune suppellettili prive di marchi, riconducibili a fine secolo XIX - inizi XX.

L'anglomania nella moda Siciliana del primo Ottocento. Una questione politica? un primo approccio al fenomeno

Valeria Patti

1. Introduzione. Il Decennio inglese in Sicilia

Ad appena quattro anni dal ritorno dei sovrani nella città partenopea, nel gennaio del 1806 - con le forze armate di Bonaparte che avevano occupato la Penisola, avvicinandosi pericolosamente e nuovamente ai confini del Regno - il monarca, con al seguito Francesco Seratti, il suo Segretario di Stato, nonché i principi di Trabia e Jaci, fu costretto a intraprendere un viaggio via mare in direzione della costa palermitana¹.

Il secondo periodo di convivenza tra i Borbone e la popolazione siciliana fu pesantemente influenzato dalla coincidente presenza dell'esercito britannico nel Regno di Sicilia, che per la sua posizione strategica assunse progressivamente un ruolo cruciale nella guerra contro Napoleone e, al tempo stesso, divenne un ottimo luogo d'appoggio per introdurre le merci inglesi in tutto il continente europeo, temporaneamente escluse a causa del blocco continentale². Nel medesimo anno infatti il governo britannico, consapevole delle possibili mire espansionistiche francesi che avrebbero potuto coinvolgere non solo Napoli ma anche la Sicilia, prese la decisione strategica di presidiare l'isola. La Corte borbonica dal canto suo, al fine di recuperare il controllo su Napoli e proteggere la Sicilia dalla minaccia francese, divenne più insistente nel richiedere l'intervento diretto degli inglesi. La presenza britannica nell'isola fino al 1815 è indicata dalla storiografia siciliana con il termine *decennio inglese*³.

Dunque nel corso del primo decennio dell'Ottocento, mentre gran parte dell'Europa continentale procedeva con la ristrutturazione dei propri assetti statali secondo il modello francese - compresa l'Italia, uno dei paesi in cui il sistema napoleonico lasciò l'impronta più profonda -, la Sicilia si trovò ad adottare, an-

¹ Cfr. M. Guttilla, *Arte e potere. Palermo capitale in età borbonica*, Palermo 2023, p. 227.

² Cfr. D. Palermo, *I Borbone re di Sicilia (1734-1816)*, in *Palermo capitale del Regno. I Borbone e l'archeologia a Palermo, Napoli e Pompei*, a cura di F. Spatafora, Palermo 2019, pp. 15-19.

³ Cfr. *Il «decennio inglese» 1806-1815 in Sicilia. Bilancio storiografico e prospettive di ricerca*, atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di R. Lentini-M. D'Angelo-M. Saija, Soveria Mannelli 2020.

che se solo temporaneamente, un modello completamente diverso, ovvero quello britannico⁴; ciò varrà tanto per l'organizzazione statale quanto per altri aspetti della vita culturale isolana, suscitando non poche preoccupazioni e resistenze da parte di alcuni intellettuali contemporanei, che per primi intuirono quanto la presenza dei britannici fosse divenuta fortemente ingombrante, soprattutto dopo l'occupazione della città di Siracusa da parte degli inglesi. Ben presto anche la regina Maria Carolina d'Austria - come visto un tempo ben disposta nei confronti dell'alleato d'oltremarica - percepì il pericolo rappresentato dall'egemonia della Gran Bretagna sul suo Regno. D'altro canto, Ferdinando IV sembrava essere relativamente indifferente agli sviluppi legati all'azione degli alleati d'oltremarica⁵.

Come era già avvenuto in passato, l'isola, inizialmente entusiasta nell'accogliere il re e la sua corte, si rese ben presto conto di come la Corona canalizzasse le risorse dell'Isola pressoché unicamente ai fini della riconquista del regno continentale, trascurando notevolmente le vicende locali. Questo atteggiamento, congiuntamente alle inclinazioni assolutistiche del sovrano, portò le élites siciliane a mettere più volte in discussione la loro lealtà alla Corona⁶. È importante notare che il governo inglese intervenne in questo contesto come mediatore, poiché godeva di una legittimità pubblica tra le parti coinvolte.

Alla vigilia del 1810 era palpabile un vivo senso di malcontento e ostilità nei confronti della corte borbonica, sentimenti accentuati dalla richiesta del sovrano di un ingente donativo per far fronte ad una crisi finanziaria, che anche gli ordini privilegiati avrebbero dovuto pagare⁷. Nella risoluzione di questa disputa fu decisivo l'intervento degli inglesi, interessati in quel frangente a perseguire una

⁴ Cfr. E. Iachello, *La riforma dei poteri locali nel primo Ottocento*, in *Storia della Sicilia*, II, *Dal Seicento a oggi*, a cura di F. Benigno-G. Giarrizzo, Roma-Bari 2003, pp. 16-30.

⁵ Cfr. almeno A. Spagnoletti, *Storia del Regno delle Due Sicilie*, Bologna 1997, pp. 74-76; G. Galasso, *Storia del Regno di Napoli*, V, *Il Mezzogiorno borbonico e risorgimentale (1815-1860)*, Torino 2006; Idem, *Storia del Regno di Napoli*, V, *Il Mezzogiorno borbonico e napoleonico 1734-1815*, Torino 2007.

⁶ Cfr. D. Palermo, *I Borbone ...*, 2023.

⁷ La seduta parlamentare di quell'anno mise in luce aspetti significativi della questione costituzionale riguardante la relazione tra il sovrano e il Parlamento siciliano. Nonostante la limitazione che impediva a Ferdinando di imporre tasse aggiuntive al di là dei tradizionali donativi senza l'approvazione dell'Assemblea parlamentare, la famiglia reale decise di procedere con decreti fiscali senza il consenso dei rappresentanti. Fu a questo punto che alcuni membri del Parlamento mandarono alla Deputazione del Regno una rimostranza, chiedendo la verifica della conformità degli editti reali con le norme costituzionali e se nella condotta della corte non vi fosse stata una violazione dei diritti siciliani. La contestazione fu ritenuta un atto di lesa maestà e i promotori, provenienti dalle più influenti famiglie aristocratiche siciliane, furono arrestati, imbarcati su una corvetta e deportati verso le piccole isole lungo le coste siciliane. Cfr. G. Giarrizzo, *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, in V. D'Alessandro-G. Giarrizzo, *La Sicilia dal Vespro all'Unità d'Italia*, in *Storia d'Italia*, vol. XVI, diretta da G. Galasso, Torino 1989, pp. 557 e sgg.

politica di distensione al fine di agevolare l'operato delle truppe britanniche sul territorio siciliano, impedendo che la Sicilia risentisse di un conflitto costituzionale che avrebbe reso maggiormente complicata l'azione militare.

In questo senso inizialmente i protagonisti politici, i funzionari e gli intellettuali siciliani - approfittando della debolezza del sovrano al fine di riaffermare un loro ruolo nazionale - decisero di sostenere un modello di governo ispirato all'organizzazione statale inglese, scelta motivata in parte dalla consapevolezza che dagli inglesi dipendeva, in quel frangente storico, il successo delle dispute in corso.

2. *L'isomorfismo istituzionale di tipo mimetico* come strumento di pressione sociale. Il caso Siciliano

In generale, il mercato italiano aveva sperimentato una crescita graduale nella domanda di manufatti tessili inglesi, in gran parte catalizzata dalle dinamiche politiche, militari e commerciali, con particolare riferimento all'Italia meridionale⁸. In Sicilia il cambio dei canali commerciali tradizionali aveva obbligato ad esempio alla sostituzione dei drappi serici di Francia con i tessuti di lana e cotone inglesi⁹.

La moda infatti, va osservato, non subisce soltanto l'influenza di fenomeni economici o bellici, ma rappresenta principalmente il risultato di un complesso processo imitativo, è intrinsecamente legata al concetto di imitazione¹⁰. In qualsiasi società o cultura, essa non assume mai un carattere neutro o immutabile, anzi comporta costantemente una serie di scelte che, per loro natura, assumono una dimensione sociale significativa. Queste decisioni sono insite in un processo in evoluzione continua, che opera su vari piani, sia estetici che ideologici. In altre parole, la moda costituisce un fenomeno dinamico e intrinsecamente collegato alla società in cui si sviluppa, riflettendo e influenzando simultaneamente aspetti estetici e ideologici¹¹.

Sebbene la narrazione di stampo inglese tendesse a enfatizzare in gran parte i rapporti cordiali tra gli inglesi e i siciliani, è innegabile che vi fossero anche mo-

⁸ Cfr. M. D'Angelo, *Mercanti inglesi in Sicilia 1806-1815*, Milano 1988, pp. 9-32.

⁹ Archivio di Stato di Palermo (AST), *Real Segreteria* 5272, Francesco Scrofani al re, 18 marzo 1816.

¹⁰ Cfr. C.M. Belfanti, *Civiltà della moda*, Bologna 2008, pp. 11-46 e *passim*.

¹¹ Cfr. E. Paulicelli, *Moda, narrazione, identità: "Il libro del Cortegiano" e il discorso della moda*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, Atti del XVI Congresso A.I.S.L.L.I. a cura di L. Ballerini, M. Ciavolella-G. Bardin, Firenze 2000, pp. 257-265.



Fig. 1. Manifattura siciliana (?), inizi XIX secolo, *Pan-ciotto*, raso di seta colore avorio e seta policroma, Palermo, Collezione Trifiletti.

menti difficili e meno armoniosi nelle interazioni tra le due comunità¹². Tuttavia è fondamentale riconoscere che le occasioni di incontro, ad esempio nei salotti mondani, assumevano un ruolo di notevole rilievo nel promuovere un progressivo avvicinamento culturale tra queste realtà differenti (Fig. 1). Queste situazioni rappresentavano forme di partecipazione sociale attraverso le quali si manifestava una propensione all'integrazione tra la nobiltà e la borghesia siciliane e le *élites* militari o commerciali inglesi.

È quindi plausibile ritenere che tramite un processo di imitazione si

affermasse una progressiva adozione di schemi culturali, modelli organizzativi e comportamenti distinti da parte delle diverse componenti della società siciliana.

In passato, un sistema di abbigliamento attentamente codificato era funzionale solo fintanto che rimaneva prerogativa delle classi sociali più elevate. Non appena le classi inferiori iniziavano ad appropriarsene, questo processo minava il significato simbolico associato, ovvero l'unicità dell'appartenenza sociale. Di conseguenza, le *élites* dominanti abbandonavano tali tendenze, orientandosi verso una nuova moda, in modo da distinguersi nuovamente dalla massa sociale¹³.

All'inizio del XIX secolo la Sicilia si caratterizza come una società nella quale penetrano consuetudini insolite e si sviluppano modelli di comportamento completamente nuovi, ma in sostanza la nobiltà conserva ancora il suo predominio istituzionale, anche se è minacciata in modo significativo dalla borghesia emergente, la quale è interessata, sin dalle sue origini, a rinnovare le pratiche di ascesa sociale anche attraverso la moda. Pertanto è difficile credere che per entrambe le parti coinvolte il rapporto con gli inglesi si sia esaurito esclusivamente nell'ambito commerciale o nella complessa collaborazione militare.

¹² Cfr. almeno G.A. Cattani-F. Valsecchi, *Della Sicilia e dei suoi rapporti con l'Inghilterra nell'epoca della Costituzione del 1812*, Palermo 1970.

¹³ Georg Simmel a questo proposito sostiene che «le mode sono sempre mode di classe» attraverso cui le classi sociali superiori si differenziano da quelle più basse, G. Simmel, *La moda*, Milano 1998 (1^a ed. 1905), p. 17; cfr. anche Idem, *Cultura filosofica*, Lipsia 1919 (1^a ed. 1911), pp. 27-32.

Nonostante i numerosi mutamenti sociali, l'Ottocento si mantiene come un periodo caratterizzato da una società in cui l'abito è manifestazione visuale dell'appartenenza a un determinato *status* sociale, ma rappresenta anche un veicolo attraverso cui comunicare un preciso segnale di adesione politica (Figg. 2 e 3).

A questo proposito è possibile avanzare l'ipotesi che la diffusione della moda inglese tra le classi privilegiate siciliane avvenga anche in funzione della riconoscibilità politica. Nell'ambito delle scienze sociali tale fenomeno può essere interpretato come un esempio di *isomorfismo istituzionale* di tipo *mimetico*¹⁴, che consiste in una serie di strategie adottate da un'organizzazione (in questo caso una componente della società) al fine di ottenere vantaggi attraverso il sostegno politico, che si traduce in processi di imitazione, talvolta anche di natura esteriore, di coloro che godono di una legittimità pubblica¹⁵.

Il modello statale delineato nei primi anni dell'Ottocento, pur destinato a subire ulteriori cambiamenti nel corso del tempo, fu notevolmente influenzato dall'esperienza inglese nel territorio e contribuì a ridefinire le relazioni tra la Monarchia e la Sicilia, stabilendo nuovi equilibri tra le classi dirigenti dell'Isola¹⁶.



Figg. 2 - 3. Rivolta palermitana del 1820, da C.B. Azzaello, F. Ferrara, *Repertorio iconografico dei luoghi e degli eventi di Palermo raffiguranti nelle stampe dal XV al XI secolo*, Palermo 2017, pp. 207 e 214, figg. L/83.3 e L/83.17.

¹⁴ Su questo argomento cfr. almeno V. De Grazia, *L'impero irresistibile: la società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Torino 2020.

¹⁵ Cfr. P. Di Maggio-W. Powell, *The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields*, in "American Sociological Review", 48, 2, 1983; G. Bonazzi, *Storia del pensiero organizzativo*, Milano 2008, p. 417.

¹⁶ Cfr. E. Iachello, *La riforma dei poteri locali ...*, 2003.



Fig. 4. Manifattura siciliana, inizio XIX secolo (?), Marsina, Palermo, Collezione Piraino.

Prendendo in considerazione questo fenomeno si può dunque ipotizzare che l'adozione dell'abbigliamento dal gusto inglese e l'aderire alle tendenze della moda provenienti dall'Inghilterra possano costituire una forma di manifestazione visiva dell'appoggio alla politica inglese da parte dei siciliani. Questa adesione sarebbe avvenuta a discapito della gestione borbonica e potrebbe essere equiparata a un vero e proprio manifesto politico da indossare (Fig. 4).

3. Conclusioni

L'adozione della moda borghese, inizialmente associata in Sicilia a influenze inglesi, non si esaurisce con il ritorno della monarchia Borbone a Napoli; inizialmente oggetto di scherno da parte degli intellettuali, questa moda si è progressivamente affermata, tanto che verso la fine dell'Ottocento è ormai divenuta prevalente, adottata con grande entusiasmo sia dalla nobiltà che dalla borghesia dell'isola.

Il fenomeno dell'*isomorfismo istituzionale* di tipo *mimetico* ravvisabile nel gusto siciliano ottocentesco non mira a sovvertire l'ordine esistente, giacché i siciliani non sono al momento interessati a un cambio dinastico. In questo quadro sembrano utilizzarlo presumibilmente per esercitare pressione sulla Monarchia e approfittare del momento di debolezza della Corona per ottenere maggior spazio politico, ed è probabile che lo facciano anche attraverso l'adozione dell'abbiglia-

mento inglese, caratterizzato dai sobri gusti borghesi. E se osserviamo con attenzione, possiamo notare che il principale mezzo di espressione utilizzato dagli attori sociali in Sicilia non è derivato dall'adozione di costumi inglesi o francesi, che, come abbiamo visto, hanno influenzato entrambi l'abbigliamento nel corso del tempo. Invece, tale espressione trova la sua radice nell'adozione di un abbigliamento borghese, anche da parte di coloro che vantavano nobili origini.

Il costume ottocentesco, compreso quello siciliano, si rivela pertanto come una realtà complessa, plasmata nel corso dei decenni da influenze mutevoli; fondamentalmente esso testimonia l'ascesa della borghesia e dei suoi canoni, inclusi quelli estetici, che guidano i precursori della moda.

L'argentario Giacomo D'Angelo: per un catalogo aggiornato delle opere

Rosalia Francesca Margiotta

La sensibilità neoclassica, che dagli anni Sessanta del Settecento si afferma «con inarrestabile progressione in Francia, in Italia e, con tempi e modalità di volta in volta diverse, nel resto d'Europa, segnando la fine dell'esperienza rococò», si diffonde anche in Sicilia, che seppur con ritardo si adegua agli orientamenti culturali europei¹. Le tendenze classicheggianti interessarono tutti i campi dell'arte: dall'architettura, che risentì per prima delle suggestioni neoclassiche, soprattutto ad opera di Giuseppe Vananzio Marvuglia (1729-1814)², alla pittura, alla scultura e alle arti decorative geometrizzando e stilizzando le linee dell'esuberante decorativismo rococò. Il nuovo «gusto alla romana» è ricordato anche da Maria Accascina, che sottolineava l'abilità degli argentieri isolani, capaci di compiere una sintesi tra l'esuberanza del barocchetto ed il «neoclassicismo ufficiale», tra «motivati da salvare e scelta degli altri che venivano proposti dall'oreficeria romana come dall'oreficeria francese»³.

Giacomo D'Angelo, attivo a Palermo tra il 1812 e il 1850⁴, con bottega in piazza Sant'Eligio, nei pressi dell'antica chiesa dedicata al santo protettore degli orafi e argentieri⁵, ben si inserisce tra i protagonisti di tale rinnovamento stilisti-

¹ S. Grasso - M.C. Gulisano, *Forme e divenire del Rococò nella produzione delle botteghe argentarie a Palermo*, in *Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale 1735-1789*, catalogo della mostra (Lubecca, St. Annen - Museum, 21 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008) a cura di S. Grasso e M.C. Gulisano, con la collaborazione di S. Rizzo, Palermo 2008, p. 76.

² E.H. Neil, *Architects as writers, architects and readers in early modern Sicily*, in *La Biblioteca dell'Architetto. Libri e incisioni (XVI-XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*, catalogo della mostra (Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "A. Bombace", 8-22 novembre 2007) a cura di M.S. Di Fede e F. Scaduto, Palermo 2007, pp. 14-23. Si veda anche S. Piazza, *Le grandi opere Rococò nelle dimore nobiliari del Settecento palermitano*, in *Argenti e cultura rococò...*, 2008, p. 450.

³ M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974, pp. 390, 418.

⁴ S. Barraja, *D'Angelo Giacomo*, in *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, I, Palermo 2014, p. 165; Idem, *I marchi di bottega degli argentieri palermitani. Parte seconda*, in *Il Bello, l'Idea e la Forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto, G. Travagliato e M. Vitella, Palermo 2022, p. 140.

⁵ Per la chiesa di S. Eligio si veda S. Barraja, *Orafi e argentieri a Palermo attraverso i manoscritti della maestranza*, in S. Barraja - G. Sinagra, *Il Monte degli orafi e argentieri della città di Palermo nei manoscritti della maestranza*, saggio introduttivo di M.C. Di Natale, Supplemento a OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, Numero 28 - Dicembre 2023, pp. 34-40.

co, che trova espressione nei peculiari motivi ottocenteschi, nel revival di classici repertori rivisitati e in originali accostamenti di moduli decorativi, proiettando ancora una volta la Sicilia in una dimensione internazionale, al passo con le mode del momento.

Non si hanno molte notizie documentarie sulla vita dell'artista, ma le numerose opere sopravvissute, individuate in una vasta area geografica (dal capoluogo siciliano al suo entroterra, dall'area madonita al trapanese e ai centri dell'agrigentino), che spiccano per la raffinata ed essenziale eleganza, spesso esaltata dalla rifrangenza della luce sull'argento liscio, consentono di attestarne una notevole attività e importanti committenti.

Nel ricco catalogo dell'argentiere palermitano si inserisce il *Servizio da lavabo* custodito presso l'abbazia benedettina di San Martino delle Scale ed esposto alla mostra, curata da Maria Concetta Di Natale e Fabrizio Messina Cicchetti, "L'eredità di Angelo Sinisio. L'abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo"⁶. Il manufatto si caratterizza per l'estrema semplicità delle sue forme e presenta come unico ornamento del bacile lo stemma della congregazione casinese (sei monti sovrastati dalla croce latina e dalla scritta *pax*), cui appartiene l'abbazia benedettina di San Martino, e un leone rampante entro uno scudo quadrangolare, impresso anche sulla brocca, probabilmente da ascrivere allo stemma del donatore⁷. Sul bacile è ben visibile il punzone del console del 1822, Vincenzo Lo Bianco⁸, e il marchio GDA, caratterizzato dalla lettera G posta in alto e dalle lettere D e A del cognome in basso formanti un triangolo, da riferire, secondo Silvano Barraja, all'artista palermitano⁹, che era solito però apporre le sue iniziali anche di seguito, sullo stesso piano, come è attestato sul manico e alla base della brocca dello stesso servizio.

Nel 1822 Giacomo D'Angelo realizza per l'abbazia benedettina anche tre cornici di cartegloria dalle semplici linee e dalla sobria decorazione con minute foglie d'acanto e perlinature, sovrastate da volute acantiformi, che inglobano tre medaglioni¹⁰. Nella cornice centrale vi è raffigurato l'episodio di San Martino e il povero mentre nelle due laterali rispettivamente lo stemma dell'abbazia e quel-

⁶ R. Vadalà, *Servizio da lavabo*, in *L'eredità di Angelo Sinisio. L'abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*, catalogo della mostra (Abbazia di San Martino delle Scale, 23 novembre 1997 - 13 gennaio 1998) a cura di M.C Di Natale e F. Messina Cicchetti, Palermo 1997, p. 177.

⁷ *Ibidem*.

⁸ S. Barraja, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo dal XVII secolo ad oggi*, saggio introduttivo di M.C. Di Natale, Milano 2010, p. 85.

⁹ S. Barraja, *D'Angelo...*, in *Arti decorative...*, 2014, p. 165; Idem, *I marchi di bottega...*, in *Il Bello...*, 2022, p. 140.

¹⁰ R. Vadalà, *Cartagloria*, in *L'eredità di Angelo Sinisio...*, 1997, p. 176.

lo della congregazione cassinese, seguiti dal leone rampante, apposto con diverse varianti in altre opere dello stesso monastero¹¹. I punzoni rilevati sono gli stessi del servizio da lavabo con le lettere che compongono il marchio dell'argentiere, poste a formare un triangolo¹².

L'attività del valente artefice palermitano è ampliata da poche ma interessanti notazioni archivistiche. Maria Concetta Di Natale scrive che, nel 1824, l'argentiere realizza tre ninfe per la nobile Congregazione di Maria SS. dell'Aspettazione al Parto sotto il titolo delle Signore Dame del Giardinello al Ponticello, con sede nell'eponimo oratorio di Palermo¹³. Annota, inoltre, che nel 1832 la tesoriera *pro tempore*, Agata Valguarnera, marchesa di Montaperto, pagava «don Giacomo D'Angelo orefice per [...] una corona d'argento indorato per uso di Nostra Signora del Parto», forse la stessa che orna ancora oggi l'immagine¹⁴.

La catalogazione delle opere d'arte delle chiese parrocchiali dell'Arcidiocesi di Monreale, di cui mi sono recentemente occupata, ha portato all'individuazione di due inedite e raffinate opere dell'argentiere Giacomo D'Angelo a Corleone. Nel 1825, l'artista palermitano realizzava per la chiesa di Santa Maria di Gesù dei Padri Riformati un elegante ostensorio (Fig. 1) con base mistilinea, adorna di foglie acantiformi stilizzate e festoni, fusto articolato in più nodi e fitta raggiera, sorretta da un angelo di buona fattura scultorea, che rimanda, seppur con le dovute rivisitazioni, a schemi tipologici serpotteschi. Accanto allo stemma di Palermo con l'aquila a volo alto, che sovrasta la scritta RUP (*Regia Urbs Panormi*), e alla sigla del console



Fig. 1. Giacomo D'Angelo, 1825, *Ostensorio*, argento sbalzato e cesellato, Corleone, chiesa di Santa Maria di Gesù.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ M.C. Di Natale, *Committenza nobiliare per le opere d'arte decorativa dell'Oratorio delle Dame: dal legno all'argento*, in *Oratorio delle dame al Giardinello*, a cura di R. Riva Sanseverino - A. Zalapì, San Martino delle Scale 2007, p. 102.

¹⁴ *Ibidem*.

Vincenzo Lo Bianco¹⁵, che nel 1825, anno in cui detiene tale carica, ha verificato la qualità della lega argentea, è impresso in più parti l'originale marchio (con le lettere disposte a triangolo), che identifica l'argentiere palermitano. Per le stringenti affinità stilistiche e tipologiche, l'inedita opera in esame può essere accostata a numerosi altri simili manufatti dell'entroterra palermitano realizzati tra la fine del XVIII e il primo quarto del XIX secolo. Si ricorda tra tutti l'ostensorio della chiesa di Maria SS. delle Grazie della Favara di Contessa Entellina, eseguito nel 1797, proveniente dall'abbazia benedettina di Santa Maria del Bosco di Calatamauro, che presenta sopra il fusto un angelo reggicroce¹⁶.

Per il rinnovamento delle suppellettili liturgiche della stessa chiesa corleonese, l'artista palermitano eseguiva, nello stesso anno, anche un originale calice (Fig. 2), pure inedito, che al più consueto repertorio decorativo neoclassico accosta simboli eucaristici, come spighe e grappoli d'uva, e propone negli scudi della base le raffigurazioni di San Francesco d'Assisi, San Bernardo da Corleone e l'Immacolata Concezione, care alla committenza.

In occasione della giornata di studi "Il Duomo di Erice tra gotico e neogotico", Rita Vadalà poneva l'attenzione su una pisside e un calice, rispettivamente in argento dorato e in argento, realizzate dallo stesso artista palermitano per la maggior chiesa ericina, che rispecchiano il gusto imperante tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo¹⁷. La pisside di



Fig. 2. Giacomo D'Angelo, 1825, *Calice*, argento sbalzato e cesellato, Corleone, chiesa di Santa Maria di Gesù.

¹⁵ S. Barraja, *I marchi...*, 2010, p. 85.

¹⁶ R.F. Margiotta, *Le arti applicate nell'abbazia di Santa Maria del Bosco di Calatamauro. Note storiche e documenti*, in *L'abbazia di Santa Maria del Bosco di Calatamauro, tra memoria e recupero*, Atti del Convegno di Studi (Chiusa Sclafani e Santa Maria del Bosco, 17-18 aprile 2004) a cura di A.G. Marchese, Palermo 2006, p. 308.

¹⁷ R. Vadalà, *Gusto eclettico e contaminazioni. Le suppellettili del Duomo di Erice al tempo dei neostili*, in *Il Duomo di Erice tra Gotico e Neogotico*, Atti della Giornata di Studi (Erice, 16 dicembre 2006) a cura di M. Vitella, Erice 2008, pp. 56-57.

grandi dimensioni, con base mistilinea tripartita e decori geometrici, scanalature, baccelli e tralci acantiformi stilizzati, garantita per la lega argentea nel 1826 da Vincenzo Lo Bianco, ultimo console della maestranza palermitana, presenta il marchio dell'argentiere con la particolare disposizione triangolare delle lettere¹⁸.

Il calice è da datare successivamente al 1826 / 1829 per la presenza della testina di Cerere accompagnata dal numero otto, relativo al titolo dell'argento, in uso in Sicilia dopo la soppressione delle maestranze in seguito al Regio Decreto di Francesco I del 14 aprile 1826 e fino al 1872¹⁹. L'opera presenta sulla coppa, oltre al punzone del saggiatore (leone?), la sigla GDA posta in orizzontale, verosimilmente da riferire allo stesso Giacomo D'Angelo²⁰, che utilizza contemporaneamente i due tipi di punzoni nel ricordato servizio da lavabo dell'abbazia di San Martino delle Scale.

La stessa punzonatura GDA, insieme al marchio del console del 1826, Vincenzo Lo Bianco, veniva riscontrata da Maria Accascina su un ostensorio d'argento dorato, purtroppo non più esistente, «con foglie e ghirlande che scendono da testine di cherubini» della chiesa di San Domenico di Palermo²¹.

Tra il secondo e il terzo decennio del XIX secolo, prima della soppressione della maestranza palermitana, il nostro argentiere esegue un turibolo per la Maggior Chiesa di Termini Imerese caratterizzato da elementi decorativi di gusto neoclassico, insieme a ibridazioni, come i rosoni floreali²².

Nel 1828, realizza per la chiesa di Maria SS. delle Grazie di Bisacchino ancora un turibolo in argento sbalzato e cesellato il cui ornato è costituito da elementi decorativi neoclassici, alcuni dei quali inseriti in spazi geometrici, e con coperchio caratterizzato dal motivo a traforo, tipico di questo oggetto liturgico, a forma di fiore stellato²³. Sul manufatto si rileva il marchio dell'argentiere Giacomo D'Angelo con le lettere disposte in modo da formare un triangolo, che affianca quello della maestranza palermitana con l'aquila a volo alto, e la sigla VB28, iniziali del console Vincenzo Lo Bianco²⁴.

È probabile che il turibolo sia stato commissionato insieme alla navicella por-

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ S. Barraja, *I marchi...*, 2010, pp. 53-55.

²⁰ R. Vadala, *Gusto eclettico...*, in *Il Duomo di Erice...*, 2008, p. 57.

²¹ M. Accascina, *I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*, Busto Arsizio 1976, p. 64.

²² F. Lo Bono, *Turibolo*, in M. Vitella, *Gli argenti della Maggior Chiesa di Termini Imerese*, Termini Imerese 1996, pp. 119-120.

²³ R.F. Margiotta, *Tesori d'arte a Bisacchino*, "Quaderni di museologia e storia del collezionismo", 6, collana di studi diretta da M.C. Di Natale, Palermo 2008, p. 152.

²⁴ S. Barraja, *I marchi...*, 2010, p. 85.



Fig. 3. Giacomo D'Angelo, 1822, *Lampada pensile*, argento sbalzato, cesellato e inciso, Petralia Sottana, Chiesa Madre.

taincenso, che si trova nella stessa chiesa e che presenta identici marchi, seppur non ci sia una totale corrispondenza stilistica²⁵.

A Giacomo D'Angelo è stato riferito recentemente un gruppo di opere in argento della Chiesa Madre di Petralia Sottana²⁶, esposte alla Mostra d'Arte Sacra delle Madonie, organizzata nel 1937 da Maria Accascina presso il convento dei Padri Riformati del centro siciliano²⁷. Si segnalano due lampade pensili (Fig. 3) decorate da motivi ovaliformi e alla greca interrotti da foglie stilizzate²⁸ e quattro vasi d'altare, probabilmente completi di frasche non più reperibili, che insieme alla serie di sei candelabri grandi e di quattro a tre bracci (Fig. 4) ornavano l'altare dell'Immacolata²⁹. Le lampade recano il punzone della maestranza palermitana, l'aquila a volo alto

con RUP, quello del console Vincenzo Lo Bianco in carica nel 1822³⁰, e le iniziali dell'argentiere disposte in modo da formare un triangolo³¹. I vasi d'altare e i candelabri recano, invece, il marchio con la testina di Cerere, un'anatra, bollo del saggiatore Salvatore La Villa dal 1834-1837³², periodo di realizzazione dei

²⁵ R.F. Margiotta, *Tesori d'arte...*, 2008, pp. 152-153.

²⁶ S. Anselmo - R.F. Margiotta - M. Vitella, *Nobilis Instrumenta. Suppellettili liturgiche ex voto e parati sacri nelle chiese di Petralia Sottana*, Geraci Siculo 2020.

²⁷ Si veda *La Mostra d'Arte Sacra delle Madonie di Maria Accascina. Il catalogo che non c'era*, a cura di M.C. Di Natale, S. Anselmo, M. Vitella, Palermo 2017.

²⁸ S. Anselmo, *Scheda 121*, e R.F. Margiotta, *Scheda 122*, in S. Anselmo - R.F. Margiotta - M. Vitella, *Nobilis Instrumenta...*, 2020, pp. 225, 226.

²⁹ C. Di Pasquale, *Schede 129 e 130*, in S. Anselmo - R.F. Margiotta - M. Vitella, *Nobilis Instrumenta...*, 2020, p. 232.

³⁰ S. Barraja, *I marchi...*, 2010, p. 85.

³¹ S. Anselmo, *Scheda 121*, e R.F. Margiotta, *Scheda 122*, in S. Anselmo - R.F. Margiotta - M. Vitella, *Nobilis Instrumenta...*, 2020, pp. 225, 226.

³² S. Barraja, *I marchi...*, 2010, p. 56.

manufatti in esame, e il punzone GDA posto in orizzontale³³.

Nel 1846, Giacomo D'Angelo eseguiva il globo con i segni dello zodiaco posto ai piedi della statua d'argento dell'Immacolata della Confraternita del Porto e Riporto della Basilica di S. Francesco d'Assisi di Palermo, e ne restaurava il simulacro³⁴. Questi, infatti, «riceveva il 20 gennaio 1844 tutte le parti della statua per farvi le aggiunte e restaurarla, tanto che veniva fatto un modello in gesso, il 25 agosto 1844 da Carmelo Vanni Romano»³⁵. L'artista, che godeva particolare fiducia da parte dei padri francescani, nel 1844 eseguiva anche i quattro vasi d'argento alla base della statua sulla vara e veniva pagato per un anello con pietra azzurra, appositamente realizzato per la Vergine Immacolata³⁶.

Il marchio dell'argentiere Giacomo D'Angelo si riscontra, inoltre, sul secchiello con aspersorio del 1818 della Chiesa del Collegio di Maria di Giuliana³⁷ e su una pisside d'argento del Tesoro della Madonna dell'Udienza di Sambuca di Sicilia³⁸, realizzata dopo il 1826-1829



Fig. 4. Giacomo D'Angelo, 1834-1837, *Candelabro*, argento sbalzato, cesellato e inciso, Petralia Sottana, Chiesa Madre (Arciconfraternita dell'Immacolata).

³³ C. Di Pasquale, *Schede 129 e 130*, in S. Anselmo - R.F. Margiotta - M. Vitella, *Nobilis Instrumenta...*, 2020, pp. 235-236.

³⁴ M.C. Di Natale, *L'Immacolata nelle arti decorative in Sicilia*, in *Bella come la luna, pura come il sole. L'Immacolata nell'arte in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale e M. Vitella, Palermo 2004, p. 71. Si veda anche M.C. Di Natale, *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo, committenza, arte e devozione e Scheda V.5*, in *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e arte*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1993, pp. 44 e 231.

³⁵ *Ibidem*. Si veda anche P. F. Rotolo O.F.M. Conv., *La Basilica di San Francesco d'Assisi in Palermo*, Palermo 1952, pp. 136-138.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ A. Campisi, *Le suppellettili liturgiche d'argento e i parati sacri*, in A. Campisi - V. Campo, *Splendor liturgiae. Argenti e paramenti sacri nelle chiese di Giuliana*, Corleone 2021, p. 256.

³⁸ R. Vadala, *Argenteria sacra a Sambuca e le suppellettili del Santuario della Madonna dell'Udienza*, in *Segni mariani nella terra dell'Emiro. La Madonna dell'Udienza a Sambuca di Sicilia tra devozione e arte*, a cura di M.C. Di Natale, Sambuca di Sicilia 1997.

per la presenza della testa di Cerere con il numero otto, che sostituisce il più antico sistema di punzonatura³⁹, con caratteristiche stilistiche pressoché identiche a numerose altre simili suppellettili liturgiche coeve. Ciò fa supporre che accanto ai manufatti eseguiti su committenza di aristocratici o illuminati esponenti del clero doveva esistere un mercato di opere d'argento prodotte in maniera seriale, alcune delle quali probabilmente commercializzate in occasione delle fiere, che a cadenza regolare si svolgevano nei più importanti centri, generalmente durante la festa del santo patrono.

Lo studio delle opere realizzate dall'argentiere Giacomo D'Angelo e l'attenta analisi del punzone da lui utilizzato mi portano ad includere nel suo catalogo, seppur in attesa di ulteriori approfondimenti e riscontri, alcuni manufatti che presentano le lettere GDA poste in orizzontale, accompagnate da un segno distintivo raffigurante un angelo, in riferimento al suo cognome. In questo gruppo si inseriscono, tra l'altro, la teca del Reliquiario di San Giuseppe⁴⁰, un ostensorio caratterizzato dall'inserimento di un grande fiocco tra fusto e raggiera⁴¹, e una brocca d'argento⁴² della Chiesa Madre di Petralia Sottana, realizzati nel secondo quarto del XIX secolo. Dopo il citato Regio Decreto del 1826 e la successiva organizzazione delle Officine di Garanzia, l'artista palermitano avrà aggiunto un segno distintivo alle sue iniziali per la creazione del "bollo del fabbricante" richiesto, che doveva affiancare il bollo di garanzia e quello del saggiaiore.

³⁹ S. Barraja, *I marchi...*, 2010, p. 56.

⁴⁰ R.F. Margiotta, *Scheda 125*, in S. Anselmo - R.F. Margiotta - M. Vitella, *Nobilis Instrumenta...*, 2020, p. 230.

⁴¹ C. Di Pasquale, *Scheda 127*, in S. Anselmo - R.F. Margiotta - M. Vitella, *Nobilis Instrumenta...*, 2020, p. 232.

⁴² R.F. Margiotta, *Scheda 136*, in S. Anselmo - R.F. Margiotta - M. Vitella, *Nobilis Instrumenta...*, 2020, p. 242.

Per una storia del collezionismo delle arti decorative in Sicilia nel XIX secolo. Fortunato Mondello e le fonti

Ivana Bruno

Ancora poco esplorato è il capitolo del collezionismo privato dell'Ottocento in Sicilia. Esigui sono infatti i contributi e le indagini specifiche, che permettano di spiegarne le caratteristiche e le modalità di acquisizione. L'attenzione è stata finora rivolta soprattutto alle arti figurative, oggetto di interessanti studi di Vincenzo Abbate, Gioacchino Barbera, Diana Malignaggi, Simonetta La Barbera e di approfondite indagini documentarie da parte di chi scrive confluite nel saggio *Prime ricerche sul collezionismo privato dell'Ottocento in Sicilia* pubblicato ormai più di vent'anni fa¹.

Qui si intende focalizzare l'attenzione principalmente sulle arti applicate, con un'analisi specifica del contesto trapanese. Nei primi decenni del XIX secolo, in questo scenario emerge con chiarezza la figura dell'esperto d'arte, non più semplice appassionato, ma un vero conoscitore. Questo esperto, spesso, sostituendo il tradizionale ruolo ricoperto dalla nobiltà e dal clero, non solo contribuisce alla trasformazione delle raccolte private in musei aperti al pubblico, ma influenza anche il gusto artistico della società attraverso le sue scelte di acquisto, frequentemente orientate verso oggetti d'arte siciliana.

Tra le fonti un posto di primo piano per tracciare un quadro del fenomeno occupano gli scritti di Fortunato Mondello, sacerdote, storico dell'arte e bibliotecario, nato e vissuto a Trapani durante la seconda metà dell'Ottocento. A lui è stato dedicato, in occasione del centenario dalla sua morte (2008), un convegno a Trapani, curato da Maurizio Vitella².

¹ Tra questi: I. Bruno, *Prime ricerche sul collezionismo privato dell'Ottocento in Sicilia*, in *Ottocento Siciliano. Dipinti di collezioni private agrigentine*, catalogo mostra a cura di G. Barbera, Napoli 2001, pp. 31-53; *La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento* Palermo, a cura di S. La Barbera, Palermo 2003; V. Abbate, *Gioacchino Di Marzo e la fortuna dei "Primitivi" a Palermo nell'Ottocento*, in *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno a cura di S. La Barbera, Palermo 2004, pp. 181-199; I. Bruno, *Gioacchino Di Marzo e il clima culturale e artistico palermitano nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Gioacchino Di Marzo...*, 2004, pp. 263-279. S. La Barbera, *Figure e temi del collezionismo trapanese nelle pagine della letteratura artistica dell'Ottocento*, in *Abitare l'arte in Sicilia*, Palermo 2012, pp. 101-106.

² *Fortunato Mondello 1834-1908. Sacerdote, bibliotecario, storico dell'arte in Italia tra Ottocento e Novecento*, Trapani, 27-28 ottobre 2008. Cfr. M. Vitella, *Fonti del XIX secolo per la storia dell'arte in Sicilia: il canonico Fortunato Mondello*, in *Metodo della ricerca e Ricerca del metodo. Storia, arte, musica a confronto*, atti del convegno di studi a cura di B. Vetere, Galatina 2009, pp. 407-420; M.C. Di Natale, *Il canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 14, 2016, pp. 135-149.



Fig. 1. Maestranze trapanesi, XVIII sec., *Scarabattola* con Presepe, materiali marini, alabastro, Erice, museo Civico "A Cordici".

situata a quel tempo nell'abitazione al n. 8 di via Carreca, Mondello riferisce che il nucleo originario era formato dalla raccolta dello storico di Erice, Antonio Cordici, vissuto tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento (Fig. 1). Non fa però una distinzione tra i vari pezzi acquisiti successivamente. Secondo la ricostruzione compiuta da Lina Novara⁵, che si sofferma a descrivere accuratamente i vari nuclei e le vicende che portarono all'acquisizione della collezione da parte del Museo Pepoli, sappiamo che la raccolta perviene nel Settecento al conte Francesco Hernandez senior che continua ad arricchirla nella sua casa di Erice, con "anticaglie soprattutto ericine"⁶, e che passa poi al figlio di questi, il conte

Nella *Breve guida artistica di Trapani*, pubblicata nel 1883³, l'erudito, proponendosi di passare in rassegna le istituzioni private della sua città, in realtà vuole aggiungere - come lui stesso dichiara - alcuni nuovi elementi alla descrizione già compiuta da un altro storico locale e archeologo dilettante, Giuseppe Polizzi, che nel 1875 aveva scritto *I monumenti di antichità e d'arte*⁴. A differenza delle altre guide trapanesi che si soffermano a descrivere le opere appartenenti alle chiese e agli ordini monastici, le notizie aggiornate di Mondello riguardano in particolare la nota collezione del conte Hernandez e la galleria della baronessa Milo, alle quali Polizzi aveva riservato soltanto poche righe.

Della collezione di Francesco Hernandez, conte di Carrera,

³ F. Mondello, *Breve guida artistica di Trapani*, Trapani 1883.

⁴ G. Polizzi, *I monumenti di antichità e d'arte*, Trapani 1875. Secondo Mondello il volume non era di facile reperimento.

⁵ L. Novara, *La collezione Hernandez: da Erice al Museo Pepoli*, in *Miscellanea Pepoli. Ricerche sulla cultura artistica a Trapani e nel suo territorio*, a cura di V. Abbate, Trapani 1997, pp. 229-254. Eadem, *La collezione Hernandez*, in *Museo Pepoli cento anni di storia*, Trapani 2018, pp. 65-70.

⁶ G. Castronovo, *Memorie di Erice*, vol. IV, Trapani 1870, p. 132.

Alberto, il quale dopo il 1850 la dona al suo erede Francesco junior. Quest'ultimo, uomo colto e appassionato collezionista, la amplia notevolmente, raccogliendo opere di carattere eterogeneo.

Mondello fa genericamente riferimento alla serie di «iscrizioni greche, romane ed arabe, non che idoletti in oro, bronzo, terracotta e in pietra, tra cui avvi una statuetta di Venere Ericina, in bronzo»⁷. Mette inoltre in luce il carattere eclettico della collezione, annotando che comprendeva «scarabei e pietre dure incise e scolpite, anelli in oro ed in argento, con incisioni e monogrammi, ed un ricco medagliere in monete greco-sicule, puniche, romane, consolari ed imperiali, bizantine, arabe e normanne in oro, argento e bronzo, ed alcune pastee vitree con iscrizioni arabiche»⁸. La maggior parte delle monete erano state rinvenute ad Erice fra le rovine del tempio di Venere. Si trattava sicuramente di una delle più ricche raccolte di medaglie presenti in Sicilia, che purtroppo fu in gran parte smembrata a causa dei numerosi regali che il conte usava fare agli illustri visitatori del suo museo, tanto che nel 1921, quando fu acquisita dal museo Pepoli, comprendeva solo 200 pezzi, per lo più d'argento e di scarsa importanza.

Tra gli altri oggetti menzionati da Mondello, vi sono pure 48 medaglioni in argento, raffiguranti i ritratti dei sovrani di Baviera, fatti coniare appositamente dal principe Ludovico Wittelsbach, per donarli al conte subito dopo una sua visita al museo.

Non si evince dalla descrizione di Mondello con quale criterio il conte Hernandez avesse sistemato i pezzi della collezione nella sua abitazione. Si sa invece - sempre dalla descrizione dello storico trapanese - che era presente una piccola raccolta di dipinti di artisti siciliani. Mondello menziona infatti «una Madonna del Novelli, S. Luigi Ravidà del Carreca, una testa d'uomo a lume di notte del famoso colorista Mariano Rossi di ciaca (Sciaccia), un dipinto del palermitano Vito D'Anna e un altro di Antonio Manno, nonché bellissime copie del pittore concittadino Giuseppe Mazzaresè»⁹.

A proposito della preziosa galleria della famiglia Milo, Mondello riferisce che ne rimasero pochi dipinti, seppure di notevole pregio, presso l'abitazione della Baronessa Milo e si sofferma a illustrare i soggetti e a fornire ipotesi di attribuzione. Si tratta di pitture del Seicento di scuola siciliana e napoletana, a cui si aggiungono «due grandi fregiate cornici, con ispecchi, e decorate con puttini ed animali, il cui mirabile lavoro d'intaglio è da attribuirsi, con la maggior

⁷ F. Mondello, *Breve guida ...*, 1883.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.



Fig. 2. Andrea Tipa (1725-1766) e aiuti, *Presepe*, madreperla, corallo grezzo, avorio, sughero, Trapani, Museo Regionale Pepoli, inv. 4372, provenienza Erice, Collezione Hernandez - esposto.

non aperto, sebbene già il Municipio avesse disposto la lapide commemorativa da collocare al suo interno «a ricordo perenne di pubblica gratitudine»¹¹. Tra queste opere lo splendido e noto presepe in materiali marini, pietra, alabastro, corallo e madreperla attribuito allo scultore trapanese Andrea Tipa. (Fig. 2). Bisognerà aspettare il 19 novembre 1906 perché sia formalizzata all'amministrazione comunale di Trapani la richiesta di destinare l'ex convento carmelitano della SS. Annunziata a sede museale. Nel 1908 il progetto dell'illustre collezionista di unire alle raccolte di famiglia «tutto quanto d'arte e d'antichità è al presente sparso per paese e per gli aboliti Conventi della Provincia» può realizzarsi nella istituzione del Museo Pepoli, che proprio in quell'anno apre i battenti¹².

In un altro suo scritto comparso su “Nuove Effemeridi Siciliane” nel 1881, Mondello ha modo invece di soffermarsi sulla pinacoteca Fardelliana¹³, la celebre quadreria, in seguito acquisita dal Museo Pepoli, che il Generale Giovan Battista Fardella istituisce nel 1831 presso i locali della chiesa di S. Giacomo, allo scopo di fornire un modello alla cittadinanza e un attivo strumento educativo. La raccolta

probabilità, al valente scultore trapanese, Ignazio Ingrassia»¹⁰.

Per quanto riguarda le altre raccolte trapanesi, Mondello tratta le collezioni dei Fratelli Sieri-Pepoli, del Barone Barbera e del Barone di S. Gioacchino, limitandosi a riportare fedelmente quanto scritto da Polizzi.

Sui fratelli Sieri Pepoli aggiunge però la notizia della donazione da parte del conte Agostino Sieri Pepoli alla città di Trapani, nel 1875, di una «preziosa collezione di 2350 oggetti di arte e d'antichità per la fondazione di un Museo Civico», all'epoca ancora

¹⁰ Su questo artista, Mondello si sofferma nei suoi *Bozzetti biografici d'artisti trapanesi de' secol XVII, XVIII e XIX*, Trapani 1883, p. 20.

¹¹ “Nuove Effemeridi siciliane”, Palermo 1873-1875, vol. II, fasc. V, p. 70.

¹² Le vicende della collezione sono state indagate da V. Sola, *La Collezione Pepoli: note sulle vicende di una raccolta ottocentesca*, in ..., 1997, pp. 291-311.

¹³ F. Mondello, *La Miscellanea e la Pinacoteca Fardelliana in Trapani*, Palermo 1882.

comprendeva più di cento opere, in prevalenza tavole e tele napoletane del Cinque e Seicento, acquisite sul mercato antiquario romano e napoletano, durante la permanenza di Fardella a Napoli come Ministro dei re Borbone.

Nel contesto del collezionismo privato trapanese, antecedente all'opera di Mondello e notevolmente più ricca di dettagli, emerge la *Guida per gli stranieri in Trapani*, pubblicata da Giuseppe Maria Di Ferro nel 1825, che ha rappresentato un riferimento per gli scrittori di guide cittadine dell'Ottocento. Il testo si apre con l'affermazione eloquente: «Non posso dispensarmi di far conoscere allo straniero che anche le arti meccaniche abbino quivi brillato in compagnia delle liberali»¹⁴.

L'illustre erudito, sensibile ed esperto *connoisseur*, attento alle teorie estetiche diffuse in Europa a quel tempo e autore di vasta produzione letteraria, dipinge un ritratto esaustivo delle raccolte private esistenti a Trapani in quel periodo, mettendone in luce le caratteristiche peculiari e il gusto distintivo dei collezionisti locali. Dalla descrizione della collezione di

Don Antonio Bacci Venuti, con tele di Ribera e di Novelli, a quella del Barone di Milo, con opere locali di Carreca e di Errante, ma anche fiamminghe e napoletane, da quella del Cavalier Omodei, di Don Gaspare Fardella, del poeta trapanese Giuseppe Marco Calvino, di cui si sofferma su due crocifissi in avorio (Fig. 3), di Giulio Venuti, del Barone di S. Gioacchino, di cui ricorda un cammeo raffigurante *Diana cacciatrice*, a quella del cavaliere Berardo Di Ferro, disposta in diverse stanze e ricca di dipinti di varie scuole, lapidi e frammenti di colonne marmoree, con iscrizione arabe e cufiche, vasi arabi di cui riproduce nella *Guida* il disegno di



Fig. 3. Andrea e Alberto Tipa, terzo quarto del XVIII secolo, *Crocifissi*, avorio e legno, Trapani, Museo Regionale Pepoli, inv. 571, provenienza Trapani, Pinacoteca Fardelliana.

¹⁴ M. Di Ferro, *Guida per gli stranieri in Trapani*, Trapani 1825, p. 10.



Fig. 4. Vasi della collezione del cav. Berardo di ferro, in G. Di Ferro, *Guida per gli stranieri in Trapani*, Trapani 1825, disegno di Rocco Mazzaresi.

Rocco Mazzaresi (Fig. 4). In tutte traspare una spiccata predilezione da parte della committenza privata per la pittura del Seicento e un'attenzione particolare per le arti applicate, con una consapevolezza del loro valore, per lo più provenienti dalle botteghe trapanesi. In particolare, l'autore focalizza costantemente la sua attenzione sulla produzione artistica trapanese, argomento che tratta anche in altre sue opere senza mai discernere il valore tra i vari manufatti in base alla tecnica di realizzazione. Egli evidenzia il carattere distintivo di identità nazionale presente in questa produzione artistica, seguendo la tradizione storiografica settecentesca che, da Luigi Lanzi in avanti, ha cercato di attribuire tale caratteristica allo studio delle singole scuole locali.

Fino a questo punto abbiamo esaminato le collezioni private a Trapani. È opportuno accennare brevemente ad altre fonti che contribuiscono a comprendere l'importanza e la diffusione del collezionismo privato in Sicilia nell'Ottocento. A titolo di esempio, si ricorda il *Dizionario topografico*, pubblicato da Vito Amico nel 1757¹⁵. L'opera fu tradotta e aggiornata nel 1855-56 da Gioacchino Di Marzo, che ha apportato interessanti annotazioni sulle opere, le collezioni d'arte e gli artisti. Queste integrazioni successive, come annotava Agostino Gallo, riducono l'attendibilità del lavoro, che rimane tuttavia una fonte importante per stilare un censimento delle raccolte d'arte siciliane visibili nelle case private di quell'epoca¹⁶.

¹⁵ V. Amico, *Dizionario topografico per la Sicilia, tradotto e annotato da G. Di Marzo*, Palermo 1856.

¹⁶ A. Gallo, *Sugli scrittori moderni di Storia della Sicilia*, in *Prose miscellanee sulla letteratura, storia, critica, belle arti ed archeologia*, Palermo 1867, p. 65: «Si avverte il lettore di non fidarsi della meschina versione dal latino con copiose note, aggiunte dal chierico Gioacchino di Marzo, che se ne spacciò traduttore...Quelle

Tra le fonti scritte si segnalano inoltre i cataloghi a stampa di alcune delle quadrerie private più rappresentative, redatti dagli eruditi dell'epoca e talvolta arricchiti da illustrazioni, che ne indicano - pur con la dovuta cautela per alcune attribuzioni - la consistenza e la qualità. Tra questi si distinguono il volumetto pubblicato da Guglielmo Bechi nel 1822 sulla *Pinacoteca di S. E. il sig. principe di Cutò*, arricchito dalle riproduzioni dei dipinti incise da Francesco Ognibene, l'opuscolo *Raccolta di quadri del duca Corrado Ventimiglia dei marchesi di Geraci*, redatto nel 1838, e lo scritto di Ennio Vaccaro su *La Galleria de' quadri del Palazzo di Palermo di S. E. D. Antonio Lucchesi Palli, principe di Campofranco*, anch'esso del 1838. Opere che nascevano prevalentemente per celebrare la magnificenza del collezionista ma che davano comunque lustro «alla nostra patria - dichiara espressamente Vaccaro negli 'avvertimenti' al lettore - della quale tornerà a gloria il sapersi dagli stranieri che una raccolta di quadri di tal fatta qui eziando si possessa»¹⁷.

Nello stesso tempo, i cataloghi facevano «altresì cosa di non lieve giovamento a quelli della nostra gioventù, che mossi dal delicato sentimento del bello a quest'amabile ed ingenua arte vogliono addirsi; perciocché avventurosamente la nostra galleria comprende ed accoglie in sé delle più classiche scuole gli esemplari dei maestri di miglior grido»¹⁸. Costituivano peraltro un primo esempio di catalogazione delle opere d'arte in collezioni private, con riferimenti alle misure, all'autore e al periodo, volta ad accertare il patrimonio artistico della propria regione, contribuendo nello stesso tempo a conservarlo e tutelarlo. Gli sforzi di questi eruditi aprirono la strada, nella seconda metà dell'Ottocento, ad iniziative analoghe intraprese per volontà delle Commissioni di Belle Arti.

Altre testimonianze utili ci giungono ancora dalle descrizioni letterarie e dai componimenti in versi che gli studiosi dell'epoca spesso si dilettavano a scrivere, prendendo come soggetto opere, soprattutto pittoriche, di proprietà dei nobili collezionisti loro contemporanei¹⁹.

Materiali fondamentali per comprendere i gusti del collezionismo privato provengono dalle ricerche d'archivio, soprattutto per quanto riguarda l'ambito palermitano. Le notizie e gli approfondimenti condotti finora - come ho avuto

notizie aggiuntevi in piè di pagina furono comunicate al Di Marzo, in supplimento del testo, da vari letterati delle nostre città di cui ragionasi nel lexicon. I nomi degli autori furono soppressi dall'editore...».

¹⁷ E. Vaccaro, *La Galleria de' quadri del Palazzo di Palermo di S. E. D. Antonio Lucchesi Palli, principe di Campofranco*, Palermo 1838.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Si vedano ad esempio i numerosi scritti di Guglielmo Bechi e di Agostino Gallo, dei quali un elenco esauriente si trova in G. M. Mira, *Bibliografia siciliana*, Palermo 1875, I-II, I, *ad voces*.

modo di illustrare in altra sede - ci trasmettono l'immagine di una città che, pur avendo perso il ruolo di capitale politica del regno di Sicilia, conservava le tracce dell'antico splendore proprio nella ricchezza delle opere che adornavano i palazzi della vecchia aristocrazia ancora dominante. Le impressioni desunte dai *voyagers* mostrano infatti come il fenomeno del collezionismo fosse abbastanza diffuso tra gli esponenti colti delle classi più agiate e offrisse diversi spunti di interesse, anche in assenza di esempi paragonabili alle più note case-museo italiane dell'ottocento. A titolo esemplificativo, si menziona Jeanne Villepreux-Power, biologa francese, che soggiornò a lungo a Messina. Nella sua *Guida per la Sicilia*, stampata a Napoli nel 1842, Villepreux-Power ricorda la straordinaria esperienza di tali visite sottolineando così l'impatto significativo che il collezionismo siciliano esercitava sui visitatori dell'epoca. Tra le raccolte d'arte da lei ricordate spicca la casa museo del principe Trabia, una sorta di *Wunderkammer* siciliana: «Il principe di Trabia possiede un ricchissimo medagliere, cammei, corniole e varie altre pietre dure, incisioni, un piccolo bue d'oro massiccio con iscrizione fenicia, trovato nelle rovine di Segesta, una patera anche di oro lavorato a forma (raro monumento il quale dimostra che gli antichi si servivano della forma invece del cesello), vasi fittili, bronzi, gemme, vasi greco-siculi e arabo-siculi, ed altre anticaglie. Ha pure quadri pregevoli, fra i quali ve n'ha di Giordano, di Gherardo, di Benvenuti, di Agostino Caracci, di Michelangelo, di Polidoro e di Annibale. La statua di Seneca svenato fa orrore a vedere, essendo che dalle arterie sgorga acqua in un bagno. Infine ei tiene una speciosa raccolta di produzione vulcaniche, pietrificazioni, conchiglie, ed una buona e ricca biblioteca, dedicata dal sullodato Principe all'egregio figliuol suo, principe di Scordia, dedito con gran successo alle lettere...»²⁰.

²⁰ G. Power Villepreux, *Guida per la Sicilia*, Messina 1842, p. 224.

Eclecticism in the decorative arts in Malta: assimilation, variety and cosmopolitanism in the works of Nicola Zammit (1815-1899)

Mark Sagona

The works of Nicola Zammit are an artistically important chapter in the story of the ecclesiastical decorative arts in late nineteenth-century Malta¹. Zammit was something of a polymath who in 1885 was described as «*lustro ed ornamento del paese*»². He was one of Malta's finest minds and impressively gifted: a medical doctor, architect, designer, art critic, philosopher, editor and writer. He was especially an extraordinary designer, producing works of particular sophistication. The connection with the Church had started with his designs for numerous architectural alterations and accretions to several of Malta's extant ecclesiastical structures³. These, like his decorative designs, employ a wide spectrum of styles. His 1878 design for the marble and bronze decoration for the Rosary transept of the Valletta Dominicans, epitomises the artist's elegant and creative eclectic qualities. As a result of his creative genius, Zammit came to command particular respect in Maltese society. He was thus Malta's participant in the *Esposizione Vaticana*, for which he submitted an unspecified work in silver⁴, obtaining a silver medal⁵.

The pluralism of styles across Europe and Malta

The extensive interest in diverse historical and exotic styles is one of the hallmarks of nineteenth-century design and the decorative arts - an attitude which is crystallised by Victorian England⁶ - but present throughout the continent.

¹ M. Sagona, *The ecclesiastical decorative arts in Malta 1850-1900: Style and Ornament*, unpublished Ph.D. dissertation, University of Malta, 2014, pp. 133-153.

² "L'Ordine", 28 January 1885, no. 1815, p. 3.

³ Such as the façades of Sigġiewi parish church (1862), Floriana parish church (c. 1884), and St Paul's Shipwreck church, Valletta (c. 1885).

⁴ "L'Esposizione Vaticana Illustrata", no. 66, Rome 1889, p. 528.

⁵ "Il Portafoglio Maltese", 18 April 1889, p. 2.

⁶ M. Snodin-J. Styles, *Design and the Decorative Arts: Victorian Britain 1837-1901*, London 2004, p. 39.

Such an eclectic interest was experienced in previous centuries⁷, but it became entrenched in design attitudes throughout the nineteenth century and beyond. This pluralism of styles is perhaps nowhere more evident than in the exhibits presented at the Great Exhibition of London of 1851⁸. Style in Victorian England was essentially based on the principle of synthesis whereby artists and designers could amalgamate different sources and bring them together in a new way. The organised analysis of different styles was much aided by such landmark publications as *The Grammar of Ornament* by Owen Jones (1809-74) of 1856, and the establishment of synthetic eclecticism in design theory, as expounded by Gottfried Semper (1803-79)⁹. The attitude of cataloguing specimens of decoration from different historical periods, cultures and civilisations and presenting them as a huge menu to the artistic world was taken up by others outside England, such as *L'Ornement Polychrome* published in 1869 by Albert-Charles-Auguste Racinet (1825-93)¹⁰. The plethora of available styles can also be seen in a whole range of furniture and artefacts produced in other European nations, in particular France¹¹.

The Catholic Church was not oblivious to the waves of Eclecticism. Many liturgical *objets d'art* and items of church furniture produced in Catholic Europe reflect the synthesis of different styles, and can be appreciated all over, from England to Sicily¹². Examples exhibited in the *Esposizione Vaticana* of 1887-88 - an international exhibition of ecclesiastical artefacts from all over the Catholic world - are a case in point and the Vatican collections are replete with such works. Eclecticism is also very clear in the artefacts in the *Sacrario Apostolico* of the Sistine Chapel at the Vatican, mostly produced in the late nineteenth century. Chalices, ciboria, processional and papal crosses, tiaras and chasubles, combine medieval traits with classical passages, Gothic with Renaissance, the sixteenth with the seventeenth century; some are purely revivalist, others show blends and

⁷ S. Jervis, *High Victorian Design*, London 1983, pp. 8-11.

⁸ N. Pevsner, *High Victorian Design: A study of the exhibits of 1851*, London 1951.

⁹ S. Jervis, *High Victorian Design*, p. 9.

¹⁰ P. Thornton, *Form and Decoration: Innovation in the Decorative Arts 1470-1870*, United Kingdom 1998, pp. 209-210.

¹¹ Such as various works at the Musée des Arts Decoratifs in Paris: *Masterpieces of the Museum of Decorative arts, Paris*, ed. B. Salmon, Paris 2006.

¹² R. Vadalà, *Gusto Eclettico e contaminazioni. Le Suppellettili del Duomo di Erice al tempo del Neostili*, in *Il Duomo di Erice tra Gotico e Neogotico*, atti della giornata di studi a cura di M. Vitella, Erice 2006, pp. 51-66. Other typically eclectic examples are also extant at the Brompton Oratory in London.

fusions. They eloquently reflect the decorative variety and richness which came to characterise the decorative arts in the second half of the nineteenth century.

The character of the ecclesiastical decorative arts in Malta at the time is further proof that the small Mediterranean island transcended its geographical limitations and location, and absorbed to a considerable extent the eclectic timbre of late nineteenth-century design across Europe. In Malta, it could be appreciated everywhere: on public buildings; on the exteriors and interiors of churches, but especially in the numerous decorative arts commissions and importations for the many churches of the islands. In spite of the fact that it is not exactly clear what knowledge Maltese designers had of the international scene, stylistic analysis points towards the existence of printed material and catalogues of international exhibitions, which were frequently discussed in the press. Nicola Zammit certainly had such knowledge, since apart from his travels abroad he also wrote an essay about the industry of Malta and Gozo in conjunction with Malta's participation in the international exhibition of Paris of 1867¹³. His international awareness is also reflected in his design inventions.

The design formula of Zammit

The works designed by Nicola Zammit show a significant assimilation of varied styles. His visually complex aesthetic is based on the rich and the extravagant, with an ornamental language which is significantly bold and abstracted. This sculptural and dynamic quality is also shared by his architectural works. The repertoire of Nicola Zammit can be described as cosmopolitan, resulting from a greater familiarity with the European scene and his wider intellectual and assimilating capabilities. His strong eclecticism should have also resulted from his familiarity with the great international exhibitions and deep knowledge of culture, crafts and industry which should have enhanced his appreciation of diverse artistic styles¹⁴. In fact, references to the Gothic, Renaissance and Baroque can be detected in several of his works. Recent analysis has established that Zammit was also influenced by the coeval oeuvre of the Maltese designer Cesare Galdes (1822-90)¹⁵.

¹³ "Il Portafoglio Maltese", 13th April 1867, p. 3.

¹⁴ N. Zammit, *Malta and its Industries*, London 1886, p. 27 *et passim*.

¹⁵ M. Sagona, *The Ecclesiastical Decorative Arts...*, 2014, pp. 80-96.



Fig. 1. Nicola Zammit, designed 1874, *Altar Canopy*, gilt wood and gold-thread embroidery on red silk, Malta, Qormi, parish church of St George, courtesy of Charles Paul Azzopardi.

Zammit's style is very well summed up in four altar canopies which he designed throughout his career. Those at Mdina Cathedral and Cospicua parish church were both inaugurated in 1869, whilst those at the parish churches of St George at Qormi (Fig. 1) and St Nicholas, Siġġiewi are datable to around 1874 and 1880 respectively. Taken holistically, they represent the rich eclecticism which Zammit came to be known for. They integrate different kinds of ornament, generally of three kinds: architectural, foliated and figurative, and normally have a penchant for the employment of arches and pendant-pilasters. The most artistically

significant is the one at Qormi in which mouldings and pendants have been amalgamated with foliated ornament. Tripartite in composition, the central bay is given prominence by the superimposition of a segmental headed and broken pediment.

By the 1870s, Zammit's style acquired its maturity. He adopted those typical qualities which are readily associated with his artistic temperament, bearing a closer affinity to his architectural style. An interesting example of the artist's dramatic and peculiar eclecticism is the set of four silver lanterns which he designed in 1875 for the parish church of the Virgin of Graces, Żabbar, realised in 1878 by the silversmith Paolo Busuttill of Valletta¹⁶. The execution is unfortunately mediocre but they offer an excellent example of Zammit's style. The ornamentation is not without an oriental element, which is very straightforward in the little air ducts shaped like Islamic windows. Although it is difficult to point out specific sources of influence, the ornamental heaviness transmits the same spirit characteristic of Victorian England.

A much less eccentric eclecticism can be seen in one of Zammit's most important projects: the set of gold-embroidered silver lamé liturgical apparel for the parish

¹⁶ The works are stamped with his mark and the number 22 for 1878.

church of the Immaculate Conception at Cospicua. These vestments should be singled out for their artistic importance within the long history of ecclesiastical vestments in the Maltese Islands. New documentation has revealed the mechanics and context of the commission and most importantly the maker of the vestments in Lyon: Joseph-Alphonse Henry (active 1867-1907)¹⁷, one of the famed names in the silk industry and the manufacture of liturgical apparels in France. This is of paramount importance since no name had been previously attached to the many commissions of embroidery known to have been produced in Lyon for Malta¹⁸. It also places the Maltese works on a new, international level.

The full apparel was received in Malta by the end of September 1877, for a total cost of an exorbitant £2000¹⁹. The quality of the embroidery measures to very high standards and is exceptionally thick so that the ornamental forms appear to be sculpted in relief. Obviously dictated by the medium, Zammit's ornamental language here is different from that witnessed in the Żabbar lanterns: here he limits his vocabulary to the acanthus form and its derivatives. The main celebrant's cope is a good example of the master's exuberance. Broad and powerful scrolls and large stylised leaves, roll and twist, overlap and turn throughout the available surface. The chasuble (Fig. 2) follows the same principles but the ornate, sinuous forms are interestingly attached to the geometrical boundaries of a central Greek cross which uses six-pointed stars in its terminations.



Fig. 2. Nicola Zammit and Joseph-Alphonse Henry, designed late 1860s, produced early 1870s, *Chasuble*, gold-thread embroidery on silver lamé, Malta, Cospicua, parish church of the Immaculate Conception, courtesy of Charles Paul Azzopardi.

¹⁷ B. Berthod- E. Hardouin-Fugier, *Paramentica: Tissus Lyonnais et Art Sacré 1800-1940*, Lyon 1992, p. 157. The kind collaboration and assistance of Vincent Cros, *Chargé d'Études Documentaires* at the *Musée de Tissus et des Arts Décoratifs de Lyon* is acknowledged in supplying material and information on Joseph-Alphonse Henry.

¹⁸ CPA (Cospicua Parish Archives), *Atti Capitolari 1875-77*, f. 153^r.

¹⁹ CPA, *Atti Capitolari 1875-1877*, f. 338^r, meeting of the 23rd September 1877.



Fig. 3. Nicola Zammit, Vincenzo Cardona and Roberto Cannataci Falzon, designed 1874, produced 1882, *Antependium*, parcel-gilt silver, Malta, Cospicua, parish church of the Immaculate Conception, courtesy of Abner Cassar.

Other fine specimens of Zammit's prolific designs are a number of *sopratovaglie* for various altars at the parish church of St George at Qormi. That for the high altar, for which the full-scale coloured drawing, dated 1884, has survived in the collection of the church, is particularly splendid and should be singled out²⁰. It follows and highlights Zammit's typology for *sopratovaglie* in which the centre of the composition is reserved for iconographical attributes. The work is remarkable for the type of foliage which Zammit invents. Thick, luscious, at once dynamic and decorative, the scrolls are looped in alternating directions while the leaves are injected with a capriciously curvilinear character.

Another important work designed by Zammit, in which the master applies the full variety of his visual language, is the parcel-gilt silver antependium for the high altar of Cospicua parish church (Fig. 3). One of Zammit's most representative works, it was produced by silversmith Roberto Cannataci Falzon (active 1863-late 1890s) in 1882²¹. In an advert on the Cannataci establishment in Birkirkara it is stated that Cannataci was working on models provided by the sculptor Vincenzo Cardona (active c.1880-c.1917). The drawing for the antependium was exhibited and discussed during a meeting held on the 24th March 1874²².

²⁰ M. Sagona, *Ornamental and decorative drawings for Malta 1600-1900: problems, reflections and insights*, in *Dibujo y ornamento: Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*, ed. Sabina de Cavi, Rome 2015, pp. 486-487.

²¹ The work shows the maker's mark together with the assay mark of the Post-Maitland period and no. 26 for 1882.

²² CPA, *Atti Capitolari 1870-1880*.

Late works

Some of Zammit's most impressive inventions were produced in the last decade of his life. The set of twelve wooden candlesticks and altar cross of 1889, gilt in silver leaf for the high altar of Siggiewi parish church, are among the most original creations in his oeuvre. Produced by the workshop of the prolific Maltese wood carver Paolo Bugeja (1840-1908), these candlesticks are among the most artistically accomplished artefacts of their kind in Malta. They epitomise, once again, Zammit's quest for uniqueness which is coupled with a rare sophistication and elegance. Raised on lion paws, the base has a horizontal rather than vertical accent, achieved through the reclining scrolls which stylishly support a very pronounced cornice.

The same Bugeja workshop was responsible for the execution of Zammit's last documented work: the sumptuously ornate gilt-wood exposition throne which the master designed for the old parish church of St Julian's in 1890²³ (Fig. 4). It was, however, only completed in June 1893,²⁴ as confirmed by a brass plaque attached to its back. Conceived as a grand architectural structure crowned by a dome and a broken, segmental-headed pediment, it is carried by a concave pedestal. Typical of Zammit's flamboyance is the way in which pendant-pilasters are clustered at the corners to create a multi-layered effect, bearing witness to a shift towards Baroque Revival formulas. This is a brilliant work which brings Zammit's career to a veritable triumph.



Fig. 4. Nicola Zammit and Paolo Bugeja, designed 1890, produced 1893, *Exposition throne*, gilt wood, Malta, St Julian's, parish church of St Julian, courtesy of Charles Paul Azzopardi.

²³ "Malta", 12 July 1890, a. VII, no.2002, p. 3. The news was also carried by "Il Portafoglio Maltese", 21 July 1890, p. 3, and "L'Ordine", 23 July 1890, no. 2105, p. 2.

²⁴ "Il Portafoglio Maltese", 8 June 1893, p.3.

Per una riflessione sulla presenza di sculture e arti decorative in bronzo e ghisa negli spazi urbani tra XIX e primi decenni del XX secolo a Palermo

Pierfrancesco Palazzotto

La presente relazione deve considerarsi prosecuzione e approfondimento di quanto elaborato per il convegno su “La nuova età del Bronzo”, svoltosi a Roma e che, con il contributo di chi scrive, aveva l’obiettivo di mettere a fuoco dal punto di vista innanzitutto quantitativo, ma anche qualitativo, la dimensione delle fonderie artistiche attive a Palermo tra Ottocento e i primi anni del Novecento¹.

È facilmente intuibile che l’opportunità di procedere con una fusione scultorea in città potesse favorire la produzione artistica in bronzo o ghisa, anche per la possibile riduzione dei costi e dei tempi che, diversamente, avrebbero dovuto comprendere viaggio e trasporto. Dunque, la mappa delle eventuali fonderie locali, la loro frequenza o sporadicità contribuisce a decifrare con maggiore accuratezza le dinamiche dell’elaborazione artistica locale nel settore.

Se nella prima metà dell’Ottocento le uniche realtà davvero rilevanti e strutturate furono la Fonderia Gallo, dalla breve vita produttiva², e la Fonderia Oretea, dal secondo Ottocento la presenza a Palermo di vere e proprie fonderie appare più consistente ma nemmeno poi così estesa, annoverando alcuni nomi piuttosto noti, come Di Maggio, Panzera, Oretea e Rutelli, i soli elencati in una guida commerciale del 1902 tra le fonderie a vapore in ferro, rame e bronzo³.

A questo punto, l’inquadramento del contesto produttivo può aiutarci a chiarire meglio le ragioni per la costituzione della Fonderia Artistica Rutelli da parte

¹ Il presente contributo è frutto dell’attività di ricerca del programma “SPAZIDENTITÀ. Spazialità materiale e immateriale dell’italianità dalla Repubblica Cisalpina al Fascismo: territori, città, architetture, musei”, Programme structurant 2022-2026, École Française de Rome.

Il convegno *La nuova età del Bronzo. Fonderie artistiche nell’Italia post-unitaria (1861-1915). Patrimonio d’arte, d’impresa e di tecnologia*, a cura di Paolo Coen, Mario Micheli e Sandro Scarocchia, si è svolto presso l’Accademia di San Luca a Roma i giorni 22 e 23 febbraio 2023. Chi scrive ha partecipato con un contributo dal titolo *Per una ricognizione sulle fonderie artistiche di Palermo tra prima e seconda metà del XIX secolo*, in corso di stampa negli atti.

² Su Gallo cfr. P. Palazzotto, *Alle radici dell’Industrial Design: la Fonderia Artistica Gallo a Palermo nella prima metà del XIX secolo*, in “Arredo & Città”, a. 20 n. 1, 2007, pp. 47-50; Idem, *Gallo Angelo*, in *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, II voll., Palermo 2014, I, p. 270; Idem, *Per una ricognizione sulle fonderie...*, in cds.

³ P. Palazzotto, *Per una ricognizione sulle fonderie...*, in cds.



Fig. 1. Fonditore siciliano, *Transenna del monumento a Carlo V in piazza Bologni a Palermo*, seconda metà del XIX secolo.



Fig. 2. M.A. Fichera, *Progetto per la transenna del monumento in piazza Croce dei Vespri a Palermo*, 1873.

dello scultore Mario, intorno al 1892 insieme al fratello Salvatore, e se questa agisse con un effettivo monopolio locale.

L'analisi del territorio urbano attuale offre dati ovviamente incompleti, in quanto certamente presenta solo una parte degli arredi un tempo presenti. Per esempio, da immagini fotografiche d'epoca, osserviamo l'intelaiatura verosimilmente in ferro e ghisa che circondava la statua bronzea cinquecentesca di Carlo V a piazza Bologni, poi scomparsa (Fig. 1), ed ancora la più elaborata transenna a protezione del monumento commemorativo a piazza Croce dei Vespri, realizzata verosimilmente su disegno dell'architetto Marco Antonio Fichera nel 1873, progettista del monumento con lo scultore Salvatore Valenti⁴ (Fig. 2).

In entrambi i casi le strutture metalliche contribuivano esplicitamente dal punto di vista iconografico e simbolico alla ricezione delle due opere, amplificando la magniloquenza delle stesse all'interno delle piazze, tramite i semplici scudi cerimoniali nel caso di Carlo V e con l'incrocio di alabarde, frecce e spade intorno alla colonna marmorea, che ricordava il moto palermitano del 1282 e la strage dei francesi.

⁴ P. Palazzotto, *Revival e Società a Palermo nell'Ottocento. Committenza, architetture, arredi tra identità e prospettiva nazionale*, Palermo 2020, p. 81. L'immagine a stampa è tratta da *Sulla Croce dei Vespri. Memoria dell'architetto Marco Antonio Fichera*, Palermo 1873.

In precedenza, nel 1858, alla recinzione della cinquecentesca Fontana Pretoria che si trova ancora *in situ*, aveva lavorato la Fonderia di Gaetano Basile e C.⁵, come stampigliato alla base di alcune sezioni. Anch'essa era stata concepita in dialogo con il contesto, ovvero in relazione alla sede senatoriale, questa volta dall'architetto Giovan Battista Filippo Basile. In tal senso si interpretano i putti reggi medaglione ove è la trinacria, i quali si ergono sulle colonnette principali con capitelli compositi, e i raccordi dei montanti che rappresentano altrettante medaglie con profili alternati di figure maschili coronate e muliebri, oltre all'aquila simbolo della città (Fig. 3). Nonostante la



Fig. 3. G.B.F. Basile e Fonderia G. Basile, *Cancellata della fontana Pretoria di Palermo*, 1858 e integrazioni successive.

realizzazione di questa cancellata con elementi plastici, non pare che successivamente l'impresa Basile si fosse dedicata anche a rilievi più complessi, quanto piuttosto a elementi di arredo cittadino e, forse, residenziale.

Nel panorama locale, pure di successo furono le fonderie rispettivamente intestate a Vincenzo e a Giovanni Di Maggio. La ditta di Vincenzo Di Maggio, fondata nel 1857⁶, mostrò all'Esposizione Nazionale di Palermo un «archetipo di chiosco per musica in ghisa e ferro lanciato»⁷ e le si riconducono alcuni dei candelabri pubblici ai Quattro Canti⁸ realizzati intorno al 1866, ove è una targhetta ovale con il nome della «Fonderia Di Maggio». Gli eleganti lampioni dai flessuosi

⁵ S. Pedone, *La Fontana Pretoria a Palermo*, Palermo 1986, p. 151. Sulla Fonderia Basile cfr. L. Collura, *Fabbriche produttive del XIX secolo la Fonderia Basile*, in "Per Salvare Palermo", n. 26, gennaio-aprile 2010, pp. 28-30.

⁶ R. Speciale, *Di Maggio Vincenzo*, in *Arti Decorative...*, I, 2014, p. 208; G. Fatta, *La riforma ottocentesca dei Quattro Canti di Palermo*, Palermo 2018, p. 51. La ditta nel 1875 era ubicata in piazza Montevergini; nel 1902 era indicata con due sedi, in via Bosco Grande 48 e via Cannatello 27; cfr. P. Palazzotto, *Per una ricognizione sulle fonderie...*, in cds.

⁷ *Esposizione Nazionale 1891-1892 in Palermo. Catalogo Generale*, Palermo 1891, rist. anast. 1991, p. 81.

⁸ G. Fatta, *La riforma ottocentesca dei Quattro...*, 2018, pp. 50-51.

bracci fitomorfi sono corredati con cariatidi a tutto tondo avvitate al fusto principale, la cui fusione presupporrebbe il possesso da parte dell'impresa di capacità finalizzate ad altre elaborazioni più squisitamente scultoree.

A Vincenzo, morto nel 1906, subentrò il figlio Giovanni⁹, che firmò la base dei lampioni posti di fronte alla Banca d'Italia (dati al 1925 e spesso erroneamente riferiti al padre)¹⁰, inoltre sembra che questi possedesse un comparto produttivo artistico cui si devono numerose fontanelle pubbliche a Palermo, ma anche lampioni come quello posto di fronte a villa Igea e una tipologia della fine degli anni Venti, della quale è un esemplare nella piazza Bellini¹¹.

La Fonderia di Francesco Panzera¹², fondata nel 1870¹³, era prevalentemente dedita alla meccanica anche di grande cabotaggio, lo stesso faceva l'Oretea, cui vi indirizzava le sue attività preponderanti, come si evince dai campioni presentanti all'Esposizione Nazionale del 1891¹⁴. A tal proposito, però, tra gli espositori, nella Categoria terza, che contemplava i «prodotti della lavorazione dei metalli grezzi e rottame metallico», l'Oretea partecipò con «oggetti diversi di fusione artistica», ma non fu presente nella «classe 44» tra i lavori di bronzista, dove compariva il nome di un solo palermitano, Pietro Giallombardo, con oggetti piuttosto modesti, quali una «Catena in getto d'ottone e medaglie di bronzo»¹⁵.

L'Oretea, d'altronde, sappiamo anche essere stata molto attiva in città nel campo nelle inferriate e dell'illuminazione pubblica; nel primo caso ricordiamo innanzitutto le recinzioni parlanti in ghisa per il monumento all'ammiraglio Ruggiero Settimo di Fitalia e per la statua di Ignazio Florio sr. (che tra le altre cose era armatore), entrambe con ancore e festoni, ma citiamo pure la precedente «ferrata» del Giardino Garibaldi di piazza Marina¹⁶ dalla semantica altrettanto esplicita, che poi fu banalizzata con l'inserimento nel

⁹ La data di morte di Vincenzo e la successione di Giovanni si è ricavata dal monumento funebre familiare individuato nel cimitero di S. Maria dei Rotoli di Palermo.

¹⁰ Cfr. R. Speziale, *Di Maggio Giuseppe*, in *Arti Decorative...*, I, 2014, p. 208. Dovrebbe trattarsi non di Giuseppe ma di Giovanni.

¹¹ *Un patrimonio nei paesaggi urbani della Sicilia*, in «Arredo & Città», a. 32, 2, 2022, pp. 38, 78.

¹² La Fonderia nel 1902 era pure ubicata su due sedi, corso dei Mille 174 e via Buon Riposo; cfr. P. Palazzotto, *Per una ricognizione sulle fonderie...*, in cds. Cfr. anche A. Bertolino et al., *Per una storia del design in Sicilia. Reperti e testimonianze di archeologia industriale e cultura materiale a Palermo*, Palermo 1980, pp. 34-36.

¹³ G. Fatta-M.C. Ruggieri Tricoli, *Palermo nell' "Età del Ferro". Architettura, tecnica, rinnovamento*, Palermo 1983, pp. 43-44 nota 22.

¹⁴ *Esposizione Nazionale 1891...*, 1991, pp. 88, 92, 116; Bontempelli-E. Trevisani, *Rivista industriale, Commerciale e Agricola della Sicilia*, Milano 1903, pp. 137-140.

¹⁵ *Esposizione Nazionale 1891...*, 1991, pp. 100, 241.

¹⁶ G. Fatta, *Piazza Marina a Palermo. Memorie di cronaca cittadina*, Palermo 2019, pp. 127-139.

catalogo seriale dell'impresa¹⁷. A dimostrazione delle potenzialità plastiche della ghisa nel poter essere stampata per ottenere ogni genere di forma desiderata, vi fu sviluppato il tema della caccia a partire dai piloni dei cancelli, composti da un fascio di frecce su cui si avviluppano le flessuose spire di un rettile, a sua volta intrecciato a corde che reggono trofei di selvaggina, sotto i quali si sporgono appese teste di cinghiale, mentre le cancellate ripetono il motivo delle frecce e lance, insieme a corni e a corone d'alloro.

Tra gli apparati di illuminazione pubblica dell'Oretea, invece, ricordiamo i magnifici candelabri posti di fronte al Teatro Politeama, su disegno dell'architetto Giuseppe Damiani Almeyda¹⁸, come pure quelli dei Quattro Canti prima citati, e gli altri molto semplici posti nei viali della Villa Giulia, sempre nella seconda metà del XIX secolo e all'ingresso da piazza Bellini di Palazzo delle Aquile, sede del Comune, verosimilmente insieme alla balaustrata adiacente.

Venendo ai monumenti scultorei, la frequenza di bronzi negli spazi pubblici palermitani non appare precoce, anzi possiamo dire che la *Statua equestre di Vittorio Emanuele II*, inaugurata nel 1886 nella nuova piazza della stazione centrale, segnò l'effettiva riapertura della cultura artistica cittadina verso l'uso del bronzo per la statuaria celebrativa nel contesto urbano, oltre duecentocinquant'anni dopo la realizzazione nel 1631 del *Carlo V* ad opera di Scipione Li Volsi presso la Reale Fonderia di Palermo, statua originariamente destinata al cuore urbanistico della città spagnola, i Quattro Canti. In parallelo, il monumento al Savoia, nuovamente un sovrano ed ancora non siciliano, esprimeva una polisemia altrettanto corposa, in quanto era posto all'imbocco della moderna strada, intitolata a Roma capitale sottratta alla Chiesa in nome dell'Italia unita, e di fronte alla nuova infrastruttura ferroviaria che avrebbe dovuto rappresentare la prova del progresso economico del nascente Stato e della nazione italiana che lo nutriva, ovviamente unita dal defunto monarca. Però, malgrado tale avvio innovativo nel panorama cittadino, cronologicamente il successivo complesso bronzeo sarebbe stato inaugurato solamente nel 1892, ben sei anni dopo, dedicandolo al protagonista principale di quell'epopea, Giuseppe Garibaldi.

Entrambi i monumenti risorgimentali furono composti in bronzo fuori città, Vittorio Emanuele dalla Regia Fonderia di Firenze per conto dello scultore palermitano Benedetto Civiletti dei fratelli Galli fin dal 1882¹⁹, il secondo da Alessandro

¹⁷ Un esemplare prodotto in serie si vede ancora oggi sul retro del palazzo del principe di Palagonia in corso Calatafimi a Palermo; cfr. P. Palazzotto, *Fonderie artistiche e arredi urbani del XIX secolo*, in "Per Salvare Palermo", n. 2, gennaio-aprile 2002, p. 26.

¹⁸ *Giuseppe Damiani Almeyda architetto e ingegnere*, in *Un patrimonio nei paesaggi urbani della Sicilia*, parte seconda, in "Arredo & Città", a. 33, 2, 2022, p. 107.

¹⁹ Il contratto fu firmato nel 1882, cfr. "Arte e Storia", n. 21, 22 ottobre 1882, p. 167.



Fig. 4. M. Rutelli e Fonderia Artistica Rutelli, *Ritratto a busto di Francesco Crispi*, 1893, Palazzo delle Aquile, Palermo.

D'altro canto, in questa operazione è essenziale anche cogliere l'esigenza di Rutelli artista, vale a dire la necessità di seguire direttamente la trasposizione metallica delle sue sculture, offrendo un contributo personale di competenze ed esercitando un controllo specifico sull'aderenza tra il modello in gesso e il risultato finale in bronzo. Un'operazione artistica a tutto tondo, che a distanza non si sarebbe potuta praticare e che mirava ad un quanto più alto livello di qualità.

Nelli²⁰, non solo per lo splendido *Garibaldi a cavallo* firmato e datato da Vincenzo Ragusa nel 1891, ma anche per il cosiddetto *Leone di Caprera* che rompeva le catene del giogo borbonico²¹, firmato dalla fabbrica romana e da Mario Rutelli e datato 1890²².

All'epoca di quella inaugurazione, il 1892, si pone in evidenza l'alternanza nella realizzazione dei bronzi fra fonderie non locali e la sola Rutelli, che agisce spesso su opere del suo stesso fondatore considerando che finora, nonostante la creazione dell'impresa sia fissata in quell'anno²³, la prima fusione certa della fonderia è il raffinato busto di *Francesco Crispi* dello stesso scultore, firmato e datato 1893, che si trova a Palazzo delle Aquile²⁴ (Fig. 4).

²⁰ Cfr. R. Cruciana, *Risorgimento in bronzo nella Sicilia occidentale*, in *La nuova età del Bronzo...*, in cds; su Nelli cfr. P. Coen, *Il recupero del Rinascimento. Arte, politica e mercato nei primi decenni di Roma capitale (1870-1911)*, Cinisello Balsamo 2020, pp. 177-187. Secondo Franco Grasso l'altorilievo *La Battaglia al Ponte Ammiraglio* sarebbe firmata Mario Rutelli 1892 e fusa dalla fonderia Renda di Napoli; cfr. *Mario Rutelli*, catalogo della mostra a cura di F. Grasso, Palermo 1998, p. 148.

²¹ *Mario Rutelli...*, 1998, pp. 26-27.

²² F. Santaniello, *Rutelli Mario ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, Roma 2017.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Mario Rutelli...*, 1998, pp. 30, 148. Il busto riporta la firma «Mario Rutelli sc. / 1893», sulla spalla destra del busto, e «FONDERIA ARTISTICA RVTELLI» sul volume in basso a destra.

Di certo, inoltre, la Fonderia Rutelli, oltre a servirsi dell'esperienza del fonditore romano Oreste Cassetti²⁵, dovette possedere ad un certo punto gli strumenti utili alla fusione artistica di grandi volumi, cosa per nulla scontata, come dimostrò nel monumento a Ignazio Florio *senior* posto di fronte al Municipio nell'isola di Favignana fuso nel 1896 su modello dello scultore Francesco Cocchiara, ad ulteriore supporto dell'ipotesi già avanzata al convegno romano, ovvero che l'Oretea dei Florio non si dedicasse a tali operazioni²⁶.

Verosimilmente pure nella Fonderia Rutelli fu forgiata la statua palermitana del monumento a *Francesco Crispi*, firmata dallo scultore Mario e inaugurata nel 1905²⁷. Essa fu posta in un altro snodo cruciale della città borghese in espansione, il cosiddetto piano delle Croci al termine del primo tronco della via Libertà, ulteriore simbolico toponimo risalente ai moti del 1848, in un contesto ormai costellato di edilizia urbana alto borghese, ma anche di antica e fresca nobiltà, con architetture declinate in un linguaggio oscillante tra il prevalente eclettismo e qualche raro sprazzo di intonazione marcatamente Liberty²⁸.

Il quasi adiacente Giardino Inglese, piccolo parco urbano concepito dagli architetti Carlo Giachery e G.B.F. Basile a partire dal 1850 (di fronte al quale al di là di via della Libertà è lo spazio verde con la *statua equestre di Garibaldi* di cui si è detto), non presenta come ci si attenderebbe una rilevante copia di bronzi, quanto un buon numero di ritratti marmorei. Vi si distinguono, così, unicamente il gruppo di Rutelli con *Fanciulli che giocano*, al centro di una delle fontane, pare del 1910 ma che potrebbe richiamare il titolo di un gruppo bronzeo presentato dall'artista alla Nazionale del 1891 dal titolo *Al mare*²⁹, insieme al *Cesare Battisti*, firmato e datato da Pasquale Civiletti nel 1918 e fuso ad opera di Laganà³⁰.

Proprio la napoletana Laganà, senza dubbio, emerge come la principale referente per gli artisti palermitani, sicuramente a causa della consolidata esperienza. Difatti lo si constata anche nell'ambito del Teatro Massimo ove l'imponente bu-

²⁵ A. Imbellone, scheda I.7, in *Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Catalogo delle opere*, a cura di F. Mazzocca-G. Barbera-A. Purpura, Cinisello Balsamo 2007, p. 80.

²⁶ P. Palazzotto, *Per una ricognizione sulle fonderie...*, in cds.

²⁷ *Mario Rutelli...*, 1998, pp. 32-33.

²⁸ Alla base è a rilievo la firma: «MARIO RUTELLI SC.». Allo stato attuale degli studi non si sono reperite fonti certe sulla fusione della statua di Crispi presso la Rutelli, la notizia si deve a comunicazione orale dell'arch. Salvo Greco che si ringrazia.

²⁹ *Esposizione Nazionale 1891...*, 1991, p. 500. Da notare che Franco Grasso chiama il gruppo della fontana *Bambini sugli scogli*, e lo data al 1910, però nel regesto scrive che *Al mare* è irreperibile, cfr. *Mario Rutelli...*, 1998, pp. 27, 148, 150.

³⁰ Vi si trovava anche un busto bronzeo con l'effigie di Benedetto Civiletti sottratto nel 2013; ringrazio Giovanni Purpura della segnalazione.

sto di *Giuseppe Verdi*, posto nel giardino da Antonio Ugo, si dovette alla medesima fonderia nel 1902. Anche l'*Allegoria della Tragedia* di Benedetto Civiletti, a fianco della monumentale scalinata, fu modellata nel 1899 e tradotta in bronzo dalla fabbrica napoletana nel 1901, che vi appose alla base una grande targa molto esplicita, a dimostrazione dell'importanza data alla posizione della scultura, con indicazione del nome completo del fondatore, l'indirizzo della sede e l'anno di fusione³¹. Purtroppo, invece, non possiamo conoscere il fonditore dell'*Allegoria della Lirica* di Mario Rutelli, poiché una fasciatura metallica di rinforzo ne cela interamente il basamento³².

Per il resto è sintomatico che l'area urbana palermitana che ospita il maggior numero di sculture bronzee sia la centralissima piazza Castelnuovo, di fronte al Teatro Politeama Garibaldi, al principio della zona di espansione residenziale della *Belle Époque*, con cinque opere otto-novecentesche intorno al marmoreo Tempietto della Musica, la cui funzione codifica il luogo quale perfetto incrocio conviviale per la socialità dell'epoca.

Vi si trovano, dunque, la *Nautica* di Rutelli, fusa nel 1894 dalla stessa Fonderia Rutelli, l'*Allegoria del Lavoro* del 1895 di Benedetto Civiletti, della napoletana Bracale, i *Senzatetto* di Pasquale Civiletti, composti nel 1904 dalla Fonderia Laganà, il *Balilla rurale* di Antonio Ugo, tra la metà degli anni Venti e la metà degli anni Trenta, e il gruppo de *Le amiche* dovuto nel 1935 a Pasquale Civiletti, ancora per gli equipaggiamenti di Laganà.

In pratica la piazza divenne una sorta di piccolo museo *en plein air* di fronte al Teatro nel cui *foyer* era allocata la Civica Galleria Empedocle Restivo dal 1906, che nel 1910 acquisì la replica in bronzo degli *Irosi* di Rutelli esposti alla Nazionale di Palermo³³, verosimilmente fusi presso la sua fonderia³⁴.

Anche il giardinetto prospiciente il teatro nel 1905 fu adornato con una scultura bronzea di Antonio Ugo raffigurante il *David*, cui nel 1930 si aggiunse la famosa quadriga di Rutelli, ovvero il *Trionfo di Apollo ed Euterpe*, fusa dalla Chiu-razzi di Napoli, insieme ai due *Cavalieri* di Benedetto Civiletti³⁵.

Altrettanto simbolici furono i bronzi posti all'estremo margine della direttrice urbanistica settentrionale, quindi al culmine della via Libertà e nell'ultima delle piazze

³¹ «FONDERIA ARTISTICA CAV. G.A. LAGANÀ / Corso Vittorio Emanuele 112 / ANNO NAPOLI 1901».

³² Sulle due opere cfr. M. Guttilla, *Benedetto Civiletti e Mario Rutelli, due "leoni" a confronto*, in *Itinerari d'arte in Sicilia*, a cura di G. Barbera-M.C. D Natale, Napoli 2012, pp. 318-324.

³³ *Esposizione Nazionale 1891...*, 1991, p. 500.

³⁴ S. Grandesso, *Scultura palermitana come scultura nazionale: una collezione per l'Ottocento e il Novecento*, in *Galleria d'Arte Moderna...*, 2007, p. 53; A. Imbellone, scheda I.7, in *Galleria d'Arte Moderna...*, 2007, p. 80.

³⁵ *Mario Rutelli...*, 1998, p. 29; C. Costanzo, *Per la raccolta museale del Teatro Massimo di Palermo. Decorazioni e opere d'arte*, Palermo 2017, p. 20.

previste in quel momento. Essi corredarono il monumento che doveva celebrare nel 1910 la Libertà della Sicilia per il cinquantesimo dell'Italia unita, su progetto di Ernesto Basile, tramite le sculture di Antonio Ugo, i rilievi di Gaetano Geraci e la *Vittoria alata* di Rutelli posta nel 1931 quando il complesso fu trasformato in monumento ai caduti.

Qualche anno dopo, tra il 1935 e il 1936 una statua bronzea del poeta Giovanni Meli fu collocata nella piazza della stazione ferroviaria Lolli di Palermo ad opera di Pasquale Civiletti³⁶.

In definitiva, si può concludere che a partire dal monumento a Vittorio Emanuele II solo la città di espansione otto-novecentesca si aprì più ampiamente alle consuetudini degli apparati bronzei per commemorazioni pubbliche, infatti tutti i principali slarghi previsti nel piano regolatore Giarrusso del 1885 e dai suoi aggiornamenti ne furono corredati: piazza Verdi, piazza Florio, il piano del Teatro Politeama, piazza Lolli, il piano delle Croci, fino a culminare nella piazza Vittorio Veneto.

Al contrario, all'interno della città storica lo stesso processo non avvenne in maniera altrettanto sistematica, neppure nell'ottocentesco Giardino Garibaldi a piazza Marina ove era un solo busto bronzeo del patriota risorgimentale Lajos Tüköry, sottratto nel 2015 e mai ricollocato, o a villa Giulia, nella quale si riscontra oggi esclusivamente il ritratto di *Padre Giovanni Messina*, composto nel 1969 da Alfredo Garufi³⁷.

Anche nella villa voluta dal Sindaco Pietro Bonanno di fronte al Palazzo Reale nel 1905, l'unica statua bronzea fu allocata nel 1923 da Rutelli per commemorare Gaetano Buccheri³⁸.

Dunque, al di là delle ragioni di gusto e di moda, derivate certo anche dalla frequenza di tali monumenti nelle principali città europee, dal minor impegno economico e temporale per l'esecuzione, è come se a Palermo le sculture in bronzo fino alla fine degli anni Trenta potessero essere concepite esclusivamente quali elementi legati alla modernità e come parte essenziale e qualificante esclusivamente la città di nuova concezione.

³⁶ La base riporta l'iscrizione «SCVL. PASQVVALE CIVILETTI. XIV.».

³⁷ Si ricorda però un articolo del 2010 nel quale si fa riferimento a furti a villa Giulia e via Lincoln ove «I ladri sono riusciti a sottrarre due busti in bronzo e marmo e una decina di pali dell'illuminazione in ghisa»; "La Repubblica", edizione Palermo, 18 febbraio 2010; ringrazio della segnalazione Giovanni Purpura.

³⁸ *Mario Rutelli...*, 1998, pp. 121, 150.

Due generazioni di fonderia romana a confronto: l'impresa di Francesco jr e Arturo Bruni nel passaggio dal diciannovesimo al ventesimo secolo

Paolo Coen

Nel vasto spettro delle arti applicate la seconda metà del diciottesimo e l'intero diciannovesimo rappresentano secoli di mutamenti radicali. La nuova civiltà della fabbrica e dei consumi di massa ebbe un impatto profondo sui meccanismi di produzione e almeno dal 1851 sul sistema dell'arte nella sua globalità: la *Great Exhibition* di Londra e il suo contenitore, il *Crystal Palace*, collocarono il rapporto arte-industria all'ordine del giorno. Sfuggirne si rivelò impossibile. La medesima dinamica riuscì a catturare anche le frange nemiche della fabbrica o invece propense a una sua mediazione con l'artigianato, da geniali 'nostalgici' come John Ruskin a imprenditori pragmatici come William Morris¹.

Un ruolo significativo all'interno di questa complessa scacchiera va riconosciuto alle fonderie d'arte industriali. Questo genere di stabilimenti si diffuse allora in molte parti d'Europa, dalla Francia e dalla Germania fino al nord Italia, affiancando e spesso sostituendo precedenti modelli per la produzione di statue e altri oggetti in metallo, per lo più in bronzo. Ne fece le spese, in particolare, il modello tradizionale della bottega, che nella Penisola era stato uno dei vessilliferi della maniera moderna, tra l'altro grazie a personalità come Lorenzo Ghiberti, Donatello e più avanti Benvenuto Cellini o Jean De Boulogne, detto Giambologna.

Il fenomeno delle fonderie d'arte industriali abbracciò anche Roma, ma solo e soltanto all'indomani della Breccia di Porta Pia. È certamente vero: la Città Eterna vantava una gloriosa tradizione di fonderia, talora legata a singole botteghe, appunto, spesso agli stabilimenti del Vaticano. Nel diciassettesimo secolo parlano chiaro alcune imprese di Gian Lorenzo Bernini o del rivale Alessandro Algardi, per l'uno il *Baldacchino* di San Pietro in Vaticano, per l'altro *Statua di Innocenzo X*, ora nella Sala degli Orazi e Curiazi nel Palazzo dei Conservatori. Nella prima metà del diciottesimo si era distinta la famiglia Ceci, soprattutto Giacomo: attivo fra l'altro nella cappella Corsini in San Giovanni in Laterano, Giacomo si era poi trasferito a Na-

¹ S. Giedion, *Mechanization takes command*, New York 1948; E. Lucie-Smith, *A History of Industrial Design*, Oxford 1984; A. Forty, *Objects of Desire: Design and Society 1750-1980*, London 1986; D. Miller, *Material Culture and Mass Consumption*, New York - Oxford 1987; M. Vitta, *Il rifiuto degli dei: teoria delle belle arti industriali*, Torino 2012.

poli, aprendo a Portici un opificio destinato a sfornare la statua de *L'Assunta* e altri bronzi per la Cappella del Palazzo Reale, salvo poi cadere in disgrazia nella seconda metà degli anni cinquanta, anche per via della condanna inflitta da Luigi Vanvitelli². A cavallo tra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo si era levato l'astro di Francesco Righetti. Allievo dell'orafo Luigi Valadier, Righetti nel 1779 aveva aperto in vicolo Sant'Isidoro una fonderia propria, fiorita grazie ad alcune commissioni su grande scala e, insieme, alla cosiddetta industria del *Grand Tour*. Una volta a capo della Fonderia Apostolica, egli aveva assunto nel 1808-1809 l'incarico di volgere in bronzo il *Napoleone come Marte pacificatore* su modello di Canova, oggi a Brera, e il *Monumento equestre a Napoleone Bonaparte* per Napoli, previ opportuni ritocchi concluso nel 1821 da suo figlio Luigi come *Carlo III di Borbone*³.

Per molti decenni l'esistenza di queste e di altre fonderie aveva in qualche modo compensato l'espansione lungo le rive del Tevere del modello della fonderia industriale. Bene: all'indomani del 20 settembre 1870 le cose cambiarono di colpo. Alessandro Nelli, Giovanni Battista Bastianelli, Achille Crescenzi, Romolo Polzoni, Costantino Calvi, i fratelli Mercatali, Virgilio Bardini: ecco, in rapido elenco, i principali esponenti di una vera e propria classe di imprenditori, che nell'ultimo trentennio del diciannovesimo rilanciarono la produzione romana degli oggetti in bronzo, stavolta appunto su scala industriale⁴. I loro nomi si ritrovano con particolare frequenza negli elenchi delle esposizioni regionali, nazionali o internazionali, nelle guide turistiche oppure negli inserti pubblicitari di riviste o in opuscoli di taglio commerciale, a cominciare dalla *Guida* di Tito Monaci. Alcuni assusero al rango di celebrità. Il discorso vale per il cavalier Alessandro Nelli o anche per Giovanni Battista Bastianelli: così almeno lascia pensare la ben nota fotografia che vede la pancia in bronzo del cavallo del *Monumento a Vittorio Emanuele II* per il Vittoriano ospitare un sontuoso banchetto, a sottoli-

² *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, 3 voll., Galatina 1976, II, n. 550; *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'Archivio della Reggia di Caserta*, a cura di A. Gianfrotta, Roma 2000, n. 137. Cfr. anche A. D'Iorio, *Stupire col bello e l'antico. I primi restauri di bronzi a Portici*, pp. 105-116, in part. 107.

³ C. Teolato, *Roman bronzes at the court of Gustavus III of Sweden: Zoffoli, Valadier and Righetti*, in "The Burlington Magazine", 153, 2011, pp. 727-733; Eadem, *I Righetti a servizio di Canova*, in "Studi di Storia dell'arte", pp. 201-260.

⁴ Si vedano P. Coen, *Il recupero del Rinascimento: arte, politica e mercato nei primi anni di Roma capitale*, Cinisello Balsamo 2020; Idem, *Fonderie artistiche nell'Italia post-unitaria: il caso Roma*, in *Il bello, l'idea e la forma. Scritti in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto-G. Travagliato-M. Vitella, II voll., Palermo 2022, I, pp. 255-260; Idem, *Le fonderie d'arte industriale tra diciannovesimo e ventesimo secolo: imprenditori, artisti e designer al lavoro a Parigi e a Roma*, in *La nuova età del bronzo. Fonderie artistiche nell'Italia post-unitaria (1861-1915)*, atti del convegno (Roma, 2023), a cura di P. Coen et alii, in cds. Sul tema, esteso ora all'intera dell'Italia centrale, sta ora lavorando Valerio Caporilli, al cui saggio si rinvia.



Fig. 1. Francesco Bruni, 1886 ca., *Specchio con cornice*, ubicazione ignota.

stazione San Pietro, godette di una crescente popolarità grazie a una serie di bronzi monumentali: la parabola di Francesco ha qui un punto fermo nel 1898 con il *Monumento a Paul Kruger* (Fig. 2) modellato dallo scultore olandese Anton van Wouw, ora nella Church Square di Pretoria, in Sud Africa, e uno di arrivo nel 1906 con *I figli di Caino* (*Les Fils de Caïn*) di Paul Landowsky, ancor oggi nei Giardini delle Tuileries a Parigi.

neare l'immensità dell'opera.

All'elenco dei grandi imprenditori romani del bronzo può adesso aggiungersi la famiglia Bruno, cognome più tardi mutato in Bruni, costituita da Francesco sr., Arturo e Francesco jr.⁵ Il capostipite Francesco sr. (1851-1918) a valle di una formazione da orefice fondò nel 1873 il primo stabilimento appena fuori da Porta Flaminia, nel Borghetto. Il successo giunse nel 1886: "la nitidezza e la precisione della fusione" di una *Statua di Vittorio Emanuele II* e di una cornice con specchio (Fig. 1), gli valsero la medaglia d'argento nell'Esposizione Nazionale dell'Artigianato Artistico, organizzata all'interno del Palazzo delle Esposizioni su via Nazionale⁶. L'officina, nel frattempo spostata nei pressi della



Fig. 2. Anton van Wouw - Francesco Bruni, 1898, *Monumento a Paul Kruger*, Pretoria.

⁵ Insieme al collega e amico Mario Micheli, chi scrive nel 2021-2022 ha schedato e riprodotto in digitale l'intero archivio privato della fonderia Bruni. Si ringrazia Arturo Bruni per la cortesia e la sensibilità con cui ha seguito ogni fase di quest'importante operazione di tutela.

⁶ Cfr. *La capitale a Roma. Città e arredo urbano*, catalogo della mostra, Roma, 1991, in part. p. 101.



Fig. 3. Giovanni Anderlini da Eugenio Maccagnani - Arturo Bruni, *Monumento a Simón Bolívar*, Medellín.



Fig. 4. Domenico Rambelli - Arturo Bruni, 1936, *Monumento a Francesco Baracca*, Lugo di Romagna.

La seconda generazione, da allora in avanti Bruni, è incarnata dal figlio Arturo (1891-c. 1965)⁷. Arturo, «che fin da bambino era stato avviato sulle orme paterne, mostrando precocemente abilità e talento», terminata la prima formazione si affinò nella tecnica della cera persa grazie a un tirocinio in Francia. Fu tale abilità a garantirgli, al ritorno dalla prima guerra mondiale, un impiego stabile presso la Fonderia artistica Marconi in via Tiburtina. Entrato in azienda nel 1918, egli la rilevò dal proprietario nel 1922-1923 e, trovandosi davanti alla necessità di lasciare spazio alla Città Universitaria, la trasferì nel 1929 lungo la Via Appia, in zona Cessati Spiriti. Si trattava anche qui di un impianto di tutto riguardo: al culmine dell'attività, la fonderia Bruni dava lavoro a una ventina «fra modellisti, ritoccatore di cere, fonditori e rifinitori in bronzo»⁸. Così configurata, anche la fonderia di Arturo vide arricchirsi la propria bacheca di premi e onorificenze. Al 1932 risale la medaglia d'oro all'Esposizione Internazionale di Parigi, al 1960 una seconda medaglia d'oro, stavolta guadagnata alla Fiera dell'artigianato di Firenze.

⁷ Si veda Archivio Bruni, *Memorie*, c. 2 s.

⁸ Cfr. *Ibidem*, doc. 2, Tesi dell'architetto Chiodo, con revisione di Francesco Bruni (d'ora innanzi Chiodo-Bruni), p. 112.

Un momento chiave nella carriera di Arturo risiede nel *Monumento equestre a Simón Bolívar* (Fig. 3), opera di Eugenio Maccagnani e di Giovanni Anderlini: spedito da Genova nel 1919, il *Monumento* fu inaugurato nel 1923 nel parco Bolívar di Medellín, in Colombia. Almeno in patria, la vera gloria giunse nel 1936, con il *Monumento a Francesco Baracca* (Fig. 4) per Lugo di Romagna, su modello dello scultore Domenico Rambelli⁹. L'attività monumentale riprese vigore all'indomani del secondo dopoguerra, fino ad assumere un andamento sempre più intenso. Mirko Basaldella, Duilio Cambellotti, Sergio Virginelli, Renato Brozzi, Amerigo Tot, Vittorio Di Colbertaldo: sono soltanto alcuni dei molti e importanti scultori del Novecento che si recarono da Arturo per commissionare la fusione dei rispettivi gessi. Le qualità della Bruni emersero sull'onda di una rinnovata istanza monumentale. Per Mirko Basaldella egli realizzò tra il 1949 e il 1950 le tre *Cancellate* d'ingresso al Mausoleo delle Fosse Ardeatine, delle quali esistono diversi disegni e modelli, anche su grandi dimensioni (Fig. 5). La serie proseguì negli anni a venire con il *Monumento ad Alcide De Gasperi* (Fig. 6) di Antonio Berti del 1956 a Trento, il *Monumento equestre a Nader Shah* (Fig. 7) di Abolhassan E. Sadighi del 1960 a Masshad, in Iran, il *Monumento eque-*



Fig. 5. Mirko Basaldella - Arturo Bruni, 1949-1950, *Cancellata*, Roma, Mausoleo delle Fosse Ardeatine.



Fig. 6. Antonio Berti - Arturo Bruni, 1960, *Monumento ad Alcide De Gasperi*, Trento.

⁹ G. Masetti, *Il riscatto dell'eroe: storia sociale del monumento di Lugo a Francesco Baracca*, in *Sul piedistallo della storia: monumenti e statue in Emilia-Romagna dall'Ottocento a oggi*, a cura di S. Nannini - E. Pirazzoli, Roma 2022, pp. 147-177.



Fig. 7. Abolhassan E. Sadighi, 1960, *Monumento equestre a Nader Shah*, Masshad (Iran).



Fig. 8. James Earle Fraser - Arturo e Francesco Bruni, 1949, *L'aspirazione e la letteratura*, Washington D.C.

Parkway a Washington D.C., il Governo statunitense, su richiesta dell'italiano nell'ambito dei finanziamenti del Piano Marshall, si orientò su altrettante fonderie italiane: la scelta cadde sulla Laganà di Napoli per *La musica e la mietitura* e appunto sulla Bruni per *L'aspirazione e la letteratura* (Fig. 8)¹². A dare retta all'alleve scelto da Fraser per controllare lo stato del lavoro, Edward A. Minazzoli, la

stre al Generale Rafael Leónidas Trujillo di Aurelio Mistruzzi, un tempo a San Cristobál, nella Repubblica Dominicana, ma distrutto nel 1961¹⁰, e con il *Monumento al sergente Alvin C. York* di Felix De Weldon del 1967 a Nashville, Tennessee¹¹. Almeno per Bruni, il campione indiscusso di questa particolare linea rimane comunque James Earle Fraser. Lo scultore americano vantava una lunga esperienza con la plastica monumentale in bronzo, come dimostrano, da soli, il *Monumento ad Alexander Hamilton* del 1922 e il *Monumento ad Albert Gallatin* del 1941, l'uno e l'altro a Washington D.C., rispettivamente fusi dalla Kunst di New York e dalla Gorham di Providence, Rhode Island. Quando nel 1949 si trattò di realizzare i due giganteschi gruppi raffiguranti *Le arti della pace*, poste sulla Rock Creek e Potomac

¹⁰ M. Guerrero Villalona, *Scultori italiani nella Repubblica Dominicana*, in *L'eredità italiana nella Repubblica Dominicana. Storia, architettura, economia e società*, a cura di A. Canepari, Torino 2021, pp. 339, 342-343.

¹¹ R.A. McGaw, *A Likeness of Sergeant York*, in "Tennessee Historical Quarterly", 27, 1968, pp. 329-340.

¹² A.L. Freundlich, *The Sculpture of James Earle Fraser*, Parkland 2001, pp. 141-142. Chi scrive ha ora in preparazione una serie di contributi su questo tema, anche grazie ai fondi d'archivio messi a disposizione da vari istituzioni e soggetti, pubblici e privati.

Bruni eccelse sugli altri nell'arte della fusione: la doratura, al contrario, si rivelò una delusione¹³.

In parallelo Arturo Bruni vide allungarsi la fila degli scultori impegnati in ambito sacro. Due su tutti: Aurelio Mistruzzi e Attilio Selva. Mistruzzi già prima della guerra si era rivolto al fonditore romano: al 1939 risalgono i *Portali* per la chiesa della Visitazione di Gerusalemme. I due s'incontrarono di nuovo fra l'altro nel 1952-1954, quando fu il turno dei *Portali* per la Cattedrale di Newark, nel New Jersey. Quanto ad Attilio Selva, egli dovette a Bruni la fusione tra l'altro del *San Benedetto morente con i discepoli* del 1952-1953 per l'Abbazia di Montecassino e di cinque altorilievi raffiguranti la *Madonna della Pace* del 1950-1960 per la Cattedrale di Chicago¹⁴.

Conclusioni

La fonderia Bruni avrebbe visto il contributo anche di una terza generazione, Francesco jr.: figlio di Arturo e perciò nipote del capostipite Francesco sr., egli l'avrebbe condotta fin quasi allo scadere del ventesimo secolo, un'epoca che esula dal tracciato odierno. Quando osservate insieme, le prime due generazioni dei Bruni si estendono comunque per quasi novant'anni di vita di fonderia romana - e due guerre mondiali. Novant'anni di ulteriori e radicali trasformazioni. Al principio della parabola, quando Francesco aprì lo stabilimento al Borghetto Flaminio, Roma era ancora sostanzialmente priva di una rete elettrica; l'estremo opposto, allorché Arturo trasmise il testimone al figlio, segnò la costituzione di un nuovo stabilimento lungo la via Appia, specializzato solo ed esclusivamente nelle fusioni e contraddistinto da macchinari all'avanguardia. La storia di questa fonderia romana s'intreccia con decine di artisti e con le molte centinaia di opere d'arte uscite dai suoi crogiuoli, colate nelle sue forme, rifinite dai suoi addetti. Ricostruire questa storia aiuta a comprendere meglio come, quando e perché un importante patrimonio italiano di conoscenze tecnico-artistiche abbia trovato una diffusione a livello mondiale.

¹³ Chi scrive, in collaborazione con Mario Micheli, sta ora scrivendo un intero saggio dedicato a questa importante commissione.

¹⁴ F. Antonacci, *Attilio Selva. Sculture*, Roma 2008, p. 75.

Le fonderie artistiche romane tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento e il caso della Fonderia Polzoni

Valerio Caporilli

I cambiamenti radicali nell'assetto delle fonderie di opere d'arte, in rapporto all'avvento della rivoluzione industriale, consentono di analizzare i nuovi e talora delicati equilibri che vennero a stabilirsi fra l'autore dell'opera e il fonditore. Una linea di crinale estremamente delicata, sempre e ancor più in un periodo a cavallo fra Otto e Novecento, che vide l'elaborazione delle prime leggi in materia di *copyright*. L'analisi del processo di formazione della moderna Italia industriale presenta evidenti motivi di attualità, supportati da numerosi studi monografici e di settore, ma da queste indagini sono risultate tuttavia finora escluse le fonderie artistiche. Ancora oggi manca sostanzialmente una trattazione scientifica in grado di connettere i singoli esempi all'interno di un contesto più ampio, compreso tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi due decenni del Novecento, che tenga conto degli attori coinvolti nella produzione delle opere d'arte in un quadro internazionale. Negli anni antecedenti all'unificazione d'Italia del 1861, la Penisola risultava ancorata ad una produzione prevalentemente agricola, con un ritardo marcato sulla meccanizzazione delle campagne nella porzione centrale e meridionale¹. La scarsa presenza di manodopera altamente specializzata costituiva uno dei più grandi limiti al progredire dell'industrializzazione italiana, soprattutto per quanto riguardava il settore della meccanica². Sulla base degli studi attuali si possono contare pochi esempi di fonderie artistiche di una certa rilevanza attive in questo momento nella Penisola, come la fonderia di Clemente Papi (1803-1875) a Firenze e specializzata nella riproduzione di opere d'arte³ o

1 Tra il 1861 e il 1925 l'80% circa del reddito degli italiani viene speso per consumi privati, condizione che non permette il proliferare di grandi investimenti. Per i dati vedi: P. Ercolani, *Documentazione statistica di base*, in *Lo sviluppo economico in Italia*, a cura di G. Fuà, vol. III, Milano 1978, pp. 422-423.

2 *La formazione dell'Italia industriale*, a cura di A. Caracciolo, Bari 1973, p.160.

3 Loro è, ad esempio, la copia del *David* di Michelangelo realizzata nel 1866 per il monumento all'artista nell'omonimo piazzale Michelangelo a Firenze. Clemente Papi è attestato già dal 1843 come "Real fonditore di statue in bronzo" e all'altezza del 1858 aprirà una nuova fonderia in via Cavour a Firenze. *Storia del disegno industriale. 1750-1850. L'età della rivoluzione industriale*, Milano 1989, p.144; G. Rizzo, *Clemente Papi "Real Fonditore": vita e opere di un virtuosistico maestro del bronzo nella Firenze dell'Ottocento*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", II, LIV (2010-2012), 2012, pp. 295-318.

ancora la Fonderia dei fratelli Enrico e Giovanni Tesconi, sorta nel 1855 a Pietrasanta, nella Versilia⁴.

Concentrando la nostra attenzione sulla città di Roma sappiamo che dal censimento del 1860, antecedente quindi alla presa della città, risultavano solo sedici fonderie per il bronzo, due per il piombo e cinque per i caratteri tipografici, mancando quasi del tutto in questa fase officine di una certa grandezza. Sarà solo all'altezza del 1882 che vedranno la luce le due più rilevanti fonderie artistiche di Roma, ovvero la fonderia di Alessandro Nelli (1842-1903) lungo via Luciano Manara, e la Fonderia Bastianelli all'interno del complesso di San Michele a Ripa⁵. Facendo un salto in avanti un buon punto di avvio per comprendere il numero delle attività presenti nella capitale, all'inizio del Novecento, sono gli "Annali di statistica della Provincia di Roma" del 1903⁶. Da qui risulta che le fonderie di proprietà private attive, in questo momento, erano in totale trentanove di cui ben ventidue stabilimenti artistici. La produzione nazionale di quegli anni aumentò difatti con una crescita compresa tra il 5 e il 7,5% su base annuale, occupando tra il 1901 e il 1910 un 20% in più di lavoratori maschili nel settore dell'industria, pari a circa 400.000 unità. Il prodotto interno lordo crebbe tra il 1890 e il 1913 di oltre l'80% con un ritmo medio annuo stimato nel 6%, mentre il reddito medio dei cittadini, nello stesso periodo, registrò un aumento superiore alla media europea⁷. Questa crescita si dovette soprattutto allo sviluppo dei settori tessile e alimentare, nonché a un incremento delle industrie quali la chimica, meccanica e siderurgica, trovando pieno sviluppo negli anni della guerra. Il settore meccanico alle soglie del 1911 costituiva poco più del 22% della produzione complessiva⁸, al di sopra dell'industria tessile e al pari di quella alimentare⁹. L'Italia ora della Belle Époque poté recuperare in parte quel ritardo che la caratterizzò a livello

4 Sarà l'unica fonderia artistica ad operare nella città di Pietrasanta fino al 1952, quando aprirà la Fonderia Mariani-Belfiore, seguita nel 1963 dalla Fonderia Da Prato. G. Nardini, A. Serafini, *Fonderie artistiche a Pietrasanta*, Pietrasanta 2008.

5 P. Coen, *Il recupero del Rinascimento. Arte, politica e mercato nei primi decenni di Roma capitale (1870-1911)*, Cinisello Balsamo 2020; Idem, *Fonderie artistiche dell'Italia post-unitaria. Il caso Roma*, in *Il bello, l'Idea e la Forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto-G. Travagliato-M. Vitella, II voll., Palermo 2022, I, pp. 255-260.

6 *Notizie sulle condizioni industriali della Provincia di Roma*, in *Annali di Statistica Industriale*, fasc. LXV, Roma 1903, pp. 101-103.

7 G. Candeloro, *Storia dell'Italia moderna*, vol. VII, *La crisi di fine secolo e l'età giolittiana. 1896-1914*, Milano 1974, p. 44.

8 *La formazione...* 1973, pp.108-109.

9 Le industrie tessili qui rappresentano il 77% del totale nel 1911, 72% le metallurgiche, 63% le meccaniche e 56% chimiche. G. Candeloro, *Storia dell'Italia moderna...*1974, p.45.

europeo dagli anni della sua formazione, portando il settore industriale da un quinto ad un quarto del prodotto interno lordo totale tra gli anni 1896 e 1908¹⁰.

Tornando al testo degli “*Annali*” del 1903, abbiamo informazioni importanti riguardanti le principali fonderie artistiche della città di Roma. Una serie di dettagli non solo sulle due più importanti del territorio, ma anche su realtà minori come potevano essere la fonderia di Achille Crescenzi e quella di Romolo Polzoni. Di quest’ultima sappiamo ad esempio che all’altezza del 1903 era provvista di 3 forni a riverbero e di 3 forni a crogiolo, molto attiva con lavori artistici destinati a paesi esteri, come la Germania e l’Inghilterra. È lo stesso testo a informarci della realizzazione in questo periodo di una figura femminile di Ettore Ximenes, raffigurante *La rinascenza dell’arte* e destinata a Londra¹¹. Una realtà decisamente più piccola se confrontata con la coeva fonderia artistica industriale Nelli, nata per volontà dell’imprenditore romano Alessandro Nelli nel 1882, lungo via Luciano Manara alle pendici del Gianicolo, che si impose negli ultimi due decenni dell’Ottocento sul mercato capitolino. Alla fonderia si rivolsero alcuni dei più importanti scultori del tempo, sia italiani che esteri, come nel caso degli artisti della colonia americana residente in città. La Fonderia romana Bastianelli fu attiva nello stesso periodo e di pari importanza, fondata dall’imprenditore artistico Giovanni Battista Bastianelli all’interno del complesso di San Michele a Ripa a Roma, spostata nel primo decennio del Novecento nel quartiere di San Lorenzo. L’ex Ospizio Apostolico a Ripa Grande si configurava ai tempi come una delle strutture più grandi e articolate della città, sorta alla fine del XVII secolo come centro di assistenza e d’istruzione professionale per giovani orfani o in difficoltà, oltre che ricovero per anziani e carcere minorile¹².

Confrontando i dati relativi al numero totale delle fonderie e all’occupazione di personale all’interno delle strutture, notiamo subito come quelle artistiche ricoprano un ruolo di primo piano. Parliamo di ventidue fonderie artistiche, rispetto alle sei industriali di oggetti in metallo, quattro di campane, due di ghisa, rame e piombo e una di caratteri a stampa. 163 operai in attivo su di un totale di 264, dato che ci permette di comprendere l’importanza che in questo momento rivestono a Roma nel tessuto economico, contribuendo inoltre all’elaborazione di un linguaggio nazionale da diffondersi in tutta Italia attraverso le figure chiave dell’unificazione del Regno. Per com-

10 L. Cafagna, *Profilo della storia industriale italiana*, in *Dualismo e sviluppo nella storia d’Italia*, Venezia 1989, pp. 298-303; M.C. Magnani, *L’industria. Lo sviluppo economico in Italia*, Firenze 1996, p.108.

11 *Annali...*, 1903, pp. 101-103.

12 Per una sintesi si veda: R. Luciani, *Il complesso monumentale di San Michele a Ripa Grande*, Roma 2014.

prendere la produzione di queste fonderie, a cui guardano come abbiamo detto sia artisti italiani che stranieri, possiamo rifarci ad esempio alla cospicua produzione artistica dello scultore Hendrik Christian Andersen (1872-1940), tutt'ora conservata all'interno della sua casa-museo a Roma poco fuori Porta Flaminia. Ed è proprio a Roma che Hendrik, trasferitosi definitivamente nel dicembre del 1900, iniziò la lavorazione delle sue opere. Alcuni dei bronzi in questione riportano difatti, se ben osservati, oltre la data e il nome dello scultore, anche l'iscrizione delle fonderie romane alle quali si rivolse per l'esecuzione in bronzo dei suoi lavori, permettendo quindi di inserire le opere in un contesto più ampio agli inizi del XX secolo. In ordine di tempo, questo discorso chiama in causa per primo il bronzo de *La Fratellanza*, detto anche *Il Passo*, ed eseguito nel 1900. Il gruppo reca un'incisione a destra della base con il nome della Fonderia Bastianelli, in un momento in cui era ancora attiva all'interno dei locali del già citato Ospizio di San Michele. Risalgono poi al 1907 le commissioni per i due bronzi della *Pregghiera*, uno dei quali riporta sulla base la poco leggibile firma di Romolo Polzoni del 1907, ma che ipotizziamo vennero eseguite insieme per la presenza su entrambe della data di esecuzione. L'anno seguente è il turno del grande gruppo bronzeo denominato *Il Giorno*, che riporta incisa la firma della Fonderia Nelli, in una data successiva alla morte del fondatore Alessandro. Tutte queste sculture finora descritte sono parte del suo progetto utopistico per una Città Mondiale, condiviso con la cognata Olivia Cushing e rilanciato a più riprese nei decenni successivi. Osservati nel loro complesso, i bronzi finora citati possono quindi leggersi come un'antologia significativa delle fonderie romane del primo decennio. Come è stato già difatti dimostrato da recenti studi, a seguito della Breccia di Porta Pia si verificò un proliferare di fonderie d'arte all'interno della Capitale, che negli ultimi tre decenni dell'Ottocento riuscirono ad aggiudicarsi grandi commissioni pubbliche e private, prendendo il posto delle fonderie reali di Monaco, dirette da Ferdinand von Miller¹³. All'interno di questa storia possiamo quindi inserire parte della produzione di Andersen, testimonianza ulteriore del grado di competitività raggiunto dalle fonderie autoctone non solo nell'ambiente artistico italiano, ma altresì estero. Il corso degli eventi finora descritto difatti cambia nel 1911. Andersen per la ricerca di una fonderia guarderà fuori Roma, non soddisfatto dalla qualità tecnica delle realtà capitoline e nazionali, posando lo sguardo sulla fabbrica di merci in metallo di Geislingen, la Württembergische Metallwarenfabrik. Presero così avvio numerose commissioni di bronzi artistici, ad iniziare da un primo nucleo

13 P. Coen, *Il recupero...*, 2020.

di sei opere di grandi dimensioni¹⁴. L'ampio carteggio dell'artista americano di stanza a Roma con la fonderia tedesca durerà per oltre tre decenni, nonostante la sua prolungata e costante permanenza nella città, segnale forse della poca vitalità o attrattività del mercato artistico industriale della Roma del secondo e terzo decennio del Novecento¹⁵. Tale scelta può essere vista come diretta conseguenza della crisi del 1907 che coinvolse l'intero sistema economico dei paesi industrializzati, comportando nell'immediato in Italia un eccesso di capacità produttiva delle industrie e una difficoltà per le nuove di trovare sbocco sul mercato. Per far fronte a questa situazione, si registrò negli anni seguenti un considerevole aumento della spesa pubblica, connesso alla nazionalizzazione della rete ferroviaria e ai preparativi della guerra libica¹⁶. Per un abbassamento del costo della materia prima, in questi anni vennero utilizzati per le fusioni rottami di varia natura, derivanti dalle dismissioni di navi e treni, rendendo incerto l'esito della lavorazione per le numerose impurità presenti nella lega metallica. Sappiamo difatti dalle lettere di Olivia che le fusioni di questi primi anni romani non risultarono all'altezza delle aspettative per la poca resa nei dettagli e l'utilizzo di leghe di bassa qualità¹⁷. Questa fase di crisi non determinerà tuttavia la definitiva scomparsa delle fonderie romane e ne è un esempio la Fonderia Polzoni, che continuerà la sua attività anche negli anni Trenta del Novecento, come ci dimostra la scultura di Guido Galletti (1893-1977) alla Galleria d'Arte Comunale di Roma rappresentante *Prometeo liberato*, che riporta l'incisione della fonderia stessa¹⁸. Ispirato a sintetizzazioni arcaiche, la scultura bronzea venne esposta alla seconda Quadriennale di Roma del 1935, su ispirazione dell'*Orfeo che canta* di Libero Andreotti e del *Tobiolo* di Arturo Martini, presentate l'anno precedente alla Biennale di Venezia¹⁹. Il caso delle sculture in bronzo di Andersen è naturalmente solo un tassello in un mosaico più ampio, eppure delinea un quadro di rimarchevole interesse, rap-

14 Un *Atleta*, destinato idealmente all'Olimpic Centre (4.050 marchi), *Giacobbe e l'angelo* (11.480 marchi), 2 *statue equestri* (25.450 marchi), il gruppo *A mio Fratello* (9.900 marchi) e un ultimo denominato *Il Progresso dell'Umanità* (6.750 marchi).

15 Museo Hendrik Christian Andersen, Archivio del museo.

16 La situazione mutò nel 1911, con la creazione di un consorzio interbancario sostenuto dalla banca centrale e nel 1914 di un Consorzio per sovvenzioni sui valori industriali (Csvi), al fine di coordinare gli interventi straordinari di finanziamento alle imprese. Si veda: G. Candeloro, *Storia dell'Italia moderna...1974*, p. 87.

17 Tali appunti saranno fatti anche per quanto riguarda i lavori bronzei commissionati alla Fonderia Laganà di Napoli, ad evidenziare come tale fenomeno non fosse localizzato alla sola città di Roma. Si veda: F. Fabiani, *Hendrik Christian Andersen. La vita, l'arte, il sogno*, Roma 2003, pp. 102-111.

18 Sulla base: "FOND. E - POLZONI ROMA 1935".

19 V. Rocchiero, *Guido Galletti. Statuario cittadino*, Genova 1975; *Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, a cura di G. Bonasegale Pittei, Roma 1994, pp.313-315, 523-524.

presentato dal mutevole grado di attrattività delle fonderie romane nel delicato passaggio al Novecento. Il caso Andersen va letto nel contesto di una Roma oramai diventata capitale europea e perciò aperta a ditte estere concorrenti, utile a comprendere meglio la vicenda delle fonderie d'arte sorte nel Regno tra XIX e XX secolo.

Gioielli sentimentali nella società siciliana del Secondo Ottocento

Roberta Cruciatà

Lo studio di una precisa tipologia di gioielli sentimentali siciliani della seconda metà dell'Ottocento, testimoniata soprattutto da anelli (Fig. 1) ma anche da orecchini, con lettere e parole evocative di passioni e legami, in quanto doni di fidanzamento e di nozze, ha rivelato un forte legame con la società. Si è palesata, di fatti, la necessità, per una migliore comprensione, di una loro contestualizzazione in seno a fenomeni storici che modificarono per sempre il volto dell'Isola: l'alfabetizzazione da un lato e il sogno americano dall'altro.

Tali gioielli manifestano, comunque, una precisa fonte d'ispirazione stilistica nel tardo Romanticismo inglese e nell'età vittoriana¹, come d'altra parte avveniva anche in territori confinanti con il Regno d'Italia (1861-1946) per tipologie similari: dalla Terza Repubblica francese sino all'impero tedesco e all'Austria-Ungheria². Questa anglofilia non desta sorpresa se si tiene conto dello stato di cose nella politica e nell'economia siciliana fin dall'inizio del secolo, in virtù dell'alleanza anglo-borbonica contro Napoleone Bonaparte (1769-1821) e della presenza di famiglie di imprenditori inglesi quali, nella parte occidentale, i Woodhouse, gli Ingham, i Whitaker, i Gibbs, i Payne, che ben presto si inserirono nel tessuto sociale influenzando anche l'arte, l'architettura e il gusto tutto³. A livello inter-



Fig. 1. Oro siciliano, seconda metà XIX secolo, *Anello sentimentale con sigillo (S)*, oro e smalto, Castellammare del Golfo (Trapani), Museo degli Ori, dal tesoro della Madonna del Soccorso (Foto Vito Buccellato).

¹ Cfr. C. Gere - J. Rudoe, *Jewellery in the Age of Queen Victoria. A Mirror to the World*, London 2010.

² Cfr. K. Purcell, *Falize. A Dynasty of Jewelers*, London 1999; *Trauerschmuck vom Barock bis zum Art déco "...mit schwarzem Schmucke oder mit Perlen"*, eine Ausstellung des Museums für Sepulkralkultur, hrsg. W. Neumann, Kassel 1995.

³ Si segnalano solo i recenti *Il «decennio inglese» 1806-1815 in Sicilia. Bilancio storiografico e prospettive di*

nazionale Palermo era considerata una delle città culturalmente più interessanti e tra il 1891 e il 1892 ospitò la quarta Esposizione nazionale italiana. Acquistare abiti e gioielli a Londra, Parigi, Vienna per l'alta società era divenuta la prassi e alcune tra le ditte siciliane più richieste si ispiravano a un gusto cosmopolita⁴. La domanda e, di conseguenza, l'offerta di gioielli in linea con il panorama internazionale aumentarono considerevolmente, in un contesto in cui anche le *élites* agrarie e la borghesia urbana si erano arricchite parecchio. Esse tendevano a stare al passo con i tempi, optando per gioielli frutto delle nuove tecniche e dei nuovi materiali ma stilisticamente in linea con i modelli aristocratici. Già nella prima metà del secolo era stato evidente un deciso interesse per l'arte e la cultura medievale che si era esplicitato tramite un *revival* nei vari settori, dall'architettura fino alle arti decorative e al gioiello, funzionale a promuovere l'identità locale ispirandosi al periodo arabo-normanno e ai Vespri Siciliani del 1282⁵. A ciò si sommava il recupero di motivi rinascimentali⁶, tardo barocchi nonché di materiali e tecniche quali il vetro, gli smalti e la filigrana. Grande fortuna ebbero poi lo stile naturalistico e quello archeologico soprattutto di stampo greco, quest'ultimo fenomeno da porre in relazione con il *Grand Tour*⁷ e con gli scavi archeologici di quegli anni, come quelli di Solunto (Palermo) e Selinunte (Trapani)⁸.

ricerca, atti del convegno a cura di M. D'Angelo - R. Lentini - M. Saija, Soveria Mannelli 2020; R. Lentini, *Sicilie del vino nell'Ottocento. I Woodhouse, gli Ingham-Whitaker, il duca d'Aumale e i duchi di Salaparuta*, Palermo 2021, con bibliografia pressa.

⁴ Cfr. R. Vadalà, *Letà di Franca Florio: donne e gioielli a Palermo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*, in *Gioielli in Italia, Donne e ori. Storia, arte e passione*, atti del convegno di studio a cura di L. Lenti, Venezia 2003, pp. 111-124; Eadem, *Nuove forme dell'oreficeria europea nella Sicilia dell'Ottocento*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2007, pp. 466-474.

⁵ Per l'argomento P. Palazzotto, *Revival e società a Palermo nell'Ottocento. Committenza, architetture, arredi tra identità siciliana e prospettiva nazionale*, Palermo 2020. Chi scrive, a proposito di costruzione dell'identità locale e nazionale, partecipa come componente al gruppo dell'Università degli Studi di Palermo (coordinatore di unità locale prof. P. Palazzotto) del Progetto di ricerca "Spazialità: Spazialità materiale e immateriale dell'italianità dalla Repubblica Cisalpina alla fine del Fascismo: territori, città, architetture, musei", Programmes structurants École française de Rome, 2022-2026, Axe Thématique: Création, patrimoine. mémoire.

⁶ Cfr. C. Truman, *Nineteenth-Century Renaissance-Revival Jewelry*, in "Art Institute of Chicago Museum Studies", 2000, vol. 25, no. 2, pp. 82-91 e 107.

⁷ Cfr. S. Intorre, *Gioielli siciliani nelle testimonianze dei viaggiatori inglesi in Sicilia tra XVIII e XIX secolo*, in *Oltre l'ornamento. Il gioiello tra identità, lusso e moderazione*, atti della giornata di studio internazionale a cura di G. Baldissin Molli - S. Franzon, Palermo 2020, pp. 107-118.

⁸ S. Angell - T. Evans, *Sculptured Metops Discovered among the Ruins of the Temples of the Ancient City of Selinus in Sicily by William Harris and Samuel Angell in the Year 1823*, London 1826.

In tale quadro si colloca la diffusione dei gioielli sentimentali oggetto del contributo. Essi sono tipologicamente documentati, seppur con delle differenze di composizione e ornamento, non a caso anche nel Mezzogiorno ugualmente già borbonico e nell'odierno Friuli-Venezia Giulia (diviso a quel tempo proprio tra Italia e Austria)⁹. Sono gioielli a stampo rifiniti a sbalzo, cesello e incisione, quasi sempre con l'applicazione di smalti *champlevé*. Anelli e orecchini non casualmente erano le due tipologie di gioielli indossate dalle giovani ragazze nubili. Sono le iniziali e le parole che recano a suggerire che si tratta di gioielli legati alla sfera amorosa.



Fig. 2. Oroficio siciliano, 1850-1872, *Anello sentimentale con sigillo (CARA)*, oro e smalto, Roma, Museo delle Civiltà. Museo delle Arti e Tradizioni Popolari, inv. 31440, da Caltagirone (Catania) - Collezione Loria 1907 (Foto Enzo Brai).

Gli anelli rimandano alla promessa, al momento dell'impegno formale della coppia di futuri sposi; gli orecchini ai doni di fidanzamento ricevuti poco prima del matrimonio. Le citate lettere sono A, R e S, che credo si possano considerare come le iniziali di tre verbi al modo indicativo (modo della realtà e della certezza), al tempo presente (presente abituale e atemporale) e alla prima persona singolare, a sottolineare azioni di validità permanente per chi le indossa: Amo, Ricordo e Spero. Diversi sono anche i gioielli con iscrizioni d'amore (*Amour, Souvenir, Cara, Caro, Fido, Ricordo, etc.*) e quelli con le iniziali del donatore (Fig. 2). Essi rientrano a pieno titolo nella storia dell'alfabetizzazione, che alla vigilia dell'unità nazionale aveva un livello assai basso in diverse parti della Penisola, criticità che riguardava soprattutto il Meridione, i ceti medio-bassi e le donne. Documentano il graduale passaggio, anche nei gioielli, da forme di dichiarazione d'amore eterno tramite il simbolismo di colori (soprattutto il rosso), materiali, animali e gesti rituali a forme più esplicite legate alla diffusione dell'alfabetismo e della scrittura.

Al loro successo come pegno d'amore e segno di un "contratto" contribuirono almeno due precisi eventi storici: l'introduzione del servizio militare obbligatorio dal

⁹ *L'ornamento prezioso. Una raccolta di oreficeria popolare italiana ai primi del secolo*, catalogo della mostra a cura di P. Ciambelli, Roma-Milano 1986, pp. 180, 181, 183, tavv. 75, 77, 82; G.P. Gri, *XV.26 Anelli con simboli amorosi*, in *Ori e tesori d'Europa. Mille anni di oreficeria nel Friuli Venezia-Giulia*, catalogo della mostra a cura di G. Bergamini, Milano 1992, pp. 430-431; N. D'Arbitrio, *I borghi e le strade di Napoli. I gioielli e i tessuti d'oro e d'argento dei maestri dell'arte*, Firenze 2009, p. 67; R. Romano, *Collezione ori antichi famiglia Spadafora Maestri Orafi di San Giovanni in Fiore*, Soveria Mannelli 2017, pp. 60, 65-66, 83-86, 91, 232, 304, 317, 387, 488, 494.

1861 e successivamente, all'incirca dagli anni Settanta dell'Ottocento fino agli anni Venti del Novecento, la grande emigrazione dalla Sicilia (e in senso lato dal Meridione) verso il resto del mondo, in primo luogo verso gli Stati Uniti d'America. Interessanti a questo proposito le parole di Giuseppe Pitrè (1841-1916): «I giorni passano, gli sposi han fretta di uscire da uno stato che reputano per essi il più infelice. Oggi v'è un grande ostacolo al matrimonio del giovane prima che egli si *sbrighi dalla leva*; ma intanto egli è fidanzato, e la ragazza con una perseveranza ammirevole attende che egli *finisca di fare il soldato*»¹⁰. La ragazza attendeva, dunque, indossando magari il simbolo di una promessa di fedeltà che era sia privata che pubblica, in grado di garantire il ricordo della persona amata in quel momento lontana. Tali gioielli non sono, pertanto, soltanto espressione della diffusione anche a livello borghese e popolare di un gusto artistico con precise fonti d'ispirazione sebbene rielaborate per differenti usi e in uno specifico contesto culturale come quello siciliano. Sono soprattutto diretta conseguenza di una società che alla metà dell'Ottocento stava vivendo degli importanti cambiamenti politici, economici e sociali che avevano delle ripercussioni sugli usi e sui costumi dei cittadini. Sono gioielli figli della loro epoca, anche per quanto concerne la tecnica di realizzazione meccanica, seppur rifinita a mano, funzionale a garantirne una grande disponibilità sul mercato per rispondere alle ingenti richieste. È chiaro, quindi, che la presunta "ripetitività" spesso invocata nei confronti di tali gioielli sia un concetto relativo, subordinato al loro significato e al messaggio che dovevano trasmettere. La loro importanza è data soprattutto dalle scritte che contengono, iniziali e parole a carattere affettivo, in grado di mantenere vivi sentimenti, impegno e dedizione, e anche a rendere manifesto un concetto che ontologicamente è legato al dono di ogni gioiello in tutte le epoche, vale a dire che riceverlo significa implicitamente legarsi al suo donatore.

Tenendo conto del contesto delineato e del contributo in termini di conoscenza svolto dalle Esposizioni Universali e Nazionali e dai relativi cataloghi, dalla circolazione di disegni, prove d'esame, campionari delle ditte, pare opportuno proporre quali modelli ispiratori e fonti iconografiche di riferimento i gioielli in memoria, da lutto oppure donati in segno di amore o amicizia, con *in primis* gli anelli, diffusissimi in Inghilterra da almeno un secolo¹¹. Tra l'altro ciò spiegherebbe pure il perché i gioielli sentimentali siciliani abbiano delle caratteristiche morfologiche e ornamentali che li differenziano in parte da quelli realizzati negli stessi anni nel resto della Penisola. La struttura più diffusa per gli anelli siciliani con sigillo mostra al centro un castone generalmente ovale che ospita le

¹⁰ G. Pitrè, *Usi Natalizi, Nuziali e Funebri del popolo siciliano*, Palermo 1879, pp. 79-80.

¹¹ Cfr. D. Scarisbrick, *Rings. Jewelry of Power, Love and Loyalty*, London 2007, pp. 58-119, 160-185.

lettere, che può essere soltanto inciso oppure ornato da un'unica campitura monocroma di smalto, in genere azzurro, blu o nero; viceversa rispetto al fondo le lettere potevano essere smaltate (degli stessi colori) o incise, con i caratteri della scrittura a stampatello oppure aderenti al neogotico o al neorinascimentale¹². Queste considerazioni sono valide anche per gli orecchini, che potevano essere ovali o a pendente (Fig. 3)¹³. Il gambo degli anelli, così come avveniva in altre tipologie coeve, rivela molto spesso l'adesione a motivi neorinascimentali che mostrano precisi punti di contatto con numerosi gioielli inglesi o con i relativi disegni, come quelli contenuti nel *The Brodgen Album* (1848-1884) custodito al Victoria and Albert Museum di Londra (Fig. 4)¹⁴. Allo stesso modo, in altri gioielli il carattere delle iniziali può



Fig. 3. Orafo siciliano, 1850-1872, *Orecchini sentimentali* (S), oro e smalto, Castelbuono (Palermo), Museo Civico, dal tesoro di sant'Anna (Foto Enzo Brai).



Fig. 4. Charlotte Isabella Newman (disegno), Ditta di John Brodgen, settimo decennio XIX secolo, *Disegno per anello con sigillo* (KS), matita e acquarello su cartoncino, Londra, Victoria and Albert Museum, accession number E.2:924-1986, da *The Brodgen Album* (Foto Victoria and Albert Museum, London).

¹² *L'ornamento prezioso...*, 1986, pp. 181, 183, tavv. 77, 82, nn. 369, 396; *Atlante dei Beni Storico-Artistici delle Isole Eolie*, a cura di C. Ciolino, Messina 1995, *passim*; M.C. Di Natale, *Gli ori della Maggior Chiesa di Termini Imerese*, in M.C. Di Natale - M. Vitella, *Ori e stoffe della Maggior Chiesa di Termini Imerese*, Palermo 1997, pp. 21 tav. 4, 31, 35 tav. 8; Eadem, *Il Tesoro della Madonna dell'Udienza di Sambuca*, in *Segni Mariani nella terra dell'Emiro. La Madonna dell'Udienza a Sambuca di Sicilia tra devozione e arte*, a cura di M.C. Di Natale, Sambuca di Sicilia 1997, p. 27 tav. 6; S. Altamore, *Loreficeria tradizionale siciliana nella collezione Perusini*, in *Ori e Rituali i preziosi della Collezione Perusini*, catalogo della mostra a cura di T. Ribezzi, Udine 2008, p. 136; R. Vadalà, *Gioielli dell'Ottocento siciliano a Castelbuono. Tipologie e tecniche fra tradizione e innovazione*, in M.C. Di Natale - R. Vadalà, *Il tesoro di Sant'Anna nel Museo del Castello dei Ventimiglia a Castelbuono*, Palermo 2010, pp. 75-76; R. Cruciatà, *Aurea Jugalia. Gli ori della Madonna del Soccorso di Castellammare del Golfo*, Palermo 2011, pp. 38-39, 62-63, 72-73, 86, 90; Eadem, *Ori*, in *Il Museo d'Arte Sacra della Basilica Santa Maria Assunta di Alcamo*, a cura di M. Vitella, Trapani 2011, pp. 130 e 139; S. Intorre, *Il Tesoro di San Leonrado nella Chiesa Madre di Mascali*, Palermo 2017, p. 58.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ L. Huits, *At Once 'Ancient' and 'Modern': The Art-Journal's Illustrated Catalogues and the Notion of Adaptation in Nineteenth-Century Historicism*, in "Nineteenth-Century Art Worldwide 21", no. 3 (Autumn 2022), <https://doi.org/10.29411/ncaw.2022.21.3.2>.

presentare forti richiami stilistici alle lettere dell'alfabeto ornamentale e ai disegni di oreficeria del pittore e incisore Hans Holbein il Giovane (1497/98-1543), uno dei più importanti ritrattisti alla corte dei Tudor¹⁵.

Gli anelli con incise parole d'amore, portatori di un gusto più eterogeneo, si affidano talvolta a latinismi (*FIDO*, mi fido) e francesismi (*AMOUR*, amore; *SOUVENIR*, il cui significato letterale è, non a caso, ricordo)¹⁶. Ritornando ai significati delle singole lettere, per quanto riguarda la S bisogna dare conto delle altre interpretazioni che sono state proposte: quelle maggiormente condivise hanno fatto riferimento alle parole *Souvenir* e Sospiro, in quanto rintracciate per esteso in anelli di collezioni siciliane e italiane¹⁷. *Souvenir* si trova anche in gioielli sentimentali di manifattura inglese nonché francese e tedesca almeno dalla fine del Settecento, insieme ad altri termini (*Remember, Memory, Darling, Ewig Dein, L'Amour, L'Amitie*)¹⁸ che non a caso tradotti in italiano decorano i gioielli in questione. Credo in aggiunta di poter avanzare l'ipotesi che la S sia stata utilizzata sovente anche come un rimando alla parola Sempre, ricollegandosi idealmente a una precisa tipologia di anelli da lutto di manifattura inglese: gli esemplari con la parola AEI (dal greco αει)¹⁹, in italiano traducibile come SEMPRE. Da qui anche la scelta di decorare in molti casi gli anelli, ma anche gli orecchini, con smalti di colore nero, pur trattandosi di promesse d'amore. Ciò non stupisce se si pensa che l'idea sottesa a entrambe tali tipologie di gioielli sentimentali, l'anello commemorativo inglese e l'anello-pegno d'amore siciliano, fosse in fondo la medesima, ovvero tenere vivo il ricordo della persona amata che era lontana, per sempre in quanto defunta oppure soltanto temporaneamente.

¹⁵ Si veda J. Rowlands, *Drawings by German artists and artists from German-speaking regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: the 15thC & 16thC by Artists born before 1530*, 2 vols, London 1993.

¹⁶ Nota 12, *supra*.

¹⁷ Nota 12, *supra*. È stata anche avanzata l'ipotesi che la S fosse l'iniziale della parola schiavo, nel senso metaforico di "schiavo d'amore", per cui cfr. R. Vadalà, *Nuove forme dell'oreficeria ...*, 2007. Alla base di questa argomentazione starebbe il confronto con pendenti religiosi del XVII secolo, in cui la lettera S attraversata verticalmente da un chiodo con la punta rivolta verso l'alto si riferisce all'usanza spagnola dei membri di congregazioni o confraternite (come gli *Esclavos del Santissimo Sacramento*, gli *Esclavos de Nuestra Señora*) di chiamarsi schiavi, v. P.E. Muller, *Jewels in Spain 1500-1800*, New York 2012, pp. 126-127.

¹⁸ Cfr. *The Art of the Jeweller. A Catalogue of the Hull Grundy Gift to the British Museum*, ed. H. Tait, London 1984, pp. 138-139; G. Levine, 174. *Bracelet*, in *The Jeweler's Eye. Nineteenth-Century Jewelry in the Collection of Nancy and Gilbert Levine*, catalogue of the exhibition, New York 1986, pp. 90 fig. 174, 98.

¹⁹ <https://collections.vam.ac.uk/item/O123422/mourning-ring-unknown/>; L. Huits, *At Once 'Ancient' ...*, 2022.

Già alla fine del secolo il successo di tali gioielli appare così forte che la moda sembra quasi appropriarsene, prendendo il sopravvento rispetto alle motivazioni che avevano determinato l'affermarsi della scrittura e di uno stile che si adattasse a metterla in risalto. Soprattutto negli orecchini le decorazioni floreali e vegetali dal valore simbolico sempre più spesso si trovano ad accompagnare lettere o parole d'amore. Natura che con le sue molteplici sfumature di lì a poco avrebbe avuto grande fortuna con lo stile *Liberty*.

Pietro Selvatico, l'intaglio e la questione dell'ornato

Alexander Auf der Heyde

Ispirandosi ai modelli che ha conosciuto durante i suoi viaggi per il continente europeo, Pietro Selvatico Estense fonda a Padova nel 1867 una scuola comunale «di disegno pratico di modellazione e d'intaglio pegli artigiani»¹. Per il marchese e il comitato di «patroni» che sostengono la sua iniziativa, il momento dell'adesione del Veneto al Regno d'Italia costituisce una specie di *tabula rasa* politico-istituzionale, un'occasione particolarmente favorevole allo sviluppo di un'attività manifatturiera capace di generare dei profitti cospicui sui mercati internazionali. Uno sguardo ai periodici specializzati del settore artistico conferma la centralità che l'industria del legno - l'intaglio e le tarsie - occupa nella discussione sulle arti industriali del giovane Stato unitario: Simonetta Nicolini giustamente osserva che l'intaglio si presta come ideale «veicolo della diffusione di un repertorio di ornamenti sui quali fondare la grammatica 'italiana' della decorazione»². Uno dei principali animatori della Società Promotrice di Torino, l'avvocato Luigi Rocca (1812-88), sottolinea nell'articolo *Dell'intaglio e della scultura in legno* pubblicato sull'appena nato mensile «L'Arte in Italia» (1869) l'importanza dell'intaglio come forma di abbellimento degli ambienti domestici moderni non senza rimarcare la necessità di riscoprire il patrimonio storico delle tradizioni riscontrabili in quasi tutte le province dello Stato unitario³. Soprattutto a quest'ultimo aspetto si dedicheranno collezionisti e studiosi come Demetrio Carlo Finocchietti e Raffaele Erculei, cui dobbiamo le prime sintesi storiografiche redatte spesso a ridosso di grandi eventi espositivi: l'anno dell'esposizione viennese, infatti, Finocchietti pubblica le sue «notizie storico-monografiche» sull'industria

¹ P. Selvatico Estense, *Nell'apertura della nuova scuola di disegno pratico di modellazione e d'intaglio pegli artigiani istituita dal Comune di Padova. Discorso di P.S., presidente de' patroni di detta scuola, 24 novembre 1867*, Padova, Sacchetto 1867.

² S. Nicolini, «... una specie di eredità intellettuale»: orientamenti dell'insegnamento dell'intaglio e dell'intarsio tra Otto e Novecento, in *Forme del legno: intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 - 31 ottobre 2009), a cura di G. Donati e V.E. Genovese, Pisa, Edizioni della Normale 2013, pp. 363-388: 365.

³ L. Rocca, *Dell'intaglio e della scultura in legno*, «L'Arte in Italia. Rivista mensile di Belle Arti diretta da Carlo Felice Biscarra e Luigi Rocca», I, 1869, pp. 28-29.

del legno «dagli antichi tempi ad oggi»⁴; dal canto suo Erculei inaugura la sua direzione del Museo Artistico Industriale di Roma (1885-98) con il catalogo dei manufatti lignei preceduto «da brevi cenni sulla storia di quelle due arti in Italia dal XIII al XVI secolo»⁵.

Selvatico, è bene sottolinearlo, non è uno specialista delle arti applicate o industriali. Ma certamente è uno dei primi storici dell'architettura capaci di sviluppare la riflessione sull'ornato simbolico inaugurata da Defendente Sacchi in occasione della celebre disputa sull'architettura longobarda (1828)⁶. Sin dalle sue giovanili ricognizioni dei monumenti locali, infatti, il marchese padovano riserva alla questione dell'ornato un'attenzione privilegiata, ma più per ragioni semantiche che stilistiche⁷: nelle «vesti» ornamentali delle fabbriche medievali, il marchese individua un simbolo culturale, una spia capace di registrare le più sottili oscillazioni rituali e quindi le trasformazioni del quadro storico-sociale (una qualità che sarà poi ripresa da John Ruskin che usa, anzi saccheggia, i lavori del marchese senza citarlo adeguatamente)⁸. Le forme ornamentali sono particolarmente fantasiose e dinamiche, mai però lo storico dell'arte le vede dissociate dal contesto monumentale. Anzi, laddove l'ornato tende a rendersi autonomo dalla forma - in particolare nel Settecento - questo sviluppo è denunciato come un esempio di cattivo gusto («baroccheria»)⁹.

⁴ D.C. Finocchietti, *Della scultura e tarsia in legno dagli antichi tempi ad oggi: notizie storico-monografiche*, Firenze, Barbèra 1873. Su Finocchietti: L. Bandera Gregori, *Due ebanisti per il principe Demidoff*, «Arte Illustrata», II, 1969, 17/18, pp. 66-69.

⁵ *Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno, esposte nel 1885 a Roma: preceduto da brevi cenni sulla storia di quelle due arti in Italia dal XIII al XVI secolo*, a cura di R. Erculei, Roma, Civelli 1885. Su Erculei: M. Donati, *Profili di Raffaele Erculei, segretario (1874-1885) e primo direttore del M.A.I. (1885-1898)*, e Alberto Gerardi, *ultimo direttore (1932-1959)*, in *Del M.A.I.: storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, a cura di G. Borghini, Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione 2005, pp. 93-105.

⁶ Cfr. E. Castelnuovo, *Una disputa ottocentesca sulla "architettura simbolica"* (1967), in Id., *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno, Sillabe 2000, pp. 191-206.

⁷ P. Selvatico Estense, *Notizie storiche sulla architettura padovana nei tempi di mezzo*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I, 1833, 4, pp. 169-19, 6, pp. 311-333; id., *Sulla architettura padovana del secolo decimoquarto. Memoria letta nell'I.R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Padova nella tornata del 26 giugno 1832*, «Nuovi saggi della Imperiale Regia Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova», IV, 1838, pp. 125-150.

⁸ P. Selvatico Estense, *Intorno alla simbolica figurativa ornamentale nelle chiese cristiane del medioevo e specialmente in quelle dei X, XI e XII secolo osservazioni*, «Memorie dell'I.R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», II, 1845, pp. 361-400.

⁹ Nella «guida estetica» *Sulla architettura e scultura in Venezia* (1847), Selvatico arriva a pronunciare una frase ripresa poi da Arturo Martini, quando definisce la scultura dissociata dal contesto architettonico (la statuarìa, come nel caso di Canova) un «linguaggio morto». P. Selvatico Estense, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni: con 70 vignette in legno ed una tavola in rame studi [...] per servire di guida estetica*, Venezia, Ripamonti Carpano 1847, p. VIII.

Tuttavia, perfino in un periodo caratterizzato dalla più eclatante ‘deviazione del gusto’, Selvatico non misconosce il valore di un intagliatore, come Andrea Brustolon, che riesce a creare dei capolavori grazie alla sua perizia tecnica e alla «scienza del modellare»: un esempio ricordato, ma non riprodotto, nel volume *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia* (1847) è la sua imponente console porta-vasi con *Ercole vincitore dell’Idra e del Cerbero* (1700-1706) (FIG. 1)¹⁰. Quella del Brustolon, del resto, è una figura di artista particolarmente cara a Selvatico che continua a riproporre nei suoi articoli e racconti i casi virtuosi di «artigianelli» cresciuti in provincia che sono riusciti a riscattarsi grazie al proprio talento e allo spirito di sacrificio¹¹. Proprio sulle orme del Brustolon si muove con Valentino Pancieri Besarel (1829-1902) un intagliatore e decoratore attivo soprattutto nel bellunese, di cui Selvatico presenta ai lettori de «L’arte in Italia» (1869) una *Vergine del Rosario* per



Fig. 1. Andrea Brustolon, *Console porta-vasi con Ercole vincitore dell’Idra e del Cerbero*, 1700-1706, Venezia, Ca’ Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano.

¹⁰ «Anche Venezia conserva laboriose produzioni di questo artefice ingegnossissimo, e sono quelle molte suppellettili e mobili storiati e rabescati da cento ornamenti, che la liberalità del conte Girolamo Contarini donava all’Accademia di Belle Arti, ed essa disponeva in bellissima mostra dentro apposite stanze: suppellettili che più per la ricca invenzione dei tanti grottescamenti, che non pei veri pregi d’arte che vi si contengono, son ora guardate da essi anteposti alle maraviglie dipinte di quella collezione. Va osservato sopra tutti, quel gruppo in bosso che esprime la Forza, figurata sotto le sembianze di Ercole vincitore dell’Idra e del Cerbero. Sopra esso son posti due fiumi portanti vasi del Giappone. Belli per molta scienza del modellare mostransi pure molti schiavi mori, destinati anch’essi a reggere altri vasi giapponesi». P. Selvatico Estense, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*, p. 448. Per l’opera del Brustolon: C. Semenzato, *Brustolon, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1972: [https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-brustolon_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-brustolon_(Dizionario-Biografico)/); *Andrea Brustolon 1662-1732: «il Michelangelo del legno»*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 28 marzo - 12 luglio 2009), a cura di A.M. Spiazzi, M. De Grassi, G. Galasso, Milano, Skira 2009; P. Cordez, *Ebenholz-Sklaven. Zum Mobiliar Andrea Brustolons für Pietro Venier (Venedig, 1706)*, «Kritische Berichte», XLI, 3, 2013, pp. 24-41.

¹¹ Sulla ricezione della letteratura del *self-help* nell’Italia dell’Ottocento: M. Ferretti, *L’O di Giotto, il leone di burro di Tonin e tante altre storie istruttive: gli artisti nella letteratura del Self-help*, in *Culture e libertà. Studi di storia in onore di Roberto Vivarelli*, a cura di D. Menozzi, M. Moretti e R. Pertici, Pisa, Edizioni della Normale 2006, pp. 35-100.



Fig. 2. Pietro Selvatico Estense, *La Vergine del Rosario*. Gruppo in legno due terzi del vero dello Scultore Besarel Valentino, «L'Arte in Italia», I, 1869, p. 89.

Il giovane artista e il suo collaboratore in una lunga recensione dedicata all'*Esposizione agricola, industriale e di belle arti* a Padova (1869)¹⁴: la cornice riccamente ornata da una serie di putti, che l'intagliatore presenta in tale occasione, è un'opera ingegnosa e degna di essere associata ai migliori lavori di Brustolon, ma i suoi intagliatori hanno travisato la funzione di una cornice «che è sempre accessoria e non altro»¹⁵. La constatazione compiaciuta che le arti applicate, in particolare l'industria del legno, camminino sulle orme della tradizione locale (vedi Besarel-Brustolon), non prescinde, dunque, dalla (ri)affermazione di un'idea organica del

l'arcidiaconale di Agordo (FIG. 2)¹². Al di là dei meriti tecnici dell'intagliatore che reinterpreta dei modelli quattrocenteschi con dovizia di particolari, Selvatico non manca di ricordare la formazione sotto la guida di Luigi Ferrari - artista fortemente voluto dal marchese per la cattedra di scultura dell'Accademia di Venezia¹³. Infatti, il messaggio implicito di questo e di altri scritti di soggetto analogo redatti dopo l'adesione del Veneto al Regno d'Italia è che al contrario di quanto sostengono i suoi numerosi detrattori, l'attività di riforma didattica inaugurata dal marchese durante il suo incarico all'Accademia di Venezia sta cominciando a produrre dei buoni risultati.

Lo stesso Pancieri, tuttavia, cede talvolta al virtuosismo tecnico ed è il motivo per cui Selvatico rimprovera il giova-

¹² M. De Grassi, *Panciera, Valentino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2014: [https://www.treccani.it/enciclopedia/valentino-panciera_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/valentino-panciera_(Dizionario-Biografico)); G. Reolon, *Il punto su nuovi contributi circa la scultura lignea bellunese: il restauro degli arredi di Andrea Brustolon e di Valentino Panciera Besarel nel Palazzo del Quirinale in Roma*, «Arte documento», XXXIV, 2018, pp. 196-201.

¹³ P. Selvatico, *La Vergine del Rosario*. Gruppo in legno due terzi del vero dello Scultore Besarel Valentino, «L'Arte in Italia», I, 1869, p. 89.

¹⁴ Per una panoramica degli oggetti esposti: *Catalogo della Esposizione agraria industriale e di belle arti aperta in Padova nell'ottobre 1869*, Padova, Sacchetto 1869.

¹⁵ P. Selvatico Estense, *L'arte nella esposizione di Padova del 1869: osservazioni*, Padova, Sacchetto 1869, pp. 61-62.

monumento artistico che non contempla l'autonomia dell'ornato: l'architettura rimane agli occhi del Nostro l'arte trainante e di conseguenza lo scultore come anche l'ornatista e il mosaicista debbono «obbedire al pensiero dell'architetto»¹⁶.

Un'altra costante di questo e di altri testi dell'anziano Selvatico è la presa di distanza, spesso ironica, dalle predilezioni estetiche di un ceto emergente fatalmente attratto dalla pacchianeria. Riferendosi al borghese ricco e desideroso di dare sfoggio delle proprie ricchezze, commenta il Nostro: «Egli potrà non prediligere i prodotti delle arti maggiori, o perché non educato a gustarli, o perché propenso a men nobili dilette; ma non vorrà di certo che gli stipi e le seggiole appariscano di modesta fattura, come quelle di noi tapini, ricchi solo di sterili desiderii. Bramerà invece, che ogni arredo si mostri fregiato di squisiti intagli in legno, in cui sia improntata la prova di uno scrigno ben pingue»¹⁷. Sempre proseguendo nella sua rappresentazione caricaturale, Selvatico offre ai suoi lettori un'immagine degna del migliore Daumier quando osserva - a proposito dei mobili moderni - che la loro ricchezza ornamentale rischia di compromettere la salute dell'acquirente a causa degli innumerevoli spigoli.

Ma sarà opportuno tornare alle cornici, perché nel caso di questi manufatti emergono bene alcuni temi particolarmente cari al critico padovano: la funzione e l'autonomia dell'ornamento, il ruolo del disegno, il rapporto con gli altri generi artistici, la posizione sociale dell'artista e il gusto della committenza. In questo settore spiccano i lavori di un protetto del marchese, lo scultore padovano Natale Sanavio (1827-1905)¹⁸. Una sua cornice (per ora non identificabile) appare al marchese un vero capolavoro soprattutto nel campo della modellazione del fogliame: «C'è una vibrantezza di taglio, tanto più degna di lode, quanto più disegnatrice sicura, senza bisogno di raspa e di pelle di zigrino. - Solo ci sarebbe piaciuto che i fiori e le foglie così pittorescamente aggruppate, spiccassero sopra una forma architettonica, la quale avesse offerto qualche opportuno riposo all'occhio, tormentato un po' dal tanto ammassettarsi degli egregi dettagli»¹⁹. Qui, dunque, riemerge un tema già affrontato in altre occasioni: l'eccessivo protagonismo delle cornici che dovrebbero - secondo il Nostro - svolgere una funzione ausiliare, assecondare lo spettatore invece di distrarlo dall'idea che l'immagine deve trasmettere.

¹⁶ Selvatico, *L'arte nella esposizione di Padova del 1869*, p. 55.

¹⁷ Selvatico, *L'arte nella esposizione di Padova del 1869*, p. 63.

¹⁸ A. Nave, *Natale Sanavio fra Padova e il Polesine*, «Padova e il suo territorio», XXV, 2010, 144, pp. 22-27.

¹⁹ Selvatico, *L'arte nella esposizione di Padova del 1869*, pp. 63-64.



Fig. 3. Bernardo Celentano, *Il consiglio dei Dieci*, 1861,
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

Proprio a questo problema, pochi anni prima, Vittorio Imbriani ha dedicato delle pagine memorabili che possiamo annoverare tra le più originali della critica d'arte italiana dell'Ottocento. Realizzata su disegno dell'artista - Bernardo Celentano - la cornice de *Il consiglio dei Dieci* (1861) [FIG. 3] non si limita a impreziosire l'opera, a intensificarne l'ambientazione storica con le sue forme neo-quattrocentesche e a trasformare il quadro storico in una pala d'altare di soggetto profano. Celentano, aggiunge il filosofo napoletano, assegna al quadro «il piano conveniente, circonda il campo poetico, ed è per così dire la soglia del mondo artistico. [...] Così ogni veste disacconcia fa scomparire, sia che pecchi di troppo sfarzo, sia che ostenti troppo sudicia luridezza»²⁰. In questo modo, una componente decorativa e accessoria, da sempre concepita in virtù del suo carattere superfluo come uno spazio dove artisti possono sfogare il proprio estro creativo, si presenta come traduzione plastica di un concetto di albertiana memoria: il taglio del cono visivo. Così il cornicione e il soffitto cassettonato diventano parti di un dispositivo ottico che indirizza lo sguardo dello spettatore tenendolo al riparo dagli elementi superflui che distraggono la sua attenzione. Una svolta davvero singolare perché l'ornato recupera - seppure in termini differenti - la funzione architettonica più volte rimproverata da Selvatico.

²⁰ V. Imbriani, *Bernardo Celentano, lettera*, Napoli, Stamperia dell'Iride 1864, pp. 24-25.

Nel concludere occorre ricordare che il marchese padovano è suo malgrado un protagonista della discussione ottocentesca sull'ornato e sull'«Arte italiana decorativa e industriale» che sarà poi sviluppata dall'allievo Camillo Boito²¹. Suo malgrado perché l'ornato, pur occupando una posizione di rilievo nelle sue ricerche pluridecennali sull'architettura medievale, non possiede delle qualità estetiche, «decorative», tali da renderlo autonomo dal corpo architettonico che è chiamato a rivestire e caratterizzare. Infine va ricordato che la didattica del disegno, così come Selvatico la concepisce e aggiorna durante gli anni della sua presidenza accademica e poi negli ultimi anni padovani, rimane l'espressione di un progetto ideale di alfabetizzazione grafica che coinvolge l'intera società e quindi non soltanto gli artisti e artigiani, ma anche la vasta platea degli osservatori: scienziati, industriali e amatori²². L'applicazione concreta del disegno è dunque di secondaria importanza rispetto alla sua missione «civilizzatrice». Più che uno strumento di formazione del gusto, il disegno rappresenta una forma alternativa di conoscenza e questo valore epistemologico emerge con tutta chiarezza quando Selvatico è costretto a confrontarsi con le idee di un professionista come l'intagliatore senese Pietro Giusti²³.

²¹ A. Varela Braga, *Un modello da seguire: la fortuna della Grammar of Ornament di Owen Jones in Italia*, in *Tra Oltralpe e Mediterraneo: arte in Italia 1860-1915*, a cura di M. Carrera, N. D'Agati, S. Kinzel, Bern, Peter Lang 2016, pp. 141-154.

²² A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pisa), Pacini 2013, pp. 269-279.

²³ L. Giacomelli, *Selvatico, Giusti e la polemica sull'insegnamento del disegno*, in *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, atti del convegno di studi (Venezia, 22-23 ottobre 2013), a cura di A. Auf der Heyde, M. Visentin, F. Castellani, Pisa, Edizioni della Normale 2016, pp. 487-502. La storia di questo processo di alfabetizzazione grafica è stata scritta da T. Teutenberg, *Die Unterweisung des Blicks: visuelle Erziehung und visuelle Kultur im langen 19. Jahrhundert*, Bielefeld, transcript 2019.

Artisti. Dalla collezione privata alla riproduzione pittorica

Maria Roca Cabrera*

El auge del coleccionismo de artes decorativas tuvo lugar a finales del siglo XIX. Un factor fundamental fue la creación de museos como el South Kensington de Londres en 1852 que reunió con afán enciclopedista el mayor número posible de piezas procedentes de diversas disciplinas, épocas y culturas para que pudieran servir como modelos estéticos y técnicos a las nuevas creaciones de los artesanos y, también, influir en los diseñadores de productos de fabricación seriada de la industria. Al mismo tiempo que aumentaba su precio y valoración, se empezaron a organizar las primeras exposiciones públicas y a crearse colecciones de carácter privado en residencias particulares. De esta forma, algunos artistas se convirtieron en coleccionistas con el fin de convertir sus talleres en espacios exquisitos repletos de curiosidades que generaran una atmósfera acorde a las temáticas de recreaban en sus pinturas.

Uno de los pioneros fue el cotizado pintor español Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874) que además alcanzó un alto estatus como *connoisseur* pues reunió una espléndida colección de artes decorativas que seleccionó con criterio desde el interés artístico e histórico. Formado en Roma, Fortuny estableció allí su residencia y realizó estancias en Marruecos, París, Madrid o Granada, lugares donde adquirió piezas exquisitas y en ocasiones rarezas muy valoradas. Hacia 1872, su atelier, el *Studio di Papa Giulio* en la Via Flaminia, se convirtió en punto de encuentro para coleccionistas, marchantes, eruditos y artistas. Un espacio escenográfico con tejidos, tapices, cerámicas o armas que le servían para proyectar en público su prestigio de pintor de éxito, pero también de modelo para sus pinturas (Fig.1). Obras como *Árabe delante de un tapiz*¹, plasmaban con gran fidelidad

* Universitat de València - Esta investigación se ha desarrollado dentro del programa «Ayudas para la recalificación del sistema universitario español» (MS-21/107) convocado por el Ministerio de Universidades del Gobierno de España y financiado por la Unión Europea, NextGenerationUE. Miembro del “Proyecto Arte, Historiografía y Feminismos” (arhistFEM) CIGE2022/130, financiado por una subvención GE 2023 de la Conselleria d’Educació, Universidades i Ocupació de la Generalitat Valenciana y del “Grupo de investigación VALuART” de la Universitat de València.

¹ Mariano Fortuny Marsal, 1873, *Árabe apoyado en un tapiz*, Doha, National Collection of Qatar.



Fig. 1. Anónimo, 1873-1874, *Estudio de Fortuny en Roma*, Albúmina, Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico, Archivo Mas.

estuvo compuesto en su mayoría por el atrezo que había servido para inspirar sus pinturas y nuestra investigación ha desvelado que la gran mayoría de compradores fueron artistas que emularon esta práctica adquiriendo lotes con ejemplares de culturas diversas datados entre los siglos XV y XIX que sirvieron para decorar sus talleres, pero también para evocar con precisión arqueológica temas de género, orientalistas o de historia².

Por un lado, tenemos a Scipione Vannutelli (1833-1894), artista que destacó en la pintura de género con temática historicista, y que en la subasta del *Studio di Papa Giulio*, adquirió vestuario de época muy acorde al óleo *Leyendo un poema* ambientado en el siglo XVIII³. Su taller en el Palazzo Pamphili de la Piazza Navona de Roma, decorado con objetos de la colección Fortuny, se convirtió en punto de encuentro durante los años setenta y ochenta, pues Vannutelli estuvo muy involucrado en la vida cultural romana como presidente del *Circolo artistico Internazionale* (1874-1878) y director de la *Reale Calcografia* romana desde 1894⁴.

Por otro lado, Pio Joris (1843-1921), hijo de anticuario y pintor de gran éxito comercial, pujó por ejemplares de su colega Fortuny⁵, ambos compartieron el

piezas hispanomusulmanas adquiridas en España: la arqueta de marfil datada en el siglo XIII que actualmente se encuentra en el Museo Palazzo Madama de Milán y, también, un plato de loza de reflejos metálicos.

En 1874, Fortuny falleció de forma repentina, su colección se dispersó tras dos subastas una en Roma y otra en París. El elenco de piezas seleccionadas para Roma

² Biblioteca Nazionale Marciana, Venecia (BNM), *Fondo Mariutti-Fortuny*, M 9.2.9, *Elenco della prima, seconda, terza e quarta vendita volontaria alla pubblica auzione degli oggetti d'arte, antichita' e studio appartenuti al Celebre Pitore Spagnolo Mariano Fortuny, con i nomi degli acquirenti e il prezzo*, Roma 1875.

³ Scipione Vannutelli, *Reading a poem*, óleo sobre lienzo, colección particular: <http://www.artnet.fr/artistes/scipione-vannutelli/reading-a-poem-Q4KbRtNwyT2vjxQh5zWbvQ2>.

⁴ BNM, *Fondo Mariutti-Fortuny*, M 9.2.9, *Elenco...* pp. 8, 16, 17, 22, 23, 30, 31.

⁵ BNM, *Fondo Mariutti-Fortuny*, M 9.2.9, *Elenco...* pp. 7, 22, 23, 29, 30.

gusto por las antigüedades como refleja la obra *Un anticuario en Granada*⁶.

En el caso de Cesare Agostino Detti (1847-1914), el pintor italiano especializado en temas de género se caracterizó por el uso de ejemplares auténticos para incorporar realismo y actualizar las escenas del estilo trovador que décadas anteriores habían desarrollado artistas como Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867). Su participación en la venta de Fortuny le permitió adquirir vestuario para plasmar la época del siglo XVIII en obras como *Très galant* o incluso decorar el taller que estableció en 1884 en París⁷ (Fig. 2).

Asimismo, Luis Álvarez (1836-1901) que también destacó con sus cuadros de historia y pintura costumbrista, sabemos que adquirió indumentaria francesa apropiada para sus representaciones de estilo siglo XVIII, entre las que señalaremos *El Carnaval*⁸.

Dentro de esta dinámica, José Jiménez Aranda (1837-1903), conocido como el «Meissonier español», expuso en galerías y certámenes donde sus *tabletín* fueron muy demandados por el público. En la venta Fortuny el artista remató lotes con indumentaria original del XVIII que bien pudo servirle para pintar el óleo *La gallinita ciega*⁹.

En cuanto a Ramón Tusquets (1837-1904), adquirió un caftán árabe muy



Fig. 2. Edmond Bénard, ca. 1894, *Taller de Cesare Agostino Detti*, Albúminia, París, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Fol Phot 39 (3).

⁶ E. Martínez de Velasco, *Un anticuario en Granada*, en “La Ilustración Española y Americana”, 30-XII-1880, p. 895.

⁷ BNM, *Fondo Mariutti-Fortuny*, M 9.2.9, *Elenco...* pp. 8, 16, 22, 23, 31. Cesare Agostino Detti, *Très galant*, óleo sobre lienzo, colección privada: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/old-master-and-19th-century-european-art-n08761/lot.309.html>.

⁸ Luis Álvarez Catalá, 1886, *El Carnaval*, óleo sobre lienzo, Nueva York, Brooklyn Museum.

⁹ José Jiménez Aranda, ca. 1889, *La gallinita ciega*, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo Nacional del Prado.

adecuado para la temática orientalista que plasmaba en sus lienzos¹⁰. Residió toda la vida en Roma, donde fue aclamado por la crítica y el público, y fue nombrado presidente del Círculo Artístico de la capital italiana.

Respecto al paisajista napolitano Achille Vertunni (1826-1897), este reunió una magnífica colección y durante dos décadas le sirvió como estrategia comercial para reforzar su imagen de artista de éxito en el mercado del arte. Instaló un suntuoso estudio, repleto de antigüedades en la Via Margutta de Roma donde eran habituales las veladas y reuniones organizadas en su gran «Sala Árabe» que emulaba la escenografía de una exposición con paredes cubiertas de tracería dorada similar a la que adquirió en la subasta de su colega¹¹.

Por su parte, José Villegas Cordero (1844-1921) coincidió con Fortuny en Madrid y Marruecos, posteriormente en Roma se convirtió en asiduo del *Studio di Papa Giulio*. En la subasta remató piezas de indumentaria árabe que le pudieron servir de modelo para pinturas como *El mercader de babuchas*¹². A finales de la década de los ochenta, el artista sevillano encargó al arquitecto Ernesto Basile la construcción de una villa en la romana avenida Parioli, un palacete inspirado en la Alhambra, que se convirtió en lugar de encuentro de la sociedad del momento¹³.

Del mismo modo entre los artistas del círculo Fortuny, destacaron como coleccionistas Vincenzo Capobianchi (1836-1928) y Attilio Simonetti (1843-1925), dos pintores que además se dedicaron profesionalmente al comercio de artes decorativas.

Capobianchi era hijo de anticuario y compaginó la faceta artística con labores de intermediario. Mantuvo una estrecha relación con Fortuny y también le asesoraba en sus adquisiciones. Fue perito en la subasta póstuma de su colega y remató catorce lotes que le pudieron servir bien para su negocio de anticuario bien para documentar pinturas como *Il venditore d'antichità*, en la que realizó un magistral uso erudito de objetos antiguos¹⁴.

Al igual que el resto de sus colegas, Attilio Simonetti se interesó por la adquisición de antigüedades, compartió con Fortuny y Capobianchi la pasión por el

¹⁰ Biblioteca Nazionale Marciana, Venecia (BNM), Fondo Mariutti-Fortuny, M 9.2.9, *Elenco...*p. 23.

¹¹ BNM, *Fondo Mariutti-Fortuny*, M 9.2.9, *Elenco...*pp. 5, 6; adquirió piezas de madera tallada y una puerta oriental con incrustaciones de marfil.

¹² José Villegas Cordero, 1872, *El mercader de babuchas*, óleo sobre lienzo, Baltimore, The Walters Museum of Art.

¹³ Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, *Dotazione Basile-Ducrot*, Villa Villegas de E. Basile, palazzina Villegas, viale Parioli, Roma, 1886-1890, VI.6.

¹⁴ BNM, *Fondo Mariutti-Fortuny*, M 9.2.9, *Elenco...*pp. 17, 20.; F. de Callataÿ, *Il venditore d'antichità by Vincenzo Capobianchi (1880): possibly the most scholarly work of the Neo-Pompeian painting*, en "Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité", 2016, pp. 48-50.

coleccionismo y recorrieron establecimientos de anticuarios en Roma. En Granada se interesaron por la adquisición de piezas de origen hispanomusulmán, considerada una tipología novedosa en el mercado romano. Simonetti instaló su *atelier* en el Palazzo Altemps, repleto de objetos que evocaban la riqueza de las escenas que mostraban sus pinturas¹⁵. En la subasta



Fig. 3. Anónimo, *Casulla*, terciopelo de seda labrado, Londres, Victoria and Albert Museum; Attilio Simonetti, ca.1880, *Soldat*, acuarela, colección privada.

póstuma de Fortuny, fue el comprador que más lotes remató y se interesó sobre todo por vestuario para ambientar sus escenas de género¹⁶: a la moda del XVIII como en *El amateur* o de inspiración nipona en *Retrato de mujer con Kimono*, dedicada a la esposa del escultor Prosper d'Épinay¹⁷.

Su colección fue creciendo en tamaño e importancia y en 1884 el Victoria and Albert Museum adquirió buena parte¹⁸. Una de las piezas, en este caso una casulla de terciopelo labrado con diseño estructurado en hojas lobuladas y granada gótica, la hemos identificado en la acuarela *Soldat*, donde Simonetti se concedió la licencia de reinterpretarla como tabardo de uso militar (Fig. 3). Sin duda, la influencia del pintor español fue fundamental para transmitir el afán coleccionista a sus discípulos y Attilio Simonetti, acabó convirtiéndose en un experto marchante dedicado profesionalmente al comercio de obras de arte¹⁹. En 1890, abandonó su antiguo taller y compró el Palazzo Odescalchi en la Via

¹⁵ B. Davillier, *Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, París 1875, pp. 111, 112.

¹⁶ BNM, *Fondo Mariutti-Fortuny*, M 9.2.9, *Elenco...* pp. 7, 8, 9, 15, 16, 22, 23, 29, 30.

¹⁷ Attilio Simonetti, 1872, *El amateur*, acuarela, Nueva York, Metropolitan Museum of Art; Attilio Simonetti, 1870, *Retrato de mujer con kimono*, acuarela, colección particular: <https://www.invaluable.com/auktion-lot/attilio-simonetti-1845-1925-40-c-bfa4b8c86d>.

¹⁸ Victoria and Albert Museum Archives (VAM Archives), *Nominal File W. Buller, Part 2, 1883-1884, List of the property belonging to William Wentworth Buller now in the hands of the late Alessandro Castellani*, MA/1/B3363, RP/1884/789.

¹⁹ C. de Dorides, *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la collection de M. le Cavalier Attilio Simonetti*, Rome 1883, p. XIII.

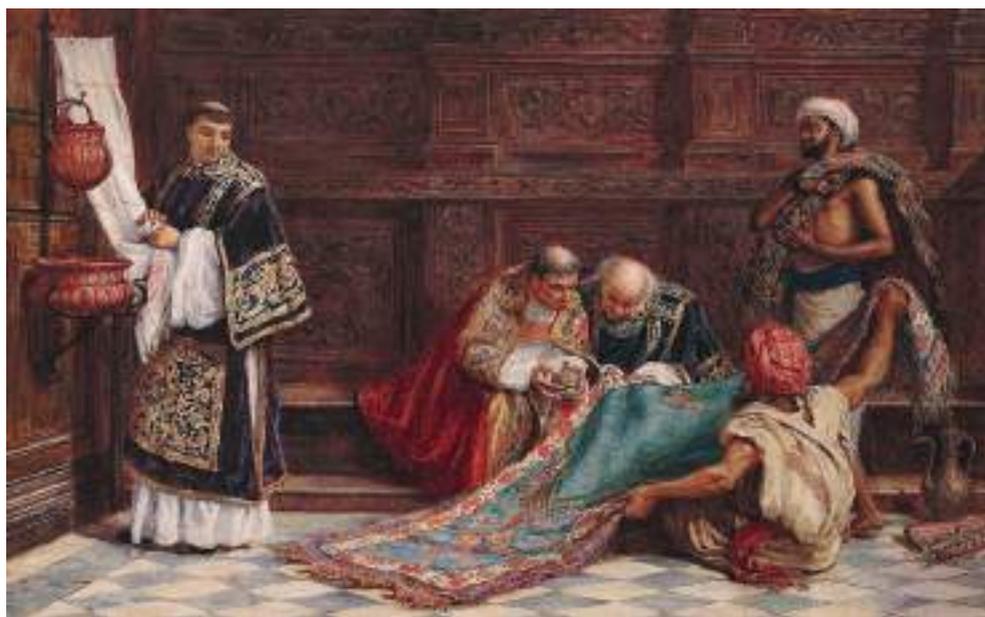


Fig. 4. Henry Wallis, 1878, *In a Sacristy. The carpet merchant*, acuarela, colección privada.

Vittoria Colonna donde inauguró la Galería Simonetti, muy reconocida a nivel internacional²⁰.

Por otro lado, Ettore Simonetti (1857-1909), hermano de Attilio, representó una de las cerámicas más preciadas de la colección Fortuny, el jarrón tipo Alhambra, un ejemplar de lujo fabricado en loza de reflejo metálico de factura nazarí adquirido durante su estancia en Granada. En *Comerciantes de ánforas en el bazar*, el jarrón aparece apoyado sobre un soporte con tres cabezas de león diseñado y fabricado por el propio Fortuny²¹. En este caso, el gran jarrón procedía de la subasta del *Atelier de Fortuny* en el Hotel Drouot de París, venta para la que se reservaron las antigüedades más valiosas²². Nuestra investigación ha podido desvelar el itinerario de estas, así como la identidad de los compradores entre los que hemos identificado a los pintores Wallis, Boldini o Madrazo.

El artista inglés Henry Wallis (1830-1916) formó una importante colección

²⁰ S. Spinazze, *Artisti-antiquari a Roma tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: lo studio e la galleria di Attilio Simonetti*, en "Studiolo", n. 8, 2010, p. 118.

²¹ Ettore Simonetti, *Comerciantes de ánforas en el bazar*, óleo sobre lienzo, colección privada: <https://www.gazette-drouot.com/en/lots/18030622-ettore-simonetti>.

²² B. Davillier, *Atelier de Fortuny. Ouvre posthume. Objets d'art et de curiosité: armes, faiences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc.* París 1875: lote n. 42 rematado en 30.000 francos por francos al noble ruso Alexander Basilewsky, conocido en la época como el «rey del coleccionismo».

a lo largo de su vida y fue un gran defensor de la conservación del patrimonio artístico. Siempre mantuvo una estrecha colaboración con el South Kensington Museum y, también, escribió varios artículos en la revista *The Art Journal* sobre artes aplicadas²³. En la subasta del *Atelier de Fortuny*, Wallis adquirió una dalmática de terciopelo negro que nuestra investigación ha localizado en una venta de la colección Wallis al museo inglés en 1919 gracias a su identificación en las fotografías del taller de Fortuny donde la vemos dispuesta en un maniquí con coraza²⁴. Asimismo, hemos desvelado que Henry Wallis inmortalizó esta dalmática en la acuarela titulada *In a Sacristy. The Carpet Merchant*, una escena en la que dos diáconos aparecen ataviados con prendas idénticas a la de la colección Fortuny²⁵ (Fig.4).

Es interesante señalar que casi todos los ejemplares de este terno fueron comprados por pintores: Giovanni Boldini (1842-1931) adquirió la capa pluvial y la segunda dalmática fue vendida a “Madrado”, seguramente el cuñado de Fortuny, Raimundo de Madrazo (1841-1920) presente en la subasta parisina²⁶. Sin embargo, fue su hermano, Ricardo de Madrazo (1852-1917) quien la reprodujo en el óleo *Estudio de maniquí con coraza y dalmática*, ambientado en un rincón de taller de su cuñado²⁷.

Sin duda la colección Fortuny continuó inspirando la trayectoria de muchos de estos artistas coleccionistas que, además, constituyeron un factor esencial para la divulgación y el conocimiento de las artes decorativas debido a sus viajes y estancias en diferentes países.

²³ T. Wilson, *A Victorian artist as ceramic-collector: the letters of Henry Wallis, Part 1*, en “Journal of the History of Collections”, n. 14, 2002, pp. 139-140.

²⁴ VAM, Inv. T 766-1919; VAM Archives, *Nominal File. Harold Wallis, Collection of vestments as detailed on list attached, MA/1/W328, RP/19/4317*.

²⁵ E.G. Stephens, *The Society of Painters in Water Colours*, en “The Athenaeum”, n. 2636, 4, may 1878, p. 578.

²⁶ B. Davillier, *Atelier...* 1875, p. 131, 132: lote n. 101, rematado en 785 francos por Henry Wallis, Raimundo Madrazo, De Labreysse y Giovanni Boldini.

²⁷ Ricardo de Madrazo, 1874, *Estudio de maniquí con coraza*, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Ettore De Maria Bergler e la collaborazione con Ernesto Basile e Vittorio Ducrot.

Un sodalizio felicissimo per le Arti Decorative in Italia

Cristina Costanzo

Nel saggio *Ottocento siciliano. Pittura* Maria Accascina evidenzia il talento di Ettore De Maria Bergler quale allievo particolarmente dotato di Francesco Lojacono capace di imporsi oltre i confini dell'isola. La studiosa sempre attenta alle arti decorative non manca di porre in evidenza la centralità del sodalizio con Ernesto Basile, uno degli esponenti più significativi della cultura architettonica italiana tra XIX e XX secolo¹. Dunque Accascina, che individua in De Maria Bergler una figura chiave nel passaggio tra i due secoli, coglie proprio nella sua vocazione decorativa uno dei fattori cruciali per l'avvio dell'arte siciliana verso la modernità. Già durante l'apprendistato presso Lojacono e le scuole di Napoli e Firenze si delinea quella combinazione di molteplici influenze cui si deve l'ampio successo dell'artista sia sul fronte della critica, come dimostra la partecipazione a diverse edizioni dell'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, sia delle vendite, si pensi almeno alla collaborazione con la Galleria Pisani di Firenze.

Le più recenti ricerche sulla vivace stagione culturale artistica *fin de siècle* hanno messo in luce gli aspetti ancora poco noti dell'attività di De Maria Bergler e hanno fornito nuove suggestioni circa la sua proficua esperienza decorativa avviata nei principali cantieri palermitani della seconda metà del XIX secolo e maturata in armonia non soltanto con Basile ma anche con Ducrot². Nella sinergia di intenti con Basile, basata sulla pari dignità tra arti figurative

¹ M. Accascina, *Ottocento Siciliano. Pittura*, Palombi, Roma 1939, pp. 103-104. Si vedano anche *Ettore De Maria Bergler*, catalogo della mostra a cura di L. Bica, Novecento, Palermo 1988; G. Barbera, De Maria Bergler Ettore, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1990, pp. 523-524; C. Costanzo, *De Maria Bergler e le Arti Decorative: uno sguardo aggiornato attraverso la scoperta di fonti inedite*, «OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», 9, giugno 2014; Id., *Ettore De Maria Bergler e la Sicilia dei Florio. Dal paesaggismo di Francesco Lojacono al Liberty di Ernesto Basile e Vittorio Ducrot*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015; Id., *Ettore De Maria Bergler. Artista cosmopolita tra Otto e Novecento*, Kalós, Palermo 2023; *Ettore De Maria Bergler e la ricerca della modernità. Le opere della Fondazione Sicilia e il collezionismo*, catalogo della mostra a cura di C. Costanzo, Il Palindromo, Palermo 2024.

² Nell'ampia bibliografia sull'argomento ci limitiamo a citare *Ernesto Basile architetto*, catalogo della mostra a cura di P. Portoghesi, A. De Bonis, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1980; E. Sessa, *Mobili e arredi di Ernesto Basile nella produzione Ducrot*, Novecento, Palermo 1980; Id., *Ducrot, mobili e arti decorative*, Novecento, Palermo 1989; Id., Ducrot Vittorio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1992, pp. 764-766; Id., *Ducrot Vittorio*, in *Arti decorative in Sicilia*. Dizionario Biografico, I, a cura di M.C. Di Natale, Novecento, Palermo 2014, pp. 228-230.

e decorative e proiettata alla fusione con l'industria, fu infatti determinante il ruolo di Vittorio Ducrot, imprenditore lungimirante che fu amico e sodale dell'artista e dell'architetto nonché promotore di importanti opere decorative, scaturite dalla contaminazione fertile fra le loro ricerche individuali. Nella fitta relazione tra Basile e Ducrot spicca la partecipazione a manifestazioni di rilievo internazionale, volte all'unità stilistica e all'integrità formale, come le Esposizioni di Torino del 1902 e Milano del 1906. Significativo in tal senso il giudizio de «L'Arte Decorativa Moderna» che riconosce «nell'industre fervore dello stabilimento Ducrot, animato dall'arte di Ernesto Basile, il primo centro creativo di un'arte decorativa moderna italiana³».



Fig. 1. Ettore De Maria Bergler, *Ventaglio*, seconda metà del XIX secolo, crepeline di seta dipinta a mano con pigmenti a tempera, 49x61 cm, collezione privata. Ph. Iole Carollo

Già prima della collaborazione con il noto architetto e la Società Ducrot, di cui risulta azionista dal 1907, De Maria Bergler è attivo con l'*équipe*, costituita da Rocco Lentini, Francesco Padovano e Giuseppe Enea, che fu incaricata tra il 1887 e il 1889 di decorare gli interni della villa di Joseph Whitaker realizzata da Ignazio Greco⁴. Il medesimo gusto per la botanica si ravvisa in un pregevole ventaglio, di collezione privata, con motivi decorativi floreali databile alla seconda metà del XIX secolo e attribuito a De Maria Bergler (Fig. 1).

La decorazione proto Art Nouveau nella Sala d'Estate di Villa Whitaker a Palermo, in particolare, rivela la versatilità del nostro artista e la conoscenza delle Arts and Crafts che, sul finire del secolo, trova riscontro nel rimarchevole acquisto dei pannelli decorativi "in stile nuovo", presentati alla III Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia (1899) e realizzati dalle note esponenti dell'Art Nouveau scozzese Frances e Margaret Macdonald, *The Annunciation* e *The Star of Bethlehem*; il secondo, non a caso, immortalato in una fotografia

³ R. Savarese, *L'arte decorativa moderna in Sicilia*, in «L'arte decorativa moderna», II, I, 1903, pp. 13-14.

⁴ Con particolare riferimento alla decorazione si vedano E. Sessa, E. Mauro, S. Lo Giudice, *I luoghi dei Whitaker*, Salvare Palermo, Palermo 2008; I. Bruno, *La Camera Picta. Dalla decorazione pittorica alla carta e tessuto da parati in ville e palazzi palermitani dall'Ottocento al primo Novecento*, Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 2010.

dell'ambiente della Società Ducrot *Camera per giovine signore* (1903)⁵.

Un evento che contribuì notevolmente all'affermazione di De Maria Bergler, ma anche alla nuova immagine della città, fu l'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891/92. Essa fu espressione del rinnovato sodalizio tra arte e industria promosso dalla borghesia in ascesa affermatasi dopo l'Unità d'Italia e ben rappresentata da Ernesto Basile, incaricato della progettazione dei padiglioni e destinato a imporsi quale protagonista delle vicende architettoniche palermitane sostenute da una classe imprenditoriale in cui emergevano i Florio, mecenati di alto profilo nelle cui dimore fu spesso attiva la triade in esame⁶. Tra i monumenti emblematici della seconda metà del XIX secolo spicca invece il Teatro Massimo, il più grande d'Italia e il terzo in Europa, progettato da Giovan Battista Filippo Basile, alla cui morte subentrò il figlio Ernesto, fautore di un programma decorativo di straordinaria unità stilistico-formale, cui presero parte tra il 1893 e il 1897 Michele Cortegiani, Luigi Di Giovanni, Gaetano Geraci, Rocco Lentini, Antonio Ugo, Salvatore Valenti e De Maria Bergler⁷. In linea con il suo eclettismo, quest'ultimo declina in chiave allegorica il tema della prosperità e della fioritura della natura come metafora dell'arte che si rinnova e interviene con esiti di altissimo livello negli spazi del Palco reale, della Sala degli spettacoli e della Sala Pompeiana, di cui resta il pregevole bozzetto *Naiadi*, di collezione privata, con il corteo di figure femminili danzanti. In questa occasione si stabilisce il binomio Basile/De Maria Bergler, paradigmatico del sodalizio tra architetti e artisti tipico della cultura figurativa del tempo, che ribadisce il loro aggiornamento sul dibattito critico internazionale, orientato all'integrazione tra arti "belle" e "industriali", di cui fu raffinato interprete anche Ducrot.

La collaborazione interdisciplinare sperimentata al Teatro Massimo giunge a piena maturazione nel Grand Hôtel Villa Igiea (1899-1900) che, destinato a sanatorio, fu invece convertito da Ignazio Florio in hotel di lusso i cui lavori di ampliamento furo-

⁵ Cfr. *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli, Fabbri, Milano 1995; *Doves and Dreams. The Art of Frances Macdonald and James Herbert McNair*, catalogo della mostra a cura di P. Robertson, Lund Humphries, Glasgow 2006, p. 108; C. Costanzo, *Ettore De Maria Bergler...*, 2015, pp. 62-65.

⁶ Si vedano almeno G. Pirrone, *Palermo, una capitale. Dal '700 al Liberty*, con testi di E. Mauro, E. Sessa, Electa, Milano 1989; *Arte e Architettura Liberty in Sicilia*, a cura di C. Quartarone, E. Sessa, E. Mauro, Grafill, Palermo 2008.

⁷ Sull'argomento: A.M. Fundarò, *Il concorso per il Teatro Massimo di Palermo. Storia e progettazione*, STASS, Palermo 1974; G. Martellucci, *Palermo. I luoghi del Teatro*, Sellerio, Palermo 1993; C. Costanzo, *Per la raccolta museale del Teatro Massimo di Palermo. Decorazioni e opere d'arte*, Palermo University Press, Palermo 2017; *Il Teatro Massimo. Architettura, Arte e Musica a Palermo*, a cura di M. C. Di Natale, Edizioni Caracol, Palermo 2018.



Fig. 2. Veduta dalla Sala degli Specchi o Sala Liberty di Villa Igia, 1899-1900, Palermo. Ph. Giacomo D'Aguanno.

no affidati a Basile. Con Luigi Di Giovanni e Michele Cortegiani, De Maria Bergler realizza nel Salone degli Specchi, o Sala Liberty, un eccezionale ciclo decorativo in continuità con il tema della salute, da leggere in chiave di ciclicità cosmica e guarigione dai mali (Fig. 2). Come è ravvisabile nei pregevoli bozzetti *Profumo del mattino*, *Profumo della sera* e *Floralia*, oggi di proprietà della Fondazione Sicilia, l'artista realizza una straordinaria sintesi stilistica che abbraccia motivo decorativo, architettura e ambiente, cui concorrono magistralmente i pregevoli arredi Ducrot.

La vocazione al connubio fra le arti trova una straordinaria fusione anche negli oggetti di arredo di De Maria Bergler, meritevoli di particolare attenzione e favoriti dall'unione d'intenti con Basile e Ducrot, che proprio in questo campo si distinguono per l'intensa attività condivisa. Tra il 1902 e il 1903, anni nodali nel sodalizio con Basile e Ducrot, De Maria Bergler giunge a piena consapevolezza critica circa le questioni relative alle arti decorative come si evince dalla sua partecipazione all'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa di Torino del 1902, in qualità di delegato nominato per la commissione generale, e soprattutto dallo scambio epistolare con Antonio Fradeletto. Dal loro fitto carteggio, che restituisce la figura dell'artista anche nel suo ruolo di mediatore nei rapporti con Basile e Ducrot, emerge la comune visione circa "l'antica unità della bellezza nelle sue manifestazioni: ideali e pratiche", e l'aspirazione "all'unità organica - alla compostezza - alla scelta severa - all'originalità che non offende la tradizione propria ma vi ricollega liberamente", contro "l'artificiosa separazione tra le forme maggiori e le forme minori dell'arte"⁸.

Nel 1903 De Maria Bergler si cimenta con la decorazione policroma dell'anta

⁸ Per i materiali presso l'ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia cfr. C. Costanzo, *Ettore De Maria...*, 2015, pp. 103-104.

in vetro di un medagliere ispirato alla Wiener Werkstätte, di collezione privata, progettato da Basile e realizzato dalla Ditta Ducrot. Il medesimo processo collaborativo si reitera nel coevo *Secrètaire Liberty*, la prima opera d'arte decorativa acquistata dal Ministero della Pubblica Istruzione per la costituenda Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Il mobile in mogano intagliato a due ante, che unisce ispirazione rinascimentale e motivi floreali, si caratterizza per le figure in bronzo dello scultore Antonio Ugo, *La riflessione* e *La trascrizione*, poste sulle facciate esterne, e per le *Allegorie della scrittura* di De Maria Bergler dipinte all'interno. Esemplare del perfetto grado di unione fra le arti ricercato all'inizio del secolo, il *Secrètaire Liberty* fu presentato nella Sale del Mezzogiorno della V Biennale veneziana (1903) e fu apprezzato anche dalla celebre rivista «The Studio», che definì la Sicilia «un centro d'eccellenza delle arti applicate»⁹.

Di grande importanza pure il bozzetto decorativo *Allegoria dell'Alba* (1899-1903), di proprietà dell'Associazione Artistica Culturale Ettore De Maria Bergler, che per ragioni simboliche e di coerenza con gli spazi architettonici è stato ricondotto al Villino Florio, progettato anch'esso da Basile e arredato da Ducrot, ulteriore espressione della loro confluenza di scelte e orientamenti stilistico-espressivi¹⁰.

Meritevole d'attenzione l'esperienza della Biennale di Venezia, cui De Maria Bergler partecipò con continuità dal 1901 al 1912 e in più occasioni con Basile e Ducrot. Limitandoci alle sole edizioni volte all'integrazione tra pittura e decorazione, oltre alla già ricordata V Biennale, spiccano quelle del 1905, che per la Sicilia vede il coinvolgimento di Basile, Ducrot e De Maria Bergler quali membri della Commissione artistica ordinatrice per le Sale del Mezzogiorno, in cui erano presenti dipinti e arredi, e del 1909, particolarmente importante per la sala individuale di De Maria Bergler *Bellezze di Sicilia*, in cui furono attivamente coinvolti Basile e Ducrot, promotori di una visione dell'opera d'arte integrata con l'ambiente. Con l'VIII Esposizione Internazionale d'Arte, si legge nelle recensioni della mostra, «la Sicilia nei tre nomi del Basile, del De Maria Bergler e del Ducrot, ha risposto all'appello in modo signorilmente degno»¹¹.

Il 1912, anno dell'ultima partecipazione di De Maria Bergler alla Biennale di Venezia, vede un'ulteriore collaborazione a tre nella nuova sede della Cassa Cen-

⁹ A.W.R.S., *Studio Talk*. Sicily, in «The Studio», n. 30, London 1903, pp. 76-78.

¹⁰ Cfr. E. Mauro, *Il Villino Florio di Ernesto Basile*, Grafill, Palermo 2000, pp. 64-87; C. Costanzo, *Bozzetto decorativo, scheda n. 146*, in *Liberty in Italia. Artisti alla ricerca del moderno*, catalogo della mostra a cura di F. Parisi, A. Villari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016, p. 276; *Ettore De Maria Bergler e la ricerca della modernità...*, p. 85.

¹¹ Cfr. «La Sicile Illustrée», anno VI, n. 11, 1909, pp. 10-11.



Fig. 3. Ettore De Maria Bergler, *Allegoria del risparmio*, 1915, olio su tela, 176x176 cm, Palermo, Sicily Art and Culture, società strumentale della Fondazione Sicilia. Ph. Fabio Savagnone.

trale di Risparmio “Vittorio Emanuele” di Palermo, realizzata su progetto di Basile con arredi di Ducrot, cui è riconducibile per affinità stilistico-tematica il pregevole tondo *Allegoria del risparmio* del 1915 (Fig. 3). In occasione di questo nuovo sodalizio De Maria Bergler realizza le eleganti *Scene allegoriche del risparmio e della produttività* per le sovrapporte della Sala del Consiglio, cui si intonano per la monumentalità di gusto classico.

Anche la produzione pittorico-decorativa più matura di De Maria Bergler, a lungo igno-

rata, è degna di nota in riferimento a un settore particolarmente importante dell'attività di Ducrot¹². Recentemente è stato infatti possibile mettere in luce il suo contributo fondamentale all'arredo navale, ulteriore settore in cui eccelse la società palermitana, che si contendeva il primato nazionale con la fiorentina Coppedè. De Maria Bergler, presente nelle più importanti navi del tempo con i propri dipinti, realizzò anche imponenti interventi decorativi, oggi perduti ma documentati da una serie di fotografie del Fondo Ducrot delle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo e non solo. Si tratta di un'espressione altissima del suo eclettismo colto, come si palesa per esempio nel *Bozzetto decorativo per il Transatlantico Giulio Cesare* del 1920 circa, di collezione privata, in cui putti e figure allegoriche si prestano a

¹² Si vedano *Six wonderful Days. Un invito al viaggio sulle grandi navi italiane*, catalogo della mostra a cura di S. Coppola, S. Barisione, F. Calaminici, M. Fochessati, G. Franzone, A. Zunino, Tormena, Genova 2002; *Transatlantici. Scenari e sogni di mare*, catalogo della mostra a cura di P. Campodonico, M. Fochessati, P. Piccione, Skira, Milano 2004; C. Costanzo, *Le arti prendono il mare* (in corso di pubblicazione).

un'efficace reinterpretazione della tradizione settecentesca in chiave floreale (Fig. 4).

Grazie al costante aggiornamento critico su De Maria Bergler, con particolare riferimento all'unione di intenti con Basile e Ducrot, è possibile esprimersi con sempre maggiore consapevolezza nei termini di una felice collaborazione tra pari, sviluppata in sintonia con le tendenze europee dell'Art Nouveau, e oltre, da questi protagonisti della cultura figurativa e decorativa italiana tra XIX e XX secolo.



Fig. 4. Ettore De Maria Bergler, *Bozzetto decorativo per il Transatlantico Giulio Cesare*, 1920 circa, olio su compensato, 83,2x53,5 cm, collezione Sergio Sciascia, Palermo. Ph. Fabio Savagnone

Tra dispersione e conservazione: percorsi di studio sul collezionismo di arti applicate a Napoli tra 800 e 900

Nadia Barrella

Il mio contributo vuole essere una prima sintesi su quanto emerso nel corso di un lavoro di ricerca, un prin, non ancora concluso, che condivido con i colleghi delle Università di Milano, Verona e Padova¹. L'unità di ricerca che coordino sta lavorando per creare uno strumento digitale di lettura della città di Napoli, focalizzato sulle diverse "tracce" della sua trasformazione otto-novecentesca utili a comprenderne le caratteristiche, la forma, il significato e a valutare in che modo esse abbiano contribuito a plasmare non solo l'immagine della città quanto soprattutto la memoria collettiva della sua comunità. Il gruppo di ricerca napoletano sta individuando e catalogando segni diversi: immagini, documenti, filmati, libri e quant'altro possa restituire la memoria di scelte di gusto, luoghi di socialità e strategie di comunicazione. In questa sede, illustrerò alcuni aspetti del mio contributo alla ricerca focalizzatosi su alcuni musei cittadini e sul rapporto tra pubblico (inteso come istituzione) e privato (i collezionisti) nel processo di formazione della dimensione simbolica della città. Il lavoro non è ancora concluso² e questo soprattutto perché lo studio delle modalità di implementazione di alcuni musei ha permesso di riscoprire numerosissimi, e per lo più "inediti", collezionisti molti dei quali contribuirono ad arricchire - e connotare - le raccolte pubbliche facendo convergere, nei musei della città, le più svariate testimonianze delle arti delle province dell'antico Regno borbonico. Vari gli istituti coinvolti nella ricerca, ma attenzione particolare è stata data al Museo di San Martino, istituto che, subito dopo l'Unità, rispose all'esigenza dell'ex capitale di raccontare sé stessa offrendo "ricovero" alle opere dei monasteri soppressi in città ed esponendo oggetti provenienti in vario modo da collezioni private (donazioni, depositi, acquisti) per "risemantizzare", oltre che un luogo, i "segni stessi" prodotti

¹ *Community identity between museum and the city: sources, projects, collections and strategies for self-representation in the nineteenth and twentieth centuries*. PRIN 2017.

² Su questi aspetti è in corso la realizzazione di un volume collettaneo interamente dedicato al collezionismo napoletano (1860-1930) che speriamo possa essere pubblicato entro il 2024.

dalle passate epoche³. Una guida di San Martino, datata 1875, ci racconta di un iniziale percorso espositivo che dalla sala delle piante topografiche (in cui era possibile ricostruire, grazie a mappe, piante e vedute l'evoluzione della forma della città) giungeva al Belvedere, una grande terrazza in grado di rendere esplicito e "accessibile" a qualsiasi visitatore, il nesso tra le cose musealizzate e la città di cui si possono «numerare le piazze, le strade, le chiese, e tutti gli edifici pubblici e privati»⁴. La città contemporanea e il suo passato sono intelligentemente collegate nel museo sin dall'inizio; gli oggetti conservati sono tracce mnestiche, utili ad un'esperienza materiale determinante per la costruzione di identità personali e sociali. Alle piante della città, memoria della *forma urbis*, seguono i segni della *civitas*: maioliche, porcellane, biscuit e numerosissimi prodotti di arti decorative occupano la maggior parte delle sale e delle vetrine del nuovo museo che, nelle intenzioni del suo promotore, doveva poter supportare anche il fervente dibattito coevo sul rapporto arte e industria⁵. L'Ottocento postunitario, nei suoi musei, anche in quelli "nazionali", racconta una Napoli polisemica, un'eredità culturale fatta dei più svariati esiti della produzione artistica locale che vengono donati «quasi che i napoletani, tanto l'aristocrazia che si spegneva quanto la borghesia che tentava di adattarsi alla nuova realtà storica, volessero far convergere in questo loro museo tutto quanto potesse rappresentare un patrimonio destinato a dissolversi sotto la spinta degli entusiasmi, ormai radicalizzati, per la raggiunta e ormai irreversibile soluzione unitaria»⁶. Sto provando a ricostruire questo patrimonio attraverso i cataloghi delle vendite all'asta, le descrizioni delle case dei "collettori" che si ritrovano negli antichi periodici o in archivi privati che talvolta le famiglie hanno conservato. Riletti criticamente e riconnessi ai donatori, alle loro storie e al ruolo che ebbero in città, questi materiali potrebbero restituirci spunti interessantissimi sul senso e sul ruolo del "tassello

³ Istituito nella secolare Certosa di San Martino, il museo fu fortemente voluto da Giuseppe Fiorelli per sottrarre la straordinaria struttura ed i suoi tesori al rischio di un utilizzo improprio a seguito della soppressione degli enti ecclesiastici. Per i materiali in esso esistenti e per quelli che vennero raccolti ed esposti nelle sue ampie sale, il Museo Nazionale di San Martino assume, immediatamente, le caratteristiche di un museo della città, finalizzato a raccontare la storia e le qualità essenziali del territorio napoletano. Su questi argomenti, con ampi riferimenti alla bibliografia precedente, rimando a N. Barrella, *La tutela dei monumenti nella Napoli postunitaria*, Napoli 1996, pp. 147 e ss. Più di recente ho ripreso e approfondito questi temi in Eadem, *Musei della città, musei per la città: il Museo Filangieri nel sistema espositivo della Napoli Italiana*, in *Il Museo Civico Gaetano Filangieri*, a cura di I. Valente, pp. 133-138, Napoli 2021.

⁴ F. Imparato, *Il Museo di San Martino*, Napoli 1875.

⁵ Su questi argomenti, anche per la bibliografia precedente, rimando a N. Barrella, *Musei della città...*, 2021.

⁶ R. Causa, *L'arte nella Certosa di San Martino*, Napoli 1973, p. 13.

mnestico” - individuale e familiare - che andava a connettersi con la costruzione di una nuova memoria collettiva e le molteplici le attese di chi auspicava - attraverso i materiali- una riflessione nuova sulla storia e sul potenziale futuro della città. Le memorie individuali, lo ha chiarito molto bene Halbwachs⁷, richiedono sempre un quadro di riferimento socialmente condiviso. L’attenzione alla ricomposizione delle raccolte private coeve e al contributo che diedero al processo pubblico di riscrittura di una nuova memoria collettiva potrà farci comprendere aspetti inediti della dialettica pubblico/privato nel processo di costruzione della nuova Italia; consentirci di ricostruire un racconto - ancora molto frammentario - che è quello del collezionismo privato a Napoli e, in generale, nel Mezzogiorno d’Italia; aggiungere sguardi nuovi alla storia dello sviluppo del sistema espositivo pubblico e delle “cose” musealizzate consentendoci di scomporre, dall’interno, i delicati meccanismi di raccordo tra collezione, società e protagonisti.

È quello che si è riusciti a fare, ad esempio, con la collezione Giovane di Girasole⁸, collezionista e appassionato ricercatore di “mobilio”⁹ di cui ci resta - grazie all’archivio privato - anche l’importantissimo lavoro di ricognizione di quanto della “stipetteria” napoletana restava nelle chiese, nei conventi e nelle case private; o più di recente, con quella dei Tesorone¹⁰, originari di Lanciano, che vollero sottolineare una storia anche familiare raccogliendo, tra l’altro, maioliche abruzzesi. Alcuni dei pezzi Tesorone sono giunti a San Martino, tantissimi - purtroppo- sono stati dispersi nel mercato antiquario. Oggetti di notevole qualità su cui Giovanni Tesorone aveva affinato la straordinaria competenza che lo portò ad essere Direttore Tecnico dell’Officina Ceramica del Museo Artistico Industriale di Napoli, promotore di un’innovativa industria ceramica ed organizzatore di alcune delle più importanti mostre di arti decorative che si tennero tra fine otto e primi del Novecento¹¹. Molte notizie su questi antichi collezionisti vengono dallo studio dei cataloghi di mostre ed esposizioni. Alla sola *Esposizione di arte*

⁷ M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano 1987. Su questi temi rimando anche a J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino 1997 e A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna 2022.

⁸ Cfr. N. Barrella, *I cocci in Rolls Royce. Carlo Giovane di Girasole e i musei di ambientazione nella Napoli degli anni Venti*, Napoli 2015.

⁹ Cfr. N. Barrella, *Per la storia del mobilio napoletano: alcune riflessioni su un manoscritto inedito di Carlo Giovane di Girasole*, Palermo 2020.

¹⁰ Si veda N. Barrella, *Cucita addosso. La collezione Tesorone. Un secolo di collezionismo borghese napoletano (1811-1913)*, Napoli 2021.

¹¹ *Eadem*, in particolare pp. ... e ss.

antica tenutasi a Napoli nel 1877¹² parteciparono più di 50 collezionisti napoletani, ma solo di pochissimi, grazie alle donazioni fatte a musei o ad acquisti dello Stato, conserviamo le cose. Il Museo di San Martino conserva, solo per elencarne alcune, parte della collezione di Diego Bonghi, frammenti della Tesorone, della Savarese o di quella di Ruffo di Bagnara¹³; Gaetano Filangieri, i Correale e i Duchi di Martina hanno formato musei ma moltissime altre raccolte, che mi limito solo a citare, chiedono di essere studiate e approfondite: penso a quella di Jules Sambon mercante d'arte e collezionista, di Antonio Franchi, straordinario studioso di maioliche, quella di Vincenzo Barone, dei principi di Colonna e tante altre¹⁴. Molta parte degli oggetti donati, soprattutto se di arte applicata, è stata progressivamente esclusa dai percorsi espositivi, messa a deposito e lasciata a dormire sotto strati di polvere, “come tonno sott'olio”¹⁵, in attesa di essere restituita al suo fondamentale ruolo di “semioforo”, tessera di un racconto in grado di cogliere la storia delle arti nella sua complessità, fatta anche di una storia delle “arti e delle industrie” che il tardo ottocento napoletano seppe riscoprire e riportare alla luce. Molte altre collezioni private sono state interamente vendute. Ed è su queste che resta il lavoro maggiore da fare perché non sempre sono state cedute in blocco ma, in base alle diverse fortune dei “collettori”, vendute tutte o in parte, frazionate tra eredi, affidate ad un mercato che non sempre ne ha lasciato traccia. Sono scomparse soprattutto negli anni tra la Prima e la Seconda guerra mondiale, periodo in cui alla già avanzata crisi sociale ed economica delle antiche nobiltà fece eco la grande presenza dei conoscitori stranieri (soprattutto americani) o direttori come Wilhelm Bode, il “Bismarck dei musei” con la sua politica aggressivamente acquisitiva che fu, di fatto, un furto sistematico, sapientemente organizzato all'ombra delle ricerche storiche e archeologiche. Sono decine i cataloghi di vendita all'asta di collezioni napoletane negli anni fra le due guerre e occorrerà utilizzarli in maniera nuova. Non soltanto, come è finora accaduto, per la ricostruzione delle vicende di un dipinto, di una scultura, la fortuna critica di

¹² Per la bibliografia sull'Esposizione di arte antica del 1877 rimando a N. BARRELLA, *Cucita addosso...*, 2021. L'evento è comunque oggetto di ulteriori studi da parte di chi scrive e sarà a breve oggetto di pubblicazione.

¹³ Tra gli altri importanti nuclei collezionistici conservati a San Martino ricordo: Cuciniello, Orilia, Masse-angeli, Perrone, Solari. Delle donazioni, dei legati e degli acquisti un primo resoconto di estrema importanza è già in V. Spinazzola, *Il Museo Nazionale di S. Martino negli anni 1898-1901*, Portici 1901.

¹⁴ Una prima ricognizione, recentemente pubblicata, è in M. Savarese, *Collezioni napoletane di arti decorative nella seconda metà dell'Ottocento*, Napoli 2021.

¹⁵ Il riferimento è a N. Barrella, *Conservati come tonno sott'olio. Brevi note sui rami calcografici donati al Museo di San Martino da Giovanni Tesorone*, in *Il bello, l'idea e la Forma. Studi in onore di Maria Concetta di Natale*, a cura di P. Palazzotto, G. Travagliato, M. Vitella, Il voll, Palermo 2022, vol. 1, pp. 349-356.

un artista o di un movimento ecc. ma per nuove finalità che vadano anche in direzione di quell'approccio multidisciplinare al patrimonio culturale oggi più che mai necessario. L'allarme sulla necessità di questi studi ha radici antiche. Oltre ad uno scritto del 1901 di Bartolommeo Capasso¹⁶ che, forse per la prima volta, pone l'urgenza di studiare le circa 200 collezioni private esistenti nell'ex capitale, nel 1955, torna su questo tema, in un articolo pubblicato ne "il Fuidoro", Mattia Limoncelli¹⁷. Avvocato, Presidente del Circolo Politecnico e dell'Accademia di Belle Arti, collezionista e fine conoscitore, Limoncelli tenta una ricognizione di quanto perso nei primi decenni del secolo, elenca e descrive alcune raccolte, accenna ai criteri di dispersione. Nel suo articolo - ampiamente citato da quanti hanno lavorato sulla produzione pittorica napoletana dell'Ottocento - Limoncelli ricorda, tra le tante, la già citata Collezione Tesorone (1919), quella di Teresa Maglione Oneto (1921), la Raccolta Rocco Pagliara (1921), Dalbono, Cifariello, Duca di San Donato (1930), Cavazzocchi Filo di Torre Santa Susanna, Ferdinando Russo (1926), Florio de Pace, precisando che "in un breve periodo dalla prima guerra all'ultima [...] tanti fattori conspirarono: non era soltanto la necessità di denaro o disamore: era piuttosto un disgregamento dei ceppi familiari, era la fine di un attaccamento, di un orgoglio del casato, con tutte le cose che lo rappresentavano. Il salotto ben arredato, simbolo di una tradizione familiare, per tante ragioni scadeva, era a poco a poco eliminato, sostituito dai circoli, dalle sale di concerti: il salotto fino a quel momento aveva compendiato costumanze, abitudini, esclusività che le invadenti consuetudini democratiche non ammettevano". Confrontando le collezioni alle parole scritte, anche "se disseminate qua e là" Limoncelli sollecitava a raccoglierne le tracce in un compendio ideale per formare la perenne testimonianza di quello sforzo e di quei tentativi. "Verrà poi sempre qualcuno - e in questa riflessione io ci vedo soprattutto il lavoro dello storico- che, riavvicinandole e ricollegandole, saprà farle rivivere"¹⁸.

¹⁶ N. Barrella, *Per la storia del collezionismo a Napoli: percorsi di ricerca da un articolo di Bartolomeo Capasso*, in *Sotto la superficie visibile. Studi in onore di Franco Bernabei*, a cura di M. Nezzo, G. Tomasella, Padova 2013, pp. 19-26.

¹⁷ M. Limoncelli, *Vendite all'asta nei primi del Secolo. Dalla galleria Vonwiller alla collezione Chiarandà*, in "Il Fuidoro. Cronache napoletane", a.2, nn. 3-4, pp.92-95 (I); nn. 5-6, 1955, pp. 162-167(II). Su questi argomenti cfr. anche N. Barrella, *La crisi del dopoguerra e la dispersione delle collezioni private: spunti per nuovi percorsi di ricerca*, in *Epilogo della Grande Guerra e Scenari internazionali*, a cura di S. Conti, F. Scarano, L. Loreto, Santa Maria Capua Vetere 2021, pp. 165-173.

¹⁸ *Idem*, p. 167.

Indice

Premessa <i>Maria Concetta Di Natale</i>	9
Lo <i>status</i> delle arti decorative in Italia <i>Valerio Terraroli</i>	15
Il crocifisso “lombardo” dell’agro palermitano nel comune di Ficarazzi <i>Antonio Cuccia</i>	19
Pulcherrimis corallis mirabiliter ornata. Su don Francesco Raineri e un ostensorio donato nel 1639 alla Chiesa Madre di Taormina <i>Giovanni Travagliato</i>	25
La pietra incarnata: nuove acquisizioni <i>Maurizio Vitella</i>	33
“Varie suppellettili” nelle collezioni Biscari: le fonti, gli oggetti, la dispersione <i>Barbara Mancuso</i>	41
“Trasparenze e riflessi” dal Museo Biscari <i>Angela Scialfa</i>	49
Argenti sacri siciliani del XVIII secolo a Palacio Real. Nuovi studi tra Palermo e Madrid <i>Lucia Ajello</i>	55
Crisis y decadencia: la orfebrería de Toledo en el siglo XVIII <i>Laura Illescas Diaz</i>	63
Aggiunte e revisioni su alcuni Crocifissi di Leonardo, Giuseppe e Cristoforo Milanti da Trapani a Palermo <i>Salvatore Anselmo</i>	73
L’immaginario e l’effimero: l’ultimo Seicento in Sicilia e l’arte di un solo giorno <i>Francesco Paolo Campione</i>	81

Indice

El bordado rococó en la Catedral de Sevilla: la obra de Félix Carrillo <i>Antonio Joaquín Santos Márquez</i>	89
Piani da tavolo in pietre dure (ca. fine del XVIII secolo). Tra diaspri di Corsica e Sicilia, 'nefrite d'Egitto', l'Antico e l'Oriente <i>Paola Venturelli</i>	95
"Case di bambola" nella Trapani del secondo Settecento: la <i>Nascita della Bambina</i> <i>Daniela Scandariato</i>	103
Dowries and Foreign Influences in Fashion and Taste in Nineteenth-Century Malta <i>Joan Abela</i>	111
La singolarità delle Arti Decorative trapanesi nei diari del Grand Tour <i>Sergio Intorre</i>	121
Gli argenti inediti della Cattedrale di Trapani <i>Lina Novara</i>	127
L'anglomania nella moda Siciliana del primo Ottocento. Una questione politica? un primo approccio al fenomeno <i>Valeria Patti</i>	133
L'argentiere Giacomo D'Angelo: per un catalogo aggiornato delle opere <i>Rosalia Francesca Margiotta</i>	141
Per una storia del collezionismo delle arti decorative in Sicilia nel XIX secolo. Fortunato Mondello e le fonti <i>Ivana Bruno</i>	149
Eclecticism in the decorative arts in Malta: assimilation, variety and cosmopolitanism in the works of Nicola Zammit (1815-1899) <i>Mark Sagona</i>	157

Indice

Per una riflessione sulla presenza di sculture e arti decorative in bronzo e ghisa negli spazi urbani tra XIX e primi decenni del XX secolo a Palermo <i>Pierfrancesco Palazzotto</i>	165
Due generazioni di fonderia romana a confronto: l'impresa di Francesco jr e Arturo Bruni nel passaggio dal diciannovesimo al ventesimo secolo <i>Paolo Coen</i>	175
Le fonderie artistiche romane tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento e il caso della Fonderia Polzoni <i>Valerio Caporilli</i>	183
Gioielli sentimentali nella società siciliana del Secondo Ottocento <i>Roberta Cruciatà</i>	189
Pietro Selvatico, l'intaglio e la questione dell'ornato <i>Alexander Auf der Heyde</i>	197
Artisti. Dalla collezione privata alla riproduzione pittorica <i>Maria Roca Cabrera</i>	205
Ettore De Maria Bergler e la collaborazione con Ernesto Basile e Vittorio Ducrot. Un sodalizio felicissimo per le Arti Decorative in Italia <i>Cristina Costanzo</i>	213
Tra dispersione e conservazione: percorsi di studio sul collezionismo di arti applicate a Napoli tra 800 e 900 <i>Nadia Barrella</i>	221

Finito di stampare
nel mese di luglio 2024
presso la tipografia Seristampa
Palermo

