

IL BELLO, L'IDEA E LA FORMA

Studi in onore di

Maria Concetta Di Natale

a cura di

Pierfrancesco Palazzotto

Giovanni Travagliato

Maurizio Vitella

Vol. I



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

ISBN (a stampa): 978-88-5509-399-6

ISBN (online): 978-88-5509-400-9

© Copyright 2022 New Digital Frontiers srl
Viale delle Scienze, Edificio 16 (c/o ARCA)
90128 Palermo
www.newdigitalfrontiers.com

In copertina: Domenico Remps, 1690 circa, *Wunderkammer* (part.), Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure

Si ringraziano Roberta Cruciani e Sergio Intorre per la collaborazione prestata

Con il patrocinio di



Università
degli Studi
di Palermo

Dipartimento
Culture e
Società



Mons. Michele Pennisi
Arcivescovo Emerito
di Monreale



Basilica Cattedrale
Santa Maria Nuova
Monreale



Indice volume I

Nota dei curatori	17
Tabula gratulatoria	19
<i>ARTI DECORATIVE</i>	
“ἔργον τὸδ’ ἐϋγραφές Ζανὶ ἀνέθεντο” (Anth. Pal. VI 221). Continuità morfologiche e funzionali negli ex voto figurativi IGNAZIO E. BUTTITTA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	23
Una Regina, un Vizir e due Re. Un piccolo rebus di storia degli Scacchi LUCINIA SPECIALE, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL SALENTO</i>	29
Testimonianze di ordini militari nell’arte orafa a Piazza Armerina tra XIV e XV secolo GIUSEPPE INGAGLIO, <i>UFFICIO DIOCESANO PER I BENI CULTURALI ECCLESIASTICI, PIAZZA ARMERINA</i>	35
Paci <i>leonardesche</i> PAOLA VENTURELLI, <i>RESPONSABILE SCIENTIFICO FONDAZIONE GIANMARIA BUCCELLATI</i>	41
Paolo di Giovanni Sogliani e le opere per l’Abbazia di Vallombrosa. Una nuova attribuzione DORA LISCIA BEMPORAD, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE</i>	47
Gioielli, coralli e bezoar: la collezione perduta di Caterina d’Austria, duchessa di Savoia FRANCA VARALLO, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO</i>	53
La costruzione del teatro del cibo ANTONINO GIUFFRIDA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	59
Artífices forasteros en el Reino de Murcia en la Edad Moderna: facilidades y trabas para ejercer CONCEPCIÓN PEÑA-VELASCO Y JOSÉ JAVIER RUIZ IBÁÑEZ, <i>UNIVERSIDAD DE MURCIA</i>	65
Coralli e amuleti. <i>Objets de vertu</i> a misura di bambini ROBERTA CRUCIATA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	71
Il costume in Sicilia nella prima metà del Seicento MARINA LA BARBERA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	77
Due tappeti tra Lucca e la Sicilia ANTONELLA CAPITANIO, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA</i>	83

“Sculptores Coralli” trapanesi del XVII secolo CIRO D’ARPA, <i>SOPRINTENDENZA AI BENI CULTURALI E AMBIENTALI DI PALERMO</i>	89
L’ostensorio in corallo della Cattedrale di Piazza Armerina: un prezioso esemplare del XVII secolo ROSALIA FRANCESCA MARGIOTTA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	99
1682 un’annata florida. Andrea Mamingari, Paolo Amato e un’inedita cassetta reliquiaria della Cattedrale di Palermo MAURIZIO VITELLA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	105
Noticias de Francesco Filippini, relojero y platero de Carlos II JUAN CRUZ YABAR, <i>DEPARTAMENTO DE EDAD MODERNA, MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID</i>	111
Un paliotto siciliano ricamato in corallo nella Cattedrale di Toledo ROBERTA CIVILETTO, <i>SOPRINTENDENZA AI BENI CULTURALI E AMBIENTALI DI PALERMO</i>	117
Un rebus per Maricetta: il disegno di Antonio Grano per paliotto mobile in argento SABINA DE CAVI, <i>UNIVERSIDADE NOVA, FCSH, LISBOA</i>	123
Disegni per cornici, targhe e altri ornamenti raccolti da Francesco Andreoli, libraio romano VALERIA DI PIAZZA, <i>ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI PALERMO</i>	129
I marchi di bottega degli argentieri palermitani. Parte Seconda SILVANO BARRAJA, <i>ASSOCIAZIONE GIOIELLIERI-ORAFI DI PALERMO</i>	135
Tralci d’argento: busti reliquari e paliotti in Sicilia tra Sei e Settecento SALVATORE ANSELMO, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	143
<i>Mirabilia</i> : la conoscenza, la riscoperta e il restauro delle arti decorative MAURO SEBASTIANELLI, <i>SOPRINTENDENZA AI BENI CULTURALI E AMBIENTALI DI PALERMO</i>	149
Sculture trapanesi in alabastro – alcune aggiunte JEREMY WARREN, <i>ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD</i>	155
Il presepe in cera di Giuseppe Arena. Brevi riflessioni su un inedito documento del XVIII secolo DANIELA RUFFINO, <i>SOPRINTENDENZA AI BENI CULTURALI E AMBIENTALI DI PALERMO</i>	161
Maestri orefici forestieri a Roma. Ascesa e ridimensionamento all’interno della corporazione romana LUCIA AJELLO, <i>ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI MACERATA</i>	167

Inventario, 1740, dell'Archivio Capitolare del Duomo di Messina CATERINA CIOLINO, <i>GIÀ SOPRINTENDENZA AI BENI CULTURALI E AMBIENTALI DI MESSINA</i>	173
Juan de Figueroa, architetto d'argento e d'oro, nelle corti di Felipe V e di Fernando VI MARÍA TERESA CRUZ YÁBAR, <i>UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID</i>	179
I gioielli della Duchessa di Cesarò. Nuovi inediti frammenti dall'inventario del 1740 ELVIRA D'AMICO, <i>GIÀ GALLERIA REGIONALE DI PALAZZO ABATELLIS, PALERMO</i>	185
Il presepe di Andrea Tipa nel Monastero de las Salesas Reales di Madrid SERGIO INTORRE, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	191
Il marmoraro Giovan Battista Massotti e l'altare maggiore della chiesa di S. Agostino a Gravina in Puglia ISABELLA DI LIDDO, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI "ALDO MORO"</i>	197
Alla ricerca del Barocco perduto nella cattedrale di Bisceglie (Bari). Alcune novità sull'altare maggiore di Antonio di Lucca (1763) e l'inedito altare del Sacramento MIMMA PASCULLI FERRARA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI "ALDO MORO"</i>	203
Una decorazione serica nella Sala del baldacchino a Palazzo Mirto: sulle tracce dei modelli figurativi MADDALENA DE LUCA, <i>PALAZZO RISO, MUSEO REGIONALE D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI PALERMO</i>	209
Alhajas regaladas por Carlos III de España a su familia napolitana AMELIA ARANDA HUETE, <i>PATRIMONIO NACIONAL, ESPAÑA</i>	215
En el tercer centenario de Francesco Sabatini (Palermo 1721-Madrid 1797) JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS, <i>UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, MADRID</i>	221
De Mesina a Sevilla: sobre un ostensorio inédito de principios del Ochocientos ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ, <i>UNIVERSIDAD DE SEVILLA</i>	227
Le sculture d'argento di Gioacchino Belli (1756-1822) BENEDETTA MONTEVECCHI, <i>SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA</i>	233
Per Maricetta: «Carlo Merlo fece» MICHELA DI MACCO, <i>SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA</i>	239
Notizie intorno a Gaetano Alberti, "scultore cieco" d'alabastro DANIELA SCANDARIATO, <i>MUSEO REGIONALE "AGOSTINO PEPOLI", TRAPANI</i>	245

Frammenti da Roccagloriosa. Pensieri e ceramiche FRANCESCO ABBATE, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL SALENTO</i>	251
Fonderie artistiche nell'Italia post-unitaria: il caso Roma PAOLO COEN, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TERAMO</i>	255
A pair of silver filigree vases and flowers in the Victoria and Albert Museum: altar ornaments or a monument to artisanal skill? KIRSTIN KENNEDY, <i>VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDON</i>	261
Homenajes en oro, plata, seda y porcelana: los regalos de monarcas y jefes de estado a León XIII en su jubileo sacerdotal (1888) IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA, <i>UNIVERSIDAD DE GRANADA</i> MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ, <i>UNIVERSIDAD DE MURCIA</i>	267
Filigrana di carta e fiori di stoffa nel monastero di Santa Rosa a Viterbo PAOLA POGLIANI, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA</i>	273
1978-1980. AZIZ: una piccola fabbrica di ceramica a Palermo MARIA REGINELLA, <i>SOPRINTENDENZA AI BENI CULTURALI E AMBIENTALI DI PALERMO</i>	279
<i>COLLEZIONISMO, COMMITTENZA, MUSEOLOGIA</i>	
La presencia de lo <i>italiano</i> en el gusto artístico de los marqueses de Los Vélez. El caso del palacio de Vélez Blanco (Almería) MARIA DEL MAR NICOLÁS MARTÍNEZ, <i>UNIVERSIDAD DE ALMERÍA</i>	287
Tra meraviglia e scienza. Oggetti preziosi nelle collezioni del viceré di Sicilia Emanuele Filiberto di Savoia MARIA BEATRICE FAILLA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO</i>	293
Collezioni siciliane del Seicento: gli arazzi con <i>Storie di Cleopatra</i> di don Antonio Branciforti, primo Principe di Scordia VINCENZO ABBATE, <i>GIÀ GALLERIA REGIONALE DI PALAZZO ABATELLIS, PALERMO</i>	299
Santos Juanes y el clímax del <i>bel composto</i> barroco en Valencia PABLO GONZÁLEZ TORNEL, <i>MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA – UNIVERSITAT JAUME I</i>	305
La cappella di Sant'Oliva in San Francesco di Paola a Palermo: sulle origini e sull'intervento decorativo settecentesco ANGHELI ZALAPÌ, <i>STORICA DELL'ARTE</i>	311

Arte e confraternite in Basilicata. Commissioni settecentesche nella chiesa confraternale di San Francesco da Paola a Matera ELISA ACANFORA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA BASILICATA</i>	317
Progettare a distanza: un disegno per palazzo Belmonte a Palermo? MARCO ROSARIO NOBILE, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	323
Pittori inglesi di veduta nella Collezione Francesca e Massimo Valsecchi a Palazzo Butera a Palermo: l'arte dei dissidenti nella seconda metà del Settecento VALTER CURZI, <i>SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA</i>	329
Gli spazi per il collezionismo degli Aragona Tagliavia, duchi di Terranova: sulle tracce dell'Armeria del palazzo ducale di Castelvetrano MAURIZIO VESCO, <i>SOPRINTENDENZA ARCHIVISTICA DELLA SICILIA-ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO</i>	335
Modane, 1872: oggetti d'arte e "curiosità" dall'Italia verso la Francia MARIA CLELIA GALASSI, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA</i>	341
Collezionismo siciliano e pittura meridionale del secondo Ottocento: opere ritrovate di Attanasio, Leto, Mancini e Michetti CRISTINA COSTANZO, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	345
Las colecciones de platería española en España JESÚS RIVAS CARMONA, <i>UNIVERSIDAD DE MURCIA</i>	351
"Conservati come tonno sott'olio". Brevi note sui rami calcografici donati al Museo di San Martino da Giovanni Tesorone NADIA BARRELLA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA "LUIGI VANVITELLI"</i>	355
La collezione Loria-Reale: gioielli siciliani al Museo "Lamberto Loria" di Roma ISABELLA BARCELLONA, <i>STORICA DELL'ARTE</i>	363
<i>Prendi la vittoria</i> . Breve storia di una coppa vitrea tra irredentismo, furti e tutela negli anni '20 del Novecento PATRIZIA DRAGONI, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA</i>	367
Presenze e assenze. Circostanze e storia dei prestiti del Musée du Louvre alla <i>Mostra giottesca</i> del 1937 a Firenze ALESSIO MONCIATTI, <i>ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI (CENTRO LINCEO INTERDISCIPLINARE "BENIAMINO SEGRE")</i>	373

Note sui rapporti di Giuseppe Fiocco con il mercato artistico fra anni Trenta e Quaranta GIULIANA TOMASELLA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA</i>	379
La breve storia del Museo d'Arte Teatrale del Teatro Massimo di Palermo (1940-1943) NICOLETTA BONACASA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	385
Un'esigenza didattica. Le raccolte paleocristiane in Vaticano da strumento apologetico a spazio di formazione UMBERTO UTRO, <i>MUSEI VATICANI, CITTÀ DEL VATICANO</i>	389
The Virtual Feminist Museum di Griselda Pollock. Una breve visita guidata STEFANIA ZULIANI, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO</i>	395
Inedite aggiunte al <i>corpus</i> espositivo del Museo Diocesano di Monreale LISA SCIORTINO, <i>MUSEO DIOCESANO DI MONREALE</i>	401
Interventi di valorizzazione nel complesso dei Benedettini di Monreale LINA BELLANCA, <i>ARCHITETTO</i>	407
L'attualità del <i>Deaccessioning</i> tra temi sociali e pandemia ILARIA MIARELLI MARIANI, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CHIETI</i>	413
La "Sala S. Rosalia" del Museo Diocesano di Palermo PIERFRANCESCO PALAZZOTTO, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	419
M-arte. La colonia e i cloni SANTI DI BELLA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	425

Indice volume II

CRITICA D'ARTE, LETTERATURA ARTISTICA, FONTI

- Il letto di Odisseo e la tela di Penelope: qualche immagine del lavoro artistico nel mondo antico 19
FRANCO BERNABEI, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA*
- I santi siciliani nell'agiotoponomastica medievale dell'isola 23
HENRI BRESCH, *UNIVERSITÀ NANTERRE LA DÉFENSE, PARIGI*
- Interferenze italo-tedesche di primo '500: alcune precisazioni 29
SIMONE FERRARI, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA*
- Dalla storia alla teoria dell'arte: "fortuna" e "virtù" nella Vita di Vasari di Bernardino Pintoricchio, pittore di "molta pratica" (e poca invenzione) 35
CRISTINA GALASSI, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA*
- La "Tavola delle cose piu notabili" in Armenini come paratesto 39
MARIA GIULIA AURIGEMMA, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CHIETI*
- Descrivere l'impossibile: un raro elogio secentesco della scultura in avorio 45
MASSIMILIANO ROSSI, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL SALENTO*
- Ritrovati d'arte ne *La Sicilia inventrice* di Vincenzo Auria 51
FRANCESCO PAOLO CAMPIONE, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA*
- Due fonti trascurate per lo *Spasimo di Sicilia* di Raffaello: le *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice* di Vincenzo Vittoria e le *Vite de' pittori messinesi* di Francesco Susinno 57
VALTER PINTO, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA*
- Susinno e Mongitore: due vie parallele ma divergenti 61
BARBARA MANCUSO, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA*
- Angélique Mongez, pittrice di storia tra Rivoluzione e Impero. Appunti per una riflessione critica 67
ORNELLA SCOGNAMIGLIO, *UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA*

Rubens e van Dyck a Zaventem: appunti su un aneddoto romantico ALEXANDER AUF DER HEYDE, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	73
1914. Il viaggio nel Sud Italia del giovane Roberto Longhi LOREDANA LORIZZO, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO</i>	79
Per un'immaterialità della traiettoria. Alberto Bragaglia. Ambienti del «pictor-philosophus» ALDO GERBINO, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	85
Mario Praz e la rinascita degli studi sulle arti decorative italiane ENRICO COLLE, <i>MUSEO STIBBERT, FIRENZE</i>	91
Il medioevo fantastico di Maria Accascina. Il soffitto di Palazzo Chiaramonte, Bataille e <i>Documents</i> MICHELE COMETA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	97
<i>PITTURA, MINIATURA, MOSAICO</i>	
I colori della pergamena nel Rotolo borgiano: un'evocazione delle vesti di Cristo? ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA LUIGI VANITTELLI</i>	107
Scacco matto al re. Appunti d'iconografia STEFANIA MACIOCE, <i>SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA</i>	111
Partita a tre (con il convitato di pietra) SILVIA MADDALO, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA</i>	117
Pietro Cavallini a S. Maria in Trastevere nel 1291? Un indizio dalle <i>Vite</i> di Gaspare Celio ALESSANDRO ZUCCARI, <i>SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA</i>	123
L'arca di Noè. Noterella sul trittico di Alba Fucens ANTONIO IACOBINI, <i>SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA</i>	129
È Bartolo da Sassoferrato il personaggio ritratto nel Trionfo della Morte di Palermo? FRANCESCO FEDERICO MANCINI, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA</i>	135

Tommaso de Vigilia 1486. Sgusci d'ala e scrimature EVELINA DE CASTRO, <i>GALLERIA REGIONALE DI PALAZZO ABATELLIS, PALERMO</i>	141
Una <i>Praeparatio ad Missam Pontificalem</i> miniata da Jacopo Ravaldi per l'arcivescovo Ausiàs Despuig ritrovata a Monreale. Prime considerazioni GIOVANNI TRAVAGLIATO, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	147
Fragmentos del recuerdo: escenas de un libro de horas iluminado en el reino de Valencia JOSEFINA PLANAS, <i>UNIVERSITAT DE LLEIDA</i>	153
Gli affreschi di Risalaimi. Alcune puntualizzazioni VALERIA SOLA, <i>GALLERIA REGIONALE DI PALAZZO ABATELLIS, PALERMO</i>	159
Raffaello conosceva il prospettografo? PIETRO CESARE MARANI, <i>POLITECNICO DI MILANO</i>	165
Del Francia Bolognese, orefice e pittore, e della sua effigie GIOVANNA PERINI FOLESANI, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO "CARLO BO"</i>	171
Pittura fuori contesto: due tavole del Cinquecento a Palermo GAETANO BONGIOVANNI, <i>PARCO ARCHEOLOGICO E PAESAGGISTICO DI CATANIA</i>	177
La tavola raffigurante la Madonna di Loreto fra due Sante, nodo cruciale per la riscoperta del pittore rinascimentale di Sciacca, Luigi Carnimolla (doc. 1513-1544) ANTONIO CUCCIA, <i>STORICO DELL'ARTE</i>	183
Il polittico del Carmine di Palermo GIOVANNI MENDOLA †, <i>STORICO DELL'ARTE</i>	189
La "Pietà tra Sant'Agata e Santa Lucia" nell'Oratorio della "Mortificazione" a Trapani: gli enigmi di una tavola cinquecentesca LINA NOVARA, <i>STORICA DELL'ARTE</i>	195
Una pala di Giovanni Paolo Fonduli, cremonese, nella Sicilia del Cinquecento MARCO TANZI, <i>UNIVERSITÀ DEL SALENTO</i>	201
Arte e scienza nel Barocco: convergenze e divergenze PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ, <i>UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA</i>	207

Il Gesù tra i dottori e l'uso dei modelli dipinti in Orazio Borgianni ANTONIO VANNUGLI, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL PIEMONTE ORIENTALE</i>	213
Fra' Cosimo e fra' Semplice in Sicilia SERGIO MARINELLI, <i>UNIVERSITÀ CA' FOSCARI, VENEZIA</i>	221
Una traccia per Agostino Scilla ritrattista GIAMPAOLO CHILLÈ, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA</i>	227
Antonio Carneo e la cosiddetta <i>Prova del veleno</i> . Una precisazione iconografica CATERINA FURLAN, <i>GIÀ UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE</i>	233
Pittura, immigrazione e macismo: tre pittori messinesi a Tolone nel '600 GENEVÈVE BRESCH BAUTIER, <i>GIÀ DÉPARTEMENT DES SCULPTURES DU MUSÉE DU LOUVRE, PARIS</i>	239
Un peculiare e interessante inedito della pittura a Palermo di primo Settecento: il ritratto del missionario gesuita Prospero Intorcetta GIUSEPPE SCUDERI, <i>ARCHITETTO</i> VINCENZO SCUDERI, <i>GIÀ SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DELLA SICILIA</i>	243
L'influsso di Filippo Juvarra sull'opera di Vasi MARIA GIUSEPPINA MAZZOLA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	249
Un nuovo ritratto di Jacopo Tintoretto e una nota sullo strabismo nel Rinascimento BERNARD AIKEMA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA</i>	255
Tra Londra, Venezia e Roma nel Settecento. Tre miniature di Richard Wilson LORENZO FINOCCHI GHERSI, <i>UNIVERSITÀ IULM, MILANO</i>	259
Venezia, palazzo Gidoni: affreschi di Domenico Fossati e Pier Antonio Novelli GIUSEPPE PAVANELLO, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE</i>	265
Marie-Thérèse Charlotte de France e il suo ritratto conservato a Palermo MARIA ANTONIETTA SPADARO, <i>STORICA DELL'ARTE</i>	269
Lungo il sentiero della pittura dell'Ottocento in Sicilia: un ritratto in- edito di Giuseppe Patania IVANA BRUNO, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO E DEL LAZIO MERIDIONALE</i>	275

Alexis de Tocqueville: entre Sicilia y América. El mito de la naturaleza ancestral ESTER ALBA PAGÁN, <i>UNIVERSITAT DE VALÈNCIA</i>	281
Un bozzetto di Giuseppe Sciuti per le <i>Corse olimpiche</i> ADRIANO AMENDOLA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO</i>	287
Aggiornamenti su Paolo Vetri GIOACCHINO BARBERA, <i>GIÀ GALLERIA REGIONALE DI PALAZZO ABATELLIS, PALERMO</i>	293
Due acqueforti di Giorgio Morandi alla Mostra d'Arte Italiana di Berlino del 1937 LUCA CIANCABILLA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA</i>	299
Un pittore e un architetto: Alfonso Amorelli e Luigi Epifanio a Borgo "Amerigo Fazio". PAOLA BARBERA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA</i> GIUSEPPE ROTOLO, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO</i>	305
<i>SCULTURA</i>	
Un'altra presenza nordica nell'Abruzzo tardogotico: il San Michele Arcangelo della collegiata di Città Sant'Angelo ALESSANDRO TOMEI, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "G. D'ANNUNZIO", CHIETI-PESCARA</i>	313
Non Roma, ma Napoli. Non Algardi, Stellato. Una nuova pista per il Crocifisso Gambacurta in Sant'Ignazio all'Olivella. PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "SUOR ORSOLA BENINCASA"</i>	319
Piccoli segreti di un genio: alcune fonti visive e incisorie per la produzione di Giacomo Serpotta. RICCARDO LATTUADA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA "LUIGI VANVITELLI"</i>	325
Storia, Arte e Natura nelle fontane della Reggia di Caserta ROSANNA CIOFFI, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA "LUIGI VANVITELLI"</i>	331
Due aggiunte a Giuseppe Picano RAFFAELE CASCIARO, <i>UNIVERSITÀ DEL SALENTO</i>	337
Giovanni Fulgoni scultore e restauratore tra Roma e Parigi CHIARA PIVA, <i>SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA</i>	343

Una fonte rodiniana per la <i>Faunetta</i> di Domenico Trentacoste DAVIDE LACAGNINA, <i>UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA</i>	349
Bibliografia di Maria Concetta Di Natale A CURA DI ROSALIA FRANCESCA MARGIOTTA	355

Nota dei curatori

La straordinaria partecipazione di amici, colleghi, allievi e collaboratori, che hanno dato vita ai due corposi volumi, esprime bene i molteplici interessi di Maria Concetta Di Natale, studiosa, docente, curatrice di mostre e di percorsi museali, già coordinatrice del Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte fin dalla sua istituzione, direttrice di Dipartimento per più mandati e con deleghe rettorali nella branca dei beni culturali, che permangono tuttora.

Di Maricetta – come affettuosamente ci ha abituato a chiamarla – nessuno ignora il grande carisma, la capacità di coinvolgimento, l'entusiasmo e la tenacia con cui ha portato avanti sfide verso le quali nessuno si sarebbe mai impegnato. È stata capace, nei molti decenni di attività, di cogliere le potenzialità di temi, argomenti, campi di ricerca, mettendoli a frutto e sviluppandoli con risultati che ormai sono sotto gli occhi di tutti, e che la pongono tra le principali attrici nel campo storico-artistico a livello nazionale e internazionale.

L'intensa attività istituzionale non le ha mai impedito l'impegno nella ricerca, evidente nell'amplissima bibliografia qui elencata in appendice al secondo volume. La sua dedizione allo studio ha sempre puntato su larghi orizzonti, anche con celeberrime mostre ed importanti cataloghi con cui ha sempre dimostrato una delle sue principali qualità: la coinvolgente capacità di armonizzare, con sapiente regia, la corale presenza degli autori coinvolti a contribuirvi.

Tra le prime allieve di Maurizio Calvesi durante gli anni del suo indimenticabile soggiorno palermitano (1970-1977), Maricetta, fin dalla tesi di laurea e dai primi lavori autonomi dedicati alla pittura e alla miniatura in Sicilia dal XII al XVI secolo, apprende dal maestro e generosamente trasmette gli insegnamenti a sua volta ricevuti da Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan. Nello studio delle opere d'arte sacra cristiana, rigorosamente affrontato non sulle riproduzioni fotografiche, ma *de visu* e *manualiter*, ci ha insegnato a valutare con attenzione non solo gli aspetti stilistici o formali, ma anche quelli liturgici, devozionali, antropologici, legati all'artista, al committente, al fruitore, al collezionista, così come a riservare particolare interesse per le procedure tecnico-esecutive e conservative.

Noi curatori, che negli ultimi anni abbiamo avuto l'onore di averla come collega, facciamo parte di una folta schiera di allieve ed allievi che, grazie a lei, si sono avvicinati al patrimonio storico-artistico, soprattutto quello siciliano, nella sua interezza e originalità, dal medioevo al contemporaneo. Uno dei suoi primi insegnamenti è stato, per noi, il superare l'anacronistica distinzione tra arti "maggiori" e "minori", fornendo un approccio metodologico "paritario" allo studio delle arti decorative che ha fatto dell'Università di Palermo uno dei centri europei più attivi e rinomati in questo ambito. Conoscenza, valorizzazione e divulgazione sono gli obiettivi principali che hanno incoraggiato Maricetta a fondare l'*Osservatorio per le Arti Decorative in Italia (OADI)*, intitolandolo a Maria Accascina, pioniera di questo specifico settore di produzione artistica, che in Sicilia vanta uno sviluppo particolare e maggiormente variegato – polimaterico e policromo – rispetto ad altre regioni peninsulari. Organo scientifico dell'Osservatorio è "OADI rivista", giunta al suo venticinquesimo numero (giugno 2022), periodico *online* e a stampa che dà voce a studiosi e specialisti di arti decorative, ormai divenuta punto di riferimento internazionale per il settore.

Alla comune maestra va il nostro sincero e affettuoso riconoscimento, anche per la sua energica e volitiva determinazione nel fare dell'Arte una missione di vita, contemplandone, per parafrasare Gioacchino Di Marzo, onnipresente e basilare nei suoi studi, "il Bello, l'Idea e la Forma".

Pierfrancesco Palazzotto
Giovanni Travagliato
Maurizio Vitella

TABULA GRATULATORIA

Maria Andaloro
Anna Barricelli
Christobald Belda
Giovanna Capitelli
Rita Capurro
Tommaso Casini
Guido Cornini †
Eliana Corrao
Massimo Ferretti
Letizia Gaeta
Stefania Lanuzza
Giulia Orofino
Stefano Piazza
Renata Prescia
Simonetta Prospero Valenti Rodinò
Alessandro Rovetta
Anna Maria Ruta
Gaia Salvatori
Keith Sciberras
Carlo Sisi
Maddalena Spagnolo
Valerio Terraroli
Stefania Terzo
Rita Vadalà
Emma Vitale

ARTI DECORATIVE

“ἔργον τὸδ’ εὐγροφῆς Ζανὶ ἀνέθεντο” (Anth. Pal. VI 221).
Continuità morfologiche e funzionali negli ex voto figurativi

IGNAZIO E. BUTTITTA, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO*

Limitarsi a rilevare similitudini formali tra pratiche e immagini simboliche estrapolandole dai contesti culturali di appartenenza, ossia dalle loro concrete e specifiche condizioni d’uso, così sottraendole ai rapporti funzionali che esse detengono con tutti gli altri elementi del sistema di cui sono parte, costituisce un mero esercizio di virtuosismo comparativo che poco può dirci sul valore concretamente assunto da queste all’interno della realtà storico-culturale di appartenenza; lasciando piuttosto spazio, segnatamente nel caso dell’“oggetto artistico”, a una sorta di etnocentrismo estetico che trascura le condizioni originarie di produzione e fruizione¹. Dietro ogni immagine, dietro ogni manufatto stanno concezioni del tempo e dello spazio, sistemi e relazioni sociali, visioni del mondo e della vita che concorrono a fare di ogni figurazione – qualsivoglia ne siano il materiale, la tecnica, lo scopo per cui sono prodotti –, al contempo, un simbolo e un documento storico-culturale².

A partire da queste osservazioni e nella consapevolezza dei limiti di ogni ricerca sulle immagini e sugli immaginari simbolici tesa a rintracciare continuità oltre che morfologiche anche funzionali e semantiche, condurrò alcune considerazioni sugli *ex voto* figurativi a partire da un epigramma di Leonida di Taranto (IV-III sec. a.C.)³.

Per il mondo antico sono rare le testimonianze materiali e letterarie di *ex voto* – dipinti, incisi, scolpiti o plasmati – raffiguranti un evento drammatico risolto grazie all’intervento divino⁴. Tra le prime attestazioni di tale uso devozionale restano alcuni

¹ Cfr. M. GRIAULE, *Les symboles des arts africains*, in *L’Art nègre*, a cura di C. Raton, Paris 1951, pp. 12-24: 12-13; R. FIRTH, *La struttura sociale dell’arte primitiva*, in *Estetica e antropologia: arte e comunicazione dei primitivi*, a cura di G. Carchia - R. Salizzoni, Torino 1980, pp. 111-133: 116-117.

² Cfr. M. DOUGLAS-B. ISHERWOOD, *Il mondo delle cose*, Bologna 1984; A. APPADURAI, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986; J.M. LOTMAN, *La natura artistica delle stampe popolari russe*, Milano 2009

³ Cfr. E.R. BEVAN, *The poems of Leonidas of Tarentum*, Oxford 1931; M. GIGANTE, *L’Edera di Leonida*, Napoli 2011.

⁴ Cfr. T. HOMOLLE, *Donarium*, in *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, a cura di C. Daremberg - E. Saglio, t. II, p. I, Paris 1892, pp. 363-382; W.H.D. ROUSE, *Greek Votive Offerings: An Essay in the History of Greek Religion*, Cambridge 1902; K. KAROGLU, *Attic Pinakes: Votive Images in Clay*, Oxford 2010; J. HUGHES, *Votive Body Parts in Greek and Roman Religion*, Cambridge 2017.

epigrammi ellenistici e, tra tutti, esemplarmente, un componimento di Leonida di Taranto:

In una nevosa notte invernale,
sfuggendo alla violenta grandine e al gelo crudele,
un leone vecchio e solitario, raggelato in tutte le sue membra,
penetrò in un ovile di caprai che abitano le montagne.
Loro, non già temendo per la sorte delle loro capre, ma per loro stessi,
impietriti, invocavano Zeus Salvatore.
Ma la bestia, la notturna bestia, attese che la tempesta fosse cessata
e abbandonò l'ovile senza ferire uomo o animale.
Per questo i montanari un'opera ben dipinta dell'evento
hanno offerto a Zeus su una quercia dal robusto tronco
(οἱ δὲ πάθης ἔργον τόδ' εὐγραφεὺς ἀκρολοφίτα
Ζαυὶ παρ' εὐπρέμνω τᾶδ' ἀνέθεντο δοῦνι)⁵.

Come per la più larga parte degli *ex voto* figurativi cristiani, l'immagine, "l'opera ben dipinta", evocata dai versi leonidei, rappresenta il contesto e il momento del "miracolo" mettendo in scena l'evento rischioso, i beneficiati e, quindi, direttamente o implicitamente (poiché essa è sempre implicata nella situazione comunicativa rappresentata), la stessa "divina potenza"⁶; questo a differenza degli *ex voto* plastici che perlopiù presentano la parte del corpo guarita, il bene ottenuto ovvero atti cultuali e gesti offertori alla divinità latrice del beneficio⁷.

Si tratta, nel caso dell'epigramma leonideo, di intervento divino immediatamente successivo a un'improvvisa e non premeditata richiesta di aiuto: intervento tanto più importante da ricordare sia in memoria di una peculiare relazione tra i devoti e il dio, della sua benevolenza e della loro riconoscenza, sia, più in generale, come attestazione della sua *potentia*; una "potenza" che va comunicata nella sua immediata e risolutiva manifestazione così offrendo un decisivo contributo all'affermazione e al consolidarsi del culto. Tal genere di *ex voto* figurativi-narrativi si presentano, infatti, oltre che come «espaces picturaux où se projette la vision d'une relation personnelle entre le donateur et son protecteur»⁸, quindi come «dichiarazione di obbligazione permanente del miracolato verso il santo o il dio miracolante»⁹, quale forma particolarmente efficace di «prédication en image»¹⁰.

⁵ *Anthologia graeca ad fidem codicis olim Palantini nunc Parisini ex apographo Gothano edita*, vol. I, Lipsia 1813, p. 257.

⁶ Cfr. J. ARROUYE, *Sémiotique de l'ex-voto*, in "Sémiotica", a. XXXI (1980), n. 1/2, pp. 35-44: 35.

⁷ Cfr. G.A. MANSUELLI, *Asklepios*, in *Enciclopedia dell'arte antica: classica e Orientale*, vol. I, Roma 1958, pp. 719-724; M. MELFI, *I santuari di Asclepio in Grecia*, vol. I, Roma 1961, pp. 17 sgg. e 286 sgg.; A. CAMPUS, *Ex voto come fine, ex voto come mezzo*, in "Rivista di studi fenici", n. 25 (1997), pp. 69-77.

⁸ B. COUSIN, *Espace et Sacré sur l'ex-voto peint provençal*, in "Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest", t. 90 (1983), n. 2, pp. 349-356: 350.

⁹ A. BUTTITTA, *Gli ex-voto di Altavilla Milicia*, Palermo 1983, pp. 11 sg.

¹⁰ J. ARROUYE, *Sémiotique...*, 1980, p. 41.

“ἔργον τὸδ’ ἐϋγραφεὺς Ζακὶ ἀνέθεντο” (Anth. Pal. VI 221)

Gli *ex voto* figurativi sono di fatto realizzati per essere perpetuamente esposti tanto allo sguardo della divinità, quanto a quello degli altri devoti, costituendosi al contempo come “preghiera visibile” e permanente alla divinità salvatrice e come perenne testimonianza di gratitudine¹¹: «l’oggetto parla in continuazione come nessun mortale è in grado di fare», restando a testimoniare la devozione del fedele dopo il suo ritorno alla vita quotidiana e anche oltre la sua stessa vita¹².

Va inoltre osservato che: gli *ex voto*, in quanto oggetti donati al dio e perciò ad esso consacrati, divengono partecipi «della maestà e della inviolabilità degli dèi»¹³, costituendosi a tutti gli effetti come “materia sacra”¹⁴; in tutti i contesti storico-culturali la consegna di oggetti votivi alla divinità viene eseguita seguendo forme e prassi sancite dalla tradizione, secondo, cioè, una procedura rituale codificata: l’*ex voto* a Zeus, trova senso e compimento solo al momento della sua affissione a “una quercia dal bel fusto”, l’albero sacro al sovrano dell’Olimpo¹⁵.

Leonida, come dice Cicerone dello stoico Cleante, dipinge il quadro votivo con le parole: «tabulae (...) verbis depingere solebat»¹⁶. Può dirsi, infatti, che i versi leonidei si presentino come meta-comunicativi e ekphrastici¹⁷: sono, a un tempo, narrazione dell’episodio che darà vita al manufatto votivo e descrizione anteposta nel tempo della scena rappresentata, proponendosi funzionalmente, al di là della stessa volontà dell’autore, come traduzione processuale e performativa di una rappresentazione di per sé statica. Come rileva Prioux, nell’epigramma «le rapport entre texte et peinture est explicité (...): en l’absence du tableau qui n’a peut-être jamais existé, l’épigramme, qui circule, coupée de son contexte réel ou fictif, dans les livres de poésie, devient le substitut du tableau votif»¹⁸.

Su un altro piano il rapporto tra parole e immagini trova nell’*ex voto* su tavoletta concreta espressione. Nell’*ex voto* pittorico, per mezzo di un’iscrizione, si stabilisce una ancor più forte relazione tra l’immagine e chi la osserva poiché la comunicazione scritta a corredo, anche quando estremamente sintetica, accresce la possibilità del figurato di interagire con l’osservatore¹⁹. Molti *ex voto* antichi presentano, infatti, più o meno lunghe iscrizioni ove è indicato il nome del donatore, quello della divinità destinataria e le

¹¹ Cfr. G.B. BRONZINI, *Ex voto religione dei pellegrinaggi*, in “Lares”, vol. 67 (2001), n. 4, pp. 579-587: 586; D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino 2009, p. 213; P. VEYNE, “Titulus praelatus”: *offrande, solennisation et publicité dans les ex-voto gréco-romains*, in “Revue Archéologique”, n. s., fasc. 2 (1983), pp. 281-300: 283.

¹² K. ROBB, *Le origini poetiche dell’alfabeto greco: ritmo e abecedario dalla Fenicia alla Grecia*, in *Arte e comunicazione nel mondo antico*, a cura di E. HAVELOCK-J.P. HERSHBELL, Roma-Bari 1992, pp. 33-50: 41. Cfr. R. COGLITORE, *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati*, Palermo 2012, pp. 105-106.

¹³ T. HOMOLLE, *Donarium...*, 1892, p. 368.

¹⁴ Cfr. U. FABIETTI, *Materia sacra. Corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*, Milano 2014.

¹⁵ O. DE CAZANOVE, *Suspension d’ex-voto dans les bois sacrés*, in *Les bois sacrés*, Napoli 1993.

¹⁶ *De finibus*, 2, 21, 69.

¹⁷ Cfr. M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano 2012.

¹⁸ É. PRIoux, *Le paysage des offrandes votives chez Léonidas de Tarente*, in “Cahiers Mondes anciens”, n. 9 (2017), p. 29.

¹⁹ Cfr. H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano. Teoria dell’atto iconico*, Milano 2015, p. 47; C. SEVERI, *L’oggetto-persona. Rito memoria immagine*, Torino 2018, pp. 143 sgg.

ragioni della gratitudine del fedele²⁰, non diversamente dagli *ex voto* pittorici cristiani medievali e moderni che riportano, generalmente, insieme alla laconica dicitura “per grazia ricevuta”, indicazioni relative al dedicatario, all’intercessore e informazioni che aiutano a comprendere la situazione in cui si è realizzato il miracolo²¹. Tra immagine e testo esiste, dunque, un rapporto di reciproca definizione e significazione²². Osserva Bronzini come in questi *ex voto* pittura e scrittura non siano separabili e costituiscano «due mezzi comunicativi complementari che agiscono in correlazione e sintonia nel meccanismo magico-religioso, come avviene negli scongiuri (...) dove il gesto e la parola concorrono a rinnovare il mito»²³. La narrazione, scritta o orale, sempre processuale, può dirsi ambisca a cristallizzarsi in immagine fissa e materica; l’immagine, di per sé statica, a sciogliersi e ad animarsi nella narrazione.

Dall’antichità greca e romana²⁴ provengono, dunque, numerose testimonianze sull’uso di tipologie di *ex voto* che, tanto a livello morfologico quanto a quello funzionale, sono ampiamente documentate nel folklore moderno e contemporaneo. Gli stessi schemi figurativi finiscono con il ripetersi nel tempo secondo una linea di concrete imitazioni ovvero nel rinnovarsi di una tenace memoria figurativa²⁵. Gli *ex voto* si rivelano così essere, al pari di diversi altri oggetti e prassi culturali, «componenti di lunga durata (...) che attraversano (...) esperienze diverse e che vengono via via reinterpretati e adattati alle nuove esigenze»²⁶. È l’umano inesauribile bisogno di protezione e rassicurazione ad avere determinato certe apparenti continuità al livello delle pratiche e del simbolismo rituali tra *paganitas* e *cristianitas*²⁷. Non diretta filiazione, piuttosto il ripresentarsi di analoghe situazioni e istanze esistenziali dinanzi alle quali si recuperano, talora ripetendo costantemente nel tempo, talora ricorrendo alla memoria culturale²⁸, simboli, oggetti e prassi di comprovata efficacia.

²⁰ T. HOMOLLE, *Donarium...*, 1892, p. 378.

²¹ Cfr. L. BORELLO, *Ex voto e religione popolare*, in *Strumenti e ricerche sulla religione delle classi popolari-1. Problemi di impostazione e di metodo*, a cura di F. Bolgiani, Torino 1981, p. 101.

²² Cfr. B. COUSIN, *Ex-voto provençaux et histoire des mentalités*, in “Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d’ethnologie”, n. 1-4 (1977), pp. 183-212: 189 ss.; L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002, p. XVII.

²³ G.B. BRONZINI, *Fenomenologia dell’ex voto. Il caso Puglia*, in *Ex voto e santuari in Puglia*, a cura di G.B. Bronzini, Firenze 1993, pp. 10-11. Cfr. C. SEVERI, *Il percorso e la voce. Un’antropologia della memoria*, Torino 2004.

²⁴ Cfr. G.B. BRONZINI, *Per una lettura antropologica di Orazio metafora dell’ex voto rituale di viaggio*, in “Lares”, vol. 60 (1994), n. 1, pp. 5-17: 8.

²⁵ «Votive forms are capable of both disappearing for a very long time and reappearing when one least expects it. They are just as capable of resisting any perceptible evolution» (G. DIDI-HUBERMAN, *Ex-Voto: Image, Organ, Time*, in «L’Esprit Créateur», v. 47 (2007), n. 3, pp. 7-16: 7.

²⁶ L. BOLZONI, *La rete...*, 2002, p. XXV.

²⁷ M. FIRPO-F. BIFERALI, *Immagini ed eresie nell’Italia del Cinquecento*, Roma-Bari 2016, p. 9. Cfr. J. DELU-MEAU, *Rassicurare e proteggere*, Milano 1992, p. 194; O. NICCOLI, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma-Bari 2011, pp. 43 sgg.; I.E. BUTTITTA, *Continuità delle forme e mutamento dei sensi. Ricerche e analisi sul simbolismo festivo*, Acireale-Roma 2013.

²⁸ Cfr. M. HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris 1952; J. ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino 1997; U. FABIETTI-V. MATERA, *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Roma 1999.

“ἔργον τὸδ’ ἐϋγραφές Ζαὺν ἀνέθεντο” (Anth. Pal. VI 221)

A prescindere comunque dalle dinamiche e dalle ragioni che hanno potuto dar luogo a tali continuità/riproposizioni nell’uso degli *ex voto* figurativi, sono numerosi gli autori che ne hanno rilevato l’esistenza e la consistenza. Tra gli altri osserva Freedberg: «l’intera prassi di render grazie tramite rappresentazioni, o della parte del corpo risanata, o della circostanza da cui si era salvato il protagonista, rimase una consuetudine inestirpabile, e tale rimane ancor oggi, in molte parti del mondo»²⁹.

La *pinax* descritta dai versi di Leonida, al pari delle *tabellae pictae* latine, richiama gli *ex voto* dipinti su tavoletta, vetro o altro supporto, ampiamente attestati nei santuari cristiano-cattolici³⁰; ciò a testimonianza della lunga continuità ovvero dell’“eterno ritorno” morfologico e funzionale di pratiche e oggetti culturali³¹ e, segnatamente, della consistenza, dell’uso e della percezione delle immagini in ambito magico-religioso³². Dinanzi al reiterarsi di forme e codici della rappresentazione che restano sostanzialmente immutati dal punto di vista funzionale, va preso atto non solo della perduranza storica di immaginari e strategie immaginative ma anche di quella dei regimi scopici e delle modalità relazionali tra immagini “sacre” e credenti³³. Nella pratica cultuale viva e concreta, nello spazio-tempo performativo della credenza, le sante immagini sono assai più che semplici segni destinati a indirizzare il pensiero del fedele verso la storia esemplare della divinità che viene rappresentata e a evocare le verità della fede: le immagini di fatto fanno presente ciò che raffigurano³⁴. E nella tavoletta dipinta troviamo rappresentati, l’uno accanto all’altro, terreno e ultraterreno, uomini e divinità. Il dio o il santo vi compaiono in figura a tradurre matericamente la manifestazione della loro presenza e potenza³⁵. L’immagine “sacra” è viva e assertiva³⁶. Ancor più quando ad essa

²⁹ D. FREEDBERG, *Il potere...*, 2009, p. 211. Cfr. P. BURKE, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma 2002, p. 61.

³⁰ A. CIARROCCI-E. MORI, *Le tavolette votive italiane*, Udine 1960; *Ex voto tra storia e antropologia*, a cura di E. De Simoni, Roma 1986; A.M. TRIPPUTI, *Bibliografia degli ex voto*, Bari 1995; M.M. SATTA, *I miracoli per grazia ricevuta: religiosità popolare in Sardegna*, Sassari 2000; D. FERRARIS, *Ex voto: Tra arte e devozione*, Padova 2016.

³¹ G. VIDOSI, *Ex voto italiani*, in “Folklore italiano”, a. VI (1931), fasc. III-IV, pp. 281-290; P. CAPPARONI, *La persistenza della forma degli antichi donaria anatomici negli ex voto moderni*, Milano 1937; F.C. PAPARELLA, *Gli ex voto dei santuari calabresi: esempi moderni di gesti antichi*, Arcavacata di Rende 2015.

³² J. SÉGUY, *Images et religion populaire*, in “Archives de Sciences sociales des Religions”, a. 44 (1977), n. 1, pp. 25-44; P. APOLITO, *Immagine-corpo nella cultura popolare meridionale*, in *Storia del Mezzogiorno: Aspetti e problemi del Medioevo e dell’età moderna*, a cura di G. GALASSO-R. ROMEO, Napoli 1994, pp. 181-214; F. FAETA, *Le figure inquiete. Tre saggi sull’immaginario folklorico*, Milano 1989; I.E. BUTTITTA, *La memoria lunga. Simboli e riti della religiosità tradizionale*, Roma 2002, pp. 17 sgg.

³³ Cfr. R. SKEATES, *Visual Culture and Archaeology: Art and Social Life in Prehistoric South-East Italy*, London 2005; V. CAMMARATA-R. COGLITORE-M. COMETA, *Archaeologies of Visual Culture: Gazes, Optical Devices and Images from 17th to 20th Century Literature*, Göttingen 2016.

³⁴ Cfr. G. VAN DER LEEUW, *Fenomenologia della religione*, Torino 1975, pp. 350-351; G.S. STRONG, *Images, Veneration of Images*, in *The Encyclopedia of Religion*, a cura di M. Eliade, vol. XVI, New York 1987, pp. 97-104.

³⁵ Cfr. D. FREEDBERG, *Il potere...*, 2009, p. 49; J.J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, Torino 1997, p. 138; F.H. JACOBS, *Votive Panels and Popular Piety in Early Modern Italy*, New York 2013, p. 29.

³⁶ H. BREDEKAMP, *Immagini...*, 2015, pp. 190 sgg.; C. WULF, *Homo imaginationis. Le radici estetiche dell’antropologia storico-culturale*, Milano-Udine 2018, pp. 125 sgg.

si accompagna un testo che le dà parola. Osserva Bredekamp per il mondo antico, ma le sue considerazioni possono essere estese ad altri contesti storico-culturali, che le figure «contrassegnate da iscrizioni in prima persona rappresentano, nella loro sintesi, il convincimento che gli artefatti non si presentano all'uomo solo come enti corporei attivi, indipendenti e capaci di parola, ma anche in grado di spingerlo a un determinato comportamento, di influenzarlo»³⁷.

Le analogie morfologiche e funzionali tra *pinax*, *tabellae pictae* e *ex voto* figurativi cristiani testimoniano una certa continuità delle forme e delle prassi culturali, rivelano il reiterarsi di modalità di interazione tra fedeli e divinità a livello del culto popolare, illustrano analoghe ortoprassi rituali, non comportano però un'analogia o sovrapposibilità tra i soggiacenti sistemi di credenze. Le concezioni e le rappresentazioni delle potenze trascendenti, il loro spazio di intervento nella sfera umana, il loro concreto potere, sono indubbiamente diversi nel tempo e nello spazio e presentano una significativa variabilità culturale. Ciò che costituisce una costante nel rapporto tra immanenza e trascendenza è il fatto che le credenze religiose si esprimono, si rendono esplicite e osservabili anche per gli stessi attori, al livello dei comportamenti, cioè in quella "dimensione materiale" «che, *di fatto*, rende possibile pensare e 'concretizzare' l'esperienza della trascendenza»³⁸. Oggetti, immagini, corpi, sostanze, artefatti sono «tutti elementi (...) centrali per agire e al tempo stesso per pensare 'religiosamente'»³⁹, può dirsi anzi che questi, attraverso il loro rivelarsi, circolare e interagire all'interno del campo rituale, diano forma al pensiero, lo orientino verso conoscenze meta-reali che stanno fuori del campo sensoriale, creino sensibilità, inducano specifici comportamenti, influenzando così i rapporti tra gli uomini e i rapporti tra questi e il mondo⁴⁰. Il rituale, dunque, attraverso la presentazione del simbolismo materiale, immateriale e performativo, di fatto «fa la religione, la rende cioè 'concreta', comprensibile e comunicabile agli occhi stessi di coloro che vi si riconoscono»⁴¹, di converso l'analisi del simbolismo, dei prodotti "artistici" religiosi, esercitata secondo un rigorosa metodologia storico-comparativa attenta alla ricostruzione dei contesti d'uso, può guidarci verso una più compiuta comprensione dei soggiacenti sistemi di pensiero. In sostanza, guardando ai prodotti "artistici" quali esiti di procedure intellettuali prima che manuali, appare chiaro come essi possano costituire indicatori particolarmente rappresentativi della dimensione ideologica, sovrastrutturale, di una società e possano aiutarci a ricostruire, in assenza di altri documenti o in concorso con essi, la dimensione immateriale della cultura⁴².

³⁷ H. BREDEKAMP, *Immagini...*, 2015, p. 48.

³⁸ U. FABIETTI, *Materia...*, 2014, p. 7.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ H. BREDEKAMP, *Immagini...*, 2015, pp. 5 sgg. Cfr. *Materializing Religion: Expression, Performance and Ritual*, a cura di W.J.F. Keenan-E. Arweck, USA 2006.

⁴¹ U. FABIETTI, *Materia...*, 2014, p. 153.

⁴² Cfr. B. COUSIN, *L'Ex-voto, document d'histoire, expression d'une société*, in "Archives de sciences sociales des religions", a. 48 (1979), n. 1, pp. 107-124; P. BURKE, *Testimoni oculari...*, 2002; I. WEINRYB, *Introduction: Ex-Voto as Material Culture*, in *Ex Voto: Votive Giving Across Cultures*, a cura di I. Weinryb, New York 2016, pp. 1-21.

Una Regina, un Vizir e due Re. Un piccolo rebus di storia degli Scacchi

LUCINIA SPECIALE, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL SALENTO*

La collezione del Bode Museum conserva una piccola scultura in avorio d'elefante, nella quale è stata giustamente riconosciuta una figura del gioco degli scacchi, per l'esattezza una Regina (Berlino, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, inv. 615) (Fig. 1). Il pezzo fu segnalato agli studi per la prima volta da Émile Bertaux e collegato, sia pure con qualche riserva, all'*atelier* cui è concordemente attribuita l'esecuzione delle placchette con le Storie vetero e neotestamentarie del Museo Diocesano di Salerno¹. Qualche anno più tardi, l'associazione sarebbe stata ripresa da Adolph Goldschmidt² nel grande *corpus* degli avori occidentali, dove la Regina dell'allora Kaiser Friedrich-Museum figura all'interno di un nucleo di piccoli manufatti d'uso profano, per lo più pezzi per il gioco degli scacchi, che lo studioso riferisce all'ambiente culturale nel quale fu realizzato l'*antependium* salernitano³. In grazia di questo accostamento, mai rimesso in discussione, la statuetta di Berlino gravita da poco più di un secolo nell'orbita degli avori di Salerno⁴. Non a caso, il recente riallestimento della sala nella quale è esposta la colloca nella vetrina che ospita i due frammenti sottratti alla serie salernitana e pervenuti separatamente a Berlino: l'incontro tra Dio e Abramo e la Cena di Cristo in Emmaus.

Con le lamine di Salerno la figurina femminile di Berlino mostra una parentela molto spiccata: la forma e i motivi decorativi del massiccio sedile sul quale campeggia

¹ Cfr. É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale, I, De la fin de l'Empire Romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris, 1903, p. 437. Il pezzo era stato acquisito alla raccolta del Königlische Museen nel 1855 e associato già da Wilhelm Vöge al complesso salernitano: W. Vöge, *Königliche Museen zu Berlin. Die Elfenbeinbildwerke*, Berlin 1900, n. 70, p. 479.

² Cfr. A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Romanischen Zeit, XI.-XIII. Jahrhundert*, Berlin 1926, n. 166, p. 47, tav. LX.

³ Sebbene la scheda riproponga la denominazione critica, Goldschmidt era persuaso che l'insieme formasse in origine una cattedra: IDEM, *Die Elfenbeinskulpturen...*, 1926, pp. 36-39, qui p. 37. Struttura e funzione originale dell'arredo liturgico dal quale furono prelevate le placchette salernitane restano un problema aperto. In proposito: *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno*, a cura di F. Bologna, I e II, Napoli 2008; inoltre *The Salerno Ivories: objects, histories, contexts*, F. Dell'Acqua-A. Cutler-H.L. Kessler-A. Shalem-G. Wolf (eds.), Berlin 2016; V. PACE, *Una bibbia in avorio: Arte mediterranea nella Salerno dell'XI secolo*, Milano 2016.

⁴ Per il pezzo di Berlino R. MART, s.v. n. 33, *Königin eines Schachspiels*, in *Meisterwerke aus Elfenbein der Staatlichen Museen*, München 1999, p. 89, con riferimenti. Si veda però anche F. Bologna, *Avori medievali...*, in *Lenigma...*, 2008, p. 86, II, n. 74, p. 440.



Fig. 1, Maestranza campana, XII secolo, pedina per il gioco degli scacchi, *Regina*, avorio scolpito, Berlin, Bode Museum, SKS, inv. n. 615 (foto Bode)



Fig. 2, Bottega francese, XVIII secolo, pedina per il gioco degli scacchi, *Vizir* [?], avorio scolpito, Paris, Cabinet des Médailles et Antiques, inv. 55307 (già Collezione Caylus) (foto-BnF)

la sovrana richiamano l'impianto e gli ornati del trono di *Erode nella Strage degli Innocenti* (Fig. 3). Una citazione anche più prossima delle placchette salernitane sembrano offrirla gli ornamenti che impreziosiscono l'acconciatura della principessa: il diadema e i grandi orecchini a disco trovano un evidente parallelo negli attributi che distinguono la personificazione della *Luna nella Creazione degli Astri* del ciclo veterotestamentario (Fig. 4). Alla placchetta sembrano accostabili anche il profilo paffuto della statuetta, che richiama il volto di tre quarti della Selene salernitana, e le cadenze morbide della veste della piccola regina. L'insieme di questi elementi conforta l'ipotesi che, sotto il profilo stilistico-formale, la statuetta berlinese possa ritenersi un riverbero del complesso salernitano: ciò giustifica la cronologia d'esecuzione, c. 1100, formulata da Goldschmidt, lievemente più tarda di quella – XI secolo – da lui stesso attribuita al gruppo di Salerno.

Sul piano morfologico, la Regina di Berlino è generalmente associata a un ristretto nucleo di pezzi figurati per il gioco degli scacchi – assai più rari di quelli del tipo aniconico, normalmente in uso in Europa nei secoli centrali del medioevo – radunati attorno alla serie detta di Carlo Magno, proveniente dal tesoro dell'abbazia di Saint-Denis e confluita nel Cabinet des Médailles et Antiques della Bibliothèque Nationale de



Fig. 3, Maestranza campana, XII secolo, Nuovo Testamento, *La strage degli Innocenti*, avorio scolpito, Salerno, Museo Diocesano (foto archivio personale autore)

France⁵. Questo singolare *corpus* è accomunato dal particolare pregio della materia nella quale è scolpito – l’avorio d’elefante – e dalle dimensioni relativamente elevate dei pezzi da gioco. Nell’insieme rientrano la Regina berlinese, due Re della Collezione Carrand – gli inv. 60 e inv. 62 C oggi al Bargello⁶ – e una terza figura maschile, sistemata all’interno di un’edicola merlata ma vistosamente priva degli attributi regali, proveniente dalla collezione di antichità del conte di Caylus⁷ e attualmente compresa nella raccolta del Cabinet des Médailles et Antiques della Bibliothèque Nationale de France (inv. 55307) (Fig. 2)⁸. Il pezzo più prossimo, per iconografia e stile, alla Regina di Berlino parrebbe quest’ultimo, che del suo omologo femminile condivide anche il gesto della mano, rivolta con l’indice disteso verso la sua destra.

⁵ Per il *set* detto di Carlo Magno: L. SPECIALE, *Il gioco di un Re: gli Scacchi di Carlo Magno*, in EADEM, *Immagini per la storia. Ideologia e rappresentazione del potere nel mezzogiorno medievale*, “Testi, studi, strumenti”, 30, Spoleto 2014, pp. 127-148, con riferimenti; inoltre EADEM, *The Game of Thrones*, in *Meanings and Functions of the Royal Portrait in the Mediterranean World (11th-15th Centuries)*, in cds.

⁶ Da ultimo, D. GABORIT CHOPIN, *Pedine e scacchi*, in *Gli avori del Museo Nazionale del Bargello*, a cura di I. Ciseri, Milano 2018, pp. 153-170, qui pp. 162-166.

⁷ A.C.P. DE CAYLUS, *Recueil d’antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, 6, Paris 1764, pp. 323-325 e tav. CIII.

⁸ M. DU MERSAN, *Histoire du Cabinet des Médailles, Antiques et pierres gravées*, Paris 1838, p. 26.



Fig. 4, Maestranza campana, XII secolo, Antico Testamento, *La creazione degli Astri*, avorio scolpito, Salerno, Museo Diocesano (foto archivio personale autore)

Nell'identificare questa figura come un pezzo del gioco degli scacchi, e rilevando l'assenza della corona, Goldschmidt propose di identificare in questo elemento una possibile rappresentazione della seconda figura di comando della scacchiera islamica, il *Vizir*⁹. Nella più che scarsa compagine di scacchi figurati documentata nell'Occidente latino attualmente nota il pezzo Caylus sarebbe tuttavia un *unicum*. In effetti, Harold Murray, un'autorità in materia di storia degli scacchi, segnalandone la presenza all'interno della collezione del Cabinet des Médailles et Antiques, suggerì che potesse trattarsi di un altro elemento della scacchiera medievale, l'*Aufin*, corrispondente all'alfiere¹⁰.

⁹ A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen...*, 1926, n. 167, p. 47: «Die männliche thronende Figur ist, da sie keine Krone trägt, wohl nicht als König, sondern als Wezir anzusehen».

¹⁰ H.J.R. MURRAY, *History of Chess*, Oxford, 1913 (ed. New York 1965), p. 758. A Murray rimonta anche l'associazione del pezzo Caylus e del nucleo Carrand al *set* di Carlo Magno.

Ancorché molto suggestiva, l'ipotesi che nel pezzo Caylus possa identificarsi una variante della contaminazione tra figure islamiche e pezzi occidentali testimoniata dal *set* detto di Carlo Magno, ripresa assai di recente con nuovi argomenti da Danielle Gaborit Chopin¹¹, si rivela scarsamente verosimile alla luce di quanto si conosce sulla storia dell'acclimatazione del gioco in Europa. Secondo gli studi più accreditati, figure e regole del *ludus scachorum* avrebbero preso forma tra l'India e la Persia, dove il gioco risulta attestato già intorno alla fine del VI secolo. La conquista araba ne avrebbe poi rapidamente favorito la diffusione nel vicino oriente e nell'area mediterranea¹². Nella versione del gioco praticata dagli arabi, la serie di ciascuno dei due giocatori doveva comprendere due figure di comando, il re e il suo primo ministro – in arabo *Vizir* – e le quattro componenti di un'armata orientale: i guerrieri a piedi, quelli a cavallo, i carri e gli elefanti. Nella variante che se ne diffuse nell'Europa cristiana, la catena di comando di due eserciti affrontati avrebbe conosciuto una rapida metamorfosi, convertendosi nella struttura di una corte¹³. L'impronta di questa trasformazione traspare nella diversa identità che assumono i pezzi maggiori del gioco: in primo luogo il *Vizir*, al quale si sostituisce molto presto una figura femminile, la regina, come documentano intorno già alla fine del X secolo i *Versus de scachis*, una composizione in versi che conserva la più antica trasposizione in lingua latina di figure e regole del gioco¹⁴. Per queste ragioni, come ho già sostenuto in un'altra occasione, l'origine medievale del pezzo Caylus è da considerare molto dubbia¹⁵. La documentata presenza di questa pedina in una collezione archeologica del XVIII secolo è da ritenersi un riverbero molto precoce – e per questo assai prezioso – della fortuna degli Scacchi di Carlo Magno, non il segno della germinazione medievale di quel *set* da gioco. Del resto, la scheda nella quale lo stesso

¹¹ D. GABORIT CHOPIN, *Pedine...*, 2018, p. 165.

¹² Sebbene sia ormai molto datato, il miglior lavoro sulla storia del gioco è ancora quello di H.J.R. MURRAY, *supra*, nota 10. Per la storia della sua acclimatazione in Europa: R. EALES, *The Game of Chess: an Aspect of Medieval Knightly Culture*, in *The Ideals and Practice of Medieval Knighthood*, Woodbridge 1986, pp. 12-34; M. PASTOUREAU, *L'arrivo degli scacchi in Occidente. Storia di una acculturazione difficile*, in Idem, *Medioevo simbolico*, I. ed. Paris, 2004, Roma-Bari 2005, pp. 247-268; S. MAKARIOU, *Le jeu d'échecs, une pratique de l'aristocratie entre Islam et chrétienté des IXe-XIIIe siècles*, in *Chrétiens et musulmans autour de l'an 1100*, actes des XXXVIe Journées Romanes de Cuxa (= Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 35 (2003/2004)), pp. 127-140.

¹³ R. MÜLLER, *Il gioco degli scacchi come metafora della civiltà medievale*, in "Ludica", 1 (1995), pp. 114-125.

¹⁴ Per l'origine e la data di questa composizione cfr. H. GAMER, *The Earliest Evidence of Chess in western literature: the Einsiedeln Verses*, in "Speculum", XXIX (1954) pp. 734-750. A propiziare la precoce conversione del *Vizir* in una regina potrebbe essere stato, secondo Gamer, l'arrivo in Europa di una principessa bizantina, Teofano, che potrebbe essere stata il primo proprietario del *set* in agata e calcedonio dal quale furono ricavate alcune delle gemme incastonate nell'ambone di Enrico II. Sulla questione: A. KLUGE PINSKER, *Schachspiel und Trictrac. Zeugnisse mittelalterlicher Spielfreunde in Salischer Zeit*, Mainz 1991, pp. 14; 34-35; P. CORDEZ, *Schatz, Gedächtnis, Wunder: die Objekte der Kirchen im Mittelalter*, „Quellen und Studien zur Geschichte und Kunst im Bistum Hildesheim“, 10, Regensburg 2015, pp. 110-113.

¹⁵ Cfr. L. SPECIALE, *Il gioco come status-symbol. Gli scacchi tra formule rappresentative e testimonianze materiali*, in *Il gioco nella società e nella cultura dell'altomedioevo*, "Settimane di Studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo", LXV Spoleto 2018, pp. 260-261.

Caylus descrive la statuetta la identifica come il ritratto – non molto riuscito – di un imperatore della tarda antichità, non come un rilievo medievale¹⁶.

Che il pezzo Caylus e i due Re del Bargello siano imitazioni moderne e non repliche medievali di un modello molto autorevole, lo dimostra il fatto che tanto l'uno che gli altri offrono un 'centone' di motivi decorativi dei due Re del *set* di Carlo Magno, senza realmente dividerne il linguaggio formale¹⁷. Non meno significativa, a mio giudizio, è la manifesta incongruenza del gesto che accomuna il presunto Vizir e uno dei due Re Carrand. Entrambi come la regina berlinese puntano il dito verso destra (Fig. 1 e Fig. 2), indicando l'elemento del corredo al quale sono affiancati: una soluzione, questa, che avrebbe senso solo per la prima delle due figure, il Vizir, non certo per la pedina più importante del gioco, il Re. È da credere che l'autore delle statuette non avesse chiaro il senso di quella peculiarità iconografica e che l'abbia riprodotta senza intenderne il significato.

Resta da chiarire attraverso quali canali l'autore del pezzo Caylus e del suo gemello fiorentino possa aver conosciuto l'arrangiamento iconografico della statuetta berlinese. Sfortunatamente la storia collezionistica di questa misteriosa regina è in larga parte sconosciuta. L'evidente citazione che ne propone il presunto Vizir porterebbe a credere che questa fosse a Parigi nel momento in cui prese avvio la fortuna moderna degli scacchi di Saint-Denis. Ma questa è già un'altra storia.

* Ho sentito parlare per la prima volta di Maricetta Di Natale da universitaria, in casa di una cara amica di famiglia, Teresa Viscuso Žorić, per me da sempre "zia" Teresa. Teresa parlava spesso, con una certa ammirazione, dell'energia di questa giovane collega, che perlustrava instancabilmente i musei diocesani, avviando le prime ricerche del suo più grande impegno di studio: il censimento dell'enorme patrimonio di arti decorative conservato nelle collezioni siciliane, condotto sulle orme di una straordinaria pioniera di questi studi come Maria Accascina. Il mio piccolo contributo vuole essere un omaggio all'immenso e prezioso lavoro di entrambe.

¹⁶ Cfr. A.C.P. DE CAYLUS, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, t. 6, Paris 1764, pp. 323-325 e tav. CIII.

¹⁷ Concordo con Danielle Gaborit Chopin circa la probabile diversità degli esecutori, ma ritengo che entrambi i Re del Bargello non siano medievali. Per circoscrivere la cronologia d'esecuzione del pezzo Caylus e dei due Re Carrand sarebbe auspicabile che fossero conosciuti al più presto i risultati delle indagini diagnostiche realizzate in occasione del restauro della serie di Carlo Magno e dello stesso pezzo Caylus.

Testimonianze di ordini militari nell'arte orafa a Piazza Armerina tra XIV e XV secolo¹

GIUSEPPE INGAGLIO, *UFFICIO DIOCESANO PER I BENI CULTURALI ECCLESIASTICI, PIAZZA ARMERINA*

La presenza di alcuni ordini militari ha lasciato numerose testimonianze nella città di Piazza Armerina. La più antica traccia documentaria di tale presenza risale al 17 febbraio 1142, come riporta un diploma dove si parla espressamente di «ospizi»² di pertinenza di ordini militari e cavalieri crociati.

Decisamente più significative sono le testimonianze artistiche e architettoniche dell'Ordine Equestre del Santo Sepolcro di Gerusalemme³. La chiesa Sant'Andrea è quanto rimane del Priorato eponimo dell'Ordine; il complesso fu donato il 30 novembre 1148 da Simone Aleramico all'Ordine del Santo Sepolcro⁴ e dotata di un considerevole patrimonio⁵, di cui è sopravvissuto l'importante ciclo di affreschi e una serie di dipinti⁶, insieme ad alcuni reperti legati al culto della croce.

Queste opere consentono, ancora una volta, di confermare l'importanza del ruolo di Piazza Armerina nel tardo medioevo, come poi sarà anche in età moderna, nella circolazione e scambi di diverse correnti culturali e artistiche⁷.

¹ Questo studio riprende in parte quanto da me già scritto: cfr. G. INGAGLIO, *Ecce lignum crucis. Testimonianze del legno della croce a Piazza Armerina dalla cattedrale e dal Gran Priorato*, in *Attirerò tutti a me. Il legno della croce tra storia e culto nell'Ordine Equestre del Santo Sepolcro di Gerusalemme*, Caltanissetta 2015, pp. 29-57.

² S. CUSA, *I diplomi greci ed arabi di Sicilia pubblicati nel testo originale, tradotti e illustrati*, II, Palermo 1868-1882, cit. in L. VILLARI, *Storia Ecclesiastica della città di Piazza Armerina*, Messina 1989, p. 158.

³ Sull'edificio, il ciclo pittorico e le relative vicende storiche si rimanda allo studio di T. BELLA, *S. Andrea a Piazza Armerina, priorato dell'Ordine del Santo Sepolcro. Vicende costruttive, cicli pittorici e spazio liturgico*, Caltanissetta 2012.

⁴ C.A. GARUFI, *Gli Aleramici e i Normanni in Sicilia e nelle Puglie. Documenti e ricerche*, in *Centenario della nascita di Michele Amari*, I, Palermo 1910, p. 80, citato in T. BELLA, *S. Andrea a Piazza Armerina...*, 2012, p. 17. La chiesa è attualmente oggetto di restauro (maggio 2021).

⁵ A. ROCCELLA, *Il Gran Priorato di S. Andrea e i Monasteri dei Benedettini in Piazza Armerina*, Piazza Armerina 1883, p. 24.

⁶ *Recuperi e restituzioni. Acquisizioni e restauri nella Diocesi di Piazza Armerina*, catalogo della mostra a cura di G. Ingaglio-F. Salamone, Caltanissetta 2008, pp. 16-35.

⁷ G. INGAGLIO, *Accoglienza, presenze e influenze "continentali" nel patrimonio culturale di Piazza Armerina*, in "Archivio Storico della Sicilia Centro Meridionale. Rivista della Società di Storia Patria della Sicilia Centro Meridionale", n. 8-9 luglio 2017-giugno 2018, pp. 217-237.



Fig. 1, Maestro del Pastorale di Agira (qui attr.), prima metà XIV secolo, *Croce in cristallo di rocca*, Piazza Armerina, Cattedrale di Maria Santissima delle Vittorie

La testimonianza dei diversi apporti si riscontra anche nella *Croce astile reliquiaria in cristallo di rocca* (Fig. 1). Il precario stato di conservazione e soprattutto le lacune hanno scoraggiato ogni attenzione sul repero, il quale, a un esame più attento, suscita una maggiore attenzione. I bracci della croce sono costituiti da elementi cilindrici, sferici e prismatici in cristallo di rocca, attraversati da un'anima in rame. I capicroce presentano terminazioni sferiche in argento, precedute, quasi un rafforzamento, da grosse gemme prismatiche. Analogo motivo è ripetuto nei quattro angoli dell'incrocio dei bracci.

La croce è innestata in un parallelepipedo in argento, coronato da un fastigio di lamine triangolari incise, che corrono lungo il perimetro; nella faccia anteriore è sbalzato un *Agnello mistico passante*, secondo il consueto modello tardo medievale. Il dado è sostenuto da un cilindretto, sempre in argento, e delimitato da giri di perline, creando così un misurato distacco dal nodo. Questo presenta un globo schiacciato e caratterizzato da giri

di palmette (o foglie d'acanto) stilizzate. Nello spazio intermedio sono inserite cornici quadrilobate, entro cui s'intravede appena la traccia di una decorazione, ormai perduta. Lo sbalzo essenziale dell'*Agnello mistico* nonché delle superfici delle cartelle polilobate induce a supporre che le superfici originariamente potevano accogliere smalti.

Lo schema poligonale dell'innesto e soprattutto la presenza dei bottoni tra due giri di foglie a sbalzo si riscontra nella produzione orafa senese del Trecento, che influenzerà gli argentieri siciliani coevi e del secolo seguente, soprattutto nell'area orientale e messinese. Il nodo della croce piazzese rimanda però a modelli di alta qualità più direttamente senesi, che nel Trecento circolavano in Italia meridionale anche in centri più periferici, come rivela la presenza a Vallo della Lucania del calice di San Silvestro, firmato dal senese Guidino Di Guidi⁸. Anche la tecnica esecutiva si ritrova in opere senesi coeve; ad esempio la pisside realizzata da un orafo senese nel secondo quarto del secolo XIV e donata nel 1799 al Capitolo della cattedrale di Pienza⁹ presenta smalti "a figure risparmiate": tale tecnica prevede una superficie metallica trattata come quella riscontrata, sebbene priva di smalti, nel nodo della croce piazzese.

⁸ M.P. DI DARIO GUIDA, *Alla ricerca dell'arte perduta. Il Medioevo in Italia Meridionale*, Roma 2006, p. 208.

⁹ L. MARTINI, scheda 26, in *Panis Vivus. Arredi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di C. Alessi-L.Martini, Siena 1994, p. 95.

Ciò consente di poter inquadrare la croce in cristallo di rocca di Piazza Armerina nella produzione di orafi senesi, o comunque toscani, i quali, trasferitisi in Sicilia nei primi decenni del XIV secolo, hanno trasferito sensibilità culturali e modelli figurativi nella produzione degli argentieri messinesi. Tra questi va inquadrato l'argentiere, di probabile origine "peloritana", che ha operato nella Sicilia centro meridionale nella prima metà del Trecento. A questi si può attribuire un *corpus* di opere, tra cui spicca il pastorale oggi conservato nella Chiesa Madre San Salvatore di Agira, ma proveniente dalla locale abbazia Santa Maria Latina: la resa esecutiva dello sbalzo delle palmette del nodo della croce si ritrova nell'analogo motivo decorativo del nodo del pastorale¹⁰.

Più complesso è invece ricostruire i percorsi delle componenti culturali che si riscontrano nella *Custodia architettonica del Santissimo Sacramento* (Fig. 2), che è stata giustamente definita come «uno dei più significativi esemplari dell'oreficeria presente in Sicilia nei primi anni del XV secolo»¹¹. L'alto piede esagonale, traforato da sei coppie di bifore e scandito agli angoli da pinnacoli poggianti su grifoni, il nodo con sei edicole cuspidate per accogliervi altrettante statue, la teca inquadrata in un coerente schema architettonico, sormontato da lanterna con statua apicale dell'arcangelo Michele ha suggerito di assegnare l'opera a un maestro sensibile alla «continuità di quella importazione e imitazione di esemplari tedeschi che, accentuata nel periodo svevo, non venne mai interrotta per tutto il '300»¹².

Alla base dell'ostensorio vi è incisa l'iscrizione «SIMON DE AVERSA FECIT HOC OPVS SVB ANNO DOMINI MILLESIMO CCCC QVINTO INDICIONE DVODECIMA», inducendo a ritenere che Simone de Aversa fosse l'autore¹³. Allo stato attuale delle ricerche non si hanno ulteriori notizie su Simone De Aversa, né se vi fos-



Fig. 2, Argentiere tedesco (o veneto) operante in Sicilia, 1403-1404, *Custodia architettonica del Santissimo Sacramento*, Piazza Armerina, Cattedrale di Maria Santissima delle Vittorie

¹⁰ C. GUASTELLA, *Il riccio con smalti del baculo di Agira*, in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti decorative e suntuarie*, a cura di M. Andaloro, Siracusa 1995, p. 263.

¹¹ M.C. DI NATALE, scheda II.1, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989, p. 178.

¹² M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974, p. 202.

¹³ M.C. DI NATALE, *Aversa (De Aversa) Simone*, in *Arti decorative degli artisti siciliani*, a cura di M.C. Di Natale, tomo I, Palermo 2014, p. 30.



Fig. 3, Opificio fatimide, seconda metà XII secolo, *Flacone reliquiario della Santa Croce e della Santa Veste*; prima metà XIII secolo, *Montatura*, Piazza Armerina, Cattedrale di Maria Santissima delle Vittorie

*Christi frustum*¹⁴. Si tratta di una fiala in cristallo di rocca, eseguita nelle botteghe fatimide che operavano tra i decenni a cavallo dei secoli XII e XIII in tutto il Mediterraneo, trovando poi accoglienza e committenza nella corte degli Altavilla in Sicilia. Dagli opifici reali normanni escono pezzi destinati alla vita della corte reale e dei nobili feudatari, che poi saranno utilizzati come *ex voto*, vedi ad esempio l'elsa di spada donata dai re Aragonesi alla Madonna della Visitazione a Enna¹⁵, così come l'ansa di vaso del sec. XII, ritrovata nel tesoro della cattedrale di Agrigento e trasformato nel secolo XV in una *custodia cristalli parva absque pede ubi est reliquia sancti Stefani pape*¹⁶; questa presenta un motivo decorativo e uno schema compositivo analogo al flacone di Piazza Armerina.

Nell'incavo inferiore di quest'ultimo è stato incastrato un piede troncoconico in argento, sorretto da tre zampe leonine sormontate da un raccordo con nascimenti d'a-

se qualche relazione con la famiglia Aversa, il cui nome rimanda allo stemma presente nel piede cinquecentesco di un reliquiario del legno della croce e della veste di Cristo, inserito nell'ostensorio, e che indurrebbe a pensare che piuttosto che dell'autore si potrebbe trattare del committente.

L'inserimento del reliquiario nella custodia architettonica ne ha comportato una ridefinizione dell'ostensorio, che è infatti appellato come *Reliquario del legno della Croce*, mentre invece l'opera, come descritto, aveva una destinazione originaria diversa: dopo il Concilio di Trento fu ridefinita la forma dell'ostensorio, abbandonando definitivamente le tipologie precedenti e il conseguente adattamento – ove possibile – a una nuova destinazione, come nel nostro caso. La presenza della statuetta apicale raffigurante l'arcangelo Michele sgancia decisamente l'opera quattrocentesca dall'uso attuale.

L'oggetto inserito nell'ostensorio è un *Flacone reliquiario* in cristallo di rocca (Fig. 3), contenente frammenti *de ligno Crucis et Subucula*

¹⁴ R. PIRRI, *Sicilia Sacra*, voll. 2, Palermo 1630-1647, ed. a cura di A. Mongitore con aggiunte di V. Amico, Palermo 1733; rist. an. Bologna 1987, vol. I, p. 386.

¹⁵ C. GUASTELLA, *Flacone reliquiario della Santa Croce e della Santa Veste*, in *Nobiles officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, catalogo della mostra a cura di M. Andaloro, Catania 2006, p. 317.

¹⁶ G. INGAGLIO, scheda III.1, in *Veni Creator Spiritus*, catalogo della mostra a cura di G. Ingaglio, Agrigento 2001, pp. 67-68.

canto: reca incisa la data 1570 e lo stemma della famiglia Aversa, i cui esponenti all'epoca avevano assunto importanti incarichi con la Curia di Catania, a cui si potrebbe riferire la committenza dell'ostensorio datato 1405 e pertanto scartare l'ipotesi che l'iscrizione possa riferirsi all'artista della custodia.

Tra i molteplici influssi culturali, che interessavano la Sicilia, la componente iberica, soprattutto valenzano-catalana, già a partire dal sec. XIV assume un crescente ruolo. Qui gli argentieri di origine iberica hanno lasciato eloquenti testimonianze della loro arte nelle proprie opere, tra cui rientra pienamente la *Croce astile*, così detta *Croce iberica*, della cattedrale di Piazza Armerina (Fig. 4).

Lo schema compositivo riprende, sebbene con alcune varianti, quello delle croci dipinte siciliane, soprattutto della Sicilia occidentale. Sul *recto* la figura del Crocifisso, è affiancata dalle cartelle quadrilobate con le raffigurazioni dei dolenti; nella cartella inferiore è raffigurata Maria Maddalena e in alto il pellicano. Sul *verso* nelle cartelle dei capicroce sono distribuiti i simboli del tetramorfo, mentre al centro, entro un'essenziale cornice rettangolare, è ritratto il Risorto, nell'atto di uscire da un sarcofago. Entrambe le raffigurazioni di Gesù sono sormontate da un baldacchino a cupola, impostata su un tamburo con motivo architettonico a trafori gotici di gusto iberico. Sui due lati la superficie della croce è arricchita da una decorazione fitomorfa, che si ritrova anche nel gambo e che si può riscontrare nei fondi *estofado* dei polittici spagnoli. Di derivazione iberica è anche il motivo degli accartocciamenti d'acanto carnosì, che corre lungo il bordo della croce raccordando anche i capicroce e ripetendo, sebbene con minore gusto esornativo, quanto già sperimentato, ad esempio, dall'argentiere catalano che nel primo quarto del secolo XV esegue la *Croce processionale* acquistata nel 1915 dal Museu Nacional d'Art de Catalunya¹⁷, e poi divulgato dagli argentieri iberici trasferiti in Sicilia.

Tale diffusione coinvolge anche l'arcipelago maltese, dove vi sono eloquenti esempi di opere realizzate da argentieri "siculo-catalani", come ad esempio la *croce astile* degli inizi del secolo XV, conservata presso il Mdina Cathedral Museum¹⁸.



Fig. 4, Argentiere iberico (o siciliano?) ultimo quarto XV secolo, *Croce astile* (verso), Piazza Armerina, Cattedrale di Maria Santissima delle Vittorie

¹⁷ M. SAURA I GAL, *Croce processionale*, in *Bagliori del Medioevo. Arte Romanica e Gotica dal Museu Nazionale d'Art de Catalunya*, catalogo della mostra a cura di M.R. Manotei i Clivilles, Martellago (VE) 1999, p. 115.

¹⁸ C. VELLA, *The mediterranean artistic context of Late Medieval Malta. 1091-1530*, Malta 2013, p. 194.

Giuseppe Ingaglio

Anche il motivo dei nascimenti di carnose foglie di cardo, che avvolgono il nodo della *Croce* di Piazza Armerina, avrà echi in Sicilia come nel *Calice* della Chiesa Madre di Polizzi Generosa, datato 1494¹⁹. I riferimenti stilistici tra la *Croce astile* di Piazza Armerina e il *Calice* di Polizzi Generosa sono inoltre confermati anche dalla resa esecutiva e dai temi decorativi, che denotano una comune matrice culturale, per la quale si indurrebbe ad attribuire entrambe le opere se non allo stesso argentiere almeno alla medesima bottega ovvero a un insieme di artisti che lavoravano in stretta collaborazione e comunque con l'ambiente culturale riconducibile alla penisola iberica.

¹⁹ V. ABBATE, *Calice*, in *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di S. Rizzo, Catania 2008, p. 789.

Paci leonardesche

PAOLA VENTURELLI, RESPONSABILE SCIENTIFICO FONDAZIONE GIANMARIA
BUCCELLATI

Nell'angolo superiore destro del f. 41r del Codice Forster I, ritenuto da Gerolamo Calvi cronologicamente vicino al Codice B (ca. 1482-1490) e al Trivulziano (ca. 1487-1490) e da Carlo Pedretti affine per scrittura e disegno ai fogli con i *rebus* di Windsor RL 12692, 12693, 12694, 12695, 12696, 12697, 12699 (ca. 1487-1490)¹, tra strumenti per il moto perpetuo Leonardo lascia due piccoli *rebus*, la cui soluzione è scritta da Leonardo stesso (Fig. 1). Esercitandosi su una forma di gioco cui egli dedica attenzione durante il periodo sforzesco², attuata combinando parole e immagini in sequenze logiche, delinea due ponti seguiti dall'icona di un cuore preceduta da *in* (*pontincore*, come chiarisce il maestro); al di sotto l'altro *rebus*, con il vocabolo *datti* accompagnato da un «disegnino» – come scrive Augusto Marinoni – «non facilmente riconoscibile», una «tavoletta a forma di pentagono irregolare (...) nel cui centro par segnata una croce» e dietro «applicato un manico»: è «l'immagine sacra che il sacerdote offre al bacio dei fedeli e si chiama “pace” (il rito si dice “dare la pace”);» anche qui il Vinci sottoscrive la soluzione (*datti pace*)³.

L'oggetto rappresentato attinge a una categoria di manufatti – quelli ecclesiastici – dei quali non si conserva traccia nei manoscritti e disegni vinciani salvo che nei citati fogli di Windsor attraverso l'icona “mitra”⁴. Si tratta di una tipologia specifica (munita di manico per impugnarla e generalmente con l'*Imago Pietatis* o del Crocefisso), il cui

¹ G. CALVI, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico storico e biografico* 1926, Bologna 1925, pp. 79 (nota 1), 80; C. PEDRETTI, *Studi vinciani: documenti, analisi e inediti leonardeschi*, Genève 1957, p. 107 nota 4.

² Sui *rebus* vinciani, cfr. A. MARINONI, *I rebus di Leonardo da Vinci raccolti e interpretati: con un saggio su una virtù spirituale*, Firenze 1954; IDEM, *Rebus*, in “Raccolta Vinciana”, XVIII, 1960, pp. 117-128; IDEM, *Leonardo da Vinci, Rebus*, Cinisello Balsamo 1983. Più recentemente, cfr. i contributi di Carlo Vecce, per cui almeno; C. VECCE, *Leonardo e il gioco*, in *Passare il tempo: la letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, atti del convegno, Roma 1993, pp. 269-318; IDEM, *La parola e l'icona*, in “Achademia Leonardi Vinci”, VIII, pp. 173-183; IDEM, *Parola e immagine nei manoscritti di Leonardo da Vinci*, in *Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, a cura di A. Guidotti-M. Rossi, Lucca 2000, pp. 19-35.

³ Cfr. A. MARINONI, *Rebus...*, 1960, p. 117; IDEM, *Leonardo da Vinci...*, 1983, pp. 20, 23, 30.

⁴ C. VECCE, *Leonardo e il gioco...*, 1993, p. 282; IDEM, *Parola e immagine...*, 2000, p. 29.

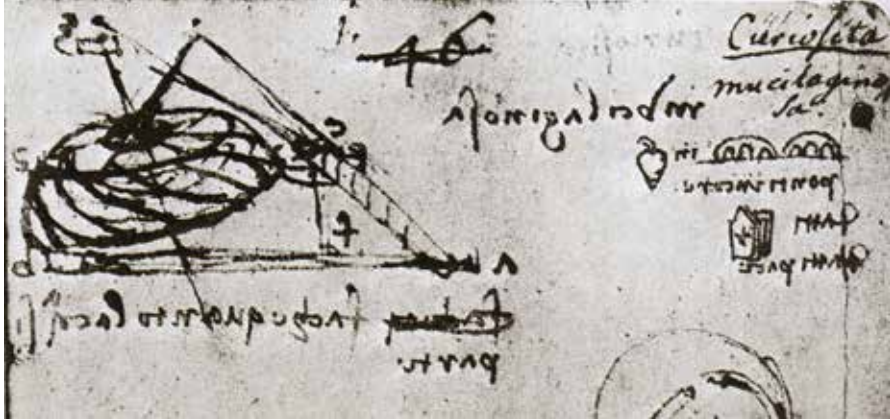


Fig. 1, Leonardo da Vinci, 1487-1490 circa, *Codice Forster I*, f. 41r, Londra, Victoria and Albert Museum (dett.)

uso a Roma non sarebbe attestato prima della fine del XV secolo⁵, registrata anche a Milano durante gli anni in cui vi soggiorna Leonardo⁶.

Sempre a riguardo del «disegnino» vinciano, Marinoni rilevava che la medesima icona (con tabella però vuota), si ritrova nel primo *rebus* a stampa noto, presentato da Andrea Baiardo nell'incisione che correda il *Libro d'arme e d'Amore, nomato Philogine* (II, ii), edito la prima volta a Parma nel 1508⁷, in cui appare la trasposizione di un'ottava in una serie di figure (o «cifre», «ziffre») con lo stesso metodo impiegato da Leonardo nei suoi *rebus*. Divisa in righe corrispondenti agli otto versi dell'ottava (lo «strambotto ziferato»), l'incisione mostra alla fine della settima riga («Se da mia stella non mi è dato pace») il nostro piccolo manufatto in sostituzione del vocabolo *pace*. A proposito di poesie «cifrate» Marinoni citava anche il componimento pubblicato ad Asti nel 1521 nell'*Opera Jocunda*, composta in francese tra 1494 e 1520 da Gian Giorgio Alioni; qui notiamo che in una delle righe («RE PAIS SUR ELLE») torna l'icona della *pace* nel modello vinciano⁸. L'incisione con lo «strambotto ziferato» inserita nelle edizioni del *Philogine* stampate a Venezia nel 1520 (Fig. 2) e nel 1530 mostra tuttavia dei cambiamenti. Ritroviamo ancora la nostra *Pace*, ma con l'immagine di un busto femminile, quindi aprendosi al tema del ritratto dell'amata – dipinto o scolpito –, ben attestato

⁵ Cfr. P. LE BRUN, *Spiegazione letterale e dogmatica delle preci e delle cerimonie della Messa*, Verona 1752, I, pp. 260-262; G. BERGAMINI, *Instrumentum pacis*, in *Ori e tesori d'Europa*, atti del convegno a cura di G. Bergamini-P. Goi, Udine 1992, pp. 85-108.

⁶ Cfr. P. VENTURELLI, *Smalto, oro e preziosi. Oreficeria e arti suntuarie nel Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, Venezia 2003, pp. 131-147, 187-189; EADEM, *Arte orafa milanese 1450-1527. Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica*, Cinsello Balsamo 2021, pp. 82, 103-105, 137, 174, 183.

⁷ Su Andrea Baiardo (nominato «cavaliere aurato» da Ludovico Sforza nel 1494), cfr. I. AFFÒ, *Memorie degli Scrittori e Letterati parmigiani*, Parma 1791-1792, t. III, pp. 94-104, t. IV, p. 377.

⁸ A. MARINONI, *Rebus...*, 1983, pp. 26 («Re Pais Sur Elle»= nota musicale/ pace/ acetosa), 27, 30.

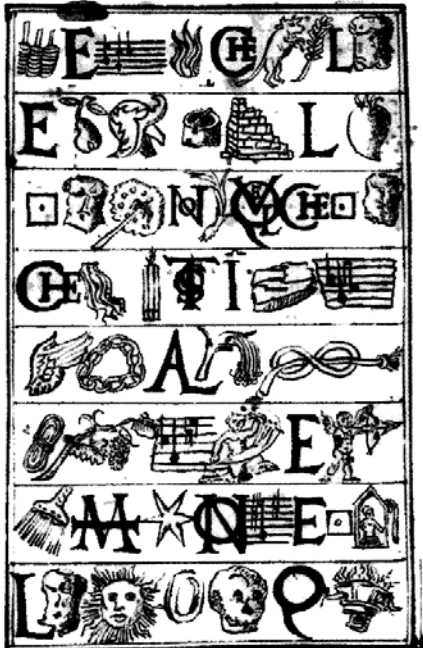


Fig. 2, Anonimo incisore, 1520 circa, *Strambotto figurato*, incisione, *Libro d'arme e d'Amore*, nomato *Philogine*, Venezia 1520

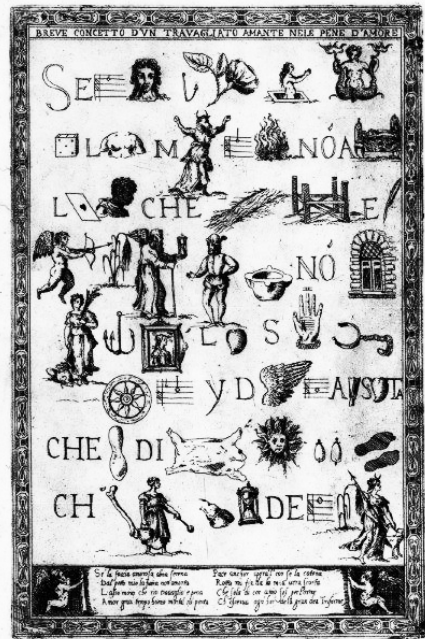


Fig. 3, Ambrogio Brambilla, 1575-1599, *Rebus*, incisione, Londra, British Museum

nella rimeria cortigiana e nella produzione letteraria amorosa⁹. Altro evolversi della questione emerge dalle due stampe con un'ottava figurata di Ambrogio Brambilla (1575-1599), conservate al British Museum, da Carlo Pedretti legate a Leonardo¹⁰. Nel foglio contrassegnato in alto dal titolo «BREVE CONCETTO D'VN TRAVAGLIATO AMANTE NELE PENE D'AMORE» (Fig. 3) e in basso dallo scioglimento del componimento cifrato, vediamo alla quinta riga una figura femminile corrispondere al vocabolo *Pace*¹¹, cui seguono le immagini di un'ancora, di un piccolo quadretto con un'effigie femminile (al posto della parola *spera*) e di un cuore («Pace anchor spera 'l cor»); nell'altra incisione invece («CONCETTO D'VN AMANTE VSCITO DA LE PENE D'AMORE») la quinta riga si apre con il ritrattino (in sostituzione di *Spero*) e della parola/ icona «pace» non c'è più traccia.

⁹ Entrambe le edizioni del 1520 e del 1530 presso Guglielmo Fontaneto de Monferrato. Sulla fortuna di questo tema, cfr. G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993, pp. 170-171; C. DAMIANAKI ROMANO, «Come se fussi viva e pura». *Ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 60, 1998, pp. 349-394.

¹⁰ C. PEDRETTI, *Ambrogio Brambilla's rebus*, in «Achademia Leonardi Vinci», X, 1997, p. 233.

¹¹ Il rimando è a Cartari, cfr. C. VOLPI, *Le immagini degli dei di Vincenzo Cartari*, Roma 1996 (s. v. *Pace*).

Ma torniamo al foglio di Leonardo. Qual è il pensiero che il Vinci vuole trasmetterci giocando con il vocabolo *Pace*, un vocabolo polisemico, rinviante a una serie vastissima di concetti e pratiche?¹²

Diversamente da Marinoni, credo che i due *rebus* debbano essere considerati insieme, così come del resto invita a fare quella che propongo come possibile fonte d'ispirazione: i versi d'incerta attribuzione (tra Dante e Cino da Pistoia) «Io non domando, Amore (...),/ Entro a la mente: però mi do pace». A mio avviso inoltre, nel contesto vinciano l'uso del lemma e la sua figurazione mediante lo strumento liturgico detto *pace*, servono a tradurre l'idea di *pacificare*, *placarsi* ("metti il cuore in pace")¹³, non per alludere allo struggimento amoroso, o all'amore passionato, il concetto che sottende invece un sonetto dei *Rithmi*, editi a Milano nel 1493, composti da Gaspare Ambrogio Visconti («Ad una pace da basiare ala messa sculpta duno acto di figura al quale i frati hano posto nome pietate») che si apre con: «Pace che fusti dai bei labri toccha (...) / Tu sei pur de pieta sculpta e segnata»¹⁴, recuperando l'abbinamento "Amore-Pietà" già in *RVF* 323, 60 («onde 'l cor di pietate et d'amor m'arse»), poi anche nel *Canzoniere* di Lorenzo de' Medici (166, 50: «ove Amor, Pietà regna»; 55 «Amor, Pietà regnar nel bianco seno»).

La *pace* richiama peraltro un altro paradigma polisemico, il perdono, in accordo con il gesto "dare la pace", che nella liturgia significa "essere perdonati e perdonare". E questo ci porta in un altro ambito. Il rito di riappacificazione tra le parti si compieva attraverso il simbolico *osculum pacis*, il "bacio della pace" scambiato quando l'accordo era raggiunto, che aveva un valore giuridico ed era attuato grazie all'intervento di un notaio e la redazione di un documento¹⁵. Attestato dalla fine del XIII secolo – nello stesso periodo quindi in cui si sviluppa nella prassi religiosa il bacio come gesto di fratellanza e pacificazione, poi sostituito dagli oggetti detti *paci* offerti al bacio dei fedeli –, la pacificazione solennizzata dallo scambio tra le parti dell'*osculum pacis* aveva una valenza sacralizzante e poteva avere luogo anche in chiese o conventi. Una pratica documentata anche in Toscana e sicuramente nota a Leonardo, figlio illegittimo di ser Piero da Vinci, impegnato a stendere atti notarili sin dal 1449, diventando poi notaio della Signo-

¹² Cfr. M.C. Rossi, *Polisemia di un concetto: la pace nel basso medioevo. Note di lettura*, in *La pace fra realtà e utopia*, "Quaderni di Storia Religiosa", 12, 2005, pp. 9-45.

¹³ Per questa rima, cfr. *Dante Alighieri. Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di M. BARBI- V. PERNICONE, Firenze 1969, p. 689. Cfr. la 1° edizione (1612) del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, p. 584 (*Appaciare, pacificare, far fare pace: Darsi pace= Quietarsi*). Marinoni li considera invece separatamente; per lui il primo *rebus* = «poniti nel cuore, tieni in mente».

¹⁴ Sul sonetto, cfr. P. BONGRANI, *Postille lessicali nei Canzonieri di Gaspare Visconti*, in *Lingua e letteratura a Milano in età sforzesca*, Parma 1986, p. 72; F. PICH, *Sulle "dichiarazioni" nei Rithmi di Gaspare Ambrogio Visconti*, in *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, a cura di S. Albonico-S. Moro, Roma 2020, pp. 223-242.

¹⁵ La letteratura è vasta, mi limito a: K. PETKOV, *The Kiss of Peace. Ritual, Self, and Society in the High and Late Medieval West*, Leiden 2003, pp. 128-33; M. SENSI, *Le paci private nella predicazione, nelle immagini di propaganda e nella prassi fra Tre e Quattrocento*, in *La pace fra realtà e utopia...*, 2005, pp. 159-200; *Stringere la pace. Teorie e pratiche della conciliazione nell'Europa moderna (secoli XV- XVIII)*, a cura di P. Broglio-M. P. Paoli, Roma 2011.

ria fiorentina; la sua nascita è registrata dal nonno Antonio (che non era un notaio, ma stilava scritture private) sull'ultimo foglio di un protocollo notarile del padre di questi, ser Piero di ser Guido¹⁶.

Leonardo usa sempre le parole in modo attento ed è molto preciso nei disegni, anche se minuti¹⁷.

Egli ci propone una *pace* in una soluzione sprovvista di elementi decorativi perimetrali, tipici invece delle *paci* lombarde. Sotto forma di un sinuoso tralcio fiorito caratterizzano anche l'esemplare al Museo Correr di Venezia (Fig. 4), in altre sedi esaminato. Eseguito da un maestro milanese intorno al 1500 e rimaneggiato in seguito, proviene dalla chiesa veneziana dell'Angelo Raffaele, dove parrebbe conservato almeno dal 1623¹⁸. Interessa qui osservare che la tabella centrale reca l'ammalorata rappresentazione smaltea della leonardesca *Vergine delle Rocce* del Louvre (1483-1486). L'anconetta viene



Fig. 4, Bottega milanese, 1500 circa, *Pace*, argento, bronzo, smalti, Venezia, Museo Correr

così ad aggiungersi alle molte copie di diverso formato e autori di questa celebre opera¹⁹, incluso quella (1500-1503 e comunque non oltre il 1510) di Marco d'Oggiono (figlio dell'orafo Cristoforo), uno degli allievi del Vinci, pittore che avevo richiamato per lo smalto, autore intorno al 1498 di dipinti per la Scuola di Sant'Ambrogio (la Scuola dei lombardi) presso Santa Maria dei Frari, a Venezia, la città in cui lo stesso

¹⁶ A. ZORZI, *Pluralismo giudiziario e documentazione: il caso di Firenze in età comunale*, in *Pratiques sociales et politiques judiciaires dans les villes Occidentales à la fin du Moyen Âge*, a cura di C. Gauvard-A. Zorzi, Roma 2007, pp. 125-187; E. PORTA CASUCCI, *La pacificazione dei conflitti a Firenze a metà Trecento nella pratica del notariato*, in *Conflitti, paci e vendette nell'Italia comunale*, a cura di A. Zorzi, Firenze 2009, pp. 193-217. Per Leonardo, cfr. R. Cianchi, *Vinci Leonardo e la sua famiglia: con appendice di documenti inediti*, Milano 1953.

¹⁷ Cfr. P. VENTURELLI, «Lustro» e «transparente»: «oro», «foglie», «rubino balassico», «vetri». *Qualche osservazione per Leonardo e i materiali delle arti preziose*, in *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, atti del convegno (Parigi-Torino, 4-5 aprile e 27-28 novembre 2019) a cura di M. Quaglino- A. Sconza, Firenze 2022, pp. 309-317.

¹⁸ Per la *Pace Correr*, cfr. P. VENTURELLI, *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo. Con Premessa di Carlo Pedretti*, Venezia 2002, pp. 46-49, 61-62; EADEM, scheda 42, in *Oro dai Visconti agli Sforza. Smalti e oreficeria nel Ducato di Milano*, catalogo della mostra a cura di P. Venturelli, Cinisello Balsamo 2011, pp. 200-205.

¹⁹ Per le copie della *Vergine delle Rocce*, cfr. G. FERRI PICCALUGA, Σοφία e *Appendice I*, in "Achademia Leonardi Vinci", VII, 1994, pp. 13-50; da ultimo: *Nel segno di Leonardo. Modelli e sviluppi fra Lombardia e Piemonte*, catalogo della mostra a cura di S. Ferrari-A. Cottino, Cinisello Balsamo 2019, pp. 46-58.

Leonardo è nel 1500 e dove si recano anche Andrea Solario, Francesco Napoletano, Giovanni Agostino da Lodi²⁰.

Va detto ad ogni modo che la ripresa del dipinto vinciano per una *pace*, sorprende decisamente. Forse si può tentare di trovarne le ragioni.

Come ha ricostruito Gabrielle Ferri Piccaluga, il soggetto della prima versione della *Vergine delle Rocce* rivela molti punti di contatto con gli scritti del mistico portoghese di origine ebraica Amadeo Mendes da Silva, entrato nell'ordine dei francescani conventuali e ospite tra 1454 e 1457 nel convento milanese di San Francesco Grande, in modo particolare con l'*Apocalypsis Nova*, in cui Maria, immagine stessa della Sapienza, assume un ruolo centrale²¹. Nel promuovere una nuova congregazione religiosa francescana che dal suo nome fu detta «amadeita», Amedeo Mendes da Silva scelse come motto dell'Ordine la "*Pax*", attributo della Vergine. Il motto è presente nel convento della chiesa di Santa Maria della Pace, fondato a Milano dallo stesso Amedeo, sede della congregazione degli amadeiti, dove tra gli altri lavorano Marco d'Oggiono e Giovanni Agostino da Lodi e dove Amadeo muore nel 1482, anno dell'arrivo di Leonardo in città. Compare pure nella chiesa del convento di Bressanoro, fondato dal Beato nel 1460 per volontà della duchessa Bianca Maria Sforza²². Sempre nel quadro del Louvre, altri dettagli per noi degni di attenzione sono la mano di Maria sollevata sopra il capo del Bambino (predestinato alla Passione) e l'angelo indicante *San Giovannino*, il protagonista del dipinto, il Precursore, colui che riconosce Gesù come l'*Agnus Dei*: in tal senso il dipinto sarebbe una riflessione sulla passione e morte di Cristo. Peraltro il medesimo concetto si presenta pure se aderiamo invece all'ipotesi che l'angelo non indichi il Battista ma il grembo di Maria, per la tradizione patristica luogo della nascita del Redentore e sepolcro di Cristo²³.

Dunque, l'opera del Museo Correr, sarebbe una *pace* (il motto amadeita), la cui iconografia non divergerebbe da quelle connotanti gli altri oggetti liturgici di questo tipo.

²⁰ Per Marco d'Oggiono e i leonardeschi milanesi in relazione alle arti preziose, cfr. P. VENTURELLI, *Leonardo da Vinci...*, 2002, pp. 17-31, 47-48, cit. *supra* nota 18; EADEM, *Documenti per Giovanni Ambrogio De Predis. Questioni di metodo. Tra oreficeria e miniatura*, in "Arte Cristiana", settembre-ottobre 2005, pp. 396-402; EADEM, *Esmailée a la façon de Milan*, Venezia 2008, pp. 133-155; EADEM, *Arte orafa milanese 1450-1527...*, 2021, *sub indice*, cit. *supra* nota 6; per Francesco Galli orafa, confuso con l'omonimo pittore, cfr. EADEM, *Aggiunte a una mostra lodigiana (1998)*, in *Arte è passione. Scritti in onore di Tino Gipponi*, a cura di M. Faraoni, Milano 2007, pp. 214-225; EADEM, *Milano/ Leonardo da Vinci/ Venezia e l'arte vetraria. Con Agostino da Lodi e il vetro rosso*, in "Osservatorio delle Arti Decorative Italiane", 24, 2021, www.unipa.it/oadi/rivista; EADEM "e Leda nè fabbrì" (*Windsor, RL, 1228 r*) *Leonardo and Caradosso along with a drawing by a Lombard Artist*, in "Leonardo Studies", ed by C. Moffatt and S. Tagliagamla, forthcoming.

²¹ G. FERRI PICCALUGA, Σοφία..., 1994. Cfr. anche C. VECCE, *Amadeo Mendes da Silva*, in *La biblioteca di Leonardo*, a cura di C. Vecce, Firenze 2021, p. 305.

²² G. FERRI PICCALUGA, Σοφία..., 1994, pp. 39-40.

²³ Cfr. A. DALL'ASTA, *La mano dell'angelo. La Vergine delle Rocce di Leonardo: il segreto svelato*, Milano 2019.

Paolo di Giovanni Sogliani e le opere per l'Abbazia di Vallombrosa. Una nuova attribuzione

DORA LISCIA BEMPORAD, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE*

Le opere assegnate alla bottega di Paolo di Giovanni Sogliani si contano sulle dita di una mano e sono racchiuse in un arco di pochissimi anni. Non sto qui a ripercorrere tutte le tappe della produzione artistica dell'orafo, ma a focalizzarmi su due nuove attribuzioni e sulla presenza di particolari smalti decorativi nella maggior parte delle sue opere¹.

Era nato nel 1455 e si era immatricolato relativamente tardi nel 1484, l'11 e poi di nuovo il 20 agosto. In quell'occasione dichiara di aver compiuto un apprendistato come discepolo², coincidente con il periodo in cui aveva stretto una compagnia con Antonio del Pollaiuolo, sciolta nel novembre del 1480, perché ambedue dichiarano di non guadagnare a sufficienza³. È possibile che poi avesse seguito il maestro a Roma, impegnato nella impresa della fusione in bronzo dei monumenti funebri di Sisto IV e di Innocenzo VIII. Vi è un'unica notizia che lo riguarda in questo lasso di tempo, nel 1493 per una croce di rame commissionata dall'Arte di Calimala, la corporazione dei mercanti⁴.

Dalla fine del secolo per almeno quindici anni le notizie sul suo lavoro si susseguono con regolarità fino al 1515. Morì nel 1520 lasciando tre figli, tutti orafi iscritti all'Arte di Por Santa Maria. Il Sogliani ricompare sulla scena fiorentina quando aveva 45 anni e non è possibile, vista la qualità delle sue opere, che non avesse ricevuto nel frattempo alcuna committenza, fatto spiegabile con una sua assenza da Firenze, dove sarebbe tornato solo dopo la morte di Antonio del Pollaiuolo nel 1498. Da quel momento diventa orafo di riferimento per l'Arte della Lana a fianco di Antonio di Salvi, altro orafo allievo di Antonio del Pollaiuolo, col compito di fabbricare oggetti liturgici e

¹ Per maggiori notizie vedi: D. LISCIA BEMPORAD, *L'oreficeria a Firenze nella prima metà del Cinquecento: Paolo di Giovanni Sogliani*, in *Studi di Storia dell'Arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, atti del convegno, Firenze 1992, vol. II, pp. 787-800.

² EADEM, *Appunti sulla bottega orafa di Antonio del Pollaiuolo e di alcuni suoi allievi*, in *Antichità Viva*, XIX, 1980, n. 3, p. 53 (appendice documentaria, nn. 7, 8).

³ Archivio di Stato di Firenze (da ora in poi ASF), *Catasto*, 998, Gonfalone Drago, Quartiere di Santo Spirito, c. 14^v; ASF, *Catasto*, 1015, Gonfalone Lion d'oro, Quartiere di San Giovanni, c. 592^v.

⁴ Vedi anche: L. MELLI, *Antonio del Pollaiuolo orafo e la sua bottega "magnifica ed onorata" in Mercato Nuovo*, in *"Prospettiva"*, 109, 2004, pp. 65-75.

di uso, e di intervenire con “rassettature” sugli arredi di Santa Maria del Fiore. Si trattava di opere importanti: nel 1500 tre paia di candelabri per l'altare maggiore⁵, l'anno successivo quattro mazze da cantori⁶, e nel 1505 una croce d'argento in sostituzione di un'altra ormai completamente guastata e inutilizzabile⁷.

Nel 1500 ebbe l'incarico da parte dell'Arte di Calimala, che aveva il patronato sul battistero di San Giovanni, di eseguire la sua opera più famosa, il Reliquiario del Libretto, per contenere un reliquiario francese della fine del Trecento, preziosissimo trittico in cui sono conservate numerose reliquie⁸. Questi legami con il Battistero e Santa Maria del Fiore non gli impedirono di ricevere altre commissioni. Mancando gli oggetti commissionati dalle famiglie e poiché le opere superstiti sono raggruppabili nell'arco di meno di dieci anni, non possiamo valutare appieno lo sviluppo stilistico dell'artista, ben ancorato tuttavia a schemi pollaioleschi. La successiva opera è il reliquiario di San Giovanni Gualberto anch'esso del 1500, eseguito in due tempi per l'Abbazia di San Giovanni Gualberto a Vallombrosa. Era caduto più volte per lo zelo dei fedeli, tanto che era stato necessario richiedere la teca in cristallo a Venezia: inizialmente rifece la base, successivamente la parte superiore, non più in sintonia col resto⁹; contemporaneamente eseguì l'aureola per il busto reliquiario del santo per l'abbazia di San Michele Arcangelo a Passignano¹⁰; fu seguito dal reliquiario di Santa Verdiana a Castelfiorentino del 1506, l'ultima opera documentata all'orafa¹¹. I fermagli per la legatura di un epistolario terminato di scrivere il 23 ottobre 1500 dal presbitero Zanobio Moschino e miniato da Monte di Giovanni sono l'unica opera in niello a noi nota¹².

A questo piccolo *corpus* si possono aggiungere altre due opere. La prima aveva già ricevuto una attribuzione al Sogliani su basi stilistiche. Si tratta di un calice, ancora di forma goticeggiante, di collezione privata, dove l'iscrizione dichiara che è stato donato al Monastero da un converso di nome Pellegrino. L'attribuzione, fino ad ora si è basata su elementi stilistici evidenti e facilmente confrontabili con le altre opere note dell'orafa, cui si aggiunge lo stile degli smalti dove gli echi pollaioleschi non si sono spenti, sebbene come altrove resi più corsivi per una certa superficialità nella lavorazio-

⁵ G. POGGI, *Il Duomo di Firenze: documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile, tratti dall'archivio dell'Opera*, Firenze 1909 (ed. postuma a cura di M. Haines, Firenze 1988), pp. 99-102.

⁶ EADEM, *Il Duomo di Firenze...*, 1988, pp. 99-100.

⁷ EADEM, *Il Duomo di Firenze...*, 1988, p. 103.

⁸ D. LISCIA BEMPORAD, scheda n. 9, in *Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologie e marchi*, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze 1992, vol. II, pp. 24-28, con bibliografia precedente.

⁹ G. BRUNETTI, *Precisazioni su due opere vallombrosane*, in “Antichità Viva”, XV, 1976, pp. 14-17; D. LISCIA BEMPORAD, scheda n. 13, in *Argenti fiorentini...*, 1992, p. 32, con bibliografia precedente.

¹⁰ A. GUIDOTTI, *Il busto reliquiario di San Giovanni Gualberto*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, s. 3, XVIII, 1988, 1, pp. 173-174; D. LISCIA BEMPORAD, scheda n. 7, in *Argenti fiorentini...*, 1992, pp. 21-22, con bibliografia precedente. Nel 1502 fu pagato per l'aureola di un busto reliquiario di San Giovanni Battista per il Battistero (G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e archi tettori*, a cura di K. Frey, München 1911, p. 377).

¹¹ D. LISCIA BEMPORAD, scheda n. 13, in *Argenti fiorentini...*, 1992, p. 32, con bibliografia precedente.

¹² Biblioteca Medicea Laurenziana (BML), *Edili 112* (proveniente da Santa Maria del Fiore) (G. Poggi, *Il Duomo di Firenze...*, 1988, p. 65; G. BRUNETTI, *Precisazioni...*, 1976, p. 38); D. LISCIA BEMPORAD, scheda n. 12, in *Argenti fiorentini...*, 1992, p. 31, con bibliografia precedente.

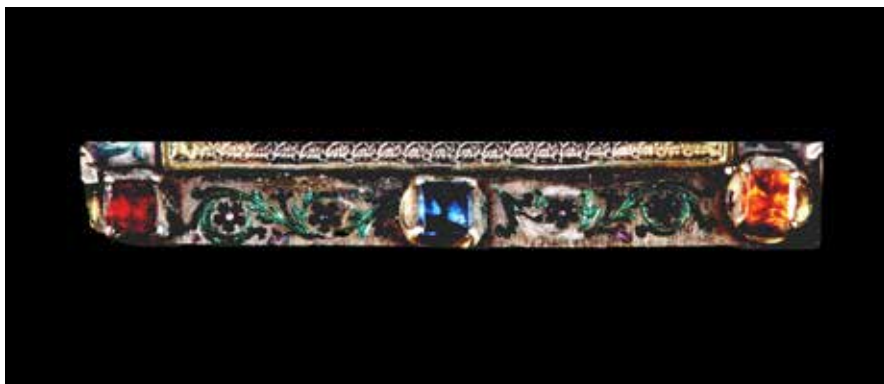


Fig. 1, Paolo di Giovanni Sogliani, 1500, *Reliquiario di San Giovanni Gualberto* (part. degli smalti), smalto ad incavo su argento, Firenze, Reggello, Vallombrosa, Abbazia di San Giovanni Gualberto

ne delle lastre d'argento¹³. Una datazione all'inizio del secolo XVI affianca il calice ad altre due opere vallombrosane, il già citato reliquiario di San Giovanni Gualberto (Fig. 1) e l'aureola del busto dedicato al medesimo santo (Chiesa di San Michele Arcangelo alla Badia, Passignano, Tavernelle) (Fig. 2). Alla morte di Lorenzo il Magnifico, che si era messo in contrasto con i Vallombrosani, e con la cacciata del figlio Piero nel 1494, l'abate Biagio Milanese uomo carismatico e capace di resistere alle pressioni politiche, già nel 1499 si premurò di arricchire il monastero con opere legate alla figura del santo fondatore, *in primis* l'aureola smaltata sulla testa del busto reliquiario¹⁴. Come il reliquiario del Libretto e quello del braccio di San Giovanni Gualberto, anche l'aureola reca il marchio dell'Arte di Por Santa Maria, un leone seduto (il Marzocco) in campo rettangolare, e quello della bottega del Sogliani, tre gigli in campo circolare. In questo clima di restaurazione del potere minato da Lorenzo de' Medici, si fece riferimento ad uno degli orafi più in vista operanti a Firenze e quello che stava rinnovando il linguaggio strutturale e ornamentale dell'oreficeria negli anni cruciali a cavallo tra Quattro e Cinquecento. Fu proprio quest'orafo a dare l'avvio a Firenze all'uso di decorazioni a carattere ornamentale in smalto traslucido colato entro alveoli, una sorta di smalto *champlevé*, che dà vita a tralci alternati in alcuni casi a pietre policrome incastonate. Troviamo tali smalti nelle lesene che affiancano la teca del reliquiario del Libretto, entro i medaglioni incastonati nella base del reliquiario di Santa Verdiana del 1506 (Castel-

¹³ R. FANTAPPIÈ, *Oreficerie del XIV-XV secolo*, in *Il Museo disperso. Capolavori d'arte da collezioni private pratesi*, catalogo della mostra (Prato, Museo di Pittura murale, 18 settembre 2009-5 aprile 2010), Prato, 2009, pp. 14-16; D. LISCIA BEMPORAD, in *Gesù. Il corpo, il volto nell'arte*, catalogo della mostra (Venaria Reale, 1 aprile-1 agosto 2010), a cura di T. Verdon, Milano, 2010, pp. 327-328.

¹⁴ La base ricca di smalti con le storie del Santo fu eseguita nel 1331, mentre il busto reliquiario, che conteneva il cranio senza il mento, secondo Eudossio Loccatelli fu eseguito nel 1440 (*Vita del glorioso padre San Giovanguualberto fondatore dell'ordine di Vallombrosa. Insieme con le vite di tutti i generali, beati, e beate, che ha di tempo in tempo hauuto la sua religione*, vol. I, Firenze 1583, p. 187).



Fig. 2, Paolo di Giovanni Sogliani, 1502, *Aureola del busto reliquiario di San Giovanni Gualberto* (part. degli smalti), smalto ad incavo su argento, Firenze, Abbazia di San Michele Arcangelo a Passignano

fiorentino, Museo di Santa Verdiana), e nelle già citate opere vallombrosane. Questa tecnica, che diventa poi sua cifra stilistica, fu accolta dal suo collega e rivale Antonio di Salvi in alcune croci¹⁵ e nel monumentale reliquiario di Sant'Antonio abate del 1514 (Firenze Museo dell'Opera del Duomo). In base a questi caratteri possiamo attribuire al Sogliani un'altra opera. Si tratta della montatura di un pastorale con l'impugnatura formata da due protomi leonine in avorio, così come di avorio e ebano sono i tasselli che coprono il bastone, detto tradizionalmente "la gruccia di San Giovanni Gualberto", simbolo del suo ruolo di guida dei monaci (Vallombrosa, Abbazia). Il *tau* è stato attribuito a manifattura francese del Trecento, mentre il rivestimento è stato accostato alla bottega degli Embriachi, celebri intagliatori e intarsiatori di avorio fiorentini, che poi riscossero immensa fortuna a Venezia. In un inventario della sagrestia di Vallombrosa la parte metallica è descritta come «tre nodi d'argento smaltato e dorato»¹⁶ (Fig. 3). Sono fasce definite da palmette in cui sono raffigurati fiori alternati allo stemma della famiglia Strozzi, legata all'ordine vallombrosano fin dall'epoca di Palla Strozzi, che ebbe il patronato su una delle più ricche cappelle nella chiesa di Santa Trinità¹⁷. Compiono gli stessi fiori violacei dai petali seghettati affiancati da rametti terminanti in fiori a tre petali, che riscontriamo nelle altre opere eseguite dal Sogliani per Vallombrosa.

¹⁵ M. COLLARETA, scheda n. 96, in *Volterra d'oro e di pietra*, in occasione del Primo Centenario della Pinacoteca Civica di Volterra, catalogo della mostra (Volterra, Palazzo dei Priori, 20 luglio-1 novembre 2006) a cura di M. Buresi-A. Caleca, Pisa 2006, pp. 140-141.

¹⁶ C. CANEVA-P. BELLUZZO, scheda n. 6, in *Ori, argenti e gemme. Restauri dell'Opificio delle Pietre Dure*, catalogo della mostra a cura di C. Innocenti, Firenze 2007, pp. 86-90.

¹⁷ La presenza del rastrello nello stemma indica che si trattava di un figlio cadetto per ora non identificabile.



Fig. 3, Paolo di Giovanni Sogliani (attr.), 1500, *Bastone*, detto “*La gruccia di San Giovanni Gualberto*”, (part. della montatura), smalto ad incavo su argento dorato, Firenze, Reggello, Vallombrosa, Abazia di San Giovanni Gualberto

Non sappiamo quando si affermò nell'oreficeria fiorentina questa tecnica smaltatoria, ma la troviamo diffusa in molti arredi¹⁸. Non dobbiamo trascurare il fatto che il Sogliani ha soggiornato per lungo tempo a Roma ed è possibile che sia entrato in contatto con artisti di diversa provenienza che si erano recati nella città dei papi per trovare maggiori fonti di guadagno. Una risposta si può trovare nel confronto con alcune opere attribuite a Valerio Belli, orafo vicentino prediletto tra gli altri da Leone X, un vassoio (Monaco, Shatzkammer) e il secchiello per l'acqua benedetta in cristallo di rocca (Firenze, Museo del Tesoro dei Granduchi), che recano il suo stemma, ma anche il reliquiario Morosini (Venezia, Museo del Tesoro di San Marco). Attribuiti al Belli per analogia negli smalti della montatura, furono quasi certamente eseguiti da altri, visto che la sua fama era soprattutto legata alla lavorazione del cristallo di rocca e di altre pietre dure.

In conclusione ci chiediamo se questa ornamentazione floreale fu portata dagli orafi fiorentini che si spostarono a Roma, oppure questi ebbero modo di incontrare artisti di diversa provenienza che ne facevano uso. A sostegno della prima ipotesi vi è la somiglianza con alcune categorie di opere d'arte in cui troviamo la medesima profusione di motivi floreali, tra cui, ad esempio, la cornice in maiolica invetriata costituita da ovali con diversi tipi di fiori con cui Luca della Robbia circondò il *Monumento funebre del vescovo Benozzo Federighi* del 1454-1457 (Firenze, chiesa di Santa Trinità).

Le stesse decorazioni si trovano in innumerevoli pagine di codici illustrate da Francesco di Antonio del Chierico, da Attavante degli Attavanti e da altri miniatori fiorentini. Lo spazio per illustrare questi legami è poco e ancora non è possibile dire una parola definitiva sull'arte del Sogliani, ma ogni passo, anche piccolo, aiuta a definire non solo la sua personalità ma anche quella di chi ha lavorato negli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento.

¹⁸ M. Collareta, scheda n. 96, in *Volterra d'oro...*, 2006, pp. 140-141.

Gioielli, coralli e bezoar: la collezione perduta di Caterina d'Austria, duchessa di Savoia

FRANCA VARALLO, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Caterina d'Austria, duchessa di Savoia, continua a rimanere un personaggio poco noto ai più, anche dopo il convegno a lei dedicato¹ e nonostante successivi studi i quali, muovendo dalla sua figura, hanno indagato aspetti politici e dinastici². Ma se gli storici hanno condotto significativi approfondimenti, la sua attività culturale e collezionistica rimane ancora in parte da sondare, ad eccezione degli anni spagnoli oggetto della capillare analisi di Almudena Pérez de Tudela. Il periodo torinese invece presenta zone d'ombra che solo un sistematico intreccio delle fonti d'archivio e dell'imponente carteggio potrebbe forse rischiarare, aggiungendo elementi ai pochi indizi emersi in occasione di recenti mostre³. Nel riferire di alcuni oggetti in corallo, Clelia Arnaldi di Balme lasciava trapelare possibili nessi tra le poche presenze conservate e le dense pagine dell'inventario *post mortem* di Caterina, redatto nel 1598⁴, dal quale desumeva una cassetta reliquiario con un Cristo di corallo, «un San Sebastiano di Coralo a una colonna dorata», piccole gioie come «un cagnolino di corallo», «doi bamboci di corallo»⁵, pendenti a forma di navicella⁶ (Fig. 1).

¹ *L'Infanta Caterina d'Austria, Duchessa di Savoia (1567-1597)*, Torino 30 settembre, 1-2 ottobre 2009; i contributi sono stati pubblicati nel volume *L'Infanta. Caterina d'Austria (1567-1597), duchessa di Savoia*, a cura di B.A. Raviola-F. Varallo, Roma 2013.

² B.A. Raviola, *Venerabili figlie: Maria Apollonia e Francesca Caterina di Savoia, monache francescane, fra la corte di Torino e gli interessi di Madrid (1594-1656)*, in *La Corte in Europa: Politica y Religión (Siglos XVI-XVIII)*, a cura di J. Martínez Millán-M. Rivero Rodríguez-G. Versteegen, 3 vols., Madrid 2012, II, pp. 887-910; EADEM, «*A fatal máquina*». *Margarida de Sabóia (1589-1656) Duquesa de Mântua e Vice-Rainha de Portugal, in Portugal e o Piemonte. A Casa Real portuguesa e os Sabóias entre interesses dinásticos, relações internacionais e destinos políticos (sécs. XII-XX)*, a cura di M.A. Lopes-B.A. Raviola, Coimbra 2012, pp. 133-166; EADEM, «*En el real servicio de vuestra majestad*». *El Cardenal Mauricio de Saboya entre Turín, Roma, Madrid y París*, in *La doble lealtad: entre el servicio al Rey y la obligación a la Iglesia*, a cura di J. Martínez Millán et alii, in «*Libros de lacorte*», n. monografico 1, Madrid 2014, pp. 242-259.

³ Mi riferisco a *Rosso corallo. Arti preziose della Sicilia barocca*, a cura di C. Arnaldi di Balme-S. Castronovo, Cinisello B. (Mi) 2008 e *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di A. M. Bava - E. Pagella, Genova 2016, in particolare C. ARNALDI DI BALME, *Le collezioni di oggetti preziosi*, pp. 343-344 e schede 213 e 215, pp. 356-357, inoltre S. Barberi, scheda 217, pp. 357-358.

⁴ Archivio di Stato di Torino (ASTo), Corte, *Gioie e Mobili*, m. 1, fasc. 6, Inventario delle gioie, dorerie, pietre pretiose, vasi d'oro e d'argento Vesti nobili et utensili della gloriosissima memoria della Serenissima Infanta Duchessa di Savoia che sia in cielo Donna Catarina d'Austria, 17 gennaio 1598.

⁵ C. ARNALDI DI BALME, *Il corallo nell'oreficeria manierista: oggetti preziosi alla corte sabauda*, in *Rosso corallo...*, 2008, pp. 40 e 41-42.

⁶ Un piccolo pendente in corallo a forma di navicella, probabilmente di fattura trapanese, si conserva nelle collezioni di Palazza Madama, cfr. *supra*, note 3 e 5.



Fig. 1, Manifattura trapanese, fine del XVI secolo, *Pendente a forma di navicella*, corallo, oro e smalto, perle, 4x5,5x1,5 cm, Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica (inv. 2/ORI)

Tracce forse troppo esili per giustificare l'inserimento dell'Infanta tra i nomi dei grandi collezionisti degli Austriaci, ma se si allarga lo sguardo il suo profilo cambia, prende consistenza tanto da legittimare un ruolo di rilievo sul piano culturale e artistico pari a quello politico, riconosciutole in vita⁷.

Messa in ombra dalla sorella Isabella Clara Eugenia, ma anche dall'eccentrico consorte il quale, benché "solo" un duca (il titolo suonava assai modesto per una infanta), agiva in modo spregiudicato, costantemente al limite dell'incidente diplomatico con la Spagna o la Francia⁸, l'Infanta ha ritrovato, grazie al lavoro condotto la statura di abile donna di governo e reggente, di fine consigliera, di madre premurosa, di esemplare modello di virtù e devozione e non ultimo, di figura fieramente capace di imporre a corte la moda e l'etichetta spagnola, tanto da trasmettere ai figli l'orgogliosa coscienza di essere «*hijos de tal madre*»⁹. L'uso del severo cerimoniale di Madrid e del *vestir a la española* si mantenne a lungo a corte, anche dopo la sua morte e perlomeno fino all'arrivo di Cristina di Francia nel 1619. Un gusto che

permeava l'intero stile di vita e di cui si coglie l'eco fin nella descrizione delle acconciature delle nobildonne torinesi abbozzata da Federico Zuccari nel suo *Passaggio per Italia*¹⁰.

La ricchezza degli abiti della Infanta, testimoniata dai suoi ritratti, ha consentito di procedere a riscontri puntuali con il detto inventario, individuando *robbe*, *saye*, *basquiñas* e *verdugados* e insieme a questi «cinte», «collari», «puntas», gioielli e accessori disposti ad impreziosire i già pregiati tessuti¹¹, ma il documento, stilato dal Presidente della Camera dei Conti, alla presenza di Donna Sancha de Guzmán e con la consulenza dell'orefice di

⁷ F. VARALLO, *Exotica e oggetti preziosi: note sull'inventario dell'Infanta...*, 2013, pp. 371-388.

⁸ Particolarmente appropriato il titolo del saggio di S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris 2012.

⁹ Ricavo questa espressione dal titolo del saggio di B.A. RAVIOLA, «*Hija de tal madre*». *La dote di Margherita*, in *L'Infanta...*, 2013, pp. 519-540, che la studiosa aveva trovato in un lettera dell'infanta Margherita.

¹⁰ F. ZUCCARI, *Passaggio per l'Italia*, a cura di A. Ruffino, Lavis (TN) 2007, pp. 28-30; F. VARALLO, *Federico Zuccari e le feste alla corte sabauda*, in F. Zuccari, *Passaggio...*, 2007, pp. 151-172.

¹¹ A tal proposito si veda M.P. RUFFINO, *Vestire l'Infanta: abiti, stoffe e monili di Caterina d'Austria*, in *L'Infanta...*, 2013, pp. 341-357; F. Varallo, *Catalina Micaela en la corte de Saboya*, in *Vestir a la española. Prestigio y vigencia del atuendo español en las cortes europeas (ss. XVI-XVII)*, a cura di A. Descalzo-J. L. Colomer, 2 voll., Madrid 2014, II, pp. 63-85.

corte Giovan Battista Croce, offre ben altri elementi per ricomporre l'universo collezionistico dell'Infanta¹².

Partiamo dagli *exotica*, categoria ben riconoscibile e che connota le raccolte principesche tra Cinque e Seicento e degli Asburgo in particolare. A tale categoria il Kunsthistorisches Museum di Vienna aveva dedicato nel 2000 una importante mostra¹³, nella quale Caterina non compariva neppure nella genealogia della casata inserita in apertura del catalogo, negligenza a quella data giustificabile, ma oramai inammissibile. Se infatti sondiamo l'inventario, gli *exotica* compaiono in diversi gruppi, divenendo quasi prevalenti nelle voci «Corone», «Vasi di diverse pietre cristalli e nachar» e «Brinchigne gioiete». Di questi, partendo dalla Spagna, aveva portato con sé innumerevoli esemplari, cresciuti in modo ragguardevole negli anni torinesi grazie ai continui invii di casse, doni del padre e soprattutto della sorella: «Isabel Clara Eugenia será la principal proveedora de artículos exóticos y accesorios a la moda española para su hermana»¹⁴. I tanti documenti di Madrid e Simancas danno ragione dei lunghi elenchi dell'inventario e della impressionante quantità e varietà delle testimonianze che giungevano a Torino da terre lontane, contribuendo a creare quel microcosmo di meraviglie che di lì a poco confluirà nella Grande Galleria¹⁵. Per ogni Natale, compleanno o nascita l'Infanta riceveva tessuti di Cina, cofanetti in pregiati legni indiani, sculture di ebano o avorio, porcellane, ambre, oggetti in madreperla, corallo e corno di rinoceronte, cuoi lavorati e dorati, cucchiari e coltelli guarniti di pietre preziose, gioielli in filigrana con bezoar, noci di cocco e zucche variamente ornate, ventagli giapponesi, cappelli di piume, borse turcheshe e guanti profumati¹⁶. Delle tre categorie nominate, «Vasi di diverse pietre cristalli e nachar» offre spunti interessanti, giacché vi sono rubricati pressoché tutti gli oggetti che, catalogo alla mano, troviamo sistematicamente nel volume della mostra viennese. Nulla manca all'appello, la collezione dell'Infanta includeva con perfetta corrispondenza tutte le voci delle raccolte degli Austrias: «Una tazza di un cocho d'India guarnita d'argento col suo piede», «Una coppa di cocco d'India tutta guarnita d'argento lavorato con sua maniglia», «cuchiari parte Nachar parte conchiglie parte di agneto con manichi di Nachar corallo agate», «Un fiasco d'India col collo d'argento coperto di corame verde», «una pietra bezar ligata in oro di filigrana con la sua catena doro a maniera di ovo et un osso di cuore di cervo»¹⁷ e poi zucche dell'India

¹² L'inventario ha due stesure, una non rilegata e solo parzialmente numerata, una seconda rilegata in pergamena semirigida di carte 106 numerate.

¹³ *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance*, catalogo mostra a cura di W. Seipel, Milano 2000; F. VARALLO, *Exotica e oggetti preziosi...*, 2013, pp. 372-373.

¹⁴ A. PÉREZ DE TUDELA, *Regalos y retratos. Los años de la infanta Catalina Micaela en la corte de Madrid (1567-1584)*, in *L'Infanta...*, 2013, pp. 97-141, in particolare pp. 127-141, dedicati agli anni torinesi.

¹⁵ *La Grande Galleria. Spazio del sapere e rappresentazione del mondo nell'età di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di F. Varallo-M. Vivarelli, Roma 2019.

¹⁶ A. PÉREZ DE TUDELA, *Regalos y retratos...*, 2013, p. 135, n. 242; p. 137 n. 260 sono menzionati, tra gli altri, trentaquattro ventagli giapponesi.

¹⁷ Difficile non confrontare il bezoar montato in filigrana d'oro con quelli pubblicati nel catalogo *Exotica...*, 2000, pp. 191, 194-195; altrettanto si può fare per altri oggetti citati, dai cucchiari in madreperla, conchiglia e corallo, alle noci di cocco e zucche d'India, pp. 168-170, 206, 213-214, 244. Sul dono e scambio di pietre bezoar si veda il già citato saggio di A. PÉREZ DE TUDELA, *Regalos y retratos...*, 2013, pp. 115-116 nn. 120-124 e p. 132 n. 225.

lavorate e decorate, salini in corallo o madreperla, scacchiere e giochi in ebano, pettini di avorio con rubini¹⁸, cassette indiane di varia grandezza e forma¹⁹, di cui una «di Nachar con teste di Imperatori»²⁰. Significativa anche la presenza di rasi, cuscini, tappeti turchi, ventagli turchi e portoghesi²¹, ceste e oggetti di fattura cinese, porcellane e utensili in tartaruga²², figurine di santi e vergini in ebano e in avorio²³.

L'uniformità delle collezioni dell'Infanta con quelle degli altri Asburgo sembra accentuarsi se ci si sposta dai «curiosi» agli oggetti di maggior valore, argenti, cristalli, vasi di agata, onice o lapislazzuli e pietre dure, fino agli arredi da cappella e alle raccolte di ritrattini, vere e proprie piccole gallerie dei familiari e componenti della corte²⁴, a dimostrazione di una capillarità di trasmissione delle mode che si avvaleva di una produzione esorbitante per quantità e qualità. La minuziosa descrizione di un preziosissimo «scrittorio o sia cassetta di cristallo», con dodici termini di lapislazzuli, teste e bracci in argento dorato e grossi rubini a tavola nel petto²⁵ introduce alle voci «Bacili» e «Argenti», che comprendono oltre trenta pezzi di gran pregio, tra cui il «vaso osia Ighera» e il grande piatto in lapislazzuli riconducibili alla bottega dei Miseroni, passati da Alberto e Isabella a Rodolfo II e ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna²⁶ o un «vaso grande di Agata osia di Iaspis con il piede del istessa pietra guarnito di duoi circoli grandi di oro ne i quali vi sono sei smeraldi e sei rubini mediocri piccoli» e le maniglie in oro smaltato a forma di serpi, ornate di sei rubini e nove smeraldi²⁷. Dei diciotto orologi, uno presenta «una sfera di cristallo sopra una colonna d'agata guarnita d'oro con la sua basa di pietra elitropia guarnita d'oro con quattro rubini»²⁸ e tra gli oltre quaranta manufatti in cristallo, molti a forma di barca, menziono «una cocchiglia di cristallo lavorata con una serpe e piede con oro», un vaso a forma di civetta, un altro di pesce «lavorato a squarze guarnito di smeraldo et oro con duoi rubini per occhi», un uccello «con le sue alle guarnito doro col coperchio e piede». Pochi esempi, ma pienamente comparabili a quelli giunti fino a noi, prodotti dalle botteghe milanesi o fiorentine e in alcuni casi testimoniati da rari fogli di disegni, come l'album di vasi di Mario d'Aluigi, orefice al servizio dei duchi di Savoia²⁹ (Fig. 2).

¹⁸ Il confronto con i manufatti pubblicati in *Exotica...*, si fa quanto mai stringente, si veda il pettine in avorio oro e rubini pubblicato nella scheda n. 148 p. 236.

¹⁹ A. PÉREZ DE TUDELA, *Regalos y retratos...*, 2013, p. 213.

²⁰ Anche in questo caso non sembra azzardato proporre un confronto con le cassette in madreperla pubblicate in *Exotica...*, 2000, schede 59-64, pp. 149-157.

²¹ Tra questi anche una «borsa turchesca per acqua», vedi *Exotica...*, 2000, pp. 146-148.

²² *Exotica...*, 2000, pp. 267-283.

²³ *Exotica...*, 2000, pp. 226-229.

²⁴ ASTo, Corte, *Gioie e Mobili*, Inv. 1598/B, *Protrati con oro e altre ligature*, ff.64v-66r, la voce elenca trentatre ritratti comprendenti l'intera genealogia, e alcuni doppi della duchessa e del duca, cfr. A. PÉREZ DE TUDELA, *Regalos y retratos...*, 2013, pp. 117-127 e il bel saggio di M.B. Failla, *Il cahier delle dame di Caterina Micaela*, in *L'Infanta...*, 2013, pp. 329-340.

²⁵ ASTo, Corte, *Gioie e Mobili*, Inv. 1598/B, f. 11'; la descrizione completa è trascritta in F. VARALLO, *Exotica e oggetti preziosi...*, 2013, pp. 376-377.

²⁶ F. VARALLO, *Exotica e oggetti preziosi...*, 2013, pp. 377-380. Rilevante anche la salva in oro donata dall'arciduca Alberto alla Infanta nel 1595, EADEM, *Le feste sabaude nella storia e nella storiografia, in Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, catalogo mostra a cura di A. Clelia di Balme-F. Varallo, Cinisello Balsamo (MI) 2009, p. 21; A. Pérez de Tudela, *Regalos y retratos...*, 2013, p. 138 e n. 266.

²⁷ ASTo, Corte, *Gioie e Mobili*, Inv. 1598/B, ff. 11'-15'.

²⁸ ASTo, Corte, *Gioie e Mobili*, Inv. 1598/B, ff. 66'-67'.

²⁹ F. VARALLO, scheda 221, in *Le meraviglie del mondo...*, 2016, p. 359.



Fig. 2, Mario d'Aluigi 1568, *Disegni per oreficerie*, manoscritto cartaceo con disegni a penna e inchiostro bruno, ff. 88 non numerati, 34x24 cm, Torino, Musei Reali – Biblioteca Reale (Varia 170)

Animali e insetti popolano anche gli interminabili elenchi di pendenti, orecchini e ornamenti per il capo, e anche in questo caso è scontato il confronto con quanto dell'oreficeria cinquecentesca si è conservato. Ai gioielli da esibirsi nelle cerimonie e nei ritratti ufficiali, segue una miriade di piccoli oggetti, le cosiddette «brinchigne» (oltre duecento), dalle fogge capricciose che sembrano voler smorzare il sussiego spagnolo: «una scimmia di Nachar asentata in oro con uno specchio in mano con rubini smeraldi sue cadente», «un brinchigno doro smaltato a maniera di zucca», «Una nave di cristallo guarnita con doro con perle pendenti», «una fenice in lapis lasoli guarnita doro», «un carro trionfante intagliato in un vedro verde guarnito doro», «Un ellefante di Nachar con un negro a cavallo et l'asento doro con rubini», «Una lucerta doro con smeraldi diamanti cadeneta doro e una perla» e ancora galli, cigni, pavoni, cani, pappagalli e centauri, cammelli e lumache, oggetti in filigrana con bezoar o ambra. Non meno estrosi i «Pendini da orecchie», quasi settanta coppie, tra cui un paio a forma di «pantoffe», un altro in oro «a maniera di pezzi d'artegliaria con sette perle pendenti», e poi animali, uccelli, insetti³⁰. Quest'ultimi immancabili, insieme a rose, gelsomini, fiori di cedro ecc., nei «Fiori et altre cose doro per la testa», raffinate composizioni in oro e pietre preziose, descritte in una lista di ventitre pezzi, alcune riconoscibili nei ritratti, aperta da «un fiore doro per aironi con una mosca un ragno et una vespa et sue perle», puntuale rimando al velo «tempestat tutto di non so che mosche nere, grilli, farfalle o zampane» dello Zuccari³¹.

Il mondo animale e vegetale era d'altronde guardato con curiosità, studiato e raffigurato, come dimostra il progetto della Grande Galleria, le cui collezioni librarie contem-

³⁰ ASTo, Corte, *Gioie e Mobili*, Inv. 1598/B, ff. 50^r-53^r.

³¹ F. ZUCCARI, *Passaggio...*, 2007, p. 29.

plavano album manoscritti³², volumi di scienze naturali e medicina³³, testi di astrologia e astronomia, portolani e descrizioni di terre lontane, espressione della geopolitica e delle relazioni diplomatiche della Casa di Savoia con le monarchie europee, Spagna in primis. Lo attestano anche i tanti libri in lingua spagnola, alcuni da collegare direttamente all'Infanta, o perlomeno all'arrivo di lei a Torino³⁴. Donna colta, Caterina porta nella capitale sabauda non solo la moda e la severa etichetta, ma uno sguardo che spazia oltre i confini del ducato e dell'Europa, verso Oriente, lungo le coste africane già teatro delle imprese di Carlo V e oltre la Manica, un mondo delineato nelle carte del magnifico portolano di Luís Teixeira e João Baptista Lavanha, forse a lei destinato come dono di nozze³⁵.

Dopo la sua morte la collezione fu oggetto di mire sia da parte spagnola, sia da parte del consorte, allora impegnato nella guerra in Savoia. Il duca aveva incaricato il fidato conte Girolamo Langosco della Motta di vigilare sui beni affinché le dame destinate a tornare in patria, non sottraessero oggetti di valore, incalzate da Madrid che aspirava ad entrare in possesso delle gioie, perché appartenenti ai figli, infanti di Spagna. Le lettere inviate dal conte a Carlo Emanuele I tra il dicembre del 1597 e l'aprile del 1598 forniscono un quadro intricato, pieno di sotterfugi per raggiungere la delicata questione dei componenti della Casa della duchessa e degli ingenti debiti³⁶. E mentre a Torino si cercava di tenera a bada D^a Sancha de Guzmán, «camerera mayor», da Madrid Filippo II, per voce del suo ambasciatore, faceva pervenire la proposta di una vendita all'incanto dei beni di Caterina per rientrare di parte delle spese, sdegnosamente respinta al mittente dal della Motta «io ho risposto che in questa Ser.a Casa non s'è usato mai di far almoneda», il quale però suggeriva al suo signore esserci «alcune cose come piatti d'oro et altri argenti de quali si potrebbe far batter in zecca secretam.e molti scudi», incluso un pezzo di ambra del valore di tremila ducati che «s'andrà seccando e perdendo ogni giorno»³⁷. Quale fosse lo straordinario valore della collezione risultò ben chiaro al conte il quale, ultimata la stesura dell'inventario e fatto trasportare ogni cosa in una torre del Castello, scrisse: «V. A. tiene il più bel tesoro che vedersi si puossa ne io pensai mai che si puotesse esser tanto come ho visto»³⁸. Un tesoro tanto prezioso, quanto ambito e fragile, che i «due usci doppi» di assi di rovere, con «serrature grandi doppie di ferro», posti a chiusura alla detta torre «per maggiore sicurezza»³⁹, non seppero custodire.

³² P. PASSERIN D'ENTREVES, *Le meraviglie della natura*, in *Le meraviglie del mondo...*, 2016, pp. 129-135 e schede 51-52, pp. 137-138.

³³ IDEM, *La medicina e il mondo della natura*, in *La Grande Galleria...*, 2019, pp. 225-234.

³⁴ B.A. RAVIOLA, «La notizia, almeno mezzana, dei paesi e dei siti». *Geografia, storia e visione del mondo nella Grande Galleria di Carlo Emanuele I*, in *La Grande Galleria...*, 2019, pp. 217 e 221-222; F. VARALLO, *Dal Teatro alla Grande Galleria. La biblioteca ducale tra Cinque e Seicento*, in *Il Teatro di tutte le scienze e arti. Raccogliere libri per coltivare idee in una capitale di età moderna Torino 1559-1861*, catalogo della mostra a cura di M. Carassi-I. Ricci Massabò-S. Pettenati, Savigliano 2011, p. 31; F. VARALLO, *Il luogo del sapere: la Grande Galleria di Carlo Emanuele I*, in *Le meraviglie del mondo...*, 2016, p. 125.

³⁵ Il portolano membranaceo (BRT, Varia 221), fu completato solo nel 1612-13, cfr. B.A. RAVIOLA, *Portolano*, in *Le meraviglie del mondo...*, 2016, pp. 143-144.

³⁶ J. MARTÍNEZ MILLÁN, *La Casa y los servidores de la infanta Catalina Micaela en Turin*, in *L'Infanta...*, 2013, pp. 391-479.

³⁷ ASTO, Corte, LM, *Spagna*, mazzo 9, lettera del conte de la Motta del 25 febbraio 1598.

³⁸ ASTO, Corte, LM, *Spagna*, mazzo 9, lettera del conte de la Motta del 14 febbraio 1598.

³⁹ ASTO, Corte, *Gioie e Mobili*, Inv. 1598/B, ff. 100^{ro}.

La costruzione del teatro del cibo

ANTONINO GIUFFRIDA, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO*

1. Il teatro del cibo

I viaggiatori stranieri nei diari e nelle corrispondenze che danno conto dei loro viaggi in Sicilia, dedicano diverse pagine alla descrizione dei pranzi organizzati in loro onore. La sensazione che hanno è che si siedono alla tavola non certo per consumare il cibo bensì per partecipare ad una rappresentazione dell'onore e del potere della famiglia. Il desco imbandito è il teatro dove si rappresenta un complesso cerimoniale, consolidato nel tempo e affidato alla responsabilità e alla cura del Maestro di casa, il quale, come un direttore di orchestra, si preoccupa di gestire la complessa macchina necessaria a far sì che il teatro del cibo possa esprimersi al meglio della sua potenzialità espressiva e rappresentativa.

In primo luogo, deve scegliere il menù: una scelta non casuale ma che risponde a regole precise la cui grammatica di riferimento è rappresentata dai libri di cucina che interpretano le tendenze o meglio le mode del suo tempo. Coordina gli acquisti, la preparazione dei cibi, soprintende alla lucidatura degli argenti, alla scelta del tovagliato, all'arredo della tavola dove saranno disposti secondo delle precise regole non solo le stoviglie ma anche i trionfi e i candelieri che, insieme ai torcieri, illumineranno l'intera scenografia. Gli attori dell'evento sono certamente i padroni di casa e gli invitati ma il teatro del cibo si regge sui comprimari silenziosi ma essenziali cioè i paggi in livrea che sotto l'occhio attento del Maestro di sala servono ai commensali i piatti predisposti dallo Scalco in modo impeccabile.

Leggiamo le pagine scritte dal conte de Borche, in visita a Palermo nel 1777, dedicate alla descrizione dei pranzi che la nobiltà palermitana dedica ai viaggiatori stranieri che soggiornano nella città, per comprendere il funzionamento strutturale del "teatro del cibo". La prima cosa che colpisce il viaggiatore è la scenografia del percorso che conduce alla sala da pranzo: bisogna attraversare saloni e gallerie impreziositi da mobili di pregio, da tappezzerie, da arazzi e da altri preziosi arredi per giungere nella sala da pranzo accolti dai padroni di casa e da quattro o cinque commensali¹. Il cerimoniale

¹ P. PALAZZOTTO, *La forma del gusto: "sale à manger", architettura e committenza a Palermo dal secondo Settecento ai primi anni del XX secolo*, in *Cucina, società e politica. Le arti e il cibo. Modalità ed esempi di un rapporto*. 3, atti del convegno a cura di F. Lollini-M. Montanari-L. Capriotti, Bologna 2020, pp. 195-221.

prevede che per entrare nel teatro del cibo bisogna prima far percepire all'ospite lo spessore dell'onore della famiglia che si esprime anche con la ricchezza e la magnificenza degli arredi del palazzo. L'ospite deve essere coinvolto in una atmosfera di magnificenza, di gusto, di voluttuosa raffinatezza che lo stordisca, lo coinvolga, lo seduca.

Le testimonianze del conte de Borche nella sua lettera del 15 febbraio 1777 da Palermo della partecipazione ad un pranzo offerto in suo onore in una non specificata casa nobiliare scandisce le diverse fasi della rappresentazione del teatro del cibo²: in primo luogo, le pietanze servite sono elaborate secondo i canoni della cucina francese e la chiusura è caratterizzata dalla profusione di dolci e di sorbetti deliziosi, il tutto accompagnato da vini stranieri, da acqua limpida e rinfrescata con la neve, da un pane eccellente; la tavola è coperta da raffinato tovagliato sul quale si poggiano servizi di argenteria superbi e scintillanti grazie alle candele di cera dei candelieri multi-braccio e alle torchiere che riflettono la loro luce con l'aiuto dei grandi specchi collocati sulle pareti.

Le testimonianze degli altri viaggiatori stranieri convergono sulla descrizione di questo modello che viene replicato da tutta la nobiltà siciliana come momento di approccio per la costruzione del rapporto con il viaggiatore straniero. Dopo il pranzo, premessa essenziale per esternare «l'onore della famiglia»³, lo straniero viene ammesso all'ulteriore percorso iniziatico per essere partecipe alla vita della nobiltà siciliana: la visita alla “camera delle meraviglie”, alle biblioteche, alle logge massoniche, ai giardini, ai concerti, alla “grande conversation”.

2. La rappresentazione del banchetto

Il ritrovamento dei libri “de despenza” del duca di Montalto redatti dai suoi maggiordomi ci permette di dimensionare la struttura organizzativa che stava alla base della rappresentazione dell'evento pranzo-banchetto nonché l'impatto scenografico del servizio. La lettura dell'elenco dei piatti serviti nei diversi servizi, inoltre, ci fa conoscere non solo la sequenza delle portate ma anche, in molti casi, gli ingredienti usati per la loro preparazione. Leggendo questi conti ci rendiamo conto che l'impatto di questa rappresentazione nel teatro del cibo su uno straniero doveva essere tale da incidersi nella sua figurazione mentale e, quindi, nel suo racconto che avrebbe esaltato l'onore della famiglia.

In questa sede ci limitiamo a dare alcune anticipazioni sul materiale esaminato rinviando l'approfondimento ad uno studio più organico sia sulla documentazione ritrovata a Palazzo Branciforte⁴ sia su quella conservata nei fondi dell'Archivio di Stato di Palermo⁵.

² M. BORCH, *Lettres sur la Sicile et sur l'île de Malthe...*, Torino 1782, Lettera xv, Palermo 15 febbraio 1777.

³ Sulla connessione fra il titolo nobiliare e l'onore ad esso collegato cfr. A. GIUFFRIDA, *Labolizione della feudalità e il culto degli onori nella Sicilia del 1812*, in *Feudalesimi nel Mediterraneo moderno*, a cura di R. Cancila-A. Musi, Palermo 2015.

⁴ I due volumi di conti del Maggiordomo Luys Bravo de Sobremonte, conservati a palazzo Branciforte, sono stati studiati da Eros Calcara nella sua tesi magistrale; cfr. E. CALCARA, *Il Gusto del potere - Una metafora per leggere la Sicilia in età moderna (secc. XVI-XVII)*, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2019-2020.

⁵ Per la lettura dei libri di cucina dei Moncada conservati nell'Archivio di Stato di Palermo fondamentale è l'articolo di P. Musso, *Il cibo dei nobili: la tavola dei Moncada alla fine del Settecento*, in *Tradizione*,

I volumi fanno riferimento ai mesi di gennaio 1627 e settembre 1628 e contengono la contabilità del Maggiordomo Luys Bravo de Sobremonte della casa del duca di Montalto tenuta per rendere conto delle somme che gli sono assegnate per far fronte alle spese di funzionamento del palazzo per tutto il mese di settembre. L'Amministratore nel mese di settembre gli accredita onze 800 con tre mandati spiccati sulla Tavola di Palermo che Bravo incassa rispettivamente il 1, il 10 e il 27 di settembre. Tecnicamente non tiene una contabilità a partita doppia ma si limita, dopo avere certificato gli introiti, ad annotare le singole uscite seguendo uno schema contabile ampiamente sperimentato di aggregazione per spese omogenee.

Entriamo nel palazzo del duca di Montalto e, utilizzando la contabilità del Maggiordomo per gli anni 1627-1628, cerchiamo di ricostruire il funzionamento della struttura operativa destinata a realizzare un banchetto di gala⁶. Il motore primario è costituito dalla cucina affidata alle cure di mastro Pedro, *cocinerio*, e del suo aiutante mastro Giuseppe che lavorano ai fornelli coadiuvati da diversi aiutanti. L'importanza del ruolo del *Maestro cocinerio* (maestro chef) è sottolineata dal suo salario calcolato a tari 5 il giorno equivalente a quello del Maggiordomo. Gli altri protagonisti della rappresentazione sono: Bartolomeo Ranzullo, Maestro di sala, che coordina una squadra di 6 paggi addetti a servire a tavola; lo Scalco e il *Gentilhombre de copa*. In casa Montalto troviamo Tomaso de Aversa con il ruolo di Scalco al quale è affidato il compito di trinciare le diverse portate e predisporre il cibo nei piatti (impiattamento) che verranno serviti ai commensali dai paggi. Più articolato il servizio per i vini che coinvolge sia Peregrino Anselmo, cantiniere, che, con il suo aiutante, predispone i vini da accoppiare ai diversi piatti, sia don Fabrizio Oriolis *Gentilhombre de copa* il quale provvederà a fare servire i vini a tavola secondo la giusta sequenza degli abbinamenti collegati alle vivande servite. La predisposizione dell'arredo della tavola è affidata a Tomas Villencio, responsabile della custodia e della gestione dell'argenteria, e a Pedro al quale è affidato il tovagliato. Genolfo e Pietro Paolo sono i musicisti che hanno il compito di predisporre la colonna sonora che allietterà i commensali durante il pranzo, mentre Geronimillo e Pedro Fernandez avranno affidato la gestione "de retrete" cioè degli "sciabordanti pitali", di gattopardiana memoria, posti a servizio delle esigenze corporali degli ospiti.

La contabilità tenuta da Sobremonte ci permette di entrare anche nel particolare dell'articolazione del menù servito nei singoli pranzi.

Abbiamo analizzato in questa sede due pranzi di gala di casa Montalto che si differenziano per il livello degli invitati e per l'articolazione del menù.

Lunedì 4 gennaio 1627 – Pranzo alla presenza del duca, di diversi signori, dell'Abbate, del marchese Cortina, di don Petro Gaetano, di don Giuseppe Gaetano e del principe di Aragona.

identità, tipicità nella cultura alimentare siciliana. Lo sguardo dell'Atlante linguistico della Sicilia, a cura di M. Castiglione, Palermo 2011.

⁶ Per comprendere come funziona l'organizzazione interna di una casa nobiliare di primo piano come quella del duca di Montalto abbiamo fatto riferimento al volume di V. CERVIO, *Il trinciante*, Venezia 1593.

Apertura del pranzo costituita da salame medio e fette di arance essiccate, accompagnata da una minestra di cardi. Seguono 10 portate: 1ª portata – stufato (olla potrida) preparato usando carne di genco, due anatre, un coniglio, piede, orecchie e coda di maiale, salame e salsiccie; 2ª portata – cotolette di genco del peso complessivo di Kg 3,200 (per la panatura si usano un mondello e mezzo di farina e 9 uova); 3ª portata – manjar blanco⁷ (per realizzarlo si adopera la carne di una gallina, farina di riso, zucchero e latte); 4ª portata – sopa de capirotda (per predisporla si usano 2 galline, formaggio, cacciavalle e tre capponi di latte arrostiti per completarla); 5ª portata – Miraos di piccioni⁸ (per realizzarlo si usano 8 piccioni, sapore di mandorla, zucchero gr. 400, un quartuccio di vino rosso); 6ª portata due tacchini (pavos d'indias) presentati in modo scenografico con un ripieno nel quale convergono galline, melanzane, uova e altri ingredienti; 7ª portata - pasticcio di pernici; 8ª portata – frito de quatro gaçapos (un fritto di cervello di maiale e di genco, di lingua, di salsiccia e di filetto di maiale); 9ª portata – Tartarettes de cannas (si usano citronada e calavaçda – zuccata - di genova, zucchero, miele, tuorli di uova, uova intere sbattute); 10ª Salpicon (dadolata) di carne di genco con mostarda. Sulla tavola sono disponibili panini.

Sabato 2 settembre 1628 – Pranzo alla presenza del duca, di diversi signori e di don Antonio Rosello.

Apertura del pranzo costituita da frutta, in questo caso da fichi e da prugne, accompagnata da una minestra di borrhagine rinforzata con uova. Seguono sette portate: 1ª portata - pernici arrostiti; 2ª portata - Uno stufato (olla) preparato utilizzando carne di gallina, carne vaccina, ceci e aglio; 3ª portata - un pasticcio di carne vaccina (pastel embote) predisposto utilizzando uova, sugna, pan grattato e cacciavalle; 4ª portata - coniglio arrostito servito con salmoriglio; 5ª portata - cipolle ripiene di beccafichi (piccoli uccelli); 6ª portata - pollo stufato; 7ª portata - intingolo di carne tritata di gallina (xigote). *Chiusura del pranzo* con della frutta: in questo caso sono servite pere, pesche, azzeruoli e finocchi. Sulla tavola sono disponibili panini.

I modelli di riferimento per l'organizzazione dei menù e la strutturazione della rappresentazione sono quelli tipici della cucina rinascimentale ampiamente sperimentata e che circolavano descritti in numerose edizioni a stampa per essere usati dai maestri di casa, dagli scalchi, dai credenzieri e dai cuochi. Il riferimento che abbiamo utilizzato è quello del volume del Messisbugo⁹ e dell'opera di Bartolomeo Scappi¹⁰.

⁷ P. RIDOLFI, *Rinascimento a tavola: la cucina e il banchetto nelle corti italiane*, Roma 2015. Il bianco mangiare è una specie di vellutata a base di farina di riso, carne di pollo, mandorle, zucchero.

⁸ IDEM, *Rinascimento...*, 2015: miraos è un pasticcio di volatili prima arrostiti poi lessati con zucchero, spezie e succo di arance.

⁹ C. DA MESSISBUGO, *Libro nouo nel qual s'insegna, il modo d'ordinar banchetti ... Et a far d'ogni sorte di viuande ... Aggiuntoui di nouo, il modo di saper tagliare ogni sorte di carne ... opera ... composta per Christoforo di Messisbugo*, Venetia, 1559.

¹⁰ *Opera di M. Bartolomeo Scappi, cuoco secreto...*, Venetia 1570. L'opera ha avuto almeno 7 riedizioni almeno sino al 1646.

3. Un mare di argento

L'argento s'impone come il protagonista indiscusso per l'arredo del tavolo sul quale si celebra la rappresentazione dell'evento pranzo-banchetto. Tutto l'arredo della tavola - piatti, bicchieri, forchette, saliere, spezierie, candelabri, zuccheriere, lavamano, brocche - è realizzato in argento secondo l'uso ormai consolidato dalla moda rinascimentale praticata nei palazzi sia della nobiltà sia dalla nascente "borghesia" economica costituita dai mercanti e dai banchieri¹¹. L'utilizzo di servizi da tavola in argento affonda le sue radici nella tradizione romana classica dell'arredo della tavola del banchetto, rivisitata nel rinascimento da artisti come il Cellini. Le case nobiliari avevano quindi la necessità di disporre di un servizio da tavola in argento molto ricco di pezzi e di elevate qualità artistiche¹². L'acquisizione poteva avvenire o per il tramite della committenza agli orefici che operavano nella piazza o per acquisti fatti nelle aste realizzate in occasione dello smembramento di patrimoni dopo la morte dei loro proprietari. In Sicilia vi era una rete molto articolata di artigiani orafi in grado di realizzare questi servizi¹³. Un esempio di ordini ad orafi, fra i tanti presenti negli atti notarili, ci mostra non solo il meccanismo relazionale tra committente e argentiere ma, anche il modo come si trasmettono i modelli di riferimento artistico per la realizzazione dei pezzi dell'argenteria da usare sulla tavola. Giovanni Valguarnera, barone d'Asaro, ordina all'orafo Geronimo de Suria la realizzazione: di un piatto di argento con incise le sue armi dal peso di Kg. 1,5, utilizzando come modello di riferimento quello creato per il barone della Guzzetta; di due bicchieri di argento alla fiamminga; di due dozzine di cucchiari "alla romana cum pede di crapa" cioè cucchiari terminanti con protome a zampa di capra¹⁴.

Altro momento di disseminazione di servizi di argenteria per la tavola è legato alle aste effettuate in occasione della morte di un benestante. L'uso di Palermo prevede che i beni inseriti nell'inventario testamentario vengano portati alla loggia dei mercanti, stimati e messi all'asta al migliore offerente, il ricavato va all'asse ereditario. Quindi chi vuole arricchire i suoi servizi o sostituire pezzi danneggiati ha la possibilità, frequentando le aste, di integrare o arricchire le proprie raccolte. Per avere un'idea dell'importanza economica ed artistica facciamo riferimento allo smembramento dell'argenteria dell'Arcivescovo di Palermo Giovanni de Paternò¹⁵.

¹¹ M.L. CELONA, *Lutensileria europea e l'argenteria laica dei nobili in Sicilia nei secoli XVIII e XIX*, in "Oadi Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", n. 19, giugno 2019.

¹² M.C. DI NATALE, *Le suppellettili d'argento e corallo nelle tavole dei nobili della Sicilia dal Manierismo al Neoclassicismo*, in *Cucina, società e politica. Le arti e il cibo. Modalità ed esempi di un rapporto*. 3, atti del convegno a cura di F. Lollini-M. Montanari-L. Capriotti, Bologna 2020, pp. 249-274.

¹³ A. GIUFFRIDA, *Appartenere all'Arte: la vita e la morte degli orafi e degli argentieri nella Palermo del XVI secolo*, 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. 186-203.

¹⁴ Archivio di Stato di Palermo, not. Occhipinti, vol. 3707, f. 230, Palermo, 13 settembre 1541.

¹⁵ A. GIUFFRIDA, *Memoriale di lo argento e di lo oro committenza e maestri argentieri nella Sicilia del Rinascimento*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, pp. 632-645.

La documentazione disponibile nei fondi archivistici sulla produzione, sul possesso e sulla circolazione dell'argenteria usata per la celebrazione del rito del banchetto è numerosa e permette una ricostruzione anche quantitativa della struttura di questa realtà. L'obiettivo di questa breve riflessione tuttavia, non è quello di approfondire il tema dell'argenteria, bensì è quello di porre alcune ipotesi di ricerca che permettano una lettura articolata della rappresentazione del banchetto visto in un contesto unitario che consenta di approfondire non soltanto l'aspetto legato alla preparazione del cibo ma, anche la struttura del servizio, l'organizzazione della rappresentazione della ritualità della presentazione delle portate, il modo come si celebra l'onore della famiglia.

Ipotesi di ricerca che si affiancano a quelle relative alla creazione di un'industria europea della porcellana di alta qualità, allo sviluppo di una produzione delle cristallerie e al contemporaneo aumento del prezzo dell'argento. Elementi concomitanti che hanno di fatto ridimensionano l'utilizzo dei servizi di argenteria che si trasformano in qualcosa di diverso legato sempre di più alla posateria e alcuni specifici oggetti per l'arredo della tavola.

Artífices forasteros en el Reino de Murcia en la Edad Moderna: facilidades y trabas para ejercer

CONCEPCIÓN PEÑA-VELASCO Y JOSÉ JAVIER RUIZ IBÁÑEZ, *UNIVERSIDAD DE MURCIA*

La llegada de artífices forasteros y extranjeros al Reino de Murcia fue una constante¹. Favoreció la situación de este territorio en un cruce de caminos, su clima y sus gentes. Si bien, la actitud ante los maestros *de fuera parte* no ofrece un panorama homogéneo. No siempre coincidían las opiniones de los concejos y de los compañeros de profesión. De existir corporación, el que llegaba se tenía que unir a ella, si deseaba ejercer, y debía solicitar y obtener autorización municipal. Las artes liberales casi nunca presentaron problema, dado que eran pocos y no formaron gremio, ni tenían exámenes², aunque comprobarían que quien llegaba reunía los requisitos y tuviera la maestría. Los concejos procuraron no poner trabas a su instalación, pero acatando la ley y sin entrar en conflicto con los gremios afectados. Entre los colegas, prevaleció el trato como adversarios. Con frecuencia, no se les dio validez a sus títulos y se les exigió nuevo examen y el pago de tasas desmesuradas. No obstante, hay que considerar el momento, las circunstancias históricas, las necesidades en cada etapa, el oficio, las causas por las que se trasladaron, quién había reclamado su presencia, el prestigio del artífice y lo que aportaban sus conocimientos. Las situaciones fueron variadas y complejas. No era igual venir para un encargo concreto, que poner taller o solicitar licencia para buscar minas, como haría el platero genovés Leonardo Chapara³. En la documentación se habla de naturales, vecinos, estantes, forasteros, extranjeros y otros. Si eran extranjeros, estaban sujetos a las relaciones entre los estados. Si venían de otros reinos hispánicos o, incluso, de otras villas murcianas, las cuotas no eran tan elevadas, como las impuestas a los de otros países. De querer avecindarse, era importante si vivían con su familia –lo que podía propiciar permanencia– y los años que llevaban –se solían exigir diez–. Además, estaba la religión, así como la condición social, procedencia y si era una profesión liberal o mecánica. Ser cristiano viejo, limpio de raza y no haber desempeñado

¹ Trabajo realizado dentro del proyecto Hispanofilia IV, Cód. HaR2017-82791-C2-1-P del Ministerio de Ciencia e Innovación.

² C. BELDA NAVARRO, *La «ingenuidad» de la Artes en la España del siglo XVIII*, Murcia 1993. Puntualmente, los pintores se agruparon y aprobaron unas ordenanzas en 1470, exigiendo examen al que llegase de fuera. En otra normativa vigente en Murcia en 1536 figura una alusión al examen para este colectivo, sin distinción de procedencia (J. Torres Fontes, *Estampas de la vida murciana en la época de los Reyes Católicos*, Murcia 1984, p. 173; *Ordenanzas de la Ciudad de Murcia (1536)*, J.D. González Arce (ed.), Murcia 2000, p. 76).

³ AGS (Archivo General de Simancas), *CC-Personas*, leg. 8, f. 6, s. XVI. Disponible en https://archivogeneral.carm.es/archivoGeneral/arg.detalle_documento?idDetalle=2287718&pidises=0# [Consulta 4/1/2021].

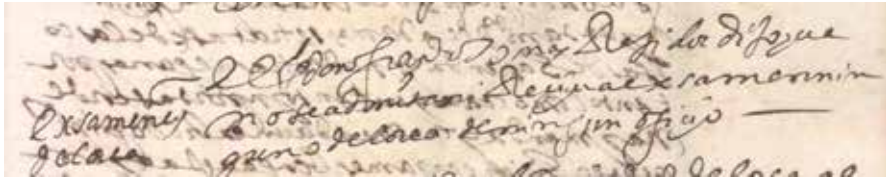


Fig. 1, Propuesta en 1626 de un regidor al Concejo de Murcia para no aceptar exámenes obtenidos en Lorca (AMMU, *Actas Capitulares*, 10 octubre 1626)

oficio vil, ni haber sido penado por tribunal eran exigencias ineludibles. Hubo dicotomía de posturas. Las corporaciones defendieron sus intereses e incorporaron cláusulas restrictivas en sus ordenanzas. La autoridad municipal procuró apoyarles, siempre que fuera legal y no hubiera perjuicio para los que vivían allí. Una cosa era trabajar y otra tomar vecindad y, extraordinariamente, naturalizarse. Ser vecino implicaba disfrutar de derechos y tener obligaciones. Con el taller funcionando y cumplido el periodo de estancia reglamentado, a veces lo solicitaban, si el trabajo les iba bien. Entonces, podían desempeñar cargos⁴. Su mejor o peor integración dependió de muchos factores, entre ellos la lengua, la edad y el estado civil. Abundaron los matrimonios en los lugares de destino y, con frecuencia, con hijas de maestros de la misma profesión. En general en los siglos XV y XVI hubo más permisividad con la presencia foránea. Conforme avanzó el tiempo, se multiplicaron los impedimentos, pero dependió de los oficios y de las personas⁵. En ocasiones, sobre ellos recayeron cargas militares y económicas.

El objetivo de este estudio es reflexionar sobre el contexto de la llegada al Reino de Murcia de artistas y artesanos de fuera y sobre las posiciones adoptadas, en la Edad Moderna, por sus compañeros de profesión y por los ayuntamientos. Se han considerado ordenanzas y acuerdos concejiles. Las investigaciones sobre la presencia de artífices foráneos y sobre intercambios comerciales son numerosas, pero queda mucho por investigar. En general las artes liberales no formaron corporación en este territorio y hubo momentos en que apenas hubo pintores y escultores. De modo que a los concejos les interesó tener mano de obra especializada que fuera útil. En etapas de actividad floreciente y de necesidad de artífices se les facilitó la llegada⁶. Sucedió con plateros, tejedores, albañiles, carpinteros y otros oficios. Aunque en los títulos pudiera constar su validez en cualquier reino hispánico, variaba la realidad que el maestro encontraba en el destino. En ocasiones, hubo propuestas para no aceptar los exámenes expedidos en Lorca y admitir los conseguidos en ciudades cabeza de reino y con voto en cortes (Figs. 1-2)⁷. Una cosa era instalarse, trabajar

⁴ Menos común fue la naturalización para los artistas (T. HERZOG, *Vecinos y extranjeros. Hacerse español en la Edad Moderna*, Madrid 2006; A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII y otros artículos*, Sevilla 1996). En cuanto a los cargos, hubo variación y en algunos se restringió a los nacidos en los reinos hispánicos.

⁵ Hubo momentos extraordinarios, como los de epidemias, en que se cerraron las fronteras y se expulsó a forasteros y prohibió su entrada.

⁶ J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid 1984, pp. 276-280.

⁷ AMMU (Archivo Municipal de Murcia), *Actas Capitulares*, 10 octubre 1626, f. 144^r y 6 de febrero 1629, f. 253^r (recogido por J.C. Agüera Ros, *Pintura y sociedad en el siglo XVII. Murcia, un centro del Barroco español*, Murcia 1994, p. 172). En 1716 en las ordenanzas de plateros, se indicaba que se admitiese al que no hubiera sido vecino, ni practicado en el lugar, siempre que se hubiera examinado en capital, sin ponerle embarazo y con

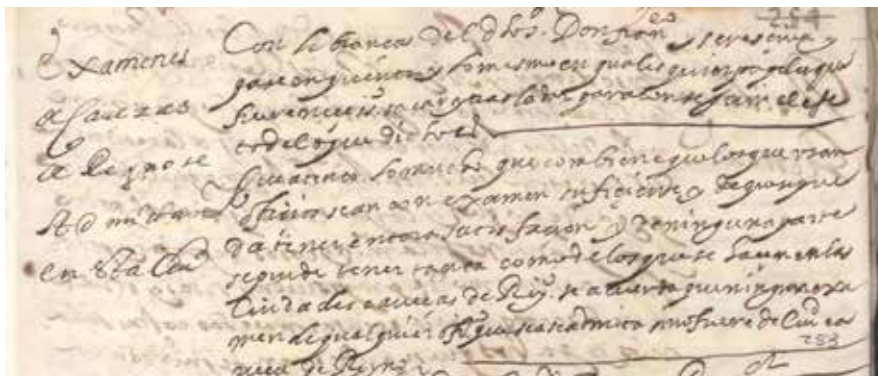


Fig. 2, Acuerdo tomado en 1629 por el Concejo de Murcia de solo admitir cartas de exámenes obtenidos en ciudades cabezas de reino (AMMU, *Actas Capitulares*, 6 febrero 1629)

y sentirse vecino o avecindarse, y otra comerciar con los productos fabricados, con los problemas derivados de que el género no estuviera fiscalizado y revisado. Lo que propició conflictos, por ejemplo, por la venta de piezas de plata en la célebre feria de Murcia. De ahí que el marcaje fuera un elemento de control, como también el sello en las telas.

En la segunda mitad del siglo XV, el Concejo de Murcia facilitó la llegada de plateros y artífices que fabricaban armas. Incluso llegó a pagarles el alquiler de sus viviendas⁸. Por contra, se denegaron peticiones para marcharse. Así sucedió en 1475 con el platero García Giménez, cuando quiso ausentarse con su familia para vivir en Lorca. Alegaron que era bueno en su oficio y que conocía bien las monedas de oro y plata⁹. Por otro lado, algunos famosos artistas llegados de fuera se beneficiaron de ser elegidos por el Concejo como uno de los veinte excusados de cargas y francos de huéspedes, conforme al privilegio real concedido a Murcia en el siglo XIV: «por quanto esta dicha çibdad esta en frontera de los regnos de Aragon e de tierra de moros, por mar e por tierra, e para que se pudiese mejor poblar»¹⁰. Para obtenerlo, debían ser vecinos y menestrales de oficios honrosos y necesarios. En el tránsito del XV al XVI lo consiguieron destacados artistas, oriundos o no¹¹. No era

el fin de conservar «la buena correspondencia» (AMMU, *Actas...*, 20 octubre 1716, f. 137^v y 24 octubre 1716, f. 198^r). En la nueva normativa para la platería, que se aprobó en los años treinta, los abogados censuraron los excesivos gravámenes que se deseaban imponer a los maestros extraños. Se determinó aceptar solo títulos expedidos en ciudad con voto en cortes (J. GARCÍA ABELLÁN, *Organización de los gremios en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia 1976, p. 171). Para corroborar, quizá, la mayor laxitud que pudo haber en Lorca en ocasiones, se ha seleccionado como ejemplo el examen de alarife de una persona procedente del Reino de Granada de 63 años (Fig. 3), AHML (Archivo Histórico Municipal de Lorca), Sala 1 272, Exámenes de oficios).

⁸ M.C. PEIRÓ MARTOS, *El comercio y los comerciantes en la Murcia de finales de la Edad Media a través de la documentación*, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia 1999, p. 305.

⁹ M.C. PEIRÓ, *El comercio...*, 1999, pp. 305, 357-358.

¹⁰ M. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, *Cofradías de oficio y actividades suntuarias: el arte de la platería y sus orfebres en la Murcia medieval (ss. XIII-XV)*, en *Homenaje al profesor Eloy Benito Ruano*, Murcia 2010, II, pp. 493-520, cita p. 509; F.A. VEAS ARTESEROS, *Documentos del siglo XIV (3)*, Murcia 1990, pp. 222-223.

¹¹ C. TORRES SUÁREZ, *La colaboración municipal en la construcción de la Catedral (1512-1525)*, en *Homenaje al profesor Juan Barceló Jiménez*, J. Torres Fontes (coord.), Murcia 1990, pp. 663-668.



Fig. 3. Carta de examen de albañil de 1747 en Lorca, perteneciente a un maestro de 63 años procedente del Reino de Granada (AHML, Exámenes de oficios)

igual que vinieran ingenieros, arquitectos, canteros, escultores, pintores o doradores a que llegasen otros artífices con gremios que interfiriesen. En encargos de objetos, el artista podía enviarlos o hacer la entrega y saldar cuentas¹². La casuística es grande. Unos maestros se instalaron y otros estuvieron de paso, pero surgieron constantes dificultades. Por ejemplo, los carpinteros se quejaron en agosto de 1458 porque, en tiempos de vendimia, venían artífices «para adobar portaderas»¹³. En los siglos XVII y XVIII, fue continuo el malestar contra los plateros cordobeses, que, «después de recorrer todas las Andalucías», aparecían reiteradamente en la feria de Murcia, con piezas a menor precio y comprando a los vecinos «plata de mala procedencia»¹⁴.

Para acercarse, había que dar fianzas y, en el Seiscientos, tener arcabuz, como lo efectuó el platero Filippo Abitabile en 1653¹⁵. Su situación ejemplifica las contradicciones

¹² Extraordinariamente se facilitaron normas para el montaje. Sucedió con el platero Pérez de Montalto y la custodia del Corpus que hizo en Toledo, recomendando al Cabildo no fiarse de maestros *viandantes* (M. PÉREZ SÁNCHEZ, *Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalto para la Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia*, en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Murcia, 2003, pp. 503-514, cita p. 513).

¹³ M.C. PEIRÓ, *El comercio...*, 1999, p. 150.

¹⁴ F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia 1999, pp. 36-37.

¹⁵ Incluso fue nombrado alférez de milicias en la collación de San Bartolomé (J.C. AGÜERA ROS, *Platería y plateros Seiscientistas en Murcia*, Murcia 2005, pp. 47, 49-51). Murcia era una ciudad armada y preparada

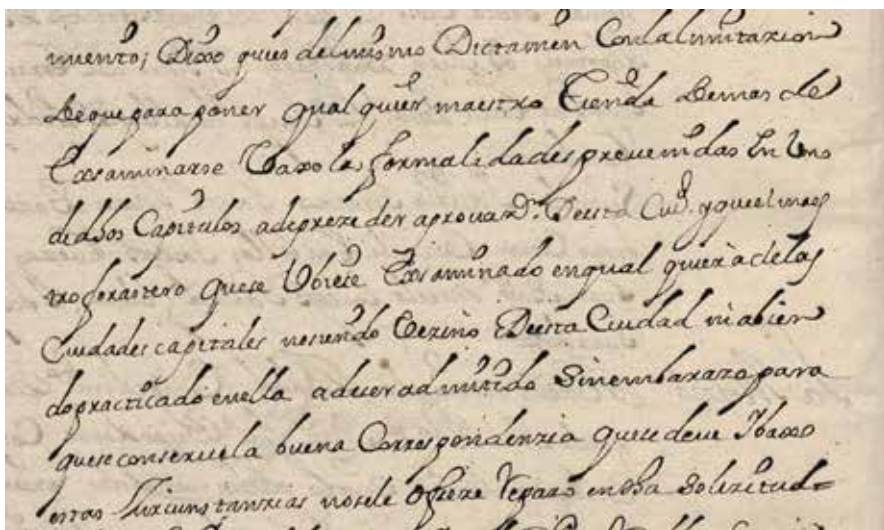


Fig. 4. Opinión del regidor Juan Bautista Ferro en 1716 sobre los maestros forasteros, en su reconocimiento de las ordenanzas de plateros (AMMU, *Actas Capitulares*, 20 octubre 1716)

que se produjeron. Después de décadas trabajando como platero en Murcia, le exigieron examinarse para ser fiel marcador. Abitable protestó y explicó que se trataba de verificar si «era abil y suficiente en el uso y exercicio del dicho oficio» – que había ejercido cuarenta años – y de ratificar si tenía conocimientos sobre la plata y su calidad, pero no de comprobar si sabía leer y escribir, que es lo que hizo el tribunal. El Concejo se justificó declarando que para ser fiel contraste se requerían estos saberes para «certificar el peso de las cosas» y llevar el libro de cuenta y razón, mientras que para ser marcador no era necesario. Finalmente, se acordó hacerle otra prueba «a toda satisfacción»¹⁶. Curiosamente en 1658 Abitable se quejó, junto a otros maestros, ante la entrada de plateros cordobeses para vender y solicitó que se prohibiese acceder a forasteros¹⁷.

En general, el temor al de fuera no era porque no supiera, sino porque acaparase encargos y mermase ingresos. De modo, que se buscaron argumentos que reforzasen posiciones. Se alegaba que no disponían de información sobre su honestidad y no era fácil obtener referencias; que no había certeza de que se marcharan y dejaran el trabajo a medio y que no encontraban fiador que los avalase. En algún gremio, se pidieron informes secretos antes de aceptar a cualquier persona. Si no tenían vecindad, era complicado averiguar

para defender potencialmente la costa. En la segunda década del siglo XVII se determinó que quienes se avecindasen tuvieran un arcabuz (J.J. RUIZ IBÁÑEZ, *Las dos caras de Jano. Monarquía, ciudad e individuo, 1588-1648*, Murcia 1995, p. 222).

¹⁶ Tras todos los problemas, no hubo acuerdo en la elección de marcador de plata y se votó (J.C. AGÜERA, *Platería...*, 2005, p. 51; AMMU, *Actas...*, 5 julio 1653, f. 244^r y 12 y 19 de julio 1653, ff. 264^r y 275^v-276^r).

¹⁷ J.C. AGÜERA, *Platería...*, 2005, pp. 50-51; I.J. GARCÍA ZAPATA, *El arte de la platería en Murcia. Estudio histórico-jurídico de la corporación*, Madrid 2020, pp. 146-154; AMMU, *Actas...*, 22 junio 1658, f. 130^r y 20 julio 1658, f. 165^r.

si eran hombres de buenas costumbres y fama. Se argüía que los forasteros desconocían los hábitos, la manera de trabajar, las singularidades del entorno y las ordenanzas. Incluso se receló de los maestros del lugar que se ausentaban por un tiempo, pidiéndoles que dieran razón de dónde habían estado, para preguntar sobre esta etapa de su vida. Frente al forastero, se tomaron decisiones desiguales, (Fig. 4) aunque los impedimentos que se les pusieron no cesaron¹⁸. Lo habitual para el que deseaba poner su obrador era que presentase sus credenciales a los ayuntamientos, estimando la autoridad municipal lo que considerara. Si existía gremio, generalmente desde el concejo se remitía la documentación a los veedores para que la revisaran y decidieran si aceptaban la acreditación exhibida o lo volvían a examinar. Ciertas ordenanzas los admitían directamente, comprobados los certificados, aunque sin eludir las fianzas. Mucho más si venían con titulación obtenida en capital o centro relevante, caso de los tejedores de Alcoy. Lo más frecuente fue que exigieran nueva prueba, con el requerimiento de cuotas más elevadas. En las ordenanzas de plateros aprobadas en 1738, que tenían validez en todo el Reino de Murcia, se fijaba que fuera el triple¹⁹. El examen podía ser un trámite o un medio para que no accediesen²⁰. Para evitar problemas, a veces lo que hacían los aspirantes era terminar la formación en la ciudad en la que optaban a ser «hábiles y suficientes» en su oficio, aunque no siempre contabilizaron los años de aprendizaje fuera del reino. Por otro lado, podía suceder que no se les permitiera ser veedores, si no eran vecinos o no habían residido y trabajado por un tiempo en la ciudad o villa.

Quizá fue el gremio de plateros el que tuvo más conflictos, por el valor del material y los abusos, fraudes y desmanes que se cometieron con piezas que no tenían el peso y la ley correspondientes. Con frecuencia, una vez que forasteros y extranjeros fueron habilitados para abrir su taller, los maestros de la misma profesión pusieron a sus hijos a instruirse con ellos, para aprender novedades y otros modos y técnicas. Todo cambió en la segunda mitad del siglo XVIII. Por un lado, debido a la institucionalización de las enseñanzas artísticas con la creación de las Reales Academias de Bellas Artes y, por otro, por las reales cédulas sobre oficios artísticos, que dictaminaron que no se pusieran trabas a los maestros que pasaran de un reino a otro y se les aceptase como a los naturales, así como otras que quitaron prerrogativas a los gremios, determinando revisar sus ordenanzas. Los extranjeros que deseaban ejercer debían ser católicos, tener *casa poblada* y buena conducta, pero se les examinaría y pagarían como a los demás²¹. Las medidas impuestas durante la ilustración allanaron de los de *fuera parte* en las comunidades locales.

¹⁸ El caso del platero Jacinto Fuentes Esbrí, procedente del Reino de Valencia, demuestra hasta qué punto, teniendo el aspirante las ordenanzas a su favor, ciertos maestros buscaron resquicios legales para obstaculizar su instalación en 1734 (I.J. GARCÍA ZAPATA, *La Orfebrería en el Antiguo Reino de Murcia. Diócesis de Cartagena*, tesis doctoral, Universidad de Murcia 2019, pp. 55-69).

¹⁹ Transcritas por J. GARCÍA ABELLÁN, *Organización...*, 1976, pp. 220-221 y I.J. GARCÍA ZAPATA, *El arte...*, 2020, pp. 247-248.

²⁰ De no hacerlo, podían derrocarles la fragua (J. TORRES FONTES, *Estampas...*, 1984, p. 100). Además, estaban las trabas que se pusieron a vender obra forastera, exigiendo el reconocimiento de los veedores a los materiales y a la calidad del producto.

²¹ Al propio tiempo, los extranjeros tuvieron, concluyendo esa centuria y ante el temor a la entrada del ideario revolucionario francés, que acatar las órdenes de matriculación, dando la posibilidad de considerar súbditos a los que hubieran estado diez años y tuvieran el ánimo de permanecer o, de lo contrario, serían expulsados.

Coralli e amuleti. *Objets de vertu* a misura di bambini

ROBERTA CRUCIATA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Già nel saggio del 1986 *Il corallo da mito a simbolo nelle espressioni pittoriche e decorative in Sicilia* Maria Concetta Di Natale dedicava spazio alla plurisecolare usanza di legare al collo dei bambini rametti di rosso corallo¹ oppure altri pendenti del medesimo materiale, per poi approfondire la loro presenza «come monile o amuleto» al collo del Bambino Gesù². Nella fondamentale monografia del 2000 *Gioielli di Sicilia*³ e nel saggio dell'anno successivo *Gioielli come talismani*⁴ sottolineava la diffusione anche nel Viceregno delle fasce ombelicali composte da grani di corallo. Nonché dei campanelli in oro «che con il loro tintinnio tenevano lontani gli spiriti maligni ed erano solitamente attaccati a cinture»⁵, spesso insieme a sonagli d'argento zoomorfi o riproducenti sirene destinati alla difesa dei più piccini da infausti malefici; ai *pomander* in oro o argento, utilizzati sia a scopo profilattico contro le malattie infettive che cosmetico; o alle mani a fico in corallo, dalle origini antichissime.

Tali contributi hanno fornito il punto di partenza per alcune riflessioni preliminari, che mi auguro di potere presto approfondire, che riguardano l'attenzione verso l'infanzia⁶ nell'ambito della creazione di gioielli e amuleti con funzioni difensive e protettive, magico-terapeutiche e di portafortuna in Sicilia in epoca moderna e nei territori storicamente e culturalmente ad essa legati. In questa sede mi limiterò a considerare manufatti realizzati in corallo attraverso fonti iconografiche e letterarie relative alle classi sociali

¹ La bibliografia relativa al corallo è amplissima. Mi limito a citare 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.

² M.C. DI NATALE, *Il corallo da mito a simbolo nelle espressioni pittoriche e decorative in Sicilia*, in *L'arte del corallo...*, 1986, pp. 79-108.

³ EADEM, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000, pp. 12-13, 26-27.

⁴ EADEM, *Gioielli come talismani*, in *Wunderkammer siciliana alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Napoli 2001, pp. 67-75.

⁵ *Ibidem*, p. 67. Si veda anche EADEM, *Apotropaici gioielli di corallo*, in *II Congresso Europeo de Joyeria. Vestir las joyas. Modas y modelos*, M.A. Herradón Figueroa (coord.), Madrid 2015, pp. 293-302.

⁶ Fondamentale per la storia dell'infanzia resta P. ARIÈS, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Roma 1999. Si veda anche E. LANGMUIR, *Imagining Childhood*, New Haven&London 2006.



Fig. 1, Ignoto pittore, 1735, *Ritratto della marchesa Francesca Xara*, olio su tela, La Valletta, Casa Rocca Piccola (© Casa Rocca Piccola, La Valletta)

più elevate nel contesto italiano ed europeo dei secoli XVI-XIX (Fig. 1). Si tratta di un argomento trasversale, al cui studio concorrono diverse discipline, dalla storia dell'arte a quella del costume, dall'antropologia e dalla storia delle tradizioni popolari alla storia moderna, per citarne alcune. Innanzitutto il fenomeno è da collegare alla volontà innata, che sovente coesiste con pratiche devozionali verso figure religiose, di proteggere dalle influenze fascinatorie soprannaturali di spiriti maligni o da quelle naturali dell'invidia quanto di più caro e prezioso abbiamo, i figli o in senso lato i più piccoli componenti delle famiglie. E il corallo, nella cultura occidentale come anche in quella orientale, nel mito prima e nelle religioni monoteiste poi, è da sempre considerato amuleto per eccellenza, panacea di tutti i mali⁷. In molti casi, unitamente alle testimonianze materiali che restano, al fine di indagare le caratteristiche dei gioielli e degli amuleti pensati e realizzati per i bambini si rivelano preziosissimi i

ritratti. La sensibilità verso i rapporti familiari e, nello specifico, verso l'universo infantile in quanto soggetto da proteggere ed educare comincia a manifestarsi nel corso del Cinquecento⁸, e in questo senso giocarono un ruolo chiave il rinnovamento delle pratiche pedagogiche per le élites che ebbe luogo nel Quattrocento italiano prima⁹, con figure chiave come Guarino Guarini (1374-1460) e Vittorino da Feltre (1378-1446), e il Concilio di Trento (1545-1563) poi. Il superamento della concezione precedente, unitamente ai cambiamenti demografici e sociali nel frattempo verificatisi, anche se la prima infanzia rimaneva un periodo difficile da scavalcare, sono il presupposto del nuovo interesse manifestato dai pittori per il microcosmo dei bambini, spesso popolato da simbolici e preziosi oggetti. Raffigurazioni antesignane delle fotografie dell'epoca contemporanea che hanno ereditato immutati i medesimi sentimenti, fissare determinati momenti per poi poterli vivere nel ricordo o anche meramente l'orgoglio genitoriale.

⁷ Cfr. S.A. CALLISEN, *The Evil Eye in Italian Art*, in "Art Bulletin", XIX, 1937, pp. 452-462; L. HANSMANN-L. KRISSE-RETTEBECK, *Amulett und Talisman*, München 1966.

⁸ Cfr. *The Early Modern Child in Art and History*, ed. M. Knox Averett, London&New York 2015; *Il sogno della vita che verrà: la ritrattistica infantile dal 1500 a oggi*, catalogo della mostra a cura di L. Andergassen, Tirol 2015.

⁹ Cfr. M. FERRARI, *La paideia del sovrano. Ideologie, strategie e materialità nell'educazione principesca del Seicento*, Firenze 1996; EADEM, *Costumi educativi nelle corti europee (XIV-XVIII secolo)*, Pavia 2010. Cfr. pure *Élites e potere in Sicilia dal Medioevo ad oggi*, a cura di F. Benigno-C. Torrisi, Catanzaro 1995.

Potevano anche rappresentare “il biglietto di presentazione” in caso di nascite, matrimonio o morti e svolgere un ruolo diplomatico ed encomiastico nell’ambito delle politiche dinastiche.

Come testimoniato dal Pugnatore¹⁰, già tra tardo XIV e inizi del XVI secolo a Trapani, ma anche nel resto della Penisola, era usanza adornare di corallo il collo e le braccia dei fanciulli, e ciò aveva una sua atavica giustificazione nelle credenze scaramantiche e taumaturgiche ad esso collegate. Ancora nell’Ottocento, tra gli amuleti e talismani in uso a Trapani, i cornetti di corallo erano tra i più diffusi¹¹. Scriveva il Pitrè che un rimedio molto potente ed efficace contro i *fatuzzi*, secondo una vecchia tradizione trapanese esseri antropomorfi a volte buoni, a volte cattivi, era, ad esempio nell’isola di Favignana, quello di legare al braccio sinistro dei neonati una collana di ambra o anche di vetro terminante con un ciuffetto di corni di corallo legati in oro o in argento, di conchiglie, di piccole chiavi in argento e di altri gingilli previamente benedetti¹².

Numerosi dipinti legati alla ritrattistica ufficiale tra la fine del XV e il XVII secolo, volti a mettere in evidenza *lo status* e il ruolo in chiave dinastica, risultano in questo contesto interessanti. Tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento a livello europeo la corte borgognona di Mechelen rappresentò il centro educativo per eccellenza della dinastia asburgica¹³. Sono poi noti ai più i dipinti che rappresentano i piccoli rampolli di casa Medici, mentre mostrano fieri, pendenti da lunghe catene o legati alla cintura, singolari amuleti, *pomander* in oro, rametti e mani a fico in corallo¹⁴,



Fig. 2, Willem van der Vliet, 1638, *Ritratto di bambino*, olio su tavola, Amsterdam, Rijksmuseum (inv. SK-A-2577) (© Rijksmuseum, Amsterdam)

¹⁰ G.F. PUGNATORE, *Historia di Trapani*, I ed. dall’autografo del secolo XVI, a cura di S. Costanza, Trapani 1984, pp. 201-202.

¹¹ G. PITRÈ-A. TERZI, *Amuleti costumi giocattoli e utensili della Sicilia dell’Ottocento*, I, Gibellina 1983, p. 90. Per approfondimenti si vedano R. CRUCIATA, *Amuleti scursuna in corallo*, in “OADI. Rivista dell’Osservatorio per le Arti Decorative in Italia”, a. 12 n. 23, giugno 2021, (<http://www1.unipa.it/oadi/rivista/>) e EADEM, *A Curious Marian Conal Ex-voto from Sicily: an Historical-Artistic and Anthropological Interpretation*, in “Jewellery History Today”, 43, winter 2022, pp. 3-5.

¹² G. PITRÈ, *Leggende, usi, costumi del popolo siciliano*, Bologna 2004, p. 114.

¹³ *Renaissance Children. Art and Education at the Habsburg Court (1470-1530)*, Tiel 2021.

¹⁴ Il riferimento è ai ritratti di Bianca (inv. 1890, n. 1472) e Giovanni (inv. 1890, n. 1475) degli Uffizi e di García de’ Medici (inv. n. P000005) del Prado, per cui Bronzino. *Pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra a cura di C. Falciani-A. Natali, Firenze 2010, pp. 132-133, 134-135, e *El retrato del Renacimiento*, Madrid 2008, pp. 238-239.



Fig. 3, Manifattura inglese, metà XVIII secolo, *Sonaglio*, argento e corallo, Londra, Victoria&Albert Museum (inv. M.18-1996) (© Victoria and Albert Museum, London)

e poi collane girocollo e braccialetti (*smani-gli*) in corallo¹⁵. E ancora quelli dei piccoli di casa Asburgo di Spagna, particolarmente ricchi in termini di corredo religioso e apotropaico dai connotati fortemente simbolici, soprattutto pendente dalle cinture, da contestualizzare nel clima fortemente controriformato che ivi si respirava¹⁶.

Ma, anche alla luce dei rapporti commerciali che legavano i centri delle Fiandre a quasi tutta l'Europa, desta curiosità la ritrattistica fiamminga borghese, raffinata custode di numerosi amuleti realizzati in rosso corallo per maschietti e femminucce, ora calati in una fedele e minuziosa resa della realtà quotidiana in cui fanno il paio con cestini di frutta, fiori, animali e giocattoli, dotati di significati simbolici¹⁷. Il Rijksmuseum di Amsterdam conserva dei dipinti straordinari, tra cui il *ritratto di bambino* firmato e datato nel 1638 da Willem van der Vliet (1584 ca.-1642) (inv. SK-A-2577), che presenta un piccoletto di un anno e mezzo

riccamente abbigliato in piedi, a figura intera: tiene un sonaglio in oro e corallo, legato a una catena in oro che gli cinge la vita, nella mano sinistra, sulla testa ha un grande cappello a tesa larga e intorno al collo un lungo nastro da cui pende una croce col monogramma di Cristo (Fig. 2)¹⁸. Tipici di quest'area sembrano essere tali sonagli, detti anche "dentaroli" o "spuntadentini", di cui restano raffinate testimonianze in collezioni private fiamminghe¹⁹ di differenti fogge, lavorazioni, decorazioni e materiali, tra i quali oro o argento e corallo (quest'ultimo in qualità di impugnatura, a guisa di corno, che poteva essere sostituito dal cristallo di rocca, dall'avorio, etc.). Alla valenza funzionale, di calmare il pianto dei bambini e sviluppare la coordinazione tra occhio e mano, si ag-

¹⁵ Per l'argomento K. LANGEDIJK, *The portraits of the Medici 15th-18th centuries*, I, Firenze 1981, pp. 196, 605-606; II, Firenze 1983, p. 1125; *I principi bambini. Abbigliamento e infanzia nel Seicento*, catalogo della mostra, Firenze 1985, pp. 41, 43.

¹⁶ Cfr. S. DE CAVI, *L'invio da Roma di un corredo per il battesimo di Anna d'Austria (1601): Pantoja de la Cruz, Bartolomé González e il ritratto degli infanti di Spagna all'epoca di Filippo III d'Asburgo*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XV e XVII: arte diplomazia e politica*, a cura di A. Anselmi, Roma 2014, pp. 193-230.

¹⁷ *Pride and joy: children's portraits in the Netherlands, 1500-1700*, eds. J.B. Bedaux-R. Ekkart, New York 2001.

¹⁸ <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6465>.

¹⁹ Si veda *Klatergoud en Zilveren Bellen. Een verzameling rammelaars*, Sterckshof 2009.

giungeva quella magico-terapeutica. L'erudita e letterato barese Giacinto Gimma (1668-1735) nell'opera del 1730 *Fisica sotterranea*, facendo una *summa* del pensiero precedente in merito, metteva in evidenza proprio come il corallo fosse ritenuto utile per i dentini, «stropicciando i denti, e le gengive, gli fa venir bianchi, e gl'indurisce», oltre che un toccasana nel «fermare i flussi di ogni parte del corpo de' fanciulli» e potentissimo nella loro difesa dal fascino, genericamente l'influenza malefica che si pensava potesse derivare dallo sguardo degli invidiosi, degli adulatori o degli affetti da qualche morbo; portato al collo li preservava anche dagli spaventati, dagli effetti nefasti dei veleni e anche dagli incubi e dai brutti sogni²⁰. I sonagli erano generalmente dotati di diversi campanelli, e talvolta di un fischietto, che amplificavano il potere "magico" del corallo. Si passa, pertanto, dagli amuleti indossati a stretto contatto con il corpo, a quelli tenuti in mano, ostentati come uno *status-symbol*.



Fig. 4, Pietro Paolo Caruana, prima metà XIX secolo, *Ritratto di bambina*, olio su tela, Mdina, Museo della Cattedrale (© Mario Mintoff)

Parimenti diffusi in Inghilterra, basti pensare al *ritratto di re Carlo II* (1630-1685) di pochi mesi datato 1630 custodito alla National Portrait Gallery (NPG 6403)²¹, nel corso del XVIII e poi nel XIX secolo i sonagli, e nel caso specifico quelli in oro e argento e corallo (Fig. 3), ebbero larga diffusione anche in Francia e presso le colonie anglo-francesi del nord America, e rimangono numerose opere, nonché la ritrattistica, ancora oggi a testimoniare. Francia e Inghilterra rappresentavano i punti più alti dello sviluppo politico e culturale europeo del Settecento, nonché del pensiero pedagogico: nel 1693 John Locke (1632-1704) dava alle stampe il trattato *Pensieri sull'educazione*, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) nel 1762 il romanzo *Emilio*. A Malta, dal 1816 ufficialmente parte dell'impero britannico, sonagli-fischietto provenienti da collezioni eterogenee sono stati esposti nel 2009 nella mostra temporanea "*Whistles From Rituals to Toy*" a Palazzo Falson, Mdina²², a testimonianza di come tali manufatti nel corso dell'Ottocento fossero diffusi. Ne stringe con la paffuta manina destra uno in oro e argento munito di cordoncino portato intorno al collo, probabile dono in occasione

²⁰ D.G. GIMMA, *Della storia naturale delle gemme, delle pietre e di tutti i minerali, ovvero Della fisica sotterranea*, I, Napoli 1730, pp. 340-342, in part. 340.

²¹ *National Portrait Gallery: A Portrait of Britain*, London 2014, p. 79.

²² Cfr. A. BORG CARDONA, *Whistles. From Rituals to Toy*, 2009, <http://www.palazzofalson.com/content.aspx?id=401852>.

Roberta Cruciatà

del battesimo, una piccola bambina della borghesia maltese compitamente seduta su un'elegante sedia nell'inedito *ritratto* attribuito a Pietro Paolo Caruana (1794-1852). Esposto al museo della Cattedrale, dal lascito testamentario di Ivan Burridge (Fig. 4)²³, in ogni suo dettaglio sa di agiatezza, buon gusto e *comfort* domestico.

Decodificare costumi, accessori e simboli, far rivivere il contesto socio-culturale, le scelte razionali e irrazionali in cui tali *objets de vertu* per i bambini nei secoli sono stati concepiti e utilizzati anche per provare a comprendere meglio comportamenti e pratiche del presente.

²³ Ringrazio il Rev. Dr Edgar Vella, per l'affettuosa collaborazione.

Il costume in Sicilia nella prima metà del Seicento

MARINA LA BARBERA, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO*

L'influenza spagnola in Sicilia nel Seicento trova la sua piena conferma. «La Spagna «precisa Titone» non era odiata né considerata come un nemico o un padrone: era il re, la monarchia, la corona e cioè la tradizione di quel che si considerava dai Siciliani l'essenza stessa dello stato»¹. La celebrazione della Spagna nel monumento a Filippo IV disposto come un «teatro», un vero e proprio apparato scenico, nel gusto tipico del Barocco, allora dominante, nel «Piano del Palazzo», assume la duplice valenza di esaurimento del sogno della monarchia universale e del mantenimento di quella che si può definire *pax ispanica* e, cioè, la concreta difesa dell'isola dal turco².

Il «Teatro del Sole» esalta il re di Spagna e, nel 1661, le statue di Carlo V, Filippo II, Filippo III e Filippo IV di Carlo d'Aprile, installate nelle nicchie dei Quattro Canti ne completano di fatto ed esteticamente l'aspetto. La piazza dei Bologna, con il trasferimento della statua bronzea di Carlo V, prima destinata ai Quattro Canti, si apre, simbolicamente, a sostenere la valenza del potere aristocratico che i privilegi, riconosciuti dall'imperatore, hanno riconfermato. C'è, dunque, costante e ribadito un omaggio a Carlo V, il cui titolo imperiale ridestò opposizioni nazionali ma accese anche sogni e speranza di pace universale con il ritorno di un mondo unificato e affidato ad un monarca unico. Significativamente, a Palermo, nell'Orazione funebre pronunciata per il Duca di Maqueda, Luigi d'Eredia³, poeta popolare e spirito ironico nel curioso «poema eroico» intitolato *La surcigiurania*, inneggiava alla Spagna «vincitrice, donna delle province, madre di ingegni fecondi, meravigliosa nell'arte della pace e nelle imprese della guerra».

¹ V. TITONE, *La Sicilia dalla dominazione spagnola all'Unità d'Italia*, Bologna 1955, p. 111.

² Per lo studio del monumento è di fondamentale importanza F. STRADA, *Dichiarazione del nuovo teatro che l'illustr. Senato di questa felice città di Palermo drizzò alla invitissima maestà del re Filippo IV il grance nella piazza del palazzo Reale in Palermo*, Palermo 1663; cfr. M. LA BARBERA, *Il Teatro dei re*, in *Interventi sulla «questione meridionale». Saggi di Storia dell'Arte*, a cura del Centro di Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale «Giovanni Previtali», Roma 2005, pp. 207-211.

³ G. SANTANGELO, *Letteratura in Sicilia da Federico II a Pirandello*, Palermo 1975, p. 47.

E proprio l'inventario ereditario del viceré Maqueda, Don Bernardino de Cardines⁴, viceré di Sicilia dal 1598 al 1601, ci offre una preziosissima testimonianza dell'abbigliamento spagnolo del periodo.

L'elenco di beni è redatto interamente in spagnolo ed è stato dettato dal viceré a Villa de Torrijos in Spagna. Purtroppo è, spesso, difficile individuare dei termini che, sicuramente frequenti nella lingua spagnola del Seicento, non si trovano nel vocabolario odierno.

Tra le robbe di vestire si trovano elencati dei *boemios*, dei *capotillos*, ossia delle mantelline corte e delle *ropillas*. La *ropilla* è una sorta di robuccia, un vestito corto. Seguono poi le *capas*, cioè le cappe o mantelli e le *pieles* (pelli). Altri tipi di *capotillos* sono *de cuero* e *de fieltro*. Tra cui «(...) mas dos capotillos para correr caposta el uno de vaqueta, y el otro de cordonam / mas otro capotillo de fieltro blanco con pestaña [orli] de raso verde y passamano leonado aforrado [foderato] en tafetan blanco». Probabilmente con *para correr caposta* si intende “da far scorrere dalla testa”.

Seguono le *barraganes*, una sorta di cappotti impermeabili. Tra i *vestidos de cochero* [cocchiere] si trovano «(...) un calzon y ropilla de terciopelo⁵ negro con sus passamanos de oro y plata [argento], con sus sombrero de lo mesmo con sus passamanos de oro y plata (...). In una cassa sono conservati quatro vestidos de paño negro de Palermo que consiste ex quatro capas cortas, de capilla [cappottini] (...) quatro ropillas lisas del mismo paño afforados de fustan pardo, y quatro sombrero negros con sus trensillas (gallo- ni da cappello) de tafetan (...)». Testimonianza, questa, importante di una produzione di panni palermitana.

Seguono una serie di *cosas de malla* [maglia], tra cui *dos pares de guantes de malla y cuero deante maltratados*; *gorras* [cuffie, berretti], tra cui *quatro gorras de dichto tercio pelo negro cortados unas mesores e otras y so la una tiene una toquilla ordinaria y unas plumas negras*. Si nota l'uso del pennacchio nel cappello, segno di virilità.

I *sombreros* sono un'altra foggia di cappello, anch'essi, quasi sempre di colore nero; le *monteras* sono, invece, berretti da caccia.

Vi è poi un baule con i «vestidos de la persona defuea, tra cui un vestido capa ropilla y calsas de rasa guarnicida con tres fascias de terciopleo labra de enarpon con unos entorchados y molinillos y pestañas por guardas y la ropilla de raso premisado con la misma guarnicion y las calsas de la misma manera / (...) mas otro vestido de tercio pelo rizo escarchado la capa larga afforrada en felpa amarilla y negra con su ropilla y calzunes de lo mismo / (...) mas un boemio y ropilla de gorgueran el boemio afforrado en tercio pelo rizo y contado guarnicido con molinillos pestañas y entorchados / (...) mas dus ferriuelos y dos ropillas de bayetta / (...) mas una ropa de levantar de taffetan escarcha-

⁴ Archivio di Stato di Palermo, not. Antonino Lazzara, stanza I, indizione XV, vol. 6240, 14 gennaio 1602, f. 244 (allegati inventario c. 1). Inventario ereditario del viceré Maqueda Don Bernardino de Cardines.

⁵ Il *terciopelo* (terzopelo) è un velluto nero genovese a tre peli.

no nueva / (...) mas otro vestido de camino verde y pardo la capa afforrada de taffetan de borlilla⁶ verde y pardo guarnecida de pardo y verde ropilla con mangas [maniche] de lo mismo y calsones / (...) mas tres giubones de tela de Olanda blancos et uno con mangas⁷ / (...) mas dos par de manga de raxo / (...) mas dos Papahigos los unos de taffetan deborlilla y lotro de taffetan... / (...) mas una ropilla de chamellote nueva afforrada en taffetan / (...) mas un par de alpargatos⁸ / (...) mas una loba⁹ di anascote¹⁰ con sus capiloza (cappuccio) / (...) mas una ropa casera de una manta colorada de Valencia con un passamano y alamares... / mas unos greguescos¹¹ de taffetan (...). Da questi esempi si ricava che l'abbigliamento base era composto da un mantello, una veste corta, il gippone, con le maniche staccabili, e i calzoni. Vi si aggiungono i mantellini corti a ruota, i firrioli. Vi sono poi vesti da camera come la *ropa de levantar* e i *greguescos*, i famosi calzoni larghi "alla spagnola". Il colore predominante è sempre il nero, anche se, nei vestiti non ufficiali, come quelli *de camino*, si trovano anche il verde e il giallo.

Un'attenzione particolare è data anche alle calzature. Si trovano *borseguis*, scarpe a gambaleto o alte, e *bottas*, stivali. Tra gli stivali vi sono *quatro pares de botas picados las unas con bottones*, viene ribadita, quindi, l'usanza dei tagli anche per le scarpe e delle applicazioni di bottoni; *un par de botas de camuça* (camoscio) / *mas dos pares de botas de vaqueta*. Sono elencati anche una serie di *çapatos*, stivali a mezza gamba.

Nella Sicilia del Seicento, vecchia aristocrazia terriera, nuova nobiltà di potere, borghesia mercantile e imprenditoriale vivevano in una continua ostentazione di ricchezza, evidentissima in occasione di particolari feste, come l'entrata vittoriosa di Don Giovanni d'Austria, dopo la battaglia di Lepanto, l'ingresso dei viceré, il matrimonio, agli inizi del XVII secolo, di Donna Giovanna D'Austria, nipote di Carlo V e figlia di don Giovanni d'Austria, con D. Francesco Branciforti Barresi, principe di Pietraperzia¹².

D'altronde, non si poteva nemmeno pretendere che i nobili si discostassero da un codice di pompa competitiva che era divenuto il contrassegno esteriore della posizione sociale di un individuo¹³.

La gorgiera e i polsini inamidati si imposero come un segno distintivo della società aristocratica e dei ricchi borghesi. La documentazione iconografica dell'abito con gorgiera e polsini è molto numerosa. Interessante è il ritratto di autore ignoto di *Ercole Branciforti*, primo principe di San Giovanni, proveniente da Palazzo Butera¹⁴. La gor-

⁶ Il *borlilla* o *bordillo* è una stoffa di lana tessuta nelle isole Chiloè in Cile.

⁷ Maniche.

⁸ Pantofola di tela e corda.

⁹ Zimarra.

¹⁰ Rascia.

¹¹ Calzoni molto larghi usati nei secoli XVI e XVII.

¹² V. ABBATE, *Il tesoro perduto: una traccia per la committenza laica nel Seicento*, in *Ori e argenti di Sicilia*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989, p. 45.

¹³ IDEM, *Il tesoro perduto...*, 1989, p. 199.

¹⁴ IDEM, *Il tesoro perduto...*, 1989, p. 46, fig. 3, p. 48.



Fig. 1, Pedro de Villafraanca, 1657, *Ritratto di Elisa Moncada*, acquaforte, da *Ritratti della Prosapia et heroi Moncadi nella Sicilia*, di G. A. della Lengueglia

giera che indossa è talmente alta e larga da rendere difficoltosi i movimenti. Questo tipo di gorgiera viene chiamata, fuori dalla Spagna, in modo sarcastico “ruota da mulino”.

Un bellissimo esempio di abito femminile “alla spagnola” del primo Seicento è quello indossato da *Elisa Moncada*, facente parte della raccolta di ritratti di famiglia del Della Lengueglia del 1657 e realizzate dall’incisore Pedro de Villafraanca¹⁵ (Fig. 1). La giovane donna indossa un abito che rispetta le strutture della moda spagnola: il busto costretto in un aderente gippone a punta, che si espande sui fianchi in un’ampia baschina che poggia sulla gonna e il verducato. Il tessuto della veste è chiaro, rigato orizzontalmente e “stratagliato” in modo minuto. Fasce di merletti guarniscono le mostre della chiusura anteriore della baschina, che è abbottonata, delle spalle e delle ampie maniche. La gorgiera inamidata è molto ampia, un piccolo

“frontale” e due orecchini pendenti con perle a goccia ornano il viso. I capelli sono raccolti all’indietro, fasciati e fermati con un puntale a “rametto fiorito”, al collo porta una collana di perle a due fili¹⁶. L’abito riprende quelli indossati da Giovanna d’Austria, nel ritratto di Filippo Paladini (1603-1604) e dalla donna del ritratto proveniente da Palazzo Mazzarino di cui rimane solo una fotografia in bianco e nero.

Questi ritratti si rifanno a quelli spagnoli e chiariscono l’appartenenza del dipinto alla categoria dei ritratti di “apparato”¹⁷, che Braudel chiamerebbe “maschera sociale”¹⁸.

Ricchissimo è l’inventario dei beni già in possesso del viceré de Cardines che vengono destinati sia ad acquirenti d’alto rango, sia ad altri partecipanti all’asta. Dall’elenco

¹⁵ G.A. DELLA LENGUEGLIA, *Ritratti della Prosapia, et Heroi Moncadi nella Sicilia, opera historica-encomiastica del Padre d. Gio. Agostino della Lengueglia*, Valenza 1657, ritratto XI, pp. 341-442.

¹⁶ Per la tipologia orafa dei rami fioriti cfr. M.C. DI NATALE, *Oreficeria barocca in Sicilia. I rami fioriti, in Contributi per la storia dell’oreficeria, argenteria e gioielleria*, a cura di P. Pazzi, vol. I, Venezia 1996; EADEM, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000, cap. IX.

¹⁷ *La imagen del nobile en la España de la Controrreforma, 1560-1600*, in F. CHECA, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid 1999, cap. 11, pp. 389-397.

¹⁸ F. BRAUDEL, *Civiltà materiale, economia e capitalismo. Le strutture del quotidiano (secoli XV-XVIII)*, Torino 1993, p. 284.

delle robbe si deduce che l'abbigliamento si rifà ancora a quello spagnolo del secondo Cinquecento, anche se il nero lascia più spazio ad altri colori. La ricchezza dell'inventario ci offre l'idea dell'ambiente della corte viceregia di Palermo e di Emanuele Filiberto, uomo raffinato e colto, che riuscì a dare nuovo impulso alla cultura e alla vita intellettuale della capitale, facendosi promotore della rinascita dell'accademia dei Riaccesi «da lui ristorata e migliorata» e restituita a nuova vita all'interno del Palazzo Reale di Palermo, chiamandovi come principe il dotto Carlo Maria Ventimiglia¹⁹.

Una divisa di corte, in senso stretto, è indossata, nei primi anni del XVII secolo, da *Antonio Moncada Aragona* nel ritratto ad acquaforte dei Pedro de Villafranca, tratto dai *Ritratti della Prosapia et heroi Moncadi nella Sicilia* del Della Lengueglia²⁰ (Fig. 2). Antonio Moncada, figlio di Francesco, ha una sottilissima rete di parentele che lo portano ai vertici della più alta aristocrazia spagnola²¹. L'abito è, interamente, "morato", con un fitto decoro di impunture o ricami a disegno minuto e geometrico. Le lattughe del collo e dei polsi sono ampie. Il Toson d'Oro rafforza il rango. Le suggestioni esotiche dalle nuove Americhe si avvertono nell'alto cappello piumato²².

I numerosissimi inventari ci riportano, quasi sempre, elenchi testamentari di persone nobili o alto borghesi; come quello datato 1618 – della collezione Arezzo Trifiletti – che Gaspare Focularo, cittadino di Licata, lascia alla moglie Bianca, dove si trovano: «un



Fig. 2, Pedro de Villafranca, 1657, *Ritratto di Antonio IV Moncada*, acquaforte, da *Ritratti della Prosapia et heroi Moncadi nella Sicilia*, di G. A. della Lengueglia

¹⁹ V. ABBATE, *Esperienze di Pietro Novelli*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra, Palermo, 1990, pp. 67-85; IDEM, *La stagione del grande collezionismo*, in *Porto di mare. Pittori e Pittura a Palermo tra memoria e recupero, 1570-1670*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Napoli 1999, pp. 107-131. Cfr. S. DI BELLA, *I Viceré ritrovati*, in "Cronache parlamentari siciliane", N.S., a. VI, suppl. al n. 11, dicembre 1989.

²⁰ G.A. DELLA LENGUEGLIA, *Ritratti...*, 1657, ritratto XVIII, pp. 621-675.

²¹ Cfr. V. ABBATE, *Pittura e mito. Due acquisizioni per Palazzo Abatellis*, Palermo 2006, pp. 13-15.

²² V.U. VICARI, *La "robba" dei Moncada. Tessuti per l'abbigliamento, abiti, accessori alla moda ed oreficerie d'uso cortese*, in *La Sicilia dei Moncada. Le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*, a cura di L. Scalisi, Catania 2006, p. 181.

gipponi di tila d'oro di Milano (...), item una robba di velluto nigro (...), item una robba di tabbi nigra (...), dodici palmi di passamano d'argento (...), item un paro di pulsi nigri di tabbi (...), item una scufia d'oro pinta di violetto (...), item un corpetto giusto di tila d'oro arancina con li passamani d'oro (...), item un paro di sottopetti e sita lavorati minati (...), item un paro di guantoni di martorina (...), item un paro di cauczi di figliolo di taffita torchino minati (...)»²³; ulteriore testimonianza della ricchezza sfoggiata all'epoca e che andrà sempre più aumentando nella seconda metà del secolo.

²³ Collezione Arezzo Trifletti, *notaio Carlo Galluzio di Licata*, VI dicembre II indizione 1618. Un ricordo e un ringraziamento per il prof. Gabriele Arezzo di Trifletti, recentemente scomparso, per avermi generosamente messo a disposizione il documento.

Due tappeti tra Lucca e la Sicilia

ANTONELLA CAPITANIO, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA*

Nel prezioso *Catalogo che non c'era* – grazie al quale Maria Concetta Di Natale con Salvatore Anselmo e Maurizio Vitella hanno dato corpo testuale, ottant'anni dopo, alla Mostra d'arte sacra delle Madonie, ideata e curata da Maria Accascina nel 1937 – il puntuale aggiornamento bibliografico rispetto agli studi dell'epoca registra un'attribuzione a manifattura lucchese del XVII secolo di quel «magnifico tappeto di Petralia Sottana a prevalenti toni di giallo azzurro e rosso accordati con aristocratica cromia su disegno di grandi coppe su cui stanno pavoni affrontati tra rami e foglie» (Fig. 1), così presentato dalla Accascina nel noto articolo pubblicato l'anno successivo sul “Bollettino d'Arte”, dove ammetteva che l'ipotesi di una sua realizzazione da parte di opifici lombardi del Cinquecento era priva di concrete motivazioni in quanto «ci si muove ancora in un terreno così insidioso e scarsamente battuto da non potere in certi casi, decisamente orientarsi»¹.

Se all'epoca quest'ultima era una oggettiva constatazione di fatto che riguardava in Italia praticamente l'intero settore delle arti applicate, cui la Accascina si andava dedicando con pionieristica passione, purtroppo in alcuni ambiti l'approccio di studio continua ad essere talvolta per così dire di tipo antiquariale, anche se apparentemente sostanziato da dati oggettivi, come appunto nel caso del riferimento a Lucca di tale tappeto. L'attribuzione, avanzata da Giuseppe Cantelli nel suo saggio introduttivo al catalogo della mostra *Magnificenza nell'arte tessile della Sicilia centro-meridionale. Ricami, sete e broccati delle Diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina*, si basa infatti sull'esistenza di una portiera realizzata con tecnica analoga al cui centro campeggia lo stemma della famiglia lucchese Orsetti, che lo studioso ricorda come fosse nel Seicento tra le più cospicue nell'attività tessile della città toscana e operasse anche sul mercato di Messina per l'importazione della seta grezza²: indizi certo concreti, che decadono però di fronte

¹ M. ACCASCINA, *Ori, stoffe e ricami nei paesi delle Madonie*, in “Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, 1938, p. 315. La scheda “ricostruita” dell'oggetto è in *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, pp. 147-148.

² G. CANTELLI, *La cultura delle apparenze nella Sicilia centro meridionale: il censimento dell'arte tessile in questo territorio e ragionamenti sopra ogni sorta di motivi decorativi*, in *Magnificenza nell'arte tessile della*



Fig. 1, Manifattura messinese, XVII secolo (ottavo decennio circa), *Tappeto in felpa*, Petralia Sottana, Chiesa Madre (foto Archivio OADI)

all'altrettanto oggettiva realtà di una non attestazione di tale produzione a Lucca, dove oltretutto nel corso del XVII secolo il settore della manifattura serica si era in generale fortemente contratto, riducendosi in pratica alla sola tessitura di damaschi, rasi ed ermesini³. Certo è però che nel locale Museo della Cattedrale si conserva l'unico tappeto ad oggi noto davvero praticamente identico a quello di Petralia Sottana, sia per tecnica che per disegno e scelte cromatiche (Fig. 2), esposto come opera di manifattura siciliana, indicazione non riferita da Cantelli, che ne cita corsivamente l'esistenza – senza dare alcun riferimento bibliografico – come ulteriore prova dell'identità lucchese di tutto il gruppo.

Sicilia centro-meridionale. Ricami, sete e broccati delle Diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina, catalogo della mostra a cura di G. Cantelli con la collaborazione di E. D'Amico-S. Rizzo, 2 voll., Catania 2000, I, pp. 22-23. L'esposizione si era tenuta al Museo Diocesano di Caltanissetta dal 12 dicembre 1998 al 28 febbraio 1999, ma il catalogo venne poi edito solo in occasione del riallestimento della stessa mostra alla Basilica Palladiana di Vicenza nel settembre 2000. Il medesimo saggio venne riproposto da Cantelli nel catalogo della riedizione catalana dell'iniziativa espositiva: *Magnificencia i extravagancia europea en l'art textil a Sicilia*, Barcelona, a càrrec d'en G. Cantelli-S. Rizzo, 2 voll., Palermo 2003, I, pp. 385-394.

³ Si veda in proposito D. DEVOTI, *Un'arte decorativa e industriale: "CentumXII pannos lucanos .. de sirico cum auro.."*, in *La Seta: Tesori di un'antica arte lucchese. Produzione tessile a Lucca dal XIII al XVII secolo*, catalogo della mostra a cura di D. Devoti, Lucca 1989, pp. 28-30.

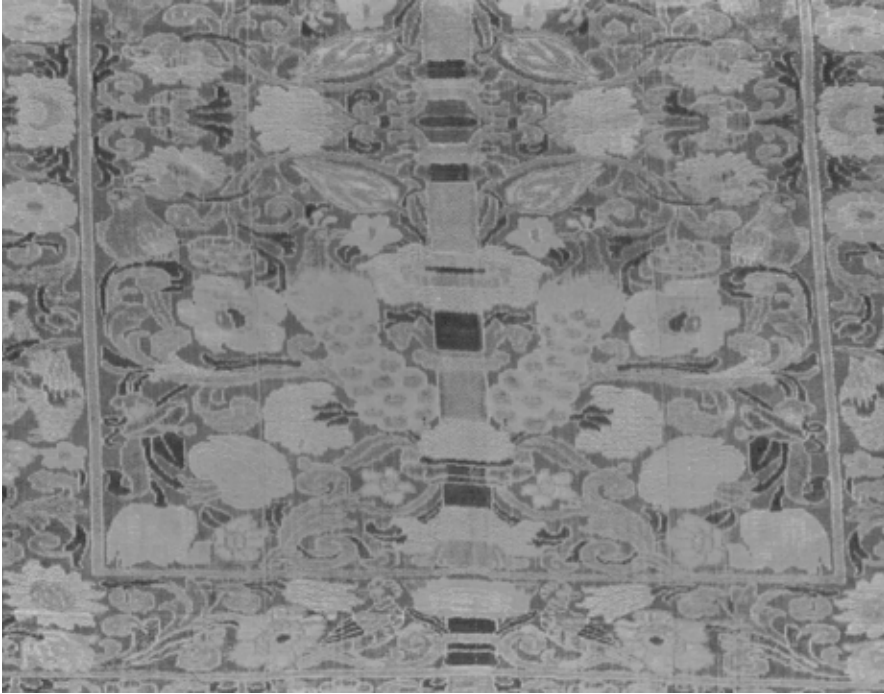


Fig. 2, Manifattura messinese, 1677-1688, *Tappeto in felpa*, Lucca, Museo della Cattedrale (foto Archivio Fotografico Dipartimento Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa)

L'oggetto, registrato per la prima volta nell'inventario della Cattedrale del 1688 come uno «strato di felpa grande di varii colori, lasciato dal sopradetto Sig. Cardinale Spinola al Rev. mo capitolo»⁴, venne pubblicato con attribuzione alla Sicilia del XVII secolo da Donata Devoti già nel 1967 in occasione della Mostra del costume e sete lucchesi e poi nel 1973 nel ponderoso volume a più voci dedicato al Duomo di Lucca⁵, attribuzione confermata nella guida al relativo Museo inaugurato nel 1992⁶. Lo Spinola fu vescovo della città dal 1677 e nonostante le contrapposizioni con le autorità locali – che lo portarono a trasferirsi a Roma dalla primavera del 1688 e a dimettersi definitivamente dalla conduzione della diocesi nel novembre 1690 – conservò un buon ricordo della sua attività pastorale e volle lasciare alcuni oggetti alla cattedrale, precisando in

⁴ *Inventari del Vescovato della Cattedrale e di altre chiese di Lucca*, a cura di P. Guidi-E. Pellegrinetti, Roma 1921, p. 326.

⁵ *Mostra del costume e sete lucchesi*, Catalogo, Lucca, Palazzo Mansi, 11 Giugno - 30 Settembre 1967, Lucca, 1967, p. 37, n° 19; D. DEVOTI, scheda 766, in C. BARACCHINI-A. CALECA, *Il Duomo di Lucca*, contributi di A. R. Calderoni Masetti-G. Dalli Regoli-D. Devoti, Lucca 1973, p. 161. L'esemplare misura cm. 640 x 370.

⁶ *Museo della cattedrale Lucca. Guida alle Opere*, Lucca 1996, pp. 77, 80 e tav. XV p. 58. Nel colophon del volume (p. 4) si precisa che i testi relativi alle stoffe sono stati redatti da Donata Devoti.

un codicillo del suo testamento la validità di tale disposizione «anco havessi rinunciata la Chiesa di Lucca prima della mia morte»: tra questi «L'apparato di felpa grande della stanza dell'Udienza (...) à disposizione dell'interior Sacristia»⁷.

Tale apparato non era però all'epoca l'unico in città, come ci dicono i diversi tappeti di felpa registrati in inventari di nobili famiglie, testimonianze perdute ma ugualmente per noi preziosissime grazie alla definizione di provenienza che regolarmente le accompagna: «di Messina», una specifica identità sinora mai associata all'esemplare superstite musealizzato e che conferma quanto testimoniato da un documento coevo, dove si afferma come la presenza dei mercanti forestieri a Messina – compresi i lucchesi – fosse legata non solo al noto commercio di seta grezza, ma anche all'esportazione «dei tappeti di felpa, che eran tanto ricercati in tutta Europa e perfino nelle più remote regioni del levante»⁸.

Oltre che a Lucca li troviamo in effetti elencati ad esempio in inventari romani, che ci dicono come in Palazzo Giustiniani ci fossero due «Portiere di felpa di Messina»⁹ o in Palazzo Sciarra «4 Parati da fenestra di Felpa di Messina» e «3 Cuscini voti di felpa di Messina con il desotto di Corame rosso»¹⁰, mentre nella vicina Ronciglione si registrano «Due tavolini di noce con tappetini di felpa di Messina»¹¹.

La concreta realtà di tale produzione emerge del resto in maniera esplicita nei *Capitoli del Consolato dell'arte della seta di Messina* pubblicati nel 1727 e confermati nel 1736, in cui non solo troviamo una «Rubrica delli Tappeti» con cinque capitoli specifici, ma soprattutto una «Rubrica delli Velluti, e Felbe», dove emerge la specificità tecnica di queste ultime, di fatto un velluto tagliato a pelo molto lungo, non a caso definito in francese *peluche*¹²: è questo anzi il termine che il lessico tecnico dei tessuti elaborato

⁷ *I testamenti dei Cardinali: Giulio Spinola (1612-1691)*, a cura di M.G. Paviolo, Wrocław 2015, pp. 112-113.

⁸ G. ARENAPRIMO, *L'antica fiera di Mezz'Agosto a Messina*, in "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari", 17, 1898, p. 254. La notizia è ricavata dal manoscritto intitolato *Notizie per la Scala franca, negoziazione e panizzazione della Città di Messina*, allora conservato nella Biblioteca Universitaria di Messina. Sulla specifica presenza dei lucchesi sulla piazza messinese si veda R. MAZZEI, *Mercanti lucchesi a Messina nel secolo XVII*, in *Atti del Convegno Storico Internazionale "La rivolta di Messina (1674-1678) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento"*, a cura di S. Di Bella, Cosenza 1979. Tappeti di Messina sono presenti in inventari di beni pertinenti a varie cospicue famiglie lucchesi, tra cui i Bottini, nel cui caso è indicata anche la destinazione d'uso "su tavola tonda": il sistematico spoglio d'archivio da cui emergono tra svariati elementi d'arredo anche tali felpe di Messina si deve a S. NELLI, *Indicazioni archivistiche per l'arredamento lucchese dei secoli XVI-XVIII. Guida per l'accesso ai documenti*, in *Le dimore di Lucca: l'arte di abitare i palazzi di una capitale dal Medioevo allo stato unitario*, a cura di E. Daniele, Firenze 2007, p. 350.

⁹ S. DANESI SQUARZINA, *La Collezione Giustiniani: Inventari*, Torino, 2003, vol. II, p. 159.

¹⁰ C. PIETRANGELI, *Palazzo Sciarra*, Roma 1987, p. 409.

¹¹ O. PALAZZI, *Ronciglione: documenti inediti del Sei e Settecento*, Ronciglione 1997, p. 135.

¹² *Capitoli del Consolato dell'arte della seta di questa nobile, fedelissima, ed esemplare città di Messina. Concessi per privilegio dell'inuittissimo Carlo V. Confermati, in parte riformati, e d'alcuni di nuouo prescritti d'ordine dell'eccellentissimo signore fra d. Gioachino Fernandez...*, Messina 1727, pp. 30-31 e 35. Il testo è sostanzialmente riproposto in *Istruzioni seu capitoli del Consolato dell'Arte della Seta della Nobile, Fedelissima ed Esemplare Città di Messina, formate d'ordine della Maestà del Re Nostro Signore Carlo III di Borbone Re delle Due Sicilie, di Gerusalemme, &c. Infante di Spagna, Duca di Parma e Piacenza, e di Castro, Principe Ereditario di Toscana, &c.*, Messina 1736, pp. 30-31 e 36-37: quest'ultima stesura è pubblicata in anastatica in



Fig. 3, Ettore Cortopassi, 1930, *Una delle sale della “Mostra della Seta” a Lucca in Palazzo Bernardini*, gelatina a sviluppo (foto Ettore Cortopassi, Archivio Fotografico Lucchese, Comune di Lucca)

dal *Centre international d'études des textiles anciens* di Lione propone di utilizzare anche per l'italiano, senza tener conto che quello storicamente usato era invece appunto felpa, cioè l'equivalente dello spagnolo, a conferma del suo legame produttivo con un territorio del Vicereame¹³.

Una tecnica di grande effetto, che le descrizioni inventariali ci dicono utilizzata per parati di ambienti e mobili, uso di cui troviamo eco nell'allestimento della Mostra della Seta tenutasi a Lucca nel maggio 1930 in Palazzo Bernardini. Sebbene l'evento non abbia avuto catalogo, abbiamo infatti la fortuna di una documentazione fotografica che ci mostra – tra le altre – una grande sala in cui il tappeto ora nel Museo della Cattedrale compare al centro a coprire un tavolo (Fig. 3), mentre su una delle pareti è appesa proprio quella portiera con arme Orsetti accostatagli da Cantelli e di cui già all'epoca si era ben colta l'analogia, come testimonia una descrizione fatta in ricordo di quella eccezionale manifestazione espositiva realizzata in occasione della visita di Mussolini alla città: «Questa aula massima era parata del croceo bagliore dei broccati della basilica di S. Frediano, ed aveva nel centro, quasi in attesa dello straordinario consesso, un tavolo

appendice al catalogo della mostra *Lusso e devozione. Tessuti serici a Messina nella prima metà del '700*, a cura di C. Ciolino Maugeri, Messina 1985.

¹³ Centre international d'études des textiles anciens, *Vocabolario tecnico italiano con la traduzione dei termini in francese, inglese, portoghese, spagnolo, svedese e tedesco*, Lyon 2019, p. 36 - disponibile on line all'indirizzo https://cieta.fr/wp-content/uploads/2019/03/Dizionario-italiano_Marzo-19.pdf

di smisurata ampiezza, ricoperto del tappeto di felpa serica del Capitolo di S. Martino. Della stessa stoffa vellutata erano gli arazzi fregiati dell'arma degli Orsetti, incorniciata nei trofei di guerra»¹⁴. La definizione tecnica appare come si vede ambigua, presumibile conseguenza del fatto che l'autore del testo – l'allora direttore del locale Archivio di Stato Eugenio Lazzareschi, il quale aveva parallelamente curato una mostra di documenti relativi alla storia dell'arte della seta a Lucca¹⁵ – dopo aver specificato correttamente che si tratta di felpa serica, vuole ingegnarsi di rendere l'idea della sua consistenza e della destinazione d'uso dei due manufatti, cui sono significativamente riservate descrizioni più ampie rispetto a quelle di altri tessuti, parati ed abiti sinteticamente ricordati nell'articolo: segno di un indubbio fascino che ne perpetuava la fortuna storica, quando non solo si importavano da Messina, ma addirittura si commissionavano *ad hoc* come nel caso della famiglia Orsetti, che di portiere di felpa col proprio stemma ne contava ben sei nella propria sontuosa residenza cittadina oggi sede del Comune di Lucca¹⁶.

¹⁴ E. LAZZARESCHI, *Il decennale di una memorabile visita e di una celebre mostra a Lucca*, in "Illustrazione Toscana e dell'Etruria rassegna dell'Italia centrale", 1940, pp. 32-34. L'esposizione era stata la più ammirata tra quelle realizzate nell'ambito della "Seconda settimana lucchese", che – verosimilmente per la concomitanza con la visita di Mussolini – erano state dedicate al Fascismo e alla Guerra, oltre che a vari ambiti dell'artigianato, dell'industria e del commercio locali.

¹⁵ E. LAZZARESCHI, *L'arte della seta in Lucca*, Lucca 1930.

¹⁶ «Sei portiere di felpe di seta di vari colori con arme della Casa Orsetti» sono registrate al n° 1293 dell'inventario del Palazzo di città stilato nel 1755 a seguito della morte di Francesco Orsetti. La trascrizione completa dell'inventario conservato nell'Archivio di Stato di Lucca (*Publici Banditori*, 41) è disponibile nel cd allegato al volume *Inventari e cataloghi: collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, a cura di C.M. Sicca, Pisa 2014.

“Sculptores Coralli” trapanesi del XVII secolo

CIRO D'ARPA, *SOPRINTENDENZA AI BENI CULTURALI E AMBIENTALI DI PALERMO*

È noto solo in parte il conflitto di ruoli insorto nella seconda metà del XVII secolo nella maestranza dei corallari trapanesi¹. Tra i numerosi lavoranti solo alcuni erano specializzati nell'intaglio con la tecnica del bulino e veramente pochi quelli in grado di elevarla a forma d'arte scultorea; questi ultimi, considerandosi veri e propri artisti, vollero sottrarsi alla logica del corporativismo di mestiere².

Nei capitoli della maestranza del 1628/1633³ troviamo distinte le mansioni di generico lavorante, mastro e scultore, ma non solo, c'era anche chi lavorava altre materie⁴. Erano comunque attività che, come si evince al capitolo quinto, precludevano la nomina di console o di consigliere per coloro che si prestavano a scolpire ed intagliare «alabastro solo, pietra o altra materia». Il prezioso corallo lavorato poteva essere venduto solo sotto stretta sorveglianza dei consoli e nei luoghi deputati all'interno della città. Era vietato farne commercio persino nelle fiere annuali che si tenevano presso il rinomato santuario dell'Annunziata, dove invece ai corallari era permesso di montare “baracche” per offrire ai pellegrini tutte le altre loro lavorazioni⁵, perlopiù oggetti devozionali alla portata di tutte le tasche⁶.

¹ Cfr. A. PRECOPI LOMBARDO, *Tra artigianato ed 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, pp. 89-91; EADEM, *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 XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003, pp. 82-83.

² Ringrazio Salvatore Accardi per avermi segnalato i documenti degli *Atti del Senato di Trapani* citati nel presente studio.

³ Cfr. B. PATERA, *Corallari e scultori di corallo nei capitoli trapanesi del 1628 e del 1633*, in *L'arte del corallo in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di C. Maltese-M.C. Di Natale, Palermo 1986, pp. 69-78; S. ACCARDI, *I capitoli dei corallari trapanesi*, http://www.trapaniinivittissima.it/files/i_capitoli_dei_corallari_trapanesi.pdf.

⁴ Molti pregevoli manufatti artistici sei-settecenteschi trapanesi sono per l'appunto polimerici, cfr. *Materiali preziosi...*, 2003.

⁵ Capitolo XII.

⁶ G. CASSATA, *Le copie “piccole e preziose della Madonna di Trapani”*, in *Materiali preziosi...*, 2003, pp. 109-114.

La produzione trapanese in corallo del secolo XVII è nota e apprezzata soprattutto per i manufatti sontuosi⁷, caratterizzati da innumerevoli e multiformi inserti in corallo tra cui anche pochi elementi minuti lavorati ad intagliato e piccole sculture. Il corallaro “scultore” probabilmente non poteva sostenere la sua bottega, che impiegava più lavoranti, solo con queste costose lavorazioni. Del prezioso oro rosso del Mediterraneo non se ne poteva fare sfido, per questo l'economia di tutti i corallari trapanesi si basava necessariamente sulla realizzazione di sfere e barilotti – secondo il diverso e regolamentato calibro del crivello – che componevano corone di rosario e collane, i generi maggiormente richiesti⁸. Come viene ribadito in un documento del 23 gennaio del 1663⁹, i rigidi parametri qualitativi, imposti dai consoli a tutti indistintamente, erano la garanzia di un lavoro ben fatto secondo la regola della loro arte. Ma c'era chi evidentemente tentava di sfuggire a questo rigido controllo, erano i mercanti stranieri che facevano lavorare il corallo in proprio «lungo o' d'altra forma che gli piace» per venderlo liberamente sia a Trapani che fuori dal regno. Per tale ragione la maestranza deliberò una pesante sanzione pecuniaria da infliggere a tutti coloro che non si fossero scrupolosamente attenuti alle disposizioni dei capitoli, la cui ratifica sarebbe stata da quel momento obbligatoria «per passare mastri». Lo stesso documento specifica inoltre che «ne meno li mastri scultori possano lavorare opera di mano per altra qualsivoglia persona cittadina o' forastiera», ed ancora si vieta a ciascuno sia di potere comprare “corallo rustico” per conto terzi che di poter «dare a travagliare alli lavoranti di detta arte cossi di corallo come di scultori quali non siano obbligati alli presenti capitoli e quelli hanno ratificato»¹⁰.

La maestranza intera è coesa nell'azione comune intentata nel settembre del 1664 contro il mercante armeno Elia Di Thomaso¹¹. Costui veniva periodicamente a Trapani per acquistare grandi quantità di corallo pescato, facendolo poi lavorare in proprio «da

⁷ Per gli approfondimenti storico-critici sull'arte dei corallari trapanesi con bibliografie aggiornate si rinvia ai più recenti contributi sull'argomento: *I grandi capolavori del corallo. I corallari di Trapani del XVII e XVIII secolo*, catalogo mostra a cura di V.P. Li Vigni-M.C. Di Natale-V. Abbate, Milano 2013; S. INTORRE, *Coralli trapanesi nella collezione March*, Palermo 2016; *Artificia Siciliae. Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*, a cura di M.C. Di Natale, Milano 2016.

⁸ Il 3 agosto del 1651, la maestranza revisionava il capitolo VIII che imponeva a tutti i mastri il versamento della tassa di onza una e tari uno per avere licenza a vendere secondo le modalità di lavorazioni proprie della maestranza, ovvero che «il corallo tondo sia veramente tondo, et il botticello con le bocche chiuse». Si imponeva agli stranieri di vendere il corallo solo se conforme ai parametri stabiliti dai Capitoli, per questo dovevano essere sottoposti ad esame dei consoli e al versamento della tassa alla cassa della maestranza. L'atto fu sottoscritto da 29 corallari (vedi Appendice), Biblioteca Fardelliana, *Atti del Senato* (da ora in poi BFASTp), vol. 225, ff. 35^r-39^r.

⁹ Archivio di Stato di Trapani (da ora in poi ASTp), *notaio Martino Corso*, vol. 10924, ff. 513^r-514^r, 517^{r-v} e vol. 10938, ff. 177^r-180^r. L'atto fu sottoscritto da 42 corallari (vedi Appendice). Le disposizioni furono presentate al Senato il 3 agosto di quell'anno e approvate dal Tribunale del Real Patrimonio il 23 settembre successivo. Dallo stesso documento apprendiamo che l'ottavo capitolo era stato precedentemente revisionato l'11 febbraio del 1658 (*notaio Giacomo Monaco*, vol. 11136, ff. 117^r-120^v).

¹⁰ ASTp, *not. Martino Corso*, vol. 10924, ff. 513^r-514^r.

¹¹ BFASTp, vol. 103, in data 30.09.1664. La lista in Appendice comprende altri pochi nomi non meglio identificabili per la illeggibilità di alcune parti del documento.

giovani lavoranti (...) et alcuni pochi mastri e diverse femine a modo suo senza osservare regola alcuna (...) ad osso d'oliva, e lungo come cannoletti». Lo rivendeva ad altri mercanti armeni o fuori dal regno, ledendo così gli interessi dell'erario ma soprattutto della corporazione che per questa frode temeva «la totale distruzione (...) perdendosi dell'intutto in detta città una maestranza cossi fiorita». L'esposto inoltrato dalla maestranza al viceré verteva specificatamente sui rigidi parametri di lavorazione del corallo che regolavano la «grossezza, grandezza, tondezza, e nettezza delle Corone proibendo le cere, et altre misture, e stabilendo l'ordine, e modo d'infilzarlo compralo cossi in grosso come a' minuto»¹².

Il quieto cooperare delle diverse figure di mastri corallari fu messo in crisi allorquando, il 23 aprile del 1665, alcuni degli “*sculptores*” decisero di staccarsi dalla maestranza; associando altri soggetti estranei costituirono in proprio la corporazione dei “Professori di scultura d'ogni materia”¹³. Francesco Antonio Brusca, Vito de Bogha, Ignazio e Simone De Caro, Vincenzo Duranti, Giovanni Grimaudo, Francesco Muzzunico, Giovanni Pirao, Giuseppe Pizzardo, Mario Rizzu, Alberto Sapurita, Andrea e Vito Suli, Giuseppe Vitali¹⁴ – tutti precedentemente associati alla maestranza dei corallari – qualora fossero stati approvati i nuovi capitoli, avrebbero proibito in futuro a chiunque di potere «esercitare la professione di scultore tanto di corallo et altra materia» senza essere stato prima esaminato dai consoli della loro costituenda corporazione e previo versamento del contributo associativo alla loro cassa. Nessuno, oltre loro “Professori”, avrebbe potuto realizzare o anche vendere a Trapani oggetti non completamente lisci, ovvero senza alcun «segno di scultura ne di burino»¹⁵; ai trasgressori avrebbero imposto una ammenda di onze quattro, la chiusura della bottega e persino la carcerazione. Con tempestività, ai primi di maggio, una rappresentanza della maestranza dei corallari¹⁶, preso atto che alcuni di loro «pretendono voler far novità in detta arte, e tentare disgregazione», mosse rimostranze presso gli organi superiori, tanto comunali che governativi, ottenendo una prima sentenza a loro favore¹⁷. Per cautela, l'antica corporazione comunque promosse altre iniziative utili, lo si evince da altro documento del 26 maggio 1665. Trentuno soggetti, sedicenti “*sculptores*”, tra cui i tre consoli¹⁸, davano

¹² *Ibidem*. L'istanza inoltrata dai corallari otteneva risposta favorevole il 24 settembre. Con questa, d'autorità, si imponeva a tutti di non contravvenire ai capitoli di maestranza mentre al mercante armeno, come pure a chiunque altro straniero, vietava di potere aprire bottega a Trapani o fare lavorare per proprio conto corallo, consentendo però di poterlo esportare ma solo se grezzo.

¹³ ASTp, *not. Antonino Russo*, vol. 11178, ff. 202^r-204^r, elenco in Appendice.

¹⁴ I soggetti, da considerare veri e propri artisti del corallo, sono stati individuati comparando le liste dei nomi in Appendice.

¹⁵ Specificando: «anelli di corallo lisci, guleri lisci, rami di corallo lisci, e' spatuzzi lisci, et altre cose di lima», ASPt, *not. Antonino Russo*, vol. 11178, ff. 203^{r-v}.

¹⁶ Dei ventotto sottoscrittori (vedi Appendice), sei nomi sono illeggibili in parte o del tutto, BFASTp, vol. 104, ff. 92^r-96^r.

¹⁷ L'11 maggio del 1665, *Ibidem*, ff. 93^r.

¹⁸ Archivio di Stato di Palermo, *not. Domenico Lo Valvo*, vol. 3124, ff. 509^r-513^v. Elenco in Appendice.

procura a «Joseph Daidono Panormi commorante»¹⁹ a rappresentarli nella capitale del regno nelle eventuali ulteriori questioni legali. Nella parte iniziale dell'atto è esplicito il loro timore in quanto «*aliqui ipsorum intendunt mutare sententiam*» per potere «*nova conficere capitula*». Infatti i fuoriusciti, ovvero i «mastri del corallo tondo e Scultori», tra giugno e settembre rivendicarono con «humore gagliardo» le loro ragioni per ben due volte inviando anche loro istanze all'autorità centrale²⁰. Nella seconda specificano polemicamente che sono «realmente tutti li scultori da n. 39»²¹, mentre nella controparte, i corallari, vi è rimasto «scritto per scultori alcuni che appena sanno, che sij scultura», pertanto «di nessun modo intendono essere soggetti alli sudetti mastri corallari» in quanto «superiori, si per l'antichità, e nobiltà della sudetta arte chi è annoverata tra l'altre liberali»²². Il contenzioso dunque verteva sulla differenza concettuale tra artigiano ed artista. A tal proposito fanno presente che la scultura non presuppone «materia determinata ma indifferente e cossi tanto si può operare sopra pietra, ligname ed altre cose quanto sopra corallo». Il corporativismo di mestiere è per loro «un assurdo» in quanto «il mastro scultore sarebbe soggetto ad ogni consolato rispetto a diverse materie che opera, e cossi nell'istesso tempo sarebbe soggetto alli corallari, alli lignanari, et alli consoli delli petrari, et altri il che non è possibile». Il 18 marzo del 1666 i «Professori di scultura» nominarono anche loro un procuratore a Palermo, Giovanni Battista La Rosa²³, per proseguire ad oltranza la loro azione presso il tribunale del Real Patrimonio che però, in data 15 aprile 1666, per la terza volta si espresse convalidando le precedenti disposizioni²⁴. Fu una ennesima battaglia vinta dai corallari, ma non la guerra mossa loro dalla controparte. I «Professori di scultura» non si arresero ottenendo il 10 luglio nel 1669 la separazione²⁵. Il tribunale del Real Patrimonio, per ordine del viceré duca di Albuquerque, li autorizzava a poter «esercitare liberamente il detto esercizio di scultore, e scolpire ogni sorte di pietra materia etiam di corallo, e possano detinere libero poteghe (...) et in quelli detinere opere sculpite etiam di corallo, e quelle liberamente vendere senza obbligo veruno». Seppur «non possano detti scultori ingerirsi a lavorare corallo tondo et a botticello liscio», la stessa prammatica glielo consentiva ma «nel qual caso li sudetti scultori siano obligati a pagare quello li spetta al consolato delli coralla-

¹⁹ Probabile parente dei noti corallari Giovanni e Giacomo Daidone, per i quali cfr. F.P. CAMPIONE, *Giacomo Daidone* e L. NOVARA, *Giovanni Daidone*, in *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, Tomo I, Palermo 2014, pp. 160-161.

²⁰ La prima rimostranza fu inoltrata in data 2 giugno 1665 con risposta negativa dell'8 seguente da parte del tribunale del Real Patrimonio: «non pare sia conveniente si debba fare detta separazione». La loro indipendenza dai corallari era stata momentaneamente preclusa con la ricezione della prammatica da parte dei giurati di Trapani in data 24 giugno successivo. Al diniego seguì altra rimostranza del 23 settembre, BFASTp, vol. 104, ff. 93^v.

²¹ Aggiungendo «eccezzuatone solamente tre al sommo li quali operano di tondo» forse per specificare che mancano solo quei pochi soggetti che erano scultori in grande, tanto in marmo quanto forse anche in legno.

²² BFASTp, vol. 104, ff. 94^{r-v}.

²³ ASTp, not. *Antonino Russo*, vol. 11179, in data 18 marzo 1666. Elenco dei nomi in Appendice.

²⁴ BFASTp, vol. 104, f. 96^r.

²⁵ BFASTp, vol. 106, ff. 82^r-83^v.

ri»²⁶. La guerra si era dunque conclusa con buona pace di tutti? Non è noto se in seguito ci furono altre sentenze pro o contro. I moti trapanesi del 1672/1673²⁷, che coinvolsero i corallari come tutti gli altri artigiani, causarono la fuga di molti di loro, una vera e propria diaspora, anche fuori dal regno, che segnò forse un punto di non ritorno nella esclusività trapanese della produzione d'eccellenza del corallo²⁸.

Appendice²⁹

Nominativo	1651	1663	1664	1665	1666
Abbate Bernardo	-	-	x	-	-
Abbricchio Leonardo (l'Abbigliano)	-	consigliere	x	-	-
Accetta Stefano	-	-	x	-	-
Amelia Andrea	-	-	x	*	x
Amodeo Agostino	-	console	x	-	-
Api Giuseppe	-	x	x	-	-
Balistreri Antonino	-	-	x	-	-
Barlotta Francesco	console	-	-	-	-
Bartolotta (Barthulotta)					
Francesco	-	console	x	-	-
Giacomo	-	-	-	°	°
Giuseppe	-	-	-	-	-
Stefano	-	-	x	*	X
Boemi (Buemi, Bueme)					
Innocenzo	-	x	con-	console*	x
Matteo	x	-	sole	-	-
			-		
Bongiorno Mario	-	-	x	*	X
Bonsignore Giuseppe (Bonsignuri)	x	-	x	-	-
Brusca Francesco Antonio	x	-	?	°	°
Buscemi					
Antonio	-	-	x	-	-
Carlo	-	-	x	-	-

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Giuseppe Zizzo e Santoro Orestano furono condannati all'impiccagione, cfr. S. COSTANZA, *Per una storia dei corallari*, in *L'arte del corallo...*, 1986, pp. 36-37.

²⁸ V. ABBATE, *Corallo: "l'arte di lavorare con tal finezza in materia sì difficile"*, in *I grandi capolavori...*, 2013, pp. 59-60.

²⁹ I nomi contrassegnati con “*” sono i corallari che nel 1665 si definirono “sculptores” pur restando incardinati nell'antica corporazione, quelli contrassegnati con “°” sono invece i “Professori di scultura”. La lista dei nomi in Appendice integra quella riportata in *Botteghe di corallari e scultori in materiali preziosi dal XV al XIX secolo*, a cura di R. Margiotta (<http://www.oadi.it/corallari-scultori-materiali-preziosi-dal-xv-al-xix-secolo/>).

Nominativo	1651	1663	1664	1665	1666
Caltagironi Antonino	-	-	x	-	-
Candino Sebastiano	-	-	-	°	-
Cannizzaro Vito	-	-	x	-	-
Casella Calogero	-	-	-	°	-
Castelli					
Bartolomeo	-	x	x	-	-
Cristoforo	x	-	-	-	-
Francesco	-	-	x	-	-
Castiglione (Castigliuni)					
Leonardo	-	-	x	*	-
Melchioni	-	-	x	*	?x
Cilefa Domenico	-	-	x	*	-
Cinciolo Giuseppe	-	x	x	-	-
Ciotta					
Ippolito	x	x	x	-	-
Giuseppe	-	-	x	-	-
Pietro	-	x	?	-	-
Sebastiano	console	-	-	-	-
Columba Alberto	-	-	x	*	-
Consales Antonio	-	-	x	-	-
Corso					
Giovanni Battista	-	x	x	-	-
Giuseppe	-	x	x	-	-
Nicolò	-	-	x	*	X
Crisafi Michele	-	-	x	-	-
Cruci Giuseppe	-	-	x	-	-
Cutrara Crifait Giuseppe	-	-	-	-	X
Cuculla Antonino	-	-	x	*	X
Daiduni Rocco	-	-	x	-	-
de Addamo Mario	x	-	-	-	-
de Alfonso Francesco	-	-	x	-	-
de Amico					
Leonardo	-	-	x	-	-
Vito	-	x	x	-	-
de Andrea Giacomo	-	-	-	-	°
de Bartulo (di Bartulo)					
Andrea	x	-	-	-	-
Stefano	-	x	-	-	-
de Blasi (di Blasi) Sebastiano	-	x	x	*	-
de Bogha (de Boga) Vito	console	-	-	-	°

“Sculptores Coralli” trapanesi del XVII secolo

Nominativo	1651	1663	1664	1665	1666
de Caro (di Caro)					
Didaco	-	-	-	°	-
Ignazio	x	-	-	°	-
Simone	x	x	x	°	-
Vincenzo	-	-	x	-	-
Vincenzo	-	-	x	-	-
Vito	-	-	-	°	-
de Filippo (di Filippo) Andrea	-	-	x	*	-
de Grado Francesco	-	-	x	-	-
de Meo Giuseppe	-	-	x	-	-
de Pasquali Giacomo	-	-	-	°	°
de Peri Leonardo	-	-	x	-	-
de Valenzia (Valenzia)					
Alberto	-	-	x	-	-
Filippo	x	x	x	-	-
di Givovanni Vincenzo (de Ioanne)	-	-	-	-	-
Duranti Vincenzo	-	-	-	*	°
Faudali Francesco	-	-	-	°	°
Firriolo					
Antonio	-	-	-	°	°
Battista	-	-	-	-	°
Forti Benedetto?	-	-	x	-	-
Gallo Simone	x	x	-	-	-
Gibajsi Giovanni	-	-	-	-	°
Giacono Filippo	-	-	-	-	°
Gianconti					
Giuseppe Antonio	-	-	-	°	°
Giulio	-	-	x	-	-
Giangrasso Scipione	-	-	x	*	?x
Girbasi Francesco Antonio	-	-	x	-	-
Ginoisi					
Antonino	-	-	-	°	°
Giovanni	-	-	-	°	-
Gomes Antonino	-	-	x	-	-
Greco Agostino	-	-	x	-	-
Grimaudo Giovanni	-	-	x	-	°
Ingesa Antonio	-	-	x	-	-
Labarbera Didaco	-	-	x	-	-

Nominativo	1651	1663	1664	1665	1666
La Commari Filippo	-	-	x	-	-
Lalamia ? Vito	-	-	x	-	-
Ianapula Giuseppe	-	console	x	-	-
la Pica Matteo	-	-	x	-	-
La Spezia Battista	x	-	-	-	-
la Surda Ippolito	?x	-	x	*	?x
Lazzaro (Lazzara, Lazaro)					
Antonino	x	x	x	*	x
Matteo	-	x	x	-	-
Io Giusto Pietro	-	-	-	°	°
Io Truglio Didaco	-	-	x	-	-
Lo Zizo (Zizo) Giovanni	x	x	con- sole	console*	x
Marino (de Marino)					
Antonio	-	-	x	-	-
Vito	-	-	-	-	°
Mautisi					
Giuseppe	-	x	-	-	-
Matteo	-	-	x	-	-
Vito	-	x	x	-	-
Mendula Rocco	-	-	-	°	°
Milanti					
Didaco	-	-	-	°	°
Leonardo	-	-	-	°	°
Murana Giuseppe	-	-	-	°	-
Muzzunico (Mucxunicho; Muc- cinico)	x	-	-	°	-
Carlo	-	-	x	°	-
Francesco	-	-	-	°	-
Oristano					
Antonino	-	-	-	*	-
Michele	-	x	x	*	x
Santoro	-	x	con- sole	console*	x
Rocco	-	-	-	*	x
Ottueggio (Ortueggio) Giuseppe	-	x	x	*	?x
Paladino Vincenzo	-	x	x	*	x
Picciaricho					
Carlo	-	-	-	-	°
Francesco	-	-	-	-	°
Perio	-	-	-	-	°

“Sculptores Coralli” trapanesi del XVII secolo

Nominativo	1651	1663	1664	1665	1666
Pianelli Giuseppe (Giovanni) (Pinelli)	-	-	x	-	x
Pintauro Francesco	console	-	x	-	-
Pirao Giovanni	-	-	x	°	°
Giuseppe	x	x	x	*	x
Pisagna Angelo	-	-	x	*	x
Pizzardo Battista	x	console	x	*	x
Francesco	-	-	x	-	-
Francesco	-	-	x	-	-
Giuseppe	x	x	-	°	-
Stefano	-	x	x	-	-
Vito	x	-	-	-	-
Primenti Antonino	-	-	x	-	-
Renda (di Randa) Matteo	-	-	x	*	-
Riggio Giacomo	-	-	x	-	-
Rinaudo Giuseppe	-	-	-	-	°
Rizzu (Rizzo) Cono	-	-	-	°	-
Mario	-	x	x	°	°
Rosa Pietro	-	-	x	*	x
Russo Vincenzo	-	-	x	-	x
Saladino Giuseppe	-	-	x	*	-
Santarello Luciano	-	-	-	*	x
Salato Filippo	x	-	-	-	-
Sapurita (Saporita) Alberto	-	x	x	°	-
Giacomo	-	-	x	-	-
Scarcella Paolo	-	-	x	-	-
Sceuzza Vincenzo	-	-	x	-	-
Serra Giuseppe	x	x	-	-	-
Sessa Alberto	x	x	x	*	x
Sieri Giovanni Battista	-	-	-	°	°
Suli (Soli) Andrea	-	x	-	°	°
Gaspare	-	-	-	°	-
Vito	-	-	x	°	°
Tartaglio Giuseppe	-	-	x	*	-
Torabba ? Giovanni	-	-	x	-	-

Ciro D'Arpa

Nominativo	1651	1663	1664	1665	1666
Torres Giuseppe	-	-	x	-	-
Turri Vito	-	-	-	-	°
Triunfo Giuseppe Mario	- -	x -	x x	- -	- -
Vaiana (Vaijana) Paolo	-	x	x	-	-
Vitali Giuseppe (Antonio) Sebastiano	- -	x x	x -	° -	° -
Vittorino Gierlando	x	-	-	-	-
Xhiuri (Xiuri) Alberto Andrea	- -	- -	x x	- -	- -

L'ostensorio in corallo della Cattedrale di Piazza Armerina: un prezioso esemplare del XVII secolo

ROSALIA FRANCESCA MARGIOTTA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Tra i numerosi e fondamentali studi condotti da Maria Concetta Di Natale dagli anni Ottanta del Novecento, riprendendo il percorso avviato da Maria Accascina e la sua visione di tutte le arti *pares inter pares*, un posto d'eccezione è occupato dall'arte del corallo in Sicilia con interessanti mostre divenute occasioni per nuove ricerche sia d'archivio che sul territorio¹.

¹ Si ricordano le mostre *L'arte del corallo in Sicilia* (Trapani, Museo Regionale "Agostino Pepoli", 1 marzo - 1 giugno 1986) a cura di C. Maltese-M.C. Di Natale; *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco* (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001) a cura di M.C. Di Natale; *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo* (Trapani, Museo Regionale "Agostino Pepoli", 15 febbraio - 30 settembre 2003) a cura di M.C. Di Natale; *I grandi capolavori del corallo. I coralli di Trapani del XVII e XVIII secolo* (Catania, Palazzo Valle, 3 marzo - 5 maggio 2013; Trapani, Museo Interdisciplinare Regionale "Agostino Pepoli", 18 maggio - 30 giugno 2013) a cura di V.P. Li Vigni-M.C. Di Natale-V. Abbate. Da non dimenticare, inoltre, i numerosi contributi pubblicati negli stessi cataloghi delle mostre e in altre occasioni di approfondimento sull'argomento, tra cui M.C. DI NATALE, *Il corallo da mito a simbolo nelle espressioni pittoriche e decorative in Sicilia*, in *L'arte del corallo in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di C. Maltese-M.C. Di Natale, Palermo 1986, pp. 79-104; EADEM, *Il trionfo del corallo: l'eccezionale raccolta della Fondazione Whitaker*, in "Kalos. Arte in Sicilia", a. II, n. 1, gennaio-febbraio 1990, pp. 26-29; EADEM, *Gli epigoni dell'arte trapanese del corallo: i monili dell'Ottocento*, in *Gioielli in Italia. Temi e problemi del gioiello italiano dal XIX al XX secolo*, a cura di L. Lenti-D. Liscia Bemporad, Venezia 1996, pp. 83-90; M.C. DI NATALE, *Coralli siciliani a Novara*, in "Kalos Arte in Sicilia", a. XII, n. 2, aprile-giugno 2000, pp. 5-6; EADEM, *Oro, argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica*, in *Splendori di Sicilia, Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, pp. 23-73; EADEM, *I maestri corallari trapanesi nei secoli XVI e XVII*, in *Il corallo trapanese nei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale con la collaborazione di M.T. Bottarel e L. Foi, Brescia 2002, pp. 5-21; M.C. DI NATALE, *I maestri corallari trapanesi dal XVI al XVIII 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. 23-56; EADEM, *Ars corallariorum et sculptorum coralli a Trapani, in Rosso Corallo. Arti preziose della Sicilia Barocca*, catalogo della mostra a cura di C. Arnaldi di Balme - S. Castronovo, Cinisello Balsamo (MI) 2008, pp. 16-33; M.C. DI NATALE, *Arti minori: I coralli trapanesi*, in *L'arte cristiana in Italia - Età Moderna e Contemporanea*, a cura di T. Verdon, Cinisello Balsamo 2008, pp. 94-95; M.C. DI NATALE, *Il corallo nei gioielli siciliani*, in *Imagen y Apariencia*, atti del congresso internazionale, Murcia 2009, pp. 1-16; EADEM, *L'arte del corallo a Trapani*, in C. DEL MARE-M.C. DI NATALE, *Mirabilia coralli. Capolavori barocchi in corallo tra maestranze ebraiche e trapanesi*, Napoli 2009,

L'ostensorio della Cattedrale di Maria Santissima delle Vittorie di Piazza Armerina² ben si inserisce in questo settore e amplia il numero delle opere prodotte dalla maestranza trapanese, attiva dal XVII secolo anche a Palermo.

Il manufatto (Fig. 1) è riccamente ornato da elementi in corallo a baccelli, puntini, gocce, girali e foglie stilizzate, inseriti sulla lastra di rame dorato con la tecnica del retroincastro, definizione coniata in occasione della mostra *L'arte del corallo in Sicilia* (1986). Tale tecnica, già in uso dalla fine del XVI secolo, consiste, come osserva Maria Concetta Di Natale, «nell'inserimento nel rame dorato, perforato dal verso, di piccoli elementi di corallo levigato (...) fissati con pece nera, cera e chiusi con tela»³. L'opera in esame presenta alta base ottagonale arricchita dalle testine alate di cherubini, tipicamente secentesche, che si ripetono attorno alla lente e ornavano un tempo anche il nodo piriforme. Un'aggettante testina di cherubino costituisce, inoltre, l'elemento di collegamento tra fusto e raggiera. L'eccezionale profusione di elementi in corallo si rileva anche nella decorazione della teca porta ostie e nell'elevato numero di elementi costitutivi della raggiera, ben quarantatré, con alternanza di fiamme lance. Il tappeto di coralli dell'ostensorio di Piazza Armerina, che presenta numerose ma ben individuabili sostituzioni apportate nel suo restauro scientifico tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze⁴, a differenza di altri esemplari prodotti dalla maestranza trapanese, non è interrotto dai tipici smalti

pp. 54-87; M.C. DI NATALE, *L'arte del corallo tra Trapani e la Spagna*, in *Estudios de Platería. San Eloy 2010*, a cura di J. Rivas Carmona, Murcia 2010, pp. 267-290; M.C. DI NATALE, *I coralli della Santa Casa di Loreto*, in *Sicilia ritrovata. Arti decorative dai Musei Vaticani e dalla Santa Casa di Loreto*, a cura di M.C. Di Natale - G. Cornini - U. Utro, catalogo della mostra a cura di A. Paolucci - M.C. Di Natale, Palermo 2012, pp. 109-132; M.C. DI NATALE, *Ad laborandum corallum*, in *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, Milano 2013, pp. 39-55; M.C. DI NATALE, *Apparati effimeri e arti decorative: carri di trionfo in corallo*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 7, giugno 2013, pp. 71-81; EADEM, *Un Crocifisso di corallo già del principe Claude Lamoral I di Ligne*, in *Una vita per il patrimonio artistico. Contributi in onore di Vincenzo Scuderi*, a cura di E. D'Amico, Palermo 2013, pp. 79-80; M.C. DI NATALE, *Apotropaici gioielli di corallo*, in *II Congreso Europeo de Joyería Vestir las joyas. Modas y modelos*, atti del convegno a cura di M.A. Herradón Figueroa, Madrid 2015, pp. 293-302; 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; EADEM, *Ori, argenti e coralli al tempo di Carlo*, in *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna, America*, a cura di R. Cioffi-L. Mascilli Migliorini-A. Musi-A.M. Rao, Napoli 2018, pp. 258-268; M.C. DI NATALE, *Una collezione per il corallo nel XXI secolo*, in *Da Trapani a Napoli. Coralli trapanesi e napoletani dal XVII al XIX secolo*, a cura di D. Ghio, Palermo 2019, pp. 7-15; M.C. DI NATALE, *Il capezzale in corallo trapanese nella cattedrale di Jaén*, in *La catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, a cura di P.A. Galera Andreu - F. Serrano Estrella, Jaén 2019, pp. 241-251; M.C. DI NATALE, *Le suppellettili d'argento e corallo nelle tavole dei nobili della Sicilia dal Manierismo al Neoclassicismo*, in *Cucina, Società e Politica - Le arti e il cibo. Modalità ed esempi di un rapporto*, a cura di F. Lollini - M. Montanari-L. Capriotti, Bologna 2020, pp. 249-274.

² L'opera è stata brevemente citata da Vincenzo Abbate a commento dell'ostensorio in corallo della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis proveniente dalla chiesa di S. Vito. Si veda scheda 96, in *L'arte del corallo...*, 1986, p. 262.

³ M.C. DI NATALE, *Ad laborandum...*, in *I grandi capolavori...*, 2013, p. 42.

⁴ Comunicazione orale del parroco don Giovanni Tandurella, che ringrazio per la cortese disponibilità.

L'ostensorio in corallo della Cattedrale di Piazza Armerina: un prezioso esemplare del XVII secolo



Fig. 1, Maestranze trapanesi, 1669, *Ostensorio*, rame dorato, corallo, Piazza Armerina, Cattedrale di Maria Santissima delle Vittorie (per gentile concessione dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali Ecclesiastici di Piazza Armerina)

bianchi. Sotto la base è stata applicata una lamina di rame incisa che riporta l'iscrizione «F. D. Vincentius Criscimannus Plathiensis M. P. Baiul.us S. Steph.ni Relig.is Hier.e», la data «MDCLXIX» [1669] e lo stemma del committente, d'azzurro, al leone d'oro, con la fascia dello stesso attraversante sul tutto (Fig. 2). Quest'ultimo può essere identificato con Fra' Vincenzo Crescimanno di Piazza Armerina, che resse la Commenda di San Giovanni Battista della stessa città dal 1654 al 1671, anno di morte⁵. Il Crescimanno, che fu anche ricevitore di Scicli⁶ e amministratore *pro tempore* della commenda di San Giovanni Battista di Ragusa⁷, a metà del Seicento aveva fatto erigere nella chiesa dei cavalieri di Malta di Piazza Armerina una cappella ornata da un altare in stucco, dedicato alla Madonna di Trapani, noto come cappella Crescimanno, dove erano collocate quattro statuette in alabastro raffiguranti rispettivamente San Giovanni Battista,

⁵ G. PACE, *Piazza (Armerina)*, in *La Sicilia dei cavalieri. Le istituzioni dell'Ordine di Malta in età moderna (1530-1826)*, a cura di L. Buono-G. Pace Gravina, Roma 2003, p. 234, nota 530.

⁶ L. BUONO, *Scicli*, in *La Sicilia dei cavalieri...*, 2003, p. 235.

⁷ G. PACE, *Ragusa*, in *La Sicilia dei cavalieri...*, 2003, p. 258.



Fig. 2, Maestranze trapanesi, 1669, *Ostensorio* (part.), rame dorato, corallo, Piazza Armerina, Cattedrale di Maria Santissima delle Vittorie

San Giuseppe, Santa Caterina e Sant'Agata, di probabile manifattura trapanese⁸. Nella stessa chiesa le fonti ricordano anche una lampada con lo stemma del suddetto, non più rintracciabile, mentre sono ancora custoditi uno stemma in stucco proveniente dalla chiesa di San Giovanni e la sua lapide sepolcrale in marmi mischi⁹.

Allo stato attuale degli studi non abbiamo nessuna notizia che ci permetta di individuare l'autore del pregevole ostensorio di Piazza Armerina, né è possibile ipotizzare se il committente si sia rivolto alle botteghe trapanesi attive a Palermo o direttamente a Trapani.

Tra i trentasei scultori trapanesi che nel 1655 firmavano lo statuto della maestranza sono individuabili diversi maestri corallai, come Giacomo Bartulotta, Francesco An-

⁸ G. PACE, *Piazza...*, in *La Sicilia dei cavalieri...*, 2003, p. 235.

⁹ G. PACE, *Piazza...*, in *La Sicilia dei cavalieri...*, 2003, pp. 235 e 238.

tonio Brusca, Giovanni Pirao, Giuseppe Rinaudo, Cono e Mario Rizzo, Andrea, Vito e Gaspare Sole, Ignazio e Simone de Caro¹⁰, alcuni dei quali noti anche al di fuori dell'isola. Si ricorda, ad esempio, Andrea Sole (Soli, doc. 1670-1677), orafo e scultore in corallo e pietre semipreziose, che eseguì numerose opere per il principe Claude Lamoral I (1618-1679), terzo principe di Ligne, viceré di Sicilia dal 1669 al 1674, generale della cavalleria dei Paesi Bassi, cavaliere dell'Ordine del Toson d'oro, maresciallo dell'Hainaut e membro del Consiglio di Stato a Madrid, come risulta dal Libro dei conti dell'Archivio di Ligne a Beloeil nel biennio 1670-1672¹¹. Il maestro corallaio è forse da identificare con il mercante di rosari di corallo inserito nel grande dipinto di Filippo Giannetto raffigurante *L'apertura del Parlamento a Palermo* della collezione Ligne, esposta nel Salone degli Ambasciatori del castello di Beloeil¹².

Un altro corallaio attivo in quegli anni è *mastro* Sebastiano Serra che il 2 dicembre 1670 si obbligava con don Prospero Blaschis «per fare due candelieri di rame dorato ingastati di corallo con tre statuette di corallo alla pedagna per ogni candeliere e nove teste di serafini di corallo con ali di rame dorato e smaltato»¹³. Lo stesso, nel 1675, realizzava per il Monastero di Santa Teresa alla Kalsa alcune rose di rame, corallo e smalto uguali ad altre già possedute dalla Badessa¹⁴.

L'ostensorio in corallo della Cattedrale di Piazza Armerina presenta tratti stilistici comuni a simili esemplari prodotti dalla maestranza nel periodo. Si ricordano gli ostensori della chiesa della Madonna di Monserrato a Palermo e della Iglesia de Santiago a Calahorra (Logroño), pubblicati rispettivamente dal Tescione¹⁵ e dal Daneu¹⁶, e ancora quello proveniente dal monastero francescano di San Vito di Palermo, oggi custodito presso la Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis¹⁷.

Nel XVII secolo la realizzazione di suppellettili liturgiche impreziosite dal corallo aveva raggiunto livelli di eccellente fattura, grazie anche alla collaborazione tra maestranze di corallai e argentieri. Ordini religiosi e facoltose famiglie commissionavano spesso oggetti di culto, come calici, pissidi, candelieri e ostensori ornati con coralli che

¹⁰ 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, pp. 83-113. Si veda anche M.C. DI NATALE, *I maestri corallari...*, in *Materiali preziosi...*, 2003, p. 32.

¹¹ S. BARRAJA, *Sole (Soli) Andrea*, in *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, tomo II, Palermo 2014, p. 570 con prec. bibl. Si veda anche F.G. Polizzi, "Plus curieux que beaux". *Artifici di corallo per Claude-Lamoral I, terzo principe di Ligne e viceré di Sicilia*, in *Artificia Siciliae...*, 2016, pp. 165-195.

¹² M.C. DI NATALE, *L'arte del corallo...*, in C. DEL MARE-M.C. DI NATALE, *Mirabilia corallii...*, 2009, pp. 75, 80; F.G. Polizzi, "Plus curieux...", in *Artificia Siciliae...*, 2016, p. 183

¹³ R.F. MARGIOTTA, *Girolamo I Colonna e l'arredo d'altare in corallo della Madonna del Buon Consiglio di Genazzano*, in "Arte cristiana", Rivista internazionale di storia dell'arte e di arti liturgiche, fasc. 917, marzo-aprile 2020, vol. CVIII, pp. 122-127, in part. p. 125.

¹⁴ Si veda S. BARRAJA, *Serra Sebastiano*, in *Arti decorative...*, II, 2014, p. 565 con prec. bibl.

¹⁵ G. TESCIONE, *Il corallo nella storia e nell'arte*, Napoli 1965, p. 244, fig. 221.

¹⁶ A. DANEU, *L'arte trapanese del corallo*, introduzione di A. Daneu Lattanzi, Milano 1964.

¹⁷ V. ABBATE, *Scheda 96*, in *L'arte del corallo...*, 1986, p. 262 e più recentemente R. VADALÀ, *Scheda 221*, in *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di S. Rizzo, II, Catania 2008, pp. 1008-1009.

venivano adoperati durante le più solenni celebrazioni, quali ad esempio le esposizioni del Santissimo per le Quarantore, dove l'inserimento del prezioso materiale marino assumeva anche una forte valenza simbolica rimandando al sacrificio e al sangue di Cristo.

La predilezione dei piazzesi per le opere arricchite dal prezioso materiale marino è attestata da altre importanti opere, come la scena marina degli inizi del XVIII secolo, pure conservata nella Cattedrale di Santa Maria delle Vittorie¹⁸, caratterizzata da una ricca vegetazione di rami di corallo che si intrecciano con fronde d'argento da cui emergono rosoni, con forti richiami agli analoghi trionfi prodotti dalla stessa maestranza trapanese¹⁹.

¹⁸ V. ABBATE, *Scheda 234*, in *Il Tesoro dell'Isola...*, 2008, pp. 1016-1017 con prec. bibl.

¹⁹ M.C. DI NATALE, *Apparati effimeri...*, in "OADI...", 7, 2013, pp. 71-81 con prec. bibl.

1682 un'annata florida. Andrea Mamingari, Paolo Amato e un'inedita cassetta reliquiaria della Cattedrale di Palermo

MAURIZIO VITELLA, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO*

“Nella storia della produzione artistica in Sicilia, le arti «minori» hanno un ruolo protagonista. La situazione è quasi senza confronto con altre regioni italiane e potrebbe essere, di per sé, oggetto di un'indagine volta ad individuarne ragioni e radici”¹.

Con questa felice intuizione Maurizio Calvesi, nel 1985, oltre a auspicare l'approfondimento di uno degli aspetti forse più trascurato dell'immenso patrimonio artistico dell'Isola, segnava l'avvio delle lunghe e infaticabili ricerche sulle arti decorative condotte da Maria Concetta Di Natale il cui ruolo, nell'ambito della valorizzazione, studio, analisi e divulgazione scientifica delle arti suntuarie siciliane, è indiscusso.

Le sue immense indagini e le numerosissime pubblicazioni hanno segnato la svolta, mettendo in atto un rigoroso metodo di approccio alle opere che giunge ad acquisire più esatte cronologia e paternità grazie agli esiti delle analisi, condotte attraverso l'osservazione diretta dei manufatti, e incrociando dati archivistici. Criterio di studio, questo, che ha permesso alla energica studiosa di redigere cataloghi ragionati di orafi e argentieri, altrimenti relegati nell'oblio o appena accennati nelle pionieristiche valutazioni di Gioacchino Di Marzo² e di Maria Accascina³. Artisti quali Camillo Barbavara⁴, Matteo Bavera⁵, Giovanni⁶ e Pietro Di Spagna⁷, Nibilio Gagini⁸, Paolo Guarna⁹, Leonardo e

¹ M. CALVESI, *Premessa*, in M.C. DI NATALE, *Un codice francescano del Quattrocento e la Miniatura in Sicilia*, “Quaderni dell'Archivio Fotografico delle Arti Minori in Sicilia”, n. 1, Premessa di M. Calvesi, Palermo 1985, p. 7.

² Per un esame critico del ruolo esercitato da G. Di Marzo alla conoscenza delle arti decorative siciliane si veda M.C. DI NATALE, *Gioacchino Di Marzo le arti decorative in Sicilia*, in *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, atti del Convegno di Studi, a cura di S. La Barbera, Palermo 2004, pp. 157-167.

³ Per una bibliografia completa delle opere editoriali di M. Accascina cfr. S. ANSELMO, *Testi di Maria Accascina*, in *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, pp. 241-242.

⁴ M.C. DI NATALE, *Don Camillo Barbavara e gli orafi e smaltatori nella Sicilia barocca*, in *La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina: dal Gran Conte Ruggero al Settecento*, catalogo della mostra a cura di M.K. Guida, Napoli 2009, pp. 123-132.

⁵ EADEM, *Fra Matteo Bavera*, in *Francescanesimo e cultura nella provincia di Trapani*, atti del convegno di studi (Trapani, 2009), Padova 2011, pp. 155-163.

⁶ EADEM, *Giovanni di Spagna*, in *Arti decorative in Sicilia. Dizionario Biografico*, a cura di M.C. Di Natale, vol. I, Palermo 2014, p. 293.

⁷ EADEM, *Pietro di Spagna*, in *Arti decorative in...*, vol. II, 2014, p. 489.

⁸ EADEM, *Gagini Nibilio*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006, p. 430.

⁹ EADEM, *L'argentario catanese Paolo Guarna e i reliquiari del tesoro della Matrice di Regalbuto*, in *L'arte di studiare l'arte. Scritti degli amici di Regina Poso*, a cura di R. Casciaro, “KRONOS”, n. 15, Galatina 2013,



Fig. 1, Andrea Mamingari, 1682, *Cassetta reliquiaria*, Palermo, Cattedrale

Giuseppe Montalbano¹⁰, Michele Ricca¹¹, solo per citarne alcuni tra i numerosi autori di cui sono state ricostruite buona parte della biografia e della produzione artistica, sono ammessi, grazie a Maria Concetta Di Natale, alla conoscenza della comunità scientifica.

Tra le personalità di cui recentemente si è occupata spicca Andrea Mamingari¹², una tra le più enigmatiche figure di argentieri di origini straniere, che operò a Palermo nella seconda metà del XVII secolo. Dalle fonti d'archivio emerge che fu attivo dal 1670 al 1738, e non è da escludere che la sua fama dovette essere favorita dal suo *status* di padre gesuita se nella sua cinquantennale carriera diede vita ad un consistente *corpus* di opere.

In questa sede, quale atto di omaggio ad una Maestra di vita e di professione, va ad aggiungersi al nutrito catalogo di preziosi manufatti realizzati da questo maestro un'inedita urna reliquiaria o cassetta (Fig. 1), custodita nella cappella delle reliquie della Cattedrale di Palermo.

Caratterizzata da un aspetto prismatico dagli angoli segnati da prorompenti volute, di gusto tardo manierista, che fungono da piedi, ha il lato frontale a giorno. Gli spigoli alti del contenitore sono arricchiti da teste alate e il coperchio è valorizzato, sulla parte centrale, da un fastigio coronato, che si erge tra quattro volute sormontate da vasotti, sor-

pp. 339-346.

¹⁰ EADEM, *Montalbano, Barbavara e la produzione orafa a Palermo nella prima metà del Seicento*, in *La sfera d'oro il recupero di un capolavoro dell'oreficeria siciliana*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate e C. Innocenti, Napoli 2003.

¹¹ EADEM, *Michele Ricca e l'urna di San Gerlando nella Cattedrale di Agrigento*, in *La Cattedrale di Agrigento tra storia, arte, architettura*, atti del convegno (Agrigento, 30-31 ottobre 2007) a cura di G. Ingaglio, Palermo 2010.

¹² EADEM, *Andrea e gli argentieri Memingher in Sicilia*, in "Storia dell'Arte", 146-148, 2017, n.s. 46-48, pp. 115-138; EADEM, *Gli argentieri Memingher tra Sicilia e Spagna*, in *Scripta Artium in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, a cura di A. Cañestro Donoso, Alicante 2018, pp. 929-938.



Fig. 2, Andrea Mamingari, 1682, *Cassetta reliquiaria* (particolare del coperchio), Palermo, Cattedrale

retto da due putti (Fig. 2) e segnato dal simbolico inserimento di fronde di palma e gigli. L'intero corpo dell'opera, costituito da un'anima lignea, è rivestito in lamine d'argento sbalzate e cesellate con ornati perlopiù fito-floreali, come i motivi a ghirlanda della modanatura di base e della cornice del lato frontale. Ulteriori decori a pelte movimentano le parti lisce, e pronunciate valve di conchiglie adornano le porzioni centrali delle specchiature del coperchio. Sull'opera sono visibili il marchio dell'Arte orafa palermitana, l'aquila a volo basso, accompagnato dai monogrammi FBC, acronimo di Francesco Bracco, che nel 1682 esercitò la funzione di console della maestranza¹³, e A* M (Fig. 3), sigla già attribuita ad Andrea Mamingari, la cui peculiare presenza dell'asterisco/stella tra le due lettere, è stata recentemente rilevata in altri manufatti da Maria Concetta Di Natale¹⁴.

All'interno della cassetta si conserva la reliquia del cranio del santo martire Mamiliano, e pare che ottenesse a questa funzione già dal 1741, quando la vide Johanne De Ciocchis in esecuzione della Regia Visita ordinata da Carlo III di Borbone: nel *Catalogus Reliquiarum* della Cattedrale di Palermo segnala "pars ossis S. Mamiliani Archiepiscopi Panormitani posita in capsam argento ornata"¹⁵, precisando – più avanti – che il capo di S. *Mamiliani Martyris Archiepiscopi Panormitani* era custodito *intus capsam argenteam*¹⁶, ossia nella grande cassa processionale realizzata nel 1658 dall'argentiere GA, probabilmente da ricondurre a Gaspare Accetta¹⁷, con la collabora-

¹³ Cfr. S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, Milano 2010, p. 68.

¹⁴ Cfr. M.C. DI NATALE, *Andrea e gli...*, in "Storia dell'Arte", 146-148, 2017, n.s. 46-48, pp. 115-138; EADEM, *Gli argentieri Memingher...*, in *Scripta Artium...*, 2018, pp. 929-938. Si veda anche il contributo di Silvano Barraja, *infra*.

¹⁵ J.A. DE CIOCCHIS, *Sacrae regiae visitationis per Siciliam*, Panormi, Ex typographia Diarii literarii, 1836, p. 12.

¹⁶ IDEM, *Sacrae regiae...*, 1836, p. 13. La descrizione di De Ciocchis conferma come fosse usuale spostare le reliquie da un contenitore all'altro.

¹⁷ Argentiere attivo a Palermo dal 1629 al 1679, cfr. S. BARRAJA, *Accetta Gaspare*, in *Arti decorative...*, vol. I, 2014, p. 2.



Fig. 3, Andrea Mamingari, 1682, *Cassetta reliquiaria* (particolare del marchio), Palermo Cattedrale

zione di Domenico Ferruccio¹⁸, quando la carica di console era esercitata da Francesco Avagnali¹⁹. Tuttavia, l'opera qui esaminata sembra corrispondere a «una cassetta d'argento ben lavorata colla spesa di 500 scudi, in cui si collocassero le reliquie de' santi, da esporsi nell'adorazione nel giorno della loro festa sull'altare maggiore»²⁰ che fece realizzare Jaime de Palafox y Cardona di Ariza, Arcivescovo di Palermo dall'8 novembre 1677 al 13 novembre 1684.

La cassetta per l'esposizione delle reliquie si configura, dunque, come un aulico manufatto commissionato da un alto prelado ad un affermato argentiere. Questi, che nel medesimo anno di esecuzione della nostra opera, 1682, ricoprì la carica di console della maestranza degli orafi²¹, pose le sue iniziali sul calice della Cappella Palatina di Palermo²² e realizzò, in-

¹⁸ Il Ferruccio pone la sua firma e la data 1658 sull'urna di San Mamiliano, e considerata la sua maestria nell'utilizzo del bulino è probabile che si debbano ascrivere a lui i dettagli in cesello; cfr. M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974, p. 249 e pp. 465-466 nota 179; A. ZALAFI, *Ferruccio Domenico*, in *Arti decorative...*, vol. I, 2014, p. 248.

¹⁹ Cfr. M. DE LUCA, *Altari e apparati effimeri nella Palermo barocca. La festa di San Mamiliano in un manoscritto del 1658*, in *Architetture barocche in argento e corallo*, a cura di S. Rizzo, Catania 2008, p. 67.

²⁰ A. MONGITORE, *Istoria cronologica degli arcivescovi della Metropolitana Chiesa di Palermo, scritta da don Antonino Mongitore, canonico di detta chiesa, giudice sinodale, consultore, e qualificatore del Santo Ufficio*, Parte seconda, manoscritto del XVIII secolo presso la Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni Qq D 6, f. 741.

²¹ La carica di console degli orafi veniva usualmente affidata ad un argentiere; cfr. M.C. DI NATALE, *Andrea e gli...*, in "Storia dell'Arte", 146-148, 2017, p. 117.

²² EADEM, *Andrea e gli...*, in "Storia dell'Arte", 146-148, 2017, p. 120, fig. 1.

sieme ad Antonino Lo Castro, un paliotto d'argento, andato perduto, per la chiesa annessa al Noviziato dei Gesuiti su disegno di fra' Giuseppe Lentini dei Padri Filippini dell'Olivella²³.

Un'annata florida, dunque il 1682, ricca di incarichi che contribuirono ad accrescere la fama del nostro argentiere, ben inserito nel contesto della Palermo tardo seicentesca: ne sono prova, oltre ai manufatti realizzati, i contatti con artisti quali Antonino Lo Castro, con cui ebbe un proficuo sodalizio già dal 1676, allorquando realizzarono un paliotto per la Venerabile Compagnia di S. Maria della Consolazione sotto il titolo della Pace, dal costo di 120 onze, commissionato ai due artisti, come si rileva dall'atto rogato presso il notaio Crisostomo Barresi²⁴. Inoltre, quanto il Mamingari fosse accreditato nell'ambiente artistico palermitano lo si comprende anche dai frequenti rapporti intercorsi con l'architetto Paolo Amato, sacerdote più volte chiamato in causa dai documenti d'archivio, ora per aver fornito disegni di manufatti realizzati dal nostro Andrea²⁵, ora per verificarne la corretta esecuzione²⁶. E a ben guardare i decori che ornano la cassetta, in particolare l'elemento a conchiglia che si trova sulla parte centrale del coperchio, sorge il sospetto che l'opera possa essere stata disegnata dall'Amato: tra gli elementi più rappresentati del suo repertorio decorativo compare spesso la valva "idealizzata e financo venerata"²⁷. Nel lessico compositivo dell'architetto la conchiglia è elemento proposto ora nelle architetture, come ad esempio nell'altare di Santa Lucia della chiesa di Santa Maria in Valverde²⁸ e nella fontana di Villa Campofiorito²⁹, ora nelle sculture, come nel monumento funebre di Petronilla Lombardo (†1667)³⁰, nella chiesa di Santa Ninfa dei Crociferi, e nei plinti della macchina marmorea realizzata nel 1684 per la cappella della Madonna Libera Inferni della Cattedrale palermitana³¹, dal 1783 trasferita nel santuario di Gibilmanna³².

Metaforica presenza, quella della conchiglia, legata ad una semantica lustrale che, per traslato, diviene il luogo nel quale "ogni germe di vita è contenuto e preservato per

²³ EADEM, *Gli argenti della Compagnia della Pace*, 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, Palermo 2021, p. 210.

²⁴ Cfr. M. EADEM, *Andrea e gli...*, in "Storia dell'Arte", 146-148, 2017, p. 118; EADEM, *Gli argenti della...*, in *Pax Vobis...*, 2021, p. 210.

²⁵ Come nel 1670, quando in collaborazione con suo padre Paolo Mamingari fu incaricato di realizzare il «reliquiario di argento della bolla nova e che sia di peso siino al prezzo di uncias venti di denari in circa per collocami l'imaginetta di Santo Ignatio miracolosa che sparse sangue nella città di Ragalbutto» cfr. EADEM, *Andrea e gli...*, in "Storia dell'Arte", 146-148, 2017, p. 117.

²⁶ Come si rileva dall'atto rogato presso il notaio Crisostomo Barresi con cui la Compagnia di S. Maria della Consolazione sotto il titolo della Pace commissionava nel 1676 il paliotto cfr. EADEM, *Andrea e gli...*, in "Storia dell'Arte", 146-148, 2017, p. 118; M.C. DI NATALE, *Gli argenti della...*, in *Pax Vobis...*, 2021, p. 210.

²⁷ M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Paolo Amato. La corona e il serpente*, Palermo 1983, p. 85.

²⁸ Cfr. L. BOGLINO, *La monumentale chiesa di Santa Maria di Valverde in Palermo: sacra al culto di Santa Lucia Vergine e Martire*, Palermo 1907.

²⁹ Cfr. C. D'ARPA, *Due architetture effimere per la festa dell'Assunta a Palermo*, in "Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo", 16, 2013, pp. 7-14.

³⁰ Cfr. F.P. CAMPIONE, *'Amate spire': Paolo Amato e il Monumento funebre di Petronilla Lombardo*, in "Ricche Minere", n. 16, Dicembre 2021, p. 84.

³¹ Cfr. M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Paolo Amato...*, 1983, p. 118.

³² Cfr. EADEM, *Amato Paolo*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani. Architettura*, vol. I a cura di M.C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993, p. 17.

una nuova nascita”³³, allegorica figura, dunque, in tema con l’esaltazione delle reliquie, esemplari testimonianze dei campioni della fede rinati a nuova vita in Cristo. Ancora, i due angeli nel fastigio, reggenti la corona con il giglio e la palma, nella loro dinamica postura ricordano la modulazione scenografica impressa dall’Amato nei marmi mischi della chiesa del Gesù di Palermo, nel cui cantiere l’architetto è impegnato dal 1677³⁴. Dettagli che permettono di ricostruire un contesto culturale che ci riporta nella Sicilia di fine Seicento, dove si intrecciano collaborazioni che esprimono quella unità delle arti definita, per la nostra Palermo, “il tempo di Serpotta”³⁵: un contesto in cui l’Amato risulta essere “uno dei più fervidi progettisti di apparati effimeri [...] raffinato compositore sul piano di preziose tarsie in marmi policromi”³⁶ nonché “artefice delle pompose e ridondanti messe in scena per i Festini di Santa Rosalia e altre solenni ricorrenze”³⁷. E tra i tanti incarichi a cui il sacerdote architetto dovette dare seguito, come l’inizio dei lavori di costruzione della chiesa del Santissimo Salvatore³⁸, si ipotizza, in questa sede, che “inventò” l’inedita cassetta della Cattedrale, ideata per essere esposta in una chiesa per la quale continuò a fornire il suo contributo sollecitato dall’Arcivescovo Giacomo Palafox, raffinato ed esigente committente della nostra custodia per le reliquie e anche dell’articolata macchina d’altare della cappella della Madonna Libera Inferni³⁹. Ancora, per la Maggior Chiesa Palermitana, nel 1702 l’Amato proseguì con la progettazione della decorazione marmorea della cappella del Crocifisso, per la quale lo stesso Andrea Mamingari il 22 novembre del medesimo anno, “si obbligava con i Canonici don Paolo Pennisi e Domenico Merelli, deputati della cappella del Crocifisso, «a tutte sue spese d’argento e mastria farci un palio d’argento per servitio di detta cappella giusta la forma del disegno fatto dal Rev.do Sac. don Paolo Amato ingegniero et architetto di questo Ill.mo Senato»”⁴⁰.

Ecco che, sulla scorta degli insegnamenti di Maria Concetta Di Natale, lo studio di un’opera di arte decorativa diviene il pretesto per arricchire le conoscenze sulle dinamiche culturali che coinvolgono collaborazioni plurali, fondamentali, nei secoli, a rendere protagonista il ruolo delle arti “minori” siciliane. Riteniamo che “radici e ragioni” di tale ruolo primario risiedano nell’essenza creativa di un popolo che ha fatto delle suggestioni intellettuali, ereditate dalle tante dominazioni subite, il suo punto di forza, e di conseguenza il suo successo.

³³ M. EADEM, *Paolo Amato...*, 1983, p. 88.

³⁴ Cfr. EADEM, *Amato Paolo*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1993, p. 17.

³⁵ Cfr. V. ABBATE, *La città di Amato, Aquila e Serpotta: coralità delle arti e dinamiche di gruppo*, in *Serpotta e il suo tempo*, catalogo della mostra (Palermo, Oratorio dei Bianchi 23 giugno - 1 ottobre 2017) a cura di V. Abbate, Palermo 2017, pp. 36-55.

³⁶ M. GIUFFRÉ, *Città, architettura, decorazione: l’unità delle arti e i manifesti della modernità*, in *Serpotta e il...*, 2017, p. 29.

³⁷ V. ABBATE, *La città di...*, in *Serpotta e il...*, 2017, p. 52.

³⁸ Cfr. M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Amato Paolo*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1993, p. 17.

³⁹ Come già detto spostata, nel 1783, presso il Santuario di Gibilmanna.

⁴⁰ M.C. DI NATALE, *Andrea e gli...*, in “Storia dell’Arte”, pp. 146-148, 2017, pp. 125-126.

Noticias de Francesco Filippini, relojero y platero de Carlos II

JUAN CRUZ YABAR, *DEPARTAMENTO DE EDAD MODERNA, MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID*

Francesco Filippini¹ nació, según su propia declaración², en Sant'Agata Feltria, entonces estado de Urbino, hoy provincia de Rimini en Emilia-Romaña. Fue hijo de Giambattista Filippini y doña Isabella Pensa, naturales del mismo estado. Era caballero de San Juan de Letrán antes de llegar a España; las primeras noticias conocidas aquí se remontan a 1674, cuando contrató el reloj de la casa de la Panadería en la plaza Mayor madrileña³, y reparó el reloj del monasterio real de El Escorial⁴. Al año siguiente tasó los relojes del marqués de Castel Rodrigo⁵.

En 1676 contrajo matrimonio con doña Inés de Dueñas. Su padre Francisco de Dueñas le cedió en las capitulaciones su legítima y la de su difunta mujer a cambio de que el matrimonio le mantuviera hasta su muerte. Ascendían los bienes de esta dote a 236617 reales, compuesta por tierras y casas. Filippini ofreció 4000 ducados en arras y traería unos 10000 ducados por capital en un avance que había hecho de sus bienes ante escribano. Las pinturas las tasó Dionisio Mantuano y los relojes Juan de la Puente. Tuvieron dos hijas, María y Manuela, antes de fallecer doña Inés en 1678.

Hizo en ese año para su patrón, el valido don Juan José de Austria, del cual fue relojero de cámara, la cerrajería para la capilla de su fundación de la Virgen del Milagro en las Descalzas Reales madrileñas. También aderezó relojes de este e hizo un reloj de luz con una lámina de la *Creación de Eva*, así como otro que regaló don Juan José a su medio hermano Carlos II, reseñado en el Salón de los Espejos del Alcázar en el inventario real de 1701. Era de nueva invención porque andaba solo 30 horas, bajando por una escalerilla y subiendo otro tanto tiempo. Tenía la caja de bronce con adornos de plata, sobrecaja de cristales guarnecida de bronces, media vara de alto, y el movimiento de seis dedos en cuadro⁶.

¹ Parte de las noticias aquí referidas se encuentran en J.M. CRUZ YÁBAR, *La custodia y el retablo de la Sagrada Forma de El Escorial. Circunstancias y etapas de su patrocinio, artífices y programa iconográfico*, in "Boletín Museo e Instituto Camón Aznar", 115 (2014), pp. 87-124.

² Datos que, como otros que expondremos, extraemos de la partición de bienes entre Filippini y sus hijas en 1680 (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), *prot. 10700*, ff. 231-358^v); referencia en M. Agulló y Cobo, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada 1978, p. 93, que transcribió únicamente las pinturas.

³ E. BENITO RUANO, *Relojes y relojeros del Ayuntamiento de Madrid en el siglo XVII*, in "Anales del Instituto de Estudios Madrileños", 4 (1969), p. 17.

⁴ B. MEDIAVILLA, *Inventario de documentos sobre el real monasterio del Escorial existentes en el archivo de su real biblioteca*, El Escorial 2005, p. 53.

⁵ J.L. BARRIO MOYA, *Las colecciones de pintura y escultura de Don Francisco de Moura, tercer marqués de Castelo Rodrigo (1675)*, in "Academia", 82 (1996), p. 304.

⁶ E. GONZÁLEZ ASEÑO, *Don Juan José de Austria y las Artes. 1629-1679*, Madrid 2005, pp. 587 y 618-620.

En 1678 le nombró Carlos II su relojero de cámara y le ordenó adaptar un riquísimo reloj de gran tamaño que le había regalado el emperador Leopoldo como custodia y llevarlo a El Escorial para colocarlo en el altar de la Sagrada Forma en la sacristía (Fig. 1). Hacia el año siguiente el monarca le encargó que hiciera una custodia portátil o viril de oro y piedras preciosas para contener la Sagrada Forma escurialense, desaparecida pero conocida por lienzos de Claudio Coello (Fig. 2) y una fotografía de 1911⁷. Tenía un característico nudo de rayos que Filippini repitió en la custodia de plata y bronce del monasterio de agustinas recoletas de Salamanca, costeada por su patrono el conde de Monterrey⁸, que en 1695, al testar el italiano, no le había pagado más que 1500 reales de los más de 1500 ducados en que la valoraba⁹, lo que nos permitió desvelar su autoría en ambas piezas. Tienen letreros alusivos a los donantes, el soberano y el conde, respectivamente, así como retratos pintados en esmalte cubierto de cristal de roca en el pie: de Carlos II, su mujer María Luisa de Orleans, su madre Mariana de Austria y don Juan José de Austria en la escurialense, y el conde de Monterrey y su mujer en la salmantina. Estos esmaltes los debió pintar un especialista, Francisco de Pedraza, pintor de don Juan José de Austria, pintor de porcelana igualmente¹⁰.

También en 1679 debió trazar el adorno dispuesto por los plateros madrileños en la calle de la Platería para la entrada de la nueva reina María Luisa de Orleans. Tenía un tablado, friso, 12 bastidores para pinturas, 44 aparadores para las piezas de plata y pedestales para esculturas, que él mismo platearía y doraría: 40 angelotes de yeso con guirnaldas, 20 con el nombre en cifra de Carlos II y los otros con el de María Luisa, y las cuatro *Virtudes Cardinales* con cuerpo de madera y cabezas, manos y pies de yeso¹¹.

En 1680 tasó los relojes de don Juan José¹², que había fallecido el año anterior, y tuvo lugar la partición de bienes entre él y sus hijas tras la muerte de su mujer. A pesar de haber dado recibo de la dote, su suegro no le entregó los títulos de las tres casas, una en la calle Luciente y dos en la Cava Baja de San Francisco, ni de las tierras, 62 fanegas de pan a 100 ducados cada una, de las cuales 10 salieron inciertas. Filippini no llevó a cabo inventario «por no tener noticia era necesario y no saber los estilos de este reyno». Presentó en su lugar la carta de dote de doña Inés, el capital de los bienes que aportó él mismo, y dos relaciones juradas firmadas y fechadas el 6 de julio, una con los bienes consumidos de la dote y capital durante el matrimonio, y la otra con los adquiridos por él en ese tiempo¹³. Lo certificó Francisco de Dueñas, que vivía con él.

En la primera memoria destacan nueve costosos relojes: uno de madera de ébano con forma del castillo romano de Sant'Angelo, otro con escultura de ninfa con un globo en la mano izquierda y abanico en la derecha, dos de luz en caja de ébano y concha, capiteles y basas de bronce, otro en caja de madera de peral negra y con lámina de Jacob,

⁷ P. STEPÁNEK, *Dos bocetos para la Sagrada Forma de Claudio Coello, en Praga*, in "Reales Sitios", 103 (1990), pp. 30-36.

⁸ J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería*, en *Las Artes Decorativas en España*, Madrid 1999, p. 592.

⁹ Publicado sin comentario en M. de Saltillo, *Plateros madrileños (1590-1660)*, in "Boletín de la Real Academia de la Historia", 137 (1995), pp. 13-14.

¹⁰ Sobre Pedraza, vid. E. GONZÁLEZ ASEÑO, *Don Juan José...*, 2005, pp. 485-492 y 614-616.

¹¹ M. AGULLÓ Y COBO, *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid 2005, pp. 61-62 y 354-355

¹² Por esta labor y por haber aderezado los relojes de don Juan José, recibió el 16 de mayo de 1682 1066 reales en una esfera de bronce con su boca de cuatro pies y su brújula en medio al pie de unas dos tercias de alto con sus movimientos grabados de meses y círculo horario, otra esfera de bronce de unas tres cuartas de alto a la que faltaban muchas piezas con su basa de tres pies sin caja de brújula y sin aguja, una esfera pequeña con faja del Zodíaco y una regla pequeña; y el 23 de agosto de 1683 recibió 472 reales (AHPM. *prot.* 11789, ff. 402 y 644).

¹³ Fundamentalmente se trata de los relojes y pinturas tasados por Puente y Mantuano en 1676.

dos de bronce, uno con campana y despertador de pesas y el otro con forma de custodia, un reloj en forma de broquel y otro de hierro con caja y columnas de bronce. Había además seis muestras de reloj, uno igualmente en forma de broquel, dos en caja de plata, una con transparente, otra en caja de acero, una muestra de faltriguera de Claude Raillard de París, una muestra y despertador en caja de plata y calada, y finalmente diez muelles grandes de acero para relojes grandes¹⁴. En la otra memoria estaba la fábrica de la casa de la calle Luciente que Filippini había llevado a cabo, y por eso se le adjudicó en la partición. A cada hija le tocaron más de 10000 reales y a él mismo unos 80000.

En el cuerpo de hacienda figuraron, además de las tierras y casas, tapices, muebles de valor, espejos, ropas, 80 pinturas sin autores (religiosas, floreros, fruteros, retratos y láminas) y algunas esculturillas¹⁵. En 6000 reales se valoraron las herramientas de relojero como tornillos, limas, martillos, tases, tornos y seis arrobos de latón. Había algunos relojes, como uno por terminar con movimientos de esferas celestes de cuartos y campana en un escritorio, otro reloj de pesas con la muestra de flores en pintura y su movimiento, un reloj muestra y despertador con pie de madera, otro reloj muestra hecho en Alemania a modo de salero, 10 movimientos, ocho con cajas de bronce y hechura antigua y los otros dos de bronce por acabar, y 39 muelles pequeños para relojes franceses.

En 1682 había acabado otra intervención en la custodia-reloj para la Sagrada Forma escurialense, una serie de cortes para hacerla calada en algunas partes. Poco antes o después habría que situar un altercado que tuvo con el pintor real Francisco de Herrera el Mozo, cuando él y el pintor de cámara Juan Carreño de Miranda aprovecharon un viaje de Herrera para colocar una estatua-relicario de plata de San Lorenzo llegada de Nápoles o de Sicilia en un altar colateral de la basílica de El Escorial, tarea que correspondía en realidad al sevillano¹⁶.

Desde 1684 residió en el real monasterio para realizar una tarea fundamental, fundir los bronces del retablo y camarín de la Sagrada Forma. Esta técnica requería una gran pericia y sin duda él diseñó los elementos: óvalos con figuras y cartelas en pedestales, tarjetas, escudos en las puertas, basas y capiteles con serafines y roleos en pilastras, leones y águilas en entrecalles, festones de vides, flameros, coronas y palmas, espigas y guirnaldas en el ático (vid. Fig. 1).

El lienzo de Claudio Coello del retablo se puede bajar para descubrir el Santísimo Sacramento con un mecanismo muy ingenioso, un sistema de pesas derivado de la relojería, que fue concebido sin duda por Filippini.

Las piezas de plata donadas por Carlos II para servicio de este altar aparecen enumeradas en una memoria¹⁷. En el grabado de Juan Bernabé Palomino se ven varias de estas piezas, desaparecidas: sacra, cruz, dos candeleros¹⁸ y dos candelabros y frontal de plata. La araña de plata será la que donó Mariana de Austria en 1690. Hemos atribuido esta decena de obras a Filippini.

Sabemos que se hicieron en Madrid porque de otro servicio de altar, este para el altar del camarín, se dijo que vino de Sicilia, también por encargo de Carlos II. Según la memoria, había una cruz y seis candeleros de una vara de alto, con filigrana y muchas

¹⁴ Había también dos espejos tasados por Dionisio Mantuano.

¹⁵ Dos negrillos con espejo en la cabeza y dos cazadores; en pasta un toro y un caballo, y un Cristo yacente de una vara con su urna.

¹⁶ A. PALOMINO, *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid 1724, p. 1023.

¹⁷ B. MEDIAVILLA, *Documentos relacionados con la Santa Forma del Escorial*, en *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*, vol. I, El Escorial 2003, pp. 224-225.

¹⁸ Son los que aparecen a los lados de la cruz en el cuadro de Claudio Coello.



Fig. 1, Juan Bernabé Palomino, 1764, *Retablo de la Sagrada Forma de El Escorial*, grabado



Fig. 2, Francesco Filippini, h. 1679, *Custodia de la Sagrada Forma* (desaparecida, detalle del lienzo de Claudio Coello)

piedras, y por parejas o duplicados, misales, facistoles (o atriles), cálices, campanillas, hostiarios, vinajeras y sus platos, paletillas con su puntera y espabiladeras, ramilleteros de filigrana de plata blanca, últimos evangelios de San Juan; además de otra sacra y las fundas de todo. Aparecen en el grabado de Palomino los misales, evangeliarios, los seis candeleros y la cruz, y entre ellos los ramilleteros. Han pervivido uno de los hostiarios y las dos vinajeras, que permiten conocer el estilo de todo el juego. Es de plata sobredorada con adornos de filigranas y cristales de colores engastados, y está fechada en 1689 en Palermo con marcas del platero P. M (¿Pietro Mamingari?)¹⁹ (Fig. 3).

En 1688 firmó y fechó Filippini en El Escorial un reloj, hoy en el Museo de Kassel (Fig. 4), de los llamados de sierra, que sube y baja por el pilar central. Tiene como decoración leones, serafines, cariátides y ángeles. Posee cuatro esferas: la delantera muestra el horario, el esquema astrológico del cielo, las fases de la luna y el calendario de fechas; la del lateral derecho los días de la semana y la del izquierdo los meses; la posterior otro calendario de meses, los signos del Zodiaco y la posición del sol en él²⁰.

Sin duda su gran labor en El Escorial provocó su nombramiento como ayuda de la furriera. Volvió a Madrid, donde se encontraba en 1689, cuando tasó los relojes, bufetes, vasos y otros objetos de piedras duras del marqués del Carpio, por lo que cobró 1200 reales. Como representante del rey retasó bastantes piezas que eligió para el rey y se vendieron por 172000 reales²¹: en bronce una copia del *David* de Bernini, cuatro morillos y dos adornos, dos morillos de Júpiter y Diana, en pórfito cuatro pirámides, 14 vasos y seis bufetes; otros 20 en mármoles y jaspes y el *perro Rossetto* del marqués en sardónice. En la almoneda compró para sí mismo por casi 3000 reales un torno de taladrar de acero y bronce, dos estatuas de bronce de Flora y Moisés, dos leoncillos, uno muestra de reloj, un reloj de globo y otros dos de leoncillos²².

¹⁹ Se conservan en el monasterio de El Escorial. Vid. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España. 1330-1700*, Madrid 1997, p. 24.

²⁰ L. MONTAÑÉS, *Un reloj escurialense en el Museo de Kassel. La afición de una reina por los relojes*, in "Archivo Español de Arte", 128 (1959), pp. 326-329. Este autor hizo mención también de un reloj que estaba en 1893 en la colección Spitzer. También en 1688 Filippini hizo una tasación de rejería en El Escorial.

²¹ A. GONZÁLEZ PALACIOS, *Colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid 2001, p. 36.

²² L. DE FRUTOS SASTRE, *El templo de la fama. Alegoría del marqués del Carpio*, Madrid 2009, p. 706.



Fig. 3, Platero P.M., 1689, *Hostiario y dos vinajeras*, plata y cristal, San Lorenzo de El Escorial, Monasterio

En 1691 hizo en el Camón dorado que envolvió el lecho de Carlos II y la nueva reina Mariana de Neoburgo, situado en la Pieza de las Furias del Alcázar, para los paneles de madera pintados de flores alusivas, pesas y mecanismos para subir y bajar tableros, vidrios y contrapuertas²³. El conjunto incluyó además una cama de plata y ébano hecha por Filippini según su testamento de 1695 aún no había cobrado del todo. Debía pagarle el tapicero mayor de la reina Felipe de Torres según lo tasado por los plateros Simón Navarro y Damián Zurruño. La cama figura, con una colgadura, en el inventario real de 1701; tenía cuatro jarrones con flores en los remates de las esquinas y un águila con toisón en pico y sobre las alas, y además había una silla y un taburete de ébano y plata de orden salomónico y misma hechura que la cama²⁴.

En 1692 tasó la plata y cerrajería de la urna de San Isidro donada por Mariana de Neoburgo²⁵ y adquirió en la almoneda de doña María de Vera una plancha de grabado calcográfico del puerto del Callao por 40 reales²⁶. Recibió entonces a Lucas Jordán en su llegada a la Corte; como testimonio de su mutuo aprecio y admiración queda la referencia a un retrato de busto de Filippini que le hizo Jordán con los dedos²⁷. En 1693 presentó una memoria con 15 pinturas que había embalado por orden del rey para Juan Guillermo de Neoburgo, príncipe elector del Palatinado²⁸. De 1694 es un reloj de la colección Grassy hecho en Madrid, de jardín o terraza semiportable²⁹.

²³ J.M. BARBEITO, *El Alcázar de Madrid*, Madrid 1992, p. 196. J.L. SANGHO MARTÍNEZ, *El reinado de Carlos II y la terminación del Alcázar*, en *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid 1994, p. 170.

²⁴ G. FERNÁNDEZ BAYTON, *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703*, Madrid 1975, p. 338, nº 419.

²⁵ G. MARTÍNEZ LEIVA, *La urna donada a San Isidro por la reina doña Mariana de Neoburgo*, in "Archivo Español de Arte", 305 (2004), p. 82.

²⁶ C. FLÓREZ MARTÍN, *La colección artística de doña María de Vera Barco y Gasca en la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid 1985, p. 138.

²⁷ Presente en el inventario del Alcázar de 1701 y citado por De Dominici (vid. M. HERMOSO CUESTA, *Lucas Jordán y la Corte de Madrid*, Zaragoza 2008, p. 286).

²⁸ A. ATERIDO FERNÁNDEZ, *Pintores y pinturas en la corte de Carlos II*, en L.A. Ribot García, *Carlos II: el rey y su entorno cortesano*, Madrid 2009, pp. 206-209. Una pintura la dio el propio Filippini, una lámina del *Ecce Homo* de Luis de Morales. A cambio se le pagó con seis pequeñas pinturas en vidrio, una de la *Huida a Egipto* del "Granadino", dos guirnalda de flores con una imagen en medio que dio un capuchino al monarca, dos *Virgenes con el Niño* de mano de "Alberto el siciliano", y una fábula de Isidoro Arredondo.

²⁹ L. MONTAÑÉS, *Relojes*, en A. Bonet Correa, *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid 1982, p. 183.



Fig. 4, Francesco Filippini, 1688, *Reloj*. Kassel, Hessisches Landmuseum

Seguramente como consecuencia de su labor en el camón y la cama, en 1695 fue nombrado aposentador y jefe de la furriera de la casa de la reina y también guardadamas³⁰. Ese año dictó testamento. Mandó enterrarse en la capilla mayor del convento de San Francisco junto a su primera mujer. El relojero Domingo, llamado el Romano, tenía un reloj suyo de bronce para vender. Había vendido varios relojes, uno antiguo de Inglaterra al duque de Abrantes, otro en trueque al ayuda de cámara Luis de Valcázar, uno de faltriquera a Gabino de Assole, seguramente italiano, y le debía una importante cantidad la famosa baronesa Berlips. Legó a José de Santiago, su oficial durante 16 años, una pintura de San José copia de Vidorelo y el tornillo de la almoneda de Carpio, y a su albacea Francisco Antonio Gutiérrez dos cuadros de San Francisco y San Antonio. Un platero llamado Francisco le encargó una obra de chapas de plata³¹. Nombró por su heredero a Sebastián Filippini, habido en segundo matrimonio con María Herrera de Cabañas, ya difunta, y dejó un quinto de

sus bienes a su tercera mujer, Jacinta María de Villodas.

En 1693 habían ingresado sus dos hijas en el convento real de las agustinas recoletas de Santa Isabel en Madrid, renunciando a sus legítimas y concediéndole la reina madre en abril 2.200 reales de ayuda de costa por este motivo³². En el testamento fundó una memoria de misas en el convento y dejó a sus hijas y a la priora por patronas. Probablemente como limosna o parte de la dotación, Filippini trazó y pagó en parte el tabernáculo y gradas de madera del altar mayor, desaparecido pero conocido por fotografía³³. Es un diseño muy novedoso, sobre todo el entablamento, y hay elementos comunes con su obra en los relojes de El Escorial. Murió el 30 de octubre de 1696; Palomino dijo de él que fue un hombre de agudo ingenio, lo que corroboran sus obras y su versatilidad en las distintas artes³⁴.

³⁰ M. HERMOSO CUESTA, *Lucas Jordán...*, 2008, p. 286.

³¹ Pudo ser Francisco de Marcilla y Caparros, quien como mayordomo de San Eloy de los Plateros en 1690 ofreció precisamente aderezar el frontal de la hermandad en el altar mayor de la parroquial de San Salvador (J.M. CRUZ VALDOVINOS, *La platería y los plateros de Madrid desde 1624 hasta 1695*, Pamplona 1968, pp. 209-210).

³² M. HERMOSO CUESTA, *Lucas Jordán...*, 2008, p. 286. En el testamento declaró que la reina había dado un guardapiés con decoración de oro y plata para una de sus hijas.

³³ J.L. BARRIO MOYA, *El desaparecido tabernáculo de la iglesia de las agustinas recoletas de Santa Isabel de Madrid y algunas noticias de sus autores*, in "Recollectio", 18 (1995), pp. 323-329.

³⁴ Saltillo hizo referencia a un reloj de Filippini que pertenecía entonces al señor Lanuza. En 2017 ha adquirido Patrimonio Nacional un reloj de sobremesa suyo.

Un paliotto siciliano ricamato in corallo nella Cattedrale di Toledo

ROBERTA CIVILETTO, *SOPRINTENDENZA AI BENI CULTURALI E AMBIENTALI DI PALERMO*

Numerose sono le opere d'arte siciliana che durante la dominazione spagnola dell'Isola giunsero in Spagna come esemplari di pregio da esibire quali *status symbol*. La storia di tali beni si allaccia alle contingenze politiche, alle rotte commerciali e al fastoso stile di vita introdotto in Sicilia da Carlo V, un sovrano che importa le opulenti abitudini della corte borgognona, per il quale la magnificenza assunse il valore di una qualità morale. A tali ragioni si aggiunge un altro agente molto incisivo, più strettamente legato alla sfera personale, quello dovuto all'intricata rete di connessioni che singoli personaggi o intere famiglie della classe egemone spagnola, annodarono con la nobiltà locale avviando uno scambio osmotico di reciproche influenze. Tra i principali committenti di queste opere si riscontrano importanti personalità politiche e religiose iberiche inviate dalla Corona spagnola nelle signorie ecclesiastiche e nei principali centri di potere economico della regione per garantire un controllo sugli interessi della politica imperiale o fare da ponte diplomatico. Tali figure, pur risiedendo stabilmente in Sicilia, mantenevano costanti rapporti con la madrepatria e spesso, dopo avere svolto importanti cariche pubbliche, vi tornavano portando dietro manufatti preziosissimi realizzati da artefici siciliani. Particolarmente apprezzati dall'*élite* spagnola erano i ricami in corallo, un settore artistico in cui la Sicilia raggiunse tra il XVI ed il XVIII secolo virtuosismo tecnico ed elevata qualità estetica tali da costituire emblema distintivo di rango e prestigio per chi li possedeva. Per la loro peculiare ricchezza decorativa e il valore simbolico tradizionalmente assegnato alla concrezione marina, i ricami in corallo contribuivano a conferire un aspetto sfarzoso, teatrale ed evocativo agli ambienti delle dimore private e alle chiese, in assonanza con la cultura scenografica ed estremamente sacralizzante della Spagna cattolica del XVII secolo. La cronaca spagnola del tempo e gli inventari testamentari di Filippo II, Filippo IV ed in particolare quello di Carlo II, forniscono numerose notizie sulle tappezzerie e sui tessuti ricamati in corallo, che ornavano gli ambienti dell'Alcazar di Madrid e degli edifici ad esso annessi, molti dei quali frutto di donazioni da parte di nobili siciliani o spagnoli che in Sicilia avevano vissuto per svolgere mandati ufficiali. Di alcuni beni tessili se ne ricavano la quantità, le caratteristiche estetiche e la provenienza. Esemplificativo di ciò è la descrizione di uno straordinario cortinaggio costituito da sei panni, ricamato a rilievo in oro, argento, corallo e sete policrome con

scene a tema mitologico, religioso e con brani paesaggistici¹: «In primis un ricco parato di corallo che inviò dalla Sicilia don Giovanni d'Austria ricamato in varie gradazioni di seta, oro, corallo, argento, con ricami a rialzo (...) Orfeo nel monte Rodope conviveva in felice armonia Jezabel che si era gettata dal balcone del palazzo di Jehù, o con una ninfa, Fetonte, alcuni tritoni e alcuni pavoni reali». Secondo quanto riporta l'inventario, l'addobbo era stato inviato dalla Sicilia da Don Giovanni Giuseppe d'Austria, probabilmente durante la sua permanenza nell'Isola dove dimorò tra il 1648 e il 1650, dopo aver sedato la rivolta napoletana di Masaniello². Il grande addobbo non era l'unico ricamo in corallo che compare tra i beni del monarca e a tal proposito diventa interessante riportare quanto osserva l'illustre ospite Cosimo III de Medici nella reale Armeria del Palazzo «(...) una carrozza ricamata con piccoli coralli senza però che la gentilezza del disegno e del lavoro aggiunga nulla alla ricchezza della materia e questa fu donata dal morto Duca di Terranova al defunto Re Filippo IV»³. Il dono fu fatto probabilmente da qualche discendente di Carlo d'Aragona e Tagliavia, passato alla storia come «*Il Magnus Siculus*», Principe di Castelvetro, Conte di Borgetto, Marchese di Avola, gran contestabile e ammiraglio di Sicilia, morto a Madrid nel 1599. La meraviglia di Cosimo de Medici ritorna nella descrizione di un altro ricamo in corallo, questa volta posto nella Reale Cappella dell'Alcazar «(...) il paliotto era tutto ricamato d'oro, di coralli e granati combinati insieme»⁴. Tali caratteristiche richiamano l'aspetto di un'opera altrettanto fastosa, ovvero quella che si intende esaminare in questa sede. Si tratta del paliotto ricamato in oro filato, fili di seta, grani di corallo e granati rossi della Cattedrale di Toledo, oggi custodito nel museo degli arazzi e dei tessili della stessa Cattedrale (Fig. 1). Lo straordinario *antependium*, a cui sono associati altri due elementi mobili assimilabili a lesene, anch'esse ricamate in fili di seta, oro filato e corallo che completano la macchina decorativa, mostra il tipico impianto di ascendenza medievale ma in uso fino al Seicento, che riparte il paliotto in una zona centrale, inscritta su tre lati da una larga cornice a fascia, bordata da minuti disegni. Sulla cornice si sviluppa un ramo ondulante fogliato, ornato con motivo a barrette e contrassegnato da fiocchi, carico di vistose infiorescenze simili a narcisi, peonie e iris. La struttura disegnativa del pannello centrale ha un'impostazione speculare e simmetrica che rielabora la nota soluzione seicentesca della maglia ovoidale schiacciata a doppia punta, delineata da foglie frangiate, includente *bouquet* floreali stretti da morbidi fiocchi, che si ripetono in teorie orizzontali, composti da cinque grandi corolle di narcisi e tulipani aperti a ventaglio,

¹ G. FERNÁNDEZ BEYTON, *Inventarios Reales. Testamentaria de Rey Carlos II. 1701-03*, Madrid 1975, t. I, p. 279, n. 138. In una maniera analoga lo stesso cortinaggio viene descritto nell'Inventario del 1666, AGP, sezione amministrativa, *Leg. 919*, Inventario e Valutazione dell'Arazzeria di sua Maestà il Re D. Filippo IV, f. 64.

² Sulle data ultima della permanenza in Sicilia di Don Giovanni d'Austria ci informa una lettera da lui inviata da Palermo il 28 febbraio 1650 al Marchese De Aitona e trascritta da M. Salvà-P. Sainz de Baranda, *Collecion de documentos ineditos para la Historia de España*, Madrid 1848, t. XIII, pp. 407-422.

³ L. MAGALOTTI, *Viajede Cosme de Médicis por España*, ed. di A. Sànces Rivero-A. Mariuti de Sànces Rivero, Madrid 1933, p. 120.

⁴ L. MAGALOTTI, *Viajede Cosme de Médicis...*, 1933, p. 124.



Fig. 1, Ricamatore siciliano, fine secolo XVII, *Paliotto e lesena*, canovaccio ricamato in fili di seta, oro filato, applicazione di grani di corallo, Toledo, Cattedrale, Museo degli arazzi e dei tessuti

nascenti da un singolo grande fiore retto da rigido stelo. Tra una maglia e l'altra si intercalano sinuosi tralci fioriti e fogliati di varie dimensioni. Lo schema compositivo è incentrato sul soggetto floreale, che ha in questo periodo l'indiscusso primato del linguaggio decorativo secondo un *trend* che si era imposto in Europa alla fine del XVI secolo, e sull'elemento nastriforme, interpretato nella versione del fiocco alla Sévigné, chiaro richiamo all'uso di nastri, merletti e fiocchi in voga nella moda vestimentaria di fine Seicento di influsso francese. Le campiture del motivo floreale con grani di corallo e granati rossi sono molto compatte, occupando estese parti del disegno e sottolineando alcuni dettagli in modo pittorico. I filati metallici presenti in numerose varietà, sono applicati con la tecnica dei fili distesi, mentre l'intera superficie del lavoro ad ago, compreso il fondo, è fittamente texturizzata da effetti grafici che determinano suggestive vibrazioni luminose ed increspature, create dagli innumerevoli punti di fermatura dei filati, serici e metallici, ordinati secondo schemi geometrici. La cifra di grandiosa spettacolarità che il manufatto suscita è ulteriormente esaltata dalla accentuata plasticità degli elementi del ricamo, raggiunta con l'uso di spesse imbottiture in grado di modellare forme aggettanti, descrivere esili nervature a rilievo, determinare marcati chiaroscuri, tanto da conferire all'insieme un aspetto scultoreo. Il ricamo che ricopre le due lesene, reca invece un motivo ornamentale che si discosta leggermente dal precedente. Le ampie dimensioni del tema floreale ad impostazione simmetrica e speculare da cui è

connotato, con composizioni cimate da fiocchi che si alternano ad ipertrofiche corolle nascenti da nastri ondulanti segnati da motivo a barrette, appare interrotto nella lettura, in particolare lungo i margini, a causa del formato a stretta fascia che non consente il suo integrale sviluppo. Altro dato di differenza è la conduzione del ricamo, dalla resa decisamente più piatta rispetto a quella del paliotto, mentre un elemento che unifica stilisticamente il tutto è la minuta cornice sui tre lati della coppia di pannelli, con un comune minuto disegno vegetale. Tali aspetti inducono a pensare che il ricamo delle due fasce, forse ricavato da un più ampio drappo, sia frutto di un riadattamento finalizzato ad un nuovo uso, fenomeno questo, molto frequente soprattutto per manufatti così preziosi. In ogni caso la magnificenza e l'eccezionale qualità esecutiva dell'intera opera consente di datarla alla fine del XVII secolo e di attribuirla a laboratorio siciliano specializzato nel ricamo in corallo, piuttosto che ad anonimo artefice castigliano come tradizionalmente è stato assegnato⁵. Il paliotto toledano mostra stringenti affinità con un analogo esemplare custodito nel Museo del Tesoro della Cattedrale di Palermo ma originariamente concepito per rivestire l'altare della cappella del Santissimo Crocifisso della stessa chiesa, definito «paramento del cappellone (della chiesa) ricamato di coralli» che recenti studi hanno assegnato al ricamatore Giovanni Rasanelli o Ravasselli, definito "fiorentino" per la sua probabile provenienza toscana, attivo in Sicilia sul finire del Seicento e operante secondo i dettami del gusto locale⁶. Altro necessario confronto da fare è quello con il paliotto proveniente dalla cappella palatina di Sant'Anna, nel castello di Castelbuono, oggi conservato nel Museo Civico della stessa cittadina, attribuito ad un laboratorio siciliano di ricamo su commissione della nobile famiglia Ventimiglia tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento⁷. Il manufatto si distingue per la ricchezza di materiali: oro filato, acini di corallo, granatini e perle di fiume, organizzati in un fitto ricamo a soggetto floreale dove compaiono le stesse categorie botaniche, il motivo del *bouquet* e i minuti grafismi. L'assegnazione a ricamatori siciliani anche per il nostro paliotto si consolida se messa in relazione al suo donatore, Don Manuel Domingo Benavides conte di Santo Stefano. Il Bonavides nacque a Palermo nel 1682 ma apparteneva a una delle più antiche famiglie del Regno di Spagna essendo figlio cadetto di Francisco de Benavides y Dàvila, IX conte di Santisteban del Puerto, che all'epoca della nascita di Manuel era viceré di Sicilia, e di Francisca de Aragón y Sandoval. Fin da

⁵ Il paliotto, privo di lesene, è identificato come ricamo di anonimo castigliano, cfr. *I Corpus, historia de una presencia*, catálogo de la exposición, Toledo 2003, pp. 82-83. L'opera, già da me studiata nel 2017, nel presente contributo si analizza in relazione ad un quadro storico di riferimento più ampio, aggiungendo anche i due pannelli ricamati in corallo, cfr. R. CIVILETTO-S. RIZZO, *Nobili trame. L'arte tessile in Sicilia dal XII al XIX secolo*, Catania 2017, pp. 211-212.

⁶ G. TRAVAGLIATO, *Due paliotti ricamati da Giovanni Rasanelli alias Fiorentino per la Cappella del Crocifisso nella Cattedrale di Palermo*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", a. 3 n. 5, giugno 2012, pp. 79-87.

⁷ M.C. DI NATALE, cat. n.172, in *L'arte del corallo in Sicilia*, a cura di C. Maltese-M.C. Di Natale, Palermo 1986, pp. 366-367; R. CIVILETTO, *Il patrimonio tessile del Museo del Castello dei Ventimiglia di Castelbuono*, in *Lux Vena. Ori e argenti liturgici nei secoli XIV-XVIII*, catalogo della mostra a cura di A. Sottile e D.F. Sapuppo, Palermo 2020, pp. 37, 104-105.

giovane fu avviato allo stato ecclesiastico ottenendo un canonicato a Toledo e un arcidiaconato ad Alcaraz⁸. Proprio al periodo del suo arcidiaconato ad Alcaraz e precisamente al 1699, si fa risalire la donazione dello straordinario arredo sacro alla Cattedrale di Toledo, per essere posto nella cappella della Vergen del Sagrario quale segno di devozione⁹. Era consuetudine della nobiltà spagnola, come quella siciliana, soprattutto durante il Barocco, manifestare pubblicamente la religiosità insieme al prestigio, attraverso la commissione di ricchi apparati scenografici costituiti da arredi tessili e vestimenti sacri, da destinare alle cappelle di famiglia, all'interno delle maggiori chiese cittadine o a quelle dedicate ai santi verso cui si era devoti. In tal modo, coerentemente con un cerimoniale rigorosamente normato che guidava la rappresentazione di ogni gesto della vita pubblica delle classi dominanti, era possibile propagandare esplicitamente valori spirituali ma anche affermare potere e magnificenza. Non si ha attualmente notizia certa sulla modalità in cui il Benavides fece realizzare l'opera in Sicilia, verosimilmente commissionata a ricamatori operanti a Palermo sul finire del Seicento. Sembra tuttavia importante ricordare che molte opere d'arte siciliana giunsero in Spagna proprio durante il mandato di viceré di Sicilia del conte di Santo Stefano Don Francesco Bonavides - padre di Don Manuel - dal 1678 al 1687, uomo animato da spiccati interessi collezionistici. In particolare quest'ultimo intervenne duramente su Messina per punirla dell'insurrezione antispagnola, azione che gli valse il soprannome di "carnefice di Messina": con numerosi bandi abolì l'Università, le Accademie, tolse il diritto di battere moneta ed anche il patrimonio artistico della città ne fu gravemente colpito. Molti artisti ed artigiani si dispersero e la città dello Stretto fu spogliata di tantissime opere d'arte che su ordine del viceré furono trasferite in Francia e in Spagna, molte delle quali acquisite in dono da egli stesso¹⁰. Certamente le opere d'arte siciliana erano particolarmente amate dal conte di Santo Stefano padre e la loro presenza nelle sue collezioni consistente, come emerge dall'inventario che dei suoi beni fu redatto alla fine del mandato di viceré di Napoli nel 1697. In esso si identificano indubbiamente opere siciliane in corallo, tra le quali: un carro trionfale, una cornice con figura di Santa Rosalia in corallo, un capezzale con la figura di San Francesco di Paola, presepi e gruppi a tema veterotestamentario come quello del Peccato originale, di Sansone e quello del Giudizio di Salomone¹¹. Si deve proprio a Francesco Bonavides la donazione

⁸ A. CAPPELLI, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo: dal principio dell'era cristiana ai nostri giorni*, 7^o ed. riveduta, corretta e ampliata a cura di M. Viganò, Milano 1998, pp. 273-275.

⁹ *I Corpus, historia de una presencia...*, 2003, p. 82.

¹⁰ G.E. DI BLASI, *Storia Cronologica dei Viceré, Luogotenenti e Presidenti del Regno di Sicilia*, Palermo 1842, p. 344; F. HACKERT-G. GRANO, *Memorie dei pittori messinesi*, Napoli 1792, ed. a cura di S. Bottari, in "Archivio Storico Messinese", n.s., vol. I, 1934, p. 27; V. ABBATE, *Collezionismo e cupidigia: le illecite acquisizioni messinesi del duca di Uceda, viceré di Sicilia (1687-1696)*, in *Dalla tarda Maniera al Rococò in Sicilia: scritti in onore di Elvira Natoli* a cura di E. Ascenti e G. Barbera, Messina 2019, pp. 126-131

¹¹ J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Opere conservate e documenti sull'argenteria e i coralli*, in *Storia, critica e tutela nell'arte del 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. 162-163.

Roberta Civiletto

dell'arca eucaristica con scene decorate in corallo, al convento delle clarisse a Cocentaina, in provincia di Alicante, di cui fu fondatore e protettore¹². Il paliotto e i pannelli ricamati in corallo sono solo una traccia della vita religiosa di Don Emanuel Bonavides, carriera a cui rinunciò per svolgere una fortunata attività politica. Divenne precettore di Carlo di Borbone, subito dopo maggiordomo maggiore dell'infante e plenipotenziario del re cattolico in Italia. Diventato direttore supremo degli interessi spagnoli nella penisola, Emanuel Bonavides seguì l'infante durante tutta la campagna per la conquista dei regni di Napoli e di Sicilia, tornando dunque, sebbene per poco e per ragioni diverse nell'Isola¹³.

¹² M.C. DI NATALE, *L'arte del Corallo tra Trapani e la Spagna*, in *Estudios de platería San Eloy*, Murcia 2010, p. 285.

¹³ M. SCHIPA, *Il Regno di Napoli ai tempi di Carlo Borbone II*, Milano-Roma-Napoli 1923.

Un rebus per Maricetta: il disegno di Antonio Grano per paliotto mobile in argento¹

SABINA DE CAVI, UNIVERSIDADE NOVA, FCSH, LISBOA

All'insegna della collaborazione, l'analisi di un disegno pubblicato nel 2010 da Madame Catherine Monbeig Gogue nel suo catalogo grafico di Antonio Grano (Antonino, 1669-1718), che ritengo sia un progetto per paliotto mobile in argento, mi sembra un'occasione d'oro per omaggiare Maria Concetta Di Natale, grande studiosa di argenti ed arti decorative siciliane, collega ed amica con cui è sempre stato piacevole stare, lavorare e collaborare (Fig. 1)².

Intitolato *L'Immacolata Concezione tra San Benedetto e Santa Scolastica*, il foglio – piuttosto grande (407 x 757 mm.) – presenta un disegno a penna e inchiostro bruno su linee di stilo, tracce di matita nera e fori di compasso. È acquarellato uniformemente con lavis azzurro e diluzioni di inchiostro bruno. Non vi si riscontra l'uso di inchiostri diversi. Disegnato in prospettiva, rappresenta il fronte architettonico di un loggiato ad arcate impostate su gruppi tetrastili – secondo Maurizio Vesco un riferimento alla cattedrale di Palermo – che aprono su uno sfondo di paesaggio. Al centro di ogni arcata è inserita una figura.

Il disegno presenta però delle stranezze: mentre il *San Benedetto* e l'*Immacolata* sono infatti ben collocati in primo piano e disegnati su campi risparmiati in bianco, la *Santa Scolastica* risulta invece disegnata sopra alla fuga architettonica che si intravede nella sua campata; è di formato minore e risulta un pò arretrata rispetto al piano di posa delle altre figure. A partire della terza campata, l'alzato del progetto cambia poi radicalmente, perchè vi si rappresenta anche lo spazio interno del loggiato, con le sue volte, offrendo in questo modo un'ariosa veduta prospettica che continua verso destra in una quarta arcata, interrotta o non terminata nel disegno. Credo che questo "sviluppo architettonico" vada inteso come una aggiunta *a posteriori* che rivela, insieme alla figura della *S. Scolastica*, un cambio di progetto. La presenza della quarta campata esclude poi l'ipotesi che si tratti di un progetto con due varianti.

Il disegno, non finito, va inteso come un progetto *in fieri*. Per chiarire: si può immaginare che, arrivato alla terza campata, il disegnatore decidesse di amplificare l'effetto scenografico del suo progetto facendolo in un certo senso "respirare" con l'aggiunta di un arioso

¹ Louvre, DAG, n. 12606r. Ringrazio Vincenzo Abbate, Catherine Monbeig Goguel, Rosalia Francesca Margiotta, Benito Navarrete Prieto, Simonetta Prosperi Valenti Rodinó e Maurizio Vesco per i loro commenti a questo saggio.

² Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, *Fonds des dessins et miniatures, très grand format*, inv. 12606r: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/102768-LImmaculee-Conception-entouree-de-saint-Benoit-et-de-sainte-Scolastique> attribuito in C. MONBEIG GOGUEL, *Dans le sillage de Walter Vitzthum: de Naples à Palerme; l'identification du "Pseudo Nicola Maria Rossi", Antonio Grano*, in *Le dessin napolitain*, a cura di F. Solinas-S. Schütze, Roma 2010, pp. 153-166, in part. 166. Vedi anche IDEM, *Le genie de Palerme: pour Antonino Grano*, in *Per Città Siracusano*, a cura di G. Barbera, Messina 2012, pp. 19-24.



Fig. 1, Antonino Grano, *Progetto per paliotto mobile in argento con L'Immacolata Concezione tra San Benedetto e Santa Scolastica*, mm. 407 x 757, penna e inchiostro bruno su linee di stilo e tracce di matita nera, con fori di compasso, Musée du Louvre, Fonds des dessins et miniatures, très grand format, inv. 12606 recto, © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) - Thierry Le Mage

loggiate. Sostituendo la selva boscosa della prima campata con una selva di colonne corinzie nella terza, il nuovo progetto avrebbe sostituito, nel pezzo finito, i bassorilievi bidimensionali dello sfondo originale con dei fasci di colonnette tridimensionali. È possibile che queste differenze fossero state pensate dal Grano come riferimenti alle tecniche artistiche dell'arte (sbalzo, cesello e fusione) da comunicare all'argentiere. In questo senso, l'uso del lavis azzurro potrebbe alludere all'argento.

Una lettura alternativa – non però da disdegnare – potrebbe invece interpretare il foglio del Louvre come il progetto *per il lato sinistro* di un altare il cui fronte principale sarebbe stato certamente più lungo (sviluppendosi magari su 5 o 7 arcate), ed articolato come un prospetto architettonico “a palazzo”: un poco come accade nel paliotto d'argento n. 601 del Museo Regionale “A. Pepoli” di Trapani del 1739-1769 (Fig. 2)³. Nonostante possa sembrar strano che un’*Immacolata* finisca al centro di un pannello laterale, questa seconda lettura permetterebbe di immaginare (proseguendo idealmente il disegno della quarta campata sul fronte, e immaginando la soluzione del fianco sinistro ripetersi anche a destra), un paliotto architettonico davvero fastoso e di interpretarne gli angoli come una svolta e una rottura rispetto alla pittura e al passato.

In entrambi i casi (con o senza cambio di progetto), resta da spiegare come mai la *S. Scolastica* venisse disegnata *sopra al disegno d'architettura*: quasi un secondo pensiero o una aggiunta maldestra. Potrebbe forse trattarsi di un cambio dovuto alla comunità e committenza benedettina per il quale il paliotto era destinato?

A questo punto occorre però chiedersi se si possa pensare ad un Grano disegnatore di architetture, o se sia necessario ipotizzare una sua collaborazione con qualche architetto. In altre parole: discutere dell'attribuzione di questo disegno vuol dire ripensare a fondo al ruolo del pittore nella Palermo settecentesca: non solo come *designer* di arti decorative (un tema che mi

³ D. SCANDARIATO, cat. 7, in *Architetture barocche in argento e corallo*, catalogo della mostra a cura di S. Rizzo, Catania 2008, pp. 127-131, figg. pp. 127-129 e 132. Ringrazio la dott.ssa Scandariato per l'immagine.



Fig. 2, Bernardo Zorba, Vincenzo Bonaiuto e Bottega dei Lotta, 1739-69, *Paliotto mobile*, argento sbalzato, cesellato e fuso, Trapani, Museo Regionale "A. Pepoli"

sembra ben esplorato su Roma e Napoli)⁴, ma anche come disegnatore di architettura, e quindi riflettere sulla professione del pittore/architetto o del pittore d'architetture in Sicilia.

Nel recente catalogo del *corpus* grafico di Giacomo Amato (2017)⁵, seguendo una geniale intuizione di Teodoro Fittipaldi⁶, ho proposto di interpretare la pratica grafica di Amato come un disegno di collaborazione tra l'architetto e i pittori suoi collaboratori (Antonino Grano e Pietro Aquila). Ho chiarito come, non amando o non essendo capace di disegnare la figura, Amato lasciasse ai pittori la costruzione dell'immagine e dell'ornamento architettonico delle scene e/o iconografie da lui inventate (*le allegorie*). Di conseguenza, ho avviato un discorso sull'autografia del disegno d'architettura e d'ornato ed ho revisionato attentamente tutte le attribuzioni del *corpus*, isolando i disegni autografi dell'architetto da quelli di collaborazione, discutendoli stilisticamente.

Visto tali precedenti grafici e una pratica di lavoro così ben consolidata, risulterebbe automatico e anche facile attribuire il disegno del Louvre a due mani: l'architettura ad Amato; la figura, l'ornato e i paesaggi a Grano. Se così fosse, dovremmo però collegare il progetto a un edificio benedettino in cui avessero lavorato entrambi.

Grazie ad un saggio di Maria Concetta Di Natale sull'attività di Amato per gli ordini monastici palermitani⁷, qualora si scegliesse di sostenere quest'ipotesi, potremmo collegare il nostro foglio al Reclusorio delle Vergini di Palermo, per il quale Amato

⁴ Fondamentali in questo campo gli studi di Renato Ruotolo, Giulia Fusconi, Teresa Vale, Álvaro González-Palacios etc. Recentemente sul disegno d'ornato: S. DE CAVI, *Dibujar las artes aplicadas: dibujo técnico y de ornamentación en los talleres del Mediterráneo Ibérico en la era pre-industrial (siglos XVI-XIX)* in *Dibujo y ornamento: trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*, a cura di S. de Cavi, Córdoba/Roma 2015, pp. XXI-LXXVII.

⁵ EADEM, *Giacomo Amato, Pietro Aquila e Antonino Grano: Collaborazione grafica in uno studio/bottega del Barocco Siciliano*, in *Giacomo Amato (1643-1732): I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia Barocca*, a cura di S. de Cavi, Roma 2017, pp. 504-532 e tutte le schede.

⁶ T. FITTIPALDI, *Contributo a Giacomo Serpotta: opere inedite e rapporti culturali*, in "Napoli Nobilissima", ser. 3, XVI (1977), pp. 81-116; 125-143.

⁷ M.C. DI NATALE, *I disegni di opere d'arte decorativa di Giacomo Amato per i monasteri di Palermo*, in *Giacomo Amato...*, 2017, pp. 33-56, in part. 35-38.



Fig. 3, Argentiere palermitano, 1728, *Paliotto mobile*, argento, argento dorato, sbalzato e celloso, con parti fuse, legno, Palermo, Museo Diocesano

nel 1700-1702 fornì – con la collaborazione di Grano – alcuni disegni⁸. Si tratta, per quanto ne sappia, dell'unica fabbrica benedettina in cui risulta documentato il Grano⁹. Basandosi su fonti documentali, la Di Natale suggerisce inoltre che tra il 12 luglio 1720 e il 15 gennaio 1721 le monache pagarono l'argentiere Placido Carini (att. 1661-1734) per la manifattura di un paliotto d'argento per l'altar maggiore. Nel delineare la produzione del Carini, la studiosa cita anche un altro paliotto, datato 1728, oggi conservato nel Museo Diocesano di Palermo (Fig. 3)¹⁰. Quest'ultimo si avvicina molto al nostro disegno, per via dell'impianto architettonico a tre arcate su colonne (in questo caso tre serliane) e per la cura con cui vi si rappresenta la fuga prospettica delle volte del loggiato: tema che caratterizza un bel gruppo di *antependia* siciliani pubblicati da Vincenzo Rizzo nel 2008. Conclude la Di Natale: «Il mancato ritrovamento dell'atto di committenza del perduto paliotto delle Vergini non consente di ipotizzarne l'impostazione, che doveva comunque riproporre uno schema simile alle opere qui ricordate, forse esemplate proprio su questo manufatto più antico [*il disperso paliotto Amato/Grano*], caratterizzate da quell'usuale veduta architettonica *cara agli architetti dell'epoca*, che si esercitavano nel ripresentare negli *antependia* degli altari quegli interni di chiese che avrebbero voluto realizzare e che spesso non videro mai la luce» (il corsivo è mio)¹¹: un commento perfetto per il nostro disegno.

Agganciandoci a questa sua nota, potremmo dunque proporre che il disegno del Louvre sia uno degli elaborati grafici di Amato/Grano prodotti nel 1700-1702 per il paliotto dell'altar maggiore del Reclusorio delle Vergini di Palermo e considerarlo come il modello di quello realizzato dal Carini nel 1720-21 e di altri successivi paliotti d'argento “a pa-

⁸ Giacomo Amato..., 2017, catt. 15757/18-20, pp. 421-422.

⁹ Da uno spoglio sommario della bibliografia Grano non è documentato in altre fabbriche benedettine: M.G. PAOLINI, *Antonino Grano*, Palermo 1974 e C. SIRACUSANO, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, pp. 181-184. Ringrazio l'alunna Maria Onori per il suo prezioso aiuto in biblioteca.

¹⁰ Scheda di R. VADALÀ, cat. 21, in *Architetture barocche...*2008, p. 191, figg. pp. 192-193.

¹¹ M.C. DI NATALE, *I disegni di opere d'arte decorativa...*, 2017, p. 38.



Fig. 4, Antonino Grano, Giacomo Serpotta, Gioacchino Vitagliano, 1703-1709, *Abside*, marmi mischi e smalti, Palermo, Chiesa del Gesù a Casa Professa, stato attuale

lazzo”. Potremmo così “prendere prendere due piccioni con una fava”, mettendo insieme disegni, documenti e - se non il manufatto - perlomeno opere da esso derivate.

Nel caso in cui si voglia invece reclamare la piena autografia del disegno del Louvre a Grano e rivendicare una sua abilità come pittore/architetto o quadraturista, occorre ricordare che questo progetto è attualmente un *unicum* nella sua produzione grafica. Infatti, in quasi tutti i suoi disegni e in particolare nelle composizioni figurative in *piccolo* del Louvre, Grano riduce sempre le campiture architettoniche a schematici profili, senza mai disegnare le cornici delle sue composizioni. Nel *corpus* di disegni Amato, egli non progetta l'architettura, bensì integra con figure e rilievi la “cassa” o struttura architettonica della composizione previamente pensata e disegnata dall'Amato.

Da tempo, Stefano Piazza ha riportato in campo un tema caro alla storiografia dell'architettura siciliana, ossia il dibattito sul *training* e sulla professionalità degli architetti del Senato di Palermo. Al contempo architetti, ingegneri e pittori, costoro erano di fatto degli architetti/pittori (tra tutti basti menzionare Pietro Novelli e Paolo Amato)¹². Sarebbe bello poter collegare Grano a questa tradizione, ma si dà il caso che il pittore si fosse formato a Roma in accademia e che non fu mai in carica come architetto del Senato.

In altri saggi e a più riprese, sempre Piazza ha attribuito a Grano il rilievo e il progetto architettonico del catino absidale della chiesa del Gesù di Palermo (1703-1721) (Fig. 4), collegandolo alla tav. 73 del secondo volume del trattato di Andrea Pozzo (*Prospettiva de pittori e architetti*, 1700)¹³. Risulta strano che di questo imponente progetto

¹² F. MELI, *Degli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, in “Archivio Storico per la Sicilia”, IV-V (1938-1939), pp. 305-395. Sul tema degli architetti/pittori: *The notion of the painter-architect in Italy and the Southern Low Countries*, a cura di P. Lombaerde, Turnhout 2014 e B. BLASCO Esquivias, *Arquitectos y tracistas: el triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Madrid 2013.

¹³ Da ultimo in: S. PIAZZA, *I complessi scultorei dell'abside della chiesa del Gesù a Casa Professa (1703-1721)*, in *Serpotta e il suo tempo*, a cura di V. Abbate, Milano 2007, pp. 144-149 in base a documenti pubblicati in D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta and Casa Professa: a discovery*, in “Antologia di Belle Arti”, n.s., 23/24 (1984), pp. 38-61.

d'insieme, che includeva anche dei saggi magistrali di pittura in pietra, non rimanga alcuna traccia grafica¹⁴. Se però Piazza avesse ragione nel rivendicare al Grano capacità da architetto o da pittore/architetto, il progetto per paliotto del Louvre costituirebbe la prima prova in favore della sua tesi: il foglio dimostra infatti la sua trasversalità nel disegno architettonico, figurativo e di paesaggio.

Come spesso accade nella storia dell'arte, entrambe le letture sono possibili, ma presentano dei pro e contro da valutare. Infatti, nel caso di un'autografia compartita, il foglio del Louvre andrebbe letto come un disegno di collaborazione Amato/Grano del 1700-02, sulla base del quale sarebbe stato realizzato (circa 20 anni dopo) un paliotto affine, ma non uguale. L'ipotesi è allettante, ma la distanza cronologica tra progetto e manufatto non convince, come anche l'assenza di altri elaborati per questo paliotto benedettino nel *corpus* Amato. Nel caso invece in cui il disegno sia tutto autografo, lettura per la quale inclino ma che andrebbe avallata da altre prove grafiche e da ricerche d'archivio, il disegno sarebbe per ora l'unica prova certa della sua bravura nel campo della rappresentazione architettonica e nella pratica del quadraturismo.

Grano fu principalmente un gran pittore. Senza arrivare a rivendicargli il ruolo di architetto, è possibile immaginarlo progettare decorazioni architettoniche di grande formato e dominare le tre arti, perlomeno nel disegno¹⁵. Se questa ipotesi è giusta, come credo, in questo progetto autografo per le arti decorative (una tipologia di disegno per sua natura ambigua e interdisciplinare), Grano dimostrerebbe la sua triplice abilità professionale come *pittore architetto prospettico*, *pittore figurista* e *pittore paesagista*, così come richiedevano – sempre nel Settecento e sempre a Palermo – le grandi commesse senatorie di pittura veloce per le feste e per le grandi macchine effimere (in particolare i *giochi di foco*), nelle quali sicuramente si cimentò, come dimostra il suo interesse per l'iconografia di S. Rosalia già segnalato dalla Goguel.

Lavorando nel cantiere dell'effimero palermitano come pittore di architetture o quadraturista, Grano dovette certamente produrre tutto il materiale grafico che si richiedeva nei contratti (*stagli*) del Senato: tanto i disegni *in piccolo* (come quelli del Louvre), quanto i cartoni, ossia disegni *in grande in carta reale*: questi ultimi purtroppo perduti nello spolvero e nel processo di creazione della visualità barocca¹⁶.

¹⁴ Sul marmo come pittura: IDEM, *I colori del Barocco: architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Palermo 2007 e F. BARRY, *Painting in stone: architecture and the poetics of marble from Antiquity to the Enlightenment*, New Haven-London 2020.

¹⁵ F. MELI, *Degli architetti...*, 1938-1939, p. 394 lo ricorda come pittore di "prospettive in fresco" nella casa dei padri Crociferi nel 1705 e come progettista della Cappella del Crocefisso della Cattedrale il 12 settembre 1710, in entrambi i casi sotto la direzione di Amato.

¹⁶ Sulla materialità delle feste organizzate dal Senato, a partire dagli storici lavori di Giovanni Isgrò: S. DE CAVI, *Paperwork and Paper Nature in Baroque Palermo: Material History and Production of the Festino of St. Rosalia (1686-1714)*, in "Storia dell'Arte", n.s., XLIII-XLV, 143/145 (2016), pp. 171-184 e EADEM, *Sete, luci, oro argento. Wrapping e identità civica negli apparati di Nicolò Palma per l'incoronazione di Carlo di Borbone a Palermo (1735)*, in *Città tangibili. Materialità e identità in Italia meridionale*, a cura di S. D'Ovidio-J. van Gestel-T. Michalsky, Roma 2020, pp. 221-250; M. VESCO, *La Kalsa e le sue piazze. Archivi storia e progetto urbano a Palermo*, Palermo 2018, pp. 153-160.

Disegni per cornici, targhe e altri ornamenti raccolti da Francesco Andreoli, libraio romano

VALERIA DI PIAZZA, *ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI PALERMO*

Seguendo la traccia che ha contraddistinto la ricerca di Maria Concetta Di Natale, che la ha portata a conoscere gli oggetti per la loro bellezza e l'espressione artistica nella sua totalità, eliminando la distinzione tra arti maggiori e minori, esamineremo disegni per cornici, targhe e altri ornamenti raccolti da Francesco Andreoli (1675-1732)¹.

Un personaggio dai molteplici interessi ancora poco indagato, che oltre a svolgere l'attività di libraio ed editore a Roma in piazza Pasquino², di mediatore nella compravendita di libri, si dedicò al collezionismo di disegni e stampe, attività che nel XVIII secolo componevano il complesso e variegato panorama culturale romano.

La sua raccolta grafica confluì nella prestigiosa collezione del cardinal Neri Maria Corsini junior (1685-1770), nipote di Clemente XII Corsini (1730-1740) ed ora presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma. La collezione Corsini, come riporta la relazione stilata nel 1755 dall'allora bibliotecario Giuseppe Querci, era stata accresciuta dall'acquisto di numerosi fondi, tra cui quello del cardinal Francesco Maria de' Medici (1660-1711), quello del cardinal Filippo Antonio Gualtieri (1660-1728)³, e da quello dell'Andreoli.

Francesco Andreoli fu l'ultimo discendente di una nota famiglia di legatori vaticani di origini liguri, attivi a Roma già al tempo di Urbano VIII Barberini (1623-1644), che offrirono anche il loro servizio a Cristina di Svezia (1626-1689) e ad altre importanti

¹ Atto di morte di Francesco Andreoli: *Liber V Defunctorum Par.a S. Laurentii in Damaso, anno 1732 Iulius die 22*.

² S. FRANCHI-O. SARTORI, *Le botteghe d'arte e la topografia storico-urbanistica di una zona di Roma dalla fine del XVI secolo a oggi. Edifici, botteghe, artigiani nella zona di piazza Pasquino sede storica di liutai e librai*, Roma 2001, pp. 96-97, 268-271.

³ P. ORZI SMERIGLIO, *I Corsini a Roma e le origini della Biblioteca Corsiniana*, in "Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei", "Rendiconti della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Memorie", s. 8, vol. VIII (1958), pp. 291-331; G. PEZZINI BERNINI, *La collezione di disegni e stampe Corsini nell'ambito del collezionismo di grafica del XVII secolo*, in *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni 1875-1975*, a cura di G. Mariani, Roma 2001, pp. 66-87 e in part. 86 nota 39; S. PROSPERI VALENTI RODINÓ, *Lorenzo e Neri Corsini Collezionisti di disegni*, in *La collezione del principe da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta Corsini*, a cura di E. Antetomaso-G. Mariani, catalogo della mostra, Roma 2004, pp. 32-47.

famiglie romane⁴, svolgendo l'attività di imprenditori del libro e dominando la scena della legatoria romana del secondo Seicento. In questo ambito sono stati identificati l'*atelier* Borghese sino al 1633, quello Rospigliosi-Regina Cristina, poi divenuto Andreoli⁵, e quello detto "Enigmatico"⁶. L'*atelier* Andreoli sarebbe subentrato a quello Soresini, utilizzando forse gli stessi schemi decorativi e i ferri, attrezzi tipici dei legatori.

A conferma della posizione ottenuta, lo zio Gregorio Andreoli (1618-1697) riceve da Alessandro VII Chigi (1655-1667) la concessione a vita di legatore della Biblioteca Vaticana, stessa concessione ricevuta nel 1675 a sua volta anche dal fratello Giovanni (1631-1699), padre del nostro Francesco⁷. Gli Andreoli⁸ non erano soltanto legatori vaticani, ma anche librai ed editori di opere stampate da altri⁹, con edizioni datate dal 1658 al 1704 fra cui alcuni testi teatrali, testi drammatici, due opere mediche, una di storia ecclesiastica, un saggio sulla caccia e un'opera di topografia e archeologia sull'antica Roma¹⁰.

Dopo la morte del padre Giovanni¹¹, Francesco continua come *libraio* e collezionista nella fiorentina bottega, la *Libreria della Regina* (detta così perché forse favorita

⁴ P. QUILICI, *La legatura romana dal Rinascimento al Barocco*, in *La legatura romana barocca 1565-1700*, catalogo della mostra, Roma 1991, pp. 15-26.

⁵ J. RUYSSCHAERT, *Le legature romane della Regina Cristina di Svezia e la bottega degli Andreoli*, in *La legatura...*, 1991, pp. 27-30. Per l'aggiornamento dell'*atelier* romano Rospigliosi-Regina Cristina, ribattezzato Andreoli, si veda I. DE CONIHOUT, *Reliures à grand décor exécutées pour les Barberini. De Paris à Rome, 1623-1644*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno internazionale a cura di L. Mochi Onori-S. Schütze-F. Solinas, Roma 2007, pp. 469-480.

⁶ G. VIANINI TOLOMEI, *Un atelier de reliure à Rome au XVII siècle: l'atelier dit "Enigmatique"*, in "Bulletin du Bibliophile", 1993-2, pp. 322-343.

⁷ P. QUILICI, *La legatura romana...*, 1991, pp. 24-26, che cita la notizia riportata da J. BIGNAMI ODIER, *La Bibliothèque Vaticaine de Sixte IV à Pie XI*, Città del Vaticano 1973, p. 293.

⁸ Bernardo Andreoli, in seguito alla caduta dell'isola di Chio seguendo la famiglia Giustiniani era tornato nella terra d'origine, Manarola, antico borgo della Riviera ligure di Levante; i figli Gregorio e Giovanni, si trasferirono a Roma «in via di Parione, l'odierna via del Governo Vecchio, almeno dal 1650, aprendovi una bottega», si veda S. FRANCHI, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800. Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori*, Roma 1994, pp. 14-20.

⁹ In qualità di *libraio*, Giovanni Andreoli compila nel 1689 l'inventario e stabilisce i prezzi degli stampati della defunta Regina Cristina di Svezia, si veda J. RUYSSCHAERT, *Le legature romane...*, 1991, p. 30 nota 12. Come «Bibliopolae romani», «librai in Parione all'insegna del Nome di Gesù» i due fratelli «Ligures» sono menzionati insieme agli stampatori che lavoravano per loro: Angelo Bernabò, Fabio de Falco, Giacomo Dragonelli, Giacomo Silvestri Mascardi, si veda F. BARBERI, *Il libro italiano del Seicento*, Roma 1985, p. 97; a questi nomi si aggiungono a Viterbo Girolamo Diotallevi e a Genova Pier Giovanni Calenzani, cfr. S. FRANCHI, *Le impressioni sceniche...*, 1994, p. 17.

¹⁰ L'unica edizione nota di Francesco Andreoli è la ristampa della celebre opera di Famiano Nardini (1600 ca.-1661), *Roma antica*, in un'elegante veste con tavole e legatura in pergamena, eredità professionale del padre e dello zio, edita dallo stampatore Gaetano Zanobi, si veda S. FRANCHI, *Le impressioni sceniche...*, 1994, p. 18. Nel frontespizio Francesco Andreoli trascrive «Nella libreria di Giovanni Andreoli alla Piazza di Pasquino sotto il segno della Regina», riportando il nome del padre Giovanni, forse come atto di devozione nei suoi confronti, e aggiunge la dedica a Clemente XI Albani (1700-1721).

¹¹ Nel 1725 Francesco Andreoli fa realizzare una lapide in memoria del padre Giovanni nella sacrestia della chiesa romana di Santa Barbara dei Librai ai Giubbonari, ove riporta una breve storia della famiglia, oriunda di Chio e aggiunge Giustiniani al cognome, ulteriore conferma dei legami con la nobile famiglia genovese, cognome aggiunto nel frontespizio dei volumi della sua collezione. L'indicazione della lapide, segnalatami da Mons. J. Ruysschaert, è pubblicata in V. FORCELLA, *Iscrizioni delle Chiese ed altri edifici di Roma dal secolo XI sino ai nostri giorni*, vol. VII, Roma 1876, p. 400, n. 820.

Disegni per cornici, targhe e altri ornamenti raccolti da Francesco Andreoli, libraio romano

da Cristina di Svezia), situata a Piazza Pasquino¹², zona di librai ed editori, dove aveva riunito vario materiale grafico nel duplice intento di collezionarlo e di venderlo.

Francesco Andreoli riuscì ad inserirsi nell'ambiente elitario degli eruditi e antiquari romani, che gravitava attorno al barone tedesco Philipp von Stosch¹³ (1691-1757), come documenta Pier Leone Ghezzi (1674-1755)¹⁴, che lo immortalò in più disegni. Nella caricatura più antica è raffigurato singolarmente, in piedi, di profilo, con l'iscrizione, datata 1723, che mette in evidenza la fama del nostro come *libraio*, legatore e dilettante di stampe¹⁵. Nelle altre due caricature è raffigurato in un consesso di importanti studiosi di antiquaria e collezionisti di anticaglie del tempo, intenti a discutere di monete e a mercanteggiare in casa del barone von Stosch; l'una datata 1725, è conservata all'Albertina di Vienna¹⁶ e l'altra datata 1728, è conservata alla Biblioteca Apostolica Vaticana¹⁷. I due disegni, pervasi da un senso di comicità e misurata ironia, mostrano la stessa impostazione con qualche differenza:

quello conservato all'Albertina è più accurato nella resa dell'ambiente, mostrando nello sfondo parte di una statua antica ed una targa di ispirazione classica, che riporta in latino i nomi dei convenuti. Le due scene non furono disegnate in presa diretta e le figure



Fig. 1, Anonimo disegnatore italiano della seconda metà del XVII secolo, *Studio per cornice*, penna, inchiostro bruno, acquerello viola, su carta bianca, mm. 232x185, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, FC 129886

¹² S. FRANCHI-O. SARTORI, *Le botteghe d'arte...*, 2001, pp. 96-97.

¹³ Su Philipp von Stosch si veda R. PASTA *ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCIV, Torino 2019, pp. 284-286.

¹⁴ A. LO BIANCO, *Ghezzi e Passionei nella Roma cosmopolita del '700* in L. Diana, *Pier Leone Ghezzi e le caricature dell'album Passionei nella Biblioteca Civica di Fossombrone*, Fermo 2015, pp. 7-11, cui si rimanda per la precedente bibliografia.

¹⁵ La caricatura di Francesco Andreoli, conservata nel Codice Ottoboniano Latino 3114, 66, è pubblicata da S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Lorenzo e Neri Corsini...*, 2004, fig. a p. 40. La didascalia di Pier Leone Ghezzi, «V. Fran <ces>co Andreoli famoso Libraio e famoso legatore de Libri e molto dilettante di stampe di Marcantonio, e di Disegni fatto da' me' Cav. Ghezzi a di 10 Marzo 1723», è riportata da M.C. DORATI DA EMPOLI, *Pier Leone Ghezzi. Un protagonista del Settecento romano*, Roma 2008, p. 199.

¹⁶ L. LEWIS, *Philipp von Stosch*, in "Apollo", LXXXV, 1967, p. 322 fig. 4.

¹⁷ R. KANZLER, *Un congresso di archeologi nell'anno MDCCXXVIII. Caricatura di Pier Leone Ghezzi, pubblicata in occasione del II Congresso di Archeologia cristiana*, Roma 1900, che individuò tutti i personaggi attraverso la lunga iscrizione; M. CIPRIANI, *Congresso di antiquari*, in *Pier Leone Ghezzi Settecento alla moda*, catalogo della mostra a cura di A. LO BIANCO, Venezia 1999, pp. 175-176, n.57; S. Prospero Valenti Rodinò, *Congresso di antiquari, 1728*, in *Sfida al Barocco 1680-1750 Roma Torino Parigi*, a cura di M. Di Macco-G. Dardanello-C. Gauna, Genova 2020, pp. 469-470, n. 183



Fig. 2, Anonimo disegnatore italiano della seconda metà del XVII secolo, *Studio per cornice con volute e grottesche*, penna, inchiostro bruno, acquarello viola, su carta bianca, mm. 253x193, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, FC 129877

legature, in marocchino marrone chiaro, dorso con ornati dorati e scritte impresse a ferri, tutti con il timbro «Bibliotheca Corsiniana vetus», analoghe a quelle Andreoli, ritrovate in altri due volumi di disegni, quasi tutti di Giovanni Francesco Grimaldi (1605 ca.-1680)²⁰, e due di stampe, in cui manca il frontespizio. Da questi dati emerge che la raccolta di Francesco Andreoli era organizzata in volumi divisi per soggetto, e che la maggior parte di questi erano dedicati a materiale grafico di carattere decorativo ed ornamentale.

I disegni qui in esame provengono dal volume 158 I 2, il cui frontespizio riporta *Cornici, targhe et altri ornamenti disegnati in penna et acquarella. Raccolti da Francesco Andreoli Giu-*

appaiono ritagliate, schiacciate e giustapposte, come un *collage*, riproponendo dei singoli ritratti, realizzati da Ghezzi separatamente e conservati nei numerosi Codici Ottoboniani¹⁸. La *legenda* in alto, dove sono elencati tutti i presenti con cariche e titoli, evidenzia una triste realtà: l'attività di studioso d'arte antica a quel tempo era strettamente connessa a quella di mercante, e la svendita di reperti antichi era assai fiorente a Roma nel XVIII secolo.

Non si sa a quanto ammontasse la raccolta Andreoli; la parte inglobata nella Biblioteca Corsini non subì modifiche nel corso dei secoli, mantenendo integri i volumi dei disegni e delle stampe, e conservandone intatte anche le legature con i fogli di risguardo con carta marmorizzata a pettine, e in alcuni di essi una decorazione a zig-zag in rosso vivo nel taglio, come dimostrano gli otto volumi di stampe e uno di disegni¹⁹. I citati volumi conservano nel frontespizio il nome del primo proprietario, Francesco Andreoli Giustiniani e le date dal 1703 al 1711. Ma l'insieme, molto probabilmente, doveva essere più vasto, come documentano le

¹⁸ M. CIPRIANI, *Congresso...*, 1999, p. 175.

¹⁹ La ricostruzione è stata trattata da G. PEZZINI BERNINI, *La collezione di disegni...*, 2001, pp. 80 e 86 nota 70; per il riepilogo dei volumi di stampe del Fondo Corsini del 1895 si veda *VIII Prospetto dei volumi di stampe del Fondo Corsini dati in deposito al Gabinetto delle Stampe nel 1895*, a cura di G. Bocconi, in *il Gabinetto Nazionale della Stampe. Storia e Collezioni 1875-1975*, a cura di G. Mariani, Roma 2001, pp. 224-264. Il vol. 34117 oltre a stampe contiene dieci raffinati disegni a penna e inchiostro bruno su pergamena, che raffigurano lettere ornate dell'alfabeto, attribuiti da S. Béguin (1994) alla scuola di Fontainebleau e in particolare al fiorentino Francesco di Pellegrino (1528 ca.-1552), attribuzione accettata da S. Prosperti Valenti Rodinò (2004, op. cit., p. 306 n.11), che confermano la particolarità della collezione Andreoli.

²⁰ S. PROSPERI VALENTI RODINÓ, *Lorenzo e Neri Corsini...*, 2004, p. 43; V. Di Piazza, *Giovan Francesco Grimaldi, Studio per decorazione parietale*, in *La Collezione del Principe...*, 2001, pp. 342-343, n. 43.

tiniani Romano. L'anno 1704. Il volume comprende due diverse parti: la prima, argomento di questo contributo, riguarda cornici destinate a legature o libri, mentre la seconda, preceduta da un altro frontespizio, è costituita da fogli per oggetti di arredo sacro e profano, mobili, cornici, fregi, stemmi. Tutti i disegni sono incollati nelle pagine del volume e riquadrati da una doppia linea a penna: da ciò si deduce che Francesco Andreoli li aveva selezionati e inseriti nel volume con criteri collezionistici per costituire un repertorio di modelli decorativi destinati a librai, arredatori o amatori. Si tratta di disegni per legature à *grand décor*, che in genere accompagnavano il dono di libri di importanti personaggi, realizzate in marocchino rosso con decori impressi dorati, presenti in tutte le biblioteche pontificie.

Tali disegni presentano due tipologie, risultando nella maggior parte ripetitivi o con poche varianti. La prima tipologia mostra una cornice, caratterizzata da un segno bidimensionale, secco nel tratto dove predomina il carattere nastriforme intrecciato, che ha qualcosa di geometrico, di rigido e contrastato, tipico delle legature Andreoli. Risalta la solida struttura architettonica con compartimenti chiaramente ripartiti a semicerchio, quadrato o altro, che delimita all'interno una cornice con un motivo a intreccio e una dentellatura, lasciando il campo centrale vuoto (Fig. 1). In alcuni esemplari la cornice di contorno con struttura a nastri è arricchita da una minuta decorazione (figurine alate, vasi fiammeggianti, testine di putti, spirali, filetti curvi), realizzata nelle legature per ottenere le dorature con l'impiego di una profusione di ferri; anche in questo caso la parte centrale è lasciata libera (Fig. 2)²¹.

L'analisi dei ferri, come sottolinea Vianini Tolomei, può aiutare ad attribuire ad un maestro le opere, attraverso lo smontaggio della decorazione nei suoi componenti elementari che corrispondono appunto ai singoli «ferri da dorare», «ma i ferri sono degli strumenti che vanno ben oltre la vita del legatore con la possibilità di essere trasferiti da una bottega all'altra; possono quindi essere usati da persone diverse e in tempi diver-



Fig. 3, Anonimo disegnatore italiano della seconda metà del XVII secolo, *Studio per cornice con volute, putti e mascherone*, penna, inchiostro bruno, acquarello viola, su carta bianca, mm. 246x193, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, FC 12985

²¹ La decorazione della cornice dei fogli FC 129886 (Fig. 1) e soprattutto quella di FC 129877 (Fig. 2) rimanda alle legature dei volumi *Reliure de l'atelier Andreoli aux armes de Marie de Médici*, Roma Biblioteca Apostolica Vaticana, e *Reliure de l'atelier Andreoli*, 1673, Parigi, Bibliothèque nationale de France, pubblicati da I. DE CONIHOUT, *Reliures...*, 2007, pp. 476 fig. 17 e 479 fig. 24.

si»²². Siamo perciò di fronte ad una serie di modelli con leggere varianti, un campionario da presentare al committente per eseguire legature.

La seconda tipologia presenta un repertorio decorativo molto più ricco con figure umane (putti, sfingi, satiri) variamente combinate con mascheroni, festoni di frutta, animali fantastici inseriti entro volute, rosoncini, vasi fumanti, motivi ripresi dalla grottesca, che da Raffaello in poi permangono per tutto il Seicento. La figura umana ha la funzione di sostegno come telamone, talvolta è alata. I disegni sono realizzati a penna e inchiostro bruno con un segno nitido e l'aggiunta dell'acquerello viola, elemento caratteristico e costante dei fogli appartenenti alla prima parte del volume. L'acquerellatura in viola può indicare un chiaroscuro che andrebbe benissimo per la resa incisoria xilografica o per uno sbalzo a documentare una resa a rilievo; questo può far pensare che siano disegni per cornici da realizzare in metallo o in legno intagliato. In un altro foglio dello stesso volume²³, la cornice, oltre che da volute ed elementi nastriformi, è arricchita da leoni accovacciati alla base della cornice e draghi nei lati lunghi, simboli araldici ricorrenti in molti stemmi di famiglie nobiliari. La presenza di basi su cui poggiano i leoni accovacciati dà un effetto di profondità e fa ipotizzare che la cornice potesse essere realizzata in metallo o in legno intagliato, arredo frequente nella seconda metà del Seicento.

In questo gruppo sono compresi anche alcuni disegni per cornici con motivi decorativi analoghi ai precedenti, che recano all'interno brani di scrittura, per lo più citazioni bibliche o tratti dai sermoni di Sant'Agostino²⁴. Questi testi, che talvolta si ripetono, hanno probabilmente una funzione dimostrativa, con vari caratteri grafici da poter scegliere e disporre all'interno della cornice, mantenendo l'eleganza della pagina. Fogli destinati quasi sicuramente a testi da stampare, verosimilmente cornici da realizzare con incisioni xilografiche, destinate ad illustrare frontespizi o pagine sciolte. Forse gli autori di queste due tipologie di disegni, l'una per legature (Figg. 1 e 2) e l'altra per cornici e targhe (Fig. 3), destinate ad una varia clientela, potrebbero essere diversi: più secca e più ferma la prima mano, l'altra più libera nella resa del segno e nella ricchezza decorativa.

Il volume contiene un'altra ottantina di studi per arredi, mobili, mensole, sicuramente di altra mano e di altre tipologie decorative che necessiterebbero di ulteriori approfondimenti.

I disegni esaminati, provenienti dal mondo della legatoria, dimostrano quanto la passione del bello permeava la vita di quei tempi.

²² G. VIANINI TOLOMEI, *I ferri e le botteghe di legatori*, in *La legatura romana...*, 1991, pp. 31-33.

²³ Foglio di anonimo disegnatore italiano della seconda metà del secolo XVII, *Studio per cornice*, penna, inchiostro bruno, su carta bianca, mm. 253x195, FC 129907, Roma, Istituto Centrale per la Grafica

²⁴ Il disegno *Studio per cornice con volute, putti e mascherone*, FC 129855 (Fig. 4), riporta al centro parte di una citazione di Sant'Agostino, *Opere*, VI, del Sermone 208, "Nell'Assunzione di Maria".

I marchi di bottega degli argentieri palermitani. Parte Seconda

SILVANO BARRAJA, *ASSOCIAZIONE GIOIELLIERI-ORAFI DI PALERMO*

Il mio primo incontro con la professoressa Di Natale avvenne nel 1988, quando le mostrai miei studi su orafi e argentieri. Alcuni anni prima, mosso dalla curiosità suscitata dai libri di Maria Accascina sull'oreficeria e l'argenteria, avevo, infatti, deciso di integrarli con nuove ricerche in particolare sugli orafi e argentieri palermitani. Iniziai così con una ricerca prima bibliografica e poi su inedite carte d'archivio presso l'Archivio di Stato di Palermo, il secondo in Italia per numero di pezzi con ampia documentazione dei notai palermitani che redigevano buona parte della vita delle Maestranze, come quella degli orafi e argentieri. La mole di documentazione reperita mi indusse a presentarmi alla professoressa Di Natale, già nota nel settore delle ricerche di arte decorativa. La stessa apprezzò quanto da me studiato grazie alla sua capacità di sintesi che riusciva sempre a cogliere l'importanza e l'interesse in qualsiasi lavoro le si presentasse. E, inoltre, nota la sua grande capacità di fare squadra, riunendo presso di sé le persone che in quel momento erano utili per la stesura di una futura pubblicazione. Proprio a quell'epoca era in preparazione la mostra *Ori e Argenti di Sicilia*.

Ricordo che sia all'università sia nel cenacolo di casa sua raccoglieva nello stesso momento diversi gruppi di studenti, ognuno con ricerche specifiche, ed io mi ritrovai tra quegli studenti mentre la professoressa seguiva gli avanzamenti dei lavori e offriva generosi suggerimenti. Nacque così la stesura di *Ori e Argenti di Sicilia*¹, dopo un lento e accurato lavoro di correzione e limatura sempre con la sua già saggia guida. La mostra fu inaugurata a Trapani presso il Museo Pepoli l'1 luglio 1989 accompagnata dal catalogo scientifico nel quale era compreso il mio primo lavoro di ricerca sulla maestranza degli orafi e argentieri di Palermo².

Seguirono altre pubblicazioni frutto delle ricerche d'archivio e della verifica sul campo tra le suppellettili ancora esistenti, dando luogo nel 2010 alla monografia *I*

¹ *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di M.C. DI NATALE, Milano 1989, del cui comitato scientifico feci parte.

² S. BARRAJA, *La Maestranza degli orafi e argentieri di Palermo*, in *Ori e argenti di Sicilia...*, 1989, pp. 364-377.

*Marchi degli Orafi e Argentieri di Palermo*³ che riorganizzava analiticamente per ogni anno, dal 1467 al 1828, i marchi dei Consoli della maestranza che punzonavano per la verifica di autenticità i manufatti di argento e oro prodotti a Palermo.

Dopo la mostra del 1989 le pubblicazioni della professoressa Di Natale continuano incessantemente, aiutando a comprendere meglio i marchi personali di orafi e argentieri impressi nelle opere che eseguivano, accanto a quelli dei Consoli di cui si è detto. L'individuazione dei punzoni si dimostrò fin da subito un impegno assai complesso sia perché spesso essi erano poco leggibili o incompleti per ragioni di usura o altro. Durante gli studi si era chiarito, però, che il punzone era generalmente costituito dalle due iniziali del nome e del cognome, a volte seguito o intramezzato da segni particolari. Ciò consentiva ad ogni artista di distinguersi dagli omonimi che avrebbero avuto inevitabilmente le medesime iniziali. Tale considerazione fornì un approccio metodologico che agli inizi degli studi di settore non era stato preso compiutamente in considerazione. Fu proprio Maricetta Di Natale che iniziò nelle sue pubblicazioni a rilevare per prima questi segni distintivi che differenziavano un artista da un altro, verificando sugli oggetti la ricorrenza dei singoli marchi e la coerenza cronologica per circoscrivere un gruppo di opere da riferire al medesimo artista. Infatti, se da un lato il ritrovamento dei documenti d'archivio agevolava l'associazione tra argentiere e manufatto, ove ancora esistente, solo la verifica sul marchio poteva certificare la corretta univocità del pezzo. Il lavoro di squadra della studiosa portò così ben presto ottimi frutti.

La complessità di tale studio risiede nella quantità di maestri argentieri presenti nello stesso periodo con le medesime iniziali del nome e del cognome. Ad esempio le iniziali GR tra il 1600 e il 1669 corrispondevano a tre argentieri, mentre tra il 1729 e il 1792 a ben nove.

Nel primo caso:

Rizzo Gaspare, 1604-1633†
Raguseo Giulio, 1624-1632†
Raguseo Giulio minore, 1659-1669† GR

Nel secondo caso:

Ricca Giuseppe, 1729-1759 GRI con stella
Russo Giuseppe Giusto, 1729-1748† GGR
Ruvolo Gaspare, 1738-1765 GR
Russo Giuseppe, 1741-1789 GRV★
Richichi Giovan Battista, 1742-1778 GR ★
Russo Geronimo, 1755-1770†
Ratto Giuseppe, 1762-1778 GRA
Rossi Giovanni (Don), 1772-1800 DGR
Ruvolo Giuseppe, 1773-1792†

³ IDEM, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo dal XVII secolo ad oggi*, saggio introduttivo di M.C. Di Natale, Milano 1996 (II ed. 2010).

Nel 2006 Maricetta Di Natale organizzò un convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina⁴ che si svolse a Erice dal 14 al 17 giugno 2006, a cui seguì una pubblicazione in cui fu compreso un mio elenco con 29 nominativi di marchi di argentieri con le loro iniziali⁵. Oggi si è giunti ad un elenco di oltre 110.

Come si leggerà, si può trovare lo stesso marchio in opere di due fratelli o di una stessa famiglia.

Questo saggio con l'inedito elenco aggiornato degli argentieri si offre come ausilio ai ricercatori per l'identificazione del maestro e dell'anno di realizzazione delle opere. L'elenco non può considerarsi certo esaustivo e sarà soggetto a modifiche ed integrazioni, ma si propone quale valida base per future ricerche e integrazioni.

Sigla	Opere	Nome	Anni di attività da iscrizione monte
A•B	1748	Andrea Barraja	n. 1705-1765†
A•C	1768	Antonio Carlotta	1752-1778
ACN	1747-1789	Andrea Castronovo	1745-1792†
ACN	1762	Salvatore Castronovo ⁶	1753-1789†
AC	1765-1777	Andrea Cipolla	1742-1779†
ADA	1801-1819	Antonino D'Angelo	1801-1828
ADF	1760-1767	Agostini Di Filippo	1746-1775†
ADL	1720-1723	Antonino Di Leone	1720-1774†
ALM	1654-1666	Antonino La Motta	1628-1669†
A•M	1682-1701	Andrea Mamingari	1676-1738†
A•M	1706-1720	Antonino Mollo	1682-1729
A•MD	1765-1781	Antonino Melodia	1757-1791†
A•M D•	1765-1776	Antonino Maddalena	1729-1779†
AN*	1760-1778	Agostino Natoli ⁷	1727-1785
A•N	1734-1771	Antonino Nicchi	1727-1781†
AP	1765-1771	Antonino Perricone	1761-1778 ⁸
AV	1657	Andrea Vintorino	1644-1662†
BM	1703	Benedetto Maddalena	1676-1705

⁴ *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza a confronto con il dibattito nazionale*, atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina (Palermo-Erice, 14-17 giugno 2006), a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2007.

⁵ S. BARRAJA, *I marchi di bottega degli argentieri palermitani*, in *Storia, critica e tutela dell'arte...*, 2007, pp. 521-524.

⁶ Salvatore Castronovo e il fratello Andrea punzonavano con lo stesso marchio ACN.

⁷ Agostino Natoli e suo fratello Vincenzo punzonavano con lo stesso marchio AN seguito da una stella.

⁸ Il marchio è stato già attribuito ad Antonino Pensallorto che, però, è morto nel 1761.

Sigla	Opere	Nome	Anni di attività da iscrizione monte
BP	1750-1751	Benedetto Perricone	1750-1767
BT	1730	Baldassare Testagrossa	1727-1737
CAM	1762	Cosma Amari	1746-1783
CC	1783	Cirino Caruso	1763-1783
C L A	1684-1688	Da identificare	
DG	1685	Domenico Guarnuto	1663-1689†
DGI	1778	Domenico Gianconti	1742-1781†
DGRI	1779	Don Giovanni Ricciardi	1779-1828
DGR	1738-1751	Giuseppe Ruvolo	1738-1757†
DGR	1777	Don Giovanni Rossi	1772-1800 ⁹
DIRI	1783-1784	Don Ignazio Richichi	1765-1807
DLV	1743-1762	Domenico Lo Valvo	1743-1780†
DLVA	1779-1807	Domenico La Villa	1754-1807†
D•N•	1716-1732	Domenico Nicodemi	1716-1753†
DOR	1777	Marchio letto male (vedi nota 9)	
DR	1685-1724	Domenico o Didaco Russo	1685-1727
FA	1633-1642	Francesco Accetta	1620-1663†

⁹ Altra problematica riguarda i marchi DOR e GRI. In un libro sul paliotto dell'altare del Sacramento della cattedrale di Cefalù Claudia Guastella (C. GUASTELLA, *La suppellettile e l'arredo mobile*, in *Materiali per la conoscenza storica e il restauro di una cattedrale. Mostra di documenti e testimonianze figurative della Basilica Ruggeriana di Cefalù*, catalogo della mostra, Palermo 1982, pp. 143-159) scrive di avere trovato in esso, eseguito a partire dal 1774, i marchi DOR e GRI. Giovanni Mendola ha, invece, trovato un documento del 19 novembre 1777 in cui sia Giovanni Rossi che Giuseppe Russo si impegnano a cesellare l'altare di Cefalù (G. MENDOLA, *Orafi e argentieri a Palermo tra il 1740 e il 1790*, in *Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale 1735-1789*, Palermo 2008, pp. 573-623). Secondo Mendola il marchio DOR sarebbe da riferire a Giuseppe Russo, attivo tra il 1741 e il 1789, e quello GRI a Giovanni Rossi, attivo tra il 1772 e il 1800. Poiché il marchio DOR va letto DGR, a causa dell'usura del pezzo che ha appiattito la lettera G sino a diventare una O, ritengo che sia da attribuire a Giovanni Rossi, mentre il marchio GRI, ora letto meglio GRV★, a Giuseppe Russo. Questa conclusione mi fa rettificare l'attribuzione delle palmette reliquiarie di Monreale (L. SCIORTINO, *I reliquiari in argento dalla Cattedrale alla chiesa del Sacro Cuore dei Gesuiti di Monreale in Sacra e Pretiosa, Oreficeria dai monasteri di Palermo Capitale*, a cura di L. Bellanca, M.C. Di Natale, S. Intorre, M. Reginella, Palermo 2019, pp. 171-173) del 1742, recanti il marchio GR con una stella attribuito già a Giuseppe Russo, da riferire oggi, a seguito del documento ritrovato, a Giovan Battista Richichi poiché a Giuseppe doveva appartenere il marchio GRV★.



I marchi di bottega degli argentieri palermitani. Parte Seconda

Sigla	Opere	Nome	Anni di attività da iscrizione monte
F•A•P•	1642-1651	Francesco Antonio Parisi	1631-1660†
FC	1699	Francesco Calascibetta	1682-1729
FG☀	1760	Francesco Geremia	1751-1783†
FL	1652	Francesco Lombardo	1645-1678
F•L•P→	1749-1750	Francesco Lo Piccolo	1729-1758†
FM	1705-1727	Francesco Mancino	1697-1741
FN	1727-1762	Francesco Nicchi	1727-1789†
FND	1742-1752	Francesco Nicodemi	1723-1768†
FP	1735	Francesco Papadopoli	1727-1735
FR	1634-1635	Francesco La Regina ¹⁰	1626-1641†
F•R•	1631-34	Francesco Ruvolo ¹¹	1608 1647†
FS	1771	Francesco Solazzo	1741-1796
FX	1647-1666	Francesco Scimeca	1640-1669†
GA	1658	Gaspere Accetta	1629-1679†
GB	1755	Giovanni Barraja	n. 1741-1779†
G•A•G	1686	Giovanni Antonio Gerardi	1670-1697†
GAM	1764	Giuseppe Amari	1747-1774
GB	1817	Gaetano Barraja	n. 1775-1836†
GC→	1744	Giacinto Carini	1724-1800†
G•C*	1763	Girolamo Cipolla	1729-1778†
GCH	1779-1780	Giacomo Chiuvitta	1761-1802†
G•G•N•	1705-1723	Giuseppe Castronovo	1691-1740†
GCRO	1733	Geronimo Cristadoro	1696-1744†
GD•	1735-1763	Iacobo Damiano	1724-1770†

¹⁰ Un'altra problematica riguarda il marchio FR riscontrato nell'arca di S. Rosalia nella Cattedrale di Palermo che Gioacchino di Marzo ascriveva a Francesco Rivolo (Ruvolo) come uno degli autori nel 1630, marchio che si ritrova nel 1634 nella cassa argentea di S. Onofrio a Sutera.

Presso l'Archivio di Stato di Palermo ho ritrovato un documento inedito del 2 giugno 1634 il quale attesta che Francesco La Regina è l'esecutore della cassa di Sutera. L'esistenza di due marchi negli stessi anni crea un problema, che potrebbe essere risolto rilevando un dettaglio: quello riscontrato nell'arca di Santa Rosalia ha un punto dopo la F e un punto dopo la R, l'altro nessun segno nelle lettere, cfr. A.S.Pa., notaio V. Rostagno, vol. 17318, c. 329.

¹¹ Cfr. *supra*.

Sigla	Opere	Nome	Anni di attività da iscrizione monte
GDA	1810	Giuseppe Daidone	1777-1821†
	1817-1846	Giacomo D'Angelo	1812-1850
GDC	1759-1777	Gaspere Dioniso Ciminio	1729-1777
G D F	1678-1679	Giovanni Di Fulco	dal 1657
GDL	1704-1708	Giovanni Di Leone	1704-1713
GDUR	1754-1761	Giovanni Duro	1728-1762†
GIF	1729-1743	Gaspere Infallerà	1727-1743†
GGN	1745-1774	Giuseppe e Giovanni Nicchi ¹²	1764-1809
GGR	1734-1745	Giuseppe Giusto Russo	1729-1748†
GM 	1650-1652	Giuseppe Montalbano	1615-1676†
GMS	1762	Giovanni Messina	1736-1796
GN	1823	Giovanni Battista Nicchi	1801-1835 (con il figlio)
GND	1702-1709	Gaetano Nicodemi	1682-1725
GP	1780-1826	Giuseppe Palazzo	1798-1828
GR	1665	Giulio Raguseo	1659-1669†
GR	1738-1759	Gaspere Ruvolo	1738-1765
GR*	1742-1746	Giovan Battista Richichi	1742-1778
GRA	1764	Giuseppe Ratto	1762-1778
GRI	1777	Va letto GRV★	
GRI★	1741	Giuseppe Ricca	1729-1759
GRV★ ¹³	1777	Giuseppe Russo	1741-1789
GS	1674-83	Gaspere Salamone	1663-1685
GS★	1736-1744	Giuseppe Scimeca	dal 1727

¹² Altro marchio che si può riferire ad una bottega, e non a una singola persona, è GGN, appartenente alla bottega dei Nicchi. Si tratta di Giovanni Francesco, attivo dal 1766 e morto nel 1800, e di Giuseppe. E probabilmente continuarono a utilizzarlo il figlio di Giuseppe, Giovanni Battista (1801-1835), e il nipote Giuseppe (1834-1850).

¹³ Cfr. nota 9.

I marchi di bottega degli argentieri palermitani. Parte Seconda

Sigla	Opere	Nome	Anni di attività da iscrizione monte
GSM	1766-1791	Giuseppe Santamaura	n.1738-1777
GV★	1745-1779	Geronimo Valenti	1727-1789†
G★V	1793	Gesualdo Vesco	1775-1811
IDA	1679-1692	Giuseppe Dell'Aquila	1682-1729
I•D•L•	1658	Isidoro Di Leone	1654-1683†
LM	1832	Leopoldo Mercurio	1829-1850
MAM	1656-1679	Michelangelo Merendino	1638-1680†
MDI	1771	Matteo Dia	1744-1778
M•P	1748	Marco Li Puma	1749-1789 ¹⁴
MR	1637-1675	Michele Ricca	1615-1654†
MT	1777	Mamiliano Terranova	n.1749-1811†
NG	1782	Nunzio Gino	1727-1784†
N•R	1725-32-41-45-46	Nunzio Ruvolo	1723-1750†
OM	1815-1826	Mercurio Orazio	1811-1850
P•C✿	1711-1738	Placido Carini ¹⁵	n. 1661-1734†
PC★	1720-1759	Pietro Carrotta	n. 1681-1759†
P♥C	1670-1748	Pietro Curiale ¹⁶	

¹⁴ Argentiere di origine madonita segnalato da Salvatore Anselmo che ringrazio.

¹⁵ Altra *vexata quaestio* è il marchio PC con giglio. L'Accascina ricondusse questo marchio, trovato nel palioetto in argento e velluto esistente presso la chiesa di San Francesco a Palermo, a Pasquale Cipolla (M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974 p. 57). Erroneamente, poiché Pasquale Cipolla era un orafo e non un argentiere. Un'altra pubblicazione attribuisce questo marchio a Placido Caruso (G. CUSMANO, *Argenteria sacra a Ciminna dal Cinquecento all'Ottocento*, presentazione di M.C. Di Natale-E. Brancato, con un contributo di M. Vitella, Palermo 1994, p. 16). Nel corso delle mie ricerche ho attribuito questo marchio a Placido Carini, nato nel 1661 e morto nel 1734 (S. BARRAJA, *I marchi di bottega degli argentieri palermitani*, in *Storia, critica e tutela...*, 2007, pp. 521-524). La studiosa Rita Vadalà (R. VADALÀ, *Paliotti d'altare per l'Immacolata*, in *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, atti del convegno di studio a cura di D. Ciccarelli-M.D. Valenza, Palermo 2006, p. 470) ha rilevato che questo marchio si trova anche posteriormente alla sua data di morte. E precisamente in un ostensorio a Caltanissetta e in un altro nella chiesa di S. Anna al Capo a Palermo, marchio da me osservato personalmente. I rilievi mossi giustamente dalla studiosa dovuti al ritrovamento di opere posteriori al 1734 e al 1738, a mio parere, sono dovuti al fatto che i figli di Placido Carini, Antonio, attivo dal 1679 al 1742 (anno di morte), e Giacomo, nato nel 1724 e morto nel 1800, continuarono a marchiare gli oggetti con il punzone del padre PC con giglio.

¹⁶ Il punzone P C con un cuore al centro è emblematico della famiglia Curiale. Ne facevano parte un Curiale Pietro Maggiore, attivo dal 1600 al 1619 (data di morte); suo figlio Curiale Pietro Minore, attivo dal

Sigla	Opere	Nome	Anni di attività da iscrizione monte
PN	1771	Pietro Napoli	1771-1792†
PP	1784	Pasquale Pignataro	1764-1792†
P•R•	1686-1702	Paolo Ribaudò	1682-1704
•PS•	1642	Pietro Salamone	1639-1676
PV	1648	Placido Veca	1611-1648
R•R•	1656-1679	Rocco Ritundo	1657-1729
SA	1788-1805	Salvatore Arnaldi	1777-1789 (?)
SCX	1702	Salvatore Calascibetta	1705-1748†
SDL	1726	Stefano D'Allio	1729-1778
SL	1670	Sebastiano Lancella	1655-1671†
SNC	1773	Salvatore Nicodemo	1762-1778
SV	1666-1678	<i>Stefano Valenzia</i>	1661-1708†
TA	1623-1625	Tommaso Avagnali ¹⁷	1623-1625
T•A•	1632	Tommaso Amodei	1594-1632
V•B	1760	Vincenzo Barrile	1756-1762
V•C	1740-1767	Vincenzo Carrotta	1729-1778
VD	1767-76-77-78	Vincenzo Damiano	1756-1788
VDF	1671	Vincenzo De Florio	1660-1697†
VG	1741-1748	Vincenzo Gismondi	1727-1778†
VM	1755	Vincenzo Mercurio	1740-1778
V†P†	1765-71	Vincenzo Papadopoli	1762-1776†
VS	1669	Vincenzo Sarzana	1647-1661

1670 al 1689 (data di morte) e Curiale Pietro, dal 1729 al 1770 (data di morte). Evidentemente usarono questo marchio i due componenti dal 1670 al 1770.

¹⁷ Argentiere di origine napoletana.

Tralci d'argento: busti reliquari e paliotti in Sicilia tra Sei e Settecento

SALVATORE ANSELMO, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO*

Gli studi sulle arti decorative in Sicilia dagli anni Trenta del secolo scorso ad oggi¹, hanno rivelato un'unitarietà stilistica delle opere tutte. Queste, eseguite perlopiù da maestranze isolate, risultano, infatti, caratterizzate da simili repertori decorativi che, seguendo di volta in volta gli stilemi della pertinente temperie culturale, si rintracciano indistintamente sia sui manufatti d'arte figurativa sia su intagli, statue lignee, tessuti, marmi mischi, gioielli, suppellettili liturgiche, utensili e apparati decorativi in stucco. Maria Accascina, infatti, a proposito delle opere in argento del periodo barocco, già nel 1974, intuitivamente scriveva: «cambi e scambi (...) avvenivano tra scalpellini e marmorari e scultori nella prima metà del '600 in una cordialità familiare, tra Scipione Li Volsi, Gian Cola Viviano, Gian Giacomo Cerasolo, Gaspare Guercio, Carlo d'Aprile, Gaspare Serpotta, Giovanni Travaglia, Antonio Anello»².

Successivi contributi dedicati ai parati sacri siciliani hanno confermato l'indiscutibile affinità stilistico-decorativa tra alcune opere in argento o in oro e i paramenti³. Un più approfondito studio sui motivi decorativi nei tessuti isolani, che consente di percepire questa unitarietà, si deve a Giuseppe Cantelli⁴. Il confronto, dunque, tra le

¹ Tra i numerosi studi sulle arti decorative in Sicilia si veda: M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974; *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di G. Cantelli, Roma 1981; *Ori e argenti in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989; *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001; M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000, II ed. 2008; *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e conallo dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di S. Rizzo, 2 voll., Catania 2008.

² M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia...*, 1974, p. 244.

³ Fra le diverse mostre, oltre a quelle citate nelle note precedenti, si veda *Magnificenza nell'arte tessile della Sicilia centro-meridionale. Ricami, sete e broccati delle Diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina*, catalogo della mostra a cura di G. Cantelli, 2 voll., Catania 2000; *La seta e la Sicilia*, catalogo della mostra a cura di C. Ciolino, Messina 2002. Si segnala, infine, R. CIVILETTO-S. RIZZO, *Nobili trame. L'arte tessile in Sicilia dal XII al XIX secolo*, Catania 2017.

⁴ G. CANTELLI, *La cultura delle apparenze nella Sicilia centro meridionale: il censimento dell'arte tessile in questo territorio e ragionamenti sopra ogni sorta di motivi decorativi e Motivi floreali nell'arte tessile tra tardo barocco e neoclassicismo*, in *Magnificència i extravagància europea en l'art tèxtil a Sicília*, catalogo della mostra a cura di G. Cantelli, S. Rizzo, Palermo 2003, I, pp. 385-402. Sulla diffusione dei motivi floreali nell'argenteria siciliana, si consulti pure R. CIVILETTO, "Pampini di paradiso". Note sulle composizioni flo-



Fig. 1, Argentiere palermitano, 1626 circa, *Reliquiario a busto di Santa Rosalia*, argento sbalzato, cesellato e inciso, Santa Margherita Belice, Chiesa Madre (archivio dell'autore)

suppellettili liturgiche in argento e i coevi paramenti, permette di rivelare l'abilità degli argentieri siciliani nell'eseguire, tramite il cesello e il bulino, le stesse soluzioni fitomorfe adottate dalle diverse manifatture, così come è stato notato per la coppia di reliquiari a busto dei Santi Ignazio di Loyola e Francesco Saverio esposti nel Museo Diocesano di Monreale (Palermo), eseguiti, rispettivamente, dal palermitano Antonino Mollo, nel 1696-1697, e presumibilmente dal messinese Andrea Arena, nella metà del Seicento⁵. Le assonanze tra i motivi decorativi dei tessuti e quelli delle suppellettili liturgiche, si rivelano, in particolare, sui busti e sulle statue con le reliquie dei Santi, sulle coperte di messale, sui paliotti in argento e velluto e sulle mante dei simulacri, come quella della *Madonna della Neve* realizzata, verosimilmente, da Dieco Rizzo, nel 1646, custodita nella chiesa di Sant'Antonio Abate di Francofonte (Messina) o l'altra in oro della *Vergine della Lettera* eseguita, nel 1668, dal fiorentino Innocenzo

Mangani e ubicata nella Cattedrale di Messina⁶.

Nei centri di Santa Margherita Belice e Naro (Agrigento) sono custoditi rispettivamente un inedito busto reliquiario d'argento di Santa Rosalia posto nell'altare maggiore della Chiesa Madre e due paliotti collocati nella sagrestia della Matrice, ex chiesa del Collegio dei Gesuiti. Tali opere spiccano poiché confermano come gli argentieri palermitani si siano ispirati ai coevi manufatti tessili. Il reliquiario (Fig. 1), attestante il culto della Patrona palermitana in diversi centri della Sicilia, arricchisce la serie di numerose suppellettili ad essa dedicate⁷. Eseguita da un argentiere del capoluogo siculo, l'opera

reali nell'argenteria siciliana tra Seicento e Settecento, in *Il Tesoro dell'Isola...*, I, 2008, pp. 265-279 e M.C. DI NATALE, *Frasche e fiori d'argento per gli altari*, in *Arredare il sacro. Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo*, a cura di M.C. Di Natale-M. Vitella, Milano 2015, pp. 63-80.

⁵ M. VITELLA, scheda n. 113, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, pp. 432-433. Per le opere si rimanda pure a L. SCIORTINO, *Il Museo Diocesano di Monreale*, Palermo 2016, p. 45.

⁶ Per le mante si veda M.C. DI NATALE, *Copertina d'Immagine sacra. Manta della Madonna della neve*, in *Musica picta. Immagini del suono in Sicilia tra medioevo e barocco*, a cura di C. Vella, Siracusa 2007, pp. 170-171; EADEM, *Gioielli...*, 2008, p. 163 e G. MUSOLINO, *Le forme del divino: mante e simulacri d'argento nelle chiese delle diocesi messinesi*, in *Il Tesoro dell'Isola...*, I, 2008, pp. 159 e segg. Per i paliotti in Sicilia si consulti *Architetture barocche in argento e corallo*, catalogo della mostra a cura di S. Rizzo, Catania 2008.

⁷ Per il culto e le opere dedicate a Santa Rosalia in Sicilia si rimanda a *La rosa dell'Ercta 1196-1991: Rosalia Sinibaldi: sacralità, linguaggi e rappresentazioni*, a cura di A. Gerbino, Palermo 1991; M.C. DI NATALE, *Santa Rosalia nelle arti decorative*, introduzione di A. Buttitta, con contributi di P. Collura e M.C. Rug-

reca impresso, sull'aureola e sulla modanatura della base, la triplice punzonatura della maestranza costituita dall'aquila a volo basso con RUP (*Regia Urbs Panormi*) e da due marchi poco chiari, GD e PLV, da ricondurre al console e all'autore⁸. Il pregevole manufatto, di artefice attualmente anonimo, è stato eseguito nel secondo quarto del Seicento. Esso presenta, infatti, notevole affinità con l'analogo reliquiario antropomorfo di Santa Rosalia conservato nella chiesa di San Nicolò di Bari di Santo Stefano di Quisquina (Agrigento), realizzato da ignoto argentiere palermitano, dalla sigla I•M, nel 1625⁹. Similmente all'opera presa a raffronto, la Vergine di Santa Margherita Belice è raffigurata con il volto ovale leggermente rivolto verso l'alto incorniciato da fluenti capelli, aureola con motivi floreali tipici dell'arte orafa barocca e veste impreziosita da racemi fitomorfi, che, intrecciandosi tra loro, creano un motivo modulare che investe tutta la lamina. Tali esuberanti infiorescenze caratterizzano sia i tessuti operati, come il *taffetas* laminato broccato à *liage repris* della metà del Seicento con cui è stata confezionata la pianeta del Duomo di Monreale¹⁰, sia ricamati, come il paliotto della prima metà dello stesso secolo del Tesoro della Cattedrale di Palermo¹¹. Sulla base dell'opera argentea, sicuramente modificata nel corso dei secoli, poiché non presenta le lamine su tutte le facce del supporto, è inciso lo stemma dei Filangeri, nobile famiglia siciliana a cui appartenne Santa Margherita Belice (Fig. 2)¹². L'emblema



Fig. 2, Argentiere palermitano, 1626 circa, *Reliquiario a busto di Santa Rosalia*, argento sbalzato, cesellato e inciso, Santa Margherita Belice, Chiesa Madre (part.) (archivio dell'autore)

gieri Tricoli, Palermo 1991, EADEM, *Sanctae Rosaliae Patriae Servatrici*, con contributi di M. Vitella, Palermo 1994; *Rosalia Sinibaldi da nobile a Santa*, saggio introduttivo di M.C. Di Natale, testi di I. Barbera-J. Vibaek-M. Vitella, catalogo della mostra, Palermo 1994; *Il Seicento e il primo festino di Santa Rosalia, fonti documentarie*, a cura di E. Calandra, Palermo 1996; S. CABIBBO, *Santa Rosalia tra terra e cielo. Storia, rituali, linguaggi di un culto barocco*, Palermo 2004; C. PASTENA-E. ZACCO, *Sanctae Rosaliae Dicata. Bibliografia cronologica su Santa Rosalia*, Palermo 2017 e *Rosalia eris in peste patrona*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate-G. Bongiovanni-M. De Luca, Palermo 2018.

⁸ S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, con saggio introduttivo di M.C. Di Natale, Palermo 1996, II ed. 2010, *passim*.

⁹ G. INGAGLIO, scheda 48, *Il Tesoro dell'Isola...*, II, 2008, pp. 818-819 con precedente bibliografia.

¹⁰ R. CIVILETTO, scheda n. 40, in *Splendori...*, 2001, pp. 578-579.

¹¹ M. VITELLA, *I manufatti tessili della Cattedrale di Palermo*, in M.C. Di Natale-M. Vitella, *Il Tesoro della Cattedrale di Palermo*, Palermo 2010, pp. 118-119.

¹² F. SAN MARTINO DE SPUCCHES, *Storia dei Feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni*, Quadro 955, vol. VII, Palermo 1931, pp. 192-193 e B. GIACONE, *Castello arabo "Manzil-sindi" ovvero Santa Margherita Belice con ricordi storici di Maria Carolina*, Palermo 1907, pp. 139 e segg.



Fig. 3, Didaco Russo, 1724-1725, *Paliotto*, argento sbalzato, cesellato, inciso e velluto, Naro, Chiesa Madre, già chiesa del SS. Salvatore (ph. Massimo Arena)

si potrebbe verosimilmente ricondurre a Girolamo Filangeri Bologna che prese l'investitura il 6 settembre 1626, anno in cui il centro assunse il nome di Margarita¹³. Con lui, secondo quanto riferisce la storiografia locale, «si delineò, prese consistenza, e si stese il nascente paesetto, con un largo muro di conta, con una nuova chiesa, e con pubblici edifici»¹⁴. È dunque da ipotizzare che il reliquiario sia stato realizzato intorno al 1626 e donato dal nobile palermitano in segno di chiaro omaggio al borgo.

Carnosi tralci floreali, nello specifico simbolici tulipani, gigli e melograni¹⁵, disposti a girali, contraddistinguono il paliotto in argento e velluto della Chiesa Madre di Naro che è stato, a ben ragione, ricondotto all'argentiere palermitano Didaco Russo, poiché reca il marchio D•R•, quello della maestranza palermitana e il punzone del console Giuseppe Cristadoro il quale verificò la qualità della lega nel 1724-1725 (Fig. 3)¹⁶. *L'antependium*, il cui decoro tardobarocco è accostato ai coevi paliotti in marmi mischi¹⁷, è stato commissionato, come rivela il cartiglio sopra lo stemma, da Sororis D. Lucretiae Alotto, badessa del monastero benedettino del SS. Salvatore dello stesso centro, sua sede originaria¹⁸. I motivi floreali del paliotto si riscontrano su numerosi manufatti tessili, come suggeriscono i preziosi ricami eseguiti tra il 1704 e il 1725 da Anna Bellotti Grimaldi, baronessa di Sant'Antonino, sul parato del Tesoro della Chiesa

¹³ F. SAN MARTINO DE SPUCCHES, *Storia dei Feudi...*, vol. VII, 1931, pp. 192-193 e B. GIACONE, *Castello arabo "Manzil-sindi"...*, 1907, pp. 142-144.

¹⁴ B. GIACONE, *Castello arabo "Manzil-sindi"...*, 1907, p. 143.

¹⁵ Per la simbologia dei fiori si veda M. LEVI D'ANCONA, *The garden of the Renaissance botanical symbolism in Italia painting*, Firenze 1977, *passim*.

¹⁶ G. INGAGLIO, scheda n. 139, in *Splendori...*, 2001, p. 451. Per l'argentiere palermitano si consulti S. BARRAJA, *ad vocem*, in *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, vol. II, Palermo 2014, p. 536. Per il paliotto si veda anche R. CIVILETTO, *Paliotti siciliani tessili "a rilievo plastico" in argento tra Sei e Settecento. Felice commistione d'arte tessile e argenteria*, in *Il Tesoro dell'Isola...*, I, 2004, p. 287.

¹⁷ G. INGAGLIO, scheda n. 139, in *Splendori...*, 2001, p. 451.

¹⁸ L'iscrizione è la seguente: *EX ELEMOSINIS SORORIS D. LUCRETIAE ALOTTO*.



Fig. 4, Argentiere palermitano, 1787, *Paliotto*, argento sbalzato, cesellato, inciso e velluto, Naro, Chiesa Madre, già chiesa del SS. Salvatore (ph. Massimo Arena)

Madre di Enna¹⁹. Si tratta, quindi, di soluzioni decorative particolarmente richieste dalla committenza ecclesiastica, in questo caso monastica, come è stato osservato per altri paliotti in argento e velluto custoditi nei Tesori siciliani, tra cui quello eseguito da un anonimo argentiere palermitano del 1728 del monastero benedettino di Santa Maria del Soccorso di Mistretta (Me), ora esposto al Museo di Palazzo Venezia a Roma²⁰.

Dallo stesso edificio benedettino di Naro proviene l'altro inedito paliotto in argento e velluto della Chiesa Madre che, a differenza del precedente, si caratterizza per un decoro floreale ormai prossimo al neoclassicismo (Fig. 4). Esso, infatti, è affidato a tralci floreali che, simmetricamente, si sviluppano attorno all'ovale ghirlandato con la figura di San Benedetto, similmente ai paliotti ricamati della seconda metà del Settecento custoditi nel monastero benedettino di Palma di Montechiaro (Agrigento)²¹. Gli inserti modulari perlinati sono, dunque, un preludio alla successiva affermazione dello stile neoclassico. L'*antependium*, come recita l'iscrizione, è stato donato nel 1789 dalla badessa Isabella Grugno ed eseguito due anni prima da un anonimo argentiere palermitano²². Esso reca, infatti, su più parti la duplice punzonatura della maestranza palermitana, l'aquila volo alto e il marchio del console DFS87 da ricondurre a Francesco Sollazzo²³.

¹⁹ G. CANTELLI, scheda n. 69, in *Magnificència i extravagància...*, 2003, II, pp. 736-738.

²⁰ G. TRAVAGLIATO, scheda n. 148, in *Splendori...*, 2001, pp. 456-458 con precedente bibliografia. Si veda pure R. CIVILETTO, *Paliotti siciliani tessili "a rilievo plastico"...*, I, 2004, pp. 287-288.

²¹ M. VITELLA, *Tradizione manuale e continuità iconografica. La collezione tessile del Monastero di Palma di Montechiaro*, in *Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, a cura di M.C. Di Natale-F. Messina Cicchetti, Palermo 1997, p. 180

²² L'iscrizione così riferisce: *SUMP BUS PROPIIS ILLIS REV S DNE 1789 SOR RIS D ISABELLE GRUGNO*. Per la famiglia Grugno si veda F. MUGNOS, *Teatro genologico delle famiglie del regno di Sicilia*, Palermo 1655, libro III, pp. 17-19.

²³ S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri...*, 2010, p. 81.

Salvatore Anselmo

Le opere esaminate testimoniano, dunque, non solo l'alta committenza siciliana, ma anche l'abilità degli argentieri palermitani nell'utilizzare repertori decorativi in uso nell'arte tessile e quindi la circolazione di motivi decorativi per tutte le branche dell'arte, in questo caso per le opere d'arte decorativa.

Mirabilia: la conoscenza, la riscoperta e il restauro delle arti decorative

MAURO SEBASTIANELLI, *SOPRINTENDENZA AI BENI CULTURALI E AMBIENTALI DI PALERMO*

Per un cultore della ricerca e della conoscenza l'attività del restauro costituisce un'opportunità preziosa per avvicinarsi al manufatto artistico in un modo privilegiato. Restaurare significa in primo luogo conoscere, osservare con spirito critico la "materia dell'opera d'arte", non limitarsi alla contemplazione del "bello" ma comprendere come sia stato espresso da committenti ed artisti; conservare un'opera d'arte è soprattutto rispettarla, sapere riconoscere il valore artistico al pari di quello storico e di conseguenza considerare anche la funzione antica e attuale del manufatto, l'evoluzione nel tempo e il "vissuto".

Questa consapevolezza ha da sempre alimentato l'attività del Laboratorio di Restauro dell'Arcidiocesi di Palermo, in linea con la natura dell'ISCR di Roma, che fin dalla sua istituzione si è infatti contraddistinto come centro in cui coesistono ricerca e sperimentazione, formazione, restauro e progettazione delle attività conservative. Il fulcro di tale impostazione è l'opera d'arte per cui ancora oggi segue le direttive metodologiche della Teoria brandiana che trova nel "riconoscimento dell'opera d'arte" il presupposto fondamentale del restauro.

Nella convinzione che l'interdisciplinarietà sia un elemento imprescindibile per la lettura del manufatto artistico, il Laboratorio ha potenziato una proficua collaborazione con l'Università degli Studi di Palermo. In questo contesto si deve considerare il ruolo essenziale dei dati scientifici e soprattutto la loro relazione con le conoscenze tecniche e storiche non solo dell'opera specifica ma anche delle tradizioni e delle fonti antiche.

Ecco allora, ad esempio, che l'insieme degli elementi chimici, scaturiti da un'indagine diagnostica e tradotti nell'identificazione di un pigmento, possono rivelare la tecnica pittorica di un artista se correlati al contesto culturale di riferimento e al modo personale con il quale il pittore ha impiegato quel pigmento. Analogamente le indagini non invasive permettono di osservare la materia oltre il dato visibile e favoriscono la conoscenza dell'opera, il riconoscimento delle peculiarità quali un disegno preparatorio o un pentimento, la distinzione tra materia originale e intervento successivo, etc.

Ne consegue che, come risulta importante la cooperazione tra restauratore e professionalità scientifiche, altrettanto valido è il dialogo con gli esperti delle discipline umanistiche. Molto spesso infatti la conoscenza del contesto storico, geografico e cul-



Fig. 1, Ignoto intagliatore siciliano, fine XVII secolo - inizi XVIII secolo, *Cornice Salvator Rosa*, doratura e lacca su supporto ligneo intagliato e modanato, Palermo, oratorio del Santissimo Rosario in Santa Cita

liano in particolare e la necessità di contestualizzare opere e artisti è apparsa evidente anche per la storica mancanza di studi sistematici sull'argomento. La valenza di tale attività non si pone semplicemente sul piano dell'asettica catalogazione dei manufatti ma si evince dal lodevole impegno con cui ha fatto emergere dall'anonomato le maestranze al pari dei grandi maestri e ha reso protagonista l'arte decorativa in mostre, convegni e monografie svincolandola dal ruolo di "contorno" dell'espressione artistica.

Anche dal punto di vista tecnico questa categoria di bene culturale è stata a lungo considerata marginale nonostante i numerosi aspetti meritevoli di approfondimenti e la complessità delle pratiche conservative.

Per tali ragioni nell'attività del Laboratorio si è sempre rivolta la massima attenzione nei confronti dei materiali costitutivi e delle tecniche esecutive, riservando ampio spazio allo studio dell'arte decorativa. In questo modo, nel confronto costante con la Di Natale, è stato possibile mettere a fuoco la produzione di singoli artisti, individuare le prerogative tecniche dell'arte siciliana, associare le evoluzioni nelle pratiche costruttive e decorative a specifici ambiti cronologici e territoriali.

In tale contesto si inseriscono alcuni studi sistematici indirizzati a specifiche tipologie di manufatti artistici della Sicilia tra i quali si ricordano a titolo esemplificativo gli organi storici, le ceroplastiche, le cornici lignee e i seggi presidenziali: si è così messa in luce l'attività

turale, nonché delle vicissitudini di un manufatto artistico, può integrare gli approfondimenti sulla tecnica esecutiva, sugli interventi precedenti, su determinate forme di alterazione e talvolta anche sull'attribuzione e sulla datazione dell'opera.

Con tale premessa si intende sottolineare l'esito positivo dell'intensa collaborazione con la prof.ssa Maria Concetta Di Natale che da sempre ha manifestato una notevole sensibilità nei confronti della conservazione e del restauro¹.

Uno dei temi più sviluppati nei suoi studi è certamente quello delle arti decorative, come dimostrano le molteplici ricerche e l'istituzione dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia (OADI). In effetti le arti applicate rappresentano una porzione molto vasta del patrimonio artistico italiano e siciliano

¹ M.C. DI NATALE, *Arti decorative a Palermo. Problemi di conservazione e restauro*, Palermo 1988.

organaria siciliana insieme al difficile connubio tra il restauro della componente lignea e il recupero del suono e della funzionalità dello strumento musicale²; si è sviluppata una panoramica sulla tradizione ceroplastica siciliana con approfondimenti sull'artista Anna Fortino e sulle principali varietà di cere naturali impiegate³; per le cornici e i seggi presidenziali si è individuata l'evoluzione stilistica, tipologica, dei materiali e delle tecniche focalizzando le ricerche bibliografiche, le osservazioni visive e le indagini scientifiche sull'identificazione delle maestranze nonché sul riconoscimento delle modalità di assemblaggio, delle specie lignee e degli elementi decorativi (Figg. 1-2)⁴.

In occasione di alcuni restauri grande attenzione è stata rivolta alla statuaria lignea o polimerica e in tale ambito si sono sviluppate ulteriori ricerche per caratterizzare la tecnica della cesellatura, dell'applicazione di occhi di vetro e della varietà tipologica dei reliquiari (Fig. 3)⁵.

Ampio spazio è stato dedicato agli arredi sia fissi che mobili e alle suppellettili di carattere religioso e laico in modo da contestualizzare l'evoluzione nelle pratiche costruttive ed ornamentali di specifiche tipologie quali porte e portantine (Fig. 4); in questo modo si è avuta l'opportunità di ampliare le conoscenze tecniche sull'utilizzo e sulla diffusione in Sicilia delle lacche, delle *chinoiserie* e del corallo.

Nell'ambito degli studi specialistici si sono approfondite alcune singolari categorie di manufatti quali i modelli architettonici lignei o i presepi polimerici siciliani e si



Fig. 2, Maestranze siciliane, fine XVIII secolo - inizi XIX secolo, *Seggio presidenziale ligneo dorato*, doratura su supporto ligneo scolpito e intagliato, Palermo, Museo Diocesano

² M. SEBASTIANELLI-A. ALESCIO, *Gli organi storici in Sicilia. Storia, Tecnica, Conservazione*, in *Storia, tecnica e conservazione in Sicilia*, collana diretta da M. Sebastianelli, Firenze 2010.

³ M.L. AMADORI-R. BURESTA-A. CASOLI-M. SEBASTIANELLI, *La ceroplastica in Sicilia. Studio e Restauro*, Roma 2011.

⁴ M. SEBASTIANELLI-R. LUCIDO-C. PELLERITO-B. MEGNA-M. C. DI NATALE, *Studio tecnico dei materiali costitutivi e delle tecniche esecutive delle cornici lignee in Sicilia*, in *Lo Stato dell'Arte 12*, atti del XII Congresso Nazionale IGIIC, Milano 2014, pp. 513-520.

⁵ M. SEBASTIANELLI-F. PALLA, *Arti decorative tra scienza e restauro - Le sculture lignee siciliane*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", anno 1, n. 2, dicembre 2010, Palermo 2010, pp. 95-117; M. SEBASTIANELLI-G. D'ANNA, *Sguardo vitreo nella statuaria lignea devozionale*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", anno 7, n. 13, giugno 2016, Palermo 2016, pp. 71-86; B. FIGUCCIO-M. SEBASTIANELLI, *Una lipsanoteca del XVII secolo della chiesa dell'Epifania a Trapani: studio e restauro di quattro busti reliquiari lignei*, in *Opere d'arte nelle chiese francescane. Conservazione, restauro e musealizzazione*, Palermo 2013, pp. 120-140.



Fig. 3. Ignoto intagliatore siciliano, metà del XVIII secolo, *Coppia di bracci reliquiari policromi e dorati con reliquie di San Geroso e Santa Rosana*, doratura su supporto ligneo scolpito e intagliato, Palermo, Cattedrale, Cappella delle Reliquie

restauro di opere polimeriche e complesse dal punto di vista costruttivo ed ornamentale.

è meglio compresa la differenza tra mistura e cartapesta⁶; inoltre talvolta è stato possibile chiarire le attribuzioni delle opere e, nel caso della tecnica dei *collages* o dei ricami a fili incollati, si è messa a fuoco la peculiarità operativa tra le differenti botteghe meridionali⁷.

Un ruolo centrale è stato svolto dalla schedatura, intesa non solo come mezzo di documentazione ma come vero e proprio strumento di conoscenza e in questo senso sono da interpretare le schede elaborate *ad hoc* per le cornici e i seggi presidenziali⁸.

Inoltre, attraverso lo studio tecnico delle arti decorative e alcuni interventi di restauro, è emersa l'esigenza di affrontare determinate problematiche conservative alle quali fino ad oggi ci si è approcciati solo in occasioni sporadiche e talvolta con procedure abbastanza empiriche, raramente fondate su solide basi teoriche o sostenute da un adeguato supporto scientifico. Al contrario risulta sempre più utile elaborare nuove metodologie o veri e propri protocolli conservativi da modulare di volta in volta in relazione al caso specifico, con l'intento di fornire soluzioni efficaci per il restauro di opere polimeriche e complesse dal punto di vista costruttivo ed ornamentale.

⁶ R. CAMPO-F. PALLA-V. P. LI VIGNI-M. SEBASTIANELLI, *I presepi polimerici siciliani: tecnica e materiali costitutivi*, in *Lo Stato dell'Arte 9*, atti del IX Congresso Nazionale IGIC, Torino 2011, pp. 277-284; M. SEBASTIANELLI, *Il restauro del Crocifisso in «carta pista» del Museo Diocesano di Palermo*, in M.C. DI NATALE-M. SEBASTIANELLI, *Il restauro del cinquecentesco Crocifisso in cartapesta del Museo Diocesano di Palermo*, collana diretta da P. Palazzotto, Palermo 2010, pp. 27-46.

⁷ R. CIVILETTO-M. SEBASTIANELLI, *Sovrapposizioni e differenze tecniche nell'agopittura, nel ricamo a fili incollati e nei collages. Inediti e poco noti quadri ricamati in Sicilia.*, in *Ricamata pittura. Marianna Elmo e l'arte dei fili incollati nell'Italia Meridionale del Settecento*, catalogo della mostra a cura di G. Lanzillotta, Bari 2021, pp. 55-86.

⁸ Cfr. M. SEBASTIANELLI, *Restauri al Museo Diocesano di Palermo. Schedatura e raccolta dei dati tecnico-conservativi*, in *Schedatura tecnico-conservativa delle opere d'arte in Sicilia*, collana diretta da M. Sebastianelli, voll. 1 (2004-2012) e 2 (2013-2018), Palermo 2018.

Pertanto, parallelamente alle ricerche mirate ad approfondire le conoscenze tecniche del patrimonio di arte decorativa della Sicilia, sono stati effettuati alcuni studi indirizzati al consolidamento e soprattutto alla reintegrazione delle lacune, sia per le componenti strutturali sia per gli elementi decorativi e le finiture. Un esempio è la ricerca, tuttora in corso, rivolta alla sperimentazione di prodotti consolidanti idonei per il trattamento delle reliquie, con riferimento specifico a quelle ossee, che tra l'altro richiedono un'attenzione maggiore per il particolare valore religioso insito in questi "beni culturali".

Altre ricerche hanno poi riguardato alcuni aspetti della conservazione dei manufatti lignei attraverso dei prodotti a base di polpa di cellulosa, la cui natura rende questo materiale del tutto compatibile e affine al legno, uno degli elementi costitutivi più comuni nei manufatti artistici. Ad esempio in questa prospettiva sono stati condotti numerosi test di laboratorio, analisi scientifiche e sperimentazioni dirette che hanno portato a raggiungere una piena consapevolezza nella scelta degli adesivi da utilizzare come leganti negli impasti preparati *ad hoc*; in questo modo è stato possibile eseguire efficacemente le reintegrazioni di elementi strutturali per statue lignee, arredi e grandi suppellettili liturgiche come torcieri e candelieri oppure colmare le lacune di moduli ripetitivi frequenti nelle cornici e nei dettagli decorativi di strutture complesse⁹.



Fig. 4, Intagliatore e pittore siciliani, seconda metà del XVIII secolo, *Porta lignea policroma e donata con Natura morta (verso) - Presentazione della regina di Saba davanti al re Salomone e Paesaggio (recto)*, doratura e olio su supporto ligneo intagliato, Palermo, Museo Diocesano

⁹ F. BARTOLONE-M. SEBASTIANELLI-E. DI CARLO-G. BARRESI-F. PALLA-B. MEGNA, *New application in the use of cellulose pulp for the integration of wooden supports*, in "Conservation Science in Cultural Heritage. Historical-technical journal", collana diretta da S. Lorusso", vol. XV (2015), n. 2 Special Issue for Second Conference on Biology and Archaeobiology – *from Knowledge to Preventive Conservation*, Bologna 2015, pp. 121-133. Cfr. anche F. BARTOLONE-L. F. LIOTTA-F. PULEO-M. SEBASTIANELLI-F. PALLA, *Nano-crystal cellulose suspension: synthesis, characterization and application on organic substrates*, in *Green Conservation of Cultural Heritage. Palermo 2017*, 2nd International Conference, poster.

Ancora più singolari sono poi le ricerche rivolte alle reintegrazioni degli specchi antichi e delle finiture in tartaruga; a tale proposito sono state elaborate delle procedure incentrate sulle resine sintetiche e fondate su basi concettuali e scientifiche, così da rispondere correttamente ai criteri di reversibilità, riconoscibilità, compatibilità e stabilità¹⁰.

In definitiva si può affermare che, tramite la sinergia tra lo spirito critico nell'analisi tecnico-conservativa e l'approccio interdisciplinare, le arti decorative possono essere "riconosciute" non come semplici manufatti artistici ma come autentiche *mirabilia*.

¹⁰ A. AMATO-E. ARIZIO-S. CATALDO-E.F. ORSEGA-N. MURATORE-M. SEBASTIANELLI, *Issues Related to the Restoration of Mirrors of the Wooden paliotto della chiesa del Santissimo Crocifisso all'Albergheria, Sicily (Italy)*, in *Studies in Conservation*, a cura di C. L. Reedy-J. Townsend, 2017, pp. 1-7; M. SEBASTIANELLI-M. ORLANDO-M. BRUNO-M. VITELLA, *Opere d'arte in tartaruga dai naturalia al restauro: nuove proposte per la reintegrazione delle superfici*, poster PIII-4 per il Convegno Nazionale AIAR – II Convegno Tematico Biologia e Biotecnologia per i Beni Culturali.

Sculture trapanesi in alabastro – alcune aggiunte¹

JEREMY WARREN, *ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD*

Sebbene Trapani sia storicamente meglio conosciuta per i raffinati e opulenti intagli in corallo, a partire dal sedicesimo secolo e per circa duecento anni anche la scultura in alabastro conobbe una fioritura in questa città. Come in numerosi altri settori delle arti decorative in Sicilia, Maria Concetta Di Natale ha apportato un contributo profondo alla conoscenza della scultura in alabastro a Trapani, in particolare attraverso l'importante mostra *Materiali Preziosi*, tenutasi al Museo Pepoli nel 2003². Laddove la mostra citata e altre ricerche successive sugli alabastrini trapanesi si erano concentrate principalmente su temi religiosi, un articolo recente di chi scrive ha posto l'attenzione su un gruppo di opere, in precedenza non note, ma di notevole rilevanza, di soggetto mitologico e allegorico³. Queste ultime potrebbero essere state prodotte specificamente per i mercati nord europei, e tra essi per quello della Gran Bretagna, dove sembrano essere giunte in numero sorprendente, a riprova degli stretti rapporti commerciali dell'epoca con la Sicilia. Dalla pubblicazione di quest'articolo, altre sculture degne di nota sono venute alla luce, alcune delle quali vengono qui discusse.

Punto di partenza per qualsiasi discorso sulla scultura trapanese in alabastro è la celebre figura devozionale della *Madonna di Trapani*, fin dal quindicesimo secolo oggetto di venerazione da parte di pellegrini provenienti da ogni parte del Mediterraneo e al di là di esso⁴. Già nel tardo diciassettesimo secolo, piccole copie della Madonna di Trapani in alabastro, corallo e avorio venivano prodotte a migliaia in una quarantina di botteghe situate lungo la “via degli scultori”, oggi via Torrearsa. Numerosi esemplari sopravvivono in chiese, musei e collezioni private in Italia, a Malta, in Spagna e altrove, tra cui

¹ Sono particolarmente grato a Roberta Cruciani per l'aiuto prestatomi nella ricerca per il presente saggio, e a Leda Cosentino, altra allieva di Maria Concetta Di Natale, per la traduzione dall'inglese. Ringraziamenti vanno anche a Lloyd de Beer, Helen Dorey e Laura Kugel.

² *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.

³ J. WARREN, *New perspectives on alabaster sculpture from Trapani*, in “Colnaghi Studies Journal”, 8 (2021), pp. 114-147, <https://colnaghifoundation.org/studies-journal.php>.

⁴ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani. Memorie Patrio-Storico-Artistiche*, Palermo 1878; V. SCUDERI, *La Madonna di Trapani e il suo Santuario. Momenti, opere e culture artistiche*, Trapani 2011.



Fig. 1, Bottega trapanese, 1675-1725 circa, *Madonna di Trapani*, alabastro con tracce di policromia, Londra, British Museum

anche una statuetta oggi a Edimburgo, che si dice ritrovata in una delle sepolture reali scozzesi nella cappella di Holyrood⁵. Un'altra statuetta della Madonna di Trapani era rimasta, senz'essere riconosciuta fino ad oggi, nelle collezioni del British Museum (Fig. 1)⁶. La figura, di considerevoli dimensioni, cerca espressamente di riprodurre l'eleganza gotica e le proporzioni slanciate dell'originale ed è molto vicina a un altro esemplare oggi al Museo Pepoli, sia per la dimensione che per la base su cui è montata⁷. La figura del British Museum, con la caratteristica base barocca, fu probabilmente prodotta negli ultimi decenni del diciassettesimo secolo o, possibilmente, agli inizi del secolo successivo (datazione attribuita all'esemplare trapanese).

Nella *Madonna di Trapani* del British Museum, il piedistallo è decorato con l'emblema della città di Trapani: un ponte a tre arcate che sorregge cinque torri al di sopra delle quali è posta una falce, il tutto infine

sormontato da una corona. L'intento propagandistico evidente nel piedistallo è prova che si affianca a riferimenti coevi che ritengono queste figurine un prodotto da esportazione, a proposito di cui Vincenzo Nobile, tra gli altri, fa notare che «non viene in Trapani forestiero che non riporti seco alla Patria qualche statuetta di corallo o di alabastro di Nostra Signora per provvedere alla devozione sua e dei paesani»⁸.

È probabile che la maggior parte delle statuette trapanesi in alabastro fossero originariamente montate su basi a se stanti per mezzo di perni quadrangolari in ferro⁹. La figura del British Museum può facilmente essere sganciata dalla base, il che spiega come tante sculture trapanesi siano oggi prive di piedistallo, sebbene la presenza di un foro profondo sul fondo della statuetta suggerisca che lo abbiano un tempo posseduto. I piedistalli sono spesso delicatamente intagliati e decorati e non stupisce pertanto che siano stati spesso riutilizzati per altre sculture.

⁵ J. WARREN, *New perspectives...*, 2021, p. 119, fig. 3.

⁶ Inv. BEP 1890,0411.1. Altezza con piedistallo 75.10 cm.

⁷ M. VITELLA, no. I.6, in *Materiali preziosi...*, 2003, pp. 118-119.

⁸ V. NOBILE, *Il tesoro nascosto riscoperto a tempi nostri dalla consecrata penna di D. Vincenzo Nobile trapanese cioè le grazie, glorie ed eccellenze del Religiosissimo Santuario di Nostra Signora di Trapani*, Palermo 1698, p. 579, cit. in G. CASSATA, *Le copie "piccole e preziose della Madonna di Trapani"*, in *Materiali preziosi...*, 2003, pp. 109-114, in part. p. 109.

⁹ J. WARREN, *New perspectives...*, 2021, p. 132, fig. 20.

Uno degli esempi più interessanti di tale pratica si trova tra le variegate collezioni del Sir John Soane's Museum di Londra: sul piedistallo, anch'esso recante l'emblema della città di Trapani, oggi poggia una minuta figurina bronzea di toro (Fig. 2). Questo bronzetto appartenne al ritrattista Richard Cosway (1742-1821) e fu acquistato da Sir John Soane nel 1821 alla vendita postuma della collezione del pittore¹⁰. Nel catalogo della vendita, dove è descritto come «Toro che rompe l'uovo, su base di marmo», il bronzetto sembra essere il principale oggetto d'attenzione, e come tale considerato fino ad oggi. Tuttora ritenuto un originale romano, il piccolo toro bronzeo è in realtà un esemplare di un modello italiano del diciassettesimo secolo che può essere associato, seppur alla lontana, con le figurine di animali prodotte da Giambologna e i suoi imitatori¹¹.

Anch'esso decorato con l'emblema di Trapani, sembra certo che il piedistallo della collezione Cosway fosse originariamente sormontato da una Madonna di Trapani. Un'analoga base nello stesso museo londinese porta invece sul davanti una conchiglia bivalve, e probabilmente serviva da supporto alla figura di un santo¹².

Sculture trapanesi in alabastro - per lo più a soggetto allegorico o mitologico - sono spesso opere fortemente espressive e di grande ingegnosità¹³, ma per la maggior parte di qualità non molto elevata.

Seppur con significative variazioni nel livello di rifinitura, la maggior parte di questa lunga serie di riproduzioni della Madonna di Trapani è spesso opera di *routine*. Altre sculture di carattere religioso sono al contrario rifinite con grande cura, come ad esempio le sculture di Giacomo Tartaglio (1678-1751) su disegni di Giovan Biagio Amico



Fig. 2, Bottega trapanese, 1700-1750 circa, piedistallo sormontato da una figurina bronzea di toro del XVII secolo, alabastro e bronzo, Londra, Sir John Soane's Museum. ©Sir John Soane's Museum, London (photo Art UK)

¹⁰ Inv. S136. Altezza 18 cm. *A Catalogue of the very Curious and Valuable Assemblage of Miscellaneous Articles of Taste and Virtù, the Property of [...] Richard Cosway, Esq. R.A., Mr Stanley, 22-24 Maggio 1821*, secondo giorno, lotto n. 67, acquistato da Soane per £2 12s. 6d.; S. LLOYD, *Richard and Maria Cosway. Regency Artists of Taste and Fashion*, catalogo dell'esposizione, Scottish National Portrait Gallery, Edimburgo 1995, pp. 79, 132, n. 211.

¹¹ C. AVERY, *La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia. Sculture: Bronzetti, Placchette, Medaglie*, La Spezia 1998, n. 142; P. CANNATA, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in Bronzo*, Roma 2011, n. 197.

¹² Inv. M632. Altezza 16.10 cm. Per una base simile a sostegno di una figura di San Giorgio si veda M.C. DI NATALE, no. V.5.2, in *Materiali preziosi*, pp. 226-227.

¹³ J. WARREN, *New perspectives...*, 2021, pp. 130-139.



Fig. 3, Alberto Tipa (attr.), 1750-1775 circa, *Cristo morto*, alabastro, Parigi, Galerie Kugel

nella chiesa Gesuitica di Trapani, o la grande figura di San Sebastiano attribuita alla bottega di Alberto Tipa (1732-1783), oggi nell'Abbazia di Anglesey, Cambridgeshire¹⁴.

Tra gli esemplari degni di nota della scultura trapanese in alabastro vanno incluse anche alcune figure di Cristo – generalmente di piccole dimensioni, talvolta di straordinaria fattura – lavorate in pietra incarnata o alabastro rosa, particolarmente adatta a rappresentazioni di Cristo e della Passione, per le venature rossastre che accentuano il realismo delle sofferenze del Redentore. Il gruppo include anche una figura di *Cristo alla Colonna* nella chiesa parrocchiale di San Filippo d'Agira a Zebbug (Malta)¹⁵ e una più grande del medesimo soggetto già nel mercato d'arte londinese¹⁶.

Uno splendido torso di Cristo in pietra incarnata, oggi in collezione Wyvern¹⁷, e un altro nella collezione Scaglia¹⁸, sembrano essere frammenti di sculture a tutta altezza, sebbene siano anche molto simili ad altre due figure concepite invece sin dall'inizio come mezzi busti¹⁹.

Queste figure di Cristo sono certamente oggetto di profonda devozione; in esse, gli occhi e la bocca spalancati sembrano in atto di richiamare l'attenzione di chi osserva. Il

¹⁴ IDEM, *New perspectives...*, 2021, pp. 122-125, fig. 8.

¹⁵ R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi. Arti Decorative Siciliane a Malta 1565-1798*, Palermo 2016, p. 150, no. III.2; J. WARREN, *New perspectives...*, 2021, p. 122, fig. 7. Altezza 43 cm.

¹⁶ Phillips Londra, 8 Luglio 1992, lotto n. 97. Altezza 78 cm.

¹⁷ P. WILLIAMSON, *The Wyvern Collection. Medieval and Renaissance Sculpture and Metalwork*, Londra 2018, p. 358, n. 184. Altezza 11.2 cm.

¹⁸ Altezza 22 cm.

¹⁹ Christie's, Londra, 20 Aprile 1996, lotto n. 54. Altezza 29.5 cm.; Christie's, New York, 21 Ottobre 2004, lotto n. 1039. Altezza 14.5 cm.



Fig. 4, Alberto Tipa (attr.), 1750-1775 circa, *Cristo morto* (part.), alabastro, Parigi, Galerie Kugel

volto del Cristo è poi definito con eleganza e delicatezza: la barba leggermente bipartita, la chioma che ricade in ciocche ondulate ai lati della testa e fin sulle spalle, lavorata a sottosquadro. Anche il torso e, laddove sopravvivono, le braccia e le dita, sono resi in maniera espressiva e delicata.

Il senso di devozione contemplativa di queste sculture si manifesta al livello più elevato nel *Cristo Morto con gli strumenti della Passione*, un tempo nella collezione Cook, costituita nel diciannovesimo secolo per il mercante britannico Sir Francis Cook (1817-1901)²⁰. Sembra plausibile che la scultura (Figg. 3-4) sia stata acquistata in Spagna, come molti dei dipinti un tempo parte di questa famosa collezione. Questa splendida scultura contrappone deliberatamente la pietra incarnata, con l'intensità emotiva data dalle venature nere, per la figura del Cristo, con l'alabastro bianco usato per il pannello, il letto su cui la figura è deposta e gli strumenti della passione.

La qualità della scultura è ovunque elevata, con le pieghe del lenzuolo scolpite in profondità, che in certi punti quasi replicano la sottigliezza della carta. Sul davanti, un cartiglio con una minuscola *Deposizione* è affiancato su entrambi i lati dagli strumenti della Passione, presentati come exquisite nature morte. Minuscole scene di questo tipo si trovano spesso anche in sculture in alabastro di più alte aspirazioni prodotte a Trapani, per lo più ispirate alle piccole scene di carattere narrativo poste alla base di alcune

²⁰ Christie's, Londra, 15 Maggio 1984, lotto n. 81. 18 x 36 cm. E. KRIS, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance*, Vienna 1929, p. 86, n.353, tav. 86 (attribuito erroneamente ad Alessandro Masnago).

statue del quindicesimo e sedicesimo secolo provenienti dalle botteghe dei Gagini o di Francesco Laurana.

Sebbene l'iconografia del Cristo Morto fosse molto popolare presso le confraternite siciliane nel diciottesimo secolo, essa sembra relativamente rara presso la scultura trapanese in alabastro, all'interno della quale l'esemplare più importante è la grande figura di Cristo della Cattedrale di Trapani, opera di Giacomo Tartaglio²¹.

Un altro *Cristo Morto* in collezione privata sembra vicino a quello della collezione Cook, sia nelle dimensioni che nel contrasto tra la pietra incarnata utilizzata per la figura del Cristo e l'alabastro bianco del letto, dal panneggio elegantemente raccolto e dalle gambe ricurve²². Questo è, tuttavia, meno rifinito della scultura già in collezione Cook, e forse paragonabile piuttosto a un gruppo di figurine di Santa Rosalia reclinata, derivazioni della "Santuzza" in alabastro nella Chiesa dei Gesuiti di Trapani, firmata e datata da Giacomo Tartaglio nel 1717²³.

Il *Cristo Morto* della collezione Cook si discosta stilisticamente dal carattere più nervoso della *Santa Rosalia* di Tartaglio e ancor più da quello fortemente espressivo del *Cristo Morto* della Cattedrale.

Quanto all'altro grande scultore settecentesco trapanese, Alberto Tipa, solo una scultura, il *Cristo in Croce* a grandezza naturale del Palazzo Vescovile di Trapani, gli è universalmente attribuita²⁴.

Numerose altre opere, tuttavia, sono state variamente attribuite al Tipa, tra cui l'*Ecce Homo* del Museo Diocesano di Mazara del Vallo e un altro *Cristo alla Colonna*, che ha una minuscola scena con il *Cristo porta croce* in un piccolo cartiglio al centro della base²⁵.

Seppur sia necessario adoperare estrema cautela nell'attribuire sculture trapanesi in alabastro, un'attribuzione del *Cristo Morto* già in collezione Cook ad Alberto Tipa, noto per l'uso della pietra incarnata, è senz'altro possibile. Il corpo delicatamente modellato del Cristo è infatti paragonabile a quello del *Cristo alla Colonna*, persino nella fisionomia e nelle chiome che ricadono sulle spalle in fitti riccioli.

In senso più ampio, questa opera dal carattere intenso e fortemente sentito, presenta affinità con la descrizione data da Giuseppe di Ferro del perfezionismo ossessivo e del carattere marcatamente introspettivo del Tipa: «Un carattere serio, e riflessivo, una certa ragione malinconica dominava tutte le facoltà dell'anima di Alberto»²⁶. Chiunque ne sia l'autore, il *Cristo Morto* della collezione Cook è certamente un momento culminante della scultura in alabastro trapanese.

²¹ R. VADALÀ, n. 19, in *Mysterium crucis nell'arte trapanese dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di M. Vitella, Trapani 2009, pp. 120-121.

²² C. BAJAMONTE, n. IV.28, in *Materiali preziosi*, 2003, p. 196. 20 x 42 cm.

²³ M. VITELLA, n. V.9.2, in *Materiali preziosi...*, 2003, pp. 247-249; per le derivazioni si veda anche T. CRIVELLO, nn. V.9.9-11, in *Materiali preziosi...*, 2003, pp. 252-253.

²⁴ L. NOVARA, n. 16, in *Mysterium crucis...*, 2009, pp. 114-115; A. MIGLIORATO, *La Scultura in Alabastro a Trapani: Nuovi Spunti di Ricerca*, in *El alabastro. Usos artísticos y procedencia del material*, ed. C. Morte, Zaragoza 2018, pp. 239-254, in part. p. 254.

²⁵ M. VITELLA, nn. IV.3-4, in *Materiali preziosi...*, 2003, pp. 181-183.

²⁶ G. DI FERRO, *Biografia degli uomini illustri trapanesi*, vol. I, Trapani 1830, p. 244.

Il presepe in cera di Giuseppe Arena. Brevi riflessioni su un inedito documento del XVIII secolo

DANIELA RUFFINO, *SOPRINTENDENZA AI BENI CULTURALI E AMBIENTALI DI PALERMO*

In Sicilia la produzione di manufatti artistici in cera, materia duttile e dalla insuperabile resa mimetica, ha avuto nel corso dei secoli XVII e XVIII una notevole diffusione. Uno dei temi meglio rappresentati e più richiesti dalle famiglie nobili o agiate è stato quello del presepe, che annualmente veniva allestito nelle dimore per commemorare gli eventi evangelici. Dapprima ideato con pochi personaggi contenuti entro teche con cornici riccamente decorate, che si potevano trasportare facilmente, ben presto è noto, come ci tramandano le fonti erudite, che vennero creati presepi di dimensioni sempre più grandi, più ricchi di personaggi e di scene, immaginati, costruiti e ambientati secondo i canoni già codificati per il presepe siciliano e napoletano nella seconda metà del Seicento, caratterizzati quindi dall'opulenza e dallo sfarzo con figure mobili che si potevano disporre liberamente nella scena, presumibilmente ispirati alle piccole sculture presepiali prodotte in legno, tela e colla, dallo scultore trapanese Giovanni Matera (1653-1718) e dalla sua bottega nello stesso periodo¹.

Oggi il rinvenimento di un raro e straordinario documento datato 29 gennaio 1711², in cui è descritta con dovizia di particolari la commissione, da parte di un tale don Francesco Rosario Bonaccolto³ al maestro Giuseppe Arena⁴, di un ricco e sfarzoso presepe formato da ben 230 personaggi in cera a tuttotondo, di cui 150, compresi molti puttini, re magi, paggi caudatari, servitori con cavalli e cammelli, pastore e gregge, «in

¹ Sulla figura e la produzione del Matera vedi G. BONGIOVANNI, *Giovanni Antonio Matera*, monografia allegata a "Kalos. Arte in Sicilia", n. 6, novembre- dicembre 1991.

² ASPa (Archivio di Stato di Palermo), not. Bartolomeo Marchese, n. 972, ff. 205-206, f. 525 (lista del 23 luglio 1711). Si riporta in appendice la trascrizione della parte relativa alla lista in cui sono descritte le scene della *Natività* e quella dell'*Adorazione dei Magi*.

³ Purtroppo il documento non dà alcuna notizia sul committente neanche la provenienza, non si sa se agisce per conto di qualcuno in qualità di procuratore o di agente.

⁴ Potrebbe trattarsi dello stesso Giuseppe Arena ricordato dal Gallo, attivo però alla fine del XVIII secolo, nel suo manoscritto o trattarsi di un'omonimia, cfr. A. GALLO, *Notizie de' figuralj degli scultori e fonditori e cisellatori siciliani ed esteri che son fioriti in Sicilia da più antichi tempi fino al 1846 raccolte con diligenza da Agostino Gallo da Palermo* (ms. XV.H. 16 e ms. XV.H.15), a cura di C. Pastena, Palermo 2004.

cera vestuti di tela delicata coloriti di color vago» (leggiadro, vistoso, grazioso), ed 80 animali tra «quadrupedi e volatili di diversa sorte lavorati alla naturale» e da abbellire, testimonia per la prima volta a Palermo, la produzione di grandi presepi artistici in cera con l'uso di statuine ideate e prodotte sia con la tecnica delle cere rivestite (anima in legno e parti visibili in cera rivestite di nobili tessuti) sia di figurine a cera piena da completare (vedi cammelli e cavalli che sicuramente richiedevano parti in cuoio), agli inizi del '700.

Il Bonaccolto chiede all'artista di modellare le statuine secondo una «mostra» ed «una lista di disegno e positura», per la quale si potrebbe ipotizzare nell'ideazione del disegno con leggenda l'intervento di un regista architetto-scenografo o artista, sottolineando che devono essere «rinettate» quindi ben delineate e con una buona resa espressiva.

Per quanto riguarda le misure richieste per i personaggi il committente vuole che abbiano un'altezza di 2/3 (cm. 18 circa, compresi re magi, cavalli, cammelli, paggi e puttini), il gregge sia proporzionato all'altezza del pastore e gli animali minuti siano di un 1/3 (cm. 9 circa). Tutto ciò fa pensare alla conoscenza diretta del committente e del *cerajuolo* dei personaggi scolpiti dal Matera (delle medesime misure) che in quegli anni presso il Convento di Sant'Antonio da Padova ideò e scolpì il presepe ora conservato al Museo Etnografico Giuseppe Pitrè di Palermo. Sebbene non sia ben specificato nel documento lo spazio sacro in cui sarebbero state inserite le statuine, alcuni elementi farebbero presupporre che erano state immaginate in un paesaggio roccioso (vedi *Madonna e San Giuseppe* seduti entrambi su rocce) secondo una scena tradizionalmente codificata che rimanda ancora al Matera, alla pittura coeva dello stesso soggetto e alle figurine della natività attribuite a Procopio Serpotta dell'Oratorio del Carminello di Palermo, in un contesto scenografico di architettura e paesaggio dinamicamente barocco, come indicano le dimensioni diverse dei personaggi.

Sei mesi dopo, precisamente il 23 luglio, il committente alla presenza dell'Arena sente il bisogno di depositare presso il notaio Marchese una lista dettagliatissima in duplice copia a cui l'artista dovrà attenersi scrupolosamente nel plasmare e rivestire i personaggi delle due scene focali del presepe commissionato in gennaio: l'*Adorazione dei Magi* e la *Sacra Famiglia*, precisando inoltre che l'Arena non è obbligato «a fare li guarnimenti ed altri delli cavalli che ci l'ho da fare nudi»⁵.

Per quanto riguarda la descrizione dell'abbigliamento e della positura dei personaggi più importanti vuole che la Madonna, seduta su una roccia nell'atto di allattare il bambino Gesù nudo, dovrà indossare il tipico abito da popolana/contadina del '600 dai classici colori: veste rossa, «gippone» (giacca aderente color cremisi con bottoni,

⁵ Questa precisazione fa pensare che altri specialisti sarebbero intervenuti nel perfezionare le statuine del presepe, ma per quanto siano state consultate tutte le unità archivistiche del notaio B. Marchese non sono state rinvenute ulteriori notizie.

Il presepe in cera di Giuseppe Arena. Brevi riflessioni su un inedito documento del XVIII secolo

balza in vita, maniche larghe e arricciate alle spalle e strette dall'avambraccio al polso), sulla gonna un «faudellino» (grembiule bianco), sul capo un fazzoletto bianco e manto celeste. Per quanto riguarda San Giuseppe anch'esso seduto su una roccia «ammirativo e pensoso» dovrà portare un cappello in paglia posto sulle spalle che denota una visione già arcadica e i colori della tunica e del mantello, rispettivamente turchese e rosso, mostrano una certa indipendenza dalla tradizione che prevedeva tunica violacea e manto giallo.

Segue la lunga descrizione relativa all'arrivo dei Magi davanti alla grotta di Betlemme, giunti dall'Oriente per omaggiare con doni il nuovo Re, gruppo da posizionare a destra della Natività, che ci conforta nell'ipotesi della fastosità del presepe, infatti i tre sapienti dovranno indossare, in un corteo animatissimo, vesti regali di foggia orientale con mantelli colorati e ricamati in oro e cappuccio d'ermellino, cappello frigio, corona e turbante e dovranno essere accompagnati da paggi caudatari vestiti alla moda e servi scalzi e seduti che assisteranno rispettivamente i cavalli dei tre re e i cammelli carichi di doni. La richiesta di inserire «molti puttini» fa pensare che festanti potessero essere disposti simmetricamente in alto reggendo un cartiglio o uno scudo, in pieno stile napoletano. Il ricercato preziosismo delle vesti e dei manti, il luccichio dell'oro, la richiesta di calzari tipici dei sacerdoti del culto di Mitra dei dignitari al seguito, la presenza di valletti vestiti alla moda, di servi dall'incarnato scuro e di animali strani per gli europei come i cammelli, di copricapo quali turbanti, berretti frigi e caratteri ornamentali tipici dell'Oriente, esprime al meglio uno dei filoni più accattivanti della tradizione iconografica, l'interpretazione esotica dell'evento.

In assenza di un opportuno raffronto tra informazioni documentarie e opera di riferimento si può ipotizzare che l'opera commissionata all'Arena si possa collocare in quella fase di fine Seicento, tra crisi e trasformazioni, che apre al Settecento con quei linguaggi espressivi ancora permeati dall'idea di natura ed ancorati al genere pastorale e pittoresco che saranno gli artefici del tardo barocco. Il documento inoltre testimonia in modo emblematico quella fase della trasformazione dei presepi in cui alla scena della Natività, e a quella dell'Adorazione dei pastori sull'onda dei presepi siciliani e napoletani si affiancano un numero sempre più ampio di nuovi personaggi.

Appendice documentaria

ASPa, not. Bartolomeo Marchese, n. 972, f. 525

(...)

«Per la beatissima vergine Maria assisa sopra una rocca con la faccia quasi verso la spalla destra che con il braccio sinistro mantenga a Giesù Bambino nudo posato sopra un faudile bianco, il quale bambino stia abbracciato con la beatissima vergine in segno

di allattare cioè che habbia il braccio destro posato sopra la spalla sinistra della beatissima vergine e la mano sinistra che tenga la mammella della B. V. e che habbia voltata la faccia verso la spalla in segno di guardare al santo re dell'Oriente e che habbia il piede sinistro in segno di darlo a baciare al detto santo re e li ochi della B. V. ancora hanno di essere in segno di guardare al detto santo re e detta B. V. ha di havere la mammella sinistra unita dal petto, e che li compariscono i piedi di cera calzati con pantofoli e che habbia il gippone a faudetta di color chermesino e il manto torchino e un fazzoletto sciolto sul capo e il braccio destro della B. V. sia disteso in segno di licenza il dono dal santo re. San Gioseppe canuto e calvo con barba assiso sopra una rocca che con la palma della mano destra mantenga una moletta e il govito <!> del braccio sinistro sia appoggiato sopra detta moletta e la palma della mano sinistra sia appoggiata alla guancia sinistra e che habbia li ochi in segno di guardare a qualche persona ammirativo e pensoso e che li compaiono i piedi di cera calzati con pantofali e che habbia detti piedi incrociati e che habbia detto santo una veste longa di color torchino e un mantello rosso su le spalle e un cappello paglino sopra il detto mantello dietro le spalle. Un re vecchio calvo e barbuto che habbia il genocchio destro piegato sopra la terra e la gamba sinistra in piedi e il menzo corpo di sopra piegato in segno di adorare il bambino Giesù per baciarlo e con la mano sinistra porga il vaso del dono alla b. v. e che habbia la manta reale chermesina riccamata di oro con il cappuccio di armellina e che habbia le gambe nude trapuntate con una stivaletta trasparente. Un gentiluomo in piedi vestito alla francesca con vesti di color vago che con la mano destra tenga la punta della manta reale di detto re e che con la mano sinistra in segno di tener la corona e il scettro del re e che habbia il cappello sotto il braccio sinistro e che habbia la faccia voltata verso la spalla sinistra un cavallo per detto re bianco piziato con macchie neri tutto di cera con sua pilatura alla naturale con sua sella, gualdrappina, cinga, cudera, pettorale e freno e scochi differenti alla crini tutti al naturale, quale cavallo stia in piedi in segno di star fermo e detto cavallo habbia la testa e li crini voltati verso la spalla destra. Un schiavo bianco con il mustazzo con cilecco rosso e che habbia il petto sfigliato e calzoni bianchi e gambe e piedi nudi in segno di tener la briglia del cavallo di detto re con la mano destra e con la mano sinistra tenga una birretta alla torchesca rossa. Un camello tutto di cera con pilatura e color al naturale con la testa voltata verso la spalla destra carico con dui bagulli con suo freno, vardella, cudera, cinga e pettorale tutti al naturale, quale camello stia in atto di star fermo in piedi. Uno schiavo bianco con cilecco torchino petto nudo e gamba e piedi nudi assettato su il terreno e berretta torchischa in testa, che con la mano destra tenga la briglia di detto camello e con la mano sinistra tenga una pipa in bocca. Un re bianco Giovanne ! che staiia in segno di scavalcare, cioè che habbia la mano destra in segno di tener il pomo della sella e la mano sinistra che tiene la parte di dietro di detta sella et il scettro et il piede destro dentro la staffa et il piede sinistro posa-

to in terra e che habbia la corona sul capo con la sua manta incarnata riccamata di oro e il suo cappuccio di armellino e le gambe nude guarniti con stivaletta trasparente e che habbia la faccia verso la spalla sinistra e che habbia una cimitarra pendente al fianco. Un gentiluomo vestito all'ebraica con cimitarra che habbia la faccia voltata verso la spalla destra tenga un fazzoletto e che habbia la berretta pendente sotto la scella sinistra. Uno schiavo bianco vecchio barbuto con il cetro con il cilecco verde sfigliato con gambe e piedi nudi, e che habbia la faccia voltata verso la spalla sinistra che con la destra tenga la briglia del cavallo di detto re e con la mano sinistra tenga una berretta gialla torchischa. Uno schiavo nero con il cilecco verde in calzoni di tela sfigliato con gambe e piedi nudi assettato in terra che habbia la gamba destra posta sopra la coscia sinistra e che il gomito del braccio destro sia appoggiato sopra la coscia destra e la palma della mano di detto braccio sia appoggiata alla guancia destra e con la mano sinistra tenga la briglia di un camello. Un cavallo tutto di cera nero con machie bianchi che habbia la testa e crini voltati verso la spalla destra con sua pilatura alla naturale, sella, gualdrappina, staffe, caduta, cinga, pettorale freno e scochi diversi alli crini tutti al naturale, quale cavallo stia in piedi in segno di star fermo. Un camello tutto di cera con pilatura e colore al naturale con la testa voltata verso la spalla destra carico con due bagulli con suo freno, verdella, cudera, cinga e pettorale tutti al naturale il quale camello sia in atto di star fermo in piedi. Un re olivastro (con mustazzo) giovane a cavallo con la corona a turbante su il capo con manta chermesina riccamata di oro che con la mano sinistra tenga il scettro e la briglia del cavallo e con la destra tenga il vaso del dono da offerirlo alla B. V. Un cavallo tutto di cera con sua pilatura al naturale di color bianco pizziato con machie rosse e che habbia la sella, gualdrappina, staffe e freno al naturale il quale cavallo stia in atto di camminare. Un schiavo nero a cavallo che con la mano sinistra tenga la briglia di detto cavallo e con la mano destra tenga una tromba che in atto staiia sonando. Un cavallo baio tutto di cera con sua pilatura al naturale con sua sella, gualdrappina staffe cudera, cinga e freno quale cavallo stia in atto di camminare. Uno schiavo bianco barbuto cavalcato sopra la schiena di un camello e che habbia il cilecco rosso e il petto sfigliato, gambe e piedi nudi, con un turbante in testa che con la mano sinistra tenga la briglia di detto camello e con la mano destra una verga in segno di battere la parte di dietro di detto camello. Un camello tutto di cera con pilatura e color al naturale (quale servo per detto schiavo) che in atto staiia camminando con dui baqgulli, verdella, cinga, pettorale e freno tutti al naturale. Si avverte che detti personaggi tutti debbano essere eguali di statura all'altezza di dui terzi e che ciascheduno habbia li membri del corpo alla proporzione sopra il naturale e sopra li altezza di dui terzi e similmente detti animali habbiano da essere alla proporzione giustificata a riguardo dell'altezza di detti personaggi. E circa a colori e riccamo et altri ornamenti espressati nella presente lista si intendano di doversi fare secondo e li obligationi nel contratto fatto fra don Francesco Rosario Buonaccolto

Daniela Ruffino

e mastro Giuseppe Arena per li atti di notaro Bartolomeo Marchisi sotto li 29 gennaio p. p. 1711 al quale in tutto si habbia relatione e detti personaggi et animali sono a conto delli personaggi et animali obligatosi detto di Arena al detto di Buonaccolto farci in virtù del suddetto contratto. In Palermo hoggi 23 luglio 1711. Don Francesco Rosario Buonaccolto».

Maestri orefici forestieri a Roma. Ascesa e ridimensionamento all'interno della corporazione romana

LUCIA AJELLO, *ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI MACERATA*

Una delle peculiarità che ha sempre contraddistinto la storia dell'oreficeria romana è quella di mostrare un carattere inclusivo e cosmopolita¹. Orefici e argentieri provenienti da diverse regioni italiane ed europee hanno reso preziosa la storia orafa di Roma, prediligendo l'Urbe come propria sede per aprire o inserirsi in bottega; un fenomeno che si sviluppa in particolare dal rientro del papa a Roma, dopo la parentesi avignonese, nel 1420 con Martino V².

Nel corso del Quattrocento risultano operanti nell'Urbe circa 150 maestri tra orafi e argentieri e mercanti di pietre preziose, di cui si rilevano poche maestranze romane; così per un più facile inserimento nell'Arte spesso gli orafi stranieri sposavano le figlie dei colleghi romani³.

I diversi stimoli culturali di orefici spagnoli, senesi, fiamminghi, veneziani e di altre regioni d'Italia si incontravano con l'*humus* culturale romano. Si riscontrano nei tesori delle chiese di Roma numerosi manufatti che esprimono questa temperie culturale⁴.

¹ A questo argomento è stata recentemente dedicata da chi scrive una relazione al convegno di Jaén sulle ricerche dei giovani studiosi del Rinascimento: L. AJELLO, *Maestri forestieri a Roma nel XVI secolo, il loro ruolo nella storia dell'oreficeria romana*, in *Encuentro internacional de Jóvenes Investigadores del Renacimiento*, Universidad de Jaén, 11-12 novembre 2019.

² Gli orefici accompagnavano, talvolta, i pontefici loro connazionali e ministri e ambasciatori da ogni stato preferivano rivolgersi a orefici conterranei. È nota la presenza dei maestri orafi catalani Pietro Diez e Antonio Perez de las Cellas di Saragoza al seguito di Callisto III; per il senese Pio II si rileva il suo concittadino Pietro di Antonio; al tempo di Paolo II Barbo fu attivo a Roma l'orefice veneziano Bernardino di Petrocco. cfr. A. M. PEDROCCHI, *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo*, Roma 2010, p. 8.

³ *Ibidem*

⁴ Si vedano a titolo esemplificativo alcune opere di maestranze di varia nazionalità presenti nelle chiese di Roma cfr. schede nn. 59, 83, 99, 132, in *Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di M. Andaloro, Roma 1975. Si rilevano altresì manufatti d'arte sacra realizzati da maestri tedeschi a Roma presenti in collezioni internazionali cfr. L. AJELLO, *Il culto delle reliquie e la storia dei loro preziosi contenitori. Alcuni argenti romani nei conventi de las Descalzas Reales e de la Encarnación di Madrid*, in "Además de revista del Museo Nacional de Artes Decorativas", IV (2018), pp. 9-27.

Il movimento di maestranze specializzate a Roma si configura quindi come tassello di un mosaico complesso che restituisce l'immagine di una crescente immigrazione di artisti di origine italiana ed europea che si riversano nell'Urbe, divenendo un elemento strutturale delle vicende romane rinascimentali.

Per comprendere fino in fondo quanto gli orefici Forastieri fossero importanti per la categoria bisogna menzionare l'editto di fondazione della corporazione degli orefici dell'Alma città di Roma in cui alla presenza di un notaio nel giugno del 1508 «si elegerono li providi homini mastro Santo De Cola, mastro Joan Baptista de Amici Romano, mastro Antonio de Tusci bolognese et mastro Laurenzio de Grossi genovese che seguitano la corte de Roma (...) ad vedere et ordinare statuire e reformare et fare novi statuti et fare tutte et singole cose che pareranno utili honeste et oportune et necessarie a la università da essi»⁵.

Questo atto testimonia che orefici bolognesi, genovesi hanno riscritto e adeguato gli ordinamenti della corporazione romana fin dalla sua fondazione. Benché siano vicende abbastanza note, quelle legate alla fondazione della congregazione degli orefici, preme sottolineare alcuni aspetti legati agli orefici stranieri: nella stessa riunione del 1508 gli orefici romani (di nascita e di adozione) decisero altresì, di acquisire un terreno sulle rive del Tevere dove sorgeva l'antica Chiesa di S. Eusterio, per costruirvi una nuova chiesa e avere così una sede per riunirsi autonomamente⁶. Nel documento redatto alla presenza di due notai, Pietro de Merilis e Latino de Masiis compaiono 19 maestri orefici, rappresentanti la maggior parte della corporazione, di cui ben 13 risultano provenire da varie località anche straniere: quattro da Firenze, due da Milano, gli altri da Alessandria, Bologna, Camerino, Siena, Sutri, da Valencia e dalla Corsica⁷.

Preziose informazioni che dimostrano la notevole presenza degli orefici forestieri nella città eterna possono essere tratte dalla *Descriptio Urbis* del 1526-1527⁸. Il censimento effettuato prima del tragico Sacco rileva 48 orefici, registrati perlopiù con il solo nome e il numero di bocche da sfamare, ma talvolta compare l'indicazione delle loro origini: Ioanne Antonio de Alexandria, Ian de Sardinia (Sardegna), Francisco mantuanano (di Mantova), Bernardino di Pesaro, Matheo genovese⁹.

⁵ Archivio dell'Università e Nobil Collegio degli Orafi e Argentieri di Roma (da qui in poi A.U.N.C.), n.1 *Statuti 1*, ff. III^r-IV cfr. C. DI GIACOMO, *Università e Nobil Collegio degli Orefici Gioiellieri Argentieri dell'Alma Città di Roma*, in *L'Oro nei secoli dalla collezione Castellani*, a cura di A. Russo Tagliente-I. Caruso, Roma 2014, p. 31.

⁶ A.U.N.C., n.145 *Protocollo B*, ff. 445-448.

⁷ Archivio di Stato di Roma (da ora in poi A.S.R.), CNC, *notaio Latinus de Masiis*, vol. 1094, f. 60^v, 1508 giugno 13.

⁸ Cfr. L. AJELLO, *Orefici, argentieri e il Sacco di Roma. Appunti di storia dell'oreficeria romana nel XVI secolo, in 1527. Il Sacco di Roma*, a cura di S. Frommel-J. Delaplanche, Roma 2020, pp. 209-224.

⁹ E. LEE, *Descriptio Urbis. The Roman Census of 1527*, Roma 1985, pp. 323-344. Si veda la riedizione: IDEM, *Habitatores in Urbe. The Population of Renaissance Rome. La popolazione di Roma nel Rinascimento*, Roma 2006.

Questa atmosfera internazionale è testimoniata ancora dopo qualche decennio da Montaigne, secondo cui Roma è la città «dal carattere più cosmopolita del mondo (...) fatta in parte di stranieri, e [dove] ognuno ci sta come a casa sua»¹⁰.

Un inedito documento del 1738 e il ridimensionamento degli orefici forestieri a Roma nel nuovo statuto

Alla luce di questi dati documentali, quindi, può risultare sorprendente rilevare il cambio di rotta intrapreso dai maestri orafi romani nel corso del XVIII secolo. Il legame tra orefici romani e forestieri si può approfondire grazie a un inedito documento del 7 settembre 1738¹¹ (Figg. 1-2-3): una supplica rivolta a Clemente XII da parte della preziosa corporazione consente di analizzare il ruolo a cui erano giunti gli orefici “forestieri” nell’Urbe nel corso del Settecento e il tentativo da parte dei colleghi romani di ridimensionarlo. Oggetto del documento è una proposta di riformare lo statuto della categoria romana per il disordine causato dall’elezione di “uomini d’arte” non capaci e all’altezza del compito chiamato ad assolvere. Uomini che, sottilmente si specifica, appartengono alla classe dei forestieri: «Ma siccome, Santo Padre, da pochi anni a questa parte si è toccato con mani che tra forestieri assai inferiori di numero rispetto ai romani pochi contansi di quell’esperienza e idoneità ricercato dallo statuto stesso e dall’indole stessa della carica medesima, cio che ha cagionato e cagiona molto disordine nell’elezione»¹². Si ricorda, infatti, che gli “imbussolatori” ovvero i professori orefici e argentieri che avevano acquisito la patente ed erano arrivati a ottenere un grado più importante all’interno del loro collegio, secondo gli ordini dello statuto, erano chiamati a eleggere quattro maestri (due romani e due forestieri) per ricoprire i seguenti quattro ruoli: uno camerlengo e gli altri tre consoli al seguito della curia romana. Una regola sempre osservata dalla congregazione ma messa a dura prova dalla difficoltà di trovare forestieri esperti e capaci negli anni in cui vivono gli imbussolatori romani. Una tendenza che, si rimarca nel documento, non accadeva in passato.

La soluzione paventata dalla congregazione nel manoscritto del 1738 è quella di dare potere decisionale agli imbussolatori per stabilire già i ruoli ai quattro maestri designati a loro arbitrio senza dover sottostare all’antica regola di selezionare due romani e due forestieri. Si segnala che il documento, in questo passaggio, viene addirittura sottolineato per dimostrare l’importanza della supplica: «Per ciò gli uomini dell’Arte suddetta a questo preciso effetto radunati in una cong.ne g.nale hanno risoluto con-

¹⁰ M. DE MONTAIGNE, *Viaggio in Italia*, Bari 1991 (ed. or. Paris 1774), p. 211.

¹¹ A.U.N.C., *Supplica del Collegio degli Orefici e Argentieri di Roma a Papa Clemente XII*, busta n. UOA 02 22 cfr. L. AJELLO, *Il Museo Virtuale degli argenti romani nelle collezioni internazionali (XVI-XVIII secolo)*, tesi di dottorato in Storia dell’Arte, Sapienza Università di Roma, A.A. 2015-2016, pp. 27-31.

¹² *Ibidem*.



Fig. 1, A.U.N.C., *Supplica del Collegio degli Orefici e Argentieri di Roma a Papa Clemente XII*, busta n. UOA 02 22, 1738 settembre 7, f. 1

cedere ai medesimi imbussolatori la facoltà di prescegliere a loro arbitrio le sud. Cariche di Camerlengo e consoli promiscuamente di forestieri e romani senza esser tenuti a osservare l'antico metodo di eleggere due romani e due forestieri»¹³. Il fine ultimo, secondo la supplica, è a vantaggio esclusivo del commercio e all'utile vantaggio dell'arte. Più avanti nel documento si specifica che non debba essere *conditio sine qua non* che nella rosa dei nomi debbano comparire i forestieri così come i romani: «Su proposta delli signori che sarebbe bene fare un decreto nel quale si dia facoltà alli

imbussolatori pro tempore di poter nell'elezione che doveranno fare de nuovi consoli porre nella palla quelli maestri che a loro parere piaceranno e giudicheranno più atti per esercitar la carica di console a vantaggio del nostro collegio, della nostra chiesa, università senza aver riguardo che siano due romani e due forestieri come si è praticato finora ma possano mettersi indifferentemente maestri romani o forestieri come stimeranno più a proposito»¹⁴.

Il Nuovo statuto del nobile Collegio degli Orefici, ed Argentieri di Roma redatto nello stesso anno della supplica con l'approvazione di Clemente XII Corsini e pubblicato nel 1740, mostra come il Collegio riformasse nuovamente i propri statuti a partire dalla supplica degli imbussolatori: «De Soggetti che averanno scelti debbino formarne non più di tre quaterne, e perché con l'esperienza si è riconosciuto, che l'antico costume di tenere obbligati gli imbussolatori di formare le dette quaterne di due Romani e due Forastieri ha dato motivo di difficilmente trovarsi chi accettava tale carica, perciò si statuisce che in avvenire abbiano li medemi tutta la libertà di formare dette quaterne indifferentemente da Romani o Forestieri, bensì per il buon regolamento dell'affari concernenti la Professione debbano per quanto possano comporre le dette quaterne di due Orefici e due Argentieri»¹⁵. Il pontefice, pertanto, accoglie positivamente le istanze poste dalla congregazione, quantunque ponga una condizione che contribuisca a

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Nuovo statuto del nobile Collegio degli Orefici ed Argentieri di Roma confermato in forma specifica dalla Santità di nostro Signore Clemente XII* Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica 1740, p. 8.



Fig. 2, A.U.N.C., *Supplica del Collegio degli Orefici e Argentieri di Roma a Papa Clemente XII*, busta n. UOA 02 22 1738 settembre 7, f. 2

differenziare le specializzazioni dei lavoratori dei metalli nobili: l'antica distinzione tra romani e forestieri dal pontificato di Clemente XII in poi, avrebbe riguardato orefici e argentieri¹⁶. «In un'ognuna di dette quaterne scelgano il più capace, meritevole ed sperimentato, e questo nominino per Camerlengo, purché sia stato almeno un'altra volta in officio di Console»¹⁷. Il papa acconsente anche alla supplica degli imbussolatori relativa alla possibilità di scegliere il console, benché immediatamente ponga il divieto di scegliere tra saggiatori e bollatori perché questi dovevano essere subordinati allo stesso console.

Tornando al ruolo assunto dagli orefici e argentieri forestieri nell'Urbe, sebbene in nessun punto dello statuto fosse palesata la chiara volontà di metterne in ombra il loro potere all'interno della confraternita, bisogna rilevare che subirono un altro velato attacco anche nella possibilità di ottenere la patente. Rispetto ai colleghi romani che dovevano dimostrare quattro anni di praticantato, i forestieri dovevano dimostrare uno in più¹⁸. Anche da un punto di vista economico erano maggiormente vessati: «che se il pretendente fosse di un'altra nazione straniera, in tal caso oltre ai documenti

¹⁶ Con la riforma dello statuto il Sodalizio assumeva definitivamente il nome di “Nobil Collegio degli Orefici ed Argentieri di Roma” avendo accorpato, dopo il 1650, gli argentieri già appartenenti all'Università del “battiloro”. Appartenevano altresì all'arte degli orefici i diamantari, i gioiellieri, i pietrari e i segatori di pietre cfr. C.G. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia, notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzoni individuali e dei punzoni di stato*, vol. I, Roma, 1958, p. 5.

¹⁷ *Nuovo statuto del nobil Collegio degli Orefici*, 1740, p. 9.

¹⁸ «Se poi sarà Forestiero, debba provare, oltre l'essere stato ammesso dalla Congregazione de' Lavoranti, aver lavorato in Bottega di Maestri per anni cinque ad effetto si possa avere qualche saggio della sua abilità, ed integrità» cfr. in *Nuovo statuto del nobil Collegio degli Orefici...*, 1740, p. 16.



Fig. 3, A.U.N.C., *Supplica del Collegio degli Orefici e Argentieri di Roma a Papa Clemente XII*, busta n. UOA 02 22 1738 settembre 7, f. 3

delle giustificazioni suddette, debba pagare la somma di trenta scudi nelle mani del Camerlengo e ciò ad esempio di altre piazze di Italia, che fuori di essa, dove si pratica di distinguere li propri Nazionali ed aggravare molto di più li Forastieri in simili casi»¹⁹. Due anni dopo la pubblicazione del nuovo statuto, nel 1742, l'oreficeria romana nel Settecento vede il suo apogeo nelle commissioni di Giovanni V re del Portogallo per l'arredo della cappella di San Giovanni nella chiesa di San Rocco di Lisbona²⁰. I protagonisti romani dell'arte del metallo prezioso del XVIII secolo si riappropriano in pieno del ruolo per cui la loro fama inizia a

essere nota e acclamata in tutta Europa²¹ e mal sopportano di condividere potere e stima con colleghi forestieri, segnando un solco rispetto al passato.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. J. GARMS, *La cappella di S. Giovanni Battista nella chiesa di S. Rocco a Lisbona*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo Studi in onore della mostra Romana Lusitana – Lisbona Romana (1990-1991)*, a cura di S. Vasco Rocca-G. Borghini, Roma 1995, pp. 113-123.

²¹ Cfr. L. AJELLO, *I Vendetti e i Giardoni, maestri argentieri romani alle corti di Carlo III e Carlo IV di Spagna*, in *Formación y proceso creativo en el ámbito académico. Artistas al servicio del rey (1746-1833)*, atti del seminario internazionale a cura di M.T. Cruz Yabar et. al., in cds.

Inventario, 1740, dell'Archivio Capitolare del Duomo di Messina

CATERINA CIOLINO, *GLÀ SOPRINTENDENZA AI BENI CULTURALI E AMBIENTALI DI MESSINA*

Ricerche avviate presso l'Archivio Capitolare del Duomo di Messina, negli anni antecedenti al 2000, hanno permesso alla scrivente di scoprire l'inventario di cui in oggetto, datato 11 marzo, terza Indizione, 1740.

Stante il pregresso rapporto di stima, condiviso nel tempo, che mi lega ad una studiosa integerrima, quale è la professoressa Maria Concetta Di Natale, fui ben lieta di trasmetterle l'informazione visto che aveva in corso uno studio importante sui gioielli siciliani; per cui l'inventario, inedito, divenne strumento di attenzione per alcuni significativi "ori" messinesi¹, fotografati da Enzo Brai, e pubblicati dalla stessa nella sua ragguardevole e rara opera *Gioielli di Sicilia*, edita da Flaccovio nel 2000.

L'inventario venne espletato «intus Cappellam Sanctae Luciae existentem in hac Protometr.na Ecclesia ubi conservantur iocalia Venerabilis Cappella Sanctae Mariae a' Sacra Littera, alla presenza di D. Dominicus Agliata, Principe di Villafranca, D. Petrus Moncada Regius Secretus, et Rev.mus Canonicus D. Antoninus Colica con la presenza e continua assistenza dell'Abbate Don Ioseph Magliano, et Don Caietani Morabito Sacristarum maiorum dicte Venerabilis Cappella». Erano presenti, oltre al Notaio, i «Rev. di D. Litterio, et Cesaris del Giudice fratrum, ac Ioseph Bruno auri fabrorum, nec non Dominici, et Nicolai del Giudice fratrum argenti fabrorum expertorum».

Tale registrazione, descrizione e valutazione pertinente «alli beni mobili, giocali d'oro, et argento, gioie, et altri di grandissima estimazione concernenti al servizio della Venerabile Cappella di Santa Maria della Lettera», fu iniziata il sette marzo 1740, e terminata l'11 marzo dello stesso mese «con la presenza di detti Illustri Deputati Sacristani Maggiori, (...) e con l'assistenza d'essi del Giudice, e Bruno per riconoscere, e pesare l'infrascritti giocali», riportati in nota², vista la varietà tipologica, e di cui qui si fa qualche cenno relativamente a "giocali" e "gioie" fissati sulla Manta di oro e sulla Manta di

¹ M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000, cap. IV, fig. 4; cap. V, figg. 26, 28-29; cap. VI, figg. 12, 30; cap. VII, figg. 5, 34, 36, 38-40; cap. VIII, figg. 21, 43, 44-46; cap. IX, figg. 11, 13-15, 20, 24.

² «infrascritti giocali quali sono cioè: Manta e giocali d'oro; Manta d'argento; Casuble; Cappelle e Pivali; Borze e Sopracalici; Cammisi; Tovaglie; Coscini; Culture, et apparati; Tappiti, Portaletti; Inna.e Altari della Vergine. Seguono Inn.e altari per servizio dell'altare del Venerabile. Vesti per li tamborinari».



Fig. 1, Riproduzione fotografica della Manta d'oro, 1669, Messina, Cattedrale, pubblicata da Enrico Mauceri, 1923

argento. Della manta d'oro si preferisce postare una foto storica (Fig. 1) pubblicata da Enrico Mauceri nel 1923³, che permette di visualizzare la ricchezza degli *ex voto* applicati, fino a quella data, secondo il costume usuale, e peraltro riscontrato su altri importanti simulacri siciliani, quale la *S. Agata* di Catania, o la *Madonna di Trapani*, e che consente, in riferimento al detto inventario, una lettura plausibile, stante l'asportazione successiva di tanti gioielli (Fig. 2), visibili in buona parte nelle bacheche del Tesoro del Duomo, e che ha consentito al tempo stesso di ammirare la bellezza della lavorazione dell'oro cesellato ad emulazione dei pregiati damaschi prodotti in città, e di cui andava orgogliosa Messina⁴.

L'elenco inizia «*in primis*» con la Manta d'oro, «*gisillata*», opera fortemente voluta dal Senato messinese, realizzata tra il 1661 e 1668, e composta da due lamine sovrapposte, una in rame

(Fig. 3) e l'altra in oro, eseguite dal fiorentino Innocenzo Mangani e dal messinese Giovan Gregorio Juvarra⁵; la Manta reca una corona d'oro fatta prima, come pure la «raietta della faccia del Signore»; tanti i gioielli applicati, e tra quelli della corona, «nel giglio di mezzo vi è una fenice con una granata in petto con undici robbini al collo, et (...)», donata dalla Duchessa della Montagna, come riporta la Di Natale⁶, e che però non corrisponde allo stato attuale al gioiello visibile, raffigurante invece un'aquila. Svariate sono le descrizioni che non corrispondono più alla realtà odierna, come documentano gli anelli incastonati nelle dita delle mani; la destra mostrava, infatti, «una maniglia d'undici pezzi con 11 diamanti grandi, e piccoli», la «sinistra una maniglia di 19 pezzi». «E più sei anelli uno à cuore con dieci diamanti, et una torchina in mezzo, altro a cuore con tre diamanti, altro con pietra falsa, altro con torchina, altro di smeraldi, e l'altro

³ E. MAUCERI, *Il tesoro del Duomo di Messina*, estratto del "Bollettino d'Arte", luglio 1923, vol. III, 1924, pp. 7-22.

⁴ M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia*, 1974, p. 321, fig. 206; C. CIOLINO, *La Seta e la Sicilia. Storia e Arte*, in *La seta e la Sicilia*, a cura di C. Ciolino, Messina 2000, pp. 19-40.

⁵ Con decreto del 29 aprile 1659 il Senato impose a tutti gli universitari di versare una tassa di 12 tari, C.D. GALLO, *Annali della città di Messina*, t. terzo, Messina 1804, ristampa 1980, lib. IV, p. 35; G. MOLONIA, *La manta d'oro*, in *Messina storia e civiltà*, a cura di G. Molonia, Messina 1997, p. 268.

⁶ M.C. DI NATALE, *Gioielli...*, 2000, p. 155.

con torchina». Diversi furono i cittadini illustri menzionati come elargitori di donativi, quali: Marquett per una gioia ricca di diamanti, smalti, topazi grossi, e perle; la Principessa Mazzarrà per «un giglio con 9 diamanti grossi, e 23: piccoli», e per «un paro d'orecchini d'argento con diamanti»; Donna Cornelia Napoli per una «gulerà di diamanti con sue lacrime in 12 pezzi, con 40 diamanti posti cossi nelli pezzi come nelli pendericoli»; la Marchesa di Gallodoro per «altra gulerà con 50: perle grosse con tre perle pendenti incluse in detto numero ingastata d'oro; la Marchesa di Geraci per «una gioia grande seu pettglià con 722 diamanti grandi, e piccoli», donata nel 1714⁷, caratterizzata da una grande impostazione a forma triangolare posta al centro sul petto, e più visibile nella seconda immagine (Fig. 2); il Duca d'Osseda Viceré con la partecipazione di messinesi e forestieri per «una gulerà d'oro grande smaldata all'antica in dodici pezzi il pezzo grande sotto, e vi sono trentacinque perle grosse, e 49 diamanti grossi, e piccoli», anno 1695; la Viceregina Usseda per «una rama grande di diamanti, e smeraldi numero trecento diamanti, e novantacinque smeraldi» pubblicata dalla Di Natale⁸; il Conte Wallis e il Generale Dispach, ufficiali del governo austriaco (1720-1734), per la donazione di due cuori d'oro, che si potrebbe supporre siano i due esemplari visibili in basso sulla sinistra della prima immagine (Fig. 1).



Fig. 2, Innocenzo Mangani, 1668, *Manta d'oro*, Messina, Cattedrale (ph. da M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia*, 2000)

Triste sorte ebbe la Manta d'argento di cui rimane il ricordo nelle carte d'archivio⁹; l'opera difatti venne coinvolta nell'incendio bellico che distrusse l'interno della Cattedrale di Messina nel 1943. Essa ricopriva l'antico quadro bizantino della Vergine attribuito a S. Luca, e venne realizzata da Sebastiano Juvara in collaborazione del padre Pietro, figura notevole, capostipite di una prestigiosa famiglia di artisti illustri, come il

⁷ C. CIOLINO, *Arti decorative e applicate*, in *Frammenti e memorie dell'Ordine di Malta nel Valdemone*, a cura di C. Ciolino, "Fondazione Donna Maria Marullo di Condojanni", p. 67.

⁸ M.C. DI NATALE, *Gioielli...*, 2000, pp. 196, 202, fig. 20; EADEM, scheda n. 59, in *Splendori di Sicilia*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, pp. 347-348.

⁹ Il ricco inventario è stato già pubblicato da chi scrive: C. CIOLINO, *La Manta d'argento nella Cattedrale di Messina*, in *Guida al patrimonio librario antico delle Biblioteche pubbliche e agli Archivi Storici Ecclesiastici nella Provincia di Messina*, a cura di A.M. Sgrò, Messina 1998, pp. 347-349.



Fig. 3, Innocenzo Mangani e Giovan Gregorio Juvarra, 1669, *Manta d'oro* (part.), Messina, Cattedrale

celebre Filippo. La Manta conteneva tanti *ex voto* la cui descrizione fornisce dati interessanti sulla varietà di gioielli donati¹⁰, sui materiali adoperati e sulle tecniche utilizzate. Le gemme più ricorrenti risultano il quarzo incolore ovvero il cristallo di rocca, le perle e in particolare il corallo¹¹, che in virtù del valore scaramantico/apotropaico accreditatogli, risulta la materia prescelta per collane, corone di rosario e pendenti come quelli indicati a «testa di morto» che documentano la diffusione nel corso del Seicento di gioielli alla moda del «memento mori», attestata da un interessante esemplare del tesoro del Duomo di Messina pubblicato dalla Di Natale¹². Le tecniche di lavorazione più consuete si rivelano, oltre allo sbalzo e al cesello dell'oro e dell'argento, la filigrana d'oro e/o d'argento, e lo

smalto che a Messina tra la seconda metà del Seicento e il secolo successivo raggiunsero il massimo sviluppo e valorizzazione. Famoso orefice smaltatore messinese fu Giuseppe Bruno del quale si rintracciano diverse opere presso collezioni private tra cui una «Placca», firmata e datata, 1652¹³, e un Orologio «*savorette*» in oro del 1650¹⁴.

L'attuale Manta d'argento (Fig. 4) risale all'autunno del 1949 e, su richiesta di una commissione appositamente costituita in Duomo, venne eseguita dal Signor Catanzaro Giuseppe di Domenico su disegno del pittore Adolfo Romano che già aveva realizzato il nuovo e attuale dipinto della Madonna della Lettera. L'argento venne donato

¹⁰ Anelli, spille, «*gulere*» (collane), pendenti (orecchini), corone, etc.

¹¹ Il corallo, oltre ai luoghi ben noti siciliani, si pescava pure nelle acque dello Stretto e veniva comprato dai pescatori di Torre del Greco; pubblicazioni secentesche elogiano la qualità del corallo di Milazzo e della contrada di S. Agata innanzi al villaggio Grotte di Messina. Lo scienziato Lazzaro Spallanzani (1729-1799) porta a conoscenza che il corallo, di cui distingueva tre varietà: il corallo rosso, il vermiglio e il bianco, si pescava, nei mesi di giugno e di luglio nelle isole di Vulcano, Lipari, sotto il castello, alla secca di Santa Caterina, e fra Stromboli e Capo Vaticano. Da dati archivistici affiora un Antonio Castagna, *mastro corallarum, civis Messane* documentato il 12 novembre del 1431, che incideva anche la calcedonia.

¹² M.C. DI NATALE, *Gioielli...*, 2000, p. 111, fig. 12.

¹³ M. ACCASCINA, *Oreficeria...*, 1974, p. 322, fig. 207.

¹⁴ Catalogo Ginevra 1992.

in gran parte dagli orafi messinesi, dalle confraternite e dai fedeli; soprintendenti ai lavori furono il Prof. Romano per il lato artistico e il gioielliere Arrigo per il lato tecnico.

Nella riproduzione fotografica della Manta d'oro del 1923 tra i numerosi gioielli applicati sono varie onorificenze offerte da componenti del Sovrano Militare Ordine di Malta, la cui sede ufficiale in Sicilia era il Palazzo del Priorato di Messina; tra queste insegne in oro e smalto bianco era la croce ottagonata, peculiare della simbologia del citato Ordine di Malta, e di cui è abbastanza visibile il grande esemplare posto sulla sinistra. Oggi l'unica croce melitense applicata reca un grosso diamante al centro delle otto punte, ed è posizionata sulla spalla sinistra del Bambino¹⁵.

Referenti per la stima dei preziosi del presente inventario sono i fratelli Reverendi Don Litterio e Cesare del Giudice con Giuseppe Bruno per gli ori, e i fratelli Domenico e Nicola del Giudice per gli argenti.

Don Giuseppe Bruno, risulta documentato dal 1722, anno in cui, secondo l'Accascina¹⁶, compare console «*aurifex*», al 1741, menzionato in documenti della Maramma dell'Archivio del Duomo di Messina¹⁷.

I fratelli orafi Litterio e Cesare del Giudice, e gli argentieri Domenico e Nicola del Giudice, figurano tutti e quattro figli di Francesco Lo Giudice, ben noto in Duomo ove risulta attivo già nel 1693 per lavori di revisione di tutto l'argento della Cappella¹⁸; tutti si trovano menzionati per lavori riguardanti la detta Cappella della Lettera. A differenza di "Litterio" di cui non esistono ad oggi informazioni, invece del fratello Cesare, battezzato nel 1695¹⁹ si apprende che venne emancipato dal padre nel 1713²⁰, e



Fig. 4, Giuseppe Catanzaro, 1949, *Manta d'argento*, Messina, Cattedrale

¹⁵ C. CIOLINO, scheda *Manta*, in *Frammenti e memorie...*, 2008, pp. 67-68, 208-209.

¹⁶ Fondo Accascina della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "A. Bombace" di Palermo.

¹⁷ Archivio del Duomo di Messina (da qui in poi ADM), *Maramma*, vol. 44.

¹⁸ ADM, *Cappella*, 1693, Legato Giurba.

¹⁹ ADM, *Battesimi*, n.164. 30 giugno 1695.

²⁰ Archivio di Stato di Messina (da qui in poi ASM), *Not. Pietro Dom. Pinna*, vol. 306, a. 1713-14 (cit. in S. Di Bella, *Argentieri messinesi del Seicento, da documenti notarili*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna*, n.11, 1987, pp. 173, 275.

che risulta stimatore con l'argentiere Francesco Alibrandi nel 1738²¹; Domenico, citato dall'Accascina nel 1725²², è più volte menzionato per lavori d'argento e come gioielliere anche in documenti ottocenteschi dell'archivio storico del Duomo; di Nicola o Nicolò si sa che morì di peste nel 1745²³.

Come si deduce la famiglia del Giudice o Lo Giudice, per la quale auspico uno studio approfondito, risulta molto attiva nel Duomo di Messina, sebbene la sua produzione si riscontra anche altrove; nel 1706 lascia il suo segno nella Chiesa Madre di Rometta Superiore per vari lavori tra cui un calice e un turibolo, nel 1713 a Troina (Enna) in una bara di S. Silvestro, nel 1768 ad Acireale (Catania) in una vara di S. Sebastiano, nello stesso anno, 1768, a Melilli (Siracusa) per lavori alla basilica, e nel 1771 a Taormina (Messina) in un ostensorio²⁴.

²¹ ASM, *Not. Giov. Franc. Leoni*, vol. 904, Anni 1738/1739.

²² Fondo Accascina della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "A. Bombace" di Palermo.

²³ O. TURRIANO, *Memoria storica del contagio della città di Messina dell'anno MDCCXLIII*, Napoli, p. 135.

²⁴ Cfr. S. DI BELLA, *Argentieri messinesi...*, 1987, p. 55; G. MUSOLINO, *Gli arredi preziosi di Rometta e la produzione orafa messinese*, in *Rometta. Il patrimonio storico artistico*, a cura di T. Pugliatti, Messina 1989, pp. 151, 164, fig. 142; 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, p. 133.

Juan de Figueroa, architetto d'argento e d'oro, nelle corti di Felipe V e di Fernando VI¹

MARÍA TERESA CRUZ YÁBAR, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Accettiamo volentieri l'opportunità offerta per contribuire all'omaggio di un'eccellente storica dell'arte come collega e amica, Maria Concetta di Natale con questo contributo. Ce ne ha fornito le basi la recente scoperta di un certificato di battesimo di un argentiere il cui nome coincideva con quello del famoso artista di Salamanca, Juan de Figueroa², eppure non poteva essere lui, perché la data della sua morte corrispondeva al momento in cui il nostro argentiere, che non si era formato nella Corte, chiese l'approvazione come maestro nella Confraternita di Sant'Eligio degli Argentieri a Madrid. La coincidenza ci ha portato a indagare sulla loro possibile parentela e sembra che non esista.

Secondo il certificato, il 4 luglio 1700, nella cattedrale di Valladolid, fu battezzato Juan, figlio di Lucas Rodríguez de Figueroa e Josefa de Santander. È molto probabile che avesse fatto il suo apprendistato a Valladolid, ma suo padre non è documentato come argentiere. Il 24 giugno 1722, Juan de Figueroa fu ammesso alla Confraternita dei *Mancebos* Argentieri di Sant'Eligio a Madrid³. Ha ricevuto l'approvazione come maestro «*platero de plata*» il 20 novembre 1723 e ha dichiarato di essere vicino di Valladolid e residente a Madrid⁴.

I suoi rapporti con la Confraternita, che rappresentava la corporazione degli argentieri di Madrid, erano irregolari e frequentava a malapena le loro riunioni. Lo fece in occasione della «generalissima», celebrata il 22 gennaio 1740 con circa centocinquanta presenti, per concedere una procura per liberarli dalla servitù dei mestieri nella Con-

¹ Questo lavoro è frutto della ricerca condotta nel l'ambito dei progetti di ricerca I+D HAR2010-19400: *Studio della Storia della Scultura a Madrid tra il 1744 e il 1808 su una base di dati documentari e immagini digitalizzate* (MICINN) e PGC2018-094432-B-I00: *L'artista in ambito accademico madrilenno (1759-1833): la sua formazione, produzione artistica e clientela* (MCIU/AEI/FEDER, UE) e nell'ambito del Gruppo di Ricerca UCM 970866 "Patrimonio culturale e sociologia artistica, artisti, opere e clienti nei territori della monarchia ispanica (1516-1833)". Ringrazio molto Teresa Chaves e la dottoressa Lucia Ajello, membro del suddetto progetto, per il lavoro di revisione della mia traduzione italiana dell'articolo.

² Archivo del Colegio Congregación de San Eloy de Madrid (ACCM), leg. 64.

³ ACCM, *Libro de Mancebos (1590-1778)*, f. 164. I praticanti che non avevano conseguito la patente e lavoravano presso botteghe venivano chiamati *mancebos* (garzoni, ragazzi di bottega) perché di solito erano anche scapoli.

⁴ Argentiere (it.). ACCM, *Libro de Aprobaciones (1625-1724)*, f. 180.

fraternita della Madonna dei Sette Dolori⁵. Forse in virtù del suo prestigio, fu prescelto come esaminatore nel 1745 insieme ad altri tre importanti argentieri. Furono rieletti dall'assemblea generale del 21 giugno 1746 e in quella del 21 giugno 1747, alla quale partecipò, fu rieletto nuovamente in qualità di approvatore «senza servire da precedente», e agì di conseguenza fino al 29 novembre 1747. Ma il 31 gennaio 1748, l'assemblea privata (*junta particular*) riferì che Figueroa aveva rifiutato di promuovere altri candidati e gli fu dato avviso di fornirne le ragioni, cosa che avrebbe dovuto fare alla riunione privata del 29 febbraio 1748. Non c'è traccia della sua presenza alle elezioni generali del 21 giugno in cui sono stati eletti nuovi approvatori⁶.

Non sembra che avesse avuto di nuovo contatti con la Confraternita. Non ha mai chiesto un certificato per apprendista e nessun argentiere autorizzato ha dichiarato di essere stato il suo maestro, da cui si dovrebbe dedurre che lavorava da solo nella sua bottega o che impiegava altri maestri a salario. Appare nelle liste di distribuzione dell'*alcabala* (tassa) degli anni 1747-1748 e 1750-1752 con rispettivamente 10 e 15 reali (cifre molto basse e non in quella corrispondente al settennio 1753-1759, perché morì prima del 1760⁷).

Nella sessione della Confraternita del 30 ottobre 1746, i maggiordomi riferirono che Figueroa aveva dato loro due cucchiari e due forchette d'argento di «stile francese» in deposito l'11 precedente, perché era venuto da lui un ragazzo giovane di aspetto discutibile a venderli, dicendo che appartenevano a suo zio. Figueroa chiese un testimone per l'affare e il garzone portò un facchino. Poi, Figueroa raccolse i manufatti e li portò dall'argentiere Miguel Manso che, osservando le ordinanze, li consegnò al tesoriere della Confraternita. L'avviso fu dato nei luoghi pubblici della città e apparve un religioso del convento di La Soledad de San Francisco de Paula, il quale portò delle posate analoghe per forma e marchi; pertanto, i manufatti sulla cui provenienza Figueroa aveva nutrito immediatamente dei dubbi, furono riconsegnati con ricevuta il 27 maggio 1747 al legittimo proprietario. Questo evento è stato circostanziato senza dubbio per evidenziare l'onestà di Figueroa⁸.

Ha lavorato per Fernando VI negli ultimi anni della sua vita. Su un foglio redatto prima del 6 giugno 1757 con una lista di «*Oficiales de manos de actual servidumbre avilitados después de la Planta*» appare in primo luogo con il titolo di «*platero de oro*»⁹. Nel 1759 la sua vedova incassava 48 reali che ancora dovevano al defunto per «un bottone che in mezzo alla croce della sfera della cappella è stato posto»¹⁰.

Abbiamo potuto documentare importanti manufatti realizzati da Juan de Figueroa, anche se non conservati, tranne il più antico: un pezzo semplice ma che porta il suo marchio, finora sconosciuto¹¹, e le opere del Palazzo Reale di Madrid.

⁵ ACCM, *Libro de Acuerdos (1697-1745)*, f. 113.

⁶ ACCM, *Libro de Acuerdos (1745-1766)*, ff. 8, 12, 44, 50^v, 71^v, 74, 84, 85, 85^v, 86 e 88.

⁷ ACCM, *Legajo de Alcabalas*. Libro delle Imposte (it.).

⁸ ACCM, *Libro de Acuerdos (1745-1766)*, f. 59.

⁹ Orafo (it.). Archivo General di Palacio (AGP), *Expedientes personales*, caja 16.927, exp. 26.

¹⁰ Archivo General de Simancas (AGS), *Tribunal Mayor de Cuentas*, leg. 3.792. FJ. de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid 1975, pp. 153 e 155.

¹¹ *Subastas Segre*, Madrid 24-3-2021, lote 749. Viene riprodotta la fotografia dell'opera e dei marchi, ma non è identificato l'artefice di cui viene indicato solo il cognome.

Juan de Figueroa, architetto d'argento e d'oro, nelle corti di Felipe V e di Fernando VI

1. Piatto "trinchero" (Collezione privata, Madrid), 1733/1742.

Argento modellato, 23 cm. di diametro: 460,5 gr. Marchi sul retro: scudo sormontato da orso e corbezzolo (arbusto), 33/SOPU/ERTA e Jv./FIGV/EROA, appena stampata la prima linea. Piatto rotondo con bordo sagomato e orlo rialzato sull'estremità; tutto liscio.

Il primo marchio corrisponde alla *villa* di Madrid ed è stato stampato da Juan López de Sopena, marcatore della Villa dal 1733 al dicembre 1742, anno in cui morì. Il marchio cronologico è fisso e l'ha usato per l'intero periodo. Figueroa abbrevia il suo nome e divide in modo strano il suo cognome.

Questo piatto, per le sue dimensioni e per il suo peso, rientra tra i cosiddetti "trinchero" (da trinciare), i più piccoli e abbondanti, perché si scambiavano spesso nei pasti. Avevano una grandezza di una quarta di verga (*vara*) castigliana (21 cm) e un peso di circa due *marcos* (circa 460 gr.)¹². Risponde al modello comune durante il regno di Filippo V, sostituito prima della metà del secolo, per influsso di artefici francesi, con un altro detto profilato, ondulato.

2. *Andas*¹³, tabernacolo e ostensorio (Arciconfraternita del Santissimo Sacramento e Anime della chiesa parrocchiale di San Sebastián de Madrid), 1733-1736.

Nell'inventario dei gioielli della chiesa del 6 gennaio 1738, si descrive l'opera completa e si trascrive l'iscrizione posta al primo gradino che illustrava che i manufatti sono stati realizzati a spese del denaro e dei redditi dell'arciconfraternita, essendo il suo direttore delegato don Roque Vitarque, servitore del Re; la descrizione si concludeva così: «è finito l'anno 1736. Juan de Figueroa *fecit*»¹⁴.

Vitarque era un vetraio e lavorò al servizio del Re dal 1713 al 1738, data quest'ultima che ci indica probabilmente l'anno della sua morte¹⁵. L'opera sarebbe dovuta iniziare nel 1733, come risulta dal contratto d'obbligazione sottoscritto dall'arciconfraternita il 13 dicembre di quell'anno a favore della fabbrica della chiesa di San Sebastiano per 10.000 reali che «fornì per la costruzione del tabernacolo o *andas* d'argento»¹⁶. Alla fine del 1735 l'artefice si impegnò a realizzare una nuova opera, quindi probabilmente avrebbe finito queste opere o sarebbe stato vicino a farlo.

La descrizione è molto prolissa e a volte confusa, ma permette di farsi un'idea della sua forma. Gli elementi architettonici erano fatti in argento, mentre nelle figure erano abbinati il bronzo e l'argento. Vi erano gli evangelisti seduti sulle volute nei quattro

¹² 1 *vara* = 83, 59 cm; 1 *marco* = 8 *onzas* = ca. 230 gr.

¹³ «*Andas* = Usato sempre al plurale. Il trono fissato su delle stanghe serve a portare sulle spalle in processione il Santissimo Sacramento, nostra Signora, le reliquie e Immagini di Santi...» (*Diccionario de la lengua castellana...*, Madrid 1726, t. I); per la traduzione in italiano cfr. *Suppellettilie ecclesiastica*. I, a cura di B. Montevecchi-S. Vasco Rocca, Firenze 1988, p. 326: «base processionale», ma *las andas* per gli ostensori avevano in Spagna forma di tempio o tabernacolo, non erano solo una base.

¹⁴ Siamo grati per la trascrizione dei documenti della chiesa parrocchiale di San Sebastián alla nostra cara amica, la dottoressa Mónica Seguí González.

¹⁵ AGP, *Expedientes personales*, caja 16.633, exp. 15.

¹⁶ *Indice generale dell'archivio della Sacramentale*, 1845, l. 28, f. 23.

angoli della base processionale quindi della *andas*, quattro angeli inginocchiati sui piedistalli, dottori sulle volute delle colonne, quattro angeli giovanotti sulla lanterna e la figura di Rut, che coronava il tabernacolo. Nel piccolo tempietto o lanterna, la statua di San Sebastiano e quattro putti con gli attributi del Sacramento negli archi rampanti. Il piedistallo all'interno del tabernacolo aveva un trono di nubi con otto serafini e la custodia con fusto traforato e al centro una piccola figura della Fede e otto angeli con spighe e grappoli, teca e raggiera, croce e mezzo rilievo con Dio Padre e lo Spirito Santo «in aria». Sopra lo zoccolo inferiore, vasi ornati con serafini. Solo per quanto riguarda l'ostensorio, è indicato che era alto circa tre piedi e mezzo (un metro). Possiamo calcolare che l'altezza totale dell'opera avrebbe raggiunto i due metri, tra due verghe e mezza e tre verghe (2 varas y media a 3 varas = 207/250 cm.).

Nell'inventario del 1750 si indica che serve a portare in processione «*en andas* il Santissimo nell'ottava del Corpus». Nel consiglio del 19 giugno 1803 si fece notare che era in condizioni «indecenti» e si propose per la pulizia e la doratura il nome di Filippo Ferrari, «soggetto intelligente in materia e ben noto per le opere che ha eseguite dello stesso genere», che offriva di farlo per 2.000 reali. Nel 1811, le autorità del governo intruso (1808-1813) arrivarono a sigillare l'armadio che custodiva l'opera. La conservavano ancora nel 1815, ma nel 1845 viene citato il «prodotto del tabernacolo d'argento e bronzo nel 1817», il che potrebbe indicare la data della sua vendita o della sua fusione.

La descrizione corrisponde all'opera con la *base processionale e il tabernacolo*, che al suo interno proteggeva un ostensorio raggiato portatile. Potremmo farci un'idea approssimativa del suo aspetto osservando un esemplare analogo appartenente alla confraternita sacramentale della chiesa parrocchiale di San Giusto in Madrid e conservato nel museo della cattedrale di Santa Maria de la Almudena¹⁷, realizzato nel 1740-1742. L'opera è marcata a Madrid da Juan López de Sopena e ha due marchi di artefice corrispondenti a Francisco Martínez de Torres, mentre l'altro si attribuisce a Pablo Ibáñez, ma potrebbe trattarsi di Francisco Sierra; è alta 230 cm. e larga alla base 115 cm.

3. *Tarjón*¹⁸, corona e diadema di Nostra Signora dell'Assunzione (Chiesa dei Santi Giovanni in Valencia), 1736-1737.

Il 13 novembre 1735 Figueroa firmava a Madrid l'atto notarile nel quale si definisce «*artífice architecto de plata y oro*»¹⁹, con la garanzia dello scultore e assemblatore Juan de Villanueva e di Manuel López dell'arte della doratura, che probabilmente avrebbero collaborato all'opera.

¹⁷ Si veda la fotografia in M.T. FERNÁNDEZ TALAYA-J. JUNQUERA PRATS, *Museo de la Catedral de la Almudena*, Madrid 2007, p. 291.

¹⁸ Targa devozionale (it.)

¹⁹ Artefice architetto d'argento e d'oro (it.). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 14.187, ff. 523-530^v. Ringrazio per la fotocopia della scrittura la nostra amica dottoressa Paloma Sánchez Portillo.

Juan de Figueroa, architetto d'argento e d'oro, nelle corti di Felipe V e di Fernando VI

Il committente era la chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista ed Evangelista, detta comunemente San Giovanni del Mercato, nella città di Valencia, secondo il potere conferito il 3 giugno di quell'anno. L'argentiere, «per ornare la santissima immagine di Nostra Signora nel glorioso mistero dell'Assunzione, che si venera e festeggia ogni anno in quella chiesa, deve eseguire un *tarjón*, corona e diadema d'argento rivestiti di una particolare doratura costituita da bronzi dorati macinati, e sull'anagramma di *María* (*M* ed *A* sovrapposta) e sulla corona di tale *tarjón* deve portare pietre finemente incastonate, così come sulla corona e sul diadema che vanno eseguiti separatamente da detto *tarjón*».

I pezzi sarebbero stati realizzati secondo il modello e i disegni che «sono stati fatti e scelti» utilizzando 50 *marcos* (11,5 kg.) di bronzo dorato e 120 *marcos* (27,6 kg.) di argento che gli sarebbero stati consegnati. Sarebbe stato portato a termine entro il 1° giugno 1737 ed il prezzo da pagare per la fattura era di 39.000 reali di vellón.

4. *Ornamenti per due camini (Stanza dei Re del Palazzo Reale di Aranjuez), 1744.*

Il 7 febbraio 1744, con l'intagliatore Giovanni Arranz, riscosse per gli ornamenti di bronzo per un paio di camini nella stanza dei Re nel palazzo di Aranjuez²⁰.

5. *Candelieri (sei) e piccola pisside (Certosa del Paular, Madrid), 1745.*

Dai conti del 1745 della Certosa del Paular risulta che il 22 agosto era stato ordinato il pagamento a Figueroa di 3.774 reali e 32 maravedis per la realizzazione del set di sei candelieri per l'altare maggiore che pesavano 67 marchi, 2 onces e 3 ottave (15,747 kg, circa 2.625 gr. ciascuno), a 52½ reali ogni marco²¹, che deve riferirsi alla fattura, al lavoro del argentiere. Come dono furono consegnati 120 reali a Figueroa e 40 reali a un ufficiale, probabilmente per aver portato e montato i candelabri nella Certosa.

Il 7 gennaio sono stati pagati 1.442 reali a Figueroa per un piccolo pisside e altre «cosine» e il 4 luglio 276 reali per delle montature di bronzi per croci e «altre cosucce». Si può supporre che l'argentiere avesse lavorato prima e dopo il 1745 in qualche altra occasione per la Certosa, ma non è stato documentato.

6. *Targa e guarnizioni di legature per cantorini (Biblioteca del Palazzo Reale di Madrid), 1753-1759.*

In questo periodo realizza gli ornamenti in bronzo da collocare sulle copertine di circa cinquanta cantorini per Ferdinando VI, conservati nella Biblioteca del Palazzo Reale²². In ciascuna delle targhe si descriveva il contenuto del volume.

²⁰ AGP, *Aranjuez*, leg. 13.

²¹ M. AGULLÓ, *Plateros y obras de plata en la Cartuja del Paular*, Boston 2015. *Carta cuenta del Hospicio de Madrid*, leg. 4.285 e libro 8.467.

²² P. JUNQUERA, *Los Libros de Coro de la Real Capilla*, in "Reales Sitios", 6 (1965), pp. 12-27, in part. p. 27, ma non include alcun riferimento alla fonte documentaria da cui ha estratto questi dati. Nei cartigli

7. *Croce e sfera (Coronamento della cupola della cappella del Palazzo Reale di Madrid), 1756-1757.*

L'artefice realizzò i calchi e la fusione dei pezzi di bronzo che coronano il piedistallo messo all'esterno sulla chiave della cupola della cappella del Palazzo Reale di Madrid. Riscosse «10.620 rs. per i 177 giorni dall'8 luglio a fine dicembre 1756 in cui era stato impegnato a lavorare nella fusione di due pezzi per la suddetta sfera di bronzo, svuotare i pezzi per la croce e la sua esecuzione nella disposizione di capitelli e fiamme, per la cappella stessa». Inoltre, insieme con il doratore Andrea d'Araujo, riscosse 1.495 reali e 17 maravedis «per tirare e battere l'oro per dorare la croce e sfera della mezza arancia»²³.

o targhe ci sono testi; per esempio, al tomo primo, datato 1753, c'è scritto: «*Tomus I. Missas prop. sanct. januar. et februarii usq. ad diem S. Mathiae.*».

²³ AGS, *Tribunal Mayor de Cuentas*, leg. 3.792. F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, *Investigaciones...*, 1975, pp. 153 e 155.

I gioielli della Duchessa di Cesarò. Nuovi inediti frammenti dall'inventario del 1740

ELVIRA D'AMICO, GIÀ GALLERIA REGIONALE DI PALAZZO ABATELLIS, PALERMO

Il lungo inventario dei beni del duca di Cesarò don Calogero Gabriele Colonna Romano, compilato nel suo palazzo palermitano subito dopo la sua morte, nell'estate del 1740, già esaminato sotto svariati aspetti¹, ci fornisce pure indicazioni sugli accessori abbigliamentari presumibilmente appartenenti a donna Rosalia Joppolo, moglie del duca dal 1694².

A questi si unisce il dettagliato elenco dei gioielli, che costituisce una notevole testimonianza sui monili in voga nel capoluogo siciliano nei primi decenni del secolo XVIII. Di essi il compilatore riporta, oltre alle minute descrizioni tecniche, anche la stima, separando talora il costo effettivo dalla maestria, fornendoci un vero e proprio repertorio di gioielleria del tempo. Di alcuni pezzi stupisce la ricchezza, come nel caso delle pettorine che ornavano i corsetti delle dame, qui dette "pettini", incastonate di pietre preziose, la cui tipologia è visibile in un raro esemplare in perle conservato al Museo degli Argenti di Firenze³. Inoltre i gioielli testimoniano, già a questa data, una netta predilezione della duchessa per i diamanti e i rubini, a scapito degli smeraldi, in voga nel secolo precedente, e sembrano già abbinati in ampie *parures*, anticipando la moda degli anni successivi⁴; ma non mancano le perle, gli smalti, i cammei ed altre pietre preziose e semipreziose, forse appartenenti ad annate differenti.

Dunque, dentro una prima cassa sono contenute almeno due serie di gioie particolarmente preziose, certo create per occasioni da gran gala. La prima, molto numerosa, è in diamanti e rubini:

Nella cassa chiamata collo n. 20

¹ Cfr. V. ABBATE, *Wunderkammer e meraviglie di Sicilia*, in *Wunderkammer siciliana. Alle origini del museo perduto*, a cura di V. Abbate, Napoli 2001, pp. 17-46 e Appendice VII; IDEM, *Tra Palermo Messina e Trapani: galanterie strabilianti per il duca di Cesarò*, in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003, pp. 57-63.

² Per quanto attiene ai beni della Duchessa di Cesarò si cfr. E. D'AMICO, *Appunti per una storia del ricamo palermitano in età barocca. La committenza nobiliare*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, p. 215; EADEM, *Ventagli settecenteschi siciliani. L'inedito inventario del Duca di Cesarò del 1740*, in "Jacquard-Fondazione Arte della seta Lisio Firenze", n. 85 giugno 2020, pp. 38-44.

³ M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000, p. 214, fig. 34.

⁴ EADEM, *Gioielli...*, 2000, p. 223.



Fig. 1, Ignoto pittore siciliano, 1730 circa, *Ritratto della Duchessa di Saponara*, olio su tela, Palermo, Palazzo Alliata di Villafranca

Il Pettino di diamanti e rubbini sopra oro (...) consistente in numero quattro pezzi

Primo pezzo rubbini n. quarantasetti stimati per la somma di (...) o.461

Diamanti di fondo, Bozzette e tavolette, tra grossi e mezzani e piccoli n. settecento settantatre stimati per (...) o.674.22

Oro di peso libra una onze due, e trappesi novi (...) o.68.19

Secondo pezzo rubbini n. ventinovi stimati per o. trentasette

Diamanti n. quattrocentotrenta stimati (...) o.270.15

Oro di peso once otto e trappesi novi (...) o.39.25

Terzo pezzo di rubbini quindici stimati per (...) o.39.24

Diamanti n. centonovet'uno tra fondi bozzette e tavolette, grossi, mezzani e piccoli stimati (...) o.125.15

Oro di peso once tre, trappesi dieci e cocci otto (...) o.16.2

Quarto pezzo di rubbini n. dieci stimati (...) o.23

Diamanti fondi, Buzzette e tavolette tra grossi mezzani e piccoli n. centoventitre stimati per (...) o.70.7

Oro di peso oncia una, e trappesi vent'otto (...) o.9.9

Mastria di detto Pettino di rubbini e diamanti

(...) o.70 In tutto (...) o.2005

Una golera di diamanti con quindici ingasti di rubbini, ed altri sedeci ingasti di diamanti Rubbini n.ro quindici stimati per (...) o.148

Diamanti, bozzette n. sedeci stimati (...) o.78.15

Oro once due (...) o.11.11

Mastria di detta golera (...) o.6 In tutto (...) o.23026

Una crocetta di diamanti e rubbini ingastata in oro con suo lazzetto di seta nera rubbini n.ro cinque stimati per (...) o.22

Un diamante grosso di mezzo stimato (...) o.18

Altri n. trentasei diamanti bozzetti e tavolette (...) o.12.15

Oro trappesi vent'uno (...) o.3.11

Mastria... (...) o.2 In tutto (...) o.57.26

Due Pendaglie di rubbini e diamanti legati in oro con n. otto rubbini stimati per (...) o.76

Diamanti a bozzetta n.ro dieciotto, e dui piccoli stimati (...) o.21

Oro di dette pendaglie (...) o.6.7

Mastria dette pendaglie (...) o. tre In tutto (...) o.106.7

Una fibbia di diamanti e rubbini per cinto di dama ligata in oro colla puntetta d'argento dorata Rubbini n. 8 stimati (...) o.7

n. ventidui diamanti a tavoletta e buzzetta (...) o.8.22

Oro di peso oncia una (...) o.7.13

Mastria (...) o. 3 in tutto (...) o.26.5

Un chiodo di dama ligato con sei diamanti bozzetti ed un rubbino in mezzo in tutto (...) o.5

Mastria (...) tt. 20 In tutto (...) o.5.20

Un orologio ingastato di diamanti e rubbini smaltato con figure e catinella d'oro Rubbini della cassa di detto Orologio smaltata con catinella d'oro all'Indiana (...) o.12

n. dieci diamanti stimati (...) o.7
 Oro della cassa figurata e catena con l'oro legato dentro (...) o.15 In tutto (...) o.35
 Un paio di fibbie di diamanti e rubbini legati in argento ed oro (...) o.17.14
 Un chiodo di cappello legato in argento con Ingesto d'oro nella pietra d'immezzo Amatista orientale nel mezzo (...) o.18
 Diamanti bozzette n. 18 (...) o.126
 Argento ed oro di detto chiodo (...) tt.20
 Mastria (...) o.8 In tutto (...) o.152.20
 Una penna di diamanti e rubbini legata in oro con n.ro 15 rubbini e 51 diamanti tra fondi e tavolette e bozzette. Rubbini (...) o.20 diamanti (...) o. 16 oro – o.5.23 mastria (...) o. 3 In tutto (...) o. 44.23
 Una conetta di diamanti e rubbini con cameo in mezzo con n. 36 rubbini e 24 diamanti a tavoletta (...) o.43.12
 Una puntetta, ossia crocco d'argento dorato⁵.



Fig. 2, Ignoto pittore siciliano, 1760 circa, *Ritratto di dama*, olio su tela, Palermo, mercato antiquario

Un secondo insieme di gioie altrettanto preziose, contenute nella stessa cassa, è in soli diamanti:

Un pettino tutto di diamanti consistente in n. 5 pezzi legato in argento dorato di dietro Primo pezzo diamanti n. cinquecentosessantaquattro tra fondo bozzette e tavolette grossi mezzani e piccoli prezzo di (...) o.1502
 Peso... indoratura di detto pezzo (...) In tutto (...) o.1512.24
 Secondo pezzo – prezzo di diamanti di fondo bozzette tavolette grossi mezzane e piccoli n. trecentoventitre (...) o.419
 Argento doratura (...) o.424.3
 Terzo pezzo di detta gioia
 N. di diamanti centoquarantacinque (...) o.152
 Quarto pezzo di detta gioia
 N. sessantasette diamanti tavolette fondo e bozzette (...) o.45
 Quinto pezzo di detta gioia
 N. quaranta diamanti (...) o.23.15
 Mastria di detto pettino (...) o. 7 in tutto (...) o.2230.15
 Una golera di diamanti di fondo legata in argento diamanti n. trentatre (...) o. 767
 Argento e mastria (...) in tutto (...) o.775
 Una croce di diamanti bozzette con n. 28 diamanti tra grandi mezzani e piccoli (...) o. 105.12
 Un paio di pendaglie di diamanti con tre lagrime per pendaglia diamanti bozzette n. 44 tra grossi mezzani e piccole (...) o.130 (...) in tutto o. 134.23
 Una bucola di cinto con n. trentacinque diamanti che nell'inventario si dice essere 39 (...) o. 15
 Un chiodo con n. sette diamanti bozzette (...) o. 8
 Un orologio di diamanti legato in argento con sua catinella d'oro (...) o.80
 Un paio di bucole di scarpe tavolette e bozzette con n. sessantaquattro diamanti (...) o.11

⁵ Archivio di Stato di Palermo (da ora in poi ASPa), *Notai defunti*, Baldassarre Fontana, vol. 7372, ff. 2333v-2336.



Fig. 3, Ignoto pittore siciliano, 1760 circa, *Ritratto di dama* (part.), olio su tela, Palermo, mercato antiquario

Un bottone seu chiodo di diamanti per cappello, diamanti bozzette e tavolette e fondo n. 39 (...) o 12

Un crocco della fibbia d'argento dorato (...) o. 19.2⁶.

Si passa quindi ad alcuni involucri di velluto, che contengono gli orecchini propriamente detti:

Un investa di velluto cremesi gallonata d'oro e suo crocco d'argento con un paro d'oricchioni con due lacrime di zaffiri grossi e suoi oricchine a rosetta con 14 diamanti di fondo e due piccoli diamanti bozzette sopra le lacrime di zaffiri, diamanti ed oro (...) o.107.6

Altra investa di velluto gallonata d'oro con suo crocco d'argento, dentro si conservano due para d'oricchini di diamanti con sue perle di sotto cioè

Un paro di dette orecchine con n.14 diamanti a bozzetta e due diamanti a tavoletta nelle ligazette smaltate, e due perle grosse ligate in oro, diamanti e oro (...) o.38.6

L'altro paro due diamanti a bozzetta grossi nel mezzo e n. 16 diamanti di fondo all'interno in dette oricchine vi sono 4 diamanti piccoli a bozzetta dui posti sotto le perle e dui sopra del giglio di dette perle con due perle grosse ligate in argento oro perle e diamanti (...) o.21.24⁷.

Ma non mancano orecchini più semplici: «Un paro d'orecchine d'oro che formano dui oricchine a lacrima con fili d'oro, Una cinturetta di tartaruca⁸.

Numerosi e molto variegati sono poi gli anelli, contenuti in un portagioie:

Un bayulletto di velluto cremesi con n. dodici Anelli dentro cioè

Uno con sedeci diamanti di fondo con un rubbino in mezzo ligato in oro (...) o.21.20

Altro anello con dui diamanti a tavoletta ed una pietra ad occhio di gatto trappesi 5 d'argento dorato stimato (...) o.1.10

Altro anello tondo con 17 diamanti a tavoletta ed un cameo di rilievo in mezzo di peso trappesi 8 d'argento dorato stimato (...) o. 3

Altro anello con sei diamanti a bozzetta e cristallo color zaffiro crocifisso legato in oro lavorato di smalto di peso trappesi 8 (...) o. 10.10

⁶ ASPa, *Notai defunti...*, ff. 2336^v-2238.

⁷ ASPa, *Notai defunti...*, f. 2339^v.

⁸ ASPa, *Notai defunti...*, f. 2351^v.



Fig. 4, Ignoto pittore siciliano, 1760 circa, *Ritratto di dama* (part.), olio su tela, Palermo, mercato antiquario

Un anello tondo con dieci diamanti a tavoletta ed una pietra d'agata orientale intagliata trappesi 8 legato in oro (...) o.5.25

Altro anello con 10 diamanti a tavoletta ed una pietra di topazio intagliata con rilievo in mezzo trappesi 13 legato in oro (...) o.8.5

Altro anello con 12 diamantini bozzette con girasole in mezzo ovato (...) o.1.6

Altro con due cuori e sua fileccia dardo nel mezzo con un rubbino grosso e un diamante a bozzetta grosso e 3 piccoli (...) o.8.11

Altro anello con 16 diamanti di fondo e un rubbino grosso in mezzo legato in oro (...) o.23.20

Un anello con topazio bianco ovato abozzettato legato d'argento e oro smaltato (...) o.2

Altro anello con 7 diamanti di fondo uno grosso in mezzo e sei piccoli legato d'argento con sua gromina d'oro (...) o.4.5

Altro anello a cinturetta legato con cinque diamanti di fondo bassi giorletti (...) o.7.12⁹.

Celate in altri involucri vi sono poi gioie *sui generis*, da usarsi forse come spille da corsetto:

Un investa di velluto come sopra con suo crocco d'argento e dentro un tremante con n. 12 diamanti a bozzetta ed un zaffiro grosso orientale in mezzo ottangolato sperlongo legato in argento col suo zaffiro ingastato in oro di peso inclusa la spaduzza di rame trappesi 28 (...) o.102

Altra investa di velluto come sopra ed in essa vi si trova

Una pioggia di diamanti e perle con 73 diamanti di fondo a tavolette e tre diamanti bozzetta grossi nelle lacrime pendenti, un zaffiro bianco grosso nel mezzo con 11 perle grosse orientali ligate in argento dorato di dietro con sua spaduzza d' azzaretto libre 2.20 (...) o. 623¹⁰.

Particolarmente ricercati sembrano poi i monili in perle orientali:

Altra investa di velluto cremesi gallonata d'oro con quattro crocelli d'argento con un paio di braccialetti di perle orientali al n. 800 Cioè 200 grosse e 200 piccole per ogni braccialetto incluso il laccetto di peso onces 2 (...) o.11

Altra investa di velluto con 2 crocchetti d'argento e due gulere di perle orientali una grossa e l'altra più piccola la grossa consiste in n. 50 perle di peso trappesi 18 e le piccole in n. 64 perle

⁹ ASPa, *Notai defunti...*, ff. 2338^v-2339.

¹⁰ ASPa, *Notai defunti...*, f. 2340.

Elvira D'Amico

di peso trappesi 16 con suo lazzetto bianco la golera di perle grosse orientali stimata (...) o. 130 l'atra golera più piccola (...) o. 72 in tutto o.202¹¹.

Accanto a queste, non mancano *parures* in materiali meno pregiati, probabilmente d'uso giornaliero, come questa in "savaccio", sorta di bitume indurito e passato a lustro:

Altra investa tonda foderata di raso incarnato con suo gallone d'oro con dentro un Golera e dui braccialetti savaccio trasforato con n. 45 partidore d'oro e n.51 pezzetti di savaccio tra braccialetti e gulera oro (...) o.1,19¹².

Numerosi sono infine i fasci di corallo, pronti verisimilmente per la formazione di collane, cinture o corone del rosario:

Un fascione di coralli con sue coppule d'oro a foglia con n.12 partituri d'oro di filograno con sue cozzolette smaltate (...) altri n. 67 partituri d'oro tra grossi e piccoli, i piccoli di filograna d'oro, e i grandi di piancia trasforati n. 86 cocci di coralli cuzzolettati con tre pendenti d'oro sotto coralli ed oro o. 59.3 mastria o.10 in tutto (...) o.69.3

Altro fascio di coralli con n. 66 cocci di coralli cuzzolettati d'oro con n. 54 partidori d'oro di filograna e n. sei partidori grossi d'oro smaltati con una conetta d'argento dorata che pende quale fascio detti coralli tutto intiero come sopra fu di peso con sue zagarelle oncie 11 e trappesi 14 o.22.20 mastria o. 4 in tutto o. 26.20

Altro fascetto di coralli senza niente d'oro consistente in 8 fila peso con tutte le zagarelle oncie cinque (...) o.10

Altro fascetto di coralli più piccoli consistente in 13 fila di peso con sua zagarella incarnata oncie 3 trappesi 11 (...) o. 14

Altro fascetto di coralli più grossi con sue fila zagarella incarnata consistente in 10 fila (...) Con tutta zagarella (...) o.5.21¹³.

Due inediti ritratti settecenteschi di dame siciliane riportano gioielli molto simili a quelli citati nell'inventario del 1740. Il primo è quello di donna Vittoria di Giovanni, duchessa di Saponara, conservato a palazzo Alliata di Villafranca (Fig. 1), databile al 1730 circa, che mostra la nobildonna in abbigliamento da gala, adornata da una prezioso *devant de corsage* di rubini diamanti e perle ed in *parure* gli orecchini, l'anello, la spilla del manto e il pendente della cintura.

Un altro dipinto, transitato sul mercato antiquario di Palermo (Figg. 2-4), databile al decennio 1760, ritrae una sconosciuta dama con una golera di diamanti rubini e perle con orecchini in *parure*, ai polsi una coppia di bracciali a più fili di perle, alla vita una *chatelaine* con orologio in oro smaltato e nell'acconciatura *aigrettes* di perle.

¹¹ ASPa, *Notai defunti...*, ff. 2340^v-2341.

¹² ASPa, *Notai defunti...*, f. 2341^v.

¹³ ASPa, *Notai defunti...*, ff. 2345^v-2346.

Il presepe di Andrea Tipa nel Monastero de las Salesas Reales di Madrid

SERGIO INTORRE, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO*

«Un professore di belle arti a cui e stranieri, e nazionali hanno impartito magnifici elogi, merita bene un luogo in questa biografia (...) Tra la classe dei più valenti scultori Trapanesi dobbiamo noi riguardarvi Andrea Tipa»¹. Così Giuseppe Maria Di Ferro introduce il capitolo dedicato all'artista nella sua *Biografia degli uomini illustri trapanesi*, pubblicata nel 1830. Più in generale, numerose fonti siciliane del XIX secolo² indicano la famiglia Tipa come centrale nel contesto artistico trapanese del Settecento, oltre che per la scultura in legno e in marmo, specialmente per quanto riguarda «lo scolpire in tenero e in piccolo»³ materiali preziosi come l'avorio, il corallo, l'alabastro, la conchiglia e l'ambra, in opere caratterizzate da un miniaturismo tanto virtuosistico quanto colto e raffinato⁴. L'eco della fama dei Tipa si coglie distintamente anche nelle testimonianze dei viaggiatori stranieri in Sicilia, molti dei quali li indicano tra i principali artisti trapanesi⁵, talvolta con attribuzioni prive di fondamento. È il caso di John Galt, viaggiatore inglese dei primi dell'Ottocento⁶, che identifica in «Tipa, un nativo di Trapani»⁷ l'autore dei gruppi lignei dei Misteri, allora custoditi nell'oratorio della chiesa

¹ G.M. DI FERRO, *Biografia degli uomini illustri trapanesi dall'epoca normanna sino al corrente secolo*, II, Trapani 1830, p. 243.

² R. DI GREGORIO, *Discorsi intorno alla Sicilia*, Palermo 1821, I, p. 139; G.M. DI FERRO, *Biografia...*, 1830, pp. 243-249; G.M. FOGALLI, *Memorie biografiche degli illustri Trapanesi per santità, nobiltà, dignità, dottrina ed arte*, ms. del 1840, Museo Regionale Pepoli di Trapani, ai segni 14 C 8, f. 718; A. GALLO, *Notizie dei fgularj 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. del sec. XIX, Biblioteca centrale della Regione siciliana, ai segni ms. XV. H. 16, ff. 1^r-25^r; ms. XV. H. 15, ff. 62^r-88^r, ed. a cura di A. Anselmo-M.C. Zimmardi, Palermo 2004, f. 312^r.

³ G.M. FOGALLI, *Memorie biografiche...*, 1840, f. 718.

⁴ Sulla produzione artistica della famiglia Tipa e sul suo ruolo nella realtà artistica siciliana del XVIII secolo v. M.C. DI NATALE, *Tipa, ad vocem*, in *Arti Decorative. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, tomo II, 2014, pp. 587-588, che riporta la bibliografia precedente.

⁵ A tal proposito cfr. S. INTORRE, *Beauty and Splendour - Le Arti Decorative siciliane nei diari dei viaggiatori inglesi tra XVIII e XIX secolo*, Palermo 2018 e IDEM, *La Grandeur et la Beauté - Le Arti Decorative siciliane nei diari dei viaggiatori francesi tra XVII e XIX secolo*, Palermo 2021, *passim*.

⁶ Su Galt v. IDEM, *Beauty and Splendour...*, 2018, pp. 54-57.

⁷ J. GALT, *Voyages and travels, in the years 1809, 1810, and 1811; containing statistical, commercial, and miscellaneous observations on Gibraltar, Sardinia, Sicily, Malta, Serigo, and Turkey*, London 1812, p. 63.



Fig. 1, Andrea Tipa, 1749, *Presepe*, avorio, corallo, madreperla, diaspro, argento, ambra, rame dorato, legno e sughero, Madrid, Monastero de las Salesas Reales

di San Michele della città⁸. Le numerose citazioni dei Tipa nelle fonti siciliane ed europee tra Settecento e Ottocento rendono comunque l'idea del prestigio che gli artisti della famiglia acquisirono nel corso del XVIII secolo in virtù della bellezza, della preziosità e dell'altissimo livello tecnico della loro produzione. Andrea, in particolare, oltre che come autore di opere in legno, marmo e pietra incarnata⁹, particolare qualità di alabastro peculiare dell'area trapanese¹⁰, è ricordato per i suoi «varj bellissimo presepej con figurine d'avorio»¹¹.

⁸ Sui gruppi dei Misteri di Trapani e sul loro contesto storico-artistico di riferimento cfr. F. MONDELLO, *La processione del Venerdì santo in Trapani*, a cura di G. Cammareri, Trapani 1992; G. CAMMARERI, *I misteri nella Sacra rappresentazione del Venerdì Santo a Trapani*, Trapani 1998; M. VITELLA, *Scultura lignea a Trapani tra XVII e XVIII secolo. Spigolature tra artisti e botteghe*, B. FIGUCCIO, *La scultura polimaterica trapanese e la tecnica di esecuzione*, M. PEREZ SANCHEZ, *El triunfo de lo sensible: los pasos de la procesion del Viernes Santo en Murcia (España)*, L. NOVARA, *I gruppi statuari dei misteri di Trapani: tecnica e stile* e EADEM, *I gruppi processionali di Trapani*, in *Legno Tela &... La scultura polimaterica trapanese tra Seicento e Novecento*, catalogo della mostra a cura di A. Precopi Lombardo-P. Messina, Trapani 2011, pp. 115-121 e 131-150.

⁹ Per un quadro esaustivo delle opere oggi attribuite all'artista e di quelle perdute registrate dalle fonti si rimanda a M.C. DI NATALE, *Tipa, ad vocem*, in *Arti Decorative...*, 2014, pp. 587-588.

¹⁰ Sulla produzione artistica trapanese in pietra incarnata cfr. *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, *passim*.

¹¹ G.M. DI FERRO, *Biografia...*, 1830, p. 243.

Tra questi ultimi occupa un posto di rilievo il presepe nel monastero de las Salesas Reales di Madrid (Fig. 1), in quanto unica opera ad oggi conosciuta a recare la firma del maestro trapanese, *ANDREAS TIPA DREPANENSIS SCVLPSIT* (Fig. 2), oltre alla data della sua realizzazione, *ANNO MDCCXXXIX*¹². Analogamente a numerosi esemplari coevi, tra i quali spicca quello conservato al Museo Pepoli di Trapani¹³, la scena dell'adorazione dei Magi è ambientata tra le rovine di un edificio classico realizzate in corallo, ambra, diaspro, ceramica e madreperla, nelle quali si può leggere un riferimento diretto al capitolo della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine dedicato alla nascita di Cristo. Qui l'agiografo riporta la tradizione pagana secondo cui il tempio della Pace a Roma sarebbe crollato quando una vergine avesse partorito¹⁴. Le rovine che fanno da sfondo a molti dei presepi trapanesi settecenteschi rappresenterebbero quindi simbolicamente la sconfitta del paganesimo a seguito dell'Avvento del Salvatore. Le figurine in avorio, oltre che per l'altissimo livello tecnico e la grande raffinatezza, si caratterizzano per la vivacità e la naturalezza delle loro pose. I Magi si presentano al cospetto della Sacra Famiglia alla testa di una carovana di cavalli e cammelli che avanza sotto gli sguardi stupiti di pastori e contadini. Come nota Maria Concetta Di Natale, anche nel caso dell'opera qui studiata «i magi in vesti regali, con man-



Fig. 2, Andrea Tipa, 1749, *Presepe* (part.), avorio, corallo, madreperla, diaspro, argento, ambra, rame dorato, legno e sughero, Madrid, Monastero de las Salesas Reales

¹² Il presepe è catalogato in M.M. ESTELLA MARCOS, scheda n. 43, in EADEM, *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las coloniales*, II, Madrid 1984, pp. 32-33, ma la sua descrizione non sembra corrispondere all'opera in questione, eccetto che per la data e la firma, che però la Marcos trascrive «Fipa»; M. CRUZ VALDOVINOS, *Opere conservate e documenti sull'argenteria e i coralli siciliani in Spagna*, 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. 170-171.

¹³ V. ABBATE, scheda n. 158, in *L'arte del corallo in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di C. Maltese-M.C. Di Natale, Palermo 1986, p. 346; v. anche L. NOVARA, scheda n. 81, in *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, pp. 152-153, che riporta la bibliografia precedente.

¹⁴ JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea vulgo Historia Lombardica dicta*, ed. a cura di T. Graesse, Lipsia 1850, p. 42.



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

Giuseppe (Fig. 3) non sono convenzionalmente raccolti intorno alla mangiatoia: la prima è in piedi e tiene in braccio il Bambino che scalcia e agita le braccia, il secondo, piegato in avanti, sta cercando di domare l'asinello imbibizzarrito, tutto sotto lo sguardo di Dio benedicente dall'alto, circondato da un volo di cherubini. Un altro elemento non convenzionale è costituito dal medaglione al centro della base, una rappresentazione miniaturistica della Strage degli Innocenti in avorio, ennesima prova dell'abilità e del virtuosismo di Andrea Tipa, incorniciata da volute e motivi fitomorfi in corallo e madreperla coronati da una testina di cherubino in corallo.

Il presepe è stato oggetto di esposizione nel 1926, in occasione della mostra *Antiguo Madrid*, realizzata dalla Sociedad Española de Amigos del Arte¹⁶. Nel catalogo gli viene dedicata una breve scheda, nella quale il cognome dell'artista viene erroneamente ripor-

tello, cappello frigio o turbante, che rimandano alla loro origine orientale, o con corona, secondo la tradizione che li vuole re, talora accompagnati da servitori e cammelli, sono raffigurati chinati davanti al Bambino Gesù. Gaspare il più anziano rimanda alla vecchia Europa, Baldassare dalla pelle nera all'Africa, Melchiorre all'Asia. Essi rappresentano ancora le tre età dell'uomo, essendo uno raffigurato giovane, uno di età matura, l'altro anziano. I loro doni sono l'oro simbolo di regalità, l'incenso e la mirra profumi simboleggianti la purificazione connessa al venir bruciato in lode a Dio¹⁵. Ognuna delle figure nel presepe è colta nel singolo istante di un'azione precisa. Tutto è in movimento, animato da una tensione vitale che rende l'intera scena tanto realistica quanto vivida ed emozionante. Perfino Maria e

¹⁵ M.C. DI NATALE, "Oggi nella città di Davide è nato il Salvatore", in *Materiali preziosi...*, 2003, p. 152; v. anche EADEM, *Dall'esegesi biblica al codice miniato: motivi iconografici nell'Adorazione dei Magi in Sicilia, In Epiphania Domini. L'Adorazione dei Magi nell'arte siciliana*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale-V. Abbate, Palermo 1992, pp. 19-36.

¹⁶ *Exposición del Antiguo Madrid - Catálogo general ilustrado*, a cura della Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid 1926.



Fig. 4, Maestranze trapanesi, XVIII secolo, *Presepe*, avorio, corallo, vetro, diaspro, alabastro rosa, conchiglie, stoffa, carta, legno e sughero, Roma, collezione privata

tato come «Fipa»¹⁷. È stato nuovamente esposto tra il novembre del 1996 e il gennaio del 1997 nella mostra *Vida y Arte en las clausuras madrileñas - El ciclo de la Navidad*, curata da Letizia Arbeteta Mira¹⁸, e in questa occasione è stato sottoposto a restauro, come attestano la relazione preliminare sul suo stato di conservazione conservata nell'archivio dell'Istituto del Patrimonio Cultural de España, nella quale le due restauratrici Maria Paz Fernández Bolaños Borrero e Maria Isabel Herráez Martín, dopo averne illustrato il precario stato di conservazione, dichiarano di potere eseguire il restauro in tempo per l'inaugurazione della mostra¹⁹, e la scheda del catalogo della mostra stessa relativa all'opera, che fa riferimento all'avvenuto restauro²⁰.

È stato ipotizzato che il presepe sia stato donato al monastero dai sovrani spagnoli Ferdinando VI e Bárbara de Braganza, suoi fondatori²¹. Sebbene l'opera non figuri

¹⁷ *Exposición del Antiguo Madrid...*, 1926, scheda n. 925, p. 314.

¹⁸ *Vida y Arte en las clausuras madrileñas - El ciclo de la Navidad*, catalogo della mostra a cura di L. Arbeteta Mira, Madrid 1996.

¹⁹ Archivio dell'Istituto del Patrimonio Cultural de España (AIPCE), *Informes de conservación de un Nacimiento de marfil, coral y nácar, de Andreas Tipa Drepanensis, procedente del Convento de las Salesas Reales de Madrid*, settembre 1996, ai segni BM 97/32, p. 7.

²⁰ L. ARBETETA MIRA, scheda n. 32, in *Vida y Arte...*, 1996, p. 121.

²¹ M. CRUZ VALDOVINOS, *Opere conservate...*, 2007, p. 171.

nell'inventario dei gioielli, dei dipinti e delle suppellettili liturgiche donate dalla regina Bárbara al monastero nel 1757²² e la già citata relazione preliminare di restauro del 1996 la riporti invece come donazione della regina Isabel de Braganza (1797-1818), ma senza fornire riferimenti in merito²³, resta comunque plausibile l'arrivo in Spagna del presepe in virtù dei documentati rapporti diretti di committenza tra Andrea Tipa e la corona spagnola. Il già citato Di Ferro riferisce infatti che «in alcuni forzieri custoditi da cristalli, che passarono alla corte di Spagna, lavorò il nostro Tipa varj tratti della passione di Gesù Cristo sino alla sua morte in croce»²⁴. La raffinatezza dell'opera e la preziosità dei materiali impiegati, inoltre, rendono verosimile una committenza reale.

Tra i numerosi presepi attribuiti ad Andrea Tipa, richiama l'esemplare di Madrid quello di collezione privata di Trapani, seppur di più piccole dimensioni, datato intorno alla metà del XVIII secolo²⁵. Affini per ambientazione e struttura sono anche l'esemplare di maestranze trapanesi del XVIII secolo di collezione privata di Roma, recentemente sottoposto a restauro²⁶ (Fig. 4), e quello battuto all'asta di Sotheby's *European sculpture and works of art* svoltasi a Londra il 7 luglio 2006, della seconda metà del XVIII secolo²⁷, sempre di maestranze trapanesi. Il presepe di Andrea Tipa custodito presso il monastero de las Salesas Reales di Madrid costituisce un punto di riferimento fondamentale, sia relativamente al catalogo dell'artista, sia nel contesto della produzione trapanese del XVIII secolo, caratterizzata dal livello tecnico della lavorazione dei materiali preziosi, con opere che ancora oggi sono presenti nelle collezioni pubbliche e private di tutta Europa e che hanno ampia circolazione nel mercato antiquario.

²² Archivo General de Simancas (AGS), *Inventario de alhajas, ornamentos y pinturas donados por la Reina Bárbara de Braganza, al Monasterio de las "Salesas Reales" de Madrid*, 1757, ai segni PTR, LEG.39,110, ff. 693r-750v.

²³ AIPCE, *Informes...*, 1996, ai segni BM 97/32, p. 4.

²⁴ G.M. DI FERRO, *Biografia...*, 1830, p. 248.

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

²⁶ M.C. DI NATALE-S. BONETTI, *Il restauro scientifico per un presepe trapanese in materiali preziosi*, in "OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", n. 13 - giugno 2016, pp. 55-70.

²⁷ S. INTORRE, *Coralli trapanesi nella collezione March*, Palermo 2016, II ed. 2017, p. 13.

Il marmoraro Giovan Battista Massotti e l'altare maggiore della chiesa di S. Agostino a Gravina in Puglia

ISABELLA DI LIDDO, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI "ALDO MORO"*

Il ritrovamento di una polizza di pagamento, presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli, assegna al marmoraro Giovan Battista Massotti la realizzazione dell'altare maggiore della chiesa di S. Agostino della città di Gravina in Puglia (Fig. 1). Sembrano così maturi i tempi per percorrere una analisi puntuale sull'attività del marmoraro, ancora poco noto alla critica; tuttavia, come vedremo dal regesto dei documenti, Massotti collabora con nomi illustri dello scenario artistico napoletano: dallo stretto sodalizio con Domenico Antonio Vaccaro alle collaborazioni con Ferdinando Sanfelice, Nicola Tagliacozzi Canale, Giuseppe Astarita.

La chiesa di S. Agostino a Gravina in Puglia, oggi parrocchia di S. Giovanni Battista, è collocata *extramoenia* nell'attuale piazza Pellicciari e si trova in direzione del luogo dove sorgeva l'antica Porta di Basso¹. Gli Agostiniani si insediarono a Gravina a partire dal 1633 in uno dei rioni più antichi della città, il rione "fundovito"², come ricorda una Visita Apostolica del 1714: «Pochi passi distante dalla città, verso mezzogiorno, fuori dalla porta detta di basso è situato questo convento in cui nel 1633 trasferirono i PP. La loro abitazione, lasciato il vecchio posto in un luogo lontano, ad aria poco salubre, ove dimorarono solo 80 anni, giacché fu quello fondato nel 1553»³.

Così i frati, giunti nella città pugliese prima del 1633, avevano trovato una momentanea collocazione in un luogo abbastanza periferico, una antica struttura appartenuta ai benedettini, poco fuori le mura. La prima chiesa dell'Ordine era dedicata ai Santi

* Questa ricerca è stata finanziata dal MIUR nel quadro del PRIN 2017 "The Uncertain Borders of Nature. Wonders and Miracles in Early Modern Kingdom of Naples".

¹ M. PASCULLI FERRARA, *Schedatura dei centri Storici. Gravina in Puglia*, in V. CAZZATO-M. FAGIOLO-M. PASCULLI FERRARA, *Atlante del Barocco. Terra di Bari e Capitanata*, Roma 1996, p. 541. La porta, oggi distrutta, denominata prima S. Antonio e poi S. Agostino, finì per essere inglobata, nel XIX secolo, nell'impianto dell'attuale palazzo e assumerne la funzione di arco di passaggio.

² G. SCHINCO, *Gravina al tempo del vicereame spagnolo. Paesaggio urbano e società civile*, in *Viridarium Novum Studi di Storia dell'Arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, a cura di C.D. Fonseca- I. Di Liddo, Roma 2020, pp. 95-97.

³ ADG, *Visita Apostolica del 1714*. Ringrazio la dott.ssa Carmen Morra per aver agevolato la lettura delle Sante Visite presso l'Archivio Diocesano di Gravina.



Fig. 1, Giovan Battista Massotti, 1750, *Altare maggiore*, marmo ad intaglio, Gravina in Puglia, Chiesa di S. Agostino

Rocco e Vito⁴ e tuttavia a causa dell'insospitalità del luogo e delle mancate comodità, gli agostiniani abbandonarono quasi subito questa struttura per trasferirsi in un'altra zona più vicina alle mura della città, nella località appunto detta Porta di Basso. Anche in questo luogo i frati presero possesso di una struttura preesistente, la vecchia chiesa dedicata a S. Antonio da Vienna che fu interamente ristrutturata grazie al contributo dei cittadini e della famiglia Tolfa, il cui emblema fu inserito nella volta, e dal 1633, anno della consacrazione dell'edificio, la chiesa prese il titolo di S. Agostino.

Dell'arredo originale si conserva ben poco, in particolare destano attenzione un organo e cantoria lignea barocca e il pregevole altare marmoreo che, grazie al ritrovamento di una polizza di pagamenti presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli, oggi possiamo datare al 1750 e definitivamente assegnare al marmoraro napoletano Giovan Battista Massotti.

L'altare maggiore è collocato sotto il grande arco a tutto sesto che divide il presbitero dalla navata centrale, sovrastato da una settecentesca cantoria con uno scenografico organo a tre campate lignee⁵.

La vicenda costruttiva dell'altare maggiore di S. Agostino appare illustrata nei dettagli dalla polizza di pagamento stipulata a Napoli dal Padre Fra Antonino Clementelli e il marmoraro Giovan Battista Massotti: «Banco di S. Eligio, g.m. 1216. Partita di 200 ducati estinta il 26 novembre 1750. A Giuseppe Passa d'Astolfo ducati 200. E per lui ad Antonio Martinetti. E per lui a Gio Batta Massotti, li medesimi pervenuti dal padre fra Paolo della Monaca, procuratore del Monastero di S. Agostino Maggiore di Napoli,

⁴ G. LUCATORTO, *Gravina Urbs Opulenta*, Bari 1975.

⁵ I. DI LIDDO, *L'arte dell'intaglio Arredi lignei tra XVII e XVIII secolo in Italia meridionale. Organi, cantorie, coro Pulpiti e Altari*, Fasano 2016.

li medesimi remessi dal padre mastro fra Antonino Clementelli priore del Monastero di S. Vito della città di Gravina. E sono detti ducati 200 a conto delli ducati 470 intiero prezzo d'un altare di marmo di palmi 20 lungo inclusovi li capi altari consistente di due gradini, custodia, menza, paliotto, platella, piedistalli e grade centinate alli cantoni, guarnito di cornice, intaglio e scultura il tutto conforme al disegno con le seguenti composizioni di pietre che stanno depinte nel suddetto modello, cioè verde antico, breccie di Sicilia, giallo d'intico, giallo di Palermo, in sottogradi, zoccoli e frisi sotto la menza, e piedistalli e secondo gradino tutto di giallo antico e rispetto al color rosso diaspro di Sicilia del bello e li marmi debbano essere bianchi chiari e ben lustrati, e nelle stalle, che compariscono nelli gradini debbono essere di lapislazzaro, l'intagli, scultura e cornice debbano essere di tutta bontà, qualità e perfezione e ben lustriti, il tutto a sua direzione, con tutti quei patti contenuti nell'istrumento per notaro Nicolò Sorrentino di Napoli sotto il dì 22 ottobre 1750»⁶.



Fig. 2, Giovan Battista Massotti, 1750, *Altare maggiore*, ciborio, marmo ad intaglio, Gravina in Puglia, Chiesa di S. Agostino

L'altare segue lo schema "a isola" con un dossale articolato in tre gradini di gusto classicheggiante, ad eccezione di quello superiore che presenta invece una ritmica decorazione, appena bombata, e conferisce maggiore leggerezza all'intera opera. Il raccordo tra il secondo e il terzo gradino si presenta attraverso due enormi volute intagliate di marmo bianco, mentre nel terzo gradino si conclude all'estremità con due grandi volute capo altare, qui inoltre si segnalano piccoli cartigli con al centro la decorazione a lapislazzulo.

La visione odierna dell'altare è fortemente mortificata da un recente altare in pietra di stile moderno, costruito dinnanzi all'altare del Massotti, per consentire la celebrazione secondo i nuovi dettami ecclesiastici. Dobbiamo riconoscere che questa operazione, voluta nel secolo scorso da Mons. Saverio Paternostro, già parroco di S. Agostino, ha consentito di salvaguardare l'altare settecentesco, a fronte dei numerosi altari marmorei che sono andati invece smantellati sia per operazioni di "restauro di ripristino al romano" che per la nuova riforma del Concilio Vaticano II.

Il paliotto presenta al centro uno scudo crociato e nella parte superiore l'elegante motivo ad intaglio della trina che fa «il suo esordio «marmoreo» proprio ad opera di

⁶ E. NAPPI, *Mimma e l'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in *Viridarium...*, 2020, p. 708. Colgo l'occasione per ringraziare Edoardo Nappi, direttore dell'Archivio Storico del Banco di Napoli, per aver reso noto il documento. Lo stesso documento è stato ripubblicato in A. Pinto, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Parte 1.2 Artisti e Artigiani M-Z*, 1994 - aggiornata 2020, www.fedoa.unina.it, ad indicem.

Domenico Antonio Vaccaro nella cappella di Santa Restituta (del duomo di Napoli) da dove si diffonde, in forme più o meno ridotte, ad opera della costellazione di seguaci⁷.

A Gravina il modello d'altare ricalca il lessico ornamentale vaccariano sia nel paliotto che nel ciborio con volute arricchite delle tre testine di putti alati, che fanno da base al ripiano espositivo, secondo una consuetudine diffusa a Napoli nel Settecento (Fig. 2).

Non sappiamo se il modello sia da attribuire alla committenza oppure ad una fase in cui il Massotti sembra perdere quell'effetto plastico diffuso che aveva contraddistinto i lavori effettuati con Vaccaro. La lettura dell'atto notarile del Notaio Sorrentino, a cui si rinvia in altra sede, darà sicuramente informazioni più dettagliate in merito.

Allo stato attuale delle ricerche l'altare di Gravina risulta essere l'unica opera del marmoraro sul territorio pugliese e benché sia venuto meno il sodalizio con Vaccaro a causa della morte di quest'ultimo, Massotti non risulta ai margini della vita artistica della Capitale come dimostra il suo coinvolgimento, proprio nel 1750, in altri rinomati cantieri e con altri collaboratori dello stesso Vaccaro: «il 20 febbraio 1750, Carlo Tucci è operante, in funzione però di “consolo” della professione di marmorari, (insieme ad altri consoli quali Matteo Bottigliero e Gio Battista Masotti, Silvestro Troccoli) a giudicare “pezzi di marmo” per la Cappella di Portici»⁸.

L'attività del marmoraro fu assai prolifera come dimostra la ricostruzione del suo profilo biografico e professionale. Giovan Battista Massotti, attivo a Napoli dal 1718 al 1767 con bottega ai Regi Studi⁹, era probabilmente figlio di Giuseppe Massotti, noto alla critica per gli altari in marmo in S. Maria della Pace e nella chiesa di S. Diego (su disegno di Giovan Battista Nauclerio) a Napoli e per un altare in S. Maria del Lavoro a Piano di Sorrento¹⁰. Giovan Battista Massotti è citato per la prima volta in un documento datato 1718 per generici «lavori in marmo per il Portone di Palazzo Largo di Gesù per la duchessa di Terranova e Monteleone» e nel 1722, per la stessa duchessa, compie «lavori di marmi per le fontane nel giardino»¹¹. A partire dal 1724 la sua attività appare intensa e rivolta quasi esclusivamente alla realizzazione di altari in marmo: l'altare maggiore della chiesa dei Vergini a Napoli (1724), l'altare maggiore e due altari minori nella cappella Milano per la chiesa di San Melanio a Polistena, qui Massotti è appellato «Mastro Professore di Marmi e marmoraro»¹².

Infatti il 1727 si presenta come un anno prolifico di interventi a Napoli, a partire dalla realizzazione dell'altare maggiore della chiesa della Misericordia nel Borgo dei

⁷ V. CASALE, *Il commesso marmoreo in Abruzzo e Molise*, in *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca*, a cura di V. Casale, L'Aquila 1995, pp. 145-146.

⁸ M. PASCULI FERRARA, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo, (dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli)*, a cura di E. Nappi, Fasano 1983, ristampa 1986, p. 78.

⁹ V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 206.

¹⁰ A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

¹¹ V. RIZZO, *Il Presepe, il palazzo e la villa vesuviana dei Pignatelli di Monteleone*, Napoli 1987, p. 21; A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

¹² G.G. BORRELLI, *La committenza di Giovan Domenico Milano a Polistena*, in *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale borbonica e postunitaria*, a cura di A. Anselmi, Roma 212, pp. 212-229; vedi anche M. PANARELLO, *Massotti Giovan Battista*, in *Atlante del Barocco in Italia. Calabria*, a cura di M. Cagliostro, Roma 2002, p. 714.

Vergini e l'altare del Sacro Regio Consiglio, su disegno di Fernando Sanfelice¹³, fino alla collaborazione con Domenico Antonio Vaccaro per la realizzazione e collocamento del rivestimento marmoreo nella navata maggiore in S. Domenico Maggiore¹⁴ e ancora nella stessa chiesa, due anni dopo, il 1728, realizzerà il pavimento della cappella dell'Angelico¹⁵. Lo stesso anno su disegno di D.A. Vaccaro realizza una lapide nel pavimento del Convento di S. Luigi a Palazzo¹⁶ e l'anno seguente, 1729, un «altare moderno dalla forma antica, con due porte laterali, sempre su disegno di D.A. Vaccaro»¹⁷.

Nel 1732 Massotti realizza un altare con cornice in commesso marmoreo per la Cappella di S. Gaetano per la confraternita del Monte dei Morti nella chiesa di Roccamandolfi, di patronato della famiglia Pignatelli. Nei documenti inoltre si registra la presenza di Crescenzo Trinchese in qualità di collaboratore e aggiunge Dora Catalano: «la scelta dell'artista ci dice molto sugli intenti e gusti della committenza roccolana, che non esita a rivolgersi ad uno dei migliori professionisti presenti sulla piazza napoletana, personaggio già noto negli anni '30 come ottimo traduttore e fine esecutore dei progetti firmati da Domenico Antonio Vaccaro»¹⁸. Seguono poi a Napoli: un altarino nel monastero di S. Maria Regina Coeli (1733)¹⁹, un altare in S. Caterina Vergine (1734)²⁰ e l'altare maggiore nella chiesa di S. Francesco di Paola nella chiesa di S. Maria dell'Olmo di Cava de' Tirreni (1730-35)²¹.

Nel 1735 ancora su disegno di Vaccaro esegue la porta di marmo e la grata per il Monastero Madre Orsola Benincasa e lavori in marmo per S. Michele Arcangelo fuori Porta Reale²². A partire dal 1736 si occupa dei marmi sotto la guglia di S. Domenico²³ e l'anno successivo per lo stesso Ordine realizza i pavimenti marmorei nelle cappelle di S. Antonio e S. Tommaso della chiesa²⁴. Nel 1738 per la chiesa di Rosario di Palazzo realizza un altare per la sagrestia²⁵ e nel 1739 un altare in marmo con cona nella cappella dei Sette dolori nella chiesa di S. Giacomo su disegno di Vaccaro²⁶.

¹³ V. RIZZO, *Ferdinandus Sanfelicius Achitectus Neapolitanus*, Napoli 1999, p. 160.

¹⁴ IDEM, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro...*, 2001, p. 249; A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

¹⁵ A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

¹⁶ V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro...*, 2001, p. 249; A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

¹⁷ R. RUOTOLO, *Santa Maria della Sanità sulla chiesa di Rosario di Palazzo*, in "Napoli Nobilissima", 3 serie, 16, 1977, p. 70; A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

¹⁸ D. CATALANO, *Maestri napoletani e artisti molisani a Roccamandolfi nel XVIII secolo*, in *Fonti per la storia di una comunità molisana. Roccamandolfi tra il XII ed il XX secolo*, Campobasso 1991, p. 123.

¹⁹ F. DE' ROSSI-O. SARTORIUS, *Santa Maria Regina Coeli. Il monastero e la chiesa nella storia e nell'arte*, Napoli 1987, p. 76; A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

²⁰ E. NAPPI, *Santa Maria della Sanità: inediti e precisazioni*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2000, p. 74; A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

²¹ A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

²² *Ibidem*.

²³ E. NAPPI, *La chiesa e il convento di San Domenico Maggiore di Napoli: documenti*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*, Napoli 2015, p. 50; A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

²⁴ V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro...*, 2001, p. 258; A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

²⁵ R. RUOTOLO, *Santa Maria della Sanità...*, 1977, p. 72; A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

²⁶ V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro...*, 2001, p. 260; A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

Nel 1740 continuano una serie di lavori in marmo nella cappella S. Vincenzo in S. Domenico Maggiore e l'anno dopo esegue l'altare maggiore nella chiesa dello Spirito Santo in Sant'Antimo (CE), oggi abbastanza rimaneggiato²⁷.

Al 1744 si data a Napoli l'altare e cona marmorea per la cappella del Crocifisso detta Capece e l'anno seguente, nella cappella di S. Nicola²⁸, una cona marmorea per la Congregazione della dottrina cristiana su disegno di Nicola Tagliacozzi Canale²⁹. Nel 1747 realizza la balaustrata in marmo per la chiesa delle Anime di Nola³⁰.

Il 1748 è un anno importante perché Giovan Battista compare citato a Napoli nei documenti con i figli, Matteo e Carmine, per i pilastri del monastero di Rosario di Palazzo³¹. Nel 1752 realizza la balaustrata e grata nell'altare di S. Raimondo in S. Domenico Maggiore e nel 1756 nel monastero di Rosario di Palazzo (detta s. Anna di Palazzo), un medaglione con i figli Carmine e Matteo³² su un disegno del Vaccaro.

Al 1758 si data l'altare maggiore, in marmo bianco intagliato, per la chiesa di Regina Coeli³³; tra il 1761 e il 1763 il distrutto altare maggiore per la Basilica di Santa Chiara di Napoli³⁴, disegnato da Muzio Nauclerio. Al 1765 si data un'altra collaborazione con l'architetto Giuseppe Astarita, autore del disegno dell'altare maggiore per il monastero SS. Rosario delle Donne Monache, realizzato poi dal Massotti³⁵. L'anno seguente, nel 1766 viene lavorata la balaustrata di marmo per la Cappella del S. Sacramento della Terra di Gioia, su disegno del regio architetto Melchiorre Campanile³⁶. Questo ad oggi il suo ultimo lavoro, infatti un altro documento datato 1767, in merito alla chiesa di S. Marta, cita già gli eredi di Giovan Battista Massotti *quondam*³⁷.

²⁷ M. QUARANTA, *Giovan Battista Massotti e l'altare maggiore della chiesa dello Spirito Santo in Sant'Antimo (Na)*, Napoli 2008, pp. 415-423.

²⁸ E. NAPPI, *La chiesa e il convento...*, 2015, p. 40; A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

²⁹ V. RIZZO, *Il rifacimento settecentesco di San Tommaso Apostolo a Capuana ossia la Real Estaurita di Santa Maria di Mezzagosto alla Vicaria*, in *Quaderni dell'Archivio storico*, Napoli 1999-2000, p. 197; A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

³⁰ V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro...*, 2001, p. 267; A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

³¹ R. RUOTOLO, *Santa Maria della Sanità...*, 1977, p. 73; A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

³² Su Matteo Massotti si veda A. CAFFARO, *Altari marmorei nel salernitano: presentazione di una ricerca*, in *Cosimo Fanzago...*, 1995, pp. 98-99; M. PASCULLI FERRARA, *Atlante tematico del barocco in Italia. L'Arte dei marmorari in Italia meridionale. Tipologie e tecniche in età barocca*, Roma 2013, pp. 235, 302, 522; S. DE MIERI, *Splendori di un'isola. Opere d'arte nelle chiese di Procida dal XIV al XIX secolo*, Portici 2016, pp. 134-140 e V. PINTO, *Raccolta notizie per la storia...*, 2020, *ad indicem*.

³³ A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

³⁴ A. ALABISIO, *Basilica di S. Chiara*, in *Napoli Sacra. Guida alle chiese della città*, 4° itinerario, Napoli 2010, p. 195; C. DE LETTERIIS, *Marmorari napoletani in Capitanata. Documenti inediti e proposte attributive*, Foggia-Roma 2007, p. 39, nota 22.

³⁵ A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

³⁶ C. DE LETTERIIS, *Settecento napoletano in Puglia*, 2013, p. 45; A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

³⁷ A. PINTO, *Raccolta notizie...*, 2020, *ad indicem*.

Alla ricerca del Barocco perduto nella cattedrale di Bisceglie (Bari). Alcune novità sull'altare maggiore di Antonio di Lucca (1763) e l'inedito altare del Sacramento

MIMMA PASCULLI FERRARA, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI "ALDO MORO"*

Sembra inverosimile che ancora nel 1965 si siano perpetrati «restauri di ripristino al romanico» a danno dei rivestimenti barocchi nelle cattedrali pugliesi. È il caso della cattedrale di Bisceglie in cui sopravvivono solo l'imponente altare maggiore (Fig. 1) e l'altare prezioso del Sacramento (Fig. 4), uno dei sei altari marmorei presenti un tempo nella chiesa.

Attraverso una consultazione pluridecennale degli Archivi della Soprintendenza di Bari abbiamo avviato la ricerca sulla documentazione fotografica d'epoca come preziosa testimonianza del barocco andato distrutto in Puglia per i frequenti «restauri», finalizzati al «ripristino» del romanico (in voga dalla fine del sec. XIX fino purtroppo agli anni Cinquanta). Attraverso il confronto incrociato tra il materiale fotografico e il supporto documentario, è stato possibile ricostruire l'aspetto quasi totale dell'apparato decorativo (1738-1745) della cattedrale di Bari realizzata da Antonio Domenico Vaccaro, scomparso nei progressivi interventi dal 1898 al 1950 circa¹.

Tanto per rimanere nella provincia di Bari ho voluto prendere in considerazione la cattedrale di Bisceglie il cui restauro cominciò nel 1965, ben più avanti dunque del 1950, anno in cui fu eliminato l'ultimo manufatto barocco nella cattedrale di Bari, l'altare maggiore².

Qui però a Bisceglie fu determinato in parte da seri problemi statici scaturiti nel tempo per errate aperture nei muri maestri. E per questo rimandiamo al documentato volume sulla cattedrale di Bisceglie di Margherita Pasquale, che ne traccia esaurientemente la storia fino ai recenti «restauri di ripristino al romanico»³. Tuttavia si sarebbero dovuti conservare almeno gli altari marmorei barocchi ricollocabili sulle pareti nude della cattedrale di Bisceglie.

Già nel 1996 sottolineavo che «la cattedrale di Bisceglie è stata privata totalmente della decorazione barocca, all'infuori del pregevole altare maggiore marmoreo (1763, da me attribuito, per i due angeli capialtare, ad Antonio di Lucca) (Figg. 2, 3) e di quel-

¹ M. PASCULLI, *Alla ricerca del barocco perduto: la documentazione negli archivi della Soprintendenza*, in M. Pasculli- V. Cazzato-M. Fagiolo, *Atlante del Barocco in Italia. I. Terra di Bari e Capitanata*, I ed., Roma 1996, II ed. 2002, III ed. 2008, pp. 457-470.

² EADEM, *Domenico Antonio Vaccaro. Interventi settecenteschi nella Cattedrale di Bari: il nuovo assetto decorativo*, estratto di *Bari Sacra*, Galatina 1984, pp. 3-48.

³ M. PASQUALE, *La Cattedrale di Bisceglie*, Bari 1987; EADEM, *Bisceglie (BA)-Cattedrale*, in *Restauri in Puglia 1971-1983*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza per i Beni Ambientali Artistici e Storici della Puglia, vol. II, Fasano 1983, pp. 131-133. M. Pasquale già nel 1987 riporta in nota 61 p. 121 la mia attribuzione al di Lucca dell'altare maggiore, per comunicazione orale.



Fig. 1, Antonio di Lucca, 1762-1763, *Altare maggiore*, marmo ad intaglio ed intarsio, Bisceglie, Cattedrale (foto Antonio e Roberto Tartaglione 2021)

lo marmoreo del Sacramento nella relativa cappella»⁴. La mia attribuzione ad Antonio di Lucca risale al 1990, quando (a fronte della mia pubblicazione nel 1983 della conca d'altare del Rosario in S. Domenico ad Altamura eseguita da Antonio di Lucca nel 1759⁵ in cui gli attribuisco i due angeli adulti, in piedi posti su piedistalli, di una resa plastica più rigida rispetto al suo maestro Sanmartino) riscontravo strette analogie con gli angeli adulti capialtare dell'altare di Bisceglie e li attribuisco al di Lucca, insieme all'altare stesso sul cui retro rilevavo la data incisa 1763 (in analogia al 1761 dell'altare del Sanmartino a Maddaloni) (Fig. 3): «Ritengo quindi che tutto il manufatto sia databile a questo anno e attribuibile al nostro Antonio di Lucca, che evidentemente eseguiva, su richiesta del committente, angeli uguali a quelli pochi anni prima collocati sulla conca di Altamura (1759). Ma la novità consiste nell'averli inseriti nello schema dell'altare, come capialtare (anche se in piedi), seguendo la novità dei modelli sanmartiniani... L'altare maggiore dovette essere commissionato quando era vescovo di Bisceglie Donato Antonio Giannelli, fatto vescovo dalla S. Mem. di Clemente XIII il dì 22 novembre 1762»⁶.

In realtà, da consultazione attuale nell'Archivio Diocesano di Bisceglie deduco che all'epoca della commissione dell'altare (Fig. 1) era ancora vescovo il Leonardi, in par-

⁴ M. PASCULLI, *Alla ricerca del barocco perduto...*, 1996, p. 464.

⁵ EADEM, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo. Pittori marmorari architetti ingegneri argentieri riggiolari organari farnari ricamatori banderari stuccatori* (dai *Documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, a cura di E. Nappi), Fasano 1983, ristampa 1986, pp. 130-134 con prime notizie sull'artista A. di Lucca. Cfr. EADEM, *Biografie. Antonio di Lucca*, in M. Fagiolo-V. Cazzato-M. Pasculli, *Atlante del barocco...*, 1996, p. 601; V. RIZZO, *di Lucca Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani-Treccani*, 1991, vol. 40 (edizione online).

⁶ M. PASCULLI, *Il "Sanmartino" di Elio Catello. Osservazioni sulla fortuna del modello sanmartiniano in Puglia*, in *Studi di Storia pugliese in memoria di Maria Marangelli*, a cura di F. Tateo, Fasano 1990, pp. 249-278.

ticolare dalla *Conclusione Capitolare* del 5 maggio 1762 traggio la notizia inedita della morte del vescovo Francesco Antonio Leonardo il 20 aprile 1762⁷ e dalla *Conclusioni Capitolare* del 21 febbraio 1762 la interessante notizia che l'altare era stato pensato nel 1761: «è ben noto a loro Signori, come con altra Conclusioni sotto li 13 novembre del passato anno 1761 si compiacquero risolvere che si commettesse in Napoli l'Altare maggiore di marmo per la Chiesa nostra, con farsi la spesa di circa ottocento ducati, e che la Reverenda Fabrica di questa suddetta nostra Chiesa si avvallesse de' primi Capitoli affrancandi al nostro Capitolo, con metterseli a censo, serv. servandi secondo il rescritto ottenuto dalla Sagra Congregazione de' Vesc. di e Regolari, com'infatti in esecuzione di detta capitolar determinazione: fu l'Altare commesso secondo il disegno allora esibitosi, e ci viene avvisato, che il mercante marmoraro voglia liberarlo per lo prezzo di ducati settecento quaranta: sanno altresì, come si è fatta del fu D. Franco Ciani l'affrancazione alla nostra mensa capitolare del Capitale di ducati 447:52 che esiste in cassa del Deposito, il quale potrebbesi impiegare sulla Fabrica istessa, e servirsene i Deputati di questa per la Spesa dell'Altare di marmo: Parrebbe ancora espediente nel tempo istesso di mandare un canonico: in Napoli ad assistere per la perfezione del lavoro di detto Altare secondo il disegno, a che potrebbero darsi le facultà opportune e necessarie di stipulare in nome della detta Reverenda Fabrica di questo Capitolo... Il Sig. Arcidiacono D. Franc. Paolo de Luca à di sentimento, e voto che delli sopradetti ducati 447:52 capitale affrancato da D. Giulia Tafuri, soli ducati 400 si diano alla Reverenda Fabrica di questa Chiesa a censo al 6:75 per conto serv. servandi: per potersi spendere all'altare di marmo, ed altro Convenevole da i Deputati della spesa, e gli altri 47:52 si spendano nelle liti, che tiene in piedi e deve intentare il nostro Capitolo per difendere le sue ragioni ed interessi però che si impieghino serv. servandi, con prenderli a censo uno dei Can: Proc., che ne farà credito col capitolo nelle spese suddette per poi reintegrarseli donde Convieni... Le cautele del detto marmoraro per l'altare di marmo suddetto in ampla forma, a che si dia al detto Canonico Consiglio l'Argenteria di questa Chiesa suddetta per farne lavorare tanti candelieri, ed una croce per detto Altare di marmo proprii, e proporzionati»⁸.

Questi due miei inediti suddetti documenti dell'Archivio Diocesano di Bisceglie costituiscono l'antefatto all'atto notarile del 10 marzo 1762 tra il marmoraro napoletano (di cui compare il nome) Antonio di Lucca e il canonico di Bisceglie Francesco Consiglio per l'ac-



Fig. 2, Ignoto scultore sanmartiniano, 1762-1763, *Altare maggiore, Angelo adulto capoaltare di sinistra*, scultura in marmo, Bisceglie, Cattedrale (foto Antonio e Roberto Tartaglione 2021)

⁷ Archivio Diocesano San Tommaso d'Aquino, Bisceglie (BISad), *Fondo Capitolo della Basilica concattedrale di San Pietro Apostolo, Conclusioni Capitolare*, 5 maggio 1762, ff. 147.

⁸ BISad, *Fondo Capitolo della Basilica concattedrale...*, 21 febbraio 1762, ff. 139-141.



Fig. 3, Ignoto scultore sanmartiniano, 1762-1763, *Altare maggiore, Angelo adulto capoaltare di destra*, scultura in marmo, e *retroaltare con particolare dell'angelo di spalle e della data incisa 1763*, Bisceglie, Cattedrale (foto Antonio e Roberto Tartaglione 2021)

ma senza il nome dello scultore degli Angeli), secondo la polizza di pagamento del 7 febbraio 1753 pubblicata da Ugo Di Furia nel 2007-2008¹² il cui atto notarile del 5 gennaio 1753 (citato nella suddetta polizza) viene pubblicato per la prima volta da Gabriella Di Gennaro nel 2020¹³. Antonio di Lucca chiede per Andria ducati 1400 per la balaustrata 2 acquasantiere e 12 Croci da consegnare a novembre 1753; al punto 14 del documento è

quisto dell'altare maggiore per la cattedrale nel quale atto possiamo confermare che il prezzo di 740 ducati (già convenuto nella suddetta *Conclusionione Capitolare* del 21 febbraio 1762) «compresso secondo il disegno allora esibitosi»⁹ viene ora rispettato «in conformità del disegno firmato così da esso Reverendo Canonico Don Francesco, come da detto Magnifico Antonio»¹⁰. È interessante notare che, nel suddetto atto notarile, Antonio di Lucca viene denominato «Magnifico Antonio di Lucca Professore marmoraro» mentre nella nostra inedita *Conclusionione Capitolare* è denominato «mercante marmoraro».

Al 23 marzo 1767 risale la polizza di pagamento di 140 ducati del Capitolo Cattedrale di Bisceglie «a complimento di ducati 740 perché l'altri ducati 600» li ha già ricevuti dal Capitolo stesso¹¹.

Quindi il De Letteriis pone a confronto l'altare di Bisceglie con quello maggiore della chiesa di San Francesco ad Andria commissionato sempre a Antonio di Lucca nel 1753 (su disegno dell'architetto Giuseppe Astarita

⁹ Cfr. *supra*, nota 8.

¹⁰ C. DE LETTERIIS, *Nuove acquisizioni documentarie sull'attività pugliese dell'architetto Mario Gioffredo e del marmoraro Antonio di Lucca*, in Istituto Banco di Napoli-Fondazione. *Quaderni dell'Archivio Storico*, Napoli, a. 2009-2010, pp. 109-110, Appendice Documentaria, documenti 6, 7, pp. 119-122, in part. 120.

¹¹ IDEM, *Nuove acquisizioni documentarie...*, a. 2009-2010, p. 119.

¹² U. DI FURIA, *Mario Gioffredo e la sua squadra nella costruzione del Palazzo dell'Exc.mo Sig. Baldassarre Coscia Duca di Paduli e del di lui fratello il Rev.mo Cardinal Nicolò, sito fuori la Porta di Chiaja*, in Istituto Banco di Napoli-Fondazione. *Quaderni dell'Archivio Storico*, Napoli, a. 2007-2008, pp. 113-114, documento 20.c.2, pp. 239-240.

¹³ Inoltre sempre ad Andria al 15 giugno 1750 risale l'atto notarile con cui Antonio di Lucca si impegna a fare l'altare maggiore della Collegiata di San Nicola ad Andria, secondo il disegno fatto dall'Ingegnere Gaetano Fumo per la somma di 800 ducati, mentre le sculture «saranno fatte da mano di ottimo scultore» (cfr. C. DE LETTERIIS, *Settecento napoletano in Puglia. Documenti inediti sulla chiesa di Santa Maria della Pietà a San Severo e altre storie di marmi*, Foggia 2013, pp. 93, 98-102). Le sculture infatti furono eseguite dal famoso Antonio Corradini nel 1750 (cfr. M. PASCULLI, *Arte napoletana in Puglia...*, 1983, pp. 143-147). Inedita è la polizza di pagamento di due giorni dopo al Di Lucca: «Banco di S. Eligio, g.m. 1208. Partita di 100 ducati estinta il 17 giugno 1750. A Saverio Primicerio de Risys ducati 100. E per lui a Antonio di Lucca, mastro marmoraro a compimento di ducati 400 in conto del prezzo dell'altare di marmo, che il medesimo sta lavorando per la collegial chiesa di S. Nicola della città di Andria, secondo l'istrumento stipulato a 15 giugno per notar Rafaele Petrone di Napoli». (Ringrazio E. Nappi per la segnalazione di questo inedito documento). G. DI GENNARO, *Altari policromi marmorei del Settecento ad Andria ed altri arredi sacri*, Fasano di Puglia 2020, pp. 114-120, appendice Documentaria, pp. 122-126.



Fig. 4, Ignoto marmoraro (attribuibile a Aniello Gentile o Crescenzo Trinchese o Gennaro Cima-fonte), metà XVIII secolo, *Altare del Sacramento proveniente dalla Cappella distrutta (1965) nella navata destra*, marmo ad intarsio e ad intaglio, Bisceglie, Cattedrale, Cappella nuova dell'Addolorata nella navata sinistra (foto Antonio e Roberto Tartaglione 2021)

detto «il Capo Altare sia di ottimo intaglio di rilievo secondo sta espresso in detto disegno, e l'Angelo, che sta sopra di esso sia tutto di rilievo d'ottima scultura di marmo statuario, e di un pezzo distinto da detto Capo Altare» ma non è specificato il nome dello scultore¹⁴.

Infine Stefano De Mieri pubblica nella sua monografia su Procida l'altare maggiore della chiesa madre di S. Maria della Pietà «eseguito intorno al 1766, come documenta una trascurata iscrizione sulla parete retrostante, dove si ricordano genericamente interventi di restauro nella fabbrica operati in quel periodo»¹⁵ e lo attribuisce giustamente al di Lucca per particolari somiglianze con gli altari di Bisceglie (Fig. 1) e di S. Maria delle Grazie in Sant'Agnello (1767) quali l'architettura del tabernacolo e del paliotto «pensato come un sepolcro su cui veglia una coppia di morbidi cherubini»¹⁶.

In realtà il tabernacolo presente in Procida ha in asse solo un accenno di nicchia con corona imperiale e bandelle pendule marmoree, mentre l'architettura presente al di sopra del ciborio nell'altare maggiore di Bisceglie (Fig. 1) è un vero e proprio 'tronetto' in marmo per l'esposizione dell'eucarestia, elemento raro nelle tipologie dell'altare settecentesco come nell'altare maggiore (1775) in S. Maria di Costantinopoli a Rende (Cosenza) o nell'altare nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Carosino (Taranto).

Ma al di là di questa necessaria puntualizzazione sulla "fortuna critica" aggiornata dell'altare maggiore della cattedrale di Bisceglie dal 1987 al 2016, poniamo in giusto risalto la valenza del suddetto altare mastodontico (Fig. 1), le cui dimensioni citate

¹⁴ Ivi, p. 124

¹⁵ S. DE MIERI, *Splendori di un'isola. Opere d'arte nelle chiese di Procida dal XIV al XIX secolo*, Portici 2016, p. 282.

¹⁶ *Ibidem*.

nell'atto notarile del 10 marzo 1762 sono state confermate nel miosopralluogo con i fotografi Antonio e Roberto Tartaglione: «sudetto Altare deve essere di lunghezza da fuori a fuori l'Angeloni nel maggior agetto palmi dieci nove con costruirlo tutto di marmo, così li piani, come le cornici, ed intagli, li soli Angeloni in cantone del sudetto Capo altare di marmo statuario»¹⁷ e «Li due angeloni di scoltura che formano Capi altari dovranno essere di marmo statuario e deve farsi quello che nel disegno sudetto sta all'impiedi di altezza palmi cinque»¹⁸ (Figg. 2, 3). Cioè l'altare maggiore, lungo di palmi 19, è davvero di m. 4,75 e l'angelo adulto capoaltare, alto di palmi 5, è davvero di m. 1,25.

E inoltre è importante sottolineare che questo altare di Bisceglie, già da me pubblicato nel 1990 come Antonio di Lucca ed accostato solo ad alcuni altari marmorei della stessa tipologia¹⁹, è stato riproposto con breve cenno nel 2013 rientrando in un Capitolo molto importante *La fortuna del modello sanmartiniano* (pubblicato nel mio volume *Atlante del barocco in Italia. L'arte dei marmorari in Italia meridionale. Tipologie e tecniche in età barocca*²⁰) ed elaborato da me su un'ampia casistica di altari marmorei della seconda metà del '700 con gli angeli capialtare seduti, in piedi, inginocchiati, in tutta l'Italia meridionale. Testimonianza di un gusto e di un fenomeno di grande rilevanza nell'ambito degli altari maggiori²¹, cominciando da Foggia, cattedrale (con un angelo adulto firmato e datato da Giuseppe Sanmartino 1767) a Maddaloni (del Sanmartino, datato sul retro 1761), a Napoli Capitale, alla Campania, alla Calabria (Rende), alla Lucania (Ferrandina) ma soprattutto in Puglia (da Lucera, Bitetto, Bisceglie, Andria, a Lecce, Martina Franca, Grottaglie, Massafra, Castellaneta, Francavilla Fontana, Manduria, Scorrano, Mesagne, Ostuni).

Del tutto inedito invece è l'altare del Sacramento (Fig. 4) già nella relativa Cappella distrutta (1965) nella navata destra e collocato nella Cappella nuova dell'Addolorata costruita nella navata sinistra.

Unico superstite purtroppo di sei altari testimoniati dalla *Relatio ad limina* del vescovo Leonardi (1762)²² e di pregevole qualità, giocato in abbinamento raffinato di classici marmi giallo, rosso, verde, su cui si stagliano ancora alcuni elementi decorativi ad intarsio mentre predominano elementi scultorei ad intaglio nel secondo gradino – in particolare il cartiglio sotto il ciborio –, sui plinti e soprattutto nell'incurvarsi e nell'arricciarsi di marmi bianchi a mo' di onde marine intorno al paliotto e sulle mensole reggimensa - con 'cabochon' ornamentali - aperte a 45° a delimitare il corpo centrale, un paliotto nel paliotto stesso con lo scudo crociato giocato sui marmi verdi e gialli.

Per questi suddetti elementi l'altare è databile a metà del '700 e attribuibile all'ambito di Domenico Antonio Vaccaro, da Aniello Gentile (per confronto con l'altare di S. Vito 1752 nell'abbazia di Polignano), a Crescenzo Trinchese (con l'altare di S. Maria della Sanità 1750 in S. Agostino di Altamura) a Gennaro Cimafonte (con l'altare maggiore 1752 in S. Domenico a Martano)²³.

¹⁷ C. DE LETTERIIS, *Nuove acquisizioni documentarie...*, a. 2009-2010, p. 120.

¹⁸ *Ibidem*, p. 121.

¹⁹ M. PASCULLI, *Il "Sanmartino" di Elio Catello. Osservazioni sulla fortuna del modello sanmartiniano...*, 1990, pp. 249-278.

²⁰ EADEM, *La fortuna del 'modello sanmartiniano' in Italia meridionale (Abruzzo, Puglia, Basilicata, Calabria, Campania)*, in EADEM, *Atlante tematico del Barocco in Italia. L'arte dei marmorari in Italia meridionale. Tipologie e tecniche in età barocca*, Roma 2013, pp. 185-235.

²¹ *Ibidem*, tavv. 136-204.

²² M. PASQUALE, *La cattedrale di Bisceglie...*, 1987, p. 121.

²³ M. PASCULLI, *Arte napoletana in Puglia...*, 1983, tavv. XXVII, XXIX; tav. XIII; figg. 170-172.

Una decorazione serica nella Sala del baldacchino a Palazzo Mirto: sulle tracce dei modelli figurativi

MADDALENA DE LUCA, *PALAZZO RISO, MUSEO REGIONALE D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI PALERMO*

Presso la dimora palermitana dei Filangieri Conti di San Marco e principi di Mirto, uno spazio rilevante è occupato, tra gli arredi, da pregevoli manufatti tessili cui era demandato, insieme alla mobilia, ai dipinti e alle ricercate suppellettili, il compito di conferire ai diversi ambienti uno spiccato carattere di nobiltà e magnificenza; i ricami e gli arazzi inoltre veicolavano vicende e personaggi illustri tratti dalla storia o dal mito particolarmente pregnanti per i significati sottesi volti a celebrare la grandezza della famiglia.

Così nella Sala di rappresentanza del piano nobile un ciclo di imponenti rivestimenti serici, in una sorta di *continuum* decorativo-narrativo, avvolge le quattro pareti dell'ambiente, inscenando le vicende più esaltanti del poema eroico di Torquato Tasso, la Gerusalemme liberata; un *unicum* nel panorama dei ricami siciliani settecenteschi anche per la varietà degli episodi rappresentati, in gran parte ambientati in ameni ed ariosi contesti agresti. Nel bordo superiore di ciascun pannello è apposto lo stemma dei Montaperto affiancato a quello dei Filangieri, a memoria dei coniugi Rosalia Montaperto, figlia di Bernardo Montaperto e Massa, principe di Raffadali e Giuseppe Antonio Filangieri, figlio di Vincenzo, principe di Mirto, uniti in matrimonio nel 1744.

I quattordici pannelli presentano un tessuto di fondo in tela di lino o di canapa, tinto con colore bruno, ricamato in fili di seta policroma con la tecnica del punto raso, per le campiture monocrome, e del punto pittura, per le superfici con sfumature; applicazioni di argento lamellare sono visibili in alcune porzioni della superficie ricamata. Tasselli in raso di seta di colore avorio, sagomati e ricamati a punto scritto, recano in basso i versi del poema corrispondenti alle immagini¹.

La superficie dei tessuti mostra, lateralmente, un'ulteriore estensione del ricamo, come se, in un momento successivo rispetto alla commissione iniziale, si fosse resa necessaria una modifica delle dimensioni. Oggi sono perfettamente inseriti tra le eleganti incorniciature delle specchiere, realizzate nel 1793 dall'intagliatore palermitano Nicola Spinoso e dunque appare ipotizzabile che le aggiunte fossero divenute indispensabili proprio negli anni '90, durante gli importanti interventi di ammodernamento della sala commissionati dal principe Bernardo².

¹ Si ringrazia per l'analisi tecnica del tessuto la dott.ssa Roberta Civiletto.

² Cfr. M. DE LUCA, *Note sulla decorazione e gli arredi di Palazzo Mirto nella seconda metà del Settecento attraverso le testimonianze d'archivio*, in *Il quartiere della Kalsa a Palermo*, atti ciclo di conferenze, Palermo 2013, pp. 165-171.



Fig. 1, *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso con le figure di Giambattista Piazzetta, in Venezia, stampata da Giambattista Albrizzi 1745*, Biblioteca Nazionale di Napoli, Racc. Tassiana E 27, Canto I, antiporta, incisione ad acquaforte e bulino acquerellata Manifattura siciliana, 1750-60, *Goffredo aduna i principi cristiani*, tela ricamata in fili di seta policroma, Palermo, Palazzo Mirto, Sala del baldacchino

lino ed acquaforte da Agostino Carracci e Giacomo Franco e inseriti nell'edizione genovese del poema del 1590 curata da Girolamo Bartoli. Con le pubblicazioni per Pavoni del 1604 e del 1617, parimenti corredate da disegni, leggermente variati, del Castello, aveva inizio la fortuna editoriale del poema in Italia e in Europa. Di estrema rilevanza a tal riguardo risulta la presenza a Palermo di diciotto degli originari disegni del Castello, all'interno di un volume miscelaneo di provenienza genovese, già collezione di Gabriele Lancillotto Castelli, principe di Torremuzza⁴. Qui l'artista sembra ispirarsi a stilemi del maestro Luca Cambiaso, già dedito all'illustrazione di soggetti letterari in palazzi e ville genovesi⁵ e al manierismo toscano-romano, soprattutto per quanto attiene i nuclei figurativi che «compositivamente appaiono organizzati

Le famiglie aristocratiche dei Filangieri e dei Montaperto, dignitari di alto rango, grandi di Spagna e fedeli alleati della monarchia borbonica, a suggello dell'unione matrimoniale, intorno dunque alla metà del secolo XVIII, concepirono il grandioso apparato serico; la scelta non a caso ricadde sul poema tassesco, visto che notoriamente la classe nobiliare amava rispecchiarsi nelle tensioni morali e nelle eroiche vicende di Rinaldo e Goffredo, paladini dei valori cristiani; per altri versi, le tematiche amorose e le ambientazioni pastorali e fantastiche appagavano le aspettative dell'intrattenimento colto settecentesco.

La Gerusalemme liberata d'altronde per l'intrinseca natura didascalica e narrativa si prestava ad edizioni "istoriate" e sembra che lo stesso Tasso avesse condiviso l'idea di una versione illustrata del poema e che abbia in ogni caso esaminato ed apprezzato certi disegni di Bernardo Castello tra il 1584 e il 1586, prima di lasciare la corte di Ferrara³.

Il Castello, inverando il principio oraziano dell'*ut pictura poesis*, aveva tipizzato con grande efficacia narrativa e padronanza del mezzo espressivo, i protagonisti e le scene salienti del poema in disegni, poi tradotti fedelmente a bu-

³ Per i rapporti tra Bernardo Castello e Torquato Tasso, avvenuti tramite la mediazione del padre benedettino Angelo Grillo cfr. *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso con le figure di Bernardo Castello e le annotazioni di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini*, rist. anast. a cura di R. Peliti, note introduttive di G. Piersantelli, Roma 1966; *Le lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo*, a cura di C. Guasti, Firenze, 1852-1855, in particolare le lettere II, 284, p. 274 (Appendice, 39) e IV, 1063, p. 140.

⁴ Per il volume "Torremuzza" custodito presso la Galleria di Palazzo Abatellis cfr. *Luca Cambiaso e la sua cerchia. Disegni inediti da un album palermitano del '700*, a cura di D. Bernini, Genova 1985; V. ABBATE, *Collezione grafica a Palermo tra il Cinque e il Settecento: una traccia*, in *Maestri del disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra, Palermo 1995, pp. 21-31; D. MALIGNAGGI, *I disegni di Bernardo Castello per la Gerusalemme Liberata*, in "Storia dell'Arte", 2006, 115, pp. 17-36.

⁵ Cfr. *La maniera di Luca Cambiaso: confronti, spazio decorativo, tecniche*, atti del convegno a cura di L. Magnani-G. Rossini, Genova 2008.

secondo la logica di una prospettiva teatrale che scandisce e interseca i piani dello stage»⁶. Alle invenzioni del Castello rimanderanno poco più avanti le tavole del fiorentino Antonio Tempesta a corredo di due edizioni, una romana in piccolo formato del 1607, l'altra più tarda, dedicata a Taddeo Barberini⁷.

Che i committenti della serie di rivestimenti serici in esame possedessero anche tali edizioni seicentesche della Gerusalemme e le avessero fornite alle maestranze dei ricamatori impegnati nell'impresa, lo attesta la scena tratta dal secondo canto ove l'immagine di Clorinda a cavallo che interviene per la liberazione di Sofronia e Olindo, risulta quasi speculare al disegno del Tempesta Barberini⁸; e così ancora l'intima scena con Rinaldo e Armida nell'isola incantata, ritratti nel momento in cui Rinaldo è invitato a specchiarsi in ispira, con leggere varianti, all'invenzione del Castello.

Esclusi pochi altri particolari, l'intero ciclo ricamato di Palazzo Mirto è tuttavia da ricondurre a stilemi decisamente settecenteschi ove un primo modello figurativo è da rintracciare nell'edizione del poema del Tasso, ritenuta concordemente, fin dalla sua pubblicazione, il capolavoro dell'editoria veneziana settecentesca, ovvero *La Gerusalemme liberata* pubblicata nel 1745 da Giambattista Albrizzi, con incisioni tratte da disegni di Giambattista Piazzetta.

Il colto e raffinato editore intese realizzare una versione a stampa esemplare del poema da dedicare alla regina d'Austria Maria Teresa che si distinguesse dalle precedenti per monumentalità ed eleganza e per un'interpretazione melodrammatica e arcadico-pastorale del poema, elementi caratterizzanti della ricezione settecentesca del poema del Tasso⁹. L'oneroso compito fu affidato al pittore-disegnatore che più stimava e con cui aveva già collaborato nel 1736 per l'edizione figurata delle *Oeuvres* di Bossuet in dieci volumi, Giambattista Piazzetta.

L'artista veneziano proprio nei primi anni Trenta, da una pittura fondata su forti contrasti chiaroscurali e su un'intensa drammaticità emozionale, schiarisce toni e atmo-



Fig. 2, *La Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso con le figure di Giambattista Piazzetta, in Venezia, stampata da Giambattista Albrizzi 1745, Biblioteca Nazionale di Napoli, Racc. Tassiana E 27, Canto VI, antiporta, incisione ad acquaforte e bulino acquerellata Manifattura siciliana, 1750-60, *Erminia cerca il suo Tancredi*, tela ricamata in fili di seta policroma, Palermo, Palazzo Mirto, Sala del baldacchino

⁶ G. BIAVATI, *Bernardo Castello*, in *Torquato Tasso tra Letteratura, Musica, Teatro, Arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, Bologna 1985, p. 210.

⁷ Per la fortuna figurativa della Gerusalemme si vedano: G.C. ARGAN, *Il Tasso e le arti figurative*, in *Torquato Tasso*, Milano 1957, pp. 209-226; *Torquato Tasso tra Letteratura...*, 1985; R. SCRIVANO, *Ermeneutica tassiana e pittura*, in "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", vol. 24, n. 2/3, Torquato Tasso e la sua fortuna, maggio/dicembre 1995, pp. 633-648.

⁸ Cfr. G. BIAVATI, *Bernardo...*, 1985, p. 111.

⁹ C. OSSOLA, *Piazzetta e la Gerusalemme liberata*, in *G.B. Piazzetta. Disegni, incisioni, libri, manoscritti*, catalogo della mostra, Venezia 1983, p. 68.



Fig. 3, *La Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso con le figure di Giambattista Piazzetta, in Venezia, stampata da Giambattista Albrizzi 1745, Biblioteca Nazionale di Napoli, Racc. Tassiana E 27, Canto XIII, antiporta, incisione ad acquaforte e bulino acquerellata Manifattura siciliana, 1750-60, *Entra Rinaldo nella selva amena*, tela ricamata in fili di seta policroma, Palermo, Palazzo Mirto, Sala del baldacchino Fig. 4 *Il Goffredo ovvero Gerusalemme Liberata*.

sfere con una luminosità fiabesca, aprendo a «una vena d'ispirazione arcadico-pastorale che si viene realizzando con una ricchezza di valori pittorici modulati nella luce, per cui il motivo di genere cede il passo a una libertà contemplativa e naturalistica...»¹⁰. Approdando al genere del libro illustrato, il suo linguaggio mantiene tali peculiarità, risentendo dell'incontro con l'arte europea e soprattutto francese da cui desume una sorta di realismo idealizzato di marca francese alla Watteau¹¹ interpretato con un disegno rifinito e sorvegliato per il quale ottiene un riscontro amplissimo.

Già nel febbraio del 1740, come riferisce il padre di Goethe in visita a Venezia¹², le tavole del Piazzetta erano in gran parte realizzate, ma essendo il progetto assai dispendioso, l'editore con la diffusione di un "prospetto"¹³ incoraggiava le sottoscrizioni da parte di bibliofili e mecenati, vantando l'unicità del volume per qualità della carta e della stampa, e soprattutto per la quantità delle illustrazioni, oltre sessanta, del Piazzetta, tra tavole a piena pagina, vivaci testate e finaletti¹⁴. All'impresa aderirono illustri collezionisti, esponenti della nobiltà italiana ed europea, letterati, poeti, pittori, tra cui spiccava

il siciliano Antonio Montaperto di S. Elisabetta, a cui verrà dedicata l'antiporta del canto XI. Figlio di Ottavio e zio di Rosalia, Antonino (1710-1782), duca di S. Elisabetta, maggiordomo di corte e apprezzato diplomatico nelle principali corti europee, era un fine erudito e fondatore dell'Accademia degli Ereini che a Palermo aveva sede nel palazzo del fratello Bernardo. Avendo il Montaperto risposto all'appello dell'Albrizzi offrendo un lauto sostegno economico, il volume appena edito sarà stato immediatamente nella disponibilità della famiglia e forse consegnato in dote alla nipote Rosalia, appena trasferita nel palazzo dei Filangieri. L'esecuzione degli imponenti manufatti serici fu affidata, forse dalla stessa Rosalia, a maestranze di ricamatori

¹⁰ R. PALLUCCHINI, *Un erede dei tenebrosi nella Venezia dell'Illuminismo*, in *L'opera completa del Piazzetta*, Milano 1982, p. 7.

¹¹ Cfr. D. MAXWELL WHITE-A.C. SEWTER, *I disegni di G.B. Piazzetta nella Biblioteca Reale di Torino*, Roma 1969, p. 17.

¹² A. MARIUZ, *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso con le figure di Giambattista Piazzetta*, in *Libro e incisione a Venezia e nel Veneto nei secoli XVII e XVIII*, Vicenza 1988, p. 33.

¹³ Per il "prospetto" cfr. A. ROBINSON, *The Albrizzi-Piazzetta Tasso*, in "Non Solus", I, 1974, pp. 1-11.

¹⁴ Il prolifico impegno grafico del Piazzetta per la *Gerusalemme liberata* è testimoniato dall'esistenza di album diversi di disegni, databili tra il 1735 e il 1743, custoditi presso la Biblioteca reale di Torino, l'Ermitage di San Pietroburgo e la Pierpont Morgan Library. Per Knox gli incisori probabilmente lavorarono su delle controprove eseguite dallo stesso artista e tutte eseguite prima del 1743; cfr. G. KNOX, *Introduzione*, in *G.B. Piazzetta. Disegni...*, 1983, pp. 13-21, 70-71 e D. MAXWELL WHITE-A.C. SEWTER, *I disegni...*, 1969.

Una decorazione serica nella Sala del baldacchino a Palazzo Mirto: sulle tracce dei modelli figurativi



Nuova edizione arricchita di figure in rame, Venezia Groppo, 1760-61, incisione ad acquaforte e bulino
Manifattura siciliana, ottavo decennio XVIII secolo circa, *L'arme il duce sospende*, tela ricamata in fili di seta policroma, Palermo, Palazzo Mirto, Sala del baldacchino

locali, fra Palermo e Agrigento, ed era ancora in fieri negli anni sessanta, quando forse venne temporaneamente interrotta per la morte del marito avvenuta nel 1766. All'interno del ciclo decorativo, il gruppo dei pannelli, oggi collocati lungo le pareti corte della sala, si distingue per una evidente omogeneità stilistica e per la squisita resa cromatica del ricamo; per essi, su evidente indicazione della committenza, si assunsero a modello le diverse incisioni veneziane del Piazzetta¹⁵, puntualmente trasposte in ricamo e arricchite da un originale repertorio faunistico, con apprezzabili inserti di uccelli, tartarughe, ovini e caprini; i riquadri inoltre risultano sempre contornati da copiose chiome di arbusti, rese con tonalità pastello e sfumature delicatissime, che conferiscono all'insieme decorativo una straordinaria ariosità e leggerezza. Soluzioni stilistiche che nel territorio isolano richiamano quelle adottate da Gaspare Fumagalli nel 1764 a Villa Resuttano, nonché negli affreschi *en plain air* di gusto *rocailles* di Villa Spina e Villa Butera a Bagheria. Non è da trascurare in ultimo l'influenza di repertori decorativi francesi che riscuotevano un certo successo anche in Sicilia e a cui rimandano le incorniciature e i fregi con mascheroni femminili e volute rococò posti alla sommità di ogni pannello¹⁶.

¹⁵ Ricordiamo che Albrizzi pubblicò contemporaneamente due edizioni della Gerusalemme liberata, nella prima ogni antiporta reca in basso una dedica, nella seconda le dediche sono sostituite da quattro brevi versi del poema. Evidentemente l'Albrizzi dal numero delle prenotazioni aveva avvertito la necessità di una seconda edizione e quindi vi lavorò, insieme a Piazzetta, già prima del 1743; cfr. al riguardo F. Radaleli, *Alcune note al Tasso del Piazzetta*, Milano 1989.

¹⁶ Cfr. F. SCADUTO, *Architettura e decorazione rococò in Sicilia occidentale: alcune considerazioni*, in *Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale 1735-1789*, catalogo della mostra a cura di S. Grasso-M.C. Gulisano con la collaborazione di S. Rizzo, Palermo 2008, pp. 429-441.

A differenza delle edizioni seicentesche del poema dove prevalevano affollati episodi guerreschi e una forte tensione scenica, qui ci si concentra su pochi soggetti posti in forte rilievo, concretizzando quell'unità aristotelica di tempo, spazio, azione cui tanto aspirava il poeta e conferendo alla componente affettivo-emozionale un particolare risalto.

Così, nella tavola del primo canto (Fig. 1), l'attenzione si rivolge al protagonista, Goffredo, l'eroe cristiano qui classicamente effigiato, attorno a cui sono circolarmente disposti i principi chiamati in adunanza su ordine divino dell'arcangelo Gabriele, in volo; in prossimità dello spettatore, un guerriero addormentato introduce «deviando l'attenzione dal tema principale, un motivo diverso, quella nota di languore, di abbandono trasognato che ricorre nel controcanto al poema immaginato dal Piazzetta»¹⁷. Nel pannello tessile la derivazione dalle incisioni è palmare, seppure con una certa libertà interpretativa i ricamatori recuperano la foggia delle tende degli accampamenti cristiani dal Castello e ricamano sul fondo della scena descritta, a mo' di vignetta, un gruppo dei guerrieri a colloquio, tratta dell'antiporta del Piazzetta al canto decimo.

Similmente, nella scena ove *Erminia trova Tancredi in lotta con Argante* (Fig. 2), viene utilizzato l'espedito della figura di un soldato seduto con le armi abbandonate che assiste al duello, quasi a coinvolgere teatralmente lo spettatore. Seppure il fulcro della scena sia apparentemente lo scontro tra l'eroe cristiano e l'infedele, nello sguardo di Erminia si insinua quel languore tipico dell'interpretazione arcadico-sentimentale del poema sposata dal Piazzetta. In tal senso si veda ancora la magnifica tavola con *Rinaldo che entra nella selva incantata* e la fedele traduzione in ricamo (Fig. 3); l'eroe cristiano è isolato in primo piano, insieme alle ninfe seminate in un piacevole e seducente ambiente naturale; per la soave musicalità tradotta in immagine la tavola del Piazzetta, in modo paradigmatico, secondo Griseri «è tra i più indicativi esempi di perfetto intendimento settecentesco dell'opera del Tasso»¹⁸.

Certamente in un secondo momento e da altro *atelier* furono eseguiti i sei pannelli più larghi collocati nelle pareti lunghe della sala, direttamente ispirati alle 95 originali vignette firmate da Pietro Antonio Novelli (1729-1804) per l'edizione della *Gerusalemme* pubblicata a Venezia tra il 1760 e il 1761¹⁹. È stato già osservato da Elvira D'Amico come questi ricami risultino di diversa mano «schematica e corsiva», nonché caratterizzati da una certa «piattezza» cromatica del ricamo, con ingenui scadimenti che si palesano nelle proporzioni delle anatomie delle figure e nella resa prospettica delle scene. I mossi disegni del Novelli tuttavia dovettero risultare particolarmente idonei ad una narrazione più orientata ad esaltare la figura esemplare di Goffredo e il tema della vittoria cristiana sugli infedeli. Il più riuscito fra tali manufatti, purtroppo non visibile al pubblico per l'infelice collocazione a ridosso del pur pregiato baldacchino tessile, ritrae Rinaldo nella selva incantata alle prese con l'albero di mirto, simbolo d'amore, chiara allusione alla famiglia committente; ancora dal canto XVIII sono tratte le scene con Goffredo che intercetta il messaggio dalla colomba e delibera l'assalto a Gerusalemme, e ancora l'eroe cristiano che pianta la croce sulle mura di Gerusalemme; dal XX canto infine le scene con il carro di Armida e "*L'arme il duce sospende*", dall'ultima magniloquente vignetta del Novelli posta significativamente a conclusione della pubblicazione (Fig. 4).

¹⁷ A. MARIUZ, *La Gerusalemme Liberata...*, 1988, p. 46.

¹⁸ A. GRISERI, *I grandi disegni italiani nella Biblioteca Reale di Torino*, Milano 1978.

¹⁹ G. ARCARI, *Le edizioni illustrate delle opere di Torquato Tasso*, in *Torquato Tasso tra Letteratura...*, 1985, pp. 116-118; G. ZAPPELLA, *Il libro antico a stampa*, Milano 2001.

Alhajas regaladas por Carlos III de España a su familia napolitana

AMELIA ARANDA HUETE, *PATRIMONIO NACIONAL, ESPAÑA*

Carlos de Borbón y Farnesio nació el 20 de enero de 1716 en el Real Alcázar de Madrid. Hijo primogénito de Felipe V y de su segunda esposa Isabel Farnesio, en 1734 se convirtió en Carlo VII de Nápoles y de Sicilia. En 1759 el monarca tuvo que renunciar al trono italiano y trasladarse a España porque su hermanastro Fernando VI de España había fallecido sin descendencia. Dejó como sucesor en el trono a su tercer hijo Fernando¹ que se casó el 12 de mayo de 1768 con María Carolina de Habsburgo. A pesar de sus muchas ocupaciones en el trono español Carlos III no olvidó a su familia napolitana y las relaciones entre ambas cortes nunca se interrumpieron.

Con motivo de esta boda, la familia real española realizó varios regalos a la novia. El 24 de enero de 1767 el platero de oro de Cámara Manuel López Sáez recibió dos anillos, con un diamante cada uno, adquiridos en la testamentaría de la marquesa viuda de los Balbases para que los emplease en las joyas que el monarca le había encargado para su nuera, la futura reina de Nápoles. El aderezo estaba integrado por un ramo de pecho, un collar con herradura, un par de pendientes con tres almendras suspendidas de la parte inferior, una piocha, dos brazaletes (uno de ellos adornado en el muelle o cierre con el retrato del rey de Nápoles) y dos sortijas². El ramo para el pecho estaba guarnecido con dos mil cincuenta y tres diamantes de varios tamaños. El collar con herradura, modelo típico de estos años, lucía dos mil trescientos ochenta y dos diamantes. El par de pendientes portaban doscientos veintiséis diamantes. La piocha quinientos cincuenta y nueve diamantes y los dos brazaletes treinta y siete diamantes grandes. Por último, una de las sortijas sólo llevaba un diamante, pero en la otra se engastó un diamante grande en el chatón bordeado de catorce más pequeños. Parte de la pedrería necesaria para elaborar las joyas se compró en Francia al proveedor *monsieur* Reiniweld.

¹ Fernando IV de Nápoles y I de las Dos Sicilias.

² Aderezos similares se observan en varios retratos de la época. Por ejemplo, la archiduquesa Cristina de Sajonia luce un espléndido conjunto en un retrato pintado por Martin van Meytens hacia 1765-1767, KHM Viena.



Fig. 1, Francesco Liani, h. 1770-1771, Retrato de María Carolina de Habsburgo-Lorena, reina de Nápoles, óleo sobre lienzo, Madrid, Palacio Real

El 22 de julio Francisco Ventura de Llovera, tesorero extraordinario del Rey en la corte francesa, remitió a Madrid un paquete con diamantes. Cuatro diamantes grandes se enviaron desde Holanda. El valor total del aderezo ascendió a 422.685 reales. Las joyas se transportaron a Nápoles en cajas de terciopelo valoradas en 795 reales (Fig. 1)³.

López Sáez también confeccionó dos piochas, una de ellas para el sombrero, guarnecida con brillantes y rubíes, obsequios de María Luisa de Parma, princesa de Asturias y de la infanta María Josefa, sus futuras cuñadas. El precio de ambas piezas fue de 181.260 reales⁴.

El nuevo matrimonio comenzó a tener descendencia. El 6 de junio de 1772 nació la primera hija, la princesa María Teresa. La familia real tenía por costumbre regalar una joya a la parturienta y otra al niño o niña recién nacido⁵. El 17 de junio Carlos III compró para la princesa al comerciante José Tadeo Herrero un aderezo de perlas integrado por una esclavitud⁶ y unos pendientes a juego por 157.500 reales. Poco después, encargó al platero de oro Manuel López Sáez enriquecer estas piezas con una guarnición de pedrería. El platero engastó en una de ellas un brillante cuadrado de veinte granos propiedad del Rey valorado en 20 doblones (20.000 reales). Además, invirtió en otras piedras: 640 pesos⁷ por dos brillantes de diez granos y diez granos y medio respectivamente que engastó en los arillos; 312 pesos en veinte brillantes para las orlas que pesaron 6 quilates; 12 pesos en otros veinte para el gollete de una perla perilla y 128 pesos en otro brillante de 5 granos para la perilla del centro de la esclavitud. Por el oro y la hechura empleados en la reforma solicitó 40 pesos. Por el estuche 20 pesos. En total: 1.152 pesos, es decir 17.280 reales. A esta cantidad se añadió el valor del brillante propiedad del Rey por lo que el precio final de las composturas aumentó a 37.280 reales. Se le pagó esta cantidad el 3 de julio⁸.

Por este feliz acontecimiento Carlos III regaló a su nuera María Carolina de Habsburgo un *sortu* y una vajilla de oro pequeña. El *sortu* pesó treinta y nueve marcos y se estimó en 112.545 reales. Por la hechura de la pieza, a setenta reales por onza, se pagó 23.380 reales. La vajilla estaba compuesta por ocho platos trincheros, seis cubiertos

³ La descripción del aderezo y el número de diamantes que integraban cada pieza ya fueron publicados en A. ARANDA HUETE, *Algunas noticias sobre el platero de oro Manuel López Sáez*, en J. Rivas Carmona, (coord.), *Estudios de platería San Eloy*, 2015, Murcia 2015, p. 57.

⁴ El Príncipe y los infantes comisionaron a López Sáez la ejecución de una joya para la novia. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 144.

⁵ Por ejemplo, en febrero de 1767 se envió un clavel guarnecido con piedras finas elaborado por el joyero francés Leblanc valorado en 28.328 libras a la gran duquesa de Toscana y una devota a la princesa recién nacida. Poco después, Carlos III regaló una joya-dije con brillantes a la hija recién nacida de la duquesa de Parma.

⁶ Pieza en forma de cinta engarzada con pedrería que rodeaba el cuello. En el centro podía llevar un lazo o una almendra. Una joya similar luce la infanta María Josefa de Borbón, en un retrato pintado por Antonio Rafael Mengs hacia 1768, conservado en el Palacio Real de Caserta.

⁷ Un peso equivalía a 15 reales.

⁸ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 146.

completos (cuchara, tenedor y cuchillo), dos platos de entrada, dos platos de entremés, un plato de asado, dos cucharones, una sopera con su plato, una mancerina, dos saleros y cuatro cucharas para café. Pesó cincuenta y nueve marcos, cuatro onzas y una ochava. Se tasó en 171.405 reales. Por la hechura de las piezas, a razón de cuarenta y cinco reales la onza, se abonó 21.425 reales y 17 maravedís. Las piezas se adornaron con el Escudo Real. Los cinceló el grabador José González que percibió por su trabajo 900 reales. Además, el platero de oro Juan Sanfauri elaboró dos coronas de oro y bruñó⁹ toda la vajilla que había sido adquirida al comerciante Manuel de Iruegas. Todos los objetos fueron introducidos en dos cajas de madera fina de Indias, forradas en terciopelo verde y guarnecidas con galón de oro ancho. Se custodiaron, para mayor seguridad, en otras dos cajas de madera de nogal con cantoneras forradas de paño verde¹⁰. El precio final fue de 334.453 reales y 12 maravedís¹¹. Se abonó esta cantidad el 24 de junio. El duque de Arcos presentó los regalos en la corte napolitana.

Al margen de estos obsequios, el Rey honró al Príncipe de la Riccia, enviado de la corte siciliana, con un joyel de primer orden guarnecido con brillantes y enriquecido con un retrato en miniatura del Rey. El Príncipe había comunicado a la corte española el alumbramiento de la reina María Carolina y trascurrido cierto tiempo, regresaba a Nápoles.

Por el nacimiento de la infanta Luisa María, en julio de 1773 la princesa de Asturias y la infanta María Josefa regalaron, como en la ocasión anterior, sendas piochas a la Reina de Nápoles. El Rey le obsequió con un ramo, una piocha, una cruz, dos pendientes y dos pulseras. Costaron 15.000 doblones¹². De nuevo el encargado de realizar las joyas fue Manuel López Sáez.

El 24 de enero de 1775 Miguel de Murquiz, secretario de S.M. y ministro del Despacho de Hacienda y Guerra, en nombre del Rey, entregó al marqués de Grimaldi, ministro de Estado, un toisón rico para su nieto el príncipe Carlos Francisco nacido veinte días antes. Para la Reina de Nápoles optó por un reloj guarnecido de brillantes con cadena de oro y una sortija con un diamante almendra en el chatón. Las alhajas se guardaron en sendas cajas y se enviaron con un correo extraordinario al marqués de Revilla, ministro plenipotenciario del Rey en Nápoles para que hiciera la entrega¹³. Como en ocasiones anteriores, Manuel López Sáez se ocupó del encargo. En la factura que presentó meses después comentó que el toisón y el reloj se habían adquirido al

⁹ Pulir, abrillantar o sacar lustre.

¹⁰ Fueron realizadas por el ebanista José García y por el carpintero Alonso Álvarez. Costaron 3.297 reales y 29 maravedís.

¹¹ Al Rey de Nápoles se le regaló tabaco, cacao y otros géneros. El infante Gabriel le agasajó a su hermano con un cuadro pintado por él.

¹² AGP, Reinados, Carlos III, leg. 147.

¹³ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 148.

conde de Fuentes¹⁴, embajador de España en París, y que pagó al relojero 8 pesos por componer la máquina del reloj. También se soldaron diferentes eslabones de la cadena y se repulió la caja por 40 pesos. Asimismo, se ejecutó un gancho nuevo de oro que pesó siete ochavas por 30 pesos. El reloj se introdujo en una caja de zapa verde y terciopelo que costó 5 pesos. Además, desarmó y volvió a pulir el toisón, engarzó un rubí que le faltaba y forró la caja, todo ello por 45 pesos. Presentó al Rey en el real sitio de El Pardo el reloj, el toisón y la sortija para que aprobara el acabado de las piezas. Los coches que alquiló para trasladarse hasta este palacio le costaron 18 pesos.

Años después, el rey Carlos III fue también el padrino de bautizo de su nieto Carlos Genaro, nacido en 1788¹⁵. Por ese motivo, el conde de Floridablanca solicitó a Pedro de Lerena una piocha en forma de ramo o un lazo para el pecho, engastados con brillantes, que el Rey quería regalar a su nuera y un broche de sombrero para el nuevo Príncipe. El coste de cada joya no debería sobrepasar los 9.000 o 10.000 pesos. Se recomendaba enviar alguna pieza ya terminada y en caso de no existir, varios diseños para poder elegir el más adecuado.

El encargado de elaborar ambas piezas fue el francés Leonardo Chopinot, platero de oro de Cámara y Casa de S.M. que sustituyó al fallecido Manuel López Sáez. Como no tenía en su obrador estas joyas ya terminadas, ofreció una venera, y una placa de San Genaro y una piocha de brillantes. También envió varios dibujos. Si estas alhajas resultaban del agrado del monarca las limpiaría, las repuliría y las introduciría en sendos estuches. Si no lo eran y tuviera que fabricarlas, necesitaría al menos dos o tres meses para ejecutarlas con calidad¹⁶. Al final Chopinot realizó un lazo de brillantes montados al aire guarnecidos con dos mil ochocientas treinta y seis piedras valoradas en 189.300 reales y 8 maravedís y una presilla para el sombrero también guarnecida con doscientos noventa y un brillantes montados al aire en 129.195 reales y 16 maravedís. El coste total de las joyas, incluyendo el precio de los estuches, fue de 318.635 reales y 24 maravedís, aunque el platero sólo percibió 224.385 reales y 25 maravedís ya que se rebajó de la cantidad final el precio de los brillantes, 94.249 reales, en su mayoría propiedad del Rey. El 18 de septiembre de 1788 le indica que quiere remitir estos regalos a Nápoles con el correo del martes siguiente. Sin embargo, hasta el 29 de diciembre no le entregaron al conde el lazo para el pecho y el broche para el sombrero¹⁷. El rey Carlos III no pudo conocer la noticia del envío pues falleció quince días antes.

¹⁴ El reloj se valoró en 1.600 reales, aunque López Sáez lo tasó en 1.144 reales. El toisón en 3.911 reales, aunque el platero lo rebajó a 3.074 reales. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 149.

¹⁵ Con motivo de esta feliz noticia, Carlos III ordenó, que, en acción de gracias, se cantara un *Te Deum* en la Real Capilla y que la corte se vistiera de gala durante tres días. AGP, Registros 88.

¹⁶ Una vez seleccionados los dibujos, se reintegraron al platero quien advirtió que en el lazo emplearía la mayor parte de la pedrería propiedad del Rey y que aún necesitaría adquirir más. Pero que ajustaría el precio total a los 20.000 pesos porque la presilla resultaría más barata.

¹⁷ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 156.

Hemos tenido ocasión de comprobar en estas líneas que las relaciones entre ambas familias se mantuvieron durante muchos años. El fallecimiento del rey Carlos III no supuso su interrupción. Al contrario, los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma continuaron remitiendo obsequios a sus cuñados y sobrinos¹⁸. Como era habitual, las alhajas elegidas fueron piochas, ramos, joyeles y toisones¹⁹ elaborados casi siempre por los plateros de cámara aunque en ocasiones adquirieron alhajas antiguas que retocaron o enriquecieron. Los monarcas napolitanos correspondieron a estos obsequios enviando a su vez presentes fabricados en su reino y en especial, condecoraciones con la orden de San Genaro, piezas que por desgracia no se conservan en las colecciones reales españolas. Además, el intercambio de objetos favoreció el conocimiento de los plateros que trabajaron en sendas cortes.

¹⁸ Por ejemplo, en agosto de 1802 los reyes Carlos IV y María Luisa encargaron a en París dos relojes de oro, de repetición, guarnecidos con dos orlas de brillantes y cadenas haciendo juego, valorados en 144.400 reales que regalaron al Príncipe de Nápoles. AGP, Administración General, leg. 248.

¹⁹ Piezas parecidas podemos conocer gracias a la publicación de *Ori e Argenti di Sicilia del Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milán 1989 y A. CATELLO, *I gioielli alla corte del Borbone*, en *Gioielli regali Ori, smalti, coralli e pietre preziose nel Real Palazzo di Caserta tra XVIII e XX secolo*, catalogo della mostra a cura di V. de Martini, Ginevra-Milano 2005, pp. 19-39.

En el tercer centenario de Francesco Sabatini (Palermo 1721-Madrid 1797)

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS, *UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, MADRID*

Al cumplirse trescientos años del nacimiento de Francesco Sabatini nos ha parecido oportuno tratar de este arquitecto que trazó obras principales en la villa de Madrid y en otros lugares de España al servicio de Carlos III y de Carlos IV. Y en homenaje a la insigne Maricetta Di Natale, como muestra de cariño y admiración, revisar el inventario de plata y joyas que tenía a su fallecimiento.

Sabatini nació el día de San José de 1721 en Palermo, hijo de Erasmo Antonio, natural de Gaeta, y de Olimpia María Teresa Giuliani, nacida en Palermo el 8-3-1698, que habían contraído matrimonio en San Nicolò all'Albergaria el 29-10-1718. Estudió humanidades, filosofía y matemáticas. Se dio a conocer en Roma en 1750 al ganar el concurso de la Accademia di San Luca, en la primera clase de los arquitectos que estaban concluyendo o acababan de finalizar sus estudios. Inició también una carrera militar: en 1750 era alférez y en 1756, en Nápoles, teniente. En 1757 el rey Carlos le nombró segundo director de la Reggia de Caserta que Luigi Vanvitelli había iniciado en 1752. Fue llamado a Madrid por Carlos III en 1760: el 21 de junio fue nombrado ingeniero ordinario y el 11 de julio arquitecto mayor de las obras del Palacio Real, ordenando el Rey el cese de Giovanni Battista Sachetti y de Ventura Rodríguez. El 4 de agosto fue declarado académico de honor y de mérito por la arquitectura en la Academia de San Fernando de Madrid. El 20 de octubre del mismo año fue nombrado académico de mérito de la de Roma. El 24-6-1764 fue elegido consiliario de la congregación de Arquitectos de N^a S^a de Belén sita en la iglesia de San Sebastián¹. Tenía grado de capitán e ingresó en el cuerpo de ingenieros militares. Como tal hubo de solicitar licencia para contraer matrimonio, lo que tuvo lugar por poderes el 16 de noviembre de 1764 en la iglesia parroquial de San Marcos de Madrid. Su esposa, doña María Cecilia

Este trabajo se ha realizado en el seno del proyecto de investigación PGC2018-094432-B-I00 *El artista en el ámbito académico madrileño (1759-1833): su formación, producción artística y clientela* (MCI/AEI/FEDER, UE)

¹ E. VERA ÍÑIGUEZ, *Efemérides de la Congregación de Arquitectos*, Madrid 1969, p. 32.

Vanvitelli, nació en Roma en 1748 y era hija de su maestro y de Olimpia Starich. El 13 de diciembre de ese año ascendió a coronel de infantería e ingeniero jefe, con rapidez desacostumbrada. Tuvieron cuatro hijos, todos bautizados en San Martín². Luis María, llamado así por su abuelo, nació el 5-8-1766 en la plazuela de doña María de Aragón en casas del conde de Sástago; fue bautizado el 18 del mismo mes, con su tío Pedro Vanvitelli, nacido en 1741, como padrino. Lamentablemente, falleció el 21-2-1767 y fue enterrado en la bóveda de N^a S^a de los Gozos en San Martín. Se ha escrito que su mujer estuvo en Nápoles en 1768-1770 por motivos de salud, pero el 24-7-1770 nació en la citada casa una niña que fue bautizada dos días después, por lo que recibió el nombre de Ana María, Teresa (por su abuela) y Cristina (por el 28 de julio), si bien fue llamada siempre Mariana; falleció en 1838; fue padrino su otro tío, Francisco, nacido en 1745, que también se había trasladado a Madrid con su cuñado; era teniente de ingenieros y regresó a Italia en 1777. El mismo año 1770 Sabatini ascendió al grado militar de brigadier. El 18-11-1772 en la citada casa nació su segunda hija, bautizada dos días después; recibió los nombres de María Teresa Olimpia, como su abuela, Gertrudis e Isabel (por sus festividades dos días antes del nacimiento); otra vez fue padrino su tío Pedro. La familia se mudó a la calle Ancha de San Bernardo nº 4, donde el 23-12-1773 nació Luis, bautizado con el mismo nombre de su hermano fallecido; no se le menciona más, por lo que hubo de morir en edad muy temprana. Ingresó Sabatini en la orden de Santiago el 3-11-1773 y en 1794 llegó a ser comendador de la Fuente del Maestre.

Al parecer, su mujer se retiró a Nápoles durante el periodo 1777-1788 sin que resulten claros los motivos. Sabatini continuó creciendo en su carrera militar e ingenieril y acrecentando su fortuna. Al reorganizarse en 1774 el cuerpo de Ingenieros quedó con título de director comandante al mando del ramo de Caminos, Puentes, Edificios de arquitectura civil y Canales de Riego y Navegación. En 1779 fue nombrado mariscal de campo y en 1789 teniente general. Desde 1788 dirigió interinamente los ramos de Plazas y Fortificaciones y de Academias Militares y en 1791 fue nombrado Inspector general de ambos ramos conservando el título de director del otro. Pero el 11-7-1795 solicitó la unificación de los tres ramos, y el 19 se le notificó el nombramiento de Inspector general del real cuerpo de Ingenieros. Tras recibir los Santos Sacramentos, Sabatini murió el 19-12-1797, a los 76 años de edad, y fue enterrado en secreto en uno de los nichos de la bóveda del Santísimo Cristo de los Milagros de la iglesia de San Martín. Había vivido en la plazuela de los Afligidos, casas de Administración.

Meses más tarde del fallecimiento de Sabatini, en abril de 1798, comenzó la tasación de sus bienes³. La de las piezas de plata la hicieron los marcadores Blas Correa y

² Recoge escuetamente las noticias M. FERNÁNDEZ GARCÍA, *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real. Algunos personajes de su archivo*, Madrid 2004, pp. 50-51.

³ J.A. RUIZ HERNANDO, *La testamentaria de Francisco Sabatini*, in *Francisco Sabatini 1721-1797*, a cura di D. Rodríguez, Madrid 1993, pp. 105-106. Se transcribe sin comentario bajo el título de inventario.

Antonio de Castroviejo. El número de piezas, contando separadamente cada cubierto, se eleva a 223; su peso fue de 217 marcos, 7 onzas y 1 ochava, es decir, algo más de 50 kgr (50.115 gr). A 80 reales el marco el precio total fue de 14.431 reales; no se valoró en ningún caso la hechura, lo que es bastante común. Excepto tres piezas tres piezas devocionales, todas son de uso doméstico; la mayoría del servicio de mesa y bebidas y algunas de iluminación; extraña que no se mencione más que una de tocador. Aunque las descripciones son escuetas, cabe deducir que se trataba de objetos del estilo imperante en la Corte madrileña cuando llegó Sabatini a España sin que apenas se detecte algún rasgo de lo que denominamos neoclásico. Es representativo que se repita que son obras “en contornos”, es decir, que tienen los bordes o extremos ondulados y no de perfil continuo; también se insiste en salvillas, terrina, cazuela, salsera, saleros y portavinagreras en que tienen cartones por pies, arandela y mechero, y dos tuercas del velón tienen cartelas y las asas de salseras y del portavinagreras son de cartón vuelto, es decir, en forma de voluta. Quizá solo la mancerina y los vasos redondos y lisos, una palmatoria redonda con bolas por pies, y cubiertos que se mencionan como lisos podrían ser de modelo más reciente. Conviene resaltar que ciertas piezas iban doradas por dentro: terrina, salseras, saleros, hueveros, dos vasos y la cafetera; más raro es que se indique que la mancerina estaba dorada también por dentro, pues no cabe deducir en esa pieza cuál es el interior.

Los objetos tasados son propios de una vajilla limitada de un burgués, utilizada en las comidas. Los platos trincheros eran los menores, pues medían un palmo (21 cm) de diámetro y pesaban alrededor de 460 gr; como se cambiaban varias veces en cada ocasión, es normal que sean numerosos, treinta en este caso. Otros platos, cuatro redondos y cuatro ovalados, calificados como medianos, pesaban algo más (750 gr y 520 gr); otros cuatro cuadrados prolongados (rectangulares) alrededor de 490 gr y uno hondo y con dos asas 925 gr. Es posible que todos estos se utilizaran para servir las viandas. Lo mismo sucedería con una terrina ovalada, con asas, tapa con remate de hojas y frutos y plato compañero (1905 gr) que se utilizaba como sopera o legumbrera, con una cazuela redonda con tapa rematada en hojas y piña (541 gr) que no era para usar en la cocina, con dos salvillas grandes (1550 gr cada una), una mediana (720 gr) y una pequeña (600 gr). También del servicio de mesa eran dos salseras ovaladas (690 gr las dos), dos saleros ovalados (416 gr los dos), dos hueveros redondos con pie de columna (212 gr los dos), un portavinagreras ovalado y con asa (532 gr) y tres vasos redondos, el mayor con pie (113, 79 y 50 gr). Otro capítulo es el de los cubiertos, como se denominaba el conjunto de cuchara y tenedor. Un primer juego era de 16, lo que serviría para cuatro comensales (el arquitecto, su esposa y sus dos hijas) y posiblemente para ocho (88 gr de media para cada utensilio); otro de cuatro pesaba casi lo mismo (88 ¼ gr) y había seis cucharas más pequeñas (32 ⅓ gr cada una). Un juego, incompleto, de 35 cucharas y 30 tenedores era para dulce (33 ¾ gr cada uno, si tuvieran el mismo peso unas y otras piezas), lo que claramente indica que eran piezas pequeñas. Había también tres cucharones que se

describen como medianos; el mayor, labrado de filetes y no liso como todas las piezas de cubiertos mencionadas hasta ahora, pesaba 303'5 gr y la pareja 107'8 gr cada una. También, desmontando dos de ellos, se pesaron veinte cabos de cuchillos de cabeza vuelta que debe de significar el extremo curvado (66'8 gr cada uno). Parece que cada cuchillo completaba el juego de cubiertos, pues eran 20 si unimos los 16 y 4 de las dos primeras partidas. Se tasa una cafetera (935 gr) de pie redondo, dos cañones para encajar el asa de madera, pico y tapa engoznada con remate que sería muy sencillo, pero el cuerpo era de contornos. Es raro que solo se tase una mancerina (537 gr) y no, por lo menos, una pareja para el arquitecto y su esposa; quizá había otras de cerámica o porcelana; no llegamos a entender qué significa que el pocillo era hondo, pues este tipo de piezas tiene una abrazadera para encajar la jícara, pero la base es la del mismo platillo, o sea, plana. Es excepcional que aparezcan brochetas en el servicio de mesa; aquí se anota seis, en tres parejas, y con sortijillas en el extremo. Quizá por su pequeño tamaño se pesaron con unas tenacillas para azúcar y el total no llegó a 72 gr.

El capítulo de la luz contaba con un juego de seis candeleros, con pie, columna y arandela (534 gr de cada uno), tres palmatorias redondas con mechero y mango (290 gr una y 278'5 gr cada una de la pareja) y un velón que se describe como “un candelero con pie redondo en contornos, varilla atornillada, en el medio de ella dos cartelas con arandela y mechero cada una, pantalla con una bola de vidrio verde, por debajo con un muelle de yerro y remate redondo, a la parte de arriba dos tuercas con dos cartones cada una”. El muelle permitía subir y bajar la pantalla; en los escasos ejemplares conservados no conocemos bola de vidrio alguna; pesó 1380 gr. Resulta raro que no se inventarían despabiladeras frecuentes en la época.

Una sola pieza puede considerarse de tocador aunque figura entre las obras del servicio de mesa y es probable que se utilizara también para lavarse las manos en las comidas. Es un juego de jarro, palangana y bola jabonera; la palangana, ovalada, tenía un “bocado”, es decir, una escotadura, por lo que podría servir como bacía para la barba; el jarro, con pie, pico, asa y tapa engoznada con un remate; además, una bola para jabón con tapa también engoznada y su remate. El conjunto pesó 2235 $\frac{1}{3}$ gr.

Cabía esperar que se anotara una escribanía, pero sólo se tasa un tintero y salvadera iguales con tapa atornillada y una obleera que contenía obleas como papel secante; parece que los tres vasos carecían de la tabla usual y, por supuesto, de la común campanilla; el peso total fue de 690 gr. Como objeto de adorno aparecen cinco hebillas rectangulares para zapatos, charreteras y corbatín con charnela y clavillo de tres puntas y labradas de moldura de filetes; el peso total fue de 143'75 gr.

A las piezas indicadas hay que añadir tres de carácter devocional. Un relicario con figura de dos águilas imperiales con corona y la imagen de la Verónica bajo vidrio (79'1 gr) y otro hecho de flores al natural con la imagen de San José, también con vidrio (71'9 gr). La tercera era la guarnición de una pila con pilón redondo y listo, con dos troncos y

hojas al natural; en la parte superior iba el Espíritu Santo, lo que sería una paloma, con ráfagas y en medio una medalla con representación de Nuestra Señora. La chapa y las ráfagas eran de cobre dorado y la guarnición de plata se reguló en 115 gr. Es evidente que estas obras, incluida la pila para agua bendita, eran de devoción y estarían en la alcoba del arquitecto.

Según hemos señalado, Sabatini vistió el hábito de caballero de la orden de Santiago, y por ello era normal que tuviera veneras de la misma para el adorno personal; llegaron a ser cinco grandes y cuatro pequeñas. Todas eran ovaladas; la grande con copete de hojas y asa y dos con reasa, agrisetadas (como tela de seda de adorno floral) excepto una, por el reverso; esmaltadas dos de ellas, una en blanco; otra con nácar que se rebajó del peso; tres estaban labradas de cartones y dos de medias cañas. Los pesos fueron: 29'35, 14'1, 14'7, 11'4 y 9 gr. Las pequeñas eran desiguales: una con cordoncillo y lazo, otra con lazo y nácar y otras dos con asa y reasa (en total pesaron 13'8 gr); tres tenían chapas de plata lisas (55 gr).

Sabatini tenía oratorio en su casa, concesión de Pío VI en 1791, pero en la tasación no se encuentra ninguna de las piezas litúrgicas para la celebración de la Misa; suponemos que, si alguna vez tenía lugar, el sacerdote portaba lo necesario. En cambio, el platero romano José Giardoni, encargado de tasar los broncees el 21 de abril de 1798, lo hizo con varios del altar del oratorio. Dos cabezas de león con dos patas y una cruz de bronce dorado fueron tasadas en 3000 reales; servían para adorno de una mesa de altar de madera de pino pintada, imitando a mármol con tres gradas encima y con molduras doradas. La cruz iba acompañada en el altar de cuatro candeleros grandes y dos más chicos, un juego de sacras y dos pies de macetas de bronce plateado que también adornaban el altar, todo tasado en 2700 reales. Un par de cornucopias con tres mecheros, en bronce dorado, tasadas en 4500 reales, servían para iluminar el oratorio.

Nos hemos ocupado en otras ocasiones de José Giardoni (Roma 1744-Madrid 1804)⁴, platero y bronceista de la Real Casa desde 1791, que mantuvo importantes relaciones con Sabatini, por lo que no nos extrañaría que las obras de bronce para el oratorio del arquitecto hubieran sido realizadas por el platero, pues incluso existe coincidencia tipológica con otras que hizo para edificaciones proyectadas por el maestro. Más arriesgado sería suponer que también Giardoni hubiera hecho el resto de obras de bronce que figuran en la tasación: seis grupos para sobremesas con cristales alusivos a las artes, dos tiestos para la chimenea, dos juegos de morillos, dos candeleros grandes de dos mecheros con un niño, dos pares de mecheros a dos luces para la sala y otro par en el gabinete, otros dos de dos luces y otro de una, dos candeleros estriados y otros seis

⁴ J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Obras de los plateros adornistas Vendetti, Giardoni y Ferroni para la capilla del real Palacio de Aranjuez*, in "A.I.E.M.", XXXVI (1996), pp. 607-624; J. M. CRUZ VALDOVINOS-P. NIEVA SOTO, *José Giardoni, platero y bronceista romano al servicio de Carlos IV*, in "A.I.E.M.", XLVII (2007), pp. 73-98.

José Manuel Cruz Valdovinos

plateados, dos figuras de Cristo, una con ráfagas y otra sin ellas; además un estuche con media docena de cubiertos; ocho cuchillos y ocho tenedores de hoja de plata alemana (sería aleación moderna) y dos candeleros de columna de plaqué, técnica que es la primera vez que hemos encontrado mencionada en España.

De Mesina a Sevilla: sobre un ostensorio inédito de principios del Ochocientos

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ, *UNIVERSIDAD DE SEVILLA*

En la ciudad de Sevilla y su provincia se conserva un interesante catálogo de piezas de orfebrería siciliana. Un conjunto encabezado, sin lugar a dudas, por el excelente *Relicario de Santa Rosalía* de la catedral de Sevilla, monumental escultura donada en 1688 por el arzobispo don Jaime de Palafox, quien lo fue de Palermo antes de ocupar la sede hispalense, y que fue ejecutada por el orfebre panormitano Antonino Lorenzo Castelli¹. A esta importante obra se unen otras creaciones no menos relevantes, caracterizadas por estar ejecutadas en bronce o plata y embellecidas de coral, las cuales se popularizaron en España durante la segunda mitad del siglo XVII. En concreto, hablamos de la elegante custodia del monasterio de la Encarnación de Osuna de hacia 1660, del magnífico cáliz del convento de las Teresas de Sevilla de 1684, de la sobresaliente puerta del sagrario de la parroquia de Santa Cruz de Écija, y de los interesantes *Triunfo de San José y Carro Alegórico*, piezas decorativas conservadas en el Hospital de los Venerables también de la capital hispalense, y que, como el resto, se fechan en las últimas décadas de esta misma centuria².

Pues bien, con el presente estudio agregamos una nueva creación totalmente inédita a este catálogo de piezas sicilianas, la cual hemos localizado recientemente en el pueblo sevillano de Cantillana (Fig. 1). Se trata de un rico ostensorio que en la actualidad pertenece a la Hermandad de la Divina Pastora de las Almas y que fue adquirido en un an-

¹ M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*, vol. II, Sevilla 1976, pp. 165-166; J. PALOMERO PÁRAMO, *La platería en la catedral de Sevilla*, in *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1985, pp. 602-604; J. ARENILLAS TORREJÓN, *Busto relicario de Santa Rosalía*, in *La imagen reflejada*, catálogo de la exposición comisariada por L.F. Martínez Montiel- F. Pérez Mulet, Cádiz 2007, pp. 278-279.

² M.J. SANZ SERRANO, in *Orfebrería del Convento de la Encarnación de Osuna*, in "Archivo Hispalense", no.190, Sevilla 1979, pp. 105-112; IDEM, *Escultura y orfebrería panormitanas en Sevilla*, in "Archivo Hispalense", no. 198, Sevilla 1982, pp. 75-82; IDEM, *Orfebrería italiana en Sevilla (I)*, in "Laboratorio de Arte", no. 7, Sevilla 1994, pp. 97-113; IDEM, *Carro triunfal*, in *Teatro de Grandezas*, catálogo de la exposición comisariada por A. Pleguezuelo-E. Valdivieso, Granada 2007, pp. 234-235. G. GARCÍA LEÓN, *El Arte de la Platería en Écija*, Sevilla 1999, p. 195; G. GARCÍA LEÓN, *Cáliz, Triunfo de san José*, in *La imagen reflejada...*, 2007, pp. 328-331; D. CHILLÓN RAPOSO, *La sensibilidad estética siciliana en la ciudad de Sevilla a finales del siglo XVII: el origen de la devoción a Santa Rosalía*, in "Espacio, tiempo y forma", no. 5, Madrid 2017, pp. 247-272.



Fig. 1, Domenico La Spina, 1809, *Ostensorio*, plata dorada, cincelada, repujada y con pedrería, Cantillana, Hermandad de la Divina Pastora (fotografía Estudio Imagen-Cantillana)

ticuario sevillano en noviembre de 2004³. Su compra se debió a las necesidades litúrgicas que esta corporación comenzó a tener al fusionarse en 1995 con el Redil Eucarístico de la Divina Pastora de esta villa, el cual tenía como finalidad fomentar el culto a la Eucaristía en el marco de esta devoción mariana⁴. Tanto es así que, una vez unidas ambas corporaciones, el culto eucarístico se convierte en un rito esencial para la hermandad, con la exposición del Santísimo Sacramento durante el triduo sacramental del mes de mayo y con la solemnísima procesión eucarística que se celebra la última noche de la novena a la Divina Pastora cada mes de septiembre. De ahí que dicha confraternidad tuviese necesidad de proveerse de un ostensorio, ya que hasta esos años utilizaba el que pertenecía al ajuar litúrgico de su sede canónica. Y, sin duda, el resultado fue todo un acierto, ya que lograron adquirir un bellissimo y monumental ostensorio, que, tras una restauración y un enriquecimiento realizados por Lucio Rodríguez García – joyero local de la afama-

da Joyería El Toisón –, se pudo corroborar su calidad y original diseño, comprobándose además que presentaba una serie de punzones o marcas de platero que se disponían tanto en el sol como en la peana. Sin embargo, en el anticuario se habían interpretado erróneamente las marcas de platería, al identificar el punzón ciudadano como el propio de la ciudad de Marsella, catalogándose por esta razón como una creación francesa de principios del ochocientos⁵.

No obstante, cuando recientemente se nos permitió reconocer la pieza y analizar con detenimiento dichos punzones, caímos en la cuenta de que el sistema de marcaje no se correspondía con el utilizado en Francia durante la primera década del siglo XIX, pues de lo que no teníamos dudas era de su cronología gracias al punzón nominal del fiel contraste donde se fijaba la fecha de 1809. Para esos años, la marca de la ciudad de Marsella era una especie de lazada enmarcada en un recuadro, nada que ver con el

³ ANÓNIMO, Últimas adquisiciones para el patrimonio de la Hermandad de *la Divina Pastora* (2003-2005), in “Cantillana y su Pastora”, no. 10, Cantillana 2005, pp. 48-49.

⁴ J.M. DE LA HERA, *El Redil Eucarístico* de la Divina Pastora (I), in “Cantillana y su Pastora”, no. 12, Cantillana 2007, pp. 18-22; *Idem*, *El Redil Eucarístico de la Divina Pastora* (II), in “Cantillana y su Pastora”, no. 13, Cantillana 2008, pp. 19-21.

⁵ ANÓNIMO, *Últimas adquisiciones para el patrimonio...*, 2005, pp. 48-49.



Fig. 2, Marcas de Mesina, del fiel contraste LM1809 y de Domenico La Spina. *Ostensorio*, Cantillana, Hermandad de la Divina Pastora (fotografía autor)

escudo que reproduce el punzón del ostensorio⁶. Por lo tanto, era imposible que su procedencia fuese francesa, más cuando el resto de punzones no se asemejaba al sistema de marcaje francés de dichos años como hemos comentado, sino más bien al trío de marcas propio del sistema español o italiano. Empero, descartado por completo el origen hispano, y gracias a la inestimable ayuda del profesor Maurizio Vitella, pudimos comprobar que el punzón de ciudadanía referido se correspondía con el utilizado en dichos años por los plateros de la ciudad siciliana de Mesina, esto es, el escudo cruzado, timbrado por una corona y entre las iniciales M y S⁷. Consecuentemente, a partir de ese momento, todo se hizo más sencillo, pues también era conocido el punzón del fiel contraste o marcador que en un rectángulo apaisado muestra las iniciales y cronología LM1809, correspondiente a un anónimo oficial mesinés aún no identificado y que actuó entre los años 1809 y 1810⁸. Mayor fortuna presentaba la interpretación de la tercera marca, sin duda la verdaderamente importante, pues es la que identifica al creador del ostensorio. Un punzón concebido como un pequeño rectángulo con las iniciales DS que fue el utilizado por el conocido platero mesinés Doménico La Spina, activo entre los años 1790 y 1825 (Fig. 2)⁹. Y a toda esta información se añade la que recoge la inscripción que se reproduce en el borde de su peana y en la que reza «Sumptibus Io: Batte archip.^{ri} S.T.D. anno dmi //1810». Una frase en latín que vendría a decir que este ostensorio fue costeado por don Giovanni Batte, arcipreste y doctor en Teología Sagrada (Sacred Theologiae Doctor), en el año del Señor de 1810. Desgraciadamente, y a pesar de toda esta riqueza de datos, nos faltaría conocer el destino de la donación, algo que desgraciadamente hoy es bastante difícil de saber.

⁶ Ciertamente es que durante los años 1717 y 1770 en Marsella se utilizó un punzón parecido al escudo crucífero, pero tras la Revolución Francesa se abandonó por la referida lazada. J. HELFT, *Le poinçon des provinces françaises*, Pasis 1985, pp. 23-25.

⁷ G. ARENAPRIMO, *I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*, Busto Arsizio 1976, pp. 99-100.

⁸ G. MUSOLINO, *Argentieri messinesi tra XVII e XVIII secolo*, Messina 2001, p. 23.

⁹ EADEM, *La Confraternita e la Chiesa di S. Paolino degli Ortolani. Il patrimonio storico e artistico*, in *Conoscere e migliorare la città. Opere d'arte restaurate nella chiesa di S. Paolino – Messina*, Messina 1990, pp. 59-60; EADEM, scheda n. 182, in *Il Tesoro dell'isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII*, catalogo della mostra a cura di S. Rizzo, Catania 2008, p. 959; L. LOJACONO, *Saggio sull'oreficeria sacra dell'Ottocento nella Calabria meridionale*, in "Arte Cristiana", n. 885, Milano 2014, pp. 435-444; S. SERIO, *Argenti messinesi del XVII e XVIII secolo*, tesis doctoral defendida en la Università degli Studi di Palermo 2015, p. 716.



Fig. 3, Domenico La Spina, 1809, *Detalle de la peana del ostensorio*, plata dorada, cincelada, repujada y con pedrería, Cantillana, Hermandad de la Divina Pastora (fotografía autor)

Una pieza que además de todo lo expresado, reproduce un diseño que tuvo bastante éxito en la Mesina de fines del siglo XVIII y primeras décadas del XIX, como lo demuestran las propias creaciones de La Spina, con una versión inicial de 1790 conservada en la Iglesia Madre de Rometta (Mesina)¹⁰, hasta llegar a un ejemplar prácticamente idéntico a este de Cantillana conservado en la iglesia del Carmen de Modica (Ragusa), obra esta última de 1799¹¹.

Por consiguiente, con el ostensorio de Cantillana comprobamos el éxito que tuvo el diseño tardobarroco de La Spina, pues lo mantuvo hasta al menos la fecha de esta creación. La pieza arranca de una elegante peana, de traza cónica y ligeramente acampanada, la cual aparece sustentada por tres patas de ces vegetales y encrespadas que vienen a determinar la tendencia triangular de su planta. El perfil de su pestaña es alabeado, con un movimiento quebradizo que se traslada a la estructura superior. Tras ella aparecen un moldurón perlado y el cuerpo principal acampanado, el cual está dividido en tres

¹⁰ S. SERIO, *Argenti messinesi...*, 2015, p. 716.

¹¹ G. MUSOLINO, scheda n. 182, in *Il Tesoro dell'isola...*, 2008, p. 959; S. SERIO, *Argenti messinesi del XVII...*, 2015, p. 748.



Fig. 4, Domenico La Spina, 1809, *Detalle del sol del ostensorio*, plata dorada, cincelada, repujada y con pedrería, Cantillana, Hermandad de la Divina Pastora (fotografía Estudio Imagen-Cantillana)

frentes por grandes volutas que se bifurcan en su base y sirven de asiento a las tres esculturas alegóricas que la adornan, elemento este último que es una señal de identidad de los diseños de la orfebrería mesinesa de su tiempo. Todas estas figuras de bulto redondo están ataviadas como matronas romanas, con ampulosos paños, expresiones piadosas y ademanes de fuerte aparatosidad barroca. Al igual que en la custodia de Modica, dos de ellas reproducen a las virtudes teologales de la Esperanza y la Caridad, la primera portando un ancla y la segunda una pieza de pan y sobre su cabeza una lengua de fuego. La tercera de las esculturas reproduce una mujer abrazada a un corderillo que se ha venido identificando con Santa Inés¹². Estas esculturas y las volutas que las soportan generan entre ellas tres amplios campos triangulares, los cuales se adornan con un tondo ovalado, perlado y rodeado de acantos y flores, todo ello en una composición ordenada y sobre un fondo picado, un diseño que muestra ya una clara vocación neoclásica propia de estos años de transición estilística. En los óvalos se reproducen dos prefiguraciones eucarísticas veterotestamentarias, como son el *Sacrificio de Isaac* y la *Caída del Maná del Cielo*, mientras que en la tercera se recrea el *Sueño de José*, un tema evangélico que quizás

¹² S. SERIO, *Argenti messinesi del XVII...*, 2015, p. 748.

podría estar vinculado a la advocación del templo al que iba destinada esta custodia, y que es un tema que también se repite en la custodia de Modica (Fig. 3)¹³.

Sobre la peana se levanta un estilizado vástago bulboso y figurativo, tal y como fue habitual en los ostensorios italianos del Barroco. Un jarrón abierto y gallonado es la pieza que soporta un primer templete formado por tres airosas volutas, cubiertas de flores con pedrería, que cobija una pequeña esculturilla del Cordero Místico sobre el libro de los siete sellos, rodeado de una ráfaga de rayos biselados y dorados. Este edículo se remata por una peana troncopiramidal donde se asienta la figura alegórica que centra la atención del vástago y que completaría el trío de las Virtudes Teologales. Así pues, entronizada sobre el globo terráqueo, aparece la Fe en una aparatosa y teatral postura, de ampulosos paños y que en origen portaría sobre su mano derecha el cáliz eucarístico, tal y como sucede en la custodia de Modica¹⁴. No obstante, en la restauración de 2004 se transformó en la alegoría de la Iglesia, suplantando el cáliz por una cruz de pedrería de la que pende una filacteria moderna donde se lee *SANCTA ECCLESIA*¹⁵.

Sobre dicha figura alegórica se alza el viril (Fig. 4), que se resuelve en forma de caja cilíndrica entre cristales biselados y es perfilada por un friso adornado con treinta y cinco piedras rojas rectangulares que a su vez se rodea por una corona de laurel adornada con piedras verdes y rojas. De esta láurea de gusto neoclásico parte la ráfaga de rayos biselados y escalonados, dispuestos de manera exenta y alternando los bañados en oro con los de plata en su color. Sin embargo, estos rayos son semiocultos por una corona floral que circunda toda la ráfaga, en la que, entre ramos de rosas con pedrería verde y roja, despuntan los frutos eucarísticos por excelencia, esto es, las espigas y los racimos de uvas.

Un elemento este último que es lo verdaderamente identitario del ostensorio mesinés de esta época, y con el que cerramos el análisis y descripción de esta bellísima joya de la orfebrería siciliana, la cual hoy día tiene la suerte de atesorar la tricentenaria Hermandad de la Divina Pastora de las Almas de Cantillana¹⁶.

¹³ Esta repetición hace pensar en la utilización de modelos estándares para estas creaciones, *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Esta redefinición iconográfica se debe a que la aludida Santa Inés se identificó con la Fe.

¹⁶ Ejemplo de ello lo apreciamos en los referidos ostensorios de Doménico La Spina o también en otras piezas como los de Cerami Alcara Li Fusi, San Marco d'Alunzio, de Militello Rosmarino, o de la catedral de Oppido Mamertina entre otros S. SERIO, *Argenti messinesi del XVII...*, 2015, pp. 698, 724, 743, 746; L. LOJACONO, *Saggio sull'oreficeria sacra...*, 2014, p. 442.

Le sculture d'argento di Gioacchino Belli (1756-1822)

BENEDETTA MONTEVECCHI, *SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA*

Nella prima metà del XVIII secolo, Vincenzo Belli (1710-1787), esponente di un'importante famiglia di argentieri torinesi, si trasferisce a Roma dove, nel 1740, già possiede un'avviata bottega. Apprezzato come uno dei migliori argentieri per l'elegantissimo stile memore della grazia, ma non della leziosità, del gusto francese, Vincenzo Belli è attivo a Roma e in numerosi centri italiani¹, oltre che a Lisbona per la realizzazione degli argenti destinati alla chiesa di San Rocco. La raffinata impronta stilistica di Vincenzo prosegue nell'operato del figlio Gioacchino che prende la patente di argentiere nel 1788, dopo la morte del padre, e ne rileva la bottega. Protagonista della vita artistica romana del tempo, Belli esegue lavori per la corte pontificia, per alti prelati e per l'aristocrazia romana²: l'eco della sua fama si trova nelle cronache del *Diario Ordinario* del Cracas che nel 1791 ricorda un tabernacolo d'argento e metallo dorato per la cattedrale di Recanati³ e nel 1793, le cartegloria e i candelieri per la chiesa romana di San Martino ai Monti, su commissione del cardinale Francesco Saverio de Zelada⁴. A questo elegantissimo servizio d'altare, esempio del gusto neoclassico che impronta l'argenteria romana di fine Settecento, si possono accostare diverse altre preziose suppellettili eseguite nei decenni successivi per varie chiese dell'Urbe⁵. Ma i lavori di Gioacchino Belli vengono richiesti anche in altre località del Lazio e in Toscana: si ricordano, per esem-

* *Ringraziamenti: Isabella Del Frate, Lia Di Giacomo, Paola Lipani, Lorenzo Riccardi, Francesca Romiti, Chiara Sabbadini Sodi, Aldo Vitali, Pierfrancesco Zinelli.*

¹ Per l'attività nelle Marche, cfr. G. BARUCCA, schede nn. 55, 56, 57, 58, in *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, catalogo della mostra a cura di G. Barucca-J. Montagu, Milano 2007, pp. 232-234.

² G.C. BULGARI, *Argentieri, gemmari, orafi d'Italia*, parte prima – Roma 2, Roma 1959, pp. 124-125, 241-242; Z. GIUNTA DI ROCCAGIOVINE, *Belli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Roma 1970 (<https://www.treccani.it/enciclopedia/belli>); A. BULGARI CALISSONI, *Maestri argentieri, gemmari e orafi di Roma*, Roma 1987, pp. 88-89.

³ *Diario Ordinario* del Cracas n. 1682 del 12 febbraio 1791, p. 18.

⁴ *Diario Ordinario* del Cracas n. 1970 del 16 novembre 1793, p. 9.

⁵ A.M. PEDROCCHI, *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo*, Roma 2010, pp. 114-115, 121-122.



Fig. 1, Gioacchino Belli, secondo decennio XIX secolo, *Lucerna*, argento fuso, sbalzato, inciso, cesellato, mercato antiquario (Archivio fotografico Pandolfini Casa d'Aste)

in un'asta fiorentina con Mercurio che, su un'ara ornata da pampini, calza con la mano destra il sandalo alato, mentre il braccio sinistro sostiene la coppa per l'olio, con tre beccucci a forma di busti femminili, sul coperchio della quale un putto su un delfino sorregge lo stelo della ventola (Fig. 1)⁹.

La perizia dell'artefice anche nella realizzazione di vere e proprie sculture d'argento è confermata dal notevolissimo gruppo della *Madonna assunta con angeli*¹⁰, realizzato per la Parrocchiale di Filettino (FR) (Fig. 2)¹¹. La scultura presenta la Madonna, in piedi

pio, le raffinate cartegloria per la Cattedrale di Grosseto (1819)⁶ e il crocifisso d'argento, commissionato da Ferdinando III per la chiesa dei Cavalieri di Santo Stefano a Pisa, realizzato da Gioacchino col figlio Pietro nel 1820, su disegno di Pietro Tenerani⁷. Il crocifisso è andato disperso durante il secondo conflitto mondiale: è venuto così a mancare un importante lavoro della tarda attività del Belli che documentava la sua collaborazione con uno dei più rinomati scultori del tempo, allievo e collaboratore di Thorvaldsen ed esemplare esponente della prassi dell'"imitazione ideale"⁸. L'interesse dell'argentiere per la decorazione plastica figurata è riscontrabile in diversi lavori dove eleganti statuette, di gusto classico o di riferimento mitologico, costituiscono il fusto di bellissime lucerne, ancora oggi molto ricercate e presenti sul mercato antiquario. Ne è un pregevole esempio la grandiosa lucerna comparsa di recente

⁶ Cfr. scheda in *La Cattedrale di San Lorenzo a Grosseto: arte e storia dal XIII al XIX secolo*, Cinisello Balsamo (MI) 1996, pp. 214-215; una serie, molto simile, è nella Cattedrale di Civita Castellana (VT).

⁷ S. GRANDESSO, scheda, in *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia*, catalogo della mostra a cura di L. Barroero-F. Mazzocca, Milano 2003, p. 184.

⁸ S. GRANDESSO, *Dal classicismo more romano alla scultura romantica come natura, sentimento religioso e impegno civile*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Romanticismo. 1815-1848*, a cura di C. Sisi, Milano 2006, pp. 165-195 (p. 174).

⁹ Argento, altezza cm 83; cfr. Pandolfini Casa d'Aste, *Arcade. Libri, Argenti, Porcellane e Maioliche, Numismatica*, 16-17 dicembre 2019, Firenze 2019, lotto 218.

¹⁰ Argento fuso, sbalzato, cesellato, inciso; argento fuso e dorato a mercurio; altezza cm 125; base in legno intagliato, dipinto e dorato, con monogramma mariano.

¹¹ Oltre alla statua del Belli, la Parrocchiale di Filettino conserva una croce capitolare d'argento e il Busto-reliquiario di San Bernardino da Siena di Luigi Valadier: su quest'opera, cfr. M. MINATI, scheda n. 147 in *Sculture preziose. Oreficeria sacra nel Lazio dal XIII al XVIII secolo*, a cura di B. Montevecchi, Roma

su un cumulo di nuvole, che si libra verso l'alto a braccia spalancate, affiancata da due angioletti; la testa minuta, dal lungo collo sottile e i capelli ondulati, sono parzialmente coperti da un velo che si ripiega sul braccio sinistro e accompagna il morbido andamento della veste che aderisce al corpo affusolato e si allarga verso il basso, scoprendo i piedi calzati con sandali a listelli intrecciati. Sul retro, il velo si divide in un lembo agitato dal vento e in un ampio drappeggio che copre, in parte, il morbido andamento panneggiato dell'abito. La tunica è stretta sotto il seno da una sottile cintura sulla quale è incisa la scritta: «FIL DECESERIS. FEC. L'AN. 1815». Sul retro, lungo l'orlo dell'abito, si legge «PESO DEL ARG. ON. 308 / TOTALE = 518.50»: tale notazione è da collegare al bollo, impresso poco sopra, raffigurante una testa di moro di profilo e relativo agli argenti usati, da rimettere in commercio¹²; accanto a questo, è presente il punzone dell'argentiere impiegato dal 1811 in poi¹³. A Filettino, la festa dell'Assunta, con la processione notturna della vigilia ereditata dalla cerimonia romana di origine medievale, è documentata nella visita pastorale compiuta dal vescovo Giovanni Battista Bassi nel 1709: nell'occasione veniva esposto un antico dipinto con il Salvatore, da una parte, e la Madonna, dall'altra. Nel 1815, dopo le guerre napoleoniche e in segno di ringraziamento per la pace ritrovata, si stabilì che l'immagine del Salvatore fosse affiancata da una statua d'argento della Madonna: si tratta dell'opera in esame che, con la relativa base processionale, venne donata dal sindaco della cittadina, Filippo De Cesaris senior, e fu poi "restaurata" dal figlio Filippo junior¹⁴. Non sono specificate la tipologia e l'entità di questo intervento, forse



Fig. 2, Gioacchino Belli, 1815, *Assunta e angeli*, argento fuso, sbalzato, inciso, cesellato, dorato, Filettino (FR), Parrocchiale (per gentile concessione della Direzione Regionale Musei Lazio - Archivio Fotografico)

2015, p. 240; T.L.M. VALE, scheda n. 26 in *Valadier. Splendore nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra a cura di G. Leardi, Città di Castello 2019, pp. 252-254.

¹² G.C. BULGARI, *Argentieri, gemmari, orafi d'Italia*, parte prima – Roma 1, Roma 1958, p. 32. Come cortesemente confermatomi da Aldo Vitali, la scritta si riferisce al peso dell'argento usato - espresso in onces (corrispondente a circa gr 8650) - e al peso totale.

¹³ Gioacchino Belli ha impiegato diversi tipi di punzoni: dal 1790 al 1810 le iniziali G B; dal 1811 al 1822 le iniziali G B con il numero 11 entro una losanga verticale.

¹⁴ F. CARAFFA, *Storia di Filettino*, vol. II, Anagni 1989, pp. 505-507. Nella chiesa di San Nicola, sempre a Filettino, una lapide ricorda Filippo De Cesaris, donatore della statua e della relativa macchina processionale.



Fig. 3, Gioacchino Belli, secondo decennio XIX secolo, *Assunta e angeli*, argento sbalzato, inciso, cesellato; Rocca Canterano (RM), Parrocchiale (per gentile concessione della Direzione Regionale Musei Lazio - Archivio Fotografico)

Canterano (RM) (Fig. 3) sulla quale è ugualmente impresso il bollo impiegato da Gioacchino Belli dal 1811 in poi¹⁶. In questo caso, la Madonna è collocata su un cumulo di nuvole a sua volta sistemato su un elemento sferico, allusivo forse all'orbe terracqueo, sostenuto da una base con volute vegetali terminanti in testine angeliche. Come nella versione di Filettino, anche qui l'*Assunta* si protende verso l'alto a braccia aperte, mentre una veste sottile aderisce alle membra delicate e un velo ricade dal capo sul braccio sinistro e vola dietro la figura. I due angioletti laterali sostengono con una mano l'orlo della veste e con l'altra una ghirlanda di fiori, elemento mancante – o forse rimosso – nella statua di Filettino. Anche l'aspetto tecnico delle due sculture è differente, perché le fluide e lucenti superfici fuse della versione monumentale divengono mosse e vibranti nella versione miniaturizzata in argento sbalzato, con forme morbide e dilatate, meno rispondenti alla levigatezza della statuaria neoclassica e piuttosto accostabili ad

una modifica iconografica di cui resta traccia nelle mani degli angioletti che, in origine, potevano sorreggere qualcosa, ora mancante. L'eccellente risultato di tale lavoro, che può essere collocato tra i più significativi raggiungimenti dell'arte argenteria romana di primo Ottocento, presuppone, anche in questo caso, la diretta collaborazione con uno scultore, magari già con lo stesso Tenerani, giunto a Roma dalla natia Carrara nel 1814, le cui delicate figure femminili si ritrovano nella elegante posa dell'*Assunta*, nella flessuosa anatomia delicatamente sottolineata dal panneggiare degli abiti, nella prodigiosa tensione verso l'alto: un virtuosistico movimento evidentemente riferibile all'invenzione canoviana della statua "aerea" che implica il calcolo di una complessa ponderazione per sostenere lo slancio della figura¹⁵.

L'iconografia dell'*Assunta* di Filettino, ma in chiave miniaturizzata, si ritrova in una piccola scultura della Parrocchiale di Rocca

¹⁵ S. GRANDesso, *La fortuna dell'Ebe canoviana in scultura come personificazione della grazia giovanile e prototipo della statua 'aerea'*, in *Canova. L'ideale classico tra scultura e pittura*, catalogo della mostra a cura di S. Androssov-F. Mazzocca-A. Paolucci, Cinisello Balsamo 2009, pp. 45-57 (p. 50).

¹⁶ Lamina d'argento sbalzata, cesellata, incisa; altezza cm 31, larghezza cm 19; cfr. scheda OA 12/00516375 (P. Picardi, 1994).

un riferimento stilistico tardo-barocco. Non è stato possibile, al momento, individuare un legame tra le due opere, a parte l'identità iconografica, né un rapporto di precedenza cronologica: escludendo un'improbabile funzione di "modelletto" della versione minore, è piuttosto ipotizzabile il generico apprezzamento per la bellissima invenzione, proposta in due diverse dimensioni, in base alle richieste della committenza. Va ricordato, peraltro, che anche la chiesa di Rocca Canterano, come quella di Filettino, è dedicata all'*Assunta* e conserva altri preziosi arredi, tra cui una bella mazza processionale tardo-settecentesca d'argento, culminata da un San Michele arcangelo, impiegata nelle cerimonie dell'omonima confraternita¹⁷.

La gamma di riferimenti figurativi e l'autonomia creativa di Gioacchino Belli, non rigidamente ancorati ai dettami della poetica neoclassica, si riscontrano anche nel suggestivo busto-reliquiario di San Pancrazio, realizzato per la Cattedrale di Albano (Fig. 4). Già intestata a San Giovanni Battista, la chiesa venne dedicata nel corso del XVIII secolo al santo paleocristiano che le fonti agiografiche ricordano martirizzato a Roma giovanissimo, appena quattordicenne. Il bel reliquiario venne offerto dal cardinale Michele Di Pietro¹⁸, nativo di Albano, il quale, dopo una lunga e travagliata carriera ecclesiastica, nominato vescovo suburbicario da Pio VII, resse la diocesi della sua città dal 1816 al 1820. Il reliquiario presenta il giovane martire con lunghi capelli inanellati che accompagnano il movimento del capo leggermente reclinato; la tunica plissettata, dall'ampia scollatura, è coperta dal panneggio elaborato della toga, fermata sulla spalla destra da una fibula a forma di rosetta. Al centro del petto è aperto il vano ovale in cui era custodita la teca con la reliquia. La scultura posa su una breve colonna, in bronzo dorato, sulla quale è applicato il monogramma cristologico tra due rami di palma, emblemi del martirio¹⁹. Il punzone dell'argentiere e il bollo camerale sono incisi sul retro, lungo il bordo dell'abito, e sul monogramma cristologico. Come si ad-



Fig. 4, Gioacchino Belli, secondo decennio XIX secolo, *Busto reliquiario di San Pancrazio*, argento fuso, sbalzato, inciso cesellato, bronzo dorato; Albano (RM), Cattedrale (per gentile concessione della Direzione Regionale Musei Lazio - Archivio Fotografico)

¹⁷ B. MONTEVECCHI, scheda n.143, in *Sculture preziose...*, 2015, p. 239.

¹⁸ *Notizie sulla Cattedrale di Albano*, manoscritto presso la Curia vescovile di Albano.

¹⁹ Argento fuso, sbalzato, cesellato, inciso; bronzo dorato; altezza cm 65.

Benedetta Montecchi

dice a questo genere di sculture, genericamente raffiguranti un personaggio della tarda antichità, è evidente il riferimento all'iconografia classica modificata, tuttavia, da una caratterizzazione psicologica intimista e malinconica affidata alla lieve tensione del capo e, soprattutto, allo sguardo dolente dei grandi occhi spalancati. Anche per quest'opera è verosimile il ricorso al modello fornito da uno degli scultori attivi sulla scena artistica romana di quegli anni, cosa che consente all'argenteo di conferire alla sua preziosa scultura una sensibilità particolare, un moto sentimentale ed emotivo aperto verso le nuove istanze romantiche.

Per Maricetta: «Carlo Merlo fece»

MICHELA DI MACCO, SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

È stata una scelta immediata quella di dedicare a Maricetta Di Natale riflessioni su opere di arte decorativa; meno scontato è stato individuare la tipologia, la cronologia, la geografia artistica.

Ha orientato la decisione proprio il lavoro della studiosa, volto a implementare la conoscenza e a salvaguardare il patrimonio artistico siciliano di arti decorative (nella loro diacronica e stupefacente ricchezza, tanto nell'ordito costellato di capolavori quanto nella fitta trama) e sempre indirizzato a ribadire la necessità di proseguire in tali studi, promossi dall'Osservatorio per le Arti Decorative intitolato a Maria Accascina, pioniera sull'argomento¹.

In quell'Osservatorio, aperto alle ricerche nei più diversi territori, per festeggiare Maricetta che ne è il direttore, può trovare posto anche l'inedito disegno per una mitra vescovile firmato in basso a destra «Carlo Merlo fece» (Fig. 1).

L'autore, finora non testimoniato da studi e da opere, è presente a Torino dalla Restaurazione all'Unità d'Italia, contribuendo con la sua attività a rappresentare il valore attribuito nel corso dell'Ottocento alla messa a punto di parametri di qualità nel disegno decorativo, visto in funzione di modello per le arti applicate.

«Merlo Carlo Ricamatore in seta e in oro, di Paolo Ricamatore, di Torino» è tra gli allievi che si distinguono nell'anno scolastico 1828-29 nelle Scuole del Disegno e Geometria Pratica applicate alle Arti e Mestieri di Torino, conseguendo il primo premio nella Scuola d'ornato².

Nel corso degli anni Merlo cura il suo progressivo accreditamento artistico e politico. Compare infatti sia nell'elenco dei Soci della torinese Società Promotrice delle Belle Arti come «Merlo Carlo. Ricamatore di Corte»³, sia in quello dei firmatari per la «Sottoscrizione al Denaro d'Italia pei soldati di Garibaldi»⁴.

¹ M.C. DI NATALE, *Argenti, ori e tessuti dal XV al XIX secolo*, in *I tesori delle chiese di Petralia Soprana*, a cura di S. Anselmo, Palermo 2016, in particolare pp. 11-12.

² «Gazzetta Piemontese», Torino, martedì primo dicembre 1829, p. 875 n. 144.

³ *Società Promotrice delle Belle Arti in Torino. Elenco dei Soci*, Torino 1853, p. 21; *Società Promotrice delle Belle Arti in Torino. Elenco dei Soci*, Torino 1862, p. 30: «Merlo Carlo. Ricamatore di Corte».

⁴ «Gazzetta del Popolo», a. XIII, n. 158, 15 maggio 1860.



Fig. 1, Carlo Merlo, 1830 circa, *Mitra vescovile*, acquerello su carta, collezione privata (foto di Fabrizio Piccirillo)

L'artista appartiene a una famiglia di ricamatori che offre prestazioni per la Corte torinese, diventando presto fornitrice ufficiale della Real Casa per confezioni e ricami di uniformi. Tra il secondo e il terzo decennio dell'Ottocento, i Merlo, consociati con gli Andrà, sono citati per l'esecuzione di occhielli nelle divise di gala degli impiegati del Corpo Reale del Genio Civile, per somme modeste che vanno dalle 5 alle 14 lire⁵, ma soprattutto producono una lista molto dettagliata di prezzi, anche molto elevati, relativi all'esecuzione di intere divise o di soli ricami per le uniformi del Corpo Reale previste dal regolamento del 4 gennaio 1825⁶. A documentare l'aspetto e la cultura ornamentale dei ricami sono i disegni conservati nei così detti *Album Merlo*, che contengono uno straordinario campionario, di modelli grafici, donato nel 1919 da Giuseppe Merlo alla Città di Torino e conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino⁷ (Fig. 2).

Elencate sulla copertina sono le divise per le quali sono disegnati gli abiti e i dettagli dei ricami; applicata sulla stessa copertina si trova l'etichetta a stampa, composta della corona reale inserita al centro della scritta «ANDRA' ET MERLE BRODEUR DE S.M.»⁸.

Tra questi modelli, tanto i disegni di ricamo per uniformi di agenti consolari, databili tra il 1820 e il 1830⁹, quanto gli altri attestano una conduzione compositiva che sembra improntare e distinguere lo stile del laboratorio che adotta, adatta e disciplina minuti motivi ornamentali di tradizione settecentesca.

⁵ *Raccolta delle provvisioni intorno le Acque, i Ponti, le Strade dall'anno 1819 al 1827*, vol. II, Torino 1828, p. 518.

⁶ *Raccolta delle provvisioni intorno le Acque...*, 25 aprile 1825, pp. 308-312.

⁷ Ringrazio vivamente Paola Ruffini del Museo Civico d'Arte Antica di Torino per le informazioni e Virginia Bertone della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino per l'affettuosa collaborazione, per avermi dato indicazioni e per avermi facilitata sia nella consultazione a distanza degli *Album Merlo* sia nella richiesta di fotografie; per la sollecita fornitura di quest'ultime ringrazio Barbara Nepote.

⁸ I ricami sono relativi alle divise dei Grandi di Corona, Mastri di Cerimonia, Gentiluomini di Camera, Maggiordomi, Cavalieri dei SS. Maurizio e Lazzaro.

⁹ C. CAVELLI TRAVERSO, *Corpus delle uniformi civili. Un progetto di catalogazione informatizzata*, Roma 2009, pp. 23 e 27 nota 16. Si veda anche, EADEM, *Uniformi civili nel Regno di Sardegna dal 1815 al 1860*, in *I tessuti antichi e il loro uso*, Torino 1986, pp. 261-266, in part. 262, fig. 1.



Fig. 2, Ricamatori Andrà e Merlo, 1820-1830 circa, *Modelli di ricamo per uniformi civili della Corte del Re di Sardegna*, (Album Merlo, inv. alt 210), Torino, Gam - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe (su concessione della Fondazione Torino Musei)

Fatti salvi gli schematismi dovuti ai condizionamenti della destinazione d'uso, guardando soprattutto agli elementi fitomorfi e al rispecchiamento compositivo, risulta probabile il confronto dei modelli per divise con il disegno per la mitra vescovile dove, tuttavia, è evidente che Carlo Merlo si distanzia dal repertorio laboratoriale, adottando una disposizione meno stereotipata.

Se gli studi sulle uniformi hanno reso possibile l'inserimento degli Andrà e dei Merlo nel panorama dei ricamatori presenti a Torino nella prima metà dell'Ottocento, nello specifico attivi per la committenza di corte, il disegno per la mitra, firmato da Carlo Merlo, consente ora di affermare che almeno uno dei componenti della famiglia si dedicava ai paramenti di uso liturgico.

Quanto ai ricamatori consociati, la fornitura per la committenza ecclesiastica può essere attestata da un insieme assai ricco e cospicuo di opere. Nella chiesa parrocchiale di Fontanetto Po (in provincia di Vercelli), infatti, si conservano ancora preziosi paramenti, per le celebrazioni solenni, che possono essere messi in rapporto con quanto attestato dalla *Gazzetta Piemontese* del 1833. Il giornale riporta la notizia che il vescovo Giovanni Negri, prima di raggiungere la sede di Tortona, aveva fatto sosta a Fontanetto, suo luogo natale, dove era stato sontuosamente accolto dal clero «vestito del più ricco e più grandioso paramentale, che trovisi forse nei R. Stati. Opera eseguita non in paesi estranei, ma in Torino dai ricamatori Andrà e Merlo per cura dell'attuale Parroco, e dell'amministrazione parrocchiale di Fontanet-



Fig. 3, Ricamatori Andrà e Merlo, 1828-1831, *Pianeta*, Fontanetto Po, Chiesa Parrocchiale di San Martino

matori torinesi Andrà e Merlo, si aggiunge quindi, con un insieme molto importante, a quel patrimonio di arredi tessili ricamati che tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta del Novecento, anni d'oro della tutela territoriale in Piemonte, veniva finalmente studiato e salvaguardato. Emergeva allora il ricamatore Battistolo¹⁴ con opere documentate e datate che, in quanto tali, potevano orientare la cronologia di altre, come esemplarmente indicava Giovanni Romano schedando paramenti conservati a Testona (Moncalieri)¹⁵.

to»¹⁰. Documenti ritrovati nell'archivio locale consentono di affermare che per il paramentale destinato alla chiesa parrocchiale di Fontanetto Po i ricamatori Carlo Andrà e Merlo avevano richiesto la somma di diecimila lire nuove di Piemonte da corrispondere, dal 1828 al 1831, in quattro rate annuali di duemilacinquecento lire¹¹. Ulteriori ricerche potranno fornire altre informazioni di contesto, per ora si può affermare che quello splendido corredo liturgico in seta, fondo avorio, laminata e ricamata in oro, che le schede della catalogazione diocesana collegano a una data 1828, ma non ad un autore¹², è riconducibile al laboratorio torinese per la disposizione, distribuzione e tipologia decorativa (Figg. 3, 4), sicuramente impreziosita da studiatissime soluzioni esornative ricamate cui si aggiunge, dipinta al centro del paliotto, la copia della pala dell'altare maggiore¹³.

Il paramentale di Fontanetto, da riconoscere in quello elogiato nella *Gazzetta Piemontese* e identificabile come opera dei ricamatori

¹⁰ "Gazzetta Piemontese. Supplemento", n. 112, giovedì 19 settembre 1833, pp. non numerate.

¹¹ Il ritrovamento dei documenti si deve a Gianfranco Calligaris che ringrazio sentitamente. Mi auguro che, messa sotto controllo la situazione pandemica, siano nuovamente possibili spostamenti e ricerche *in situ*.

¹² Ringrazio vivamente l'architetto Daniele de Luca, direttore dell'Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Vercelli, per il tempestivo invio delle schede del paramentale, composto di molti elementi, tra cui paliotto, piviale, pianeta, dalmatica, velo, borsa, manipolo, stola, coperta di libro liturgico, cuscino.

¹³ Ringrazio con grande affetto Cinzia Lacchia per come ha immediatamente corrisposto alle mie richieste su Fontanetto, anche attivando in sopralluogo l'esecuzione delle fotografie e delle ricerche. Al riguardo i miei ringraziamenti vanno a Gianfranco Calligaris, Claudia Demarchi, Adriano Debernardi, W. Merani, G. Tibaldeschi.

¹⁴ M. DI MACCO, *Appunti per la catalogazione*, in "Collegno proposte e documenti", Collegno 1977, pp. non numerate.

¹⁵ G. ROMANO, *Ricamatore piemontese, 1845-1855. Paliotto d'altare a fondo bianco*, in *Ricerche a Testona. Per una storia della Comunità*, catalogo della mostra, Savigliano 1980, p. 166, n. 91; IDEM, *Ricamatore piemontese, 1845-1855. Paliotto d'altare a fondo avorio*, in *Ricerche...*, 1980, p. 132, n. 78. Per confronto



Fig. 4, Ricamatori Andrà e Merlo, 1828-1831, *Velo* (part.), Fontanetto Po, Chiesa Parrocchiale di San Martino

Studi successivi e un articolo monografico hanno riconosciuto in Battistolo, valesiano di stanza a Torino, il protagonista nella produzione di paramentali distribuiti nelle chiese di Torino e del territorio piemontese¹⁶.

L'artista, infatti, risulta attivo soprattutto per la committenza ecclesiastica, come conferma quanto scritto per motivare l'attribuzione a Battistolo della medaglia d'argento per un contraltare presentato nel 1844 all'Esposizione d'Industria e di Belle Arti tenutasi nel Castello del Valentino, sede, nel corso dell'Ottocento, delle manifestazioni dimostrative del ruolo guida assunto da Torino nella promozione delle arti applicate all'industria: «Il signor Battistolo lavora principalmente per paramenti di Chiesa: egli ha esposto un contraltare di moerro bianco ricamato d'oro fino e di ciniglia, in cui il disegno è grandioso e l'esecuzione accurata. La Camera giudica il signor Battistolo meritevole d'una medaglia d'argento»¹⁷.

con il paliotto di Forno Val Strona, ritrovato e documentato al Battistolo (S. DAMIANO, *Pietro Battistolo-1833- Paliotto d'altare*, in *Le ancone donate dell'alta Valstrona – La raccolta 'arte sacra di Forno e Campello*, a cura di A.M. Colombo, Novara 1997, p. 131) il contraltare di Testona è stato assegnato allo stesso Battistolo da C. DEBIAGGI, *Pietro Battistolo ricamatore valesiano dell'Ottocento a Torino*, in "De Valle Sicida", 14, 2003(2004), 1, p. 364, fig. 1. e p. 371, fig. 8. Per i paramentali di Battistolo nel Santuario della Consolata a Torino e per altri ricamatori si rimanda a L. BORELLO, *Testimonianze di ricamatori: alcuni paramenti del Santuario della Consolata in Torino (secolo XIX-XX)*, in *I tessuti antichi e il loro uso*, Torino 1986, pp. 248-260.

¹⁶ Cfr. *supra*, nota 13.

¹⁷ *Quarta Esposizione d'Industria e di Belle Arti al Real Valentino. Giudizio della Regia Camera di Agricoltura e di Commercio di Torino e Notizie sulla Patria Industria compilate da Carlo Ing. Giulio Relator Centrale*, Torino 1884, p. 334.

L'aggettivo «grandioso» adottato per il disegno connota bene lo stile, sontuosamente neoseicentesco, del valesiano che, nei contraltari finora noti, sembra trovare ispirazione nei girali in stucco realizzati dai Bianchi e da Alessandro Casella per l'impresa decorativa seicentesca del Castello del Valentino. Uno stile che si presenta alternativo a quello del laboratorio Andrà e Merlo e, per quanto testimoniato dalla mitra vescovile, dello stesso Carlo Merlo¹⁸.

I ricamatori Pietro Battistolo e Carlo Merlo abitano nella medesima zona produttiva di Torino ma non nella stessa strada¹⁹, esprimono una cultura stilistica valutata per corrispondere ad obiettivi diversi.

Un segnale in proposito viene dalle gerarchie preposte all'educazione tecnica: se ne trova dimostrazione nel 1884 quando il Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio dona alla Scuola tecnico-letteraria femminile di Milano un ricamo in oro della ditta Merlo, del valore di 100 Lire: «ad arricchire il materiale d'insegnamento»²⁰.

Quale fosse l'aspetto di quel ricamo e quale fosse a quell'altezza cronologica lo stile dei Merlo sono domande che, insieme a molte altre che mi auguro sollecitate da queste brevi note, potrebbero trovare risposta in futuri studi, magari ancora una volta promossi dall'Osservatorio per le Arti decorative.

¹⁸ Per lo stile di altro ricamatore che mostra nuovi riferimenti in direzione di uno sviluppo ornamentale «di gusto neorococò», irrigidito nella distribuzione del disegno, si rimanda a G. Romano, *Ricamatore piemontese, 1884. Contraltare a fondo viola*, in *Ricerche...*, 1980, p. 169, scheda n. 92. Il paliotto potrebbe riconoscersi in uno dei due esposti nella ventitreesima sezione dell'Esposizione del 1884, dove vengono elencati un contraltare e paramenti ricamati di «Battistolo ricamatore (Ditta). Torino» e un contraltare ricamato su stoffa di seta di «Bellini cav. Costanzo. Torino»: *Esposizione Generale Italiana. Catalogo Ufficiale della sezione XXIII, Industrie manifatturiere*, Torino 1884, Categoria 10 «Merletti, trine, ricami», p. 144, nn. 7836 e 7838.

¹⁹ *Guida di Torino Almanacco*, Torino 1871, p. 103: Ricamatori, Battistolo, via Doragrossa <oggi via Garibaldi> 6. Levrone Giovanni, via Doragrossa 4. Merlo Carlo via san Maurizio 3 scala a destra p. 4.

²⁰ «L'Educatore italiano. Foglio settimanale per le scuole e per le famiglie. Bollettino Ufficiale dell'Istituto di Mutuo Soccorso fra gli Istruttori d'Italia», a. XXVIII, n. 35, Milano, 30 ottobre 1884, p. 279.

Notizie intorno a Gaetano Alberti, “scultore cieco” d'alabastro

DANIELA SCANDARIATO, *MUSEO REGIONALE “AGOSTINO PEPOLI”, TRAPANI*

La gloriosa tradizione della scultura trapanese in alabastro, che ebbe nel corso del XVIII secolo la sua fase di massimo splendore, pare aver mantenuto una discreta vitalità nei primi decenni dell'Ottocento, affiancando, sulla base dei nuovi orientamenti del gusto, alla tradizionale produzione di soggetto sacro, soggetti di ispirazione classica¹ (Fig. 1). Tra i maestri che nel nuovo secolo operarono in questo campo² si annovera Gaetano Alberti³, la cui figura, rimasta a lungo nell'ombra, esercita un particolare fascino per la sua singolarissima condizione di “scultore cieco” ricordata dalle fonti documentarie, condizione che sorprendentemente non sembra aver ostacolato la sua copiosa produzione.

Dall'esame comparato delle fonti⁴ e degli atti di battesimo e matrimonio delle parrocchie trapanesi degli ultimi tre decenni del XVIII secolo si deduce che Gaetano era figlio del militare romano Gioacchino Alberti e dell'ostetrica napoletana Teresa Zaza o Zada, tuttavia non risulta essere stato battezzato a Trapani⁵. Tale dato ci induce ad

¹ Sul tema si veda A. MIGLIORATO, *Fonti e storia critica per l'alabastro trapanese: una parabola artistica dall'apice alla decadenza*, in “Ars & Renovatio”, n. 7, 2019, pp. 165-185.

² Si veda G.M. FOGALLI barone d'Imbrici, *Memorie biografiche degli illustri trapanesi per santità, nobiltà, dignità, dottrina ed arte*, ms. del 1840 presso il Museo Reg. “A. Pepoli” di Trapani, ff. 653-724. Nel manoscritto vengono citati, tra gli altri, Alberto D'Aleo, Francesco Marino, Vincenzo e Carlo Salamone, Antonio e Domenico Signorino.

³ IDEM, *Memorie...*, 1840, f. 655. Sull'artista si vedano, inoltre, P. BENIGNO, *Trapani nello stato presente profana e sacra*, ms. presso la Biblioteca Fardelliana Trapani, ai segni ms. 199, I, 1810, f. 337; A. GALLO, *Notizie di artisti siciliani da collocarsi secondo l'epoche rispettive raccolte da Agostino Gallo*, ms. XV.H.20.1-2, trascrizione e note di A. Mazzè-A. Anselmo-M.C. Zimmardi, Palermo 2014, pp. 462-464; F. MONDELLO, *Bozzetti biografici di artisti trapanesi de' sec. XVII, XVIII e XIX*, Trapani 1883, pp. 43-47; R. VADALÀ, *ad vocem*, in *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, tomo I, Palermo 2014, p. 7.

⁴ G.M. FOGALLI, *Memorie...*, 1840, f. 655; F. Mondello, *Bozzetti...*, 1883, p. 45.

⁵ Il suo nome non figura negli atti di battesimo delle tre parrocchie trapanesi. Le date di nascita del 1778 riferita dal Fogalli (*Memorie...*, 1840, f. 655) e del 24 giugno 1782 riportata da Mondello (*Bozzetti...*, 1883, p. 45) non trovano riscontro documentale, quest'ultima è riferita invece al battesimo del fratello di Gaetano, Giuseppe Maria, cfr. Archivio Diocesano Trapani, da ora in poi ADTp, *Archivio Parrocchiale*



Fig. 1, Scultore trapanese, prima metà del XIX secolo, *Onfale*, alabastro, Trapani, Museo regionale “Agostino Pepoli”

ipotizzare che possa essere nato altrove, presumibilmente negli anni '70 del XVIII secolo, per poi trasferirsi con i genitori nella città falcata. Qui certamente visse, dopo la morte del padre ed il nuovo matrimonio della madre⁶, tra il 1783⁷ ed il 1793⁸.

Il biografo Fogalli si sofferma sulla salute malferma dello scultore, colpito precocemente dal vaiolo e divenuto per questo cieco da un occhio, claudicante e deforme, per approdare infine in età matura alla completa cecità. Dopo una prima formazione nella città natale, l'Alberti sarebbe giunto a Palermo al seguito del marchese Pompeo Vannucci di Balchino, suo magnate, il cui palazzo, ubicato sul Cassaro, si sarebbe arricchito di un gran numero di opere del maestro: «Tali lavori in figure di animali, ceste di fiori, deità mitologiche, vasi, tempî, atrii, palaggi, collane, piatti, candelieri, lampadi, ninfe,

campane, ed altro di squisita finitezza formarono il mobilio e l'ornamento delle stanze di quel marchese ed eccitarono la curiosità, la sorpresa degli intendenti del mestiere. I forastieri vogliono visitare quel palazzo al solo oggetto come dicono, di ammirare quei capi d'opera in alabastro⁹. La celebrità conseguita nel capoluogo siciliano avrebbe inoltre alimentato le commesse da parte di conventi, monasteri e confraternite. In questo contesto possiamo ipotizzare un accostamento dello scultore agli ambienti della cultura palermitana decisamente orientati in senso neoclassico, senza escludere una possibile vicinanza a Valerio Villareale, al quale, come vedremo, affiancherà la figlia. Le abilità del poliedrico maestro non si esaurivano all'ambito della scultura, ma pare spaziassero anche al campo dell'idraulica, dal momento che nel maggio del 1817, il “cieco scultore” riceve dal Civico Consiglio della città di Trapani un pagamento per avere elaborato un

di San Nicola, sez. Anagrafe, s. Battesimi, reg. 32, atto del 24/06/1782. Si ringrazia Girolamo Peraino, archivista dell'ADTp, per i dati gentilmente forniti.

⁶ Gioacchino muore nel 1782 (ADTp, *Curia Vescovile Mazara del Vallo*, sez. Cancelleria Vescovile, s. Pratiche Matrimoniali, 1489-1844, reg. 206, atto dell'08.01.1783).

⁷ ADTp, *Archivio Parrocchiale San Nicola*, sez. Anagrafe, s. Numerazione delle Anime, reg. 7, stato d'anime 1783.

⁸ ADTp, *Archivio Parrocchiale San Nicola*, sez. Anagrafe, s. Numerazione delle Anime, reg. 8, stato d'anime 1793.

⁹ G.M. FOGALLI, *Memorie...*, 1840, f. 655.



Fig. 2, Gaetano Alberti, 1836, *Tempio della Concordia*, alabastro, Trapani, Museo regionale “Agostino Pepoli”

“Modello di molino”, con relative opere matematiche, in grado di molire senza l’ausilio degli animali o del vento¹⁰.

A riprova della stima di cui l’artista godeva in Palermo, va ricordata la sua partecipazione alla solenne esposizione di saggi di opere d’arte industriale promossa da Ferdinando II Re delle Due Sicilie nel 1834 con un «Tempietto di alabastro di forma rotonda con 6 colonne con statuetta di Cerere nel centro»¹¹. Due anni dopo, in occasione dell’analogha esposizione del 1836, l’Alberti presenta un «Tempio della Concordia esistente in Girgenti, scolpito in alabastro, con suo piedestallo dello stesso materiale con fregi e lavori diversi»¹². È da ritenere una replica di quest’ultimo, come confermato

¹⁰ Archivio di Stato Trapani, not. Giuseppe Montalbano, reg. 15388, ff. 317-321. Il documento è citato in www.trapaniinvtissima.it dallo studioso Salvatore Accardi, che si ringrazia per le informazioni fornite.

¹¹ *Catalogo dei saggi d’industria nazionale presentati nella solenne esposizione fatta dal R. Istituto d’incoraggiamento d’agricoltura, arti, e manifatture per la Sicilia del dì 30 maggio 1834 giorno onomastico di S. M. Ferdinando II Re del Regno delle Due Sicilie*, Palermo 1834, p. 22. L’opera non è stata al momento reperita.

¹² *Catalogo dei saggi d’industria nazionale presentati nella solenne esposizione fatta dal R. Istituto d’incoraggiamento d’agricoltura, arti, e manifatture per la Sicilia del dì 30 maggio 1836 giorno onomastico di S. M. Ferdinando II Re del Regno delle Due Sicilie*, Palermo 1836, p. 12.



Fig. 3, Gaetano Alberti, 1836, *Tempio della Concordia*, alabastro, Trapani, Museo regionale “Agostino Pepoli”

peraltro dalle fonti¹³, l'inedito *Tempio della Concordia* in alabastro, oggi conservato presso il Museo “Agostino Pepoli”, che riporta sul fianco l'iscrizione «Opera del cieco scultore Gaetano Alberti» (Figg. 2, 3, 4)¹⁴. L'oggetto faceva parte delle collezioni di Riccardo Sieri Pepoli, padre di Agostino; a ereditarlo fu il figlio Antonio, che nel 1906 lo lasciò per testamento, insieme a numerosi altri beni ereditati dal padre, all'Ospizio Marino a questi intitolato¹⁵.

Il modello del tempio agrigentino poggia su di un alto basamento a base rettangolare decorato con motivi propri del repertorio neoclassico: ovoli e palmette nelle cornici, specchiature geometriche contenenti rosoni sui lati lunghi. Un elemento di originalità è costituito dal motivo della Trinacria affiancata da cornucopie sui due lati brevi, tema simbolicamente allusivo alla fertilità isolana e associato al mito di Demetra. La piccola scultura appartiene ad una tipologia di oggetti che ebbe discreta fortuna sin dallo scendere del XVIII secolo e nei decenni successivi sulla scia degli interessi di eruditi e antiquari per le antichità greco-romane: si pensi al monumentale *Deser* di marmi, bronzi e pietre

¹³ Il Mondello attesta che una copia di mano dell'artista si trovava presso il casato dei Sieri Pepoli, cfr. F. Mondello, *Bozzetti...*, 1883, p. 47.

¹⁴ Inv. Museo n. 3319; misure: cm 31 x 56 x 29.

¹⁵ Per volontà di Agostino, nel 1908, l'opera pervenne in deposito al Museo Pepoli, cfr. Archivio Storico Museo Pepoli, *Archivio storico-amministrativo*, n. 7, verbale notaio Giammarinaro, 28/03/1908); si veda V. SOLA, *La collezione Pepoli: note sulle vicende di una raccolta ottocentesca*, in *Miscellanea Pepoli. Ricerche sulla cultura artistica a Trapani e nel suo territorio*, a cura di V. Abbate, Trapani 1997, pp. 292, 294, 308, nota 75.



Fig. 4, Gaetano Alberti, 1836, *Tempio della Concordia*, alabastro, Trapani, Museo regionale “Agostino Pepoli”

dure contenente i templi di Paestum realizzato nel 1805 a Roma da Carlo e Filippo Albacini, sotto la direzione di Domenico Venuti, per la regina Maria Carolina¹⁶, o al *Modello del Tempio di Nettuno a Paestum* in marmo rosso, riferito a manifattura romana del XIX secolo, oggi al Museo di Capodimonte¹⁷.

¹⁶ A. GONZALES PALACIOS, *Il gusto dei principi. Arte di corte nel XVII e XVIII secolo*, I, Milano 1993, pp. 324-331.

¹⁷ D. DI CASTRO, scheda 6.1, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia, Le arti figurative*, II, catalogo della mostra, Napoli 1997, p. 149

Daniela Scandariato

L'oggetto custodito al Pepoli rappresenta ad oggi l'unica opera nota dell'artista, ragion per cui non siamo in condizione di esprimere, allo stato attuale, una valutazione critica sulla sua produzione, che pare abbia avuto un prosieguo con la figlia Carmela¹⁸, attiva sotto la direzione del Villareale e sposa dello scultore in cera Giuseppe Cocchiara¹⁹.

¹⁸ Riporta il Fogalli: «di anni 18 bene intende la bell'arte del disegno a lapis e le di lei virtuose opere donano anche merito al genitore nella scultura sull'alabastro», cfr. G.M. FOGALLI, *Memorie...*, 1840, f. 655, nota a margine. Non conosciamo la data di morte di Gaetano, certamente successiva al 1840, essendo egli ancora vivente quando il Fogalli scrive.

¹⁹ A. GALLO, *Notizie...*, 2014, p. 464.

Frammenti da Roccagloriosa. Pensieri e ceramiche

FRANCESCO ABBATE, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL SALENTO*

Carissima Maricetta,

sono certo che mi scuserai se nel volume in tuo onore non propongo un intervento compiuto e organico su qualche argomento di “arte maggiore” o di quella preziosa e nobile arte applicata della quale sei apprezzata specialista e interprete. Come sai, mi sto ormai occupando di arte meridionale contemporanea, soprattutto napoletana, e in maniera per altro abbastanza estemporanea. Nel contempo sto portando avanti il progetto di una serie di volumi sulla storia della scuola del mio maestro, Roberto Longhi, di cui sto completando la stesura del primo di quei volumi, dedicato agli inizi del suo insegnamento bolognese, dal 1934 agli anni della guerra: Graziani, Arcangeli, Boschetto, per intenderci. Tutti argomenti dai quali mi è difficile estrapolare qualcosa di coerentemente compiuto da dedicarti.

Pertanto (non posso assolutamente mancare in questa raccolta di saggi in tuo onore) ho pensato a un argomento assolutamente insolito, e credo abbastanza unico nel suo genere, di arte applicata: certo molto “minore” rispetto a quella ben più nobile da te praticata, ma che ha, almeno per me (ma spero di trasmetterlo anche a te e ai lettori di questo prossimo volume) un suo particolare fascino, trattandosi di una sorta di “cronaca” quotidiana di una importante famiglia di Roccagloriosa, tra metà Ottocento e inizi del Novecento, presumibilmente.

Oltre che da questo aspetto “storico” (possiamo dirlo?) il fascino di questa serie numerosissima di frammenti ceramici che presento, dalla incredibile, infinita varietà (o meglio “ricchezza”) degli elementi decorativi, deriva dal fatto che tali reperti provengono da un assai singolare “butto”, che copre l'intera area (duemila metri quadrati circa) del vasto parco del palazzo che fu di quella famiglia. Ovunque infatti si scavi o si rimuova terra, per qualsiasi ragione, saltano fuori frotte di frammenti, in genere piccoli, talvolta piccolissimi; e si tratta di frammenti di piatti, di tazze e tazzine, di mattonelle, di vasi di vario genere, ma specialmente vasi presumibili di farmacia, essendo quello di farmacista il mestiere di molti esponenti della famiglia in questione.

Mi pare che sia la stessa ricchezza dei motivi decorativi ad indicare che l'insieme dei frammenti appartenga a momenti cronologici diversi, nonché a diverse fabbriche di approvvigionamento, e non solo italiane. La qualità di quegli apparati decorativi, poi, sta



Fig. 1, Frammenti di ceramica invetriata

anche ad indicare il gusto sicuro nelle scelte da parte di quella stessa famiglia (Fig. 1).

Va da sé che una certa commozione nell'esaminare, catalogare, tentare (tentativo immane) di ricostruire, rimettendone insieme i pezzi, almeno qualche esemplare di piatti o di vasi, deriva dall'essere divenuto, di quella "cronaca familiare" di ogni giorno, ormai l'erede di fatto, avendo, nel tempo, acquistato palazzo Bortone ormai disabitato. Un palazzo, sia detto per inciso, che si colloca al vertice di una singolare triangolazione spaziale, ai piedi del castello feudale, che vede coinvolti i principali palazzi nobiliari di Roccagloriosa, piccolo ma strategico paese del basso Cilento, alcuni dei quali appartennero a famiglie importanti, come palazzo d'Afflitto (dove si conserva un pregevole affresco di inizio Cinquecento, con lo stemma, bene in evidenza, del ben noto Ettore Carafa conte di Santa Severina), palazzo de Caro, purtroppo demolito, palazzo de Curtis, dove la tradizione vuole

(ed è una tradizione che ha molte probabilità di essere vera) che venne concepito Antonio de Curtis, in arte Totò, come sappiamo. Più discosto, in località Rocchetta, un altro prestigioso palazzo, palazzo Balbi, con tanto di stemma dei Balbi di Genova.

Ma veniamo, per quanto possibile, alla "filologia". Non la maggioranza, ma comunque un buon numero di frammenti è ancora "isolato", per così dire, non si riconnette cioè a nessun altro dei frammenti finora recuperati, in quanto a motivi decorativi. Dico ancora perché è pur sempre possibile che da un altro "scavo" esca qualche pezzo compagno, anche se fino adesso più si scava e più compaiono pezzi "unici". E questa è già una stranezza, che porta con sé una domanda: ma quanto era ricco questo corredo ceramico di casa¹? Ma soprattutto si tratta di servizi da tavola o di piatti (nel caso specifico di frammenti appartenenti a questo tipo) da parete, decorativi quindi e non funzionali? Naturalmente diverso è il discorso per i vasi di farmacia, dove il pezzo unico è più frequente, e anche nel caso del più usuale tra i motivi decorativi dei vasi di farmacia (il bianco e il blu) difficilmente si usava acquisire una "serie", anche per motivi pratici di più agevole acquisizione (e riconoscimento) dei contenuti, quando non si usavano le scritte *ad hoc*.

¹ C'è indubbiamente anche da considerare la possibilità che, essendo palazzo Bortone sottostante direttamente al castello, il giardino venisse utilizzato come "butto" anche da altri abitanti del paese estranei alla famiglia Bortone. Le cattive pratiche di discariche "come che sia" non appartengono probabilmente solo alla nostra epoca!

Ma anche nel caso dei due repertori decorativi che hanno fornito il numero più consistente di frammenti (quello che possiamo definire caratteristico del servizio a motivi geometrici stilizzati, e l'altro del "servizio verde") (Figg. 2-3) gli interrogativi non mancano. Un servizio da tavola presuppone infatti una serie di piatti uguali, seppure di diverso formato (piatto fondo, piatto piano, piattino da dolce o frutta). Ma anche in questo caso la varietà è tale – nel caso del "servizio verde" – che se le tante "variazioni sul tema" appaiono naturali nelle campate colorate, costruite in modo "informale", dal momento che vengono eseguite a mano, resta invece più difficile da comprendere le altre continue "variazioni sul tema" nelle linee sui bordi, ora più grandi, ora più piccole, ora più distanti, ora più ravvicinate, ora nere ora marroni dalle varie sfumature; restando certo abbastanza comprensibili solo queste sfumature nei toni in decorazioni appunto eseguite a mano- da far nascere, anche in questo caso, il sospetto che ci troviamo di fronte a piatti da parete piuttosto che a oltremodo raffinati servizi da tavola. Dai frammenti rinvenuti, infatti, nel caso fortunato si riuscisse a ricomporre qualche piatto, c'è da scommettere che non ne uscirebbe uno uguale.

Le cronologie e le fabbriche, infine. Dei frammenti rinvenuti uno solo, appartenente a un vaso di farmacia tra i meno interessanti, in fatto di qualità, presenta una data, 1820, e la scritta «*Hand painted*» (una manifattura inglese, dunque). Un altro mostra sul fondo il marchio di fabbrica, ma scarsamente leggibile. Per un terzo frammento, abbastanza grande questa volta, è possibile risalire alla manifattura, dal momento che ne esiste un esemplare del tutto simile, e integro, nel museo etnodemoantropologico di Bove, in Calabria. Integro e con il marchio di fabbrica sul fondo.

L'aspetto interessante, nel caso del nostro frammento, è dato dal fatto che piatti del tutto simili (e con lo stesso marchio di fabbrica dell'esemplare di Bove) sono ancora in uso presso gli esponenti della famiglia Bortone ancora presenti in Roccagloriosa. Tale servito di piatti, a quanto mi dicono gli stessi proprietari, è stato acquisito come regale per le nozze dei genitori, nel 1956. Essendo del tutto improbabile che il nostro frammento appartenga a quella serie (palazzo Bortone nel 1956 apparteneva a un altro membro della famiglia, un prozio, morto nel 1968, e che in pratica non vi abitava più) non è per niente pacifica la contemporaneità di esecuzione tra il frammento del "butto", l'esemplare di Bove e il servito ancora in uso presso la famiglia. Gli stessi mo-



Fig. 2, Frammenti di ceramica invetriata, "servizio a motivi geometrici stilizzati"



Fig. 3, Frammenti di ceramica invetriata, “servizio verde”

tivi decorativi possono infatti continuare a essere in uso presso una manifattura anche a distanza di tempo, con varianti più “industriali” rispetto a quelli “artigianali” più antichi; e la maggiore “antichità” del frammento a me pare evidente.

In attesa di una doverosa verifica sulla bibliografia specializzata, che è stata impossibile da compiere data la difficoltà di frequentazione delle biblioteche in epoca di pandemia, occorre per il momento affidarsi a più semplici, e purtroppo abbastanza schematiche, deduzioni di tipo “stilistico” e sulla cronologia dei vari membri della famiglia Bortone. Per esempio, un Vincenzo prozio del nonno dei Bortone “odierni” era appunto farmacista e infatti la data apposta sul frammento di vaso più sopra ricordato, 1820, appare compatibile con l’epoca in cui visse quel componente della famiglia e coinvolge, credo, anche la datazione di altri, numerosi frammenti chiaramente riconducibili

a vasi di farmacia. Un altro Vincenzo, più indietro nel tempo, è il devoto committente di una grossa tabella frammentaria con la Madonna delle anime purganti, che lo stile indica uscita da una fabbrica vietrese.

Inoltre, le due serie dei frammenti decisamente più numerosi (e già questo mi pare indicare una cronologia più recente) appaiono ispirarsi, una (quella del cosiddetto “servito verde”) alla cultura “informale”, l’altra a quella astratto-geometrica. Culture, nell’arte “maggiore” italiana, risalenti agli anni quaranta e inizio cinquanta del secolo scorso; epoche, anche in questo caso, non incompatibili con la possibile datazione di quei frammenti. Per quanto riguarda poi i reperti con decorazione astratto-geometrica esistono, come mi conferma Luciana Arbace, che ringrazio, chiari riscontri con esemplari di Vietri.

Con questo, cara Maricetta, ti rinnovo i migliori auguri.

Fonderie artistiche nell'Italia post-unitaria: il caso Roma

PAOLO COEN, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TERAMO*

La lunga stagione delle fonderie d'arte, ovvero delle officine siderurgiche specializzate nel produrre oggetti d'arte o di arte applicata, visse una fase di particolare crescita nei decenni successivi all'Unità. Si assistette in quel periodo all'apertura di un numero estremamente congruo di stabilimenti, per lo più a carattere industriale, che determinò fra l'altro il costituirsi di alcuni precisi e determinati poli o 'distretti' ad alta qualificazione, fra l'altro sull'asse Milano-Brescia, nei dintorni di Verona e in quelli di Pistoia. Il fenomeno si lega certamente alla crescita della domanda per monumenti pubblici all'aperto, in marmo o appunto in bronzo. Sulla falsariga di altri stati nazionali, dall'Inghilterra agli Stati Uniti, dalla Germania alla Francia, anche la neonata Italia provvide a dedicarne parecchie centinaia ai propri 'grandi'. I posti d'onore toccarono naturalmente a Garibaldi, Cavour, Mazzini e a Vittorio Emanuele II: già nel novembre del 1878, a pochi mesi dalla morte del sovrano, Camillo Boito mise in rilievo la comparsa di immagini del padre della patria in ogni città o cittadina della Penisola¹. Altri enzimi accelerarono comunque lo sviluppo: giusto sottolineare il trionfo dell'arredo urbano e degli ornati in ghisa e in ferro, del quale resta ampia testimonianza in periodici come "Arte Italiana Decorativa e Industriale" o "Emporium"², o la domanda del ceto medio e alto borghese per multipli in bronzo di piccole dimensioni, talora firmati da celebri artisti contemporanei, più spesso riproduzioni da capolavori del passato, dall'Antico fino ad Antonio Canova. Così inquadrato, il tema delle fonderie d'arte si presta insomma a una pluralità di contributi e di interpretazioni, concatenate e interdipendenti, che dalla storia dell'architettura, dell'arte e delle rispettive tecniche si agganciano all'urbanistica o alla storia del lavoro, dell'impresa e dell'industria, qualificandosi perciò in termini realmente interdisciplinari³.

In una dimensione di questo tipo Roma costituisce un osservatorio privilegiato⁴. È vero: già prima del 20 settembre 1870 la città e i territori limitrofi avevano visto nascere fonderie anche di tipo artistico, in taluni casi di notevole importanza. Alla metà del XVII secolo risalivano le fonderie della Tolfa, aperte dall'imprenditore locale Francesco Boschi e rinnovate nel

¹ C. BOITO, *I Monumenti a Re Vittorio Emanuele*, in "Nuova Antologia", XLII, 1872, p. 328.

² *Camillo Boito moderno*, a cura di S. Scarrocchia, 2 voll., Milano-Udine 2018, in particolare i contributi del vol. 1.

³ Il tema complessivo è ora al centro di un progetto specifico, curato per la parte scientifica dallo scrivente, con la collaborazione dei colleghi Mario Micheli e Sandro Scarrocchia.

⁴ Cfr. A.R. CHIODO, *Panorama delle fonderie romane tra '800 e '900*, in *La capitale a Roma. Città e arredo urbano*, catalogo della mostra, 2 voll., Roma 1991, I, pp. 100-103.



Fig. 1, Dante Paolucci, *Interno del Museo Agrario*, da "L'Illustrazione Italiana", 24 maggio 1885

1775; alla fine XVIII secolo la fonderia di Terni che, sorta per sfruttare il ferro estratto nelle vicine miniere, rappresentò fino al 1860 il più importante centro siderurgico dell'intero Stato della Chiesa. Su un livello più elevato si pose la Fonderia Apostolica, o Fonderia Vaticana⁵. Storicamente situata a oriente del Cortile del Belvedere, dove più tardi sarebbero state erette la Cavallerizza della Guardia Nobile e la Tipografia Poliglotta – e dove oggi si innalza l'edificio delle Poste – la Vaticana produsse ogni tipo di oggetti in metallo: ecco dunque i pezzi d'artiglieria, come ai tempi dello specialista Vannoccio Biringuccio (1480–1539)⁶, le catene diseginate da Giacomo della Porta per tenere insieme la cupola di San Pietro⁷ oppure le campane, incluso il cosiddetto "campanone" di San Pietro, del peso di quasi nove tonnellate, commissionato a Luigi Valadier ma concluso nel 1785 dal figlio Giuseppe⁸. Quanto alle sculture, allo scadere del XVI secolo un ruolo chiave spetta al bolognese Sebastiano o Bastiano Torrigiani (1542-1596), responsabile nell'estate 1587 di aver fuso il *San Pietro* e poco dopo il *San Paolo*, collocati rispettivamente alle sommità della Colonna Traiana e dell'Antonina⁹. Lungo il solco di Torrigiani si

⁵ *Fonderia Vaticana*, in *Mondo Vaticano: passato e presente*, a cura di N. del Re, Città del Vaticano 1995, pp. 496-497.

⁶ U. TUCCI, *Biringucci, Vannoccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma 1968 (www.treccani.it/enciclopedia/vannoccio-biringucci_%28Dizionario-Biografico%29/).

⁷ F. BELLINI, *L'organismo costruttivo della cupola di San Pietro da Bramante a Della Porta*, in *AID Monuments. Conoscere progettare ricostruire*, atti del convegno a cura di C. Conforti-V. Gusella Roma 2013, pp. 53-70.

⁸ *Valadier, segno e architettura*, catalogo della mostra a cura di E. Debenedetti, Roma 1985; C. MOSER, *Giuseppe Valadiers Buch über den Glockenguss*, in "Ferrum", 61, 1989, p. 92 s.

⁹ E. LAMOCHE, *Torrighiani, Bastiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 96, Roma 2019 (www.treccani.it/enciclopedia/bastiano-torrighiani_%28Dizionario-Biografico%29/).



Fig. 2 - Antoon de Wouw - Francesco Bruni, *Monumento a Paul Kruger*, 1898, Pretoria

mossero poi generazioni di maestri, da Alessandro Algardi, Domenico Guidi, Francesco Giardoni e Francesco Antonio Righetti¹⁰ fino a Luigi de Rossi: la fusione de *L'Immacolata concezione* di Giuseppe Obici, collocata nel 1857 in cima all'omonima colonna di Piazza Mignanelli, può leggersi come il canto del cigno dello stabilimento vaticano.

Nel 1840 l'*Enciclopedia popolare* di Ignazio Cantù segnala la produzione presso la Mazzocchi di una copia in bronzo da una *Danzatrice* di Antonio Canova¹¹. La Mazzocchi rappresenta la sola officina della Roma pontificia che, nel tentativo di reggere il passo delle rivali europee e in particolare francesi, provò ad aggiornarsi ai metodi e alle innovazioni tecnologiche introdotti nei decenni precedenti in ambito siderurgico dalla rivoluzione industriale. La responsabilità spetta all'ultimogenito della famiglia, Gaetano: anche grazie ai suoi macchinari propulsi a vapore la Mazzocchi nel 1863 realizzò il ponte dei Fiorentini, interamente in ferro, sei anni più tardi i congegni idraulici per la "fontana a macchina" di Frosinone, su progetto dell'ingegner Raffaele Boretti¹².

La parabola della Mazzocchi, per quanto notevole in sé, deve essere valutata con cautela, quando riportata su un piano storiografico complessivo. Come negli altri segmenti dell'industria, fino a quando Roma rimase sotto il potere pontificio ogni tentativo di innovazione tecnologica rimase individuale e circoscritto. Per un reale cambio di passo bisognò aspettare

¹⁰ C. TEOLATO, *I Righetti a servizio di Canova*, in "Studi di storia dell'arte", 23, 2012, pp. 201-260.

¹¹ I. CANTÙ, *Enciclopedia popolare (...)*, Milano 1840, p. 94.

¹² A. PALMIERI, *Colpo d'occhio a Roma*, Roma 1862, pp. 51-52; D. MAZZOCCHI, *Abitanti di un vecchio palazzo*, in "Strenna dei Romanisti", 1956, pp. 230-237; M. MARCELLI, *Le industrie romane dall'occupazione francese all'avvento del fascismo. Un'analisi GIS*, in "Geostorie", XXII, 2014, pp. 511-542.



Fig. 3, Alessandro Nelli, *Tomba di Pietro Bonci Casuccini*, Siena, Cimitero del Laterino

la breccia di Porta Pia. Fu allora che vennero a crearsi le condizioni affinché la ghisa e il bronzo, il ferro l'acciaio entrassero nel quotidiano dei cittadini della capitale del Regno. Nel 1873 l'ingegnere Raffaele Canevari progettò lungo via Santa Susanna il Museo Agrario, o Agricolo-Geologico (Fig. 1): inaugurato nel 1885 e oggi noto come palazzo Canevari, il Museo costituì il primo di una lunga serie di stabili romani dotati di un'anima in metallo, anziché in muratura¹³. Alle volte – come appunto Canevari nel Museo Agrario o Giulio De Angelis e Sante Bucciarelli nei Grandi Magazzini di largo Chigi, del 1886-1887 – gli artisti incorporarono il metallo entro strutture in mattoni o in calcestruzzo, più spesso lo esibirono in forma di statue e di gruppi scultorei, di fontane, lampade a gas, panche, cancellate, pensiline, tavoli e sedie. La nuova capitale d'Italia provò insomma attraverso l'impiego di questi materiali ad accostarsi ad altre città coeve, come Milano, Torino e ancor più Londra, Parigi, Berlino, Vienna o Bruxelles, per tacere di New York o di Chicago.

Questa nuova domanda servì da lievito per l'industria siderurgica locale e in particolare per il suo segmento artistico. Indicazioni chiare vengono dai numeri. Le poche manciate di stabilimenti fusori e gli ancor meno specializzati in ambito artistico contati nel 1871 da Tito Monaci andarono ben presto moltiplicandosi. L'edizione della stessa *Guida Monaci* del 1894 ne presenta rispettivamente 35 e 8¹⁴. La crescita proseguì negli anni successivi: stando agli "Annali di statistica" del 1903 le fonderie ammontavano a una cinquantina, ben 22 delle quali considerate "artistiche"¹⁵. Nella falange dei protagonisti e dei comprimari di questa sorta di "nuova età del bronzo" ricadono Alessandro Nelli, Achille Crescenzi, Ignazio Pellegrini, Arcadio Rampioni, Giuseppe Lombardi, Pietro Fumaroli, Francesco Bruni, Alessandro Contarini, Romolo Polzoni, Filippo Mercatali, Costantino Calvi e Giovanni Battista Bastianelli¹⁶.

Alcuni imprenditori puntarono su sedi che già in passato avevano svolto funzioni analoghe o almeno simili. Bastianelli optò in favore dell'Ospizio del San Michele a Ripa Grande che, com'è noto, dalla fine del XVII fino a buona parte del XIX secolo aveva accolto diversi opifici e laboratori d'arte, inclusa un'importante fabbrica di arazzi: qui il fonditore ricavò lo spazio per sistemare «3 forni di fusione di cui uno di 5 tonnellate, uno di 3 e il terzo di 1

¹³ A. MAINO, *Il Museo geo-paleontologico del Ministero dell'industria, commercio e artigianato*, in *La cultura scientifica a Roma 1870-1911*, Venezia 1984, pp. 85–87.

¹⁴ *Guida Monaci. Guida commerciale di Roma e provincia*, Roma 1894, p. 754.

¹⁵ Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, *Annali di statistica. Statistica industriale. Notizie sulle condizioni industriali dell'industria di Roma*, Roma 1903, pp. 100-104.

¹⁶ Le stesse fonti ricordano inoltre Luigi Bertino, la Fratelli Brugo, Benedetto Boschetti, Alfonso De Angelis, Filippo Mercatali, Giovanni Nisini, Giuseppe Quarra, Augusto Rohrich, G. Garassino, Antonio, Eugenio e Giovanni Battista Lucenti, Mangani e Giacomo Moriggia.

tonnellata»¹⁷. Altri sfruttarono zone che si trovavano ai margini o ancor meglio fuori dell'abitato cittadino per costruire stabilimenti *ex novo*. Achille Crescenzi acquisì un appezzamento subito fuori porta San Giovanni, Alessandro Nelli uno lungo via Luciano Manara, a Trastevere, Filippo Mercatali un terzo in via San Teodoro. La Bruni e Piernovelli, Giovanni Nisini e Pietro Fumaroli posero gli occhi sulla zona del Borghetto, subito fuori porta Flaminia: nel 1890 Fumaroli e la sua Cooperativa Artistica traslocarono nel quartiere San Lorenzo, dove cinque anni più tardi subentrò Cesare Avanzini¹⁸. Parecchi decisero infine di rimanere ancorati al vivo del tessuto urbano: il discorso coinvolge fra gli altri Luigi Bertino, Augusto Rörich, Giuseppe Quarra, Giovanni Baulino, Temistocle Botti, i fratelli Beassart, Serafino Casavecchia e infine la Calzone e Villa, rispettivamente insediati in vicolo dei Cimatori, via Due Macelli, Via della Luce, vicolo del Bufalo, via del Pellegrino, via del Caravita, via di Monte Brianzo e via della Lungara.

39.500 lire: tanto Francesco Bruni richiese il 21 ottobre 1898 per fondere, imballare e spedire a Pretoria il *Monumento a Paul Kruger* (Fig. 2) di Antoon de Wouw, scultore di origini olandesi ma naturalizzato sudafricano¹⁹. Non vi è da stupirsi, dinanzi a prezzi del genere, che molte ditte restassero fedeli a questa linea produttiva, almeno fino a quando la richiesta si mantenne elevata. Il paradigma vale per Giovanni Battista Bastianelli, un punto di riferimento per bronzi di grandi o grandissime dimensioni. Uno dei segreti della Bastianelli risiede nell'oculata gestione del personale. Il titolare scelse di tenere presso di sé solo un numero limitato di operai fissi, aggregandone altri a tempo limitato solo con l'affacciarsi di commissioni importanti, come il *Monumento equestre a Vittorio Emanuele II* di Alfonso Balzico per piazza Bovio a Napoli, databile fra il 1886 e il 1892, il *Monumento a Vittorio Emanuele II* di Cesare Zocchi per Pisa del 1890 e il suo capolavoro riconosciuto, il *Monumento equestre a Vittorio Emanuele II* di Emilio Gallori e Giuseppe Chiaradia, svelato nel 1911 al centro del Vittoriano.



Fig. 4, Alessandro Nelli, *Tomba di Pia Turillazzi Cardinalli*, 1904, Siena, Cimitero del Laterino

¹⁷ Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, *Annali...*, 1903, p. 102.

¹⁸ M. MARCELLI, *Le industrie romane...*, 2014, p. 29.

¹⁹ J.H. BREYENBACH, *Die Geschiedenis van die Krugerstandbeeld*, Pretoria 1954. Sulla Fonderia artistica Bruni, costituita da Francesco e portata avanti nell'arco di altre due generazioni da Arturo e Francesco jr., chi scrive sta preparando insieme al collega Mario Micheli una serie di contributi, che si basano fra l'altro sull'archivio di famiglia, integralmente schedato e digitalizzato.

Lungo lo stesso rettilineo corse la Fonderia Artistica Romana di Alessandro Nelli, anch'egli da considerarsi una personalità *leader* tra i fonditori romani del periodo²⁰. Tale indirizzo, nella Roma degli anni novanta rappresentato fra l'altro dal *Monumento a Marco Minghetti* del 1891 per piazza San Pantaleo e dal *Monumento equestre a Giuseppe Garibaldi* del 1894 in cima al Gianicolo – l'uno di Letterio, o Lio Gangeri, l'altro sempre di Gallori – con il lungo andare si rivelò insufficiente a mantenere in ordine il bilancio. Nelli provò a resistere alla crisi: da un lato premette sul pedale della promozione – al 1892 e al 1898 risalgono le due edizioni del suo *Catalogo* – dall'altro accettò d'impegnarsi ancor più a fondo nella plastica funeraria, come fra l'altro attestano nel Cimitero del Laterino di Siena la *Tomba di Pietro Bonci Casuccini* e la *Tomba di Pia Turillazzi Cardinali* del 1904 (Figg. 3-4)²¹. Tutto inutile. La chiusura e il sequestro dei beni della Fonderia Romana, da fissarsi ai primi del 1900, spinsero Nelli a cercare fortuna all'estero: egli si recò fra l'altro a Varsavia, dove morì ai primi di dicembre del 1905²².

Altre imprese pur di mantenersi a galla si rivelarono viceversa pronte a mutare il proprio DNA produttivo. Il discorso coinvolge la Pietro Fumaroli. Nei primi anni di Roma capitale egli sfornò attraverso lo stabilimento lungo via Flaminia centinaia di pezzi d'arte applicata in ghisa, soprattutto lampioni per l'illuminazione a gas, come quelli ancor oggi conservati nel quartiere Esquilino, in prossimità del palazzo delle Esposizioni o vicino al Senato. Gradualmente la ditta assunse però i connotati di un'officina meccanica. Chiari indizi giungono dalla collaborazione con la Società Romana Tram per la costruzione di carrozze o dalla commissione per le caldaie necessarie alla pelatura della carne suina, realizzate per il Mattatoio di Testaccio²³.

Siamo alle conclusioni. La critica guarda ormai con occhio diverso la stagione delle fonderie italiane del Risorgimento. Massimiliano Savorra ha ricondotto la proliferazione dei monumenti dei 'grandi' tenendo unite l'interpretazione epica degli artisti e la necessità di fondare una "pedagogia nazionale"²⁴. Tale stagione trova la sua logica fine nel 1915. L'ingresso del paese nel primo conflitto mondiale rappresenta per le officine fusorie un punto di non ritorno, vuoi per la stasi delle commissioni artistiche, vuoi perché molte per danaro o per forza si adattarono a produrre armi e altri materiali necessari allo sforzo bellico. Per pura combinazione, la data 1915 si nutre a Roma di un riscontro doppio: giusto in quell'anno la scomparsa del titolare di una delle imprese più celebri, Giovanni Battista Bastianelli, determinò il passaggio di consegne al figlio Alfredo e, insieme, la conversione alle fusioni in ghisa.

²⁰ Cfr. P. COEN, *Il recupero del Rinascimento. Arte, politica e mercato nei primi decenni di Roma capitale (1870-1911)*, Cinisello Balsamo 2020, in particolare p. 177 s.; IDEM, *Arte e rivoluzione industriale nella fonderia di Alessandro Nelli: origini, modelli e contesto di un'impresa di Roma capitale*, in *Amica Veritas. Studi di storia dell'arte in onore di Claudio Srinati*, a cura di A. Vannugli, Roma 2020, pp. 101-120; IDEM, *Il mercato dell'arte a Roma all'indomani del 20 settembre 1870: linee portanti*, in *Roma. Nascita di una capitale (1870-1915)*, catalogo della mostra a cura di F. Pesci et alii, Roma 2021, pp. 351-357.

²¹ Cfr. A. LEONCINI, *Il Cimitero comunale del Laterino*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", CV, 1998, pp. 466-525. Per queste ricerche e le fotografie ringrazio i colleghi senesi Cesare Baglioni e Alessandro Leoncini.

²² SPQR, *Sepolti nel Cimitero del Verano*, anno 1905, n. ordine 1073. La tomba di Nelli si trova nella cappella del Verano, nella zona del Pincetto Vecchio, sottozona Scala per il Pincetto, Sinistra scala, n. 2, fila 99, posti 20.

²³ G. STEMPERINI, *Gioacchino Ersoch architetto municipale: progetti ed interventi per la modernizzazione dei pubblici macelli e del sistema dei mercati nella Roma dell'Ottocento*, in "Città e storia", V, 2010, pp. 297-328.

²⁴ M. SAVORRA, *La monumentomania e i concorsi artistici nell'Italia unita*, in *Architettare l'Unità. Architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia 1861-1911*, catalogo della mostra a cura di F. Mangone-M. G. Tampieri, Napoli 2011, pp. 351-363.

A pair of silver filigree vases and flowers in the Victoria and Albert Museum: altar ornaments or a monument to artisanal skill?

KIRSTIN KENNEDY, *VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDON*

The Victoria and Albert Museum collections include a pair of filigree vases, each with a bouquet of a filigree tulip, marigolds and anemones (V&A 298 and A-1870) (Fig. 1). The flower-decorated body and scrolling handles of the vases recall seventeenth-century examples, such as a pair presented to Coimbra Cathedral in 1679 by the count-bishop Álvaro de S. Boaventura¹. The V&A vases date from 1870 and were acquired for the Museum by Juan Facundo Riaño (1829-1901), a Spanish scholar, collector and politician who between 1870 and 1877 acted as the Museum's «correspondent for Art Objects in Madrid»². Two years after his appointment, Riaño compiled a catalogue of the Spanish decorative arts in the Museum collections³. When writing the introduction, he was careful to ask that the Museum post him proofs of his work so that he could «state with proper exactitude the number of art objects at the Museum»⁴. Despite this, the vases were omitted from the publication, although the nine iron bosses that were shipped with them to England by the London-based agents (and wine merchants) Messrs J. & R. McCracken, are included⁵. On the other hand, they were exhibited at the South Kensington Museum's Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art in 1881, and the catalogue describes them as «Vases with flowers, a pair, silver filigree openwork, two-handled. Spanish. 1870»⁶.

An article by Maria Concetta Di Natale on silver flowers and vases made to embellish altars in churches in Southern Italy prompted me to investigate the function of

¹ *Inventário da Coleção Museu Nacional de Machado de Castro Coimbra: Ourivesaria sécs. XVI e XVII*, Coimbra 1992, cat. 168 (Inv. 1710).

² M. TRUSTED, «In All Cases of Difference Adopt Signor Riaño's View»: Collecting Spanish Decorative Arts at South Kensington in the Late Nineteenth Century, in «Journal of the History of Collections», 18/2 (2006), pp. 225-236.

³ J.F. RIAÑO, *Classified and descriptive catalogue of the art objects of Spanish production in the South Kensington Museum*, London 1872.

⁴ V&A Archive, Nominal File (henceforth NF), Riaño, MA/1/R741/1, letter of 5 January 1872.

⁵ V&A, 301 to 301f-1870 and 302 and A-1870: see J.F. RIAÑO, *Classified and descriptive catalogue...*, 1872, p. 8.

⁶ *Catalogue of the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art, South Kensington Museum, 1881*, ed. J.C. Robinson, London 1881, no. 942, p. 142.



Fig. 1, Unmarked, 1870, *Pair of vases*, silver, filigree work, height 44,5 cm, London, Victoria and Albert Museum, 298 and A-1870

the V&A's late-nineteenth century pair⁷. Reproduction silver flowers, in silver vases, are a type of altar decoration common across the Mediterranean from the seventeenth century onwards⁸. Silver flower vases were among the less valuable gifts presented to Cordoba cathedral in the 1760s, and more examples appear in inventories of church treasuries the length of Spain⁹. Before it was savagely sacked by invading French troops in 1808, Cuenca cathedral possessed two sets of silver flower vases. Both were used on the altar of Nuestra Señora del Sagrario, the statue of the Virgin presented to the cathedral by Alfonso VIII of Castile, who conquered the town from the Arabs in 1177. The six smaller ones, designed to hold either real or imitation flowers, seem to have acted as a substitute for the statue, and were placed on the altar when it was taken out on procession. The set of eight thin sheets of silver embossed to represent flowers, and placed in small wooden vases covered with silver, were displayed there permanently¹⁰. The «cinco ramos grandes de plata, con sus pies, y ocho más pequeños, con cinco pies

⁷ M.C. DI NATALE, *Frasche e fiori d'argento per gli altari*, in *Arredare il sacro. Artisti, opera e committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo*, a cura di M.C. Di Natale-M. Vitella, Milan 2015, pp. 63-80.

⁸ EADEM, *Frasche e fiori...*, 2015, p. 75.

⁹ J. GÓMEZ BRAVO, *Catálogo de los obispos de Córdoba*, II, Córdoba 1778, II, pp. 820-821.

¹⁰ M. PÉREZ SÁNCHEZ, *Evocando el esplendor. Aportación para el estudio del Tesoro de la Catedral de Cuenca a fines del siglo XVIII*, in *Estudios de platería San Eloy*, ed. J. Rivas Carmona, Murcia 2007, pp. 299-322, (in particular 315 and 318). For the plunder of Spain's churches, see J.M. MERINO DE CÁCERES-M.J. MARTÍNEZ RUIZ, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "el gran acaparador"*, Madrid 2012, pp. 27-40.

solos» that stood on the high altar in the cathedral at Lugo, in the northwest of Spain, appear to have been more impressive pieces. This seems, however, to have sent them on a gradual journey to the melting pot. By 1783 one of the large vases and flowers, and all the smaller ones, had been recycled to provide silver for a mount for «el viril nuevo y escrivaniás»¹¹. A mere 26 years later, in April 1809, the remaining four vases were among 135 items seized from the cathedral by French forces and melted down for bullion¹². Riaño himself purchased for the Museum an eighteenth-century pair from Seville that had survived destruction, and recorded them in his 1872 *Catalogue*¹³.

Large items of church plate made of filigree, or incorporating elements of filigree, did form part of Spanish church treasuries. Riaño reported in a letter to the Museum that a Madrid dealer, Sr Gordo, had a «benitier <holy-water stoup> supported by a large eagle of filigree silver decorated all over with small Spanish enamels, 17th century work»¹⁴. Later he drew attention to «a Holy Water Vessel, of elaborate filigree silver work (...). Cordovese work of the 18th century» on sale with another Madrid dealer, Jesusa Goya¹⁵. The Lugo cathedral inventory included «un cáliz grande, afligranado» for use on Maundy Thursday, and a gilded ewer with applied filigree; seventeenth-century filigree caskets survive today in monastic institutions in Seville¹⁶. More usual, however, is the use of filigree for small devotional items and as an embellishment for larger ones, in both élite and popular religious contexts. Alfonso Clemente de Aróstegui Spanish ambassador at the Neapolitan court of the future Charles III in 1753, honoured his native Cuenca by presenting the cathedral there with a fragment of the True Cross mounted «en un adorno de plata filigrana muy tenue y delicada travajado en Roma»¹⁷. In more popular devotional contexts, filigree frames enclosed sacred images or texts. Riaño, tasked on his appointment by the South Kensington Museum to «make a collection of ancient Spanish Jewellery and to be allowed to spend £100 on forming it»¹⁸, was mindful of the importance of contemporary Spanish jewellery as an indication of national customs and artisanal traditions. In 1871, for example, he acquired many examples of popular jewellery in Cordoba. These mostly comprised a great number of earrings, as well as cufflinks, studs and hairpins, but he also purchased a filigree rosary, and frames and pendants of filigree for devotional images¹⁹. Almost twenty years later, Riaño wondered whether it was still possible to assemble such a collection since, in

¹¹ M. SÁEZ GONZÁLEZ, *Saqueo francés de la plata en la Catedral de Lugo: 1809*, in *Estudios de platería San Eloy 2020*, ed. J. Rivas Carmona-I.J. García Zapata, Murcia 2020, pp. 341-353, in part. 348.

¹² EADEM, 'Saqueo francés', p. 353.

¹³ J.F. RIAÑO, *Classified and descriptive catalogue...*, 1872, p. 40, V&A 1223 & A-1871.

¹⁴ NF Riaño, MA/1/R741/2, letter dated 30 June, 1872.

¹⁵ NF Riaño, MA/1/R741/7, letter dated 3 November, 1875.

¹⁶ M. SÁEZ GONZÁLEZ, *Saqueo francés...*, 2020, pp. 347 and 350; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco Siglos de Platería Sevillana*, exhibition catalogue, Seville 1992, cat. nos. 251-253.

¹⁷ M. PÉREZ SÁNCHEZ, *Evocando el esplendor...*, 2007, p. 310.

¹⁸ NF Riaño, MA/1/R741/1, 1870-1871: minute paper of 26 May 1870.

¹⁹ J.F. RIAÑO, *Classified and descriptive catalogue...*, 1872, section V: 'Goldsmith's and Silversmith's Work, including Personal Ornaments', pp. 21-25 and 28-29 for purchases in Cordoba; pp. 38-9 for three Cordoba-bought rosaries.



Fig. 2, Unmarked, 1865-70, *Pendant or 'Gospel case'*, silver, filigree work, height 10,3 cm, London, Victoria and Albert Museum, 1126-1871

his view, the developing rail network meant «the peasantry are leaving off their national costumes and substituting in every detail modern fashions»²⁰.

Riaño's catalogue entries and labels occasionally elaborate on the function of the objects he purchased. The pair of eighteenth-century vases for flowers, hammered from sheets of metal on a circular foot (V&A 1223 and A-1871) are "for standing on a private altar"²¹. A filigree pendant purse (V&A 1126-1871; Fig. 2), is described in English and Spanish as a "case for the Gospels. 'Bolsa de los Evangelios'", while a silver filigree frame (V&A 1092-1871; Fig. 3) is "for mounting a sacred picture"²². Despite the form of the filigree vases, and the use of filigree for church plate and devotional objects in Spain, Riaño does not appear to have considered them to be church furnishings. His detailed reports to the Museum for 1870, the year he acquired them, do not

survive, but his entry for the objects in the 1881 exhibition catalogue reads simply, "vases with flowers, a pair. Silver filigree openwork, two-handed"²³. He was, however, sufficiently impressed by them to arrange for photographs to be sent to the Museum, which is noteworthy since the complications of organising photography at this date meant this was not standard procedure.

Riaño's correspondence with the Museum shows how he sought out examples of modern Spanish design and manufacture from across the country, as well as historical pieces. One craft associated with a particular Spanish region was the art of filigree which, at the time Riaño was writing, continued to be associated with Cordoba. Baedeker's 1898 *Handbook for Travellers* advised tourists that «the silver-filigree work of Cordova has been famous ever since the days of the Moors»²⁴. Arguably, then, Riaño purchased the vases as important examples of a modern Spanish interpretation of a traditional craft, at a time when this type of work enjoyed a certain vogue. Virtuoso demonstrations of the technique in the form of vases of flowers, or simply flowers, were exhibited in the 1851 and 1867 International Exhibitions, where they drew

²⁰ IDEM, *The Industrial arts in Spain*, London 1890, p. 41.

²¹ IDEM, *Classified and descriptive catalogue...*, 1872, p. 40.

²² IDEM, *Classified and descriptive catalogue...*, 1872, pp. 14 and 27.

²³ *Catalogue of the Special Loan Exhibition*, ed. Robinson, p. 142.

²⁴ K. BAEDEKER, *Spain and Portugal: Handbook for Travellers*, Leipzig/London 1898, p. 307, no. 35.

praise from English critics. The review of the 1851 show in *The Art Journal* included an engraving of two gilded silver filigree flower vases exhibited by F. Allen of Birmingham, which the *Journal* judged to be «exquisitely delicate»²⁵. In the account of the 1867 Paris exhibition, *The Art Journal* noted «a fine bouquet of flowers, wholly of filagree work» among works displayed by Norwegian silversmiths²⁶.

Beyond their identification as “Spanish”, however, the exact provenance of the V&A filigree vases is unclear. This contrasts with the very specific provenance Riaño supplies for the many small items of filigree he purchased the following year, mostly in Córdoba. The vases themselves are unmarked, and surviving Museum documentation does not indicate where in Spain Riaño acquired them (the photographs in the Central Register are securely affixed so it is impossible to see whether there is a note on provenance



Fig. 3, Unmarked, 1865-70, *Frame for mounting a sacred picture*, silver, filigree work, height 19,5 cm, London, Victoria and Albert Museum, 1092-1871

on the backs)²⁷. The vases were sent up from stores to the Metalwork Department in the Museum on 10th June, a day after Riaño had finished bidding in Zaragoza at the 5-day auction of jewels from the Cathedral treasury there²⁸. It seems likely he acquired them in Madrid, just after his appointment as the Museum’s “correspondent” in May, and before he headed north. However, he was buying at a time when political and economic circumstances meant it was not always easy to procure high-quality examples of regional products. As he reported in 1873: «This autumn an Exhibition has been held at Madrid, of Spanish objects of art and industry, but the critical state of the country has been the cause that very few specimens of modern local industry [...] have been exhibited»²⁹. In a letter of 1875, he again stressed the importance and challenges of seeking out examples of objects made in Spain by Spanish artisans: «These [...] collec-

²⁵ *The Art Journal: Illustrated Catalogue, The Industry of All Nations 1851*, London 1852, p. 185.

²⁶ *The Art Journal: Illustrated Catalogue of the Universal Exhibition 1867-1868*, London 1867-68, p. 258.

²⁷ I am grateful to Fahema Begum for checking this for me.

²⁸ C. OMAN, *The Jewels of Our Lady of the Pillar at Saragossa*, in “Apollo” 80, June 1967, pp. 400-406; C. NAYA FRANCO, *El Tesoro disperso del Pilar: Joyas Zaragozanas en el Victoria & Albert Museum*, in *La Historia del Arte desde Aragón (III Jornadas de investigaciones predoctorales)*, ed. A. Castán Chocarro, Zaragoza 2019, pp. 87-95.

²⁹ NF Riaño, MA/1/R741/4, letter dated 30th November, 1873. The exhibition was the ‘Exposición Nacional de 1873’: see M. DE FORONDA Y AGUILERA, *Memoria descriptiva de la Exposición Nacional de 1873*, Madrid 1874.

tions of specimens of modern [...] goldsmiths work were made by me in compliance with the instructions of Mr Cole <the Museum director> who understood at once their importance, for as French and German manufactures are every day more vastly imported, local industries decay which have kept the traditional manner of working of olden times»³⁰. Later commentators shared his views. The scholar and essayist Rafael Ramírez de Arellano, writing on the history of goldsmithing in his native Cordoba in 1893, also blamed the decline in trade on superior foreign technology, which in turn brought a wider range of cheaper goods from France and Germany into the country (appropriately, an essay he submitted on the topic to a local newspaper earned him the prize of a silver filigree marigold)³¹. Foreigners were equally unimpressed. The French traveller Paul Tournal, writing about Cordoba in 1867, was baffled by the pride locals showed in their main shopping street: the small clothes, book and jewellery shops reminded him of <French> provincial ones of half a century ago. Lucien Boileau was equally underwhelmed in 1889: the Calle de la Feria was narrow, deserted, with only a handful of shops devoted to the production of filigree jewellery³². This lacklustre impression of the trade suggests that Andalusian filigree-workers were unlikely to have produced many large-scale pieces at this date, and that even if they had, a local market for such objects scarcely existed. There were, however, foreign firms capable of supplying elaborate filigree creations. Most of the goldsmiths' work in the Italian pavilion at the 1851 Great Exhibition «comprised [...] the filagree work of Loleo, of Genoa»³³. Their exhibits included «a monumental column ornamented with emblems, intended to celebrate the era of the Great Exhibition»³⁴. Further research into the stylistic quirks of the filigree techniques used for the vases may reveal that Riaño in fact bought not a splendid example of national craftsmanship, but an import retailed by a Spanish firm³⁵.

³⁰ NF Riaño, MA/1/R741/5, letter of 28 February 1875.

³¹ R.R. DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería en Córdoba*, in *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, ed. Marqués de la Fuensanta del Valle, vol. CVII, Madrid 1893, pp. 307-50, in part. 350; R. GIL, *Córdoba Contemporánea. 1892-1895. Apuntes para su historia literaria*. II, Madrid 1896, pp. 22-3.

³² *Córdoba en los viajeros francófonos del siglo XIX*, ed. F. Aguayo Egido, 2 vols, Córdoba 2018, II, p. 1169 and I, p. 370.

³³ R.N. WORNUM, *The Exhibition as a Lesson in Taste*, in "The Art Journal: Illustrated Catalogue [...] 1851", pp. I – XXII, in part. X.

³⁴ *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition [...] Part IV. Colonies – Foreign States. Division I*, London 1851, *Sardinia*, p. 1304, no. 58.

³⁵ I am grateful to Jane Perry for her assistance with this piece, and await her forthcoming study on the subject.

Homenajes en oro, plata, seda y porcelana: los regalos de monarcas y jefes de estado a León XIII en su jubileo sacerdotal (1888)

IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA, *UNIVERSIDAD DE GRANADA*

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ, *UNIVERSIDAD DE MURCIA*

La celebración en 1888 del Jubileo sacerdotal de León XIII va a significar un punto de inflexión en la política internacional desarrollada por el Vaticano desde la toma de Roma por las tropas italianas en 1870. Romper drásticamente con el aislamiento y el autoexilio por el que optó Pío IX, tras la pérdida del poder temporal del papado y la erección de la ciudad de los papas como la nueva capital de la Italia unificada, se convirtió en un fin primordial de los intereses vaticanos tras la subida al solio pontificio del referido papa León, que entendió la apertura al mundo moderno y la renovación de las relaciones temporales en el marco de la redefinición de los vínculos entre la Iglesia y los Estados, como un objetivo fundamental para evitar la exclusión del mundo católico de la realidad que se estaba construyendo en un mundo bajo un ordenamiento muy diferente y que estaba siendo sacudido por movimientos emergentes e ideas revolucionarias. Es por ello que, siguiendo el precedente de los fastos de la coronación imperial de Guillermo I (1871) o el jubileo de la reina Victoria (1887), el papado tomó la determinación de ratificar su liderazgo espiritual. Se trataba de argumentar que, aún dentro del límite de las fronteras vaticanas, su dimensión y prestigio podían alcanzar hasta el más recóndito rincón del planeta, y que el magisterio católico era el único camino civilizador, la base insustituible para la convivencia pacífica de los hombres para afrontar los duros retos que experimentaba la sociedad. Así, y bajo unas premisas muy sabias, el Vaticano había decidido posicionarse nuevamente en el mapa mundial recurriendo para ello a estrategias innovadoras, las propias de ese tiempo, y con todos los recursos que la modernidad proporcionaba con un único fin: conmocionar a la opinión pública y poner de relieve que la capital italiana, a pesar del apropiamiento de los Saboya, seguía siendo la Ciudad Eterna, capaz de movilizar multitudes y captar la atención del mundo, solo porque allí radicaba el trono de San Pedro.

La estrategia se aplicó con éxito a los fastos organizados para la conmemoración. Una efeméride que, entre otros muchos hitos, quedaría solemnizada con una magna exposición, de carácter universal, en el interior de los palacios vaticanos, protagonizada por el arte y la industria católicos. Se debía mostrar la validez y actualidad moral del mensaje de la Iglesia Católica a través de su universo visual, materializándose el mismo en toda una serie de objetos artísticos y científicos que, procedentes de cualquier geografía, llegaron a Roma como obsequio y homenaje al Vicario de Cristo. El evento



Fig. 1, Autor desconocido, ¿Zanec? (grabador), h. 1887, *Armario octógono con los donativos de los soberanos*, grabado, *Exposición Vaticana Ilustrada*, nº 17, 29 de abril de 1888, p. 132, Barcelona

expositivo, bajo el nombre *Exposición Mundial Vaticana*, tuvo como ideólogos al cardenal Placido Maria Schiaffino y al conde Juan Acquaderni, fundador de las juventudes católicas, se planteó como el punto de partida del proceso de recristianización que la política leonina se había impuesto como objetivo principal, además de constituir el germen para ordenar un nuevo sistema de relaciones internacionales por parte de un papado que ya carecía de la soberanía temporal propia de un jefe de estado.

Para obtener los resultados esperados se reclutó el auxilio de la prensa católica internacional que, mediante sus corresponsales desplazados para la ocasión a Roma, fue desgranando los acontecimientos y primicias que generaba el magno evento. Sin olvidar la revista oficial que gestó la exposición bajo el título *L' esposizione vaticana illustrata*, editada en varios idiomas, que se erigió en emisaria directa de la doctrina expositiva y de lo que acontecía entorno a la figura del papa, desde la audiencias concedidas a los grupos de peregrinos a la descripción pormenorizada de las obras que se iban recibiendo, destacando además las felicitaciones y saludos que llegaban de los dirigentes mundiales, que abarcaron desde la del presidente de los Estados Unidos a la de Kalakua, rey de la islas Hawái¹.

La exposición se formuló según las directrices que venían rigiendo para los grandes certámenes universales, destinándose para la misma vastos espacios de los palacios apostólicos, concretamente los que se articulaban entorno al patio de la Piña, en los que se levantó, según diseño de los arquitectos Francisco Vespignani y Federico Manucci, una arquitectura exprofeso a base de galerías y salas conectadas con el fin de generar un recorrido fluido para los miles de visitantes cuyo concurso estaba previsto.

El discurso expositivo partía del Braccio Nuovo del Museo Chiaromonti, también integrado en el trayecto de la visita, que se convirtió en el centro principal de la atención de miradas y curiosos, especialmente de la prensa internacional acreditada, al ser el sitio elegido para exhibir los presentes más valiosos, destacando los que hicieron llegar los soberanos, príncipes y jefes de estado de los cinco continentes. Algunos de

¹ Toda la documentación en la que se sustenta este trabajo está recogida en *La Exposición Vaticana Ilustrada*, Barcelona 1888. Igualmente, se han utilizado las referencias archivísticas y bibliografía incluidas es. M. PÉREZ SÁNCHEZ -E. CAMACHO Cárdenas, *España y Filipinas en la Exposición Mundial Vaticana: orfebrería, arte textil y objetos decorativos*, en "Res Mobilis: Revista Internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos", vol. 9, n. 10, 2020, pp. 70-94.

ellos, los considerados más relevantes por su procedencia de dinastías católicas o significación diplomática, se reunieron en un simbólico mueble de maderas nobles y estructura abierta acristalada, que va a recibir el sonoro nombre del octógono de los soberanos (Fig. 1). En ese receptáculo de honor se concentraron, por ejemplo, los regalos de los Borbones, los Habsburgo, los Braganza, los Hannover o los Orleans, que compartieron vitrina con los obsequios de la reina Victoria de Inglaterra o el del emperador Guillermo I de Alemania, sumándose a todo ellos el que llegó de la que había sido emperatriz de los franceses hasta 1870, la española Eugenia de Montijo, cuyo donativo fue estimado como el más tierno y emotivo de todos los recibidos. Ciertamente, la desventurada viuda de Napoleón III había enviado una fotografía de su único hijo, el príncipe imperial Eugenio, asesinado por los zulúes nueve años antes, enmarcada en una original y delicadísima joya, simulando una guirnalda de violetas mediante cientos de amatistas en la que libaban otras tantas abejas de oro, símbolo de la dinastía napoleónica y alegoría desde época merovingia de la inmortalidad y la resurrección.

Qué regalar al papa por parte de los soberanos y caudillos y de qué manera hacerlo llegar no debió ser una cuestión baladí, algo que se pudiera tomar a la ligera, constituyendo un auténtico quebradero de cabeza, especialmente para los jefes de estado de aquellas naciones que más se significaban por su idiosincrasia católica. De hecho, tal cuestión debió pensarse mucho en los ámbitos de las cancillerías pues, por un lado, se debía homenajear a un pontífice que seguía defendiendo su legitimidad como soberano temporal, pero, por otro, los honores debían ser muy medidos para no ofender a los Saboya ni a al gobierno italiano, una vez que Italia, con la reunificación, había trasmutado en potencia europea a tener en cuenta. Pero, por otra parte, el sentido común de León XIII estaba dando buenos frutos, caso de las buenas expectativas en el intento de reconciliación con Alemania, vislumbradas durante la visita al Vaticano del príncipe heredero prusiano, el fugaz Federico III, en 1883, o el acercamiento a Francia y a los países nórdicos europeos, esto último ratificado con la audiencia concedida al monarca de Suecia y Noruega, Óscar III, durante su estancia en Roma en 1888. Aunque el triunfo de la nueva política vaticana llegaría con la recepción privada al káiser Guillermo II en octubre de ese año.

Ningún presente, por tanto, debía simbolizar o aludir a la autoridad regia del papado como monarca de Roma. Solo la ciudad de París, a través de su archidiócesis, se atrevió a re-



Fig. 2, Autor desconocido, Cremas (grabador), h. 1887, *Cáliz de los reyes de Portugal*, grabado, *Exposición Vaticana Ilustrada*, n° 21, 27 de mayo de 1888, p. 166, Barcelona

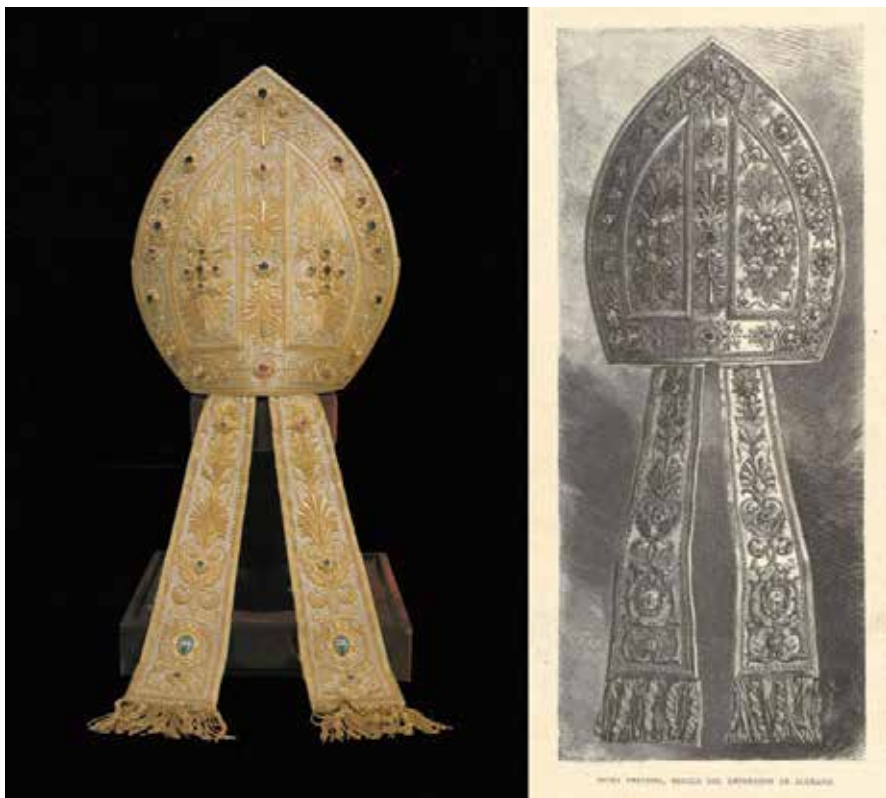


Fig. 3, Manufactura alemana, h. 1887, *Mitra del emperador Alemania*, seda, hilo de oro, hilo de plata y piedras preciosas, Roma, Museos Vaticanos y Autor desconocido, Augusto Corelli (grabador), h. 1887, *Mitra del emperador de Alemania*, grabado, Exposición Vaticana Ilustrada, nº 5, 24 de diciembre de 1887, p. 36, Barcelona

cordar la cuestión romana al enviar una tiara, símbolo de la suprema potestad del pontífice, que, bajo formas neomedievales, elaboró para la ocasión el orfebre parisino Froment-Meurice. La fórmula más diplomática se encontró en la propia efeméride que se celebraba: la ordenación sacerdotal. Se apostó precisamente porque los objetos que se iban a remitir apuntarían a los poderes espirituales y a su benéfico papel como cabeza de una Iglesia ocupada en el bien supremo de la fe y la religión. Ello significó que la mayoría de los presentes remitidos asumieron tipologías vinculadas directamente con la liturgia y el ceremonial católico o, en otros casos, lo menos, a patrones de carácter suntuario y decorativo, absolutamente inocuos, en los que se va a materializar la industria identitaria de la nación de la que partían.

Es el caso, por ejemplo, de los regalos ofrecidos por Jules Grévy, presidente de la república francesa, que se fabricaron en porcelana de Sévres bajo la dirección y diseño del prestigioso ceramista y decorador francés, Emile Belet (1840-1904), configurados en la forma de un colosal jarrón y una escribanía presidida por la figura de Minerva,



Fig. 4, Autor desconocido, ¿Scappaticci? (grabador), 1888, *Relicario de Quito*, grabado, Exposición Vaticana Ilustrada, nº 40, 7 de octubre de 1888, p. 132, Barcelona

en alusión directa al papel que estaba jugando León XIII en la renovación cultural de la Iglesia, estimulando la investigación científica, y a su actitud abierta ante las nuevas ideas culturales que estaban triunfando.

Pero salvo la excepcionalidad francesa, fruto de su tradición laica, el resto de soberanos y presidentes se inclinaron por acudir al trabajo de orfebres y bordadores para concretar sus homenajes respectivos, buscando para ese fin a los más prestigiosos artistas y talleres del momento, que como es lógico eran los que atendían los encargos habituales de esas reales personas y sus casas. Así, la viuda de Alfonso XII, la reina y regente de España, ordenó al diamantista don Francisco Marzo, al servicio del palacio real desde 1876, la confección de una anillo y broche de diamantes y zafiros, que se acompañó, por deseo expreso de la infanta Isabel, de una cruz pectoral de oro a juego con las joyas señaladas. Otra alhaja importante, que sumaba modernidad y tradición, fue la remitida por el pretendiente carlista, don Carlos María de Borbón, que se dispuso en forma de cruz pectoral “a la romana” en la que se insertó el famoso solitario del toisón de Carlos V.

La dinastía de Braganza, a uno y otro lado del Atlántico, recurrió a otra referencia de la joyería europea, la lisboeta Casa Leitão, orfebres de la casa imperial brasileña desde 1873 y joyeros de la corona portuguesa a partir de 1887. Para estos últimos se confeccionó una réplica en oro de un cáliz y patena existente en el tesoro real del monasterio de los Jerónimos de Belém, cuya cronología se correspondía a las primeras décadas del siglo XVI, periodo de esplendor del imperio luso (Fig. 2). El emperador Pedro y su familia, sin embargo, apostaron por la apabullante magnificencia que proporcionaban las piedras preciosas, particularmente los brillantes, que abundaban en su vasto imperio para la elaboración de dos cruces pectorales, a las que se añadió un “capricho ojival” consistente en un tríptico portátil con benditera, elaborado en oro y plata, que incorporaba en su interior miniaturas con escenas de la Pasión de Cristo.

Otro emperador y otra emperatriz, los de Austria-Hungría, también manifestaron su adhesión a través del oro, aunque en este caso, expresando bajo dos técnicas diferentes. Francisco José encargó a los bronceístas y orfebres de Brix & Anders de Viena una cruz de altar de dos palmas de alto que se formuló bajo unos parámetros que evocaban los trabajos de Giuseppe Valadier. También por esos orfebres vieneses se atendió, aunque bajo formas más reposadas, la cruz de sobremesa remitida por el rey de Wurtemberg. Isabel de Baviera, sin embargo, acudió a Francia, a los talleres de Armand-Calliat para una casulla bordada que combinaba los brillos metálicos con el bordado de imaginería, siguiendo directrices muy eclécticas al sugerir diferentes tiempos históricos en una decoración dominada por la flor y el escudo de la casa imperial. Al igual que Sissi, el káiser Guillermo II ordenó otro espectacular bordado, recurriendo no solo al hilo dorado al incluir también una multitud de piedras preciosas para el ornato de una mitra, conservada en la actualidad en los museos vaticanos, que también intercalaba la seda, la malla de plata y el esmalte (Fig. 3).

Del tesoro de Topkapi, por decisión del sultán de la Sublime Puerta, llegó un solitario, cuyo aro figuraba una corona real, en el que montaba un antiquísimo y grueso diamante “*a giorno*”. Ese talante exótico, supeditado a su cultura, se observaba en los numerosos agasajos enviados por el emperador de Marruecos que abarcó alfombras y almohadones bordados en sedas y oro y manillas cinceladas en plata con exorno de esmeraldas.

La América presidencialista fue más parca. Tan solo tres repúblicas de lo que fuera el viejo imperio hispánico estuvieron representados por medio de sus gobernantes. Y siguiendo la tradición vernácula virreinal escogieron la orfebrería para hacerse presentes en Roma. El presidente de Colombia remitió lo que se consideró uno de las piezas más valiosas mostradas en la exposición: «jamás se vio tan soberana pompa». Consistía en una cruz pectoral y collar abrumados por diamantes en todos los tamaños y tallas. Antonio Guzmán Blanco, dirigente encargado de Venezuela, prefirió el vaso litúrgico concretado en un cáliz de oro, con exorno de esmeraldas y perlas, de recuerdos dieciochescos. Pero será la pequeña república de Ecuador la que haga llegar el más monumental trabajo de orfebrería de todos los que se remitieron a León XIII. En recuerdo de su presidente Gabriel García Moreno, asesinado cruelmente unos años antes, los entonces dirigentes encargaron en París, al orfebre Jean Alexander Chertier, una maqueta en plata maciza de lo que iba a ser el primer templo americano puesto bajo la advocación del Corazón de Jesús, una gigantesca construcción neogótica, destinada a ser la Basílica del Voto Nacional. En el interior de la maqueta una reliquia de la Azucena de Quito, la ya hoy santa Marianita de Jesús, y una carta autógrafa del que ya era considerado mártir de la fe católica, el presidente García Moreno, víctima del magnicidio masónico (Fig. 4).

Filigrana di carta e fiori di stoffa nel monastero di Santa Rosa a Viterbo

PAOLA POGLIANI, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA*

Il racconto dei luoghi si arricchisce e si anima attraverso la lettura dei documenti di archivio che consentono di addentrarsi nella conoscenza e nella comprensione degli avvenimenti che hanno segnato la storia e arricchito la vita delle persone che ne hanno preso parte. Nel monastero di Santa Rosa a Viterbo le carte d'archivio sono un bene prezioso che restituisce il passato del luogo, la questione che riguarda il processo di canonizzazione della santa e la devozione nei suoi riguardi, insieme agli aspetti legati alla scansione della vita quotidiana, all'organizzazione della giornata e delle attività che si svolgevano fra le mura della clausura¹. Per sondare queste ultime, insieme ai documenti, rivestono un ruolo importante la serie di oggetti pertinenti al patrimonio demoantropologico, composto da opere di carattere devozionale, in particolare gli *ex-voto* e i reliquiari², nonché dagli strumenti e dai materiali pertinenti alle attività artistiche e artigianali che si svolgevano nel monastero.

¹ Si deve all'attività del Centro Studi Santa Rosa da Viterbo Onlus (CSSRV) il fervore degli studi su questi temi accompagnato dalla costante divulgazione scientifica e da progetti di tutela del patrimonio conservato presso l'archivio e la biblioteca di Viterbo che custodisce il patrimonio della Federazione "S. Chiara d'Assisi delle Monache Clarisse Urbaniste d'Italia". Un particolare e sentito ringraziamento per aver accolto e stimolato le ricerche e le attività che si presentano in questa sede va al Presidente Attilio Bartoli Langeli, a Eleonora Rava e a Filippo Sedda. Fra le pubblicazioni, si segnalano da ultime: *Una nuova santa Rosa. Il recupero del culto tra quattro e cinquecento*, atti delle giornate di studio «*Ad sonum campana tubarumque clangorem*». *Le delibere del 1512 sulla processione civica per la festa di Santa Rosa (10 giugno 2012) 1450. Il Giubileo di Santa Rosa (10 settembre 2016)*, a cura di E. Rava con la collaborazione di S. Tiboni, Viterbo 2021; *Vita et Miracula Rosae de Viterbio*, a cura di A. Bartoli Langeli-E. Rava-F. Sedda, "Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis (CCCM 306)", Tournhout 2020, Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis (CCCM 306); *Memorie segrete. Una cronaca seicentesca del monastero di Santa Rosa di Viterbo*, a cura di E. Rava, "Scritture nel chiostro", Roma 2020.

² Si tratta di oggetti pertinenti alle arti minori e talvolta con caratteri popolari, ma significativi per la storia del monastero e la devozione nei riguardi della santa viterbese, per i quali il CSSRV ha avviato percorsi di ricerca, restauro e valorizzazione volti a presentare questo patrimonio. Si veda: E. RAVA-F. SEDDA, *Dalla Reliquia alle reliquie. La santità di Rosa visibile e tangibile*, mostra di oggetti sacri e documenti, Viterbo 2012; IDEM, *Per Grazia Ricevuta. Le tavolette votive di santa Rosa*, mostra degli *ex-voto* conservati nel monastero di S. Rosa, Viterbo 2013; M. ARDUINI, *Il culto di Santa Rosa a Viterbo. Pratiche rituali e dipinti votivi*, in *Il Tesoro di Santa Rosa. Un Monastero di Arte Fede e Luce*, a cura di A. Russo-L. Caporossi, Roma 2017, pp. 59-66.



Fig. 1, Anonimo, prima metà XX secolo, *Reliquiario di San Giuseppe, papiers roulés*, Viterbo, monastero di Santa Rosa, cappella delle Reliquie

I reliquiari conservati nel monastero di Santa Rosa sono di diversa tipologia. Alla santa viterbese sono collegate le reliquie da contatto, dirette e intenzionali, quali cordoncini, cuscini, misure del corpo, delle mani e del piede, frammenti dell'abito e del velo chiusi all'interno di encolpi o incastonati nel pistillo di rose di stoffa; mentre ad altri santi appartengono le reliquie conservate in manufatti lignei, teche e bracci, ed oggetti di oreficeria. L'occasione del restauro dei reliquiari in funzione del nuovo allestimento della cappella delle Reliquie³ e le contestuali ricerche volte alla progettazione del Museo della quotidianità⁴, hanno aperto la strada a studi e ricerche sulla loro tecnica di esecuzione consentendo di focalizzare l'attenzione sulle attività monastiche ed in particolare sulla realizzazione di decorazioni con la tecnica dei *papiers roulés* e sulla produzione di rose e altri fiori di stoffa.

Fili di carta sapientemente arrotolati o piegati sono gli elementi decorativi che modellano gli eleganti arabeschi e i motivi floreali dei reliquiari custoditi nel monastero di Santa Rosa a Viterbo. Ispirati alla tecnica orafa della filigrana, le strisce di carta dorata e colorata venivano arrotolate con la tecnica dei *papiers roulés* che si sviluppa a partire dal XVII secolo soprattutto in Fran-

³ Nell'ambito della convenzione stipulata fra il CSSRV e l'Università degli Studi della Tuscia vengono sviluppate attività di ricerca e didattica volte ad implementare le conoscenze sulle opere d'arte conservate nel monastero e a migliorarne la conservazione. Il restauro degli *ex voto*, dipinti su tavola e tela, e dei reliquiari è stato condotto nell'ambito dell'attività didattica del Corso di laurea magistrale in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali dell'Università degli Studi della Tuscia a Viterbo dagli studenti del percorso PFP2 guidati dai docenti restauratori Cristina Caldi, Giorgio Capriotti, Lorenza D'Alessandro, Sabrina Sottile e Sara Scioscia.

⁴ L'idea di realizzare il Museo della quotidianità nasce dalla precisa volontà e dalla vivace attenzione verso tutti gli oggetti custoditi nel monastero di Santa Rosa di suor Francesca Pizzaiola a cui si deve il recupero delle cucine cinquecentesche, condotto con la Soprintendenza, per allestire il museo e il nostro coinvolgimento in questo progetto. Gli oggetti raccolti per categorie e custoditi nelle antiche celle appartengono a tipologie differenti: utensili da cucina, ceramiche da mensa e strumenti e materiali relativi alle attività del monastero. Lo studio preliminare degli utensili da cucina insieme alle ricerche d'archivio funzionali all'allestimento museale, sono state condotte con Gloria Gubbio e Chiara Sassi nell'ambito del progetto finanziato dalla Regione Lazio (G06026) coordinato da Eleonora Rava i cui esiti sono in corso di pubblicazione sul web. Parallelamente sono state avviate anche le ricerche sulle attività artigianali monastiche delle quali si presentano alcuni materiali in questa sede. Riguardo alle ceramiche si veda P. QUARANTA-B. CASOCALVALLO, *Rinvenimenti ceramici dal Monastero di Santa Rosa a Viterbo*, in *Il Tesoro...*, 2017, pp. 55-58.

cia, Italia, Spagna e Austria negli ambienti monastici, prevalentemente femminili, per la realizzazione di teche o composizioni fantasiose in stile barocco⁵. Questi oggetti sono l'esempio di un grande virtuosismo tecnico-manuale che in Inghilterra (quilling) e in America (paper filigree) si sviluppò anche nell'ambiente laico femminile dove, come passatempo, si componevano decorazioni e ornamenti con le carte arrotolate⁶.

Fra i reliquiari del monastero, l'esempio più alto dell'uso di questa tecnica è rappresentato dal piccolo altare con le reliquie del velo della Vergine e il frammento osseo di San Giuseppe databile alla prima metà del XX secolo (Fig. 1). Non è ancora stato possibile rintracciare le vicende che collegano questo oggetto al monastero viterbese, tuttavia lo si può riferire alla tipologia dei piccoli altarini devozionali, icone protettive riccamente decorate, diffusi dalla seconda metà dell'Ottocento⁷. Anche altri reliquiari, dalle forme meno complesse, che riteniamo prodotti nel monastero, presentano l'uso della tecnica dei *papiers roulés* per decorare e arricchire gli encolpi e le piccole teche con i frammenti dell'abito di Santa Rosa.

Nel monastero di Santa Rosa, fra i materiali rinvenuti, rivestono un ruolo assai significativo un nucleo di strisce di carta sciolte e arrotolate, predisposte per confluire nelle decorazioni dei reliquiari con il frammento dell'abito della santa (Fig. 2), uniche testimonianze che abbiamo al momento del lavoro delle monache con questa tecnica.



Fig. 2, XX secolo, *Materiali per la realizzazione delle decorazioni a papiers roulés e dei reliquiari con il velo di Santa Rosa*, Viterbo, monastero di Santa Rosa

⁵ L'attenzione per questa tecnica e le opere realizzate in Italia si è diffusa in anni recenti ed è collegata allo studio di collezioni private con oggetti di piccolo formato e reliquiari realizzati in *papiers roulés* che sono stati esposti in due mostre: *Fantasia in convento. Tesori di carta e stucco dal Seicento all'Ottocento*, a cura di E. Borsook-R. C. Proto Pisani-T. Pinette-N. Roskamp-B. Scheicher, catalogo della mostra, Firenze 2008; *Meraviglie di carta. Devozioni creative dai monasteri di clausura*, a cura di E. Genua, catalogo della mostra, Torino 2012. Si veda anche E. BORSOOK, B. SCHLEICHER, *Papier roulé all'italiana*, in *Munus amicitiae*, a cura di G. Paci-M.L. Polichetti-M. Sensi, Loreto 2001, pp. 33-44; A. CIFANI, *Meraviglie di carta dai monasteri di clausura*, in "Arte cristiana", 101 (2013), pp. 65-68. Riguardo alla tecnica utilizzata nei conventi Carmelitani, invece, si veda J.F. LEFORT, *Les paperoles des Carmélites: travaux de couvent en Provence au XVIII siècle*, Marseille 1985; B. Berthod, *Paperoles, Canivets, Images des saints*, in "Bulletin des musées et monuments lyonnais", 4 (1990), pp. 2-11; C. OLALQUIAGA, *Flore sacrée: les reliquaires à paperoles, ornements sublimes*, in "Perspective", 1 (2010), pp. 151-157.

⁶ F. HODGES, *Period Pastimes: a practical Guide to Four Centuries of Decorative Crafts*, New York 1989, pp. 49-51.

⁷ R. MONGIARDINO-S. CORADESCHI, *I santi in casa*, in "FMR", 5 (1986), pp. 63-68.

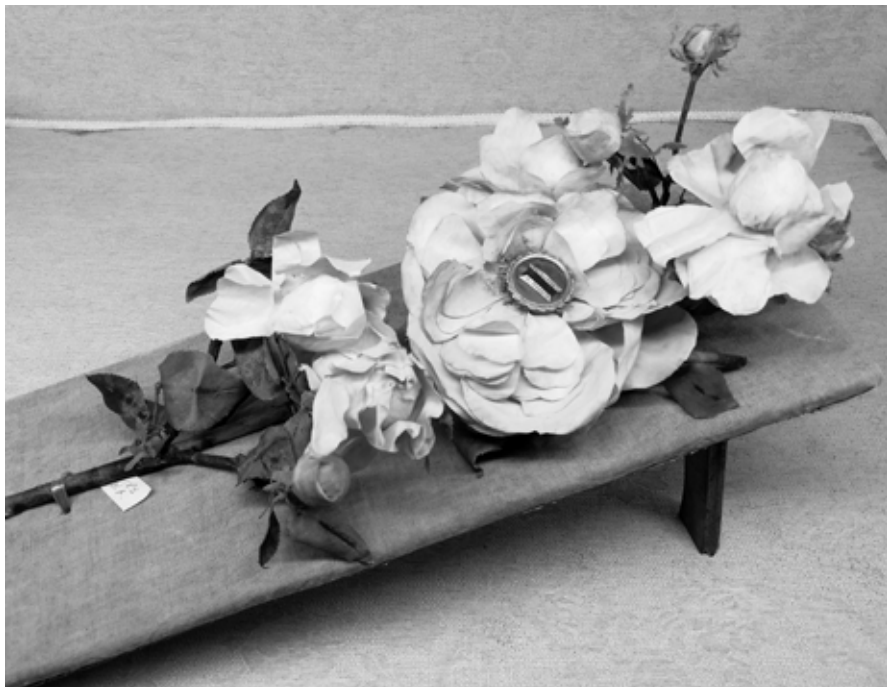


Fig. 3, Anonimo, seconda metà XIX secolo, *Ramo di rose con reliquiario*, Viterbo, monastero di Santa Rosa, cappella delle Reliquie

Si tratta di strisce di carta color oro alte fra i 4 e 5 mm. arrotolate utilizzando una sottile bacchetta di metallo o piegate più volte su se stesse per realizzare motivi ornamentali e floreali. I singoli pezzi venivano realizzati procedendo in modo seriale; poi venivano incollati su una fascia di cartone della medesima altezza, anch'essa color oro, che funzionava come elemento strutturale. All'interno dei riccioli d'oro si trovano pezzetti di carte in alluminio colorate o di stoffa che aggiungevano un tocco di colore e impreziosivano il motivo decorativo. Nel comporre il reliquiario si inserivano altri elementi dorati o colorati come stelle o motivi floreali che enfatizzavano il sistema decorativo. Questi elementi, molti dei quali presenti nella cassetta di lavoro rinvenuta nel monastero, sono stampati su carte dorate che denotano una fabbricazione novecentesca consentendo di determinare la presenza di una produzione attiva nel monastero di Santa Rosa nel XX secolo. Lo dimostrano anche i cartellini recanti la scritta «*ex vel. alb. S. Rosa V. V.*», stampati in serie e pronti per essere inseriti accanto alla reliquia della santa e il frammento dell'abito nero di Santa Rosa avvolto in un foglio di quaderno a righe con indicato «un pezzo dell'abito di Santa Rosa di Viterbo». Si tratta di testimonianze materiali, elementi vivi dell'attività del monastero in cui si realizzavano diverse tipologie di reliquiari con frammenti dell'abito nero: encolpi, contenitori di piccolo formato in cartone rivestiti con carte colorate e rose di stoffa che custodivano la reliquia incastonata nel pistillo.



Fig. 4, Seconda metà XIX secolo, *Materiali e strumenti utilizzati per realizzare i fiori di stoffa*, Viterbo, monastero di Santa Rosa

A quest'ultima tipologia appartengono i rami e i mazzetti di rose chiusi in teche di vetro o svincolati da un supporto che presentano la foglia di una rosa dai petali aperti con il pistillo sostituito da un piccolo encolpio in argento contenente la reliquia, databili alla seconda metà del XIX secolo (Fig. 3)⁸. Le rose venivano prodotte dalle monache di Santa Rosa che mantennero questa tradizione fino a decenni recenti. Lo attesta una scatola di lavoro con la scritta «Per fare fiori di stoffa 1972» al cui interno si trovano gli strumenti e i modelli per realizzare i fiori e la presenza di materiali grezzi e semilavorati insieme ai molteplici strumenti (Fig. 4)⁹. Questi materiali consentono di mettere a fuoco il processo di produzione degli elementi floreali che riconosciamo tra quelli realizzati per comporre i reliquiari custoditi nel monastero di Santa Rosa.

I fiori di questi oggetti erano prodotti partendo dai modelli trovati nella busta con i «modelli delle rosette» (Fig. 4) e nelle scatole con ritagli sparsi o petali cuciti insieme

⁸ E. RAVA-F. SEDDA, *Dalla reliquia...*, 2012, pp. 22-23.

⁹ La produzione dei fiori di stoffa è nota nei monasteri delle Clarisse. Essi venivano utilizzati per decorare le chiese o per realizzare le coroncine indossate dalle novizie il giorno della promessa. Alcuni esemplari sono conservati presso il Museo delle Arti Monastiche «Le stanze del tempo sospeso» di Serra de' Conti (An) che ospita collezioni di oggetti provenienti dal Monastero di Santa Maria Maddalena.

per realizzare molteplici specie floreali: rosette composte da 5 giri (petali); rosa doppia; regina con un giro interno color corallo e 4 giri esterni color lilla; camelie e camelie doppie con 9 giri rivoltate all'interno; garofani; dalie; tulipani; gigliotti; campanelle e ranuncolo. Il progetto iniziava tagliando la carta paglia, o carte riutilizzate, con la forma dei petali che venivano poi disposti uno sull'altro secondo una precisa successione e alternanza indicata dai numeri presenti su ciascun elemento che consentiva di replicare il corretto posizionamento degli elementi per la costruzione della corolla.

Il tessuto bianco usato per realizzare i petali, veniva tagliato e dipinto utilizzando pigmenti viola, giallo, verde e varie tonalità di rosso. Ogni petalo veniva manipolato con ferri caldi per modellare la stoffa o per realizzare delle particolari pieghe che servivano per dare corpo e volume alla corolla del fiore. Mentre i calici e le foglie di stoffa venivano tagliati con stampi di ferro a doppia valva oppure sagomati utilizzando delle fustelle di ferro (Fig. 4)¹⁰ e poi colorati con pigmenti verdi sciolti nella cera che conferiva consistenza e l'aspetto lucido ad ogni elemento¹¹. Tutti questi elementi foggiate in varie forme venivano preparati e raccolti in vassoi di cartone pronti per essere utilizzati per comporre fiori per i reliquiari e gli addobbi della chiesa di Santa Rosa.

¹⁰ Strumenti di questa tipologia sono stati rinvenuti nel convento delle Clarisse Cappuccine a Montughi (Firenze) dove si realizzavano reliquiari con la paglia tagliata con fustelle di ferro. E. BORSOOK-R. LUNARDI-B. SCHLEICHER, *Loro dei poveri. La paglia nell'arredo liturgico e nelle immagini devozionali dell'Italia centrale fra il 1670 e il 1870*, Firenze 2000, pp. 174-175.

¹¹ Nella scatola con i pigmenti troviamo anche «Polvere verde: per fare i calicetti per le rose si mette a quagliare la cera con una presetta di tinta».

1978-1980. AZIZ: una piccola fabbrica di ceramica a Palermo

MARIA REGINELLA, *SOPRINTENDENZA AI BENI CULTURALI E AMBIENTALI DI PALERMO*

A Palermo, nel 1978, nasce un piccolo laboratorio di ceramica chiamato Aziz, in omaggio al palazzo della Zisa, ubicato negli scantinati della clinica Pasqualino-Noto¹ (Fig. 1).

L'ideatore di questa iniziativa è Guglielmo Pasqualino², proprietario della clinica, chirurgo, uomo di grande cultura e marito della pittrice Lia Noto³. Sin da giovane è stato un appassionato cultore di arte contemporanea, intellettuale raffinato, sempre alla ricerca di nuovi stimoli creativi, e scultore dilettante negli anni giovanili. Rara testimonianza di questa sua passione è un busto in gesso⁴ realizzato tra il 1932 e il 1933 raffigurante la giovane moglie Lia. L'artista, in quest'opera di gusto novecentista, oltre che ricercarne la somiglianza fisica cerca di coglierne l'espressione psicologica e la dolcezza dello sguardo. Nel 1930 sposa Lia Noto e con lei condivide le esperienze artistiche, incoraggiandola nella sua attività artistica. Insieme ricevono nella loro casa di via Dante, costruita all'ultimo piano della clinica, letterati, musicisti e artisti, diventando punto di incontro per discutere d'arte e di progetti da realizzare. Nelle riunioni partecipavano anche alcuni artisti già noti come Pippo Rizzo, Alberto Bevilacqua, Leo Castro, Mimì Lazzaro, gli architetti Pietro Airoidi e Giuseppe Caronia, il giovane Giuseppe Cocchiara, studioso di arte popolare, ma anche avvocati, politici e scienziati come Emilio Segrè che insegnava all'epoca alla facoltà di Fisica⁵ di Palermo.

Nasce in quegli anni una profonda amicizia tra Renato Guttuso, assiduo frequentatore delle serate a casa Pasqualino, e Guglielmo che aveva intuito immediatamente

¹ La Casa di Cura venne fondata nel 1927 dal Prof. Antonino Noto, specializzato in Ostetricia e Ginecologia. Nel 1935 la Direzione Sanitaria venne affidata al Prof. Guglielmo Pasqualino, libero docente in Patologia Chirurgica, che nel 1930 sposa Lia, figlia del Prof. Noto. Insieme si presero cura della clinica Noto-Pasqualino.

² Palermo 1904-1987.

³ Palermo 1909-1998.

⁴ *Lia Pasqualino Noto. Opere inedite 1935-1989*, catalogo della mostra, Palermo 1991, p. 144, fig. 70.

⁵ *Lia Pasqualino...*, 1991, pp. 36-38. Si veda anche L. PASQUALINO NOTO, *Frammenti di un discorso autobiografico*, in *Lia Pasqualino Noto*, catalogo della mostra a cura di C. Benincasa-A. Pasqualino Noto, Roma 1986, pp. 39-54.



Fig. 1, Ceramiche nello studio di casa Pasqualino

le eccezionali capacità dell'artista di cui seguirà, nel tempo e sempre con emozione, le realizzazioni artistiche e lo straordinario successo.

Alla fine degli anni trenta (1937) è al fianco della moglie in una nuova iniziativa: la creazione di una galleria nei locali di palazzo De Seta. La Galleria Mediterranea si propone di «presentare al pubblico di Palermo, tenuto troppo discosto dalle manifestazioni d'arte, una serie di esposizioni personali e collettive attraverso le quali sia possibile offrire un quadro degli indirizzi della nuova arte italiana». Vengono presentati artisti siciliani ma anche italiani già conosciuti come Sironi, Carrà, Casorati, Pirandello, Cagli e tanti altri. Nel 1940 la galleria si trasferisce nei locali più piccoli della libreria di Fausto Flaccovio, in via Ruggero Settimo, costituita da due sole stanze. Lia Pasqualino ricorda che per poter allestire le mostre senza impedire la vendita di libri, si ricorse alla creazione di paratie in legno che venivano montate il venerdì sera alla chiusura della libreria e smontate il lunedì mattina prima dell'apertura. Naturalmente «il lavoro di montaggio e smontaggio veniva eseguito con rapidità e destrezza dallo stesso Flaccovio» e da Guglielmo⁶.

⁶ Lia Pasqualino..., 1991, p. 44.



Fig. 2, "Aziz", sigla della fabbrica

Finita la guerra, nel 1946, i coniugi Pasqualino mettono in mostra, presso la Galleria A.I.R. di Palermo, le opere della loro ricca collezione di arte contemporanea auspicando un rinnovamento artistico in una città dove il collezionismo era ancora strettamente legato alla cultura ottocentesca.

Guglielmo ama anche sperimentare e si apre a nuove iniziative. In una sua villa ubicata in via Montegrappa a Palermo intraprende diverse attività, tra cui un vivaio di piante, in società con un coltivatore, che fallirà poco tempo dopo. La sua parte di piante finirà nella sua casa di villeggiatura ad Aquino, invadendo l'intero giardino. Successivamente impianta un laboratorio di ceramica in società con il ceramista Nuccio Vara, torniante di Caccamo, «vestito in giacca e cravatta che si vantava di lavorare al tornio senza sporcarsi»⁷. L'intento era quello di creare una piccola struttura commerciale che potesse autofinanziarsi con la vendita dei prodotti, considerando che nel dopoguerra vi era una notevole richiesta di oggetti d'uso. Presso il laboratorio andavano spesso la moglie Lia e la figlia Beatrice a imparare e dipingere le loro opere e, qualche volta,

⁷ Lo riferisce il ceramista Chicco Carrega che ha lavorato con lui.



Fig. 3, Lia Pasqualino Noto, 1978-1980, maioliche

anche lo stesso Guglielmo, compatibilmente con le sue occupazioni professionali. Alla fine anche questa attività fallirà perché il sig. Vara non essendo un commerciante, non riusciva a vendere ciò che veniva prodotto.

Tanti anni dopo, ancora una volta, Guglielmo Pasqualino avvia un nuovo laboratorio proprio nei locali della clinica. Trasforma una parte degli spazi sotterranei, allora non utilizzati, e li dota di un forno elettrico⁸, un tornio, argilla, colori e un grande tavolo posto al centro della stanza. Chiama Pietro Fratantoni, un anziano e abile torniante di Santo Stefano di Camastra, che ogni giorno veniva dal suo paese in treno e realizzava albarelli, piatti e altri oggetti che due giovani ceramiciste, Teresa Migliorino e Rosellina Accardi, decoravano ispirandosi ai modelli della tradizione siciliana. I prodotti realizzati, siglati "Aziz", erano destinati alla vendita, ma neanche Fratantoni era un esperto commerciante per cui era necessario appoggiarsi alla ditta Parrucca, che alla fine dell'anno acquistava la produzione invenduta (Fig. 2).

Il laboratorio, però, era anche un luogo di ritrovo familiare, una scuola di ceramica dove i vari componenti, che volevano imparare a dipingere, si sedevano intorno al tavolo per la lezione. Beatrice Pasqualino, figlia di Guglielmo, ricorda che il "sillabario", utilizzato per copiare o riproporre con originalità i modelli figurativi siciliani, era il libro

⁸ Il forno, una volta dismesso, oggi si trova a Polizzi da Vincenzo D'Angelo.



Fig. 4, Beatrice Pasqualino, 1978-1980, maioliche

sulla storia della ceramica di Nino Ragona, pubblicato da Sellerio⁹. Ognuno dei partecipanti, giovani e adulti, sotto la base del manufatto, oltre alla sigla “Aziz”, apponeva la propria firma e la data. Compatibilmente con gli impegni scolastici, i nipoti andavano a bottega e ancora oggi è possibile vedere alcuni oggetti di Giovanni, specializzato nella lavorazione al tornio, ma decorati dalla madre Beatrice, quelli di Olga, caratterizzati da una pittura minuta, e di Matilde. In breve tempo si aggiungeranno i compagni di scuola e gli amici incuriositi dalla nuova esperienza¹⁰. Guglielmo, orgoglioso di questa sua iniziativa, invitava i suoi gli amici, letterati e artisti come Renato Guttuso, Alessandra Ducrot¹¹ e tutti potevano cimentarsi nella realizzazione di un pezzo.

La mattina anche Lia Pasqualino scendeva in laboratorio e dipingeva su albarelli, mattoni e piatti i temi pittorici che in quel periodo animavano le sue tele, così come durante il Rinascimento avevano fatto i ceramisti di Faenza, Venezia o di Urbino, i quali riproponevano scene bibliche o mitologiche ispirate alle opere di pittori coevi. La pittrice dipinge sulla ceramica «i drappi» -accostamento di tanti colori e gioco di

⁹ A. RAGONA, *La maiolica siciliana dalle origini all'Ottocento*, Palermo 1975.

¹⁰ Tra gli assidui frequentatori Patrizia Italiano, che aprirà successivamente un suo laboratorio, e Sergio Troisi affascinato soprattutto dal tornio.

¹¹ Alessandra Ducrot lavora a Parigi e produce oggetti con smalti e tecniche sperimentali.

pieghe¹², «volo bellissimo di panni, o di cenci ammucciati, che volano però nel colore e nel lievito della pennellata»¹³. Riprende il tema dei bagnanti, già trattati sin dal 1936, figure di uomini, donne e bambini sulle rocce in riva al mare, «reinvenzione del mito mediterraneo, in cui i corpi sono come la solidificazione della luce accecante riflessa nel mare»¹⁴. I cavalli, che nella pittura erano elementi complementari, nelle composizioni diventano i protagonisti, avvolgendo con le loro galoppate le superfici dei vasi. Numerose sono le rappresentazioni di conchiglie, elementi tratti dai dipinti dalla serie *Fantasia marine*, esposti nel 1977 presso la galleria l'Indicatore di Roma, dove Lia affronta problematiche ecologiche. Dipinge le ceramiche come fossero dipinti ad olio, «la sua pennellata è sempre la stessa, fluida, carezzevole, avvolgente, ondeggiante»¹⁵ (Fig. 3).

Una pittura rigorosamente figurativa coerente con tutto il suo percorso artistico. «Della pittura astratta mi piacevano la ricerca del colore, gli accostamenti non condizionati dall'oggetto, ma nello stesso tempo non pensavo di potermi allontanare dalle mie esperienze figurative, dal mio mondo poetico a cui mi sentivo profondamente legata». «Vidi e trovai molto interessanti le statue di ceramica di Lucio Fontana che allora erano delle figure di donna molto suggestive e colorate. Dopo poco tempo anche lui sarebbe passato all'astrattismo»¹⁶.

Beatrice figlia di Guglielmo ha accompagnato sempre il padre in tutte le sue attività artistiche e ha mostrato di avere una particolare sensibilità per la ceramica. Le sue opere sono caratterizzate da forme originali e da una buona pittura. Gli animali sono un tema ricorrente, sono numerosi gli uccelli, le lucertole, i gatti e le civette. Il tema preferito, condizionato da un grande amore, è quello dei gatti, modellati in varie posizioni: accovacciati come Mimilla -dall'espressione sorniona e dipinto, quasi realisticamente, con grande attenzione al pelo e alle macchie scure sul muso- o quelli conservati nella vetrina dello studio di Lia, dall'aria cattiva, che ricordano i terribili cani cinesi di Fò¹⁷. Molto interessanti sono gli oggetti che si ispirano alla tradizione siciliana, ma completamente rinnovati. Emblematiche sono le *graste* antropomorfe, due volti di donna stilizzati con una complessa acconciatura di capelli intrecciati sul retro o le civette, le famose *cucche* di Caltagirone, che diventano vasi senza coperchi arricchiti da una rapida decorazione pittorica con elementi a rilievo, realizzati nel 1980. Tra questi manufatti, molto particolare risulta la civetta ricoperta da uno smalto manganese con due occhi gialli spaventati¹⁸. Raffinati sono anche gli uccelli dalle forme stilizzate ma ricoperti da una fitta e minuta decorazione di ispirazione orientale (Fig. 4).

La piccola fabbrica chiuderà i battenti dopo 1980 (Beatrice non ricorda l'anno con precisione), mentre rimase ancora aperto il laboratorio per accogliere i componenti della famiglia e gli amici.

¹² L. PASQUALINO NOTO, *Nota dell'artista*, in *Lia Pasqualino...*, 1991, p. 27.

¹³ M. CALVESI, *I ginnasti della speranza*, in *Lia Pasqualino Noto a Palermo dagli anni '30 a oggi*, catalogo della mostra a cura di E. Di Stefano, Milano 1984, p. 10.

¹⁴ S. TROISI, *Catalogo delle opere*, in *Lia Pasqualino...*, 1984, p. 148, scheda 22.

¹⁵ R. GUTTUSO, *Lia Pasqualino Noto*, in *Sicilia. Mito e realtà. Artisti siciliani nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra a cura di R. Bertoni, Bologna 1991, p. 61.

¹⁶ *Lia Pasqualino Noto...*, 1991, p. 40.

¹⁷ Figure simboliche cinesi simili a leoni utilizzate per proteggere le persone e la casa.

¹⁸ Esposta nella vetrina dello studio di Lia Pasqualino.

*COLLEZIONISMO
COMMITTENZA
MUSEOLOGIA*

La presencia de lo *italiano* en el gusto artístico de los marqueses de Los Vélez. El caso del palacio de Vélez Blanco (Almería)

MARIA DEL MAR NICOLÁS MARTÍNEZ, *UNIVERSIDAD DE ALMERÍA*

El 12 de septiembre de 1507 la reina doña Juana de Castilla otorgaba a don Pedro Fajardo Chacón (1478/9-1546), adelantado mayor del Reino de Murcia, el título de marqués de Vélez Blanco, merced concedida por medio de una cédula firmada por su padre, el rey don Fernando el Católico, en la villa de Santa María del Campo (Burgos)¹. El topónimo designa lo que entonces era una pequeña población convertida en la cabecera del señorío que don Pedro Fajardo había logrado formar en el extremo oriental del Reino de Granada, constituido por diversos lugares, actualmente localizados en la provincia de Almería, además de por otras villas de su adelantamiento murciano. En aquel recóndito lugar, un núcleo de población alejado de los centros de poder e influencia en el siglo XVI, don Pedro mandó erigir un castillo-palacio unánimemente considerado entre las más destacadas construcciones en su género del Sudeste español, por ser una de las primeras obras arquitectónicas en incorporar el estilo renacentista en su fábrica, y que el marqués convirtió en su residencia oficial y en el escenario de una pequeña corte señorial de singular importancia en su época².

Partiendo de tal circunstancia, en este breve trabajo, dedicado con admiración a la profesora María Concetta Di Natale, se pretende poner en valor la enorme influencia que el arte italiano tuvo en la formación del gusto artístico de los sucesivos marqueses de los Vélez, hasta el punto de convertirse en una constante que se rastrea a lo largo de todo el siglo XVI y XVII en cualquiera de las empresas artísticas emprendidas por los miembros de tal ilustre familia nobiliaria española, cuya casa, conocida por el nombre de *las Tres Ortigas*, tuvo el honor de contar entre sus titulares con dos virreyes en territorio italiano, a saber, don Pedro Fajardo de Zúñiga y Requesens (1602-1647), V marqués de los Vélez, y su hijo, don Fernando Joaquín Fajardo de Requesens y Zúñiga (1635-1693), VI marqués de los Vélez, virreyes que fueron de Sicilia (1644-1647) y Nápoles (1675-1683), respectivamente.

Don Pedro Fajardo Chacón, personaje que encarna de manera casi ejemplar el ideal del príncipe renacentista, se educó en la corte castellana de los Reyes Católicos bajo la tutela del historiador y humanista lombardo Pedro Mártir de Anglería (c.1456-1526), circunstancias que le permitió recibir una esmerada educación literaria y artística de la que hizo gala toda su vida. Su castillo-palacio de Vélez Blanco fue levantado sobre los

¹ Archivo General de Simancas (AGS), *Registro General del Sello*, IX-1507, f. 1^o.

² M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, *Lujo, poder y ostentación. A propósito de la casa marquesal de los Vélez*, en *Creación y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, R. Camacho (ed.), Málaga 2011, pp. 65-92.



Fig. 1, 1506-1515, *Patio del Palacio de Vélez Blanco (Almería)*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art

restos de una antigua fortaleza musulmana entre 1506 y 1515, aunando su desconocido autor, en perfecta conjunción artística, el castillo propiamente dicho, una fortaleza gótica que constituye la estructura envolvente del monumento, con el palacio instalado en el corazón del mismo, una elegante residencia señorial, de moderadas dimensiones dada la limitada disponibilidad de espacio en el interior del recinto, que tuvo como elemento aglutinador el patio del palacio, fabricado en mármol blanco de la canteras de Macael (Almería), que comunicaba mediante una escalera monumental con la zona noble del inmueble, situada en la crujía meridional del piso alto del edificio, lugar donde se ubican los que fueron los principales salones de la casa, denominados en los documentos del «Triunfo» y de la «Mitología», ambos desprovistos actualmente del exorno que dio lugar a tales nombres, como también lo está la mayor parte del resto de las dependencias del castillo a causa del expolio que sufrió en los primeros años del siglo XX.

Abundando en los ámbitos del palacio en donde el gusto de don Pedro Fajardo por la arquitectura «a lo romano» dejó su indeleble impronta hay que destacar sobretudo el patio del edificio, uno de los ejemplos más selectos del protorenacimiento español. Se ordena en dos alturas, presentando en la panda meridional un pórtico de cinco arcos y su correspondiente galería alta, en tanto que la oriental presentaba únicamente una *loggja* de seis luces, montada sobre un cuerpo inferior macizo, la cual daba la réplica, por el lado del patio, a la galería gótica del mirador del castillo. Este último elemento, pensado como solárium o paseadero, abierto a la belleza del caserío y del paisaje, invita a divagar sobre la idea de una tímida incursión en la experiencia arquitectónica de las villas de placer que se corresponden con la idea del *ortium* de los autores clásicos, lo que podría justificar el

atrevimiento de englobar este conjunto dentro de la noción general de «paraíso terrenal», imaginado por los humanistas italianos para describir este tipo de gozo que es provocado por las circunstancias del entorno³. Por lo demás, en el costado occidental del patio, en opinión de Olga Raggio, la parte más suntuosa del mismo, se practicaron tres parejas de ventanas que constituyen ejes verticales y que recuerdan por su disposición y gusto el de algunas fachadas de palacios venecianos de finales del siglo XV⁴.

Pero, desgraciadamente y como es bien sabido, este conjunto ya no se conserva en su ubicación original; los mármoles del patio fueron vendidos en 1904 por don Joaquín Álvarez de Toledo (1865-1915), XIX duque de Medina Sidonia y XV marqués de los Vélez, al anticuario francés Joseph Goldberg, y posteriormente adquiridos, en 1913, por el financiero y coleccionista de arte norteamericano George Blumental para su nueva casa en *Park Avenue* en Nueva York. En 1941 los legó al *Metropolitan Museum of Art*, institución de la que había sido presidente entre los años 1934 y 1941, en donde actualmente se exponen parcialmente reconstruidos (Fig. 1).

Por otra parte, las conclusiones de la mayoría de los estudios llevados a cabo sobre los elementos arquitectónicos y ornamentales del *cortile* del castillo de Vélez Blanco, remite al repertorio de dibujos del *Codex Escorialensis* como la principal fuente de inspiración en los diseños de los mármoles⁵. La tesis defendidas acerca de que el famoso cuaderno florentino fue traído a España por don Rodrigo de Mendoza (1473-1525), marqués de Cenete, y utilizado por el arquitecto Lorenzo Vázquez (1484-1510) en la construcción de los capiteles de la planta baja del patio de su castillo de La Calahorra (Granada), muy próximo al de Vélez Blanco, avala la hipótesis de una posible intervención de este mismo arquitecto en la obra velezana en fecha anterior a la llegada de los maestros lombardos, ligures y vénetos que posiblemente también trabajaron allí. El análisis de la tipología de los capiteles velezanos muestra la correspondencia de todos ellos, en mayor o menor grado, con algunos de los dibujados en el *Codex*, lo que hace suponer que pudieron haber sido labrados por artífices españoles pertenecientes al círculo de Lorenzo Vázquez, con ayuda de modelos italianos, reales o dibujados.

Sin embargo, y por lo que se refiere a los delicadísimos grutescos que adornan los antepechos, pilastras, pedestales y demás elementos arquitectónicos del patio, no parece ofrecer muchas dudas su filiación italiana. La equilibrada claridad de forma y organización de los motivos decorativos traen a la memoria, según Raggio, el ejemplo de las pilastras de la iglesia quattrocentista de *Santa María degli Miracoli* de Venecia, obra de la escuela de Pietro Lombardo. La presencia en las obras del palacio de La Calahorra de un nutrido grupo de tallistas y escultores para trabajar en aquella empresa, entre los que se encontraban los maestros lombardos Egidio de Gandria de la Verda, Giovanni de Gandria, Baldosare de Gandria de Pedracis y Pietro Antonio da Curto de Carona, ha hecho suponer que acabada su labor allí hubieran podido pasar también al palacio de Vélez Blanco, en donde se le unieron otros tallistas llegados entonces de la Liguria y del Véneto. Además, y todo ello, sin rechazar la hipótesis sostenida por don Manuel Gómez

³ S. SEBASTIÁN, *Arte y Humanismo*, Madrid 1978, p. 128.

⁴ O. RAGGIO, *El patio de Vélez Blanco. Un monumento señero del Renacimiento*, en "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", v. XXIII, nº 4, XII-1964, pp. 141-176.

⁵ G. SCAGLIA, *El Codex Escorialensis llevado por el artista a la Calahorra en el otoño de 1509*, en "Archivo Español de Arte", nº 308, 2004, pp. 375-383.



Fig. 2, ca. 1508-1515, Friso del *Triunfo de César*, París, Musée des Arts Décoratif, detalle

Moreno de atribuir la labra de estos mármoles a los dos mejores maestros de origen italiano activos en Granada durante aquellos años, Martín Milanés y Francisco Florentín, éste último activo en la Catedral de Murcia desde 1519 hasta 1522, a quién Víctor Nieto Alcaide sitúa trabajando previamente en Vélez Blanco, lo que explicaría la estrecha relación que desde un punto de vista formal presenta la decoración del primer cuerpo de la iglesia mayor murciana con los relieves velezanos, apreciándose la misma transposición de soluciones italianas del siglo XV extraídas de fuentes visuales comunes⁶.

Por otra parte, fue el gran historiador del arte español Santiago Sebastián el primero en incluir el castillo-palacio de Vélez Blanco bajo el contexto iconográfico de un *palacio de la Fama*, digno de ser habitado por personas relevantes por su virtud. Esto se debe a los temas que configuran los frisos de madera que adornaron los salones nobles del palacio, hasta su vergonzosa venta en 1903. La casualidad propició que en 1992 las piezas se encontraran en el depósito de las calderas del sistema de calefacción del *Musée des Arts Décoratifs* de París, en donde habían ingresados en 1905 donadas por un conocido anticuario y coleccionista francés, Émile Payre, quien, a su vez, se las había comprado al ya citado marchante Joseph Goldberg. Su «redescubrimiento» por Monique Blanc⁷, ha servido para acrecentar aún más si cabe el valor artístico

⁶ V. NIETO, *Renovación e indefinición estilística, 1488-1526*, en AA.VV., *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*, Madrid 1997, p. 52.

⁷ M. BLANC, *Les Frises oubliées de Vélez Blanco*, en "Revue d'Art", 116, París 1997-2, pp. 9-16.



Fig. 3, Jacopo Tondi o círculo artístico (atribución), ca. 1522-1526, *Bustos de San Félix y San Adauto*, Murcia, Museo de la Catedral

del castillo de Vélez Blanco, por cuanto los programas contenidos en los frisos del *Triunfo de César* y los *Trabajos de Hércules*, alegorías de los grandes valores morales que adornaban supuestamente al marqués, quizás sea la primera representación monumental y, en conjunto, de este tipo de empresa desarrollada en España, y de ahí su enorme interés.

Los relieves que configuran el friso del *Salón del Triunfo* (Fig. 2) tienen como modelo la serie de once escenas impresas por Jacobo de Estrasburgo en Venecia en 1503, sobre el tema del «Triunfo de César», basadas en los dibujos editados por el *padovano* Benedetto Bordone (1460-1531) inspirados, a su vez, en la famosa serie de nueve lienzos pintados por Andrea Mantegna por encargo de Ludovico III Gonzaga, duque de Mantua, entre 1485 y 1492, y que hoy se conservan en el palacio de *Hampton Court* de Londres⁸. Por lo demás, lo representado en este fantástico friso trabajado en madera de pino silvestre, que se atribuye a artistas españoles pertenecientes al círculo del maestro Rodrigo Alemán, tendría su trasunto de personajes vivos en la entrada «al modo romano» que don Pedro Fajardo hizo en la ciudad de Murcia a finales de 1521, después de su victoria sobre los agermanados valencianos, acompañado por un marcial cortejo de caballeros que portaban las armas y banderas comuneras conquistadas, veinticinco de ellas tomadas durante el devastador saqueo de la ciudad de Orihuela, que fueron mandadas instalar en

⁸ A. MARTINDALE, *Andrea Mantegna. I trionfi di Cesare*, Milán 1980.



Fig. 4, ca. 1508-1515, Friso de *Los Trabajos de Hércules*, París, Musée des Arts Décoratif, detalle

la capilla de San Lucas de la Catedral de Murcia, funeraria de la familia Fajardo y convertida por el I marqués de los Vélez en su otro y nuevo «templo de la Fama».

Abundando en lo anterior, esto también lo demuestra el hecho de dotar a la capilla catedralicia de dos bustos en madera policromada que contienen las reliquias de los santos romanos Félix y Adauto, cuya fiesta se celebra conjuntamente el día 30 de agosto, fecha que coincide con las del gran triunfo militar del I marqués de los Vélez en Orihuela. Estas magníficas piezas, de clara influencia italiana, se atribuyen al círculo artístico de Jacopo Torni o Jacobo Florentino (1476-1526), con una cronología entre 1522 y 1524, pero en todo caso no posterior a 1533, por ser este el año que se corresponde con el de la redacción del inventario de la capilla, en donde aparecen las tallas registradas por primera vez (Fig. 3).

Por lo que concierne al friso que adornaba el *Salón de la Mitología*, dedicado al tema de los «Trabajos de Hércules», tienen como fuente iconográfica una serie de grabados realizados por Giovanni Andrea Vavassori, llamado *Guadagnino*, que se relacionan con la segunda edición (ca. 1507-1515) de su serie sobre Hércules, actualmente desaparecida, pero que se conoce a través de otras impresiones realizadas, la primera en 1550 por el pintor y grabador alemán Heinrich Aldegrever (1502-1588?), y la segunda por Denis Fontenoy en París, hacia 1580, reunidas en el conocido álbum de Montorgeuil (Fig. 4). Dichas estampas, identificadas por la historiadora norteamericana Giustina Scaglia⁹, presentan pequeñas variaciones formales con respecto a las de la primera edición, divulgada probablemente hacia 1506, diferencias que están presentes en las maderas de Vélez Blanco, que debieron tallarse entre 1509 y 1515, teniendo en cuenta que en los frisos aparecen alternados entre las escenas los escudos de don Pedro Fajardo y el de su segunda mujer, doña Mencía de la Cueva, con la que contrajo matrimonio en 1508¹⁰.

⁹ G. SCAGLIA, *Les Travaux d'Hercule de Giovanni Andrea Vavassore reproduits dans les frises de Vélez Blanco*, en "Revue de l'Art", 127, 2000-1, pp. 22-31.

¹⁰ Tres de los cuatro frisos de *Los Trabajos de Hércules* se exponen en el Museo de las Artes Decorativas de París, mientras que cuatro de los seis del *Triunfo de César* se exhiben desde 2007 en el Museo Goya de Castro. Existe un fragmento de friso adicional que Monique Blanc supone se corresponde a una escena sobre *El Juicio de Paris*.

Tra meraviglia e scienza. Oggetti preziosi nelle collezioni del viceré di Sicilia Emanuele Filiberto di Savoia

MARIA BEATRICE FAILLA, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO*

I mercanti e i collezionisti che, sfidando gli strali della peste, si riunirono nelle sale del Palazzo Reale di Palermo nell'estate del 1625 per assistere ad un evento straordinario come la vendita all'incanto dei beni di un principe del sangue della corona di Spagna, certamente rimasero abbagliati dalle gioie e dalle oreficerie che il viceré Emanuele Filiberto di Savoia aveva raccolto nel breve periodo del suo soggiorno in Sicilia¹. Per un Generale del Mare gli oggetti preziosi, più facilmente trasportabili nei forzieri delle galere reali, costituivano lo strumento più efficace per assicurare l'ostentazione del lignaggio di un discendente diretto della monarchia, sul quale le aspettative riposte dai notabili del vicereame erano state tanto elevate quanto la frustrazione per la precoce dipartita del Principe, morto di peste il 3 agosto 1624 dopo solamente due anni di governo nell'isola.

In un contesto permeabile come quello siciliano che, come hanno dimostrato gli studi di Maria Concetta Di Natale, brulicava di manifatture e artigiani dal prestigio internazionale, gli oggetti preziosi di Emanuele Filiberto di Savoia, che includevano raffinati ornamenti e cristalli di provenienza milanese, gioie di fattura spagnola e monili realizzati in Sicilia, dove il Principe si era distinto come mecenate e raffinato committente, non passarono inosservati.

Una collezione ibrida e stratificata negli anni, che si era modulata in base all'itinerario biografico del giovane principe in bilico tra ducato sabauda e la corte di Madrid, può costituire un caso studio significativo per ragionare sulla diffusione dei modelli e sulle variazioni del gusto dovute alla circolazione delle opere tra il centro e le periferie del regno, in una dialettica che non era definita dalla prossimità geografica delle province dei vicereami alla capitale, quanto piuttosto dal grado di prossimità dei governanti, per influenza o per legami di parentela, con la dinastia regnante. Che la corte di Emanuele

¹ Sulla figura di Emanuele Filiberto e sulle sue collezioni si rimanda a M.B. FAILLA, *Il principe Emanuele Filiberto di Savoia. Collezioni e committenze tra ducato sabauda, corte spagnola e vicereame di Sicilia*, in M.B. FAILLA-C. GORIA, *Committenti d'età barocca. Le collezioni del principe Emanuele Filiberto di Savoia a Palermo e la decorazione di Palazzo Taffini d'Acceglio a Savigliano*, Torino 2003, pp. 11-112. Prende in considerazione la figura di Emanuele Filiberto nel suo repertorio anche R.F. MARGIOTTA, *Beni Mobili. Patrimonio artistico e committenti in Sicilia dalle fonti d'archivio tra XVI e XIX secolo*, Palermo 2020, pp. 158-159.



Fig. 1, Ottavio Miseroni (bottega di), *Dittico con Cristo e la Vergine* (coperta), 1600 circa, diaspro verde, palissandro, oro, smalti, Torino, Musei Reali - Palazzo Reale (inv. 8688, S:M. 8960)

Filiberto fosse una diretta emanazione della Casa de Austria, e quindi gravitasse in assoluta prossimità del centro, è dimostrato del resto dalla composizione della famiglia del Principe². Una compagine che rispecchiava fedelmente i ranghi dei servitori di Filippo IV anche per l'ufficio del *Guardajoyas* dove, alle dirette dipendenze del segretario particolare Matteo Carranza, insieme ai numerosi assistenti gioiellieri e argentieri, sono documentati anche un intagliatore di cristalli e l'inglese William Burton, tra i capostipiti di una feconda genealogia di orologiai, che dopo il 1625 si trasferirà a Madrid ricoprendo lo stesso ruolo per la corona³.

Le vicende della formazione e soprattutto della disgregazione della strepitosa collezione di Emanuele Filiberto sono intricate dall'itinerario biografico del principe e dall'avvento della peste che favorì la dispersione delle carte e dei

beni. Il lungo raggio dei cerchi concentrici della dispersione ha consentito tuttavia di rintracciare precise attestazioni documentarie e alcuni oggetti.

Una prima descrizione della dotazione di monili e gioie del rampollo del duca Carlo Emanuele I di Savoia e dell'Infanta Caterina Micaela, inviato in giovanissima età al cospetto della corte di Spagna, risale al 1603, anno del soggiorno a Madrid con i fratelli Filippo Emanuele, Vittorio Amedeo e Maurizio, e al 1609, quando Emanuele Filiberto ripartì da solo per la Spagna⁴.

I gioielli che accompagnavano il principe in quell'occasione, tra cui una «catena fatta a Carlo e Catterina» con diamanti di varie dimensioni, una «croce di santo Mauri-

² Cfr. M. RIVERO RODRÍGUEZ, *La Casa del principe Filiberto de Saboya en Madrid*, in *L'Infanta Caterina d'Austria duchessa di Savoia (1567-1597)*, a cura di B.A. Raviola, F. Varallo, Roma 2013, pp. 499-519.

³ Su William o Guillermo Burton, "Relojero del Príncipe de Saboya", cfr. M. AGULLÓ, *Extranjeros en España, siglos XVI a XVII*, Boston 2016, p. 85, dove si cita un documento in Archivo Histórico de Protocolos Madrid (AHPM), *Prot.* 3820, f. 542. 4-VI-1619; *Prot.* 3611, ff. 16, 25.

⁴ Si veda a proposito A.M. BAVA, *La collezione di oggetti preziosi*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, a cura di G. Romano, Torino 1995, pp. 282-283. Gli inventari sono inclusi nel fondo *Gioie e Mobili* in Archivio di Stato a Torino (AST, *Corte, Gioie e mobili*, mazzo 1, Inventario delle gioie, argenterie ed altri effetti stati rimessi a Ser. mi Principi all'occasione del loro viaggio in Spagna, 1603; Inventario delle gioie consegnate d'ordine del Principe Filiberto all'Aiutante Guardarobba Gio Batta Crotti, 1609; Inventario delle gioie del Ser.mo Principe Filiberto, che si sono portate in Spagna, 1613).



Fig. 2 Ottavio Miseroni (bottega di), *Dittico con Cristo e la Vergine*, 1600 circa, diaspro verde, palissandro, oro, smalti, Torino, Musei Reali - Palazzo Reale (inv. 8688, S:M. 8960)

cio di diamanti», una catena con nodi di Savoia e due ornamenti da copricapo a foggia di scorpione e di montagna forniti di rubini o il «gioiello fatto a airone compito d'opale», rispondevano alle aspettative di rappresentanza di cui Carlo Emanuele I investiva la missione del figlio e certamente includevano alcune delle gioie che avevano composto la leggendaria dote dell'Infanta di Spagna⁵, ma rispecchiavano anche i gusti della corte ducale torinese che in quegli anni aveva eletto suo principale interlocutore per l'acquisto di oggetti preziosi il mercato milanese.

Il nucleo di oggetti preziosi si arricchisce negli anni del soggiorno spagnolo dove Emanuele Filiberto scala via via il *cursus honorum* fino alla nomina di Generale del Mare e, nel 1622, a Viceré di Sicilia.

Una nota dell'ufficio della dogana di Tarragona registra, alla vigilia della partenza per Palermo della servitù e delle «robbe» del nuovo viceré, anche i beni del *Guardayoias*⁶.

⁵ Sulla dote dell'infanta Caterina Micaela e sulle sue raccolte di oggetti preziosi si rimanda al testo di F. VARRALLO, *infra* e al suo fondamentale testo EADEM, *Exotica e oggetti preziosi: note sull'inventario dell'Infanta*, in *L'Infanta...*, 2013, pp. 371-388.

⁶ AGS, *Camera de Castilla, Libros de cédulas*, leg. 368, ff. 426-431: relazione del maggiordomo di Emanuele Filiberto Juan de Rivera Vargas della robba inviata in Italia, imbarcata a Cartagena il 31 marzo 1622. Le gioie sono descritte all'inizio dell'elenco e sotto la voce *Oficio de Guardayoias*. Oltre a varie gioie custodite in cassette e scrigni, risultano imbarcati vari «cintigli» in diamanti, un gioiello dalla denominazione arabeggiante, forse acquisito dal principe durante una delle sue spedizioni al comando della flotta reale, varie rose in diamanti, una «cadena de templador», un «Agnus dei» e oltre duecento bottoni in oro smaltato e pietre preziose



Fig. 3, Andrea Oliveri, Marzio Cazzola e Thomas Pompeiano, *Reliquiario di San Francesco Saverio*, 1619-1624, Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa

Il documento annovera inoltre una serie di ornamenti da abbigliamento, tra cui cinture e fasce da cappello in diamanti, perle e gemme, centinaia di rosette, alamari e bottoni in oro smaltato e pietre, catene in diamanti e rubini, ma anche cofanetti preziosi decorati con rubini in ebano e oro smaltato, tra i quali spiccavano sicuramente il «canestrillo» smaltato e decorato con sessanta turchesi e altrettanti diamanti e una

L'inventario dei beni redatto nel 1624 è infine un documento che registra la stratificazione della raccolta e che prelude alla sua parziale vendita all'incanto, effettuata mentre a Palermo ci si apprestava ad inaugurare le celebrazioni per Santa Rosalia, la nuova patrona della città dopo la tragica ondata di peste⁷.

La configurazione dell'inventario, rigorosamente scandita per tipologie di materiali e per destinazione d'uso degli oggetti, restituisce l'ampiezza del patrimonio. Il documento, dove i beni preziosi occupano la parte più consistente delle voci elencate, prende avvio proprio con i *Bienes de Guardajoyas*, che includevano la serie di gioielli, le gemme e gli argenti (questi ultimi suddivisi ulteriormente nei beni della *Panetaria*, della *Salseria* e dell'*Oficio del barbero*).

La provenienza torinese di alcuni oggetti viene ribadita in alcuni casi dai redattori dell'elenco del Guardagioie, che ricordano la «joya de diamantes grandes laborada en Francia que es la que dio el ser.mo senior duque de Saboya que tiene ciento y quarenta y tres diamantes los mas grandes y los demas entre medianos y chicos» o ancora una fibbia di diamanti «que se hizo en turin de un cintillo»⁸.

⁷ M.B. FAILLA, *Il principe Emanuele Filiberto...*, 2003.

⁸ ASMò, *Casa e Stato, Documenti riguardanti Principi Estensi*, busta 391, fasc. III, Eredità lasciata ad Isabella di Savoia da Filiberto suo fratello, atti diversi 1620-24, *Bienes de Guardajoyas*.

statuina raffigurante Diana alla sommità e il cofanetto «de la yndia» in madreperla che conteneva uno scrigno più piccolo lavorato in tartaruga e argento⁹.

Una parte della collezione era costituita da gioielli a soggetto religioso, tra cui numerosi gli «Agnus dei», pendenti come quello guarnito d'oro che «por una parte tiene en una piedra que parece agata el santo Sudario», e il dittico a forma di libro con le immagini della Vergine e del Salvatore descritto come «Una pieza a modo de libro que se sierra que en la una parte esta el salvador y en la otra N.ra senora guarnecido de oro por dentro y por fuera unas flores esmaltados y una cadenilla donde se cierra». Si tratta di un oggetto, la cui descrizione corrisponde ad un dittico in ebano con due medaglioni ovali in diaspro verde raffiguranti il Cristo e la Vergine, oggi conservato a Torino nelle collezioni dei Musei Reali e accostato alla bottega del lapidaro milanese Ottavio Miseroni, a lungo attivo presso la corte di Rodolfo II di Asburgo, che dalla Sicilia dovette rientrare per tempo presso la corte sabauda¹⁰ (Figg. 1-2).

Emanuele Filiberto era in possesso anche di alcune reliquie. Sicuramente tra le varie croci d'oro citate nell'elenco del '24 era annoverata anche la «croce da reliquie d'oro smaltata con li misterij della passione di nostro Sig.re guarnita de otto diamanti con una bellissima perla nel meggio con nostro Sig.re intagliato in una smeralda» descritta nel 1609, mentre nel palazzo reale di Palermo si conservavano anche un reliquiario in argento con busto di san Lazzaro ed uno a piede riferito a santa Maddalena, custodito in una «caxa quadrada con quatro vidrios de cristal y lodemas de plata y en cima la Imagen de la madalena de busto de plata» che il principe destina nelle sue ultime volontà al Cardinale Giannettino Doria e che verosimilmente confluì tra i beni della Cattedrale di Palermo, come già ricordava Vincenzo Auria¹¹. La memoria della collezione di Filiberto permane in Spagna ancora nel 1725, quando l'inventario delle reliquie nel camerino dell'Escorial ricorda la provenienza palermitana di un dipinto su pietra d'agata raffigurante San Gerolamo con cornice reliquiario a ovati dove risultavano incastonate, tra le altre, le reliquie di San Maurizio e dei santi Tebei¹².

Tra le opere maggiormente apprezzate in Sicilia dovevano essere tuttavia gli oggetti in cristalli di rocca. Emanuele Filiberto, che dalla Spagna aveva trasportato almeno «tres cruzas de cristal», annovera tra i suoi servitori un lapidaro di corte e si rivolge per questa tipologia di manufatti alle botteghe del vicerego¹³. È il caso di una croce di Malta in cristallo, venduta all'incanto nel 1625, che i battitori d'asta ascrivono esplicitamente

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Sul dittico si rimanda ora a S. BARBERI, scheda n. 211, in *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, catalogo della mostra di Torino a cura di A.M. BAVA-E. PAGELLA, Genova 2016, pp. 355-356, con bibliografia precedente.

¹¹ M.B. FAILLA, *Il principe Emanuele Filiberto...*, 2003.

¹² Il documento, per la cui segnalazione ringrazio Almudena Perez de Tudela, si conserva presso la Biblioteca dell'Escorial: RBME, 22-I-20.

¹³ Nel repertorio d'asta del 1625 viene menzionato «Indi un pezzo di cristallo Necto di Concia ed un Aquila guarnuta d'oro e negro raxa in ventecinq pezzi si diede a Giulio lapidaro per il travaglio che si ha preso in raxchiarli li cristalli di Sua Altezza et altri cosi pertinenti a suo off.o per scudi otto», M.B. FAILLA, *Il principe Emanuele Filiberto...*, 2003.

a Marzio Cazzola, argentiere e intagliatore di origine milanese, ben noto agli studi, che operava a Palermo in collaborazione con artigiani locali, tra i quali l'argentiere trapanese Andrea de Oliveri e il corallaro Thomas Pompeiano¹⁴. La croce doveva essere sicuramente molto simile alle due realizzate dallo stesso Cazzola per Cristofalo Papè, Protonotaro del Regno e per la sorella Caterina Papé, identificate da Maria Concetta di Natale in collezione privata e presso la chiesa del Gesù¹⁵ (Fig. 3).

Custoditi negli scrigni del Guardagioie, esibiti nelle parate o esposti nella *wunderkammer* del principe, i gioielli condividono il primato della meraviglia e della rarità con gli orologi e gli strumenti scientifici di Emanuele Filiberto il quale, come già rimarcava Carlo Maria Ventimiglia, era «eccellente ancora nella Meccanica, di quella artatissimamente di mani propria operava» mentre «(...) rendono anco testimonio le carte da navigare, e gli altri strumenti infiniti maravigliosamente da lui divisati e fatti, per fregiare più che con altro caduto ornamento le sue glorie». Ai «bienes y cosas de matematica», dove figurano un astrolabio del cosmografo fiammingo Michel Coignet, insieme a strumenti nautici utili per la misurazione delle distanze, compassi e “balestrille” con sfere e guarnizioni in argento, era dedicata una sezione a parte dell'inventario e vi era preposto un ufficiale particolare della Segreteria di Camera del principe¹⁶.

La presenza a Palermo di un orologiaio di corte, l'inglese William Burton, denota, inoltre, ancora una volta l'allineamento con la corte spagnola, dove la stessa carica risulta istituita fin dai primi anni venti, e incuriosisce sulla provenienza di orologi e automi nelle raccolte del principe, dove risultano un orologio d'argento con le armi del Re di Spagna, un altro d'argento con una scultura raffigurante un cavallo e un cane ai suoi piedi, un orologio-scrittoio detto «el reloj de Monserrate», «Un reloj que es una Cruz y un Christo en cima tiene una bolilla de broze», e ancora il classico orologio a forma di torre con automa: «reloj de ebano y bronce a manera de Torre y la calamitas es un cupidillo que se mueve»¹⁷. Sapere e meraviglia, una geografia composita di manifatture, predilezioni artistiche ed interessi scientifici convivono così in una delle collezioni più originali del viceregno.

¹⁴ Su Marzio Cazzola cfr. M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000, p. 114; EADEM, scheda n. I.48, in *Wunderkammer Siciliana. Alle origini del museo perduto*, catalogo della a cura di V. Abbate, Napoli 2001, pp. 148-149; EADEM, *Oro, argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica*, in *Splendori di Sicilia Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, pp. 22-69.

¹⁵ Cfr. da ultimo EADEM, *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.

¹⁶ C.M. VENTIMIGLIA, *Orazione nelle esequie del principe Emanuele Filiberto di Savoia*, Palermo 1624.

¹⁷ M.B. FAILLA, *Il principe Emanuele Filiberto...*, 2003.

Collezioni siciliane del Seicento: gli arazzi con *Storie di Cleopatra* di don Antonio Branciforti, primo Principe di Scordia

VINCENZO ABBATE, GIÀ GALLERIA REGIONALE DI PALAZZO ABATELLIS, PALERMO

«Li detti Don Antonio Don Octavio Don Geronimo Don Luigi Don Michele e Don Pietro Branciforti, figli del Conte Don Ercole Branciforti olim Duca di San Giovanni sono persone ricche et commode et hanno molti migliaia di scudi di entrata et si mantengono (...) conforme alla loro conditione et natività (...)»¹.

«Conditione et natività»: tanto bastava a gratificare i figli di secondo letto di don Ercole e Agata Lanza, a far loro assaporare il fascino della cultura nobile della Mitteleuropa, di quel “viver nobile”, che poi – come ha evidenziato Giarrizzo² – si esplicava nella dottrina, nella giostra, nel piacer della tavola e della musica, nell’arte del “cortegiano” e non ultimo il gusto del giardino ornato.

Ma il privilegio della fortuna sarebbe toccato soprattutto ad Antonio (1603-1658), terzogenito e secondo maschio, nel momento in cui – intrapresa la carriera ecclesiastica il primogenito Ottavio, vescovo di Cefalù prima (1633-1638) e di Catania dopo (1638-1646) – acquisiva “per donazione” non solo l’asse patrimoniale ma anche tutti i di lui beni.

«Auante la possessione pigliata da D. Ottavio Branciforti al Vescovato di Cefalù», il prelado s’era premurato a far redigere formale inventario dei beni personali che portava con sé per arredo del palazzo; strumento che alla morte nel 1646 sarebbe tornato utile al fratello erede per il loro recupero soprattutto a seguito del contenzioso sorto con la Regia Magna Curia circa la proprietà, risoltosi a suo favore solo nel 1647 con la consegna dei beni.

Non mi soffermo sulla collezione di cui davo notizia già nel 1990³ e sulla quale sono tornati di recente Ciro D’Arpa⁴ e Rosalia Margiotta⁵; ho solo voluto rileggere per verifica le vecchie carte e constatare negli interminabili elenchi di opere, preziosi e oggetti di pregio – a parte qualche mia

¹ Cfr. C. D’ARPA, *Palazzo Branciforti di Scordia*, in L. CHIFARI-C. D’ARPA, *Vivere e abitare da nobili a Palermo tra Seicento e Ottocento, gli inventari ereditari dei Branciforti principi di Scordia*, Palermo 2019, pp. 35-65, in part. p. 42.

Per la disponibilità, lo scambio di opinioni e le segnalazioni sono particolarmente grato ai proprietari e a Koenraad Brosens, Roberta Civiletto, Ciro D’Arpa, Natalia Gozzano, Nello Forti Grazzini, Carolina Griffò, Maria Taboga.

² G. GIARRIZZO, *Il cavaliere giostrante*, Catania 1998, pp. 14-15.

³ V. ABBATE, *Quadre e collezionisti palermitani del Seicento*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra, Milano 1990, pp. 13-57, in part. 16 e 25-26.

⁴ Cfr. C. D’ARPA, *Palazzo Branciforti...*, 2019.

⁵ R.F. MARGIOTTA, *Beni Mobili. Patrimonio artistico e committenti in Sicilia dalle fonti d’archivio tra XVI e XIX secolo*, Palermo 2020, p. 118.



Fig. 1, Laboratorio di J. Nauwincx o P. de Cracht (Gouda o Schoonhoven, 1625 - 1650 circa), *Morte di Cleopatra*, arazzo, Palermo, collezione privata (foto Dario Di Vincenzo)

trimonio di don Antonio che sin dal 1628 – dopo aver acquisito feudo (1625) e titolo (1626), ottenuta la *licentia populandi* da Filippo IV- aveva dato avvio alla fondazione di Scordia (Catania) divenendovi primo principe. Qui e in altre terre vicine di sua proprietà vertevano i veri interessi economici che – basati prevalentemente su pastorizia e cerealicoltura – gli garantivano entrate e rendite non indifferenti, anche se il nerbo portante d'ogni sua attività venne incentrato negli anni a venire sulla produzione in costante ascesa di seta grezza, proveniente soprattutto dal feudo di Martini nel messinese. Si giustifica così la residenza non stabile a Palermo, la capitale, bensì tra Scordia e Messina, la città dello Stretto e degli affari, dove tiene la sua «domus magna angulata sita et posita in hac Not. Urbe Messanæ in contrata S.ti Tomae». In siffatto contesto dobbiamo forzatamente immetterci per capire le scelte innovative e le risorse di tale nuova nobiltà imprenditoriale attiva all'inverosimile, attenta tanto al feudo quanto ai traffici soprattutto della seta che si svolgono in questo importantissimo scalo del Mediterraneo: è la Sicilia aperta degli scambi, delle merci, delle fiere, degli incontri internazionali che proprio a Messina in quei decenni trova una delle figure più illustri e carismatiche in Don Antonio Ruffo della Scaletta, il più noto e grande collezionista del

dimenticanza, come, per dire, quel «gerologio con campana fatto a liono che si move l'occhi e bocca di ramo dorato con suo piedistallo d'ebano jnvitriato con suoi cristalli», di certo un automa – il peso e il valore riconosciuto a «a quilli otto pezzi grandi di panni di razza consistenti in ali 460 incirca gruttischi fini di lana e sita lavorati novi», valutati ben 800 onze già nel 1636 quando venivano ceduti a suo fratello Antonio con la clausola «dicto prezzo convertirlo in tanta quantità d'argento lavorato». Ad essi, assieme ad «apparati diversi et cortinaggi o drappi di seta» si affiancavano «un apparato di panno di arazzo nuouo consistenti in pezzi otto tra grandi e piccoli di cascata di palmi sidici jncirca co(n) l'histoire d'herode» nonché «decissetti pezzi di panni di razza usati».

Il lascito del vescovo andava ad impinguare oltremodo il già notevole patrimonio



Fig. 2, Laboratorio di J. Nauwincx o P. de Cracht (Gouda o Schoonhoven, 1625 - 1650 circa), *Pacificazione tra Antonio e Ottaviano*, arazzo, già Londra, Sotheby's (asta 1 nov. 2005, n. 135)

Seicento siciliano, quando la collezione diventa strumento determinante per palesare *status* sociale e censo di appartenenza del proprietario.

Non c'è dubbio che Ruffo e Scordia si conoscessero: alla collezione di quest'ultimo appartenevano i ricchi argenti (ma non solo) che, dopo la morte, Ruffo acquista dall'erede Ercole II Branciforti.⁶ Deceduto il genitore nel 1658, è costui infatti a far redigere nel 1673 un inventario di tutti i beni paterni, affidandosi a figure di «prattici et esperti estimatori» in grado di valutarne il valore venale.

Tra i beni mobili, nel lotto cospicuo dei «paramenti» prezziati da «Magister Joseph Ciancio sartor et jnstimator intus urbis Cathanae» e da «Magister Andreas Ricciari urbis Catanæ sartor (...) solito stimare et apprezzare robbe et altro appartenenti al suo magistero et essere stato consulo dell'arte sua di custuriero», comparivano in serie complete «(...) un paramento di panni di razza rosso a grotte in pezzi numero deci che prima erano pezzi numero otto di [valuta] > (onze) 1000; item un paramento di panni di razza con l'Idra Setti testi consistenti [pezzi] numero sei di > 150; item paramento

⁶ Cfr. R. DE GENNARO, *Per il collezionismo del Seicento un Sicilia: L'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Pisa 2003, p. 38 [197] e *passim*.



Fig. 3, Laboratorio di J. Nauwincx o P. de Cracht (Gouda o Schoonhoven, 1625 - 1650 circa), *Commiato di Antonio e Cleopatra*, arazzo, Londra, Sotheby's (asta 28 ott. 2014, n. 306)

simile in panni di razza vecchio di otto pezzi > 35; altro simile di panni di razza vecchio in pezzi n. otto > 30».

Dato per scontato, d'accordo con *Ciro D'Arpa*⁷, che i «panni di razza rosso a grotte» [leggi 'a grottesche'] fossero quelli ricevuti dal fratello, emerge fra tutti il «paramento di panni di razza con l'istoria di Cleopatra consistenti in pezzi numero dieci», la cui valuta di ben 1400 onze, superando in maniera esorbitante quelli «vecchi», ci indirizza verso una manifattura più recente.

Di essi vogliamo occuparci in questa sede dopo aver individuato con sicurezza l'unico esemplare pervenutoci e rimasto fortunatamente in Sicilia (Fig. 1). Dell'intera "istoria" di cui sono noti i soggetti (Figg. 2, 3, 4) l'arazzo⁸ rappresenta il momento *clou*, quello finale, il più drammatico e teatrale, quando la bellissima regina d'Egitto della Dinastia Tolomea

⁷ Vedi nota 4, *infra*.

⁸ Lana e seta, h. cm. 415 x 333; per le dimensioni quasi analoghe trovo al momento gli unici riscontri nell'arazzo di formato rettangolare con *L'incontro di Antonio e Cleopatra* (h. cm. 425 x 543) (Fig. 3) di un'asta londinese di Sotheby's del 28 ottobre 2014, lotto n. 306. Differenti ancora (cm. 380 x 472) quelle di un altro esemplare con la *Pace tra Antonio e Ottaviano* apparso anni prima pure a Londra ad un'asta di Shotheby' (1 novembre 2005, n. 135, Fig. 2), segnalatomi dalla Dott.ssa Maria Taboga. Entrambi nella targa del bordo superiore hanno il motivo con *Corona e scettri*.

si toglie la vita facendosi mordere da un “aspido sordo” nascosto nella fischia di fichi porta da una delle due ancelle presenti al tragico evento. Proprio tale raffigurazione, pur in assenza di marchi o monogrammi, ci ha consentito di risalire all'intera serie e all'*atelier* di tessitura che contrariamente a quanto in genere si è portati a credere non è di stretta ubicazione fiamminga (Bruxelles o Fiandre *tout-court*), bensì olandese dal momento che essa è riconducibile ai laboratori di Jacques Nauwincx o di Pieter de Cracht con sede a Gouda o Schoonhoven e realizzata negli anni 1625-1650 su cartoni di ignoto artista fiammingo da disegni di Karel van Mander II (1579-1623)⁹. Il pittore vi avrebbe messo mano verso il '21 in seguito al trasferimento a Delft (1615) dovuto alle tormentate vicende politico-religiose che dopo la riconquista spagnola di Anversa (1585) portarono ad una massiccia emigrazione verso l'Olanda di artisti, artigiani, intellettuali, mercanti-banchieri e uomini d'affari fiamminghi; gli stessi che per competenza e talento avrebbero determinato la rapida ascesa di Amsterdam, divenuta nel giro di pochi decenni la capitale economica d'Europa.

Gli studi specialistici hanno evidenziato come l'intero ‘paramento di panni’, costituito di solito da otto pezzi (ma nel nostro caso erano ben dieci) sia stato tessuto ripetute volte con almeno sei bordi differenti, secondo Delmarcel scelti di volta in volta dall'acquirente che solitamente li commissiona tramite i *marchands-tapissiers*, previo esame, plausibile, di disegni, bozzetti, campioni (in siciliano l'*ammustri*); segno eloquente della “fortuna” di un tema costantemente trattato nel Seicento, dalla letteratura alla pittura¹⁰, al teatro stesso se pensiamo solo alla tragedia di Shakespeare. Al di là dei giudizi e dei pregiudizi, la vita di Antonio e di Cleopatra così ricca di sfarzo, lusso, opulenza, banchetti, amori, intrighi, potere rispecchiava di tutto punto la società del tempo e la sua smania di ostentazione. Da qui la richiesta continua da parte di un mercato che attraverso la fitta rete di intermediari (i “mezzani”) li destinò alle sedi più disparate d'Europa, di norma residenze nobiliari, talora di illustre casata come quella per esempio dell'Elettore Palatino Frederick V¹¹ o come la nostra, per finire poi in tempi recenti in importanti istituzioni museali¹².



Fig. 4, Laboratorio di J. Nauwincx o P. de Cracht (Gouda o Schoonhoven, 1625 – 1650 circa), *Incontro di Antonio e Cleopatra*, arazzo, Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga

⁹ E. HARTKAMP-JONXIS, *Tapestries from the Netherlands: Themes and Styles*, in *European Tapestries in the Rijksmuseum*, catalogues of the Decorative Arts in the Rijksmuseum, E. Hartkamp-Jonxis-H. Smit (eds.), Amsterdam 2004, pp. 175-93, in part. 180.

¹⁰ Si veda E. DI BONA, *Cleopatra nella letteratura e nella pittura del '500 e del '600*, in “Mosaico”, VI, 2019, pp. 40-58.

¹¹ Cfr. H. HUBACH, *Tales from the Tapestry Collection of Elector Palatine Frederick V and Elizabeth Stuart, The Winter King and Queen*, in *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*, T.P. Campbell-E.A.H. Cleland (eds.), New York 2010, pp. 104-133.

¹² Si ricordano la serie completa del Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona e quella del Museum of Art di Indianapolis, entrambe di misure inferiori rispetto al nostro.

A pensarli in un unico ambiente – all'interno forse dello stesso palazzo baronale di Scordia eretto in quegli anni – l'effetto d'insieme fu davvero di rilevante vistosità, non solo per la vivacità dei colori e la preziosità delle trame ma per la sapiente impaginazione a quinta architettonica data dalla serrata sequenza delle "storie" inquadrare nell'elegante bordo a finte colonne tortili prospetticamente aggettanti. Di ascendenza e derivazione da modelli di Rubens, notoriamente impegnato alla fine degli anni Venti nella realizzazione di disegni e bozzetti per arazzi, esse sorreggono un architrave addobbato con nastri e vistosi festoni di frutta.

La corona e i due scettri della targa centrale plausibilmente fanno riferimento alla destinazione aulica e nobiliare dell'intera serie. L'arrivo di essa va ricondotto allo stretto ambito di traffici e scambi di merci che nella prima metà del XVII secolo orbitarono intorno al porto di Messina e al fiorente mercato della seta, ben delineato dalla Gozzano¹³ e di cui Antonio Branciforti fu acclarato comprario. E' peraltro il momento in cui – nel clima più disteso che qualche anno dopo porterà le potenze europee alla Pace di Westfalia (1648) – il commercio vira decisamente verso l'Olanda e Amsterdam oltre che su Anversa grazie anche all'intervento determinante di società finanziarie e alle dirette loro filiazioni onnipresenti negli scali più importanti del Mediterraneo, Genova, Livorno, Napoli, Messina, Palermo. Come non pensare alla numerosa colonia fiammingo-olandese della città dello Stretto coinvolta a pieno titolo soprattutto nel mercato internazionale della seta ma anche di opere d'arte? Penso a Gio. Battista van den Broeck, a Carlo Bathin, a Enrico Lenaerts il Giovane, soci, spesso imparentati tra loro, gli stessi che grazie all'intermediazione di Cornelis Gijsbertsz van Goor ad Amsterdam consentiranno a Ruffo sin dal '54 l'acquisizione dei dipinti di Rembrandt e più tardi della serie di arazzi con *Storie di Achille* (1664) tratti da disegni di Rubens¹⁴; ed ancora ai pittori-mercanti Abraham Casembrot e Jan van Houbracken consoli delle rispettive Nazioni olandese e fiamminga di Messina¹⁵.

Ma penso soprattutto a Hector Van Achtoven, secondo Susinno¹⁶ «in quel tempo stimato il più ricco mercante e uomo di gusto molto delicato», che - oltre ad essere amico e committente di Van Dyck durante il soggiorno in Sicilia nonché compare di battesimo di Geronimo Gerardi – sappiamo pienamente coinvolto con la moglie Maria nel mercato dell'arte. Dalle carte contabili della società Bernard van den Broecke & Joris Jansen con sede a Livorno la Gozzano¹⁷ rileva che nel '29 Van Achtoven acquistava arazzi, inviati via Napoli-Messina tramite Gaspar de Roomer & Jacomo van Raj. Due partite di spesa del 2 aprile e del 30 giugno venivano a lui indirizzate a Palermo.

È azzardato pensare che si trattasse proprio della nostra serie? Non è detto, ma una cosa è certa: Van Achtoven commerciava pure in arazzi (ottobre 2021).

¹³ N. GOZZANO, *From Flanders to Sicily: the Network of Flemish Dealers in Italy and the International (Art) Market in the Seventeenth Century*, in *Moving Pictures Intra-European trade in Images, 16th-18th Centuries*, eds. N. De Marchi-S. Raux, Turnhout 2014, pp. 151-187

¹⁴ R. DE GENNARO, *Per il Collezionismo...*, 2003, p. XXXVII; N. GOZZANO, *From Flanders...*, 2014, pp. 163-164.

¹⁵ F. CAMPAGNA CICALA, *La Galleria di don Antonio Ruffo e il collezionismo. Appunti per le 'liaison' tra committenti, pittori e mercanti fiamminghi [...]*, in *Siciliè pittura fiamminga*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate-G. Bongiovanni-M. De Luca, Palermo 2018, pp. 37-45.

¹⁶ F. SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi [1724]*, a cura di V. Martinelli, Firenze 1960, p. 166.

¹⁷ N. GOZZANO, *From Flanders to Sicily...*, 2014, p. 168; EADEM, *Trame commerciali e artistiche: il ruolo dei mercanti fiamminghi nella diffusione dell'arte in Italia nel Seicento*, in *Rubens Van Dyck Ribera. La collezione di un principe*, catalogo della mostra a cura di A.E. Denunzio, Cinisello Balsamo 2018, pp. 25-31, in part. 27.

Santos Juanes y el clímax del *bel composto* barroco en Valencia

PABLO GONZÁLEZ TORNEL, *MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA – UNIVERSITAT JAUME I*

El antiguo templo gótico de los Santos Juanes de Valencia fue renovado arquitectónicamente por el maestro albañil Vicente García, contratado con este fin el 24 de noviembre de 1693. Estos fueron los puntos principales de la mudanza arquitectónica que se pretendía realizar entonces: reparar todas las cubiertas y cubrirlas con nuevos tejados; voltear una nueva bóveda tabicada en la nave y el ábside, sin resaltes ni recrecimientos excepto en los lunetos, ventanas y arco toral; rebajar todas las capillas cubriéndolas con nuevas bóvedas vaídas; tapiar las dos capillas del presbiterio e igualar las de los pies que hasta entonces eran simples hornacinas poco profundas; ordenar el alzado del templo mediante pilastras y entablamiento de orden compuesto; macizar el rosetón de la fachada; y realizar una tribuna para el órgano¹.

Concluida la mudanza arquitectónica, comenzó la decoración pictórica del templo, que se confió inicialmente a los hermanos Guilló, naturales de Alcalá de Xivert, los cuales habían trabajado en la Capilla de la Comunión en 1693 demostrando su valía. Mientras se desarrollaba el trabajo de los Guilló, el 28 de febrero de 1695 la junta decidió limitar la decoración pictórica al fresco al espacio sobre la cornisa de la nave, reservando los paños murales para otro tipo de ornamentos². En el ábside se estableció que se pintara la apoteosis de los dos santos titulares, en la bóveda de la nave el Apocalipsis y en el muro de la contrafachada la batalla de San Miguel contra Satán. Finalmente, la ornamentación del espacio disponible entre la cornisa y el suelo fue llevada a cabo por el escultor Giacomo Bertesi y el adornista Antonio Aliprandi, artistas originarios de Lombardía, que revistieron los muros mediante un jugoso programa de decoración en estuco organizado alrededor de las estatuas exentas de las doce tribus de Israel en las pilastras y esculturas de alegorías sentadas en los arcos de embocadura de las capillas. Además, los paños murales se cubrieron de un tapiz carnoso de guirnaldas, conchas, flores, frutos y cartelas de acentuado tono naturalista (Fig. 1)³.

¹ F. PINGARRÓN, *Arquitectura religiosa del siglo XVII en Valencia*, Valencia 1998, pp. 642-661; P. GONZÁLEZ TORNEL, *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*, Valencia 2005, pp. 135-136.

² IDEM, *Arte y arquitectura...*, 2005, p. 149. Cfr. P. Mir Soria, *Los fresquistas barrocos Vicente y Eugenio Guilló*, Castellón 2006.

³ Cfr. M. GIL GAY, *Monografía histórico-descriptiva de la Real parroquia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia 1909.



Fig. 1, *Renovación barroca del templo de los Santos Juanes, 1693-1702, Valencia, vista general antes de 1936*

La labor pictórica de los Guilló se detuvo en 1697, cuando habían pintado once de los doce lunetos y la batalla de San Miguel contra el Dragón a los pies del templo, por notables desavenencias con la junta de fábrica. Ante el desacuerdo de la junta con los resultados que estaba dando el trabajo de los Guilló, se recurrió como juez a Antonio Palomino, pintor de Carlos II, que emitió una devastadora valoración de lo realizado y afirmó que los pintores no habían cumplido con lo capitulado ni con las reglas de la perspectiva, matemática y geometría⁴. La junta de fábrica decidió rescindir el contrato con los Guilló el 2 de enero de 1697 y los castellonenses fueron sustituidos por Antonio Palomino, quien pintó el cascarón del presbiterio en 1699 y la bóveda de la nave y los medallones sobre los arcos de las capillas en 1700 (Fig. 2).

El programa iconográfico, verdadero protagonista de la reforma barroca del templo de los Santos Juanes, fue diseñado por el canónigo Vicente Vitoria, pintor, grabador y personaje destacado de la elite cultural valenciana que se había formado en Roma dentro del taller de Carlo Maratta⁵. Este programa se conoce, primero, gracias al informe que Antonio Palomino hizo en 1697 de las pinturas que habían realizado los hermanos Guilló en la bóveda⁶. También se dispone de dos descripciones del programa iconográfico, que son fundamentales para interpretar el conjunto de pinturas, esculturas y decoraciones. La primera es del mismo Palomino, quien lo describe en el segundo tomo de su *Museo pictórico y Escala óptica*⁷; la segunda, que está redactada directamente en base a la primera, es la descripción hecha por el presbítero Manuel Gil Gay a principios del siglo XX, cuando aún pudo consultar los documentos del archivo de la iglesia⁸.

⁴ J. BORULL, *La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino*, in "Archivo de Arte Valenciano", 1, 1915, pp. 50-58.

⁵ B. BASSEGODA I HUGAS, *Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dènia 1650-Roma 1709), tractadista, pintor, grabador i col·leccionista*, in "Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya", 2, 1994, pp. 37-62.

⁶ J. BORULL, *La decoración pictórica...*, 1915, pp. 50-58.

⁷ A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo pictórico y Escala óptica - Tomo segundo. Práctica de la pintura, en que se trata del modo de pintar á el óleo, temple, y fresco con la resolución de todas las dudas que en su manipulación pueden ocurrir. I de perspectiva común, la de techos, ángulos, teatros, y monumentos de perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la dirección y documentos para las ideas o asuntos de las obras de que se ponen algunos ejemplares*, Madrid 1797, pp. 268-285.

⁸ M. GIL GAY, *Monografía histórico-descriptiva...*, 1909, pp. 15-45.

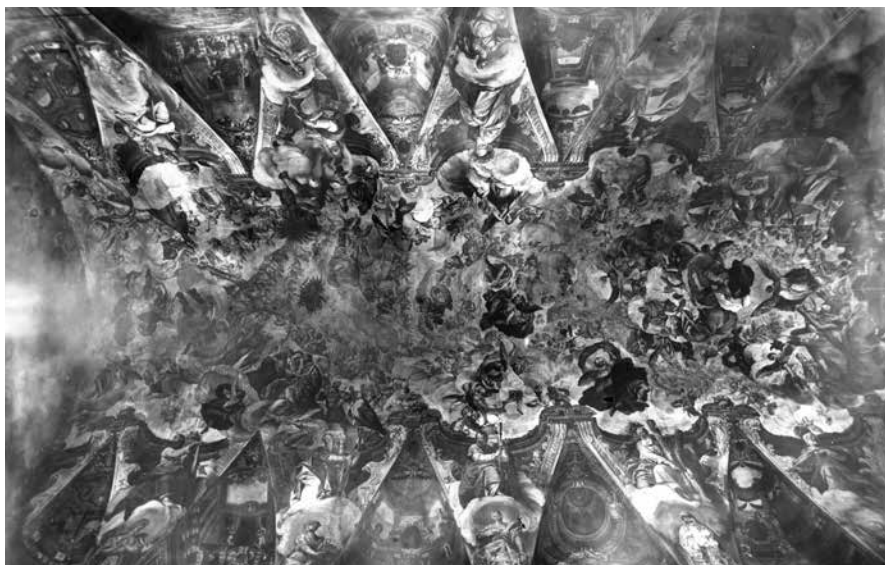


Fig. 2, *Renovación barroca del templo de los Santos Juanes*, 1693-1702, Valencia, pinturas murales de Antonio Palomino antes de 1936

El complejo escultórico que completa el mensaje del templo de los Santos Juanes, realizado por Giacomo Bertesi y Antonio Aliprandi, está íntimamente ligado al resto de la iconografía de la iglesia. Las estatuas de bulto exentas sobre ménsulas en los contrafuertes entre las capillas representan a Jacob y sus doce hijos, es decir, las Doce Tribus de Israel. Sobre los arcos de embocadura de las capillas, óvalos pictóricos representan escenas de las vidas de los dos santos titulares del templo, San Juan Bautista, cuya hagiografía se desarrolla en el lado del Evangelio, y San Juan Evangelista, cuyas escenas ocupan el lado de la Epístola. A los lados de los dichos óvalos se sitúan estatuas de bulto reclinadas sobre el trasdós de los arcos de las capillas formando parejas. Estas estatuas son alegorías de virtudes que refuerzan el mensaje de la escena pictórica que flanquean. Finalmente, en el friso que recorre la base de la bóveda y que separa el programa escultórico del pictórico, en eje con cada uno de los óvalos, se sitúa una cartela con un lema en latín que explica tanto la escena pintada como las virtudes esculpidas.

La motivación teológica e iconográfica de la inclusión de las esculturas de los hijos de Jacob en Santos Juanes es clara. Sus figuras se relacionan con las pinturas de los doce apóstoles sentados sobre tronos pintadas en los lunetos, relacionando el conjunto con el versículo del Evangelio en que Jesús dice que los que lo habían seguido juzgarían a las doce tribus de Israel⁹. En cuanto a la ejecución, solo sabemos que por ella y por la

⁹ A. ALONSO FERNÁNDEZ, *El tema de las doce tribus en el templo de los Santos Juanes*, in "Traza y Baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura", 4, 1974, pp. 29-42.



Fig. 3, *Renovación barroca del templo de los Santos Juanes*, 1693-1702, Valencia, estucos de Antonio Aliprandi y Giacomo Bertesi antes de 1936

serie las estatuas alegóricas Bertesi cobró 3600 libras en 1702¹⁰. Por el texto de Palomino, que cita las estatuas de las tribus solamente en esta ocasión, podemos deducir que estaban acabadas (o al menos en fase de proyecto) ya en 1700, año en el que el cordobés ejecuta las pinturas de los doce apóstoles en los lunetos de la bóveda relacionados iconográficamente con ellas¹¹. Las doce estatuas de las tribus de Israel derivan gráfica e iconográficamente de dos series de grabados muy difundidas en España en el siglo XVII. La primera serie es la de Jaques o Jacob de Gheyn II (1565-1629) titulada *The twelve sons of Jacob* y publicada en Ámsterdam hacia 1589¹². En la misma ciudad y hacia el año 1639 fue publicada la segunda serie dedicada a los Doce patriarcas y realizada por el grabador Johan Sadeler¹³. Los atributos, tanto de las estatuas, como de las fuentes gráficas citadas, dependen del Génesis, capítulo 49, donde Jacob, poco antes de fallecer, bendice uno a uno a sus hijos.

Por su parte, treinta y cuatro estatuas de bulto en estuco reclinadas o sentadas por parejas sobre los arcos de embocadura de las capillas laterales representan alegorías de las virtudes manifestadas por los Santos Juanes en los acontecimientos de su vida que se pintaron en los óvalos pictóricos. Dos de las estatuas, las del Nombre y de la Protección, que se encuentran sobre la puerta de acceso a los pies de la iglesia, están dedicadas a ambos santos, representando el óvalo pictórico, que se ha perdido, la protección de los dos sobre el templo y, en general, sobre la Iglesia. Las restantes se dividen entre San Juan Bautista y San Juan Evangelista (Fig. 3).

En la actualidad, y con la historiografía existente sobre los dos escultores lombardos en la mano, la hipótesis más plausible para explicar el fantástico revestimiento de estuco que cubre el interior del templo parroquial de los Santos Juanes hasta la altura de la cornisa es la colaboración de Antonio Aliprandi y Giacomo Bertesi. Ambos artífices contaban con una trayectoria más que suficiente para emprender una tarea de la envergadura del revestimiento de los Santos Juanes, en la que los referentes compositivos para elaborar la ordenación de los muros parten de obras como Santa Maria in Vallicella

¹⁰ M. GIL GAY, *Monografía histórico-descriptiva...*, 1909, pp. 8-9.

¹¹ A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo pictórico...*, 1797, pp. 287-288.

¹² S. SEBASTIÁN LÓPEZ-M. REYES ZARRANZ DOMÉNECH, *Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes*, Valencia 1989, pp. 91-102.

¹³ A. ALONSO FERNÁNDEZ, *El tema de las doce tribus...*, 1974, pp. 29-42.

o San Juan de Letrán en Roma, modelos a partir de los cuales se explican tanto los medallones flanqueados por esculturas, como las estatuas de Jacob y sus hijos que invaden el espacio de la nave. Tanto Bertesi como Aliprandi contaban con referentes cercanos en el norte de Italia o en el *hinterland* vienes en los que se había empleado alguna de las características que adjetivan el interior de Santos Juanes¹⁴.

En el marco de la renovación global del templo de los Santos Juanes, el 14 de septiembre de 1693 también se encargó a Vicente García la mudanza arquitectónica de las capillas laterales de la iglesia. Se estipuló que se ocultaran las bóvedas de crucería góticas con nuevas bóvedas vaídas y se convirtieran los arcos apuntados de embocadura en arcos de medio punto¹⁵. Inmediatamente después, el 15 de abril de 1694, se confió al arquitecto Gil Torralba, miembro destacado de la junta de fábrica, la venta de todos los retablos de las capillas laterales, puesto que se había establecido labrarlos *ex novo* y todos idénticos. La talla de los nuevos retablos fue confiada a José Cuevas, asistido por Felipe Coral para la ornamentación e imaginería y Pedro Campos para el dorado.

Los nuevos retablos tenían planta trapezoidal, con una hornacina central proyectada con respecto a dos calles laterales muy estrechas. En alzado presentaban sotabanco, banco (en algunos casos con pequeña hornacina para una imagen secundaria), cuerpo único y ático. La calle central, de gran desarrollo, estaba flanqueada por columnas salomónicas, mientras las calles laterales incorporaban medallones pictóricos ovalados y guardapolvos en los extremos. Finalmente, el ático estaba ocupado por un medallón pictórico ovalado sostenido por *putti* y flanqueado por grandes estípites rematados mediante cornisa alabeada. Muchas veces la imagen del ático fue testimonio de las antiguas titularidades de las capillas antes de la reforma barroca. Carátulas y cartelas de hojarasca enriquecían los planos de estos riquísimos retablos que encajan bien con la retablistica del momento y cuya traza ha sido atribuida en ocasiones a Leonardo Julio Capuz¹⁶. Los retablos actuales de escayola dorada sustituyen a los originales tras su destrucción durante la Guerra Civil y recuerdan el estilo de los originales (Fig. 4).



Fig. 4, *Renovación barroca del templo de los Santos Juanes, 1693-1702*, Valencia, detalle de capilla lateral con uno de los retablos de José Cuevas antes de 1936

¹⁴ P. GONZÁLEZ TORNEL, *Arte y arquitectura...*, 2005.

¹⁵ F. PINGARRÓN, *Arquitectura religiosa...*, 1998, pp. 652-653.

¹⁶ D. VILAPLANA ZURITA, *Arte e historia de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia 1996, pp. 72-74.

La última intervención en las capillas durante la reforma que afectó a todo el templo en torno a 1700 (aunque a lo largo de todo el siglo XVIII escultores y pintores se ocuparían de decorarlas) aparece documentada por Gil Gay. Según parece, en 1702 se confió a Vicente Bonay la decoración de las capillas, por la que cobró 55 libras el 14 de septiembre¹⁷. De este artista no existe ninguna referencia documental, salvo que se acepte la hipótesis de Pérez Sánchez de que Vicente Bonay es la misma persona que el Francisco Bonay cuya biografía fue redactada por Orellana y luego recogida por los demás biógrafos de artistas valencianos¹⁸. De hecho, los pocos datos relativos a Vicente encajan con el citado Francisco Bonay, quien, según Orellana, coincidió en Valencia con Palomino (entre 1697 y 1701), viajó a la Corte y a Portugal y, finalmente, regresó a Madrid donde falleció¹⁹. De este Francisco Bonay el Museo del Prado conserva una serie de cuadros de género paisajístico y pastoril que son, en su mayoría, copias literales de estampas, lo que confirma la noticia de Orellana según la cual Bonay se había formado estudiando y copiando grabados holandeses y franceses. Otra vertiente de los lienzos que se le atribuyen es la pintura de perspectiva y de ruinas en la que Bonay manifestó una clara dependencia de modelos italianos²⁰.

La decoración del templo de los Santos Juanes fue para la ciudad de Valencia una revolución en la manera de entender la composición de los interiores eclesiásticos. Su complejo programa iconográfico significó la ruptura con la tradición barroca vernácula y la apuesta por un viraje a la italiana debido a la formación cultural y artística de quién lo elaboró, el canónigo Vicente Vitoria, y de quién lo llevó a cabo, el pintor y tratadista Antonio Palomino. Los dos fueron verdaderos escenógrafos capaces de desarrollar un programa iconográfico entroncado con el Barroco más cosmopolita y profundamente teatral. Lamentablemente, las llamas destruyeron en gran medida la iglesia y su decoración en 1936. Sin embargo, gracias a la Fundación Hortensia Herrero ha comenzado un proceso de restauración que devolverá su antiguo esplendor a esta joya del Barroco.

¹⁷ M. GIL GAY, *Monografía histórico-descriptiva...*, 1909, p. 54.

¹⁸ A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Bonay, paisajista y decorador veneciano*, in "Archivo español de arte", 217, 1982, pp. 19-29.

¹⁹ M.A. DE ORELLANA, *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Valencia 1967 [1ª ed. finales del siglo XVIII], pp. 307-311.

²⁰ A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Bonay...*, 1982, pp. 19-29.

La cappella di Sant'Oliva in San Francesco di Paola a Palermo: sulle origini e sull'intervento decorativo settecentesco

ANGHELI ZALAPÌ, *STORICA DELL'ARTE*

Il 9 novembre 1518, la maestranza dei Sarti di Palermo stipulava un accordo con i Padri Minimi di San Francesco di Paola allo scopo di condividere con essi l'uso dell'antica chiesetta di Sant'Oliva e dell'adiacente *viridarium*, di sua proprietà *pleno jure et dominio* e nella quale aveva sede almeno fin dal 1466, anno della concessione dei capitoli da parte del Senato¹. Il luogo era stato prescelto, infatti, con l'intercessione del viceré Ettore Pignatelli, devoto di San Francesco di Paola, per la costruzione del monastero dell'ordine appena giunto in città².

Il mancato rispetto dell'obbligo di un contributo economico da parte della maestranza, finalizzato alla «maragmata et ornamenta» dell'erigenda, attuale nuova chiesa di San Francesco di Paola, aveva creato una controversia con i Minimi che si era risolta con un primo accordo nel 1548 e una transazione definitiva nel 1554³. Questa prevedeva la concessione ai Sarti della terza cappella a destra della navata dedicata a Sant'Oliva, ubicata «in canto la cappella de li Spinuli intrando di la purta maiuri a mano destra e di l'altra parti lo spettabile signor Alfonso Roys» - rispettivamente la seconda e la quarta -, con facoltà di poterla liberamente «allongari alzari et fora di la ditta cappella di lo spettabile signor Alphonso Roys a similitudini di la detta cappella de li Spinuli eligendo farili una sacristia». I Sarti, dunque, avrebbero potuto ampliare in profondità la cappella a loro destinata e creare una sacrestia dietro al sacello del Ruiz (allora evidentemente a una campata), uniformando presumibilmente il muro esterno della chiesa verso la pubblica strada in corrispondenza di almeno due delle cinque cappelle e in linea con quella a due campate, già sporgente, degli Spinola. La maestranza rinunciava così, di fatto, alla condivisione della chiesa.

¹ Archivio Storico Comunale di Palermo (ASCPa), *Atti Bandi e Provviste*, 1465-1466, ff. 29^v-30^r.

² Sull'argomento si veda: A. MONGITORE, *Le chiese di Palermo*, ed. critica a cura di F. Lo Piccolo, 2 voll., Palermo 2009, II, pp. 101-121; G.M. ROBERTI, *Santa Oliva ovvero la chiesa e convento di San Francesco di Paola di Palermo*, Palermo 1905; G. MENDOLA-F. SCADUTO, *Antonio Belguardo. Un maestro nella Palermo tra XV e XVI secolo: il regesto documentario*, in "Lexicon. Storie e architettura in Sicilia", 22-23, 2016, pp. 108-137. Il documento del 1518 è stato consultato nella copia conservata in Archivio di Stato di Palermo (ASPa), *Corporazioni religiose soppressive di Palermo (CRSPa), San Francesco di Paola (SFdP)*, 1012, atto notaio P. Tagliante, 9/11/1518, s.n.

³ ASPa, *CRSPa...*, 1012, atto notaio N. Castruccio, 6 aprile 1648 e atto notaio G. A. Catalanotto, 8/6/1554, s.n.; altra copia di quest'ultimo è citata in G. MENDOLA-F. SCADUTO, *Antonio...*, 2016, p. 130.



Fig. 1. *Cappella di Sant'Oliva*, Palermo, San Francesco di Paola, veduta (foto Enzo Brai – Publifoto, per gentile concessione)

I Sarti ottenevano anche la «figura di Santa Oliva antiqua (...) qual è al altare di Spinola», con tutta probabilità l'immagine della martire già ubicata sull'altare della chiesetta medievale. La doppia cappella di Cipriano Spinola, portulano del Regno e uomo di fiducia del Pignatelli, era stata costruita infatti, a partire dal 1530, inglobando l'area «ubi est altare vetus Sancte Olive», sotto al quale il corpo della santa «presumitur fore et esse»⁴. Un dipinto «antichissimo» a olio su tavola – forse il medesimo – adornava l'altare dei Sarti nel 1740, quando una relazione stilata in occasione

del *Processus (...) super Cultu ab immemorabili, et antiquissimo tempore prebito Sancte Olive Virginis, et Martiri Panormitana* ne descrive i dettagli: largo sei palmi e alto otto, datato alla metà del Quattrocento dagli estensori della relazione, il quadro raffigurava la santa martire «posta a sedere con li due geroglifici coll'libro in una mano, e dell'Ulivo nell'altra con Diadema sul Capo, Croce in petto, e quattro Angioli con Instrumenti di musica alle mani»⁵. Una *Sant'Oliva* è ricordata nella chiesa da Antonino Mongitore, con il riferimento, tuttavia, a Vincenzo da Pavia⁶. Di lì a poco, a ogni modo, l'opera sarebbe stata smontata dall'altare secentesco a marmi mischi⁷ e sostituita da un nuovo quadro commissionato dalla maestranza nell'ambito di un cantiere di riconfigurazione della cappella che ne avrebbe caratterizzato definitivamente l'aspetto (Fig. 1).

Nell'ottobre del 1751, il console e i consiglieri della maestranza incaricarono il *faber lignarius* Gaetano di Martino di realizzare un «dammuso finto» per occultare la volta reale della cappella⁸, presumibilmente a doppia campata. La scelta di una nuova superficie continua e spaziosa avrebbe permesso di realizzare una decorazione a fresco alla maniera moderna, abbinando, alla tradizionale pittura di figure, la rappresentazione di finte

⁴ ASPa, *CRSpa...*, 1012, atto notaio G. La Rocca, 31/1/1530, s.n.; altra copia è citata in G. MENDOLA-F. SCADUTO, *Antonio...*, 2016, pp. 119, 129-130.

⁵ ASPa, *CRSpa...*, 1097, ff. 126^v-127^r. La relazione è citata, senza indicazione archivistica, da N. MARSALONE, *Il Cavalier Gaspare Serenario pittore palermitano del Settecento*, Palermo 1942, p. 56.

⁶ A. MONGITORE, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, ed. a stampa a cura di E. Natoli, Palermo 1977, p. 77.

⁷ L'altare, attualmente superstite, ben si accorda con la data 1654 incisa su una predella marmorea alla base della lesena sinistra accanto a esso. La cappella ospita fin dal Cinquecento il pozzo dalle acque miracolose che dà accesso agli antri sotterranei nei quali si presumevano conservati i resti mortali della martire palermitana (V. Rosso, *Descrizione di tutti i luoghi sacri della felice città di Palermo. Libri sei...*, ms. del 1590, in Biblioteca Comunale di Palermo Leonardo Sciascia ai segni Qq.D.4, f. 133).

⁸ ASPa, *Notai defunti (ND)*, I stanza, 12203, f. 154^{rv}; 12285, f. 158^{rv}; 12286, ff. 285^r-286^r.

architetture in prospettiva. Il tema prescelto fu quello della volta traforata, documentato negli edifici pubblici e privati palermitani almeno fin dai primi anni del Settecento⁹. Sulla volta della cappella, un finto soffitto traforato a tal punto da ridursi a una sottile cornice dalle linee spezzate, sostenuta da elementi angolari con volute a cavatappi e conchiglie ripiene di fiori, ospita, lungo le bucaure laterali, quattro medaglioni monocromi con le immagini di *Putti* e delle personificazioni di *Fede e Carità* (Fig. 2). La cappella dei Sarti presenta tuttavia una novità rispetto ai suoi precedenti: i trafori non si aprono su spazi *en plein air* in cui ambientare le scene sacre, come nel caso degli oratori delle Dame (1709-1710) e dei Santi Elena e Costantino (1730 ca.), ma rivelano un secondo soffitto leggermente rarefatto per effetto della prospettiva aerea sul secondo piano. Modulato su toni rosa pastello e decorato con fogliame in stucco e riquadri a scaglie, esso presenta a sua volta un traforo centrale che inquadra



Fig. 2, Sebastiano Visalli (quadrature) e Onofrio Lipari (figure), 1751-1752, *Volta traforata con l'incoronazione di Sant'Oliva*, affresco, Palermo, San Francesco di Paola, cappella di Sant'Oliva (foto Enzo Brai – Publifoto, per gentile concessione).

L'incoronazione di Sant'Oliva.
 Con una datazione tra il 1751 e il 1752, il soffitto della cappella dei Sarti si attesta, allo stato attuale degli studi, come uno dei primi esempi noti di volta traforata con effetto a doppia calotta, anticipando i grandi cantieri decorativi di gusto Rococò datati tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del secolo¹⁰. L'affresco costituisce anche prova della precedenza cronologica del modello bidimensionale rispetto alla straordinaria versione tridimensionale in palazzo Valguarnera Gangi (1756-58) e contribuisce all'emergere di nuove personalità nell'evolversi del quadraturismo palermitano.

Per la realizzazione della parte architettonica i documenti sembrano indicare il nome di Sebastiano Visalli, finora registrato dalle fonti archivistiche come pittore di apparati effimeri e decoratore di arredi¹¹. Questi compare come supervisore nel già

⁹ Sull'argomento si veda: A. ZALAPÌ, *I cantieri decorativi e l'apparato pittorico*, in *Oratorio delle Dame al Giardinello*, a cura di R. Riva Sanseverino-A. Zalapì, con contributi di M.C. Di Natale e C. Scordato, introduzione di L. Urbani, San Martino delle Scale 2007, pp. 51-87; S. PIAZZA, *Le grandi opere del Rococò nelle dimore nobiliari del Settecento palermitano*, in *Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale. 1735-1789*, a cura di S. Grasso-M.C. Gulisano, Palermo 2008, pp. 443-453.

¹⁰ Ci si riferisce, in particolare, ai cicli decorativi dei palazzi Valguarnera Gangi, Butera e Santa Croce a Palermo, di villa Rammacca a Bagheria e palazzo Bongiorno a Gangi.

¹¹ L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, Palermo 1993-2016, 4 voll., II, 1993, p. 567; M.C. RUGGERI TRICOLI, *Una "regale crosta": i funerali reali a Palermo fra il Sette e l'Ottocento*, in M.C. Ruggieri Tricoli, *Il "funeral teatro". Apparati e mausolei effimeri dal XVII al XX secolo a Palermo*, con testi di M.D.



Fig. 3, Onofrio Lipari, 1751-1752, *Sant'Oliva in carcere nutrita dall'Angelo*, olio su tela, Palermo, San Francesco di Paola, cappella di Sant'Oliva (foto Enzo Brai – Pubblifoto, per gentile concessione)

citato incarico per la struttura del finto *dammuso* e, nel febbraio 1752, riceve un saldo sulla congrua somma di 28 onze, ottenuta come onorario di «omnium suorum laborum per dicto de Visalli factorum et prestitorum pro servitio dicte Venerabilis Cappelle uti Architecto et Ingignero (...)» come pure per avere fatto tutti li disegni per servitio della nuova fabrica di detta Cappella restando solamente in obbligo detto di Visalli di dipingere il sotto arco»¹². Sarebbe dunque che il Visalli abbia progettato ed eseguito la quadratura pittorica, e che abbia ideato anche parte della restante decorazione

della cappella, per poi uscire definitivamente di scena. A partire almeno dall'agosto del 1752 e certamente fino al gennaio del 1753, infatti, le fonti d'archivio registrano la presenza di Gaspare Giattino¹³ nel ruolo di supervisore e in alcuni casi progettista per lo *staff* di artisti e artigiani attivi nel cantiere. Nel dicembre del 1752 egli riceve un pagamento di 5 onze «pro tot laboribus per dictum de Giattino prestitis uti Ingegnierio et Architecto (...) a toto tempore preterito usque ad presentem diem»¹⁴, ivi incluse alcune modifiche sui progetti presumibilmente già avviati dal Visalli.

Presente ancora quest'ultimo, nel novembre del 1751 era stato dato incarico di dipingere il «quadrone nel tetto a frisco», vale a dire *L'incoronazione di Sant'Oliva*, al trapanese Onofrio Lipari¹⁵, secondo le fonti «celebre virtuoso Paesista» di formazione napoletana ed eccellente naturalista esperto d'ottica¹⁶, ma «men favoloso figurista»¹⁷.

vacirca, B. De Marco Spata, E. D'Amico, P. Palazzotto, Palermo 1993, p. 25 nota 52; A. MARRONE-B. DE MARCO SPATA, *I Visalli: una famiglia di pittori palermitani del Settecento*, pubblicazione *on line* su www.academia.edu, 2021.

¹² ASPa, ND..., 12285, f. 325^{rv}. Le cinque figure preesistenti del sottarco furono poi solamente ritoccate (ASPa, ND..., 12286, f. 227^v).

¹³ Su Gaspare Giattino si veda L. SARULLO, *Dizionario...*, 1993, p. 235.

¹⁴ ASPa, ND..., 12286, ff. 210^v-211^r.

¹⁵ ASPa, ND..., 12285, ff. 156^v-157^r (obbligazione 11/11/1751), 549^v-550^r, 647^{rv} (saldo 18/8/1752).

¹⁶ P. FEDELE DA SAN BIAGIO, *Dialoghi familiari sopra la pittura difesa, ed esaltata...*, Palermo 1788, p. 244; G.M. DI FERRO, *Biografia degli uomini illustri trapanesi dall'epoca normanna fino al corrente secolo...*, 4 tt., Trapani 1830-1850, III, 1831, pp. 134-141; IDEM, *Guida per gli stranieri in Trapani...*, Trapani 1825, pp. 217, 302, 308.

¹⁷ A. GALLO, *Notizie di pittori e mosaicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia. Parte seconda*, ms. del secolo XIX, in Biblioteca Centrale della Regione siciliana Alberto Bombace ai segni XV.H.19, ed. a stampa con saggio introduttivo, trascrizione e note di A. Mazzé, Palermo 2005, pp. 66-67.

L'obbligazione riguardò anche due «quadroni storiati»¹⁸, certamente i dipinti esposti sulle pareti laterali all'interno delle cornici mistilinee in pietra gialla, realizzate dal marmoraro Filippo Pennino¹⁹. Già riferiti al Lipari dalla letteratura artistica a partire da Luigi Lanzi²⁰, i quadroni raffigurano *Sant'Oliva in carcere nutrita dall'Angelo* (Fig. 3) e il *Martirio di Sant'Oliva nella pubblica piazza di Tunisi*, composizioni ricavate, con una certa libertà d'invenzione, dalla serie di incisioni di Girolamo Frezza e Giovan Battista Sintes su disegno di Giovan Battista Calandrucci che corredano la *Vita S. Olivae...* del padre minimo palermitano Onofrio Malatesta, pubblicata a Roma nel 1716²¹. Alla medesima fonte iconografica sembra ricondurre anche il più pittoresco dipinto dell'altare, raffigurante *Sant'Oliva battezza i signori di Tunisi incontrati durante una battuta di caccia*, tradizionalmente attribuito dalla letteratura artistica al cavaliere Gaspare Serenario²². Nel dicembre del 1752, tuttavia, è ancora Onofrio Lipari a obbligarsi con la maestranza, a «farci un quadro grande per l'altare (...) alla misura conforme li sarà consignata dall'Ingegniero, e l'idea conforme gli dirà mastro Antonino Barone»²³. Il dipinto avrebbe dovuto essere consegnato il gennaio successivo, ma solo nel giugno del 1754 si provvedeva alla realizzazione della sua cornice²⁴. L'assenza di un saldo potrebbe mettere in dubbio la paternità del Lipari, ma un ulteriore pagamento al trapanese per un «quadretto ovato» raffigurante *Sant'Omobono*, nel novembre del 1754²⁵, dimostra la presenza del pittore nel cantiere ancora



Fig. 4, Gaspare Firriolo, 1752, *Decorazione del passaggio alla cappella Spinola con medaglione raffigurante Sant'Oliva*, stucco, Palermo, San Francesco di Paola, cappella di Sant'Oliva (foto Enzo Brai – Publifoto, per gentile concessione)

¹⁸ Altri «quattro quattritelli» inclusi nell'incarico non furono realizzati.

¹⁹ ASPa, ND..., 12285, ff. 291^v-292^v (obbligazione 19/1/1752), ff. 484^v-485^r, 651^v-652^r (saldo 22/8/1752); 12286, ff. 42^v-43^r, 172^r, 335^v-336^r, 492^r, 534^v.

²⁰ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia...*, 3 voll., Bassano 1795-1796, I, pp. 645-646.

²¹ O. MALATESTA, *Vita S. Olivae Virginis, et Martyris Panormitanae...*, Roma 1716, tavv. 31, 35, 45. Per compensare la dilatazione dovuta al formato orizzontale, il Lipari sembra combinare tra loro più incisioni.

²² IDEM, *Vita...*, 1716, tavv. 14, 27. Il primo riferimento al Serenario è in G. PALERMO, *Guida istruttiva...*, V, Palermo 1816, p. 100. Per una bibliografia si veda P. PALAZZOTTO, *Sante e Patroni. Iconografia delle Sante Agata, Cristina, Ninfa e Oliva nelle chiese di Palermo dal XII al XX secolo*, catalogo della mostra, Palermo 2005, pp. 60-61.

²³ ASPa, ND..., 12286, ff. 183^v-184^r.

²⁴ ASPa, ND..., 12287, ff. 773^v-774^r, 805^v-806^r.

²⁵ ASPa, ND..., 12288, f. 290^{r-v}.

a questa data. Un giudizio stilistico è compromesso, purtroppo, dalle cattive condizioni di conservazione delle tre tele che, tuttavia, rivelano alcuni brani di qualità, a differenza dell'affresco certamente più ordinario.

Alla ridefinizione decorativa della cappella contribuirono poi una serie di altre figure. Nell'agosto del 1752, Gaspare Firriolo, nella sua fase tardo serpottiana, si impegnava a «stucciare tutta la cappella» nelle fattezze che ancora oggi si vedono (Fig. 4), «giusta la forma del disegno quale resta in potere di detto di Firriolo sottoscritto da mastro Antonino Barone con farci di già oltre il detto disegno sopra la machinetta di marmo due vasi e nel mezzo una giorlanda di pampini d'alloro», il tutto «benvisto» all'architetto Giattino²⁶. Questi disponeva ancora il disegno per il perduto pavimento in mattoni di Valenza, commissionato a don Nicolò Sarzana nell'ottobre 1752²⁷, e dirigeva gli indoratori Matteo Turturici e Paolo Caruso impegnati ad «addorare d'oro di zicchina tutto il stucco e trattizzo della venerabile cappella»²⁸. Una serie di *fabri lignarii*, intagliatori e indoratori provvedeva alla realizzazione degli arredi: le cornici dei quadri laterali (*faber lignarius* Antonino Vannelli e *indorator* Matteo Turturici, ottobre 1752²⁹), quella del quadro dell'altare (*intagliator* Vincenzo Di Stefano e *indorator* Sebastiano Rametta, giugno 1754³⁰), l'altra del *Sant'Omobono*, diverse ninfe e due torcierci argentati (*intagliator lignaminis* Jacopo Siragusa e *indorator* Francesco Tumminia, giugno-settembre 1754³¹), due *boffettini* (*intagliator* Paolo Paparcura e Francesco Tumminia per i piani dipinti in lapislazzulo, settembre-ottobre 1754³²).

Il 31 agosto 1755, un passaggio di consegna di beni dal vecchio al nuovo console chiudeva simbolicamente il cantiere, registrando il patrimonio d'arte che corredeva la cappella³³. Oltre agli arredi commissionati tra il 1751 e il 1754, l'inventario ricorda le suppellettili presumibilmente più antiche e, tra queste, un «panno di velluto cremesino con sua cornice dorata in mezzo Santa Oliva e Santo Uomobono con scuto di gallone d'oro, ad una faccia in mezzo numero 4 forbici di piancia d'argento alle spiche aquila d'argento, e tabellino d'argento», una statua piccola di legno raffigurante *Sant'Oliva* e diverse opere in argento: un piedistallo con la reliquia di sant'Omobono, un ramo d'olivo con 24 «cocci», «due Angelini piccoli», «24 vasi dorati», diverse corone tra cui una «di cinque poste di pietra incarnatina incatenata ed ingastata di per filo d'argento con 6 palmi di zagarella» e una statua grande della «Gloriosa Santa Oliva» alta sette palmi, l'unica nota al momento, con il riferimento a Michele Ricca, tra le suppellettili appartenute all'onorabile maestranza³⁴.

²⁶ ASPa, ND..., 12285, ff. 624^r-625^r (obbligazione 9/8/1752), 642^r-643^r, 666^{r-v}; 12286, ff. 93^{r-v}, 98^r-99^r, 171^v (saldo 12/10/1752 e apoca 29/11/1752).

²⁷ ASPa, ND..., 12286, ff. 79^r-80^r; 12287, 275^r-276^r (saldo 26/11/1753).

²⁸ ASPa, ND..., 12285, ff. 645^r-646^r; 12286, ff. 115^r-116^r, 117^r-118^r, 209^{r-v}, 327^r-328^r.

²⁹ ASPa, ND..., 12286, ff. 108^{r-v}, 115^r-116^r.

³⁰ Cfr. *supra*, nota 24.

³¹ ASPa, ND..., 12287, ff. 753^{r-v}, 802^r-803^r; 12288, ff. 45^r-46^r, 110^r-111^r, 159^r-160^r.

³² ASPa, ND..., 12287, ff. 68^r, 159^r-160^r.

³³ ASPa, ND..., 12209, ff. 945^r-947^r.

³⁴ P. Palazzotto, *Sante...*, pp. 42-43, con bibliografia precedente.

Arte e confraternite in Basilicata. Commissioni settecentesche nella chiesa confraternale di San Francesco da Paola a Matera

ELISA ACANFORA, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA BASILICATA*

Mi fa piacere tornare sul tema dell'arte confraternale, un tema caro a Maria Concetta Di Natale, cui la studiosa ha dedicato nel 1993 una mostra con un prezioso catalogo, focalizzato sull'arcidiocesi di Palermo¹, che ha costituito un contributo fondamentale non solo nell'avvio delle indagini sul territorio siciliano² ma anche nel quadro generale dell'interesse moderno sull'argomento, che ha toccato diverse regioni, pure dell'Italia meridionale, con indagini mirate.

Se ancora nel 1975, infatti, Rocchina Abbondanza poteva lamentare per il Mezzogiorno l'«assai esigua l'attenzione rivolta alla storia delle confraternite e dei luoghi pii in genere», e «per la Basilicata in particolare» per la quale costituiva eccezione solo il «breve ed interessante lavoro della Vitale»³, già a distanza di un trentennio da quella data, la situazione storiografica, almeno nell'assetto complessivo dei contributi sul Meridione, era decisamente mutata. Come poteva osservare, invero, Cosimo Damiano Fonseca nel 2005, «l'universo confraternale del Mezzogiorno d'Italia ha conosciuto negli ultimi tre decenni del secolo appena decorso una mole straordinaria di studi e ricerche»⁴.

Gli avanzamenti, così lucidamente descritti, sembrano tuttavia ancora contraddetti dal caso della Basilicata, rimasto pur sempre ai margini dell'interesse critico. Per le compagnie lucane, se da un lato proprio il saggio pionieristico di Rocchina Abbondanza ha aperto la strada all'analisi della loro morfologia, i contributi specifici, come ha ripercorso in tempi recentissimi lo stesso Fonseca, non possono che annoverare «non molti titoli», per lo più gravitanti nell'ambito degli studi sulla pietà popolare⁵ e certo lontani dalle problematiche storico artistiche. Va

¹ *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo: storia e arte*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1993. Si veda alle pp. 17-20 un inquadramento generale del fenomeno della committenza confraternale.

² Per la Sicilia cfr. P. PALAZZOTTO, *Palermo: guida agli oratori; confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Palermo 2004.

³ R.M. ABBONDANZA, *Confraternite e luoghi pii in Basilicata nell'età moderna*, in *Società e Religione in Basilicata nell'età moderna*, atti del Convegno (1975), Roma 1977-1978, 2 voll., II, 1978, p. 9. Il saggio cui la studiosa fa riferimento è quello di G. METER VITALE, *Una confraternita di Disciplinati a Potenza nel XV secolo*, in "Archivio storico per la Calabria e la Lucania", 1965-1966, pp. 223-240, dedicato esclusivamente alla confraternita che si riuniva nella chiesa potentina di San Michele.

⁴ C.D. FONSECA, *Presentazione*, in R. BONGERMINO, *Le Confraternite di Laterza tra Chiesa e Società*, Galatina 2005, p. V.

⁵ C.D. FONSECA, *Basilicata confraternale*, in *Viridarium Novum. Studi di Storia dell'Arte in onore di Mimma Pasculli Ferraro*, a cura di C.D. Fonseca-I. Di Liddo, Roma 2020, pp. 179-185, cui rimando per la disamina della storiografia sul mondo confraternale in Basilicata. A questa ricognizione si aggiunga G.A. LAURINO, *La confraternita della Vergine*



Fig. 1, Vito Antonio Conversi, 1755, *Il rogo delle spoglie di San Francesco da Paola da parte degli Ugonotti (Il martirio postumo del santo)*, olio su tela, Matera, chiesa confraternale di San Francesco da Paola

altresì rilevato che manca tuttora persino un censimento esaustivo dell'arcipelago associativo a livello locale, e in particolare nel momento di maggiore diffusione, riconosciuto tra la seconda metà del XVI secolo sino alla prima metà del XVII secolo, in connessione ai dettami tridentini⁶. Un'impresa questa – auspicabilmente preliminare a qualsiasi ricognizione specifica –, per la quale possiamo contare soprattutto sull'intervento recente, appena ricordato, di Fonseca, che, portando cinque esempi nel campo del patrimonio artistico, ha fornito una prima mappa della «verosimile consistenza numerica» delle associazioni laicali lucane⁷.

Per la Basilicata, vale la pena, dunque, di sottolineare l'urgenza di aprire un filone di studi indirizzati al patrimonio artistico di pertinenza confraternale, che venga a colmare il divario storiografico rispetto alle altre aree meridionali anche limitrofe. E, al momento, a valle di una mancata messa a fuoco del fenomeno, non posso fare altro che

a Tito, in "Basilicata Regione notizie", n. 109, 2004, pp. 52-53; *Sui passi dei pellegrini. Un itinerario attraverso i luoghi del sacro in Basilicata*, guida alla mostra a cura di V. Verrastro, Potenza 2000, pp. 43-78; sulla congregazione materana di San Francesco di Paola si veda la pur scarsa bibliografia alle note seguenti. Opere di provenienza confraternale sono state esposte e schedate in *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, catalogo della mostra a cura di D. Catalano-M. Ceriana-P. Leone de Castris-M. Ragozzino, Napoli 2019, schede 2.20, 5.6, pp. 262, 349, e in *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, catalogo della mostra a cura di E. Acanfora, Firenze 2009, schede 34, 64, 66, 105, pp. 141, 153, 164. Ricordo inoltre il recente convegno di studio *XXVI Cammino Nazionale delle Confraternite* (Matera, 14-16 giugno 2019), in cui ho presentato il mio contributo su *Il patrimonio storico artistico delle Confraternite della Basilicata*. Sul fenomeno confraternale in generale cfr. anche G. CASSIANI, *Confraternite e vita religiosa in Italia nell'età del riformismo illuminato*, in *San Rocco nell'arte. Un pellegrino sulla Via Francigena*, catalogo della mostra, Milano 2000, pp. 100-106; M. Gazzini, *Studi confraternali: orientamenti, problemi, testimonianze*, Firenze 2009.

⁶ Cfr. G.A. LAURINO, *La confraternita...*, 2004, p. 52.

⁷ C.D. FONSECA, *Basilicata...*, 2020, in specie p. 185.

proporre qui un caso di studio esemplare, nell'attesa di avviare una più vasta campionatura supportata da appigli documentari.

La scelta è ricaduta sulla congregazione laicale materana, tutt'ora esistente, che è intitolata a San Francesco da Paola e che ha sede nella chiesa omonima, fortunatamente ancora guarnita di documentazione archivistica, di cui fornisco alcune anticipazioni. Per contro, l'interesse storiografico che ha investito sino a oggi la chiesa del sodalizio risulta davvero risicato e si circoscrive sostanzialmente alla guida parrocchiale a stampa del canonico Antonio Tortorelli uscita nel 1974⁸. Uno studio successivo, pubblicato nel 2010, si deve alla mia allieva Eleonora Carmela Bianco⁹, che nel suo volume su *Matera barocca* si è occupata delle vicende settecentesche dell'edificio, in parallelo a quelle della chiesa del Purgatorio nata come sede della confraternita delle Sante Anime del Purgatorio.

Sulla scorta di questi due unici contributi, si possono ripercorrere, innanzitutto, le vicende dell'edificazione della fabbrica consacrata a San Francesco di Paola, di cui intendiamo appunto occuparci, sia quelle della congregazione eponima. Quanto a quest'ultima, la sua data di fondazione, riportata non senza evidenti discrepanze dal Tortorelli¹⁰, è suffragata da un'epigrafe¹¹, per cui sappiamo che dal 1640 essa officiava nella chiesa di Santa Maria in Armeniis, dove si trovava l'altare dedicato al proprio santo titolare. Nel 1684, tale chiesa rupestre, per le condizioni di insalubrità in cui versava da anni, fu sconsacrata dall'arcivescovo Antonio de los Ryos y Colminares e, nella circostanza, i confratelli furono dotati di una piccola cappella *extra moenia*, in prossimità del monastero dell'Annunziata. Ma anche quella risultò poi inadatta per l'umidità e incapace di raccogliere il «concorso dei devoti», e così, a detta ancora dei referti dell'archivio già noti, il 16 settembre 1772 l'assemblea dei fratelli si espresse per cambiare la propria sede¹². Il progetto si concretizzò il 3 novembre 1773, quando il priore Giovan Battista Maruggi portò in approvazione le spese occorrenti alla nuova fabbrica¹³.

Come ha osservato la Bianco¹⁴, la decisione, nel 1772, da parte dei confrati di fondare una nuova chiesa venne a ridosso dell'esempio della confraternita delle Sante



Fig. 2, Francesco Oliva, 1785 circa, *Educazione della Vergine*, olio su tela, Matera, chiesa confraternale di San Francesco da Paola

⁸ A. TORTORELLI, *La congregazione laicale e la chiesa di S. Francesco da Paola in Matera. Monografia storico-artistica*, Fasano di Puglia 1974. Il canonico si fonda evidentemente su documenti dell'archivio confraternale, che cita tuttavia senza fornirne trascrizione e segnatura.

⁹ E.C. BIANCO, *Matera barocca*, con introduzione di E. Acanfora, Firenze 2010, pp. 55-58.

¹⁰ A. TORTORELLI, *La congregazione...*, 1974, pp. 7, 8.

¹¹ A. TORTORELLI, *La congregazione...*, 1974, p. 7, riporta il testo dell'epigrafe, basandosi inoltre sulle notizie tratte da M. MORELLI, *Storia di Matera*, Matera 1963.

¹² A. TORTORELLI, *La congregazione...*, 1974, p. 22.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ E.C. BIANCO, *Matera...*, 2010, p. 55.



Fig. 3, Francesco Oliva, 1785 circa, *Annunziazione*, olio su tela, Matera, chiesa confraternale di San Francesco da Paola

Anime del Purgatorio che proprio in quegli anni si era attivata perché fosse conclusa la costruzione della sua sede ecclesiale.

Interamente finanziati dai confratelli, i lavori alla nuova chiesa, titolata a San Francesco da Paola, videro una prima fase che si interruppe al primo ordine inferiore della facciata, nel cui portale compare incisa la data 1774. Del progetto architettonico era stato incaricato il capomastro materano, ancora poco noto, Lazzaro Caputo, che mostra un lessico aggiornato sulle novità pugliesi e di fatto esemplificato sulla facciata della chiesa materana del Purgatorio, terminata nel 1770 ad opera dell'architetto Giuseppe Fatone di Andria.

Nel 1791 si procedette alla conclusione del prospetto, affidata a un altro capomastro materano, Michele Del Giudice, forse proseguendo, come ha inteso la Bianco, il progetto precedente, così che il risultato risulta nel complesso coerente. Una volta conclusa la facciata, la chiesa venne consacrata il 29 settembre 1795, come attesta l'iscrizione posta a sinistra nell'atrio.

Nell'occasione odierna presento alcuni documenti inediti, iniziando, in un percorso *à rebours*, col segnalare due inventari moderni, stilati rispettivamente il 18 gennaio 1936 e il 14 gennaio 1957, che si conservano in copia nell'Archivio Capitolare di Matera¹⁵. Essi descrivono i beni appartenenti alla confraternita, che si identificano esattamente con gli arredi attuali della chiesa, senza eccessivi depauperamenti (a parte un furto recente che ha interessato il corredo degli argenti) e ne provano, evidentemente, la commissione da parte dei confratelli, dediti ad attività caritative e assistenziali come pure al decoro dell'edificio ecclesiale¹⁶. Non avendo in questa sede sufficiente spazio per soffermarmi nel dettaglio, desidero portare l'attenzione sul dipinto del pittore materano Vito Antonio Conversi¹⁷ raffigurante *Il rogo delle spoglie di San Francesco da Paola da parte degli Ugonotti* (Fig. 1), che nell'inventario del 1957 (dove sono elencati con attenzione anche le tele) viene descritto nell'oratorio, come un «quadro antico con l'immagine del santo». Firmato e datato 1755¹⁸, come si conferma grazie al restauro eseguito recentemente da Sofia Vakali, e vergato dallo

¹⁵ Nel fascicolo intitolato alla congrega; ringrazio Annunziata Bozza per avermi aiutato nel reperimento.

¹⁶ A. TORTORELLI, *La congregazione...*, 1974, pp. 10-15.

¹⁷ Sul Conversi si vedano la biografia e le schede relative di D. FESTA, schede 50, 117-119, in *Splendori...*, 2009, pp. 146, 169-170, 223-224; M. PELOSI, *I Conversi: una dinastia di pittori fra Calabria, Basilicata e Puglia. Notezze storico-genealogiche e recenti acquisizioni*, in "Mathera. Rivista trimestrale di storia e cultura del territorio", n. 14, IV, 2020, pp. 248-295, non mi trovano d'accordo, tuttavia, le attribuzioni al pittore delle pale materane all'altare maggiore nella chiesa del Purgatorio e in San Domenico (M. PELOSI, *I Conversi...*, 2020, figg. 15c, 26).

¹⁸ Generalmente se ne indica a torto la data 1758: così in M. PADULA, *Guida di Matera: una città antica*, Matera 1983, ed. Matera 1991, p. 38; A. GRELLE IUSCO-S. IUSCO, in *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*, catalogo della mostra, a cura di A. Grelle Iusco, Roma 1981, ed. anast. con note di aggiornamento, Roma 2001, nota 124/4 p. 311; A.M. RUSSO, scheda ministeriale 1987, rev. L. Fragasso 2006; D. FESTA, in *Splendori...*, 2009, pp. 170, 224; E.C. BIANCO, *Matera...*, 2010, p. 88, sebbene la firma e la data siano state lette in modo corretto prima del restauro da A. Tortorelli, *La congregazione...*, 1974, pp. 15, 20, da

stemma della famiglia Moro sul margine sinistro¹⁹, esso fu certo su commessa di un membro della casata. Lecito, dunque, pensare a un donativo di Donato Antonio Moro, che morì nel 1781, piuttosto che, come è stato alternativamente ipotizzato, a un lascito ottocentesco²⁰; si può infatti immaginare che esso fosse stato realizzato dal Conversi – che nel gruppo laicale fu eletto priore proprio nel 1755 e nel 1756²¹ – per la precedente cappella *extra moenia* vicina all'Annunziata, risultando evidente nel tema iconografico scelto (che celebra il martirio postumo del santo patrono) il legame con il sodalizio laicale.

I riscontri archivistici già rintracciati hanno permesso di precisare che la campagna decorativa dell'interno della nuova chiesa cittadina iniziò nel 1776 e interessò la zona absidale. Come risulta infatti da una relazione assembleare del 25 aprile 1776 e da un atto notarile, rogato il 10 giugno dello stesso anno, il duca materano Domenico Malvinni Malvezzi si impegnò a devolvere alla confraternita la cifra di 80 ducati per la realizzazione dell'altare maggiore marmoreo e degli stucchi nell'abside e incaricò Francesco Adago, «suo fattore di campagna» e confrate nella congrega, a sovrintendere a tali lavori.

A questa fase ornativa risale l'*Immacolata* nella seconda cappella a destra, firmata e datata in quel medesimo anno dal pittore locale Nunzio Nicola Bonamassa, che venne commissionata dal confratello, allora cassiere, Giuseppe Felice Losavio, ricordato da una iscrizione sulla tela. Il nome di questo affiliato compare pure sulla *Crocifissione*, una tela, a giusta ragione assegnata dalla Bianco allo stesso Bonamassa, che ora si trova in sagrestia, ma che probabilmente corredeva uno degli altari laterali.

Voglio ora soffermarmi sulle due tele in ovale poste a *pendant* ai lati opposti del presbiterio, raffiguranti una *Annunciazione* (Fig. 3) – che, come posso stabilire, deriva da una stampa di traduzione dall'anversese Gerard Seghers (Fig. 4) – e una cosiddetta *Sacra Famiglia* (meglio identificabile nell'*Educazione della Vergine*) (Fig. 2), che, sebbene ben visibili nella loro collocazione preminente, sono rimaste sinora prive di paternità (così in un documento del 10 aprile 1867)²² e indicate genericamente come opere della seconda metà del Settecento²³. Senza proporre attribuzione, la Bianco le ha datate all'ottavo decennio del secolo, osservando la presenza della dedica



Fig. 4, Schelte à Bolswert (Schelte Adamsz Bolswert) (da Gerard Seghers), *Annunciazione*, incisione

G. Lerede, *I Conversi tra Matera e la Puglia*, Fasano 2003, p. 159, e, quindi, segnalate nel mio intervento del 2019 (cfr. *supra*, nota 5) e in M. PELOSI, *I Conversi...* 2020, p. 282.

¹⁹ A. TORTORELLI, *La congregazione...*, 1974, p. 20.

²⁰ M. PELOSI, *I Conversi...* 2020, p. 284.

²¹ *Ibidem*.

²² Archivio della chiesa di San Francesco da Paola di Matera (da ora in poi AASFPMT), doc. n. 1475 che devo alla segnalazione di Marco Pelosi.

²³ A. TORTORELLI, *La congregazione...*, 1974, p. 46, ill. pp. 9, 16; A.M. Russo, schede ministeriali 1987, rev. L. Fragasso 2006.

da parte del confratello Francesco Adago, ricordato – lo si è detto poc'anzi – nei documenti del 1776 come fattore di Domenico Malvinni Malvezzi. Di lui – grazie ai risultati delle indagini archivistiche che devo alla generosità di Marco Pelosi – sappiamo che era nato nella cittadina lucana il 25 dicembre 1712²⁴, e che il 3 agosto 1749, all'età quindi di trentasei anni, era stato accolto nella confraternita²⁵. Il 20 novembre 1768, per stendere il proprio testamento, Francesco Adago chiamò nella sua abitazione «nella contrada di Sotto il Sedile» il notaio Ludovico Saverio De Parra, che nell'atto lo dichiarò «infermo di corpo, sano, per la grazia di Dio, di mente, ed in retta eloquela esistente»²⁶. La data di questo documento non risulta, tuttavia, vincolante per restringere *ad annum* l'esecuzione dei due ovati da lui commissionati, dal momento che la sua morte avvenne diversi anni più tardi e si può fissare al 5 novembre 1791²⁷.

Per via stilistica posso restituire, in questa sede, le due tele al pennello di Francesco Oliva, pittore di origini mormanesi – il cui profilo è stato recentemente risarcito, su salde basi archivistiche, dopo vari fraintendimenti²⁸ –, e che sappiamo essersi stabilito, in seguito, nella cittadina lucana di Tursi, dove è attestato almeno dal 1773. Tra i più dotati protagonisti della pittura regionale del secondo Settecento volta al gusto rocaille, egli è ben riconoscibile – nei due tondi qui riconsiderati, come pure nella nota serie di tele (1785), vicina per stile e forse anche per cronologia, nella chiesa del Purgatorio – per l'eleganza delle formule compositive, per l'andamento ritmico e incernato dei panneggi, per la singolare tenerezza sentimentale delle teste, nonché per l'intensa morbidezza di modellato dovuta a passaggi chiaroscurali sfumati in una luce soffusa e vellutata; aspetti questi che si accompagnano a inserti sapidi e domestici, quali il cestino da cucito nell'*Annunciazione* (Fig. 3) e la canestra con i panni nell'*Educazione della Vergine* (Fig. 2), che rimandano alla realtà feriale.

Richiesto qui da uno dei confrati, forse non lontano dal 1785 quando fu promossa una ulteriore campagna ornativa a stucco²⁹, Francesco Oliva va dunque riletto nella sua capacità di corrispondere alla devota spiritualità confraternale, nei toni accostanti legati alla pietas popolare, e alle tematiche figurative, che, come nell'*Educazione della Vergine*, si richiamano all'esercizio corale delle pratiche educative e di formazione spirituale proprie delle *fraternitates*, nella loro funzione precipua di enti assistenziali ed educativi³⁰. Analoghe considerazioni valgono per Vito Antonio Conversi, che come lui lavorò anche per la congrega del Purgatorio³¹, confermandosi così la stretta consentaneità di intenti e di commissioni tra le due associazioni laicali cittadine.

Desidero esprimere il mio ringraziamento a Marco Pelosi, responsabile dell'archivio della chiesa di San Francesco da Paola, al parroco don David Mannarella e altresì ad Annunziata Bozza e a Sofia Vakali.

²⁴ Archivio Diocesano di Matera (da ora in poi ADMt), *Fondo Cattedrale, Anagrafe sacramentale*, Battesimi 1700-1712, f. 121^v: «Eodem die [25 dicembre 1712] Canonicus Don Liborius Vavarella baptizavit Franciscum Xaverium, Thomam, natum ex Bellisario Antonio Adago, et Iulia Antonia Barbone coniugibus. Patrinis Gregorio Spagnuolo, et Porzia Morcinelli».

²⁵ AASFPMt, doc. n. 1190, f. 1^r.

²⁶ Archivio di Stato di Matera, *Fondo notarile, Protocolli originali dei notai di Matera*, not. Ludovico Saverio De Parra, n. 43, coll. 427, Protocollo atti vari 1768, ff. 171^v-176^r.

²⁷ ADMt, *Fondo Cattedrale, Anagrafe sacramentale*, Defunti 1786-1796, f. 54^v.

²⁸ Grazie alla tesi di laurea e alla biografia edita da M. VICECONTE, *Francesco Oliva*, in *Splendori...*, 2009, pp. 255-256. Sul pittore e sul Conversi cfr. inoltre E. ACANFORA, in *Splendori...*, 2009, p. 25.

²⁹ A. TORTORELLI, *La congregazione...*, 1974, p. 46.

³⁰ Su questa iconografia, cara ai sistemi didattici avviati dalla riforma posttridentina e dove la Vergine bambina simboleggia l'umiltà e l'obbedienza, vedi di recente R. MORSSELLI, *Indagini su una ritrovata Educazione della Vergine Maria del periodo italiano di Rubens*, in "Storia dell'arte", n.s., 2019, n. 1-2, in specie pp. 164-171 (con bibl.).

³¹ Su cui M. PELOSI, *I Conversi...*, 2020, pp. 273, 275 (con bibl.).

Progettare a distanza: un disegno per palazzo Belmonte a Palermo?

MARCO ROSARIO NOBILE, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO*

Un disegno dell'Accademia di San Luca (Fig. 1), firmato dall'architetto Francesco Nicoletti (Trapani 1703/9 - Roma 1776)¹, datato 20 aprile 1758, e relativo alla sezione di un palazzo, sembra, per una serie di aspetti e di motivazioni convergenti, potersi relazionare a un primo stadio progettuale per il palazzo Belmonte di Palermo². Anche se rimane assente l'assoluta evidenza, una serie di plausibili indizi di corrispondenza convergono complessivamente nell'individuazione.

Il primo motivo è legato alla configurazione di un edificio civile, posto presumibilmente su un lotto allungato, con due cortili in successione, separati da un passetto. Il rapporto dimensionale tra i due cortili (il primo dei quali rettangolare, il secondo presumibilmente quadrato) e le misure del passetto appaiono pressoché sovrapponibili a quelle dell'edificio realizzato. Basterebbe il confronto con la tavola di Hittorff e Zanth, rappresentante il palazzo (1835)³ per dedurre l'esistenza di una relazione (Fig. 2). Il

¹ Per il disegno si vedano: P. MARCONI-A. CIPRIANI-E. VALERIANI, *I Disegni di Architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 2 voll., Roma 1974, n. 3211 e inoltre la scheda della biblioteca Herziana (<http://lineamenta.biblhertz.it:8080/Lineamenta/1033478408.39/1035196181.35/Kx-rv8MLL/Sh-rv96E9/view>). Per il suo autore rimandiamo, anche per ulteriore bibliografia, a T. MANFREDI, *Nicoletti Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78 (2013), ([https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-nicoletti_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-nicoletti_(Dizionario-Biografico))). Si ringraziano il professore Francesco Cellini e la dottoressa Valentina Oodrah del servizio fotocopie dell'Accademia di San Luca per avermi concesso l'autorizzazione a pubblicare il disegno e per la cortese collaborazione.

² Il contributo più recente e completo sul palazzo è quello di A. BELVEDERE-S. MONTANA, *Palazzo Belmonte a Palermo*, in "Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo", 16, 2013, pp. 41-52. Tra i numerosi contributi sul palazzo si vedano inoltre: V. CAPITANO, *Giuseppe Venanzio Marvuglia, architetto, ingegnere, docente*, 3 voll., Palermo 1984, 1ª parte, pp. 91-110; S. PIAZZA, *Architettura e nobiltà. I palazzi del Settecento a Palermo*, Palermo 2005, p. 67, 85, 154; P. PALAZZOTTO, *Oltre il gusto barocco: note su un ipotetico intreccio romano tra Robert Adam e Giuseppe Venanzio Marvuglia (1755-1759)*, in *Studi in onore di Francesco Federico Mancini*, a cura di F. Marcelli, Città di Castello 2020, pp. 27-45.

³ J.I. HITTORFF-L. ZANTH, *Architecture moderne de la Sicile*, Paris 1835, pl. 54. Si veda inoltre M. KIENE, *Die Alben von Jakob Ignaz Hittorff. Das Album "Sicile moderne"...*, Köln 2013, disegno 184, p. 127. Gli schizzi di rilievo del primo Ottocento, conservati al Riba di Londra e redatti da architetti come Cockerell (si veda <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/palazzo-riso-corso-vittorio-emanuele-palermo-sicily-ground-floor-plan-perspectives-of-courtyard-and-o/poster/rid/RIBA67133.html>) o Goldicutt, mostrano la ripetitività delle copie, interpretabile non solo come

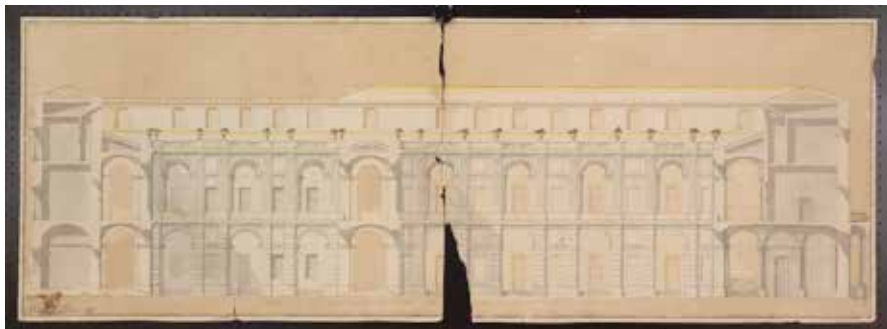


Fig. 1, F. Nicoletti, 1758, *sezione di palazzo*, Archivio Accademia di San Luca, Roma, 3211

confronto tra le due rappresentazioni, distanti vari decenni l'una dall'altra, non è poi una forzatura, dal momento che è pressoché certo che Hittorff stesse utilizzando rilievi tardo settecenteschi, probabilmente schizzi quotati di Léon Dufourny, il quale potrebbe a sua volta avere avuto accesso ai disegni di cantiere di Giuseppe Venanzio Marvuglia: le distanze cronologiche tra i grafici sono quindi molto meno ampie di quanto possa indicare la data di pubblicazione de *L'architecture moderne*. In questo raffronto, anche la configurazione degli alzati presenta evidenti riscontri proporzionali, sia per i due livelli del palazzo, che per il terzo piano, coperto a tetto, che si arresta, almeno a livello di falda, in corrispondenza del passetto, quest'ultimo a due piani e con la stessa copertura in entrambe le rappresentazioni. Un'ulteriore equivalenza formale sta nella organizzazione tripartita di campate del vestibolo, fermo restando che, nel disegno dell'Accademia, la dimensione del blocco su via Toledo risulta drasticamente ridotta, ma su questo aspetto sarà necessario tornare più avanti.

Continuando con gli argomenti che suggeriscono l'identificazione, va ricordato che anche la datazione del grafico si inserisce perfettamente nelle questioni sinora note. Nel 1758 Giuseppe Emanuele Ventimiglia e Statella, principe di Belmonte (1716-1777)⁴, al culmine del successo politico cittadino, doveva sentire l'urgenza di una riconfigurazione complessiva del palazzo di sua proprietà. Le due parti di cui era composto, il cinquecentesco palazzetto Afflitto e le pertinenze retrostanti, sebbene sottoposte a notevoli interventi di rinnovamento, mal si collegavano.

Il nuovo ruolo di Maggiordomo di Corte e la convocazione a Napoli da parte del sovrano, l'anno successivo, tuttavia, possono avere spinto il principe a richiedere ulteriori pareri ad architetti della capitale, come Ferdinando Fuga (ricordato da Dufour-

interscambio tra architetti viaggiatori, ma anche con l'esistenza di un prototipo originale non ancora individuato.

⁴ G. SCICHLONE, *Giuseppe Emanuele Ventimiglia e Statella principe di Belmonte*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 8 (1966) (https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-emanuele-ventimiglia-e-statella-principe-di-belmonte_%28Dizionario-Biografico%29/)



Fig. 2, Palermo, Palazzo Ventimiglia di Belmonte, *sezione raffigurata in Hittorff e Zanbè*, 1835, pl. 54 (si vedano le corrispondenze con la Fig. 1)

ny⁵ e poi da Hittorff come ispiratore o consulente del progetto definitivo, redatto da Alessandro Vanni), ma in definitiva il trasferimento e gli impegni politici devono avere congelato i programmi costruttivi, rinviandoli di quasi due decenni.

La scelta iniziale di richiedere un disegno a un architetto siciliano operante a Roma possiede poi alcune solide ragioni. L'incarico a Nicoletti potrebbe essere retrodatato agli ultimi mesi del 1757, quando Roma si trovava il fratello di Giuseppe Emanuele, Salvatore Ventimiglia, al momento della consacrazione a vescovo di Catania. Il prelato, legato profondamente ai gesuiti romani, presso i quali aveva studiato, può agevolmente avere svolto un ruolo di intermediazione. Tuttavia non mancavano al tempo altre personalità in grado di facilitare i contatti. Nei primi mesi del 1760, Francesco Nicoletti ebbe modo di progettare la cappella di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù di Palermo⁶. Mentre il progetto che stiamo esaminando rientrava nella logica delle "consulte", questa seconda prestazione, nata come revisione a un disegno di Nicolò Anito, si mutò ben presto in un incarico, forse interpretato dallo stesso Nicoletti come una sorta di risarcimento per la prima prestazione.

Non si possono celare tuttavia l'esistenza nel grafico dell'Accademia di aspetti contraddittori e inconciliabili con l'opera realizzata. Vista l'esiguità del lotto, difficilmente si sarebbe potuta costruire, come rappresentato, una manica sufficiente a contenere un corridoio loggiato e delle stanze retrostanti, a meno di non ipotizzare la chiusura e l'appropriazione del vicolo, cosa peraltro neanche troppo fantasiosa se si rammenta che il limitrofo palazzo Geraci doveva avere già a suo tempo accorpato due isolati del cosiddetto "piede fenicio". Forse Nicoletti ipotizzava o proponeva una sorta di complicata compensazione pubblica, dal momento che stava offrendo una versione molto più contratta del corpo di ingresso? A questo punto la mia ipotesi è che l'architetto avesse

⁵ L. DUFOURNY, *Relazione sulla vita e le opere di Mr. Marvuglia architetto di S.M. Siciliana e professore di Architettura a Palermo...* (1805), trascritto in V. CAPITANO, *Giuseppe Venanzio Marvuglia...*, 1984, pp. 13-20.

⁶ F. SALVO, *Francesco Nicoletti, un architetto siciliano a Roma*, in *L'architettura del Settecento in Sicilia*, a cura di M. Giuffrè, Palermo 1997, pp. 173-177.



Fig. 3, *Restituzione 3d della Piazza Bologni con arretramento del fronte di Palazzo Belmonte* (elaborazione di L. Barrale)

immaginato la totale demolizione del palazzo Afflitto. Naturalmente è altamente improbabile che questa opzione incontrasse il favore del committente, tuttavia, rientrerebbe perfettamente nelle logiche di ambientazione scenografica, veicolate da un architetto formatosi nell'Accademia di San Luca. Sempre a mio avviso, l'idea sostanzialmente era quella di ampliare l'invaso della Piazza Bologni anche sull'altro lato della strada (Figg. 3 e 4). L'efficacia urbana di questa opzione è innegabile: arretrando il prospetto di palazzo Belmonte ci sarebbe stata una relazione più teatrale con lo spazio pubblico e l'edificio sarebbe enormemente risaltato nella cortina continua di palazzi nobiliari di via Toledo che la sequenza paratattica delle sei aperture con piattabande delle botteghe del pianoterra di palazzo Afflitto tendeva invece ad assecondare⁷. In quella posizione, il nuovo prospetto, con un ingresso centrale (disegnato in sezione, come un portale con colonne libere e balcone sovrastante, come nel grafico di Hittorff), avrebbe amplificato il virtuale allineamento assiale con il seicentesco monumento a Carlo V e con il portale di palazzo Ugo. Insieme alla definizione della piazza che fronteggia l'ingresso di palazzo Valguarnera Gangi, questo progetto avrebbe potuto costituire l'intervento urbano di maggiore pretesa della città storica del secondo Settecento.

Non c'è molto da aggiungere sul fallimento della proposta: per il committente quanto si guadagnava in rappresentazione si perdeva inesorabilmente in spazi abitabili, proprio in corrispondenza del fronte principale; sul fronte burocratico-istituzionale, l'opzione doveva obbligare a procedure complesse, il ricorso a normative non consuete e, in definitiva, anche a faticose trattative e negoziazioni.

Come sempre gli spazi congetturali che si offrono e ci si può permettere nel nostro lavoro, non danno certezze assolute. Restano tuttavia i margini per ragionamenti più

⁷ La stampa del prospetto, disegnata da Nicolò Palma e incisa da Giuseppe Vasi, è inserita in P. LA PLACA, *La Reggia in Trionfo...*, Palermo 1736. Anche questa circostanza alimenta il sospetto di un possibile ruolo dei Belmonte nel successivo trasferimento a Roma del giovane Vasi.



Fig. 4, *Altra veduta 3d della Piazza Bologna con arretramento del fronte di Palazzo Belmonte* (elaborazione di L. Barrale)

generali che occupano in primo luogo lo spazio del progetto “a distanza”, della serie di intermediazioni necessarie al coinvolgimento di un professionista che vive e lavora in un’altra città, e della pratica delle consulte che, nel corso del Settecento, doveva costituire uno strumento in voga, adatto a committenti cosmopoliti, magari con grandi, ma forse ancora nebulose ambizioni. Alcuni aspetti del disegno delineano comunque per il palazzo Belmonte una storia nuova. Ne dovremmo dedurre che nella primavera del 1758 risultavano fissati alcuni punti fermi del progetto: la conformazione dei cortili e la loro separazione con un passetto. Niente esclude che i condizionamenti delle preesistenze fossero tali da obbligare a una scelta di questo tipo che, come è noto, aveva altri precedenti a Palermo. Un pregresso coinvolgimento dell’architetto del Senato Nicolò Palma – documentato nella ristrutturazione della dimora nel 1730 e siglante la già ricordata incisione del Vasi⁸, – nella redistribuzione complessiva degli spazi non può essere scartata. Palma o i suoi diretti collaboratori sono gli indiziati maggiori per il necessario invio a Roma di rilievi che consentissero a Nicoletti di predisporre una sua proposta. D’altra parte, il “modello” citato nel luglio 1760 e oggetto di una mediazione tra il Principe di Belmonte e il Marchese di Geraci, per tramite dei rispettivi architetti Nicolò Palma e Giovanni del Frago⁹, dovette essere composto a Palermo proprio a partire dai disegni “a distanza” di Nicoletti, e, possibilmente (sempre se riteniamo attendibile la testimonianza di Dufourny), anche di Ferdinando Fuga. Ai molti padri del palazzo: Marvuglia, Vanni, Fuga si aggiungerebbero quindi almeno i nomi di Palma e di Nicoletti.

La realtà della fabbrica e la sovrapposizione di idee finiscono per compromettere l’aspirazione apollinea (e spesso ingenua) di molti storici per una corrispondenza au-

⁸ S. PIAZZA, *Architettura e nobiltà...*, 2005, p. 214, dove in regesto l’autore indica un pagamento a Carlo Infantolino nel 1725 e una relazione di Palma nel 1730.

⁹ V. CAPITANO, *Giuseppe Venanzio Marvuglia...*, 1984, p. 93.

toriale tra architettura e progettista; quella di palazzo Belmonte non è una eccezione, è invece quasi sempre la regola: ogni volta che si scava in profondità emergono le molte responsabilità connesse al fare architettura e l'attribuzionismo svela le sue retoriche e le sue fragilità.

Rinvenire un frammento – certamente problematico e complesso – della fase propeudeutica alla definizione di un palazzo monumentale, mostra infine quanto intricata, non lineare, con vaste lacune, sia la rappresentazione storica che ancora oggi possediamo di Palermo e di molte dei suoi “monumenti”.

Pittori inglesi di veduta nella Collezione Francesca e Massimo Valsecchi a Palazzo Butera a Palermo: l'arte dei dissidenti nella seconda metà del Settecento*

VALTER CURZI, *SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA*

Il *Cabinet d'ebano* di Jan Siberechts con pannelli lignei dipinti con paesaggi italianizzanti, uscito dalle manifatture di Anversa nel 1653, costituisce una testimonianza altamente esemplare dell'immediata fortuna nei Paesi Bassi e nelle Fiandre della pittura di paesaggio coltivata nell'alveo romano della prima metà del Seicento¹. Nel secolo successivo la casa di bambole, oggi al Museum of London, donata intorno al 1760 da Sir Edward Blackett alla giovane sposa Anne, riveste un ruolo altrettanto significativo della predilezione e della diffusione in ambito anglosassone delle vedute romane². Nel piccolo ambiente della sala da pranzo della casa giocattolo le pareti sono rivestite da una carta da parati decorata da capricci con rovine. Oggetti d'arredo, d'uso quotidiano che narrano di mode, ma al contempo lasciano intravedere il portato socio-culturale di un determinato contesto sociale. Se infatti nel Seicento il contributo all'elaborazione della pittura di paesaggio a Roma dei pittori nederlandesi risultò fondamentale, nel secolo XVIII la diffusione del *Grand Tour*, con la presenza nell'Urbe di innumerevoli di viaggiatori e di artisti inglesi³, incrementò notevolmente il mercato dell'immagine della città e della sua campagna, tramite la produzione di una messe di dipinti, disegni, stampe che ne alimentò il mito. Una passione sostenuta in Inghilterra, fin dall'inizio del Settecento, da scelte culturali nutrite da studi classici, dove gli autori latini svettano con una valore altamente pedagogico e insieme evocativo, tanto da richiedere quell'immersione in presenza nella città e nei suoi dintorni, dal valore quasi iniziatico⁴.

L'esperienza di Thomas Coke è in tal senso estremamente indicativa⁵. Già a Roma nel 1714, con la finalità di raccogliere materiale per illustrare un'edizione inglese del testo di Tito Livio *Ab Urbe condita*, negli acquisti romani di Coke nulla viene tralasciato di quanto possa definire il profilo culturale e insieme spirituale del gentiluomo virtuoso

* La mia più sincera gratitudine a Francesca e Massimo Valsecchi e un sentito ringraziamento a Claudio Gulli.

¹ Il mobile, di collezione privata, è stato reso nota da G. CAPITELLI, *Il paesaggio italianizzante*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano 2004, pp. 213-231, in part. fig. p. 221.

² Si veda la scheda di catalogo in <https://collections.museumoflondon.org.uk/online/object/755643.html>.

³ J. INGAMILLS, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1700-1801*, New Haven and London 1997.

⁴ P. AYRES, *Classical Culture and Idea of Rome in Eighteenth Century England*, Cambridge 1997.

⁵ *Seduzione Etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*, catalogo della mostra, Milano 2014.



Fig. 1, Thomas Jones, 1776, *Veduta montana vicino Chambéry in Savoia*, olio su carta incollato su tela, Palermo, Palazzo Butera, collezione Francesca e Massimo Valsecchi

in dialogo con il passato più illustre: quadri di storia romana, da lui stesso commissionati, decine e decine di fogli con copie dall'antico, qualche scultura greco-romana, guide della città e testi a stampa e infine vedute, dipinti e disegni di paesaggio, memoria visiva necessaria del soggiorno capitolino. Coke rastrella, nel corso del suo viaggio italiano e negli anni immediatamente successivi al suo rientro in Patria, quanto di meglio in quel momento possa offrire il mercato nell'ambito della pittura di paesaggio e di veduta: una *Veduta del Colosseo* e una *Veduta di Piazza San Pietro* di Gaspar van Wittel, tre disegni acquarellati dello stesso autore con paesaggi laziali di invenzione, una coppia di importanti *Paesaggi* di Jean Frans van Bloemen con la Tomba di Cecilia Metella e il Belvedere vaticano sullo sfondo e, infine, l'immane Claude Lorrain destinato a rientrare tra gli artisti maggiormente apprezzati nel Settecento in ambito anglosassone tra collezionisti e pittori paesaggisti che ai suoi quadri guardarono come modello insuperabile di ispirazione. Del pittore francese, oltre a due disegni, entra nella collezione di Holkham Hall un dipinto con raffigurato un *Paesaggio con Apollo che custodisce gli armenti di Admeto*, già nella collezione Albani, esempio magistrale del gusto classicista che investe la pittura di paesaggio nel contesto romano del Seicento e che elegge la campagna romana, nuova arcadia, a palestra inevitabile di ogni paesista che ambisca, nel Seicento come nel secolo successivo, a rientrare da protagonista nel mercato.

A tracciare in Inghilterra nel sec XVIII la traiettoria verso una pittura di paesaggio improntata alla memoria di Lorrain e del suo stile ideale era stato, è cosa nota, Richard Wilson, convertitosi da ritrattista a pittore di paesaggi nel corso del suo lungo soggiorno romano tra il 1751 e il 1757. La formazione di Wilson a contatto con la campagna romana era avvenuta nel più canonico dei modi: decine e decine di schizzi *on the*

spot volti a raccogliere una sorta di vero e proprio repertorio figurativo: vestigia classiche, scorci naturalistici, alberi, rocce, ponti, torri, disegnati su fogli di taccuino con una grafia leggerissima. Si tratta di appunti grafici che hanno la particolarità, nella loro ordinata ricomposizione, di denunciare uno sguardo sul paesaggio mai completamente libero in quanto assuefatto alle regole del quadro idealizzato anche quando il pittore si trova di fronte al motivo⁶. Un vasto catalogo già pronto per essere riutilizzato nei suoi dipinti ad olio e soprattutto materiali didattici rivelatisi indispensabili nel suo famoso *atelier* di Covent Garden dove il pittore, servendosi di quei disegni, introdusse alla pittura più di una generazione



Fig. 2, Francis Towne, 1781, *Vicino Tivoli*, matita, penna, inchiostro grigio e acquarello grigio, Palermo, Palazzo Butera, collezione Francesca e Massimo Valsecchi

di paesisti. Un apprendistato che in verità, complici le aspettative e il gusto dei committenti, ha il limite di trasformare l'immagine del paesaggio italiano in una serie di *topoi* figurativi pronti a essere impiegati in una grammatica compositiva non di rado ripetitiva. Sfuggono da una tale prospettiva solamente gli artisti più talentuosi – si pensi a Turner a lungo occupato in gioventù nella copia e rielaborazione degli schizzi italiani di John Robert Cozens⁷ – o quelli più irrequieti che pagano non di rado a caro prezzo la libertà di una proposta figurativa difficile da capire e da apprezzare da parte di sguardi assuefatti alle proposte più tradizionali. Emblematica, in tal senso, la vicenda di Thomas Jones, di cui la Collezione Valsecchi conserva una *Veduta montana* (Fig. 1) che un'iscrizione autografa, con la data 1776, colloca «near CHAMBERI in Savoy»⁸. È il noto diario di viaggio dell'artista a confermarci l'itinerario di Jones nella regione francese, nel viaggio verso l'Italia, con una sosta a Chambéry il 1 novembre 1776. «La strada è molto romantica fino a Chambéry» annota l'artista nelle pagine del diario, insieme a una serie di rapide osservazioni: «enormi querce, pioppi, castagni», «tetti spioventi», «frati cappuccini», «effetti di luce e di ombra provocati dagli squarci delle nuvole e dall'asprezza delle montagne (...) meravigliosi»⁹. Preziosa inoltre l'indicazione di studi eseguiti, come scritto, «per strada» utilizzati, ad evidenza, nell'esecuzione dell'olio su carta di Palazzo Butera in un'immagine dove viene ricomposta la memoria del paesaggio attraversato, distante da una vera e propria veduta; in definitiva paesaggio sublimato ancora lontano dalle note vedute dei tetti di Napoli, ma perfettamente in linea con gli insegna-

⁶ Si veda in particolare il taccuino di disegni romani, datato 1752, del Victoria & Albert Museum E.3586-1922, riprodotto nel catalogo on line del Paul Mellon Centre (D53/2).

⁷ V. CURZI, *Dipingere con la mente: Turner, Roma e il paesaggio italiano*, in *Turner. Opere della Tate*, catalogo della mostra a cura di D. Blayney Brown, Milano 2018, pp. 31-37.

⁸ Entrato nella Collezione Valsecchi nel 2012, proveniente dal mercato antiquario (Londra, Lowell Libson, LTD).

⁹ Cfr. *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento. Il diario di Thomas Jones*, a cura di A. Ottani Cavina, Milano 2003, p. 88.



Fig. 3, Joseph Wright of Derby, 1777, *Veduta della grotta di Nettuno a Tivoli*, olio su tela, Palermo, Palazzo Butera, collezione Francesca e Massimo Valsecchi

menti del suo maestro Wilson, il cui ricordo lo accompagnerà nel corso del suo soggiorno romano.

Nella sua prima escursione dei Castelli il 13 dicembre, a distanza di quindici giorni dall'arrivo a Roma, la fascinazione della campagna romana è totale. Marino, il lago di Albano, Castel Gandolfo, Ariccia, Genzano, «terre bellissime e pittoresche», aprono Jones alle più profonde e autentiche emozioni di fronte a «panorami sempre diversi e meravigliosi». «Era come se ogni scena mi fosse apparsa in sogno», prende nota il pittore, «Sembrava un paese incanto. Avevo copiato tanti studi che il grande Richard Wilson, il mio vecchio maestro, aveva disegnato in quella e in altre parti d'Italia che, in modo quasi

impercettibile, il paesaggio italiano mi era diventato familiare»¹⁰, sono riflessioni testimoni di una fiducia ancora integra nella possibilità di approdare con successo verso la produzione di quei quadri di paesaggio idealizzato la cui fortuna non conosce flessione nel corso del Settecento. Una gioia maturata nel cuore del Paese fonte secolare di ogni ispirazione.

Eppure non tarderanno i tempi in cui troveremo il pittore lungo sentieri poco battuti, percorsi lontani dagli itinerari consueti, distanti dalle icone della città celebrate nelle vedute di centinaia e centinaia di artisti. Passeggiate solitarie documentate, oltre che nel suo diario, da piccoli oli, decine di disegni e acquarelli come la serie del British Museum, datata 4 marzo 1777, in cui Jones registra nelle pagine di un taccuino i suoi spostamenti lungo il circuito delle Mura Aureliane. Immagini feriali, anonime, occasione di studio della tessitura delle mura antiche, di file di case basse trattate come piccoli solidi geometrici, cieli macchiati dalle sagome filiformi dei cipressi e dagli ombrelli ampi dei pini marittimi. È già iniziata la ricerca di quei «principi universali dell'arte» – sono parole dello stesso Jones – che approderà a distanza di qualche anno in quei superbi capolavori che sono le piccole *Vedute dei tetti di Napoli* e che nella loro assoluta singolarità, in quel rapporto del tutto inedito con una ripresa straordinariamente sintetica, per sequenze di piani ravvicinati quasi senza prospettiva, annunciano l'uscita definitiva dell'artista dal gusto dell'epoca e di conseguenza dal circuito del mercato.

A Napoli Jones aveva incontrato nel marzo del 1781 Francis Towne¹¹; accomunati dallo stesso desiderio di percorrere nuove strade nella pittura di veduta, andranno entrambi incontro a un'identica sfortuna commerciale, seppur distanti nella tecnica e nel modo di operare.

¹⁰ *Viaggio d'artista...*, 2003, p. 109.

¹¹ «E' arrivato da Roma il paesaggista Towne (...) lo condisi in molti luoghi pittoreschi noti a me soltanto e totalmente fuori dagli itinerari consueti». *Viaggio d'artista...*, 2003, p. 174.

Towne, pittore acquarellista, traslascia gli schizzi *on the spot*. Del suo soggiorno romano, tra il 1780 e il 1781, non si conoscono i taccuini comunemente in uso nel corso delle perlustrazioni della città e della campagna circostante. Egli si serve di grandi fogli – dalle misure orientative di 30 centimetri in altezza per 50 di larghezza – direttamente utilizzati di fronte al paesaggio da ritrarre.

Di questi mirabili acquarelli – il cui *corpus* numericamente più consistente con vedute romane è conservato attualmente presso il British Museum a seguito del lascito del pittore – la Collezione Valsecchi conserva un esemplare raffigurante una *Veduta della campagna di Tivoli* (Fig. 2), opera preziosa per l'iscrizione

autografa sul retro raramente tanto dettagliata, sebbene l'artista accompagni sempre la seduta di posa da una nota manoscritta sul *verso* dell'acquarello: «FM / 4R / 1781 / May 15 5 o'clock in the morning light coming (from the sunrising over the mountain) Strong on 4 vapour thin against F of the cascades / second mountain darker than the olive trees / trunks of the trees dark against the mountains the herbage of the cave in its lights a / clear bright green olive trees greyer»¹². Eseguito a matita, penna, inchiostro e acquarello grigio, dall'iscrizione dell'opera conosciamo la data di esecuzione e, dato non frequente, l'ora di esecuzione, le cinque del mattino, momento ideale nello studio delle diverse condizioni di luce del paesaggio: accese nel primissimo piano, stemperate sullo sfondo immerso nel «vapore leggero» mattutino, favorito dal precipitare delle acque nelle vicine cascate. Numerosi sono gli acquarelli che Towne esegue negli stessi giorni a Tivoli interessato più che allo spettacolo delle cascate al di sotto del Tempio di Vesta, manifesto della pittura di paesaggio a partire dai quadri di Lorrain, dalla natura selvaggia circostante, dove semmai ritrovare la memoria dei dipinti di Dughet o di Salvator Rosa. Una sensibilità inquieta e peregrina che riconduce allo sguardo di Jones e alle sue annotazioni su una terra «creata apposta dalla natura per servire da soggetto a un pittore di paesaggio», come scrive, luogo magnetico per la stratigrafia delle rocce che si «innalzano improvvisamente», per gli olivi che crescono «in tronchi contorti e sottili» e dove «torrenti spumeggianti scendono a precipizio per le rocce in abissi profondi, con fragore spaventoso e terrificante grandiosità»¹³. In mirabile sintesi la poetica del sublime così come analizzata nel celebre trattato di Edmund Burke dato alle stampe nel 1759 e alla quale peraltro rinvia l'immagine che Towne restituisce nell'acquarello FT271 del



Fig. 4, John Robert Cozens, *La vista dalla Galleria di Sopra sul Lago di Albano*, acquarello e gessetto bianco, Palermo, Palazzo Butera, collezione Francesca e Massimo Valsecchi

¹² Entrata nella collezione Valsecchi nel 1984 dal mercato antiquario (Christie's, 20 novembre 1984, lot. 68), l'opera viene più volte citata nella bibliografia sull'artista, in ultimo in T. WILCOX, *Francis Towne*, London 1997, pp. 73-86.

¹³ *Viaggio d'artista...*, 2003, pp. 127-129.

British Museum della Grotta di Nettuno a Tivoli, delle stesse giornate di lavoro del foglio palermitano, che rimane una delle testimonianze figurative più suggestive e ardite di una veduta nata sulla spinta di una percezione emotiva, una vera e propria proiezione dell'animo al limite della possibilità di riconoscere la visione reale¹⁴. Immagine confusa, incerta affidata a una pennellata velocissima che sintetizza in tratti quasi automatici il mondo organico di fronte agli occhi dell'artista.

Nella collezione Valsecchi ritroviamo lo stesso soggetto in un olio di Joseph Wright of Derby (Fig. 3), opera firmata e datata 1777¹⁵. Realizzata a distanza di due anni dal soggiorno dell'artista nella Penisola, c'è da chiedersi se il dipinto non possa essere la traduzione di un'incisione della nota località tiburtina divenuta in quegli anni metà di pellegrinaggio di artisti e viaggiatori; lo lascerebbero ipotizzare le misure dell'opera, oltre che le evidenti analogie con un disegno di Hackert, datato 1771, della Collezione Apolloni di Roma probabilmente destinato alla fortunatissima produzione calcografica del paesaggista tedesco¹⁶. Nel catalogo di Wright il tema della grotta, come è noto, assume una rilevanza particolare a seguito del viaggio in Italia nel corso del quale egli visita le grotte del Golfo di Sorrento immortalate nella coppia di gessetti, risalenti al 1774, della Georgian House di Edimburgo, studi utilizzati in seguito dall'artista per alcuni dipinti che rimangono tra i contributi più originali nella rievocazione del paesaggio italiano.

Il Bel Paese avrebbe d'altro canto offerto allo sguardo dei vedutisti più curiosi, con l'avanzare del secolo, un repertorio sempre più ampio di bellezze naturalistiche. I laghi vulcanici di Nemi e di Albano costituiscono a tal riguardo un esempio paradigmatico. «Enormi coni rovesciati», come scrive Jones, fiancheggiati da lecci e querce secolari essi, al pari dei monumenti antichi, divengono memoria e segno tangibile del passato, un'età lontanissima interessata, in quest'ultimo caso, da cataclismi spaventosi e affascinanti al tempo stesso. «Li si può studiare un'altra natura», aveva annotato Goethe nel 1787¹⁷, non è pertanto strano ritrovare il lago di Albano ripetutamente rappresentato da John Robert Cozens, l'acquarellista inglese più onirico e travagliato, in Italia tra 1776 e il 1779 e in un secondo soggiorno tra il 1782 e il 1783. Delle numerose vedute del lago laziale la Collezione Valsecchi custodisce una delle più originali (Fig. 4), nella quale l'artista accosta alla celebre passeggiata voluta da Urbano VIII che sovrasta la cresta vulcanica, piuttosto che il consueto specchio d'acqua del sottostante bacino lacustre, un'ampia panoramica della campagna romana, suggerendo un'idea di infinito che anticipa le suggestioni della pittura di paesaggio del romanticismo europeo, ma che soprattutto risponde alle prescrizioni di Burke quando a proposito della «bellezza del colore» suggeriva l'uso di colori tenui «i verdi chiari, gli azzurri pallidi, i bianchi spenti, i rosa e i viola (...) fusi in tal modo e con tali gradazioni che è impossibile fissarne i contorni»¹⁸.

¹⁴ Scheda di catalogo dell'opera in T. WILCOX, *Francis...*, 1997, pp. 74-75.

¹⁵ Il dipinto Valsecchi viene citato per la prima volta nella monografia sul pittore del 1968, identificato come «Grotta con cascata» (cfr. B. NICOLSON, *Joseph Wright of Derby. Painter of Light*, London-New York 1968, p. 261). Risale al 2007 l'ingresso nella collezione Valsecchi, per cui si rinvia alla vendita londinese Sotheby's, 6 giugno 2007, lot. 68.

¹⁶ *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, a cura di P. Chiarini, Roma 2004, p. 146.

¹⁷ *Goethe. Viaggio in Italia*, Milano 1993, p. 394.

¹⁸ E. BURKE, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime* (1759), a cura di G. Sertoli-G. Miglietta, Palermo 1985, p. 133. L'acquarello Valsecchi entrato nel mercato nel 2006, proveniente dalla nota raccolta Oppé (Christie's, 5 dicembre), passa alla collezione di Palazzo Butera l'anno successivo. Per la bibliografia sull'opera si veda *Alexander and John Robert Cozens: The Poetry of Landscape*, catalogo della mostra a cura di K. Sloan, London 1986, p. 132.

Gli spazi per il collezionismo degli Aragona Tagliavia, duchi di Terranova: sulle tracce dell'Armeria del palazzo ducale di Castelvetro

MAURIZIO VESCO, *SOPRINTENDENZA ARCHIVISTICA DELLA SICILIA-ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO*

Opere d'arte, armi e cavalli: erano questi l'oggetto preferito del collezionismo dell'aristocrazia europea di antico regime tra Cinque e Seicento, e su questi si sarebbero misurate per lungo tempo ambizioni e rivalità del *milieu* feudale del Vecchio Continente, soprattutto di quello di ascendenza militare e cavalleresca, impegnato ancora in prima linea, al fianco della Corona, sui mari o sui campi di battaglia.

Non fa eccezione la Casa degli Aragona Tagliavia, una delle più potenti e prestigiose della nobiltà di antico lignaggio non solo siciliana, una famiglia che poteva vantare dal XVI secolo, un ruolo politico, al servizio della monarchia, di primissimo piano e di levatura internazionale, conquistato grazie alle mosse di don Carlo¹, il *Magnus Siculus*, Gran Siciliano per eccellenza, colui che avrebbe gettato nello scacchiere politico-diplomatico quella testa di ponte fra la Sicilia e l'Europa, di cui si sarebbe poi avvalso, nel tentativo di ripercorrerne le orme alla "conquista" della Corte madrilena, il pronipote Diego.

Se questi non riuscì a replicare la carriera *extraordinaria* dell'avo, sebbene i molti incarichi di primo piano, pure internazionali, conferitigli, è però a lui, ben più che a Carlo, che va ricondotta una strategia di "pietrificazione" della ricchezza e di rappresentazione dello status sociale che aveva nella committenza architettonica, tanto a scala edilizia quanto urbana, uno strumento di propaganda dinastica senza pari. Un peso significativo avrebbero avuto i progetti per la costruzione di spazi concepiti per ospitare le collezioni ducali – gallerie, armerie e cavallerizze – sia nella dimora palermitana che nel più antico palazzo-castello di Castelvetro, città capitale degli Stati feudali dei duchi-principi, che proprio in ragione di questo ruolo primeggiò, nel corso del Seicento, fra le residenze magnatizie del casato².

¹ Su don Carlo si vedano le recenti monografie di L. SCALISI, *Magnus Siculus. La Sicilia tra impero e monarchia (1513-1578)*, Roma-Bari 2012 ed EADEM, *Da Palermo a Colonia. Carlo Aragona Tagliavia e la questione delle Fiandre (1577-1580)*, Roma 2019, alle quali si rimanda per una più ampia bibliografia, nonché il recente M. VESCO, *Carlo Aragona Tagliavia, presidente del Regno di Sicilia, nelle Lettere viceregie del Tribunale del Real Patrimonio. Repertorio I (1566-1568)*, Palermo 2021.

² Sulla costruzione della galleria e della cavallerizza del palazzo palermitano: M. VESCO, *Un cantiere barocco a Palermo: il palazzo di Diego Aragona e Tagliavia, duca di Terranova (1640-1642)*, in "Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo", 10/11 (2010), pp. 98-102; IDEM, *La Regia Razza di cavalli e le scuderie monumentali nella Sicilia degli Asburgo: il modello "negato delle cavallerizze dei Palazzi Reali di Palermo e Messina, in Las caballerizas reales y el mundo del caballo*, J. Aranda Doncel-J. Martínez Millán (eds.), Córdoba 2016, pp. 391-428, alle pp. 407-409; su Castelvetro: A. GIARDINA-F.S. CALCARA, *La città palmosa. Una storia di Castelvetro. Dalle origini al XVII secolo*, Castelvetro (TP) 2007. Sulla committenza di Don Diego: D. GARCÍA CUETO, *Don Diego de Aragón, IV duque de Terranova, y el envío de esculturas para*



Fig. 1, *Corte di Palazzo Pignatelli Aragona Cortés*, Castelvetrano; in primo piano, l'ultimo livello dell'ala occidentale, in origine occupato dall'armeria ducale (foto gentilmente concessa da Enzo Napoli)

Ben più che le opere d'arte, delle gesta dei membri di una famiglia di governanti, condottieri e ammiragli quale gli Aragona Tagliavia, parlavano le armi raccolte e gelosamente conservate, generazione dopo generazione, per serbare memoria di episodi gloriosi, talvolta epici, non solo di saghe dinastiche ma della storia di un regno, espressione di quella *arte del poder* già oggetto di una recente esposizione al Museo del Prado in Madrid³.

Per questa ragione entro il palazzo ducale di Castelvetrano venne allestita dal duca Diego, in un grande salone che occupava per intero l'ultimo piano di un'ala dell'edificio, quella rivolta a ponente e affacciata sulla corte e sul giardino (Fig. 1), una sontuosa sala d'armi chiamata a celebrare il valore militare e il servizio prestato con fedeltà e abnegazione alla Casa d'Austria regnante. Uno spazio e una collezione ritenuti degni, ancora sul finire del Settecento, dell'ammirazione pure dei viaggiatori del *Grand Tour*: di Castelvetrano si segnalavano come «rimarchevoli, il Castello, ed il Palazzo del Principe, ch'è il duca di Terranova (...) come pure merita osservarsi la bella Armeria nel Palazzo»⁴.

Così veniva descritto nella *Platea* del canonico Giovan Battista Noto, nel 1732, ciò che costituiva già a quella data un prezioso museo familiare dedicato alle armi e ai cimeli

Felipe IV durante su embajada en Roma (1654-1657), in "Archivo Español del Arte", LXXVIII (2005), pp. 317-322; M. Vesco, *Diego Aragona Tagliavia, committente di città nuove*, in *Fondazioni urbane. Città nuove europee dal medioevo al Novecento*, Roma 2012, pp. 287-304.

³ Mi riferisco alla mostra *El arte del poder. La Real Armeria y el retrato de corte*, Madrid, Museo del Prado, 9 marzo-23 maggio 2010, per la quale rimando al catalogo *El arte del poder. La Real Armeria y el retrato de corte*, Á. Soler del Campo (ed.), Madrid 2010.

⁴ Così riporta la *Breve descrizione geografica del regno di Sicilia* di Mariano Scasso e Borrello del 1787, aggiunta alla sua traduzione in Italiano dell'opera di J. Levesque de Burigny, *Storia generale di Sicilia del signor De Burigny...*, Palermo 1788, p. 160.

dell'*arte della guerra*: «Sovra del quarto chiamato della Signora Duchessa, vi è una famosa armeria, a stile però antico, e le armi per il servizio militare anche colle livree e cappelli delli soldati di cavallo. Attaccata con detta armeria vi è una stanza ben cautelata chiamata la cancellaria, ove si conservano le scritture attinenti a tutti li titoli delle possessioni di tutti li Stati ed Almirantato e de' privilegi, investiture ed altre circostanze attinenti alla grandezza di questi Gran Signori»⁵.

Non era un caso che la sala delle armi per il significato simbolico del suo contenuto fosse serrata agli estremi da due ambienti pure questi dalle preminenti valenze semantiche, in una costruzione tanto fisica quanto ideale di una vera retorica del potere: da un lato, la *segretaria*, ufficio e residenza del segretario del duca-principe – figura chiave, quella del consigliere machiavelliano, dell'entourage del signore-uomo politico; dall'altro, la *cancellaria*, l'ambiente palatino destinato a custodire il *trésor des chartes* del casato, un archivio-scrigno che conservava carte, diplomi e privilegi che legittimavano titoli e possessi feudali e da cui, dunque, promanavano ricchezze e status sociale quasi senza pari nella Sicilia della prima metà del Seicento.

L'armeria ducale degli Aragona Tagliavia nella sua interezza, non solo dovette essere una delle più ricche e preziose di Sicilia, assieme forse a quella nota dei principi di Cattolica nel palazzo di Canicattì⁶, ma pure pari alle più celebri raccolte d'armi di altre signorie italiane, alla maggior parte delle quali fu accomunata dal medesimo infelice destino che le vide per lo più disperse nel corso dell'Ottocento. In questo caso danni irreparabili furono arrecati il 21 luglio 1820, quando al divampare dei moti rivoluzionari che infiammarono la Sicilia, «una truppa di uomini facinorosi e sediziosi (...) con altri compagni salirono in detta armeria ed avendo discassato e fracassato la porta rubbarono una quantità di arme tanto bianche, quanto da fuoco con taluni corpi di acciaio e di ferro, mettendo sossopra la detta armeria»⁷.

Della collezione di «armi e attrezzi militari antichi esistono nel salone d'Armaria del real Palagio» è possibile, però, oggi restituire la consistenza e in parte l'allestimento grazie al ritrovamento dell'inventario stilato pochi anni prima del saccheggio, nel 1813.

Ad una delle due lunghe pareti dell'ampia sala, illuminata da una serie di *finestroni*, erano affissi 25 grandi supporti lignei cruciformi, recanti ciascuno 15 *pezzi d'armi*, per un totale di 375 «tra petti forti, corazze, bracci ed elmi». Sulla parete opposta, invece, erano esposte le armi da fuoco: oltre 100 schioppi disposti in fuciliere a muro, certamente seicenteschi tanto da presentarsi «tutti ruginosi», ai quali si aggiungevano pochi più moderni tromboni, archibugi a canna corta in uso dalla metà del Settecento, nonché 85 pistole antiche, solo in parte complete degli acciarini.

Pezzo forte della collezione era il sontuoso equipaggiamento *del Comandante*, l'armatura *da pompa* forse destinata al duca-principe, priva di gambali, «un corpo grande di ferro si dice del Comandante, consistente in suoi pezzi d'armi tra petto forte, corazzo, braccia, elmo e due scudi», probabilmente rotelle da carosello, di cui far sfoggio in cerimonie ed eventi solenni, in giostre e *mostre*. Suo immancabile complemento erano

⁵ La *Platea della palmosa Città di Castelvetro*: suo stato, giurisdizione, baronie e contea del Borgetto aggregati è trascritta in R. CANCELILA, *Gli occhi del principe. Castelvetro: uno stato feudale nella Sicilia moderna*, Roma 2007, per la citazione p. 223.

⁶ Sulla collezione d'armi dei Bonanno, baroni di Canicattì, esposta in tre stanze al piano terra del palazzo baronale, nella quale era confluita nel 1720 anche l'armeria degli Isfar, baroni di Siculiana, vedi S. SALAMONE-MARINO, *Spigolature storiche siciliane dal sec. XIV al sec. XIX...*, Palermo 1887, pp. 45-66.

⁷ Archivio di Stato di Napoli (ASNA), *Archivio Pignatelli Aragona Cortés*, Castelvetro, Gruppo I, vol. 199, f. 106'.

due lussuose armi da fuoco: l'archibugio *del Comandante* con cassa laccata in rosso e canna damaschinata con arabeschi in oro e argento, e uno schioppo *piccolo*, una carabina⁸, forse da caccia, decorata in avorio e madreperla.

Appese alla pareti, poi, quasi una trentina di spade con le loro guardie, di certo complesse e decorate, mentre a terra giacevano altri pezzi di armatura, morioni e celate, nonché un cannone *petrero*, ritengo uno dei due «sagri seu petreri» bronzei acquistati proprio dal duca Diego, nel febbraio 1642, dal fonditore della Regia Corte Tommaso Rummulo⁹.

Penzolavano, infine, dalle catene lignee delle capriate del tetto venti paia di guanti di ferro e altrettante di stivali di cuoio, assieme ad antichi speroni, 50 fiasche da polvere e una serie di scaggiali per spada anch'essi in cuoio, oltre a una sessantina di coppie di fondine da sella e ciò che restava del tamburo del tamburino.

Ma non si limitava a questo l'armeria ducale nel suo complesso: i pezzi più pregiati e prestigiosi, quelli che avevano seguito don Carlo prima e don Diego dopo, anche nelle loro trasferte lontano dall'Isola, si conservavano presso la sala d'armi del palazzo palermitano, alla quale i pezzi ritornavano al seguito dei proprietari, a conclusione delle lunghe missioni all'estero, dei soggiorni a Corte e delle ambascerie in giro per l'Europa.

Don Carlo aveva avuto modo di acquistare esemplari di superba fattura soprattutto in occasione del suo lungo soggiorno milanese in qualità di governatore del Ducato (1581-1592), dato che quella lombarda era riconosciuta da sempre come una delle migliori manifatture di armi in tutta Europa. Va ricordata a tal proposito la straordinaria armatura da bambino, ageminata d'oro e argento, da lui donata nel 1585 al giovane Filippo III, opera attribuita al milanese Lucio Marliani, e oggi esposta alla Real Armería di Madrid, la stessa con cui l'erede al trono si sarebbe giusto fatto ritrarre, intorno al 1590, nella celebre *Alegoría de la educación de Felipe III* di Justus Tiel (Fig. 2).

Sebbene i pezzi migliori, per pregio e significato simbolico, dovevano avere lasciato l'armeria castelvetranese molto tempo prima della razzia del 1820, il valore storico-artistico attribuitole doveva essere ancora tale all'indomani dell'Unità d'Italia, nel panorama già in buona parte desolato delle collezioni dell'aristocrazia siciliana, da motivare un intervento del Ministero della Pubblica Istruzione, ai tempi competente in materia di beni culturali.

Documentazione rintracciata presso l'Archivio Centrale dello Stato svela, infatti, l'intenzione del Ministero di rintracciare l'armeria ducale: tra settembre e novembre 1877 una fitta corrispondenza intercorse tra le autorità centrali in Roma, quelle a Palermo e i rappresentanti locali nella cittadina siciliana¹⁰. Era stato il Ministro in persona, l'accademico piemontese Michele Coppino, esponente autorevole della Sinistra Storica, non sappiamo dietro imboccata di chi – di certo escluderei il Senatore Diego Pignatelli Aragona Cortés –, a mobilitare le alte sfere del suo dicastero, per primo il Direttore Generale dei Musei e degli Scavi del Regno, il napoletano Giuseppe Fiorelli, perché venisse personalmente informato di tutto punto della storia, originaria consistenza e sorte dell'armeria degli Aragona Tagliavia.

L'Ispettore degli scavi e monumenti di Selinunte, il sacerdote Giacomo Giovanni Ingoglia, già bibliotecario del Comune di Castelvetrano¹¹, ne ricostruiva sommariamente le

⁸ «Carrubina: s.f. Specie di schioppo piccolo: *carabina*»; A. TRAINA, *Nuovo vocabolario Siciliano-Italiano*, Palermo 1868, *ad vocem*.

⁹ Archivio di Stato di Palermo (ASPa), *Notai defunti*, Vincenzo Amato I, reg. 184, f. 436'.

¹⁰ Archivio Centrale dello Stato di Roma (ACS), Ministero della Pubblica Istruzione (MPI), Direzione Generale Antichità e Belle Arti (Dir. Gen. AA.BB.AA), 1860-1890, b. 350, fasc. 235-4.

¹¹ G. PRTRÈ, *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, Palermo 1880, VIII, p. XX.



Fig. 2, Lucio Marliani (attr.), 1585 circa, *Armatura per Filippo III bambino*, acciaio sbalzato, inciso, dorato e damaschinato in oro e argento, Madrid, Real Armería (a sinistra); Justus Tiel, 1590, *Alegoría de la educación de Felipe III*, olio su tela, Madrid, Museo Nacional del Prado (a destra)

vicende, soffermandosi, fors'anche in ragione di un afflato patriottico e antiborbonico, su quelle legate alla sua dispersione in occasione dei moti rivoluzionari – un ruolo, si scopre, l'ebbe pure il '48 –, informando il professore Fiorelli che «qui esistette solamente una Galleria di armi medioevali in questo palazzo Ducale proprietà del Principe di Castelvetro. La sala chiamata Armeria misura in estensione quanto è lunga e larga la parte occidentale dell'atrio del Palazzo. Questa dovette sorgere verso il primo ventennio del 1600, epoca della fabbrica del detto Palazzo. La Galleria, per come mi assicurano testimoni oculari e di fede, era tutta zeppa di armi: elmi, corazze, scudi, aste, spadoni, mazze, armature intiere di uomo ed ancora tre piccoli cannoni di ferro. Nella rivoluzione del 1820 il popolo in cerca di armi invase l'Armeria Ducale e vi prese aste, spade ed altre armi atte alla bisogna. Questo fatto determinò il Duca Principe di Castelvetro a ritirare tutte quelle armi in Palermo alla sua casa, appena cessata la rivoluzione. Tutto trasportarono meno i tre cannoncini i quali nella rivoluzione del 1848 servirono alla difesa della città, ma caduta quella e ritornato il Borbone i tre piccoli cannoni caddero in possesso dello Stato»¹².

La pressante richiesta di informazioni si inseriva all'interno della più generale strategia avviata dal Ministero con due circolari, una nel 1875, l'altra proprio nel 1877, per il monitoraggio delle collezioni archeologiche e di oggetti d'arte, anche private, presenti nelle diverse provincie del neoistituito Regno d'Italia¹³.

¹² ACS, MPI, DIR. GEN. AA.BB.AA., B. 350, FASC. 235-4, 13.09.1877.

¹³ Si tratta delle Circolari del Ministero della Pubblica Istruzione n. 428 del 13 maggio 1875, «Informazioni sulle collezioni archeologiche e sugli scavi di antichità esistenti nel Regno», e n. 511 dell'1 febbraio 1877,

A nulla valsero le ricerche condotte dall'Ispettore nell'archivio di famiglia conservato a Castelvetro per rintracciare l'agognato «catalogo delle armi della cessata Galleria Ducale». In risposta a un Direttore generale che, prefigurando il valore della collezione – l'armeria di un'altra famiglia siciliana, i già citati Bonanno, era divenuta nel 1864 il pezzo forte della collezione del Museo Nazionale di Capodimonte –, faceva pure leva sullo spirito di campanile dell'erudito castelvetranese, assicurandogli che i suoi sforzi avrebbero permesso di «mettere in luce quest'altro pregio del suo paese naturale, rimasto finora ignorato nella storia delle Gallerie e dei Musei d'Italia», Ingoglia poté solo vagamente rassicurarlo sulle sorti di ciò che non era stato depredata: «Quelle armi furono trasportate in Palermo dopo la rivoluzione del 1820 e mi assicura che esistono ben messe in un'apposita Sala d'Armi del Palazzo del Duca Terranova e Monteleone, Principe di Castelvetro. Quella Galleria, mi dice questo Amministratore, con molto gusto ed affetto fu ordinata allora dal fu Duca Giuseppe padre del vivente Duca Senatore del Regno»¹⁴.

Le due collezioni erano state, dunque, riunite nella sala d'armi palermitana, implicandone forse un riallestimento, anche in considerazione di un *revival* e di una moda che si sarebbero diffusi giusto a partire da quegli anni per tutto l'Ottocento in tutta Italia¹⁵.

Il Ministro, per nulla intenzionato a desistere, pensò di coinvolgere il Commissario dei musei e degli scavi di Sicilia, il principe di Scalea Francesco Lanza Spinelli, per assicurarsi che i Pignatelli Aragona agevolassero la ricerca della documentazione atta a ricostruire il catalogo dell'armeria ducale, consentendo l'accesso al grande archivio custodito nel palazzo palermitano, a quei *tesori*, «diplomi, titoli ed ogni altro documento per cui sia facile conoscere come tale raccolta si originasse e per quali fatti si accresceva, (...) notizie che serviranno a completare la storia dei Musei e delle Gallerie nelle varie provincie»¹⁶.

Tuttavia Lanza avrebbe liquidato frettolosamente la questione, stranamente prospettata tanto da lui quanto dall'Ingoglia di «impossibile» soluzione, e ciò nonostante l'archivio di Palermo dei duchi-principi, ricchissimo di documentazione di ogni genere, fosse affidato alle cure di uno dei migliori archivisti italiani del tempo quale Isidoro La Lumia, già Direttore del Grande Archivio di Palermo e ora Soprintendente degli Archivi siciliani, lasciando forse intravedere fin dall'inizio la possibile opposizione dei proprietari preoccupati per tutto quell'interesse mostrato dallo Stato: «mi è stato da lui assicurato che le Armi che facevano parte delle Raccolte del Palazzo Monteleone in Palermo furono ivi riunite anni addietro dal fu Duca padre dello attuale, dai vari Castelli di ex Feudi di sua proprietà. Che però in questa raccolta non fu mai alcun criterio nè di arte, nè di ricerca di origine, e che vennero dette armi accumulate senza ordine e parte ne furono disperse nei rivolgimenti passati. Quel poco che ne rimaneva fu portato dal presente Duca in Napoli nel Palazzo da lui acquistato dai Rotchild <sic> in Riviera Chiaia»¹⁷.

Eppure dell'armeria gentilizia non vi è traccia nella villa napoletana, oggi sede del Museo Diego Pignatelli Aragona Cortés dopo la donazione fatta allo Stato dalla principessa Rosina Pignatelli: le armi dovettero rimanere gelosamente nel patrimonio familiare, per assicurare, più delle stesse carte, memoria della grandezza e del potere della Casa ducale.

«Inventari dei monumenti e degli oggetti d'arte e d'antichità».

¹⁴ ACS, MPI, Dir. Gen. AA.BB.AA., b. 350, fasc. 235-4, 04.10.1877.

¹⁵ Sull'argomento P. PALAZZOTTO, *Revival e società a Palermo nell'Ottocento. Committenza, architetture e arredi tra identità siciliana e prospettiva nazionale*, Palermo 2020, pp. 104-110.

¹⁶ ACS, MPI, Dir. Gen. AA.BB.AA., b. 350, fasc. 235-4, 13.10.1877.

¹⁷ ACS, MPI, Dir. Gen. AA.BB.AA., b. 350, fasc. 235-4, 24.10.1877.

Modane, 1872: oggetti d'arte e "curiosità" dall'Italia verso la Francia

MARIA CLELIA GALASSI, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA*

Nell'autunno del 1872, alla frontiera di Modane, gli agenti della Dogana ponevano sotto sequestro numerose casse spedite da diverse città italiane e dirette in prevalenza in Francia. L'operazione, durata più giorni, riguardò un'ingente quantità di oggetti che, in mancanza di adeguati nulla osta d'uscita, furono bloccati per una verifica circa la loro natura artistica e la loro provenienza. All'indomani della nascita del Regno d'Italia, in un contesto legislativo fortemente lacunoso, vicende relative a tentativi di esportazione illecita non furono, come noto, infrequenti. Numerosi, per esempio, furono gli episodi avvenuti attraverso il porto franco di Livorno, da sempre luogo privilegiato di raccolta e smistamento del commercio artistico, in cui mercanti, antiquari e capitani di navi si erano trovati ad agire, spesso in mala fede, approfittando di un incerto terreno giuridico, oscillante tra legalità e clandestinità¹. Fino all'approvazione della prima legge organica di tutela dell'Italia unita, approvata sotto il Ministro Nasi nel 1902, infatti, l'esportazione degli oggetti artistici era regolata dalla legislazione in vigore nei singoli Stati preunitari, in una situazione variegata e confusa che si prestava a larghi margini di discrezionalità. Anche se in ogni regione erano in atto, pur con differenti procedure, modalità di controllo attraverso l'obbligo di richiesta del nulla osta all'esportazione, i parametri che venivano applicati nel concedere le autorizzazioni erano molto permissivi, soprattutto alla luce della visione liberista sabauda che sorreggeva il neonato Regno, molto attenta a non calpestare gli interessi della proprietà privata e del libero commercio. Famoso in questo senso è l'episodio che riguardò, nel 1870, la sentenza della corte di Cassazione che aveva consentito l'esportazione di sei dipinti provenienti da Roma in violazione dell'applicazione dell'Editto Pacca perché, «a voler considerare detta legge come ancora sussistente», si sarebbe andati incontro «alle più assurde e sconce conseguenze»².

¹ Sull'argomento si veda M.T. LAZZARINI, *Artigianato artistico a Livorno in età Lorenese (1814-1859)*, Livorno 1996, pp. 64-77. Nel 1883, le esportazioni illegali attraverso il porto di Livorno avevano assunto una rilevanza tale da spingere il Ministro della Pubblica Istruzione Fiorilli a sollecitare la Direzione Generale delle Gabelle «affinché l'esportazione indebita degli oggetti d'arte dal porto di Livorno venisse rigorosamente vigilata ed impedita per quanto possibile»: B. BERTELLI, *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transizioni e circolazione delle opere d'arte*, tesi di Dottorato di Ricerca, Università degli Studi di Udine, 2011-2012, p. 145.

² A. EMILIANI, *Musei e museologia*, in *Storia d'Italia*, 2, Torino 1973, pp. 1615-1655, in part. 1639.

Fondamentalmente, il motivo più cogente per negare il permesso d'esportazione non era tanto legato al valore artistico dell'opera, quanto alla sua eventuale provenienza da una congregazione religiosa soppressa a seguito delle leggi eversive del 1867. In base agli articoli 18 e 24 di queste disposizioni, infatti, dipinti, sculture, oggetti, suppellettili e libri avrebbero dovuto essere devoluti ai musei civici e alle biblioteche delle rispettive provincie e, dunque, l'eventuale vendita clandestina di queste opere avrebbe causato un danno erariale che si voleva contrastare³. Si tratta di una visione giuridica che trova piena conferma nei fatti di Modane,

La vicenda ebbe uno sviluppo complesso, che si concluse solo nell'aprile del 1873⁴. In mancanza di adeguati nulla osta, i sequestri erano avvenuti a scopo precauzionale, nel timore che i colli potessero contenere oggetti "di vietata esportazione" perché provenienti da corporazioni religiose sopresse o in attesa di soppressione, oppure da provincie, quali per esempio quella di Roma, dove erano ancora in vigore le "leggi proibitorie" preunitarie. In tutto furono bloccate centotrentanove casse, il cui contenuto offre un articolato e ricco catalogo degli oggetti artistici e "di curiosità" che gli antiquari europei venivano a ricercare nel nostro Paese. Nello specifico, si trattava del ricco bottino accumulato da alcuni commercianti francesi nel corso della precedente stagione estiva dedicata a setacciare chiese, palazzi e rigattieri, in cerca di merce da rivendere alla loro clientela, in particolare a Parigi.

Il primo lotto di sequestri aveva interessato settantaquattro casse che, trasferite a Torino, il 30 novembre 1872, alla presenza del Giudice Istruttore presso il tribunale di Torino e del Pubblico Ministero, erano state sottoposte a perizia giudiziaria da una commissione composta da tre esponenti del mondo artistico torinese, con particolare competenza nel campo delle arti decorative: il pittore di storia e paesaggista Carlo Felice Biscarra, Segretario Perpetuo dell'Accademia Albertina, alla cui riforma didattica stava lavorando proprio in questi anni, per favorire la rinascita dell'artigianato attraverso l'applicazione dei modelli delle arti del Rinascimento alla produzione industriale⁵; il pittore su porcellana e vetro Giuseppe Devers, professore di disegno industriale presso la stessa Accademia⁶; il pittore Vittorio Avondo, futuro direttore del Museo Civico di Torino dal 1890, che nel 1865 aveva riordinato il museo del Bargello e che proprio nel 1872 aveva acquistato all'asta il castello d'Issogne in Val d'Aosta, che restaurerà e arrederà con mobili in gran parte antichi, recuperati sul mercato antiquario⁷. Un secondo lotto di sessantacinque casse, rimasto in giacenza a Susa, era stato invece esaminato *in loco* il 20 dicembre 1872 dallo stesso Avondo e da Enrico Gamba, il pittore prediletto dalla corte sabauda⁸. All'interno delle due commissioni appare particolarmente rilevante la posizione di Avondo, che più volte interviene fornendo notizie circa la storia degli oggetti sequestrati o l'attività dei

³ F. PAPI, *Cultura e tutela nell'Italia Unita*, Pian di Porro-Todi 2008, pp. 177-178.

⁴ La documentazione relativa alla vicenda si trova in Archivio Centrale dello Stato di Roma (ACSR), *Direzione Generale Antichità e Belle Arti (1860-1890)*, b. 466, fasc. 359.10. Tutti i documenti citati in questo contributo si trovano nel fascicolo, non numerati ma ordinati per data.

⁵ P. VENTUROLI, *Biscarra, Carlo Felice* ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10, 1968.

⁶ S. PETTENATI, *Devers, Giuseppe* ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, 1991.

⁷ F. DALMASSO, *Avondo, Vittorio* ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, 1962.

⁸ A. CASASSA, *Gamba, Enrico* ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, 1998.

mercanti interessati, dimostrando una precisa conoscenza del mondo dell'antiquariato internazionale e un personale coinvolgimento con esso. Chiara in questo senso è la sua testimonianza verbalizzata il 30 novembre in occasione dell'apertura di nove casse spedite da Torino e destinate a un compratore inglese, contenenti «oggetti e frammenti di una cappella e altare». Era stato infatti lo stesso Avondo ad acquistare gli oggetti dal parroco della chiesa di Santa Maria Assunta a Valduggia Valle Sesia, per poi rivenderli a un certo Sacchi «negoziante di antichità e belle arti» a Torino, che a sua volta le aveva rivendute «a qualche inglese».

Dalle perizie è possibile risalire al luogo di provenienza delle casse, a quello di destinazione e al nome del destinatario. Tra i nomi dei mercanti, emergono quelli di due antiquari parigini, Gustave Dedos, «negoziante di antichità» a Montmartre, in Rue des Acacias 37, e Richard, commerciante in Rue de Rivoli 6. Il Dedos, descritto nei documenti come un frequentatore abituale dell'Italia «a fare acquisti qua e là di oggetti del suo commercio», è noto tra i mercanti che presentano domande di esportazione agli uffici della Direzione delle Gallerie di Firenze negli anni Settanta⁹. A Modane gli erano stati sequestrate cinque casse spedite da Milano tramite lo spedizioniere Giacomo Bono; venticinque colli provenienti da Firenze; trentadue casse provenienti da Bologna. I suoi acquisti contemplano oggetti appartenenti all'intero campo delle arti decorative. A Milano aveva comprato ferri battuti, ceramiche, vasi da farmacia e soprattutto degli arazzi genovesi che, valutati 30.000 lire, costituiscono di gran lunga il lotto più pregiato tra tutti quelli bloccati alla frontiera, su cui torneremo; a Firenze bronzetti rinascimentali, mobili intarsiati «a immagini rappresentanti angeli, grifoni e fregi», grandi piatti di maiolica figurata di Urbino e Faenza, bacili e calici d'argento sbalzati e «ornati in oro e gemme di valore», spadoni con impugnatura geminata in argento, commessi in diaspro e verde antico, damaschi, arazzi, tappeti e un dipinto su tavola raffigurante il *Ritratto di Pico della Mirandola* che la commissione aveva giudicato «di molto pregio e dello stile della scuola Veneziana del XV secolo»; a Bologna paramenti religiosi, un baldacchino e tappeti di seta, turiboli e candelabri d'argento, molti mobili di varia foggia di legno di noce o dorato, alcuni dei quali intarsiati d'avorio, un stipo «in ebano filettato d'avorio a doppia porta con pietre preziose, diaspri e corniole», antichi specchi veneziani, pendole e cofanetti, maioliche istoriate di Urbino e di Savona. Il Richard, titolare a Parigi di due negozi di «meubles et curiosités»¹⁰, risulta essere un mercante noto a Vittorio Avondo che nel verbale del 30 novembre ne ricorda la recente venuta in Italia durante la quale aveva acquistato «arazzi di pregio da case patrizie genovesi». A conferma di ciò, nel corso del primo sequestro gli erano state bloccate due casse provenienti da Genova, contenenti «dieci arazzi assai grandi bellissimi in ottimo stato di conservazione, secolo XVII, fabbriche della Riviera ligure» di argomento biblico, che i commissari avevano valutato 12.000 lire. Altri quarantasette colli, spediti da Milano dallo spedizioniere Giacomo Bono e a lui indirizzati, erano stati a loro volta trattenuti nel corso del secondo sequestro. Si trattava di oggetti antichi definiti dai periti «di commercio

⁹ B. BERTELLI, *Commercio antiquario...* 2011-2012, p. 269.

¹⁰ *Annuaire-almanach du commerce de l'industrie, de la magistrature et de l'administration*, I, Parigi 1873, p. 494.

e di decorazione», mobili antichi e moderni «imitazione di antichi», vasi di porcellana e una robbiana raffigurante la *Madonna col Bambino*.

In data 15 dicembre 1872, il Procuratore trasmetteva al Prefetto di Torino le conclusioni cui erano giunti i Commissari, che nella loro ispezione non avevano riconosciuto oggetti che avrebbero potuto essere stati «dolosamente sottratti da chiese o da case religiose». Circa le due casse contenenti i bellissimi arazzi genovesi acquistati da Richard, pur ammettendo che i panni potessero essere stati «sottratti o venduti da qualche congregazione religiosa genovese a privata famiglia loro aderente quando erano andate in vigore nelle antiche provincie del Regno le leggi di soppressione del 1815 e 1856», la Commissione, visto il lungo tempo trascorso, considerava ormai impossibile un accertamento atto a stabilire la data della vendita, ritenendo dunque illegale che se ne chiedesse conto agli attuali compratori. Il 23 dicembre seguente, il ministro dell'Interno scriveva al collega della Pubblica Istruzione chiedendone il dissequestro. Analogamente, anche la cassa che Giacomo Bono aveva spedito da Milano al Dedos, contenente anch'essa preziosissimi arazzi genovesi, otterrà il permesso di esportazione da parte del Ministro dell'Interno il 20 febbraio 1873. In questo caso, era stato lo stesso Dedos a presentarsi a Torino per fornire informazioni circa la provenienza dei panni, dopo che il Procuratore Generale, nella lettera del 15 dicembre, aveva suggerito di coinvolgere nelle indagini il Console a Parigi¹¹. L'ultima opera a rimanere bloccato più a lungo fu il *Ritratto di Pico della Mirandola* proveniente da Firenze e parimenti destinato al Dedos, perché a detta del Procuratore avrebbe potuto essere compresa tra le opere per le quali «era vietata l'esportazione dalla città toscana, sulla base delle leggi preunitarie emanate nel Granducato». Il suo sblocco avverrà a seguito della testimonianza dell'antiquario fiorentino Eligio Montelatici, che aveva venduto il dipinto al collega parigino nel giugno 1872, dopo che l'opera era stata restaurata da Angiolo Gori e incorniciata da Carlo Borrani¹². Accertato che si trattava di una copia «di scarso valore artistico», se ne disponeva il dissequestro, in data 10 aprile 1873. L'intera vicenda si concluse dunque con un nulla di fatto. Essa aveva tuttavia mostrato con evidenza una carenza legislativa e una confusione procedurale cui per primo, proprio nel 1872, cercò di porre rimedio il ministro Correnti. Il suo disegno di legge, il cui Titolo II era specificatamente dedicato al tema delle esportazioni e delle vendite, inaugurò un iter lungo e faticoso verso la definizione di legge di tutela che, come ho ricordato in apertura, si concluderà solo nel 1902¹³.

¹¹ Nella lettera si precisa la scelta di non chiedere la collaborazione dell'autorità giudiziaria francese, evitando in questo modo una rogatoria internazionale. Per il problema della vendita all'estero di importantissimi arazzi appartenuti alle famiglie aristocratiche genovesi che ha portato alla notevole dispersione di questo patrimonio, si veda P. BOCCARDO, *Fonti d'archivio per una storia degli arazzi a Genova*, in "Studi di Storia delle Arti", 5, 1983-1985, pp. 113-130.

¹² Per questi personaggi, noti nell'ambiente dell'antiquariato fiorentino, B. BERTELLI, *Commercio antiquario...*, 2011-2012, pp. 104-105.

¹³ Su questo lungo e sofferto iter, si veda F. PAPI, *Cultura e tutela...*, 2008, pp. 181-191, con bibliografia precedente.

Collezionismo siciliano e pittura meridionale del secondo Ottocento: opere ritrovate di Attanasio, Leto, Mancini e Michetti

CRISTINA COSTANZO, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO*

«Nella recente rivalutazione dell'Arte Italiana dell'ottocento, la Sicilia non ha avuto ancora la sua parte; si è formata anzi l'opinione che esauritasi la vivace e geniale corrente d'arte barocca (...) tutto sia finito nel "mare morto ottocentesco" (...). Per volere scrivere la storia della pittura dell'ottocento siciliano, bisognerà quindi cominciare ab imis: ricerca di notizie e di opere, diretta visione di quadri, studio di ambiente»¹. Così scriveva Maria Accascina, maestra di arti decorative che larga parte ebbe anche negli studi sulla pittura siciliana, ponendo per prima l'attenzione sulla necessità di un aggiornamento critico delle ricerche basato sulla conoscenza diretta di opere e collezioni.

Nonostante negli ultimi decenni si sia registrato un incremento di mostre e pubblicazioni dedicate alla cultura figurativa meridionale del XIX secolo, uno sguardo attento al collezionismo offre ancora oggi nuove occasioni di approfondimento, come intende dimostrare questo contributo che presenta un *corpus* di dipinti di altissimo profilo ma a lungo dimenticati².

Scugnizzo in ozio (Fig. 1) di Antonio Mancini del 1875 costituisce un esito felice della pittura di discendenza morelliana di questo autore riconosciuto a livello europeo e presente in prestigiose collezioni museali, tra cui il Musée d'Orsay di Parigi e la National Gallery di Londra³. Naturalismo napoletano e vita popolare furono le principa-

¹ M. ACCASCINA, *Ottocento Siciliano. Pittura*, Roma 1939, pp. 7-8. Per un profilo della studiosa si vedano *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1934-1937. Cultura tra critica e cronache*, a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2006; *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1938-1942. Cultura tra critica e cronache*, a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2007; *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. Nel 2007 è stato fondato da Maria Concetta Di Natale l'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia intitolato a Maria Accascina, cfr. <http://www.oadi.it>. Sulla pittura siciliana e il collezionismo del XIX secolo si consulti *La Pittura dell'Ottocento in Sicilia tra committenza, critica d'arte e collezionismo*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2005. Sono grata alla Professoressa Maria Concetta Di Natale, costante riferimento metodologico e scientifico, per avermi introdotta agli studi sull'Ottocento siciliano.

² I dipinti, che in questa sede desidero segnalare, sono stati individuati nel corso delle mie ricerche e resi disponibili allo studio grazie alla generosità del collezionista, cui va la mia gratitudine.

³ Nato a Roma e trasferitosi a Narni, dal '65 Mancini fu a Napoli, dove frequentò l'Istituto di Belle Arti nel vivace clima culturale postunitario, aperto alle tematiche veriste e all'ammodernamento dei linguaggi



Fig. 1, Antonio Mancini, 1875, *Scugnizzo in ozio*, olio su tavola, collezione privata (foto Giacomo D'Aguzzano, Courtesy Galleria Beatrice, Palermo)

giara con la mano sinistra – manifesta la straordinaria padronanza tecnica di Mancini espressa nel tratto rapido e guizzante e dagli effetti di luce che rendono vibrante l'intera composizione.

Rientra nel filone del realismo sociale anche *Lacrime e delitti* (Fig. 2) di Natale Attanasio, opera eseguita nel '77 e rintracciata in collezione privata a Roma, dove l'artista si trasferì nel 1882⁵. La ricerca di Attanasio, in sintonia con il clima culturale catanese che da un lato guardava ai temi letterari di Verga e Capuana e dall'altro al modello morelliano, fu orientata prevalentemente alla ritrattistica e ai soggetti storici o sociali. In ragione della tematica e del formato monumentale, è fortemente probabile che si tratti di *Lacri-*

li fonti della sua produzione, degnamente rappresentata dall'opera in oggetto, in cui si manifesta un singolare sincretismo che accoglie l'interesse per la scuola napoletana del Seicento, derivato dagli insegnamenti di Domenico Morelli, e per la pittura veneta e fiamminga, prestate all'incontro tra verismo della figura e lettura del soggetto in chiave emotiva. La tavoletta vanta un'importante provenienza essendo già appartenuta alle collezioni Marinelli, Greco, Teodoro Di Nola e Mele a Napoli, e poi confluita in una raccolta privata a Gallarate e da lì in una siciliana⁴. Vi si riconosce il fanciullo manciniano per eccellenza, Luigiello; Luigi Paolo Gianchetti, orfanello abruzzese raffigurato con continuità dall'artista e reso celebre dal capolavoro *Il saltimbanco*, presentato nel 1878 all'Esposizione Universale di Parigi e oggi al Philadelphia Museum of Art. *Scugnizzo in ozio* – che ritrae il fanciullo in un interno, adagiato sul suolo e poggiato al muro mentre tiene una

artistici. Soggiornò anche a Londra, probabilmente grazie alla mediazione di John Singer Sargent, e a Parigi, dove partecipò ai Salons e fu sostenuto dal mercante Adolphe Goupil, conosciuto tramite Mariano Fortuny y Marsal, frequentato nel '74 a Portici. Nell'ampia bibliografia sull'artista ci limitiamo a citare *Antonio Mancini. Catalogo ragionato dell'opera*, a cura di C. Virno, Roma 2019.

⁴ Cfr. A. SCHETTINI, *Mancini*, Napoli 1953, p. 74; *La pittura napoletana del secondo Ottocento*, a cura di L. Autiello, presentazione di A. Schettini, Napoli 1958, tav. XXXVII (n. 41); A. SCHETTINI, *I grandi pittori dell'Ottocento italiano. La scuola napoletana*, vol. III, 1961, p. 63, tav. 33; *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, vol. 2, Milano 1991, tav. 736, p. 507; *Antonio Mancini...*, 2019, tav. n. 150, p. 152.

⁵ Formatosi tra il '73 e il '77 con Domenico Morelli a Napoli, conobbe il successo grazie a diverse edizioni della Promotrice napoletana ('75, '76, '80, '82) e all'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-'92. Si vedano almeno G. BARBERA, *La pittura dell'Ottocento in Sicilia*, in *La pittura...*, 1991, pp. 521-531; M. VITELLA, *La Pittura dell'Ottocento nella Sicilia orientale*, in *La Pittura dell'Ottocento...*, 2005, pp. 175-215.



Fig. 2, Natale Attanasio, 1877, *Lacrime e delitti*, olio su tela, collezione privata (foto Giacomo D'Aguanno, Courtesy Galleria Beatrice, Palermo)

me e delitti, dipinto raffigurante un gruppo di donne in attesa dei parenti carcerati, presentato alla prestigiosa Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli del 1877. Questa ipotesi trova conferma nella seguente descrizione: «Attanasio Natale, di Catania, pose una popolana, probabilmente una moglie e una madre, ad origliare presso le spranghe d'un parlatorio di prigione, in un vasto e squallido cortile, dove le grosse inferriate raccontano una triste storia di *Lacrime e delitti*»⁶. La dimensione di attesa è accentuata dalla donna, a figura intera e con le mani giunte, che resta in ascolto di un carcerato mentre un bambino siede ai suoi piedi. Altre figure femminili - che, nella scelta dei costumi, palesano la conoscenza della pittura di genere seicentesca mediata dalla lezione morelliana - si abbandonano allo sconforto, come enfatizzato dalla fanciulla che tende la mano oltre la grata. L'opera anticipa la denuncia sociale affidata dallo stesso autore a dipinti dal soggetto impegnato e drammatico come *Sunt lacrimae rerum* del 1889, oggi al Museo Civico Castello Ursino a Catania, e *Cucine economiche* del 1890-91, di proprietà della Fondazione Sicilia a Palermo, dedicati al tema del manicomio e alla distribuzione dei pasti ai poveri. Essa, inoltre, mostra evidenti consonanze tematiche e stilistiche con i dipinti, di collezione privata, *I parenti dei carcerati*, reso nota dall'*Album ricordo della Esposizione degli Amatori e Cultori*, tenutasi a Roma nel 1897, e *L'attesa* (o *I parenti dei carcerati*) del 1898⁷. *Lacrime e delitti*, pregevole per l'umana teatralità che

⁶ M. UDA, *Arte e Artisti. Vol. II. Teatri di musica. Critica d'arte*, Napoli 1900.

⁷ Cfr. A.M. DAMIGELLA, scheda n. 2, in *Poliorama pittoresco. Dipinti e disegni dell'Ottocento siciliano*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera, Cinisello Balsamo 2007, pp. 68-69.



Fig. 3, Antonino Leto, 1876, *Stabilimento di bagni a La Spezia*, olio su tela, collezione privata (foto Giacomo D'Aguanno, Courtesy Galleria Beatrice, Palermo)

coniuga attenzione aneddotica e intimismo poetico, è uno spaccato di vita meritevole di rientrare nel migliore realismo sociale della pittura siciliana dell'Ottocento.

Sono affini per tematica e sensibilità le opere di Antonino Leto e Francesco Paolo Michetti, autori aggiornati sulla pittura internazionale. Il dipinto del '76 *Stabilimento di bagni a La Spezia* (Fig. 3) di Leto è stato oggetto del rinnovato interesse della mostra dedicata all'artista dalla Galleria d'Arte Moderna di Palermo nel 2018⁸. Presumibilmente presentato come *I bagni alla Spezia* all'Esposizione di Belle Arti di Brera del 1877, è successivamente confluito in collezione privata inglese, fino al recente passaggio in asta presso Bonhams⁹. Nella vivace rappresentazione dei fanciulli che giocano sullo sfondo dello stabilimento balneare, l'adesione al reale si palesa attraverso la macchia rapida, volta alla resa dei valori emozionali. L'artista sceglie un tema analogo all'opera coeva *I Bagni Palmieri a Livorno*, che rappresenta il noto stabilimento balneare, già raffigurato nel 1866 da Giovanni Fattori ne *La rotonda di Palmieri*, oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze¹⁰. Negli anni Settanta Leto predilige episodi

⁸ Durante la formazione palermitana con Luigi Barba e Luigi Lojacono, Leto si avvicina al paesaggismo tramite Francesco Lojacono. Dopo l'adesione al vero, consolidatasi dal '64 tra la Scuola di Resina e la Scuola di Staggia, si apre alle novità europee inserendosi nel circuito della galleria Pisani e dei mercanti Frédéric Reitlinger e Adolphe Goupil. Anche in questo caso si cita lo studio più recente, con bibliografia precedente, *Antonino Leto. Tra l'epopea dei Florio e la luce di Capri*, catalogo della mostra a cura di L. Martorelli-A. Purpura, Cinisello Balsamo 2018.

⁹ Cfr. *Esposizione delle opere di belle arti nel palazzo di Brera 1877*, 21, n. 281; <https://www.bonhams.com/auctions/25444/lot/29/>.

¹⁰ Il dipinto era già stato documentato da Gustavo Matucci, come ricostruito in C. COSTANZO, *L'Archivio fotografico di Antonino Leto della Galleria Beatrice*, Palermo 2018, p. 44, figg. 26-27. Per un'ulteriore ver-



Fig. 4, Francesco Paolo Michetti, 1893, *Marina di Francavilla*, olio su tela, collezione privata (foto Giacomo D'Aguanno, Courtesy Galleria Beatrice, Palermo)

di vita quotidiana e di freschezza immediata - si pensi a *Ponte Santa Trinità e Lungarno in un giorno di pioggia* del 1876 e a *La Senna a Bougival (Lungo la Senna)* del 1878, di collezione privata - e opta per una pittura dal tocco veloce, come manifestato da questa composizione improntata a un dinamismo quasi musicale, in cui guizzo e virtuosismo si esprimono nella voluta assenza di definizione.

Infine, *Marina di Francavilla* (Fig. 4) del 1893 è espressione emblematica dell'«arte vivacissima»¹¹ di Michetti, esponente di rilievo della scena europea, apprezzato anche dalla Maison Goupil¹². Il suo *Corpus Domini* del 1877, in collezione privata, appartenuto all'Imperatore Guglielmo II di Germania e descritto con entusiasmo da Gabriele d'Annunzio nel 1896, viene considerato un capolavoro dell'Ottocento artistico italiano per la brillantezza pittorica derivata da Fortuny e prestata alla festosa lettura dell'Abruzzo rurale¹³.

Dotata di intensità e immediatezza espressive - riscontrabili anche nelle fotografie che immortalano i figli di Michetti al mare - *Marina di Francavilla* è una composizione

sione dell'opera, oggi nelle collezioni della Certosa e del Museo di San Martino di Napoli, cfr. *Antonino Leto...*, 2018, pp. 56-57, cat. 12.

¹¹ U. OJETTI, *Ritratti d'artisti italiani*, Milano 1911, p. 26.

¹² Abruzzese ma napoletano di formazione, Michetti fu allievo di Domenico Morelli all'Istituto di Belle Arti e frequentò lo studio di Filippo Palizzi, avvicinandosi poi alla Scuola di Resina. Per la vasta bibliografia sull'artista si rimanda a *Francesco Paolo Michetti. Catalogo generale*, a cura di F. Benzi-G. Berardi-T. Sacchi Lodispoto-S. Spinazzè, Cinisello Balsamo 2018.

¹³ Per la prima entusiastica descrizione del dipinto cfr. G. D'ANNUNZIO, *Nota su Francesco Paolo Michetti*, in "Il Convito", VIII, Roma 1896, pp. 583-592. Su Fortuny e il fortunismo, fenomeno di capitale importanza per l'arte italiana, si consulti almeno *I Fortuny. Una storia di famiglia*, catalogo della mostra a cura di D. Ferretti-C. Da Roit, Venezia 2019.

armoniosa, capace di rendere tangibile l'impalpabile "sfarfallio della luce", che concorre a una rappresentazione spiccatamente vitalistica. Il dipinto - che proviene dalla collezione del gallerista Mario Borgiotti e ha partecipato alla mostra napoletana per le Celebrazioni Michettiane nel centenario della nascita - è una sintesi delle componenti fondamentali della poetica dell'artista¹⁴. Sono presenti il riferimento a Francavilla al Mare, luogo d'elezione del pittore - che nel cosiddetto Conventino nel 1885 diede vita a quel fecondo "cenacolo michettiano", cui partecipò anche d'Annunzio - e l'influenza della pittura dal tocco brillante di Joaquín Sorolla y Bastida, che si palesa nelle suggestioni atmosferiche e nelle tonalità cromatiche gioiose.

La conoscenza diretta delle collezioni, già auspicata da Accascina, dunque offre ancora oggi interessanti spunti di riflessione e consente di approfondire le ricerche di artisti autorevoli, fortemente rappresentative delle principali tendenze della pittura italiana dell'Ottocento.

¹⁴ Cfr. *Michetti a Napoli. Nel Centenario della nascita di Francesco Paolo Michetti*, Napoli 1951, n. 17; A. SCHETTINI, *I grandi pittori...*, 1961, n. 26. Per la Collezione Archivio Alinari-Archivio Michetti, che custodisce diverse fotografie di *Bagnanti e Bambini al mare*, e documenta anche il dipinto presso l'atelier del pittore, cfr. <https://www.alinari.it>. Sulla sua passione per la fotografia, attestata dalla scoperta del suo archivio nel 1966, si consulti M. MIRAGLIA, *Francesco Paolo Michetti fotografo*, Torino 1975. Si veda pure U. OJETTI, *Artisti contemporanei: F.P. Michetti*, in "Emporium" vol. XXXII, n. 192, dicembre 1910, pp. 403-428. A p. 417 dello stesso contributo è pubblicata una coeva *Marina* dal soggetto analogo, raffrontabile per sensibilità cromatica con il dipinto *Impressione sull'Adriatico* del 1880, riprodotto in *Galleria d'Arte Moderna di Milano. Guida al percorso espositivo*, Milano 2008, p. 39.

Las colecciones de platería española en España

JESÚS RIVAS CARMONA, *UNIVERSIDAD DE MURCIA*

Las colecciones de platería española en España son un claro exponente de la importancia de la misma, de su obra religiosa y civil, de su larga historia y de sus múltiples obradores.

Son varias las circunstancias que han contribuido a la formación de las colecciones. El comercio representa una fundamental, pues como resaltan algunos autores la oferta del mercado ha condicionado las adquisiciones y la configuración de las colecciones, deduciéndose de ello la falta de un programa preestablecido, aunque a veces se contemplan unas preferencias o el deseo por adquirir piezas de un estilo o de una tipología¹. Por supuesto, el propio gusto e interés de los propietarios puede ser factor fundamental².

Pero, sobre todo, hay que destacar que las colecciones constituyen conjuntos relevantes en varios aspectos. Así, su papel en la recuperación del patrimonio de platería, permitiendo el regreso de piezas que habían salido del país³. Además contribuyen al conocimiento de la platería española, incluso ofreciendo una visión de conjunto al reunir piezas que de otra manera estarían dispersas y con ello la ventaja de contrastar obras de distintos momentos o de diferentes escuelas⁴.

Las colecciones deben considerarse desde la doble perspectiva de lo público y lo privado. Lo primero corresponde a los museos, que por su naturaleza tienen abiertas las colecciones a la pública contemplación o al libre estudio, aunque también hay que señalar que en ellos la platería no constituye su único contenido, y a veces se reduce a un simple agregado. Aun así, los museos muestran importantes colecciones de platería y hasta pueden representar una parte fundamental de sus fondos. Lo privado lleva a las colecciones pertenecientes a un propietario particular y, por tanto, sin acceso público, quedando para disfrute de sus dueños y, en el mejor de los casos, de aquellas personas a las que estos permitan la visita. Pero es justo reconocer que los estudiosos pueden acceder a las colecciones privadas y proceder a su investigación y publicación.

¹ Ilustrativa es la colección de platería del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, según estudió J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la platería*, Madrid 1982, pp. 13-15. También reconoce ese valor de la oferta del mercado C. ESTERAS MARTÍN, *El coleccionismo de platería americana en España*, in "Artigrama", nº 24 (2009), p. 263.

² Buen ejemplo da José Luis Várez Fisa y su colección (C. ESTERAS MARTÍN, *La platería de la Colección Várez Fisa. Obras escogidas siglos XV-XVIII*, Madrid 2000, p. 18).

³ EADEM, *La platería...*, 2000, p. 18 y *La Colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII. Obras escogidas*, Barcelona-Londres 2005, p. 7.

⁴ J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo...*, 1982, p. 15 y C. ESTERAS MARTÍN, *La Colección...*, 2005, p. 7.

Son de gran significación las colecciones de platería española del Museo Nacional de Artes Decorativas y del Arqueológico Nacional.

La historia del Museo Nacional de Artes Decorativas se remonta a 1850, aunque es en 1912 cuando se funda el Museo Nacional de Artes Industriales, que pasa a denominarse Museo Nacional de Artes Decorativas en 1927⁵. Años después debió iniciarse la colección de platería del museo, pues la primera constancia cierta de entrada de obra de platería viene con el lote procedente de la exposición de 1941⁶, celebrada en el Museo Arqueológico Nacional con los objetos de culto incautados por la República⁷. Esto hizo que ingresara una serie de piezas religiosas. Ciertamente, esta platería representa un capítulo de gran interés dentro la colección del museo, incluso con las piezas más antiguas de la misma, como son las cruces y los cálices de estilo gótico, con bellos esmaltes en algunos casos, principalmente representados por las creaciones de talleres de Morella o Barcelona. También destacan las obras renacentistas, caso de la cruz de Faraz, o las barrocas y rococó, entre ellas el halo del platero cordobés Damián de Castro. Fundamentales para la colección de platería han sido las adquisiciones de las cuatro últimas décadas, que han hecho que predomine el repertorio civil, abarcando piezas de los siglos XVI y XVII, más del XVIII, pero sobre todo del XIX. De este modo, se suman obras características del servicio de mesa, de aparador, de despacho y estrado o de tocador⁸, con una notoria representación de las producciones madrileñas, incluida la Real Fábrica de Martínez, pero sin olvidar tampoco otros obradores, como los de Pamplona, Salamanca⁹, etc.

Antes que en el Museo Nacional de Artes Decorativas comenzó a formarse la colección de platería del Museo Arqueológico Nacional¹⁰, que se abre en 1871¹¹. Incluso antes de esa fecha ya se empezaron a reunir importantes piezas. Así, entre 1869 y 1888 se adquirieron unas primeras treinta obras de plata, que en sí mismas ilustran muy bien los intereses y las preferencias de ese tiempo, una platería antigua, sobre todo medieval y renacentista, y la apuesta por unas tipologías ricas y espectaculares, como el báculo del Papa Luna o las cruces procesionales. Semejante política se mantuvo en los años siguientes, tal como manifiestan los cálices y el hostiario del siglo XVI que ingresaron en 1900. La platería de esta centuria representa, sin duda, un capítulo importante de la colección, incluyendo obras de notable interés, como un cáliz de Francisco Becerril. Más recientemente se han incorporado un buen número de piezas de los siglos XVIII y XIX, lo que revela el reconocimiento y aprecio de esta

⁵ Ver, entre otros: A. CABRERA LAFUENTE-M. VILLALBA SALVADOR, *Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). De Museo Industrial a Museo Nacional de Artes Industriales (1850-1912). Antecedentes para la Historia del Museo*, in "Revista de Museología", nº 30-31 (2004), pp. 81-88; M. VILLALBA SALVADOR-A. CABRERA LAFUENTE, *El Museo Nacional de Artes Industriales, hoy Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid) (1912-1927)*, in "Revista de Museología", nº 36 (2006), pp. 117-123.

⁶ Agradecemos esta información a Javier Alonso Benito.

⁷ Entre otros: I.M. RODRÍGUEZ MARCO-N. MOREU TOLOBA-A. CABRERA LAFUENTE-A. MARTÍN MORENO, *La exposición Orfebrería y Ropas de Culto de 1941 y la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas*, in *Patrimonio cultural. Guerra Civil y Posguerra. II Congreso Internacional*, Madrid 2017 (Agradecemos a la Dra. Cabrera habernos facilitado el texto de esta aportación).

⁸ Así, las mancerinas (J. ALONSO BENITO, *En torno a las mancerinas de plata del Museo Nacional de Artes Decorativas*, in *Estudios de Platería*, Murcia 2013, pp. 39-49).

⁹ La colección de platería del museo tiene estudio y catálogo de J. ALONSO BENITO, *Platería. Colección del MNAD*, Madrid 2015 (<http://es.calameo.com/read/00007533589ddd44c414c>).

¹⁰ Para este museo: A. MARCOS POUS (coord.), *De gabinete a museo: tres siglos de historia: Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1993.

¹¹ Esta colección tiene estudio y catálogo de J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo...*, 1982.

platería en las últimas décadas, en coincidencia con el desarrollo de los estudios de la materia¹², que por supuesto han favorecido el aprecio de esta obra más cercana. Sin embargo, no debe olvidarse factores tales como el deseo de completar y añadir a lo existente obras de esas centurias, la oferta habida en el mercado o los precios asequibles de esta platería más tardía, como bien reconoce Cruz Valdovinos. Respecto al siglo XVIII, sobresalen algunas piezas del prestigioso obrador de Córdoba, obra de plateros de la relevancia de Antonio de Santa Cruz, sobre todo bandejas muy representativas de la platería cordobesa, aunque también deben mencionarse otros centros destacados, como Madrid y Salamanca, de donde proceden más bandejas, permitiendo así una interesante comparación y reconocer peculiaridades. Dentro del siglo XIX, predomina la platería madrileña. Y una vez más la Real Fábrica de Martínez tiene una importante presencia.

Por el tiempo en que se dieron los primeros pasos de estos museos también se crearon importantes colecciones en Madrid. Detrás de ellas se encuentran personajes de la categoría de Guillermo Joaquín de Osma y José Lázaro Galdiano¹³.

Don Guillermo Joaquín de Osma (1853-1922) fue una figura relevante, como diplomático y político. Destacó por su cultura y erudición, incluso llegó a escribir varios libros sobre cerámica y azabaches. A ello se suma la creación de una importante colección, que contó con la herencia de su esposa, la condesa de Valencia de Don Juan, título que da nombre a la fundación e instituto correspondientes a dicha colección. Como era propio del coleccionismo decimonónico, se reunió un conjunto diverso, inspirado por “criterios enciclopedistas” – según resalta Barrio Moya –, que además de elementos arqueológicos incluye otros artísticos, pinturas, dibujos y esculturas, si bien se advierte un gran protagonismo de las artes decorativas, entre textiles y cerámicas, marfiles y azabaches. Y, por supuesto, la orfebrería¹⁴.

El repertorio de platería civil es extraordinario, abarcando especialmente los siglos XVI, XVII y XVIII. Así, lo acredita el magnífico grupo de jarros de pico, muy importante, al que se agrega el aguamanil de Francisco Becerril, o la no menos considerable serie de especieros y saleros¹⁵. También otras tipologías, caso de la bacía avenerada de Córdoba¹⁶ o de las características bandejas salmantinas, circulares¹⁷. Desde luego, esta colección por el número y el mérito de sus piezas de platería descuella en el panorama español¹⁸.

Características semejantes ofrece la colección de don José Lázaro Galdiano (1862-1947), otro hombre de cultura y posición. Interesa resaltar su pasión por el coleccionismo¹⁹, por lo que no extraña la grandeza de su colección, en la que figura otro de los

¹² IDEM, *Museo...*, 1982, p. 13.

¹³ Sobre estas colecciones y su conversión en museos públicos: M. BOLAÑOS, *Historia de los museos de España. Memoria, cultura, sociedad*, Gijón 2008, pp. 304-312.

¹⁴ J.L. BARRIO MOYA, *Un coleccionista atípico: Don Guillermo Joaquín de Osma*, in “Goya”, n.º 267 (1998), pp. 364-374. Ver también G. DE ANDRÉS, *La fundación del Instituto y Museo Valencia de Don Juan*, Madrid 1984.

¹⁵ F.J. MONTALVO MARTÍN, *Los jarros de pico del Instituto de Valencia de Don Juan*, in “Goya”, n. 276 (2000), pp. 167-175 y *Especieros de plata hispanos del Instituto Valencia de Don Juan*, in “Goya”, n. 329 (2009), pp. 352-361.

¹⁶ F.J. MONTALVO MARTÍN, *Platería andaluza en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid*, in *Estudios de Platería*, Murcia 2015, pp. 325-337.

¹⁷ IDEM, *Bandejas salmantinas de la segunda mitad del siglo XVIII en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid*, in *Estudios de Platería*, Murcia 2009, pp. 543-557.

¹⁸ J.L. BARRIO MOYA, *Un coleccionista...*, 1998, p. 372.

¹⁹ J. ÁLVAREZ LOPERA, *Don José Lázaro y el arte. Semblanza (aproximada) de un coleccionista*, in “Goya”, n.º 261 (1997), pp. 563-578.

mejores conjuntos de platería de España, que en sí representa un capítulo principal de la fundación y museo Lázaro Galdiano²⁰. Debe señalarse la abundancia y el valor de las piezas europeas, aunque predomina la obra española. Y dentro de ella, una importante presencia de la platería religiosa, con notables muestras del siglo XV – caso de un copón de Morella o de un rico cáliz de Valladolid – y más numerosas en el XVI – entre otras, varios cálices y cajas eucarísticas con pie –, confirmando la preferencia por la obra antigua en las colecciones de esta época. No deja de ser llamativa la casi ausencia de platería española de tipo religioso del siglo XVII y total del XVIII. Estas centurias están mejor representadas por la platería civil, como manifiestan los jarros y las fuentes de la primera o la magnífica bandeja de Damián de Castro de la segunda. Se completa la colección de platería con un repertorio ya de la segunda mitad del siglo XIX o del primer cuarto del XX, que incluye las típicas piezas historicistas, sobre todo neogóticas, pero asimismo reproducciones o imitaciones de obra antigua. Todo un signo de ese tiempo; y para las colecciones una prueba más del interés por las producciones de pasados legendarios.

Los museos como el Arqueológico Nacional o el Nacional de Artes Decorativas dan testimonio de una etapa de auge para las colecciones de platería en los últimos tiempos con sus adquisiciones más recientes y el progresivo enriquecimiento de sus platerías. Esto revela mucho del actual panorama del coleccionismo de platería, que en las últimas décadas ha experimentado un gran desarrollo. Buena prueba de ello son las colecciones privadas, de gran importancia en estos tiempos más cercanos. Pueden señalarse algunas de particular relevancia. Entre ellas la de Várez Fisa, tan rica en objetos civiles, sobre todo de los siglos XVI y XVII, con los típicos jarros de pico y fuentes de esas centurias²¹, o la Adorda Derksen, donde también destacan esas mismas piezas, pero en especial dos figurillas de faunos de Francisco Becerril²².

Mención especial merece la Colección Hernández-Mora Zapata, que desde que se inició en 1968 no ha parado de crecer gracias al empeño de don José Hernández-Mora Pérez. Destaca por la cantidad de piezas, a la vez que por la variedad de tipos: platería civil de los siglos XVIII y XIX, sin que falten obras de centurias anteriores, ni tampoco ajuar religioso, de gran riqueza. Toda su magnitud se puso de manifiesto en las dos magnas exposiciones de Murcia, Centro Cultural Las Claras de Fundación Cajamurcia, de 2006 y 2007: “El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata” y “El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata”²³. Con secciones dedicadas respectivamente a culto, agua, luz, mesa y aparador; y culto, tocador, vajilla y estrado. En la misma sede de Fundación Cajamurcia, una tercera gran exposición de 2019: “Platería antigua española y virreinal americana”, también constituye otro testimonio de la importancia de las colecciones privadas²⁴.

²⁰ J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid 2000.

²¹ C. ESTERAS MARTÍN, *La platería...*, 2000. Nuevas piezas publica esta misma autora, *De Toledo y Sevilla: plata de mesa y aparador*, in *Estudios de Platería*, Murcia 2014, pp. 173-178 y *En la Colección Várez Fisa, nuevas piezas de platería (I)*, in *Estudios de Platería*, Murcia 2015, pp. 159-170.

²² EADEM, *La Colección...*, 2005.

²³ Catálogos de J.M. Cruz Valdovinos.

²⁴ Catálogo de J.M. Cruz Valdovinos-J. Moltalvo Martín-J. Abad Viela.

“Conservati come tonno sott’olio”¹. Brevi note sui rami calcografici donati al Museo di San Martino da Giovanni Tesorone

NADIA BARRELLA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA “LUIGI VANVITELLI”

Nel seguire le tracce della collezione Tesorone², frutto del lungo e appassionato lavoro di raccolta e di studio di Pasquale e Giovanni Tesorone³, è riemerso, dall’Archivio Storico del museo di San Martino, un piccolo fascicolo relativo alla donazione – fatta al Museo da Giovanni – di 49 rami calcografici di Giacinto Gigante e Achille Vianelli⁴. Ho usato la parola “riemerso” perché, come scriverò in questo mio breve contributo⁵, il fascicolo e i rami donati non sono inediti ma, sostanzialmente, dimenticati. Credo, inoltre, che i rami siano stati letti solo come prodotti artistici mentre meritano particolare attenzione anche per altri motivi: aggiungono importanti dettagli alla scarna documentazione esistente su una delle più importanti collezioni meridionali dell’Ottocento e confermano, contemporaneamente, gli obiettivi dello straordinario lavoro di riordino del museo napoletano condotto da Vittorio Spinazzola. In questa sede mi limiterò solo a fare alcune riflessioni preliminari a riguardo augurandomi, al più presto, di poterne ulteriormente approfondire la storia.

¹ L’espressione è usata da GINO DORIA, *Introduzione*, in *Scene popolari napoletane di Achille Vianelli impresse dai rami originali del 1831*, Napoli 1958, p. 6.

² Chi scrive sta per pubblicare un’ampia monografia interamente dedicata alla collezione di Pasquale e Giovanni Tesorone dal titolo *Cucita addosso. La collezione Tesorone: un secolo di collezionismo borghese*, Napoli 2021. Si rimanda a questo testo per ulteriori approfondimenti.

³ Pasquale (Lanciano 1811-Napoli 1908) è il padre del più noto Giovanni (Napoli 1848-1913) ceramologo e direttore delle Officine Ceramiche del Museo Artistico Industriale di Napoli. Rimando alla mia monografia per un’approfondita ricostruzione delle vicende biografiche di entrambi.

⁴ Esula dai fini del presente lavoro la riflessione sui contenuti ed il linguaggio dei rami per i quali si rimanda alla ricca bibliografia esistente. Per esigenze di spazio, valutando anche il ricco corredo bibliografico dei testi, rimando per Vianelli a: L. MARTORELLI, *ad vocem*, in *La pittura in Italia: L’Ottocento*, II, Milano 1991, p. 1061 e M. VENERUSO, *ad vocem*, in F.C. GRECO-M. PICONE PETRUSA-I. VALENTE, *La pittura napoletana dell’Ottocento*, Napoli 1993, pp. 167-168. Per Gigante: P. DI MAGGIO, *ad vocem*, in F.C. GRECO-M. PICONE PETRUSA-I. VALENTE, *La pittura napoletana...*, 1993, p. 131. Si vedano inoltre R. PANE, *Costumi e scene popolari di Napoli tra vedutismo e cartografia*, Napoli 1987 e V. VALERIO, *Vedute, ritratti e scene popolari. Gli esordi della litografia a Napoli*, Napoli 1991.

⁵ La vicenda viene raccontata, per la prima volta, da Gino Doria nel 1955. Riprodotti (cfr. *infra*) nel 1958, i rami vengono citati da R. CAUSA, *Prefazione*, in S. ORTOLANI, *Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal ‘600 all’800*, Napoli 1970, p. 227. Alle Scene di Vianelli è stata dedicata l’importante monografia di R. PANE, *Costumi...*, 1987 che ricorda, alle pp. 65-67, la donazione Tesorone.



Fig. 1, Achille Vianelli, 1831, *Mellonaro*, acquatinta, Napoli, Museo di San Martino

I rami vengono donati al Museo nel mese di ottobre del 1901. Giovanni Tesorone scrive a Vittorio Spinazzola dicendosi «lieto di offrire in dono al Museo Nazionale di San Martino una collezione di 49 rami calcografici riproducenti vedute e scene napoletane, i quali rimontano alla prima metà dell'ora trascorso secolo». Incisi ad acquaforte, «col duplice sistema del tratto e dell'acquatinta», i rami sono firmati da Gigante e Vianelli, «artisti, come le S.V. ben sa, assai noti ai conoscitori dell'area nostrana». I rami «misurano in media centimetri 13 per 11»⁶: piccoli oggetti, dunque, che Tesorone si augura vengano accolti di «buon grado» accrescendo «il numero dei nostri ricordi patrii nelle importanti raccolte del Museo Napoletano»⁷.

L'offerta, pienamente coerente con il progetto culturale di Spinazzola, viene immediatamente accettata. Direttore del Museo dal 1898⁸, Spinazzola aveva lavorato in San Martino per trasformarlo nel più importante

spazio espositivo della città e dar forma alle iniziali intenzioni di Giuseppe Fiorelli che lo aveva fondato per raccontare Napoli, la sua storia e la sua cultura⁹. Grazie ad un'attenta politica di acquisti, ai doni ed a quanto proveniva dal territorio cittadino, Spinazzola riordina e presenta, con grande modernità, materiali relativi ad una storia della città che non è solo storia di cose ma si avvicina moltissimo a quello che oggi chiameremmo racconto dell'«eredità culturale» dei luoghi, spazio per raccontare anche la *civitas* accanto alla storia della *forma urbis* che caratterizzava i tanti musei ottocenteschi che s'ispirarono, come lo stesso San Martino, al modello del parigino Museo Carnevalet.

Tra le scelte di implemento del museo fatte da Spinazzola, molte furono quelle orientate ai «ricordi storici» e – tra questi – numerosi gli acquisti e i doni legati a costumi, quadri, disegni topografici¹⁰, vedute del Vesuvio e simili: «nel complesso più che

⁶ Sugli aspetti tecnici e stilistici dei rami cfr. R. PANE, *Costumi...*, 1987.

⁷ Archivio Storico del Museo di San Martino (in seguito ASMSM), *Fasc. AI 254 1901 Inv. 8163*, Lettera di Giovanni Tesorone a Vittorio Spinazzola, Napoli 1 ottobre 1901.

⁸ Per Spinazzola cfr. F. SCOTTO DI FRECA, *Per aspera ad aspera. Vittorio Spinazzola tra archeologia e politica*, Napoli 2012 e F. DELPINO, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna 2012, pp. 718-725.

⁹ Su questi argomenti cfr. N. BARRELLA, *Musei della città, musei per la città*, in *Catalogo del Museo Filangieri*, Napoli 2021, pp. 103-112.

¹⁰ V. SPINAZZOLA, *Il Museo Nazionale di S. Martino negli anni dal 1898 al 1901. Relazione a S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione*, Napoli-Portici 1901, pp. 18-19.

“Conservati come tonno sott’olio”. Brevi note sui rami calcografici donati al Museo di San Martino

milleduecento oggetti acquistati per prezzi la cui modestia mi fa grato a molti di coloro che li cedettero, assai più deferenti e curanti delle loro memorie che mossi da scopi di vero lucro»¹¹. Scrivendo al Ministro per comunicare la notizia del dono, il direttore del Museo precisa inoltre che il «nuovo dono viene ad arricchire una collezione che è molto a cuore a questa Direzione: quella dei costumi popolari»¹².

Scorrendo l’elenco allegato alla lettera di Tesorone si possono conoscere, nei dettagli, i soggetti. Le vedute firmate da Gigante rappresentano paesaggi e luoghi della città:

1. Scuola di Virgilio
2. Castello dell’Uovo
3. Sepolcro di Virgilio
4. Parte del Castello Nuovo
5. L’Immacolatella
6. Porta Capuana
7. L’isola di Nisida
8. Palazzo detto della Regina Giovanna
9. Grotta di Pozzuoli
10. Il teatro di San Carlo
11. La Vittoria
12. L’eremitaggio del Vesuvio
13. Chiatamone
14. I bagnoli
15. Palazzo Reale

Le scene, firmate da Vianelli, sono invece quelle “popolari” che il pittore avrebbe poi pubblicato nel 1831¹³:

16. Calessino
17. Ritorno dalla festa della madonna dell’Arco
18. Santa Lucia
19. Levatrice col bambino
20. Gioco della Morra
21. Dottrina
22. Tarantella
23. Ciabattino
24. Mellonaro
25. Carità
26. Venditore di polmone
27. Taverna
28. Banditore di farina
29. Calesse da viaggio
30. Acquavitaro ambulante
31. Banditore di vino
32. Zampognaro
33. Orfanelle cantanti

¹¹ V. SPINAZZOLA, *Il Museo Nazionale...*, 1901, p. 20.

¹² ASMSM, *Fasc. AI 254 1901 Inv. 8163*, Lettera di Vittorio Spinazzola al Ministro della Istruzione Pubblica, Napoli 18 ottobre 1901.

¹³ *Scene popolari di Napoli. Disegnate da Vianelly con acquatinta da Witting*, Napoli 1831.

34. Predicatore
35. Acquaiolo
36. Zingari
37. Rissa di donne
38. Pesca di notte
39. Questuante per S. Antonio
40. Maccaronaro
41. Cappella con voti
42. Esequie
43. Serenata
44. Cambia monete
45. Acqua sulfurea
46. Acquaiolo ambulante
47. Segretario ambulante
48. Spiega miracoli
49. Lotto

Esiti di quell'attività pubblicistica che vide – tra la fine del Settecento ed i primi dell'Ottocento – una ricca produzione di incisioni e di immagini della città di Napoli (sostituita, in seguito da «quel vedutismo delle stampine a buon prezzo, riprodotte innumerevoli volte»¹⁴), le scene e le vedute donate da Tesorone appartengono a quella tipologia di immagine che andrà, in parte, a costituire il “topos vedutistico” della città. Sono dunque ideali per il lavoro di riordino del museo che Spinazzola andava concludendo: i rami di Vianelli sono in linea con le esigenze della V sezione (interamente dedicata ai costumi popolari e collocata «nell'ultima stanzetta degli appartamenti del Priore trasformata per accoglierla» e che «avrà subito un notevole accrescimento»¹⁵) mentre le vedute di Gigante vanno ad arricchire la collezione della Topografia «che consta di oltre centocinquanta piante, vedute di Napoli, stampe del Vesuvio etc.etc.»¹⁶. Donati nell'ottobre del 1901, i rami non sono citati nella *Relazione a S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione* pubblicata da Spinazzola nello stesso anno. Non escluderei, tuttavia, che le trattative per la donazione fossero già in corso. La stringata lettera di Tesorone prima citata, lascia immaginare che, anche in questo caso, i rami giunsero al museo in seguito a quell'attività di “sollecito al dono” che Spinazzola aveva intrapreso tra i suoi colleghi e sodali e che, sulla scia di quanto era avvenuto anche in precedenza, fu tra le principale ragioni di crescita del museo dove, sin dalla sua fondazione, iniziano a giungere, numerosissime, le donazioni dei privati «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»¹⁷. Gli elementi di questo “patrimonio” sono, inizialmente, molto casuali. Con Spinazzola, invece, si avvia un fondamentale lavoro di

¹⁴ L. FINO, *Il vedutismo a Napoli nella grafica dal XVII al XIX secolo*, Napoli 1989.

¹⁵ V. SPINAZZOLA, *Il Museo Nazionale...*, 1901, p. 27.

¹⁶ V. SPINAZZOLA, *Il Museo Nazionale...*, 1901, p. 28.

¹⁷ R. CAUSA, *L'arte nella Certosa di San Martino*, Napoli 1973, p. 13.

“Conservati come tonno sott’olio”. Brevi note sui rami calcografici donati al Museo di San Martino

riordino dove anche le donazioni appaiono sempre più in linea con le sue esigenze allestitivie: «Quasi ogni mia richiesta, quasi ogni mio desiderio -ebbe a dire il direttore- è stato appagato con nobile slancio, e l’operosità mia, quale essa sia stata, in queste mura, mi ha subito aggiunto -il che mi è stato ambittissimo compenso durante il lavoro- un eletto numero di persone amanti del pubblico bene che spontaneamente hanno portato il loro contributo all’accrescimento di queste collocazioni ed al maggior decoro di questo patrio istituto»¹⁸.

Tra gli amanti del “bene pubblico” i Tesorone che, sin dal 1873¹⁹, avevano mostrato particolare attenzione al formarsi del museo ed alle occasioni di pubblica fruizione del patrimonio culturale meridionale²⁰. Non mi è dato di sapere in che modo i Tesorone abbiano acquisito questi rami ma lo studio del formarsi della collezione mi riporta più che a Giovanni (ossia a colui che firma il dono) alle scelte collezionistiche del suo iniziatore - Pasquale²¹- e al grande interesse che ebbe per la pittura a lui contemporanea.

Nato a Lanciano nel 1811, Pasquale giunge a Napoli nei primissimi anni ’30. E’ un giovane e intraprendente sarto che s’inserisce rapidamente nel mercato dell’abbigliamento di lusso –soprattutto maschile – in grado di soddisfare le esigenze non solo della corte ma anche della borghesia emergente desiderosa di distinguersi e di apparire. Attento alle occasioni più adeguate per far conoscere se stesso ed i suoi prodotti, Pasquale prende parte ai più importanti eventi commerciali e culturali del Regno. Le grandi vetrine della borghesia industriale napoletana (leggi le esposizioni borboniche) lo vedono protagonista con le sue cravatte elastiche ma, quel che è più importante, insediandosi con il suo ricco emporio in Palazzo Stigliano a Toledo egli diventa uno degli artefici di quella Napoli che di Giacomo così descrive: «Siamo (...) alla prima metà del secolo decimonono – e io vi narro di arte e di persone che nella capitale del regno delle Due Sicilie fiorivano intorno al 1840 (...). Siamo (...) al tempo in cui Via Roma era ancora la vecchia e gloriosa strada di Toledo (...) negli anni delle diligenze,



Fig. 2, Achille Vianelli, 1831, *Carità*, acquatinta, Napoli, Museo di San Martino

¹⁸ V. SPINAZZOLA, *Il Museo Nazionale...*, 1901, pp. 20-21.

¹⁹ È del 1873 la prima donazione di Pasquale al Museo, cfr. N. BARRELLA, *Cucita addosso...*, 2021.

²⁰ Penso, soprattutto, alla partecipazione di Pasquale alla grande Esposizione di Arte Antica del 1877.

²¹ In *Scene...*, 1958, pp. 7-8, Doria ricorda i Tesorone recuperando da R. DE CESARE (*La fine di un Regno* Napoli, 1895) e da S. DI GIACOMO (*Catalogo Tesorone*, Napoli 1919). Rimando al mio *Cucita Addosso...*, 2021 per le valutazioni e le revisioni di queste due importanti fonti.

che qui si venivano ad alleggerire dei *touristes* (...). Siamo ai tempi del *Mondo Nuovo e mondo vecchio*, dell'*Omnibus* di don Vincenzo Torelli, del *Lume a gas*, del *Lampo* e del *Vapore*, giornali grandi e piccoli che si trovavano a comprare nella tabaccheria di don Giovannino Pasca, al cantone di vico *Sergente maggiore* – del *Caffè delle tre porte* a Montecalvario e del *Caffè dell'Ercolano* in via Concezione, a due passi dalla famosa bottega di mode e di ninnoli intitolata alla *Petite Jeannette* – ai tempi dell'umile tocchetto, a cui sta per succedere la *piccola*, e della *pagnotta di latte alla vainiglia*, che ha già immortalato il *Caffè di Testa d'oro*²².

Il gesto collezionistico di Pasquale – molto precoce e innovativo se si considerano gli anni in cui comincia ad arricchire la sua raccolta (1838-1939) e il suo orientarsi, immediatamente, alle arti applicate (maioliche innanzitutto) e alla pittura a lui contemporanea – è chiara espressione di un mondo nuovo, fatto di attivi borghesi, di imprenditori e di artisti che seguono la scia di quel solo «decennio di governo che era bastato per lasciare i segni di trasformazione profonda sociale, nel programma delle ricerche scientifiche e nelle aspettative della promozione delle arti e delle manifatture»²³. Un contesto vivace – “l'intervallo di tolleranza” desanctiano – in cui giungono a Napoli anche i fratelli Giuseppe e Filippo Palizzi. Giuseppe, nato a Lanciano nel 1812, trova in Pasquale – così come in seguito Filippo – un mecenate e un amico fraterno. Il loro rapporto dura tutta la vita ed orienta o comunque affianca e rafforza, le scelte collezionistiche di Pasquale. Guardando ai numerosissimi dipinti, disegni, bozze etc. presenti nella nostra raccolta appare infatti evidente la piena condivisione delle esperienze dei due fratelli abruzzesi: la formazione di Giuseppe presso la scuola di Posillipo, la passione di Filippo per la ceramica, l'interesse per la pittura di paesaggio e dal vero che porta lo stesso Filippo, da giovane pittore, a quelle «vedute caratterizzate dalla precisione oggettiva che aveva raggiunto alti vertici presso il Real Ufficio Topografico»²⁴ da cui, sia pur non direttamente, nascono anche i nostri rami²⁵. In questo stesso Ufficio, infatti, si formano il giovane Giacinto Gigante e Achille Vianelli, pittori particolarmente presenti nella collezione Tesorone così come tutta la Scuola di Posillipo la cui produzione rappresenta quasi il 50% dell'intera raccolta di dipinti. Nel catalogo di vendita del 1919 sono citati, inoltre, ben 21 acquerelli/ seppie di Vianelli e 40 tra olii, acquerelli, disegni e studi di Giacinto Gigante²⁶. Particolarmente interessato ad una pittura orientata al vero (persino le poche scelte sei/settecentesche della sua raccolta hanno questa impronta nettissima), Pasquale aderisce precocemente a quel “collezionismo di generi” che è in netto contrasto con le gerarchie propuginate dall'Accademia²⁷ e rende ampiamente

²² S. DI GIACOMO, *Una collezione napoletana*, in *Catalogo Tesorone...*, 1919, pp. IX-X.

²³ L. MARTORELLI, “*Ha percorso buona parte del nostro Regno al di qua e al di là del faro*”. *La pittura di Salvatore Fergola fra tradizione e modernità*, in F. MAZZOCCA-L. MARTORELLI-A.E. DENUNZIO, *Fergola. Lo splendore del Regno*, Venezia 2016, p. 39.

²⁴ Filippo Palizzi. *La natura e le arti. Documenti, testimonianze, immagini*, a cura di L. Arbace, Vasto 2018, p. 17.

²⁵ Per il contesto di nascita dei rami: R. PANE, *Costumi...*, 1987.

²⁶ *Catalogo Tesorone...*, 1919.

²⁷ M.A. PICONE PETRUSA, *Tradizione e crisi dei generi*, in *Pittura napoletana...*, 1993, p. 37.

“Conservati come tonno sott’olio”. Brevi note sui rami calcografici donati al Museo di San Martino

visibile, con le sue scelte, quel desiderio di attestare il rinnovamento del linguaggio pittorico che aveva spinto Giuseppe e Filippo Palizzi a guardare a scuole private d’insegnamento i cui maestri ed allievi sono quasi tutti presenti nella raccolta Tesorone. I 49 rami donati al Museo sono, pertanto, quasi sicuramente, l’esito di questa scelta di gusto ma anche gli evidenti segni di una familiarità di rapporti con gli artisti collezionati che spiega la notevole presenza di bozzetti, disegni a lapis, schizzi su cartoncino e rami: quasi come se Pasquale Tesorone volesse raccogliere non solo l’opera finita ma il processo di ideazione della stessa, le fasi di realizzazione, le intuizioni, le modifiche, gli strumenti. In questo, verosimilmente, c’è molto anche della sua manualità di sarto, l’attenzione per i processi di formazione di un “pezzo unico”, il disegno del modello, l’interesse all’artigiano sapiente che crea e tiene conto dei materiali, dei colori, delle necessità di adattamento della forma all’idea.

I 49 rami, per tornare alla nostra donazione, probabilmente non vennero mai esposti. Nelle diverse guide da me consultate non appaiono neanche una volta descritti nelle sale del museo e non escludo che siano sempre rimasti in deposito non essendoci, nell’incartamento, alcuna clausola relativa all’obbligo di esposizione. Citati da Ortolani nel 1930²⁸, saranno oggetto di attenzione di Gino Doria nel 1955²⁹ che decise di stampare -dai rami originali di Achille Vianelli conservati al Museo- anche una strenna da donare ai partecipanti al Primo Congresso Interdistrettuale del Rotary Club tenutosi a Napoli nel 1958, anno in cui il Soprintendente Molajoli era anche Presidente del Rotary Club Napoli³⁰. Merita di essere riportata l’introduzione di Doria che ne conferma la collocazione nei depositi del Museo di San Martino «dove giacciono -inerti e lividi cadaveri- frammenti di statue marmoree, colonne, transenne e architravi» e c’è «materiale per mettere insieme un secondo museo»³¹. Il ritrovamento dei rami è raccontato come una vera e propria “scoperta”: «Una volta – scrive – vuotando una cassa in cui erano conservati, come tonno sott’olio – ma l’olio era uno strato di polvere spesso un dito –, vecchi registri, blocchi di ricevute con la sola ‘madre’, fogli di presenza e altro materiale di pari interesse, tirammo fuori un pacco estremamente pesante: aperto il quale con la curiosità che può immaginare, trovammo, ognuna accuratamente incartata, quarantanove lastre di rame incise al bulino. Ci bastò uno sguardo per riconoscere, nella prima di esse, una di quelle scene popolari di Achille Vianelli che facevano, come ancor oggi fanno, la delizia dei raccoglitori di napoletanismi»³². La scelta di ripubblicarli fu immediata. La qualità della stampa dell’Arte tipografica di Angelo Rossi e la voglia del noto stampatore napoletano di confrontarsi con la necessità di «risalire ai più venerabili sistemi di impressione, di far ricorso al torchio a mano, con lo stesso metodo e la stessa lentezza di un Marcantonio Raimondi» rese possibile l’impresa³³.

²⁸ Cfr. R. CAUSA, *Prefazione...*, 1970, p. 227.

²⁹ G. DORIA, *Di Achille Vianelli e delle sue scene napoletane*, Napoli 1955.

³⁰ IDEM, *Introduzione...*, 1958.

³¹ IDEM, *Introduzione...*, 1958, pp. 5-6.

³² IDEM, *Introduzione...*, 1958, p. 6.

³³ Cfr. R. PANE, *Costumi...*, 1987, p. 64.

Nadia Barrella

Da allora, i rami calcografici sono ritornati nei depositi, e giacciono – nuovamente “sott’olio” – in attesa di una riscoperta diversa che sappia restituirli non tanto alla storia dell’arte (la bibliografia, l’ho detto, è davvero significativa sia per quantità che per qualità) quanto alla storia del museo cui furono destinate e della città ch’esso è chiamato a raccontare.

La collezione Loria-Reale: gioielli siciliani al Museo “Lamberto Loria” di Roma

ISABELLA BARCELLONA, *STORICA DELL'ARTE*

Alcuni anni or sono, in occasione dei miei studi per il Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte Medievale, Moderna e Contemporanea in Sicilia, auspici i professori Maria Concetta Di Natale e Pierfrancesco Palazzotto, mi sono occupata dello studio di una collezione di gioielli siciliani pressoché tuttora inedita, la collezione Loria-Reale, conservata nell'odierno Museo delle Arti e Tradizioni Popolari “Lamberto Loria” di Roma, sorto dall'originario Museo di Etnografia Italiana di Firenze.

E' tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento che si assiste in Italia, come nel resto d'Europa, alla nascita di un interesse per lo studio rigoroso e scientifico delle arti popolari e dell'artigianato, in concomitanza con l'istituzione di musei etnografici o, a volte, da essi preceduto. E se il Museo di Etnografia Italiana fu fondato da Loria a Firenze nel 1906, l'inaugurazione ufficiale del Museo Etnografico Siciliano seguì poco dopo, nel 1910, anticipata però dalla Mostra Etnografica Siciliana allestita a Palermo nel 1892, eventi la cui vasta eco permise alla Sicilia, grazie a Giuseppe Pitrè (1841-1916), di primeggiare nello studio delle produzioni dell'artigianato popolare rispetto alle altre regioni d'Italia.

Proprio con i materiali del primo Museo di Etnografia Italiana, arricchiti da nuove acquisizioni, venne allestita nel 1911 a Roma, animatore Lamberto Loria (1855-1913), la Mostra di Etnografia Italiana per celebrare il grande giubileo laico, il Cinquantenario dell'Unità d'Italia.

L'idea di una istituzione museale nacque subito dopo la Mostra per conservare e trovare degna collocazione ai materiali raccolti, ma trovò la sua sede definitiva solo nel 1942 quando, per l'Esposizione Universale di Roma, si decise di costruire l'attuale edificio nella Piazza Guglielmo Marconi, mentre il Museo, per vicissitudini varie, verrà inaugurato solo il 20 aprile 1956 con la denominazione di Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari¹. Dal 2016 il Museo romano è entrato a far parte del Museo delle Civiltà ed è stato intitolato proprio a “Lamberto Loria”.

La raccolta di gioielli siciliani per la Mostra del 1911, in particolare, è quasi interamente il frutto dello strenuo lavoro dello stesso Lamberto Loria e di un professore di

¹ Per la storia dell'Istituzione museale romana cfr. S. MASSARI, *Per la storia del Museo*, in EADEM, *Arti e Tradizioni. Il Museo Nazionale dell'Eur*, Roma 2004, pp. 27-155.

Caltagirone, Rosario Reale; il “Carteggio Loria-Reale”, cioè la corrispondenza, in parte ancora inedita, intrattenuta tra i due negli anni 1908-1910 e concernente l’acquisto degli ori siciliani, come i “Quaderni Lamberto Loria”, si sono rivelati preziosi documenti per ricostruire la storia dei gioielli indagati².

In generale, i rapporti epistolari tra Loria e i suoi collaboratori nelle diverse regioni italiane per la Mostra del 1911 costituiscono una fondamentale testimonianza del gusto di un’epoca e degli “intenti scientifici” dell’etnologo, volti alla contestualizzazione storica del materiale raccolto e ad una proposta di voci catalografiche (denominazione dell’oggetto, descrizione, luogo di fabbricazione o d’uso, acquisizione, data di entrata in museo, ma spesso è riportata la data di fabbricazione dell’oggetto) necessarie per la documentazione che doveva accompagnare le raccolte. Dalle lettere si evincono anche le enormi difficoltà incontrate dai raccoglitori locali in termini di diffidenza popolare, di precarie condizioni igienico-sanitarie di molte zone attraversate, di inefficienze dei mezzi di trasporto, delle poche risorse economiche concesse per l’acquisto degli ori. In particolare, nel reperimento dei costumi e degli ori, alle difficoltà economiche si univano le implicazioni personali legate al riserbo e al legame affettivo che rendevano difficile il distacco da oggetti personali o familiari, così carichi, tra l’altro, di valenze simboliche spesso sottaciute e per questo più difficili da ricostruire.

Per la prima volta viene studiata a tappeto la collezione di ori siciliani del Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, attualmente custodita nei suoi depositi e pertanto inaccessibile ai visitatori³. L’indagine metodologica ha permesso di esaminare il patrimonio di gioielli siciliani e suddividerlo in classi e tipologie morfologiche e storico-stilistiche. Esso si compone di orecchini, numericamente i più rappresentati tra i monili esaminati, collane, corone di rosario, medaglioni devozionali, anelli, spille, bracciali, fasce “ombelicali” o battesimali, due cinture, dette *Brez-i*, catene di orologio, una piccola sculturina in corallo e amuleti in argento; alcune categorie risultano essere prevalenti dal punto di vista della qualità e quantità, in particolare gli orecchini, le collane e gli anelli.

Le tipologie morfologiche e stilistiche degli orecchini indagati vanno dagli orecchini a cerchio semplice, a cerchio semilunato con vago fisso, a cerchio allungato, agli orecchini a navicella, da quelli a mandorla a quelli con pendenti, a loro volta ripartiti in orecchini “a goccia” o “lacrima”, fino a fogge più complesse come gli orecchini con cammei, gli orecchini classicheggianti, gli orecchini in filigrana, gli orecchini *a pendeloque, en girandole*, orecchini a panierino, orecchini con perline, a stampaggio, “fiori e frutti” e *souvenir*.

Numericamente inferiori agli orecchini sono le varie tipologie di collane: collane con vaghi lisci, traforati o decorati, collane in lamina traforata, collane di corallo, collane in oro e ambra con pendenti a goccia, la splendida parure di collana con fiocco

² Cfr. *Appendice documentaria*, in I. BARCELLONA, *La raccolta Loria-Reale: gioielli siciliani nel Museo delle Arti e Tradizioni Popolari Lamberto Loria di Roma*, in c.d.s.

³ Alcuni gioielli di tale raccolta siciliana sono già stati oggetto di studio e raffronto stilistico. Cfr. *Oreficeria popolare italiana. Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari*, a cura di A. Rossi, Roma 1964; *L’Ornamento prezioso. Una raccolta di oreficeria popolare ai primi del secolo*, catalogo della Mostra a cura di P. Ciambelli, Roma-Milano, 1986; *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989.

Sévigné e orecchini *en girandole*, le collane “brevi” così denominate perché cucite direttamente sull’abito tradizionale tramite anelli aurei.

Tra gli anelli sono stati rintracciati anelli a fiocco, anche nelle varianti “a quindici-no” e a “pigna”, anelli *federling*, anelli “a fascia”, anelli “giardinetto” e anelli “a spola”.

Tra gli ornamenti funzionali, cioè indossati sull’abito per scopi pratici ma anche difensivi contro le influenze negative, ritroviamo catene da orologio, fasce battesimali e cinture. L’oreficeria a carattere religioso è rappresentata dai medaglioni devozionali e, infine, si annoverano pure due amuleti, uno a forma di sirena e l’altro a guisa di “cimaruta”, dalle peculiari funzioni profilattiche e apotropaiche.

Spiccano per particolare il pregio artistico e la raffinata fattura la parure di orecchini e collana in oro, argento dorato, perline scaramazze, smalti, della seconda metà del XVIII secolo con fiocco “*Sévigné*” e pendenti “*en girandole*”⁴, i medaglioni devozionali sei-settecenteschi in oro e smalti dipinti e oro e pitture su carta, dalla cornice in filigrana semplice o arricchita da perline scaramazze⁵ o ancora le splendide fasce battesimali o ombelicali in corallo che venivano annodate intorno ai fianchi del neonato per preservarlo dalle malattie intestinali⁶. Infine, si annoverano i due pregevoli esemplari, databili rispettivamente al 1680 e alla prima metà del Settecento, di una cintura, detta *brez-i*, in argento e argento dorato sbalzato, cesellato e fuso, che era ornamento peculiare dell’abito cerimoniale delle donne di Piana degli Albanesi⁷.

Di ogni singolo monile sono stati rilevati la materia, le misure, l’ambito culturale di appartenenza, la cronologia, la provenienza, la localizzazione, la collocazione specifica, la tecnica di lavorazione e, ove possibile, la denominazione, il marchio di garanzia, i punzoni dei consoli delle maestranze orafe e argentiere, quasi interamente siciliane, le iniziali degli artefici e i simboli distintivi dei saggiatori. All’interno delle diverse suddivisioni i gioielli sono stati ordinati cronologicamente e studiati stilisticamente.

Gli inventari ufficiali cartacei del Museo hanno permesso di trarre i dati relativi alla definizione, alla provenienza, cioè al luogo di reperimento, al nome del raccoglitore e al numero progressivo di inventario che corredano ogni singolo oggetto analizzato.

L’indagine diretta di ogni gioiello ha consentito di confermare o aggiornare dati già noti sull’oreficeria siciliana e di fornire anche riletture e precisazioni su informazio-

⁴ Tale tipologia di *parure*, riproposizione settecentesca dell’oreficeria da parata barocca, era particolarmente diffusa in Sicilia come attestano i molteplici esemplari censiti. Cfr. M.C. DI NATALE, *Il rubino, gemma prediletta del XVIII secolo: parures e pendenti*, in EADEM, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000, pp. 223-254.

⁵ Medaglioni devozionali simili, di certa manifattura siciliana per via dei punzoni in essi ritrovati e datati dalla fine del Seicento a tutto il Settecento, si ritrovano in collezioni private palermitane e romane. Cfr. EADEM, schede I, 43, I, 68, I, 69, in *Ori e argenti...*, 1989; EADEM, *Gioielli...*, 2000, pp. 162-165.

⁶ L’uso delle fasce ombelicali con coralli, dette anche battesimali perché sfoggiate in occasione del battesimo, fu particolarmente diffuso in Sicilia come testimoniano gli esemplari conservati nella chiesa Madre di Alcamo, nella Collezione Whitaker di Palermo e nella Galleria Regionale della Sicilia. Cfr. EADEM, scheda n. 176, E. TARTAMELLA, scheda n. 192, V. ABBATE, scheda n. 193, in *L’arte del corallo in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di C. Maltese-M.C. Di Natale, Palermo 1986, pp. 371, 393-94.

⁷ Il *brez-i* era parte del costume di gran festa delle donne albanesi di Piana dei Greci, in provincia di Palermo, e costituiva uno dei doni tradizionali che il fidanzato usava regalare alla promessa sposa quale simbolo e auspicio di maternità e fecondità.

Isabella Barcellona

ni spesso inesatte riguardanti la collocazione cronologica e la manifattura delle opere, quasi tutte ricondotte alla Sicilia e ad un arco temporale che si colloca tra il XVII e la seconda metà del XIX secolo.

Viene, dunque, alla luce una collezione “dimenticata” che costituisce un ulteriore tassello per l’arricchimento documentario e conoscitivo dell’oreficeria siciliana, nell’attesa che i prossimi scritti sugli ori museali di tutte le altre regioni consentano di adottare un ordinamento non solo regionalistico ma per soggetto o per materie, senza escludere le peculiarità territoriali, al fine di rendere evidenti collegamenti e relazioni altrimenti invisibili e favorire così ulteriori studi e ricerche.

Prendi la vittoria. Breve storia di una coppa vitrea tra irredentismo, furti e tutela negli anni '20 del Novecento

PATRIZIA DRAGONI, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA*

Il periodo italiano di Zara, relativamente alla tutela e alla valorizzazione del patrimonio artistico, è stato recentemente oggetto di studi che hanno evidenziato come la città, affidata dopo il trattato di Rapallo dapprima alle cure dell'Ufficio Belle Arti e Monumenti della città di Trieste e poi, dal 1923, alle Soprintendenze delle Marche¹, al momento dell'annessione presentasse i problemi comuni a tutta l'Italia, già denunciati da Ogetti nel 1915², acuiti dalle continue scoperte archeologiche che riportavano alla luce nuovi oggetti da inventariare e tutelare e da una amministrazione locale contraddistinta dalla prassi abituale di alcuni esponenti del partito fascista di utilizzare i reperti museali come doni da consegnare alle autorità³. Tra questi particolare interesse riveste una vicenda, destinata a ripetersi negli anni, che lega un simbolico reperto alle imprese di Gabriele D'Annunzio e alla questione adriatica, come documenta un articolo pubblicato sul "Corriere di Zara" il 15 novembre del 1922, che ne ripercorre gli esordi: «Nell'interno della Rotonda di S. Donato, il suggestivo tempio del IX secolo di cui Zara va superba e che ben può dirsi una fra le più superbe e severe ed imponenti sedi di museo archeologico che l'Italia possa vantare era esposta, fra lapidi, urne e sarcofaghi, (...) fra cimeli risalenti dai primi secoli cristiani fino a quelli del dominio della Repubblica Veneta, una fragile tazza di vetro. Diciamo era esposta, perché le vicende che stiamo per narrare hanno consigliato che essa venga temporaneamente messa in quarantena. Si tratta di una coppa di vetro alessandrino, sottilissima, composta di vari frammenti, tenuti insieme da semplice mastice, e quindi di grande fragilità e facile a spezzarsi al minimo urto. È di straordinario valore storico ed artistico – una delle gemme del Mu-

¹ Per una ricostruzione storica di questo passaggio si vedano S. BRUNELLI, *Twenty years of the Archaeological Museum in Zadar in the documents of the Department for Antiquities of Marche, Abruzzi, Molise and Zadar*, in "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", 14, Macerata 2016, pp. 89-130; P. DRAGONI-A. MLIKOTA, *The Destroyed Italian Monument "Ara ai Caduti Dalmati" in Zadar*, in "Ars Adriatica", n. 8, 2018, pp. 179-194.

² In merito M. NEZZO, *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*, Vicenza 2003.

³ Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle Marche, Archivio Storico della Soprintendenza Archeologica delle Marche, Ancona (da ora in poi ASSAM), *Fondo Zara*, cassetta 2, fasc. 15, riscontro delle collezioni del museo nazionale di Zara.

seo di San Donato – ed è particolarmente notevole perché reca una scritta in greco che dice: “Prendi la vittoria”⁴».

In quei giorni la Prefettura di Zara aveva difatti individuato, come offerta per l'eroe di Fiume, una coppa realizzata in vetro soffiato in stampo bipartito, con orlo tagliato a spigolo vivo e corpo troncoconico decorato da corone e palmette a rilievo tra due gruppi di doppie linee anulari incise con l'iscrizione *làbe tèn niken*⁵, che D'Annunzio aveva visto durante il breve soggiorno nella città dalmata e utilizzato nei convitti per «bervi simbolicamente traendone i migliori auspici per la santa causa»⁶. L'interesse del Vate per il reperto era stato da lui stesso espresso anche ad Ettore Modigliani, che nel corso di una visita a Gardone, tenuta sul finire dell'anno precedente, aveva udito il poeta rammaricarsi di una possibile perdita dell'oggetto. «Ne avrebbe fatto una malattia e spergiurava: “Credessi di andare in aereo a prenderla! E se lo prendo, me lo tengo” poiché in lui l'ammirazione verso il prezioso oggetto d'arte non era mai disgiunta dal desiderio del possesso. Si sarebbe detto che egli non potesse apprezzarne e gustarne appieno la bellezza se non facendo il suo». Eugenio Coselschi, luogotenente di D'annunzio, giunto a Zara il 4 novembre per tenere un discorso in occasione delle celebrazioni per l'annessione della città all'Italia, aveva notato l'oggetto all'interno del museo di San Donato e, dopo averne declamato la bellezza e l'importanza del motto inciso, aveva proposto tra l'acclamazione della folla che venisse donato al Vate. L'allora direttore del museo, Giovanni Smirich, immediatamente percepito il pericolo aveva allertato sia la Soprintendenza di Trieste, nel '22 ancora competente sul territorio, che il sottosegretario alle Antichità e Belle Arti, Luigi Siciliani. Per prudenza la coppa era stata messa al sicuro, provvedimento rivelatosi provvidenziale in quanto, nella notte tra il 10 e l'11 novembre, le porte del museo erano state manomesse con l'evidente scopo di prelevarla. Il 12, anniversario dell'annessione, nel corso delle manifestazioni dei legionari della Francesco Rismondo il proposito della donazione era stato riproposto⁷. Per dirimere definitivamente la questione, l'ufficio di Trieste aveva affidato la controversa questione a Siciliani il quale, con telegramma del 16 novembre, dichiarava di «aver interpellato Gabriele d'Annunzio significandogli non poter io senza apposita legge consentire donazione»⁸.

⁴ *Prendi la vittoria. Una coppa – un simbolo – una disciplina*, in “Corriere di Zara”, 15 novembre 1922.

⁵ *Vetri antichi del Museo vetrario di Murano*, a cura di G.L. Ravagnan, Venezia 1994, p. 124. La coppa, proveniente con ogni probabilità dalla necropoli di Nona (l'odierna Nin) venne inventariato per la prima volta nel 1913. Vedi anche C. CASAGRANDE, *Aggiornamenti su alcuni vetri dalmati soffiati a stampo in deposito nel Museo del Vetro di Murano*, in *Dalla catalogazione alla promozione dei beni archeologici: i progetti europei come occasione di valorizzazione del patrimonio culturale veneto*, Venezia 2014, pp. 205-218, in particolare p. 216.

⁶ Per il riferimento alla coppa cfr. *supra*, nota 1. La citazione è tratta da: *Ettore Modigliani. Memorie. La vita quotidiana di un grande soprintendente di Brera*, a cura di M. Carminati, Milano 2019, p. 108.

⁷ *Un rito solenne*, in “Corriere di Zara” 15 novembre 1922.

⁸ ASSAM, *Fondo Zara*, cassetta 3, fasc. 51, Coppa alessandrina greca di vetro con l'iscrizione “prendi la vittoria” conservata nel museo archeologico nazionale di San Donato, telegramma di Luigi Siciliani.

Più volte pubblicata sul giornale cittadino⁹, la risposta di D'Annunzio giunse a calmare gli animi: «La piccola coppa di vetro alessandrino “Prendi la Vittoria” fu da me presa per simbolo conviviale, nelle mense dei miei soldati adriatici. In memoria, il popolo di Zara vuol donarmela. E' un sentimento generoso e gentile. Ma io non voglio doni, né voglio mendicarne alcuno dall'Italia nuova. Se l'Italia spezzasse la coppa e prendesse la Vittoria, sarei contento, morrei beato. Non ti dar dunque alcuna pena. Mi duole che lo zelo dei giovani abbia forzato le sette porte del Tempio rotondo e abbia manomesso la custodia. Io non ne ho colpa. Sèguito a bere nella mia tazza di scorza. In corrupta manet»¹⁰.

Affidata alle cure di un restauratore, la coppa sarebbe tornata ad essere esposta fino al 6 settembre del 1927 allorché, *mutatis mutandis*, la situazione torna a ripetersi e la coppa viene rubata.

Passato alla Soprintendenza alle Antichità di Ancona, il museo, fondato nella prima metà dell'800 e collocato presso il tempio di San Donato alla fine del secolo, presentava a quella data numerose problematiche dovute all'incremento delle collezioni antiche, medievali e moderne, all'assenza di sicurezza e alla scarsità di personale, che rendevano necessari una ristrutturazione dell'edificio, un riallestimento in base ai moderni principi museografici e la redazione di un inventario del materiale, cui si inizierà a porre mano tra il 1928 e il 1931 a cura del soprintendente marchigiano Giuseppe Moretti¹¹.

In tale situazione, come già successo nel '22, non fu difficile forzare l'accesso. Avvisato immediatamente, Moretti scrisse il giorno stesso del furto alla Direzione Generale per comunicare l'accaduto. Fortunatamente la coppa fu ritrovata il giorno seguente a Pola: a rubarla erano stati due giovani, Vincenzo Usmiani e Giuseppe Collanovich. Tale avvenimento aveva tuttavia messo in allarme il soprintendente, che decise di portare la coppa ad Ancona, fino a che non fosse stato attivato un servizio di guardiania notturna nel museo di Zara. Nella città dorica il reperto era arrivato giusto in tempo per l'inaugurazione della nuova sede del museo archeologico in San Francesco alle Scale ed era stata esaltata da Moretti stesso, nel suo discorso d'inaugurazione, tenuto alla presenza del Re, quale «espressione di volontà che la nota dei trionfi si compia»¹². Ma il breve trasferimento¹³ era stato soprattutto motivato da una profonda preoccupazione maturata dal soprintendente, e comunicata al Ministero, a seguito di una campagna

⁹ V. *supra*, nota 7 e “Corriere di Zara”, 6 dicembre 1922, *La coppa zaratina della vittoria. Una lettera di Gabriele D'Annunzio*.

¹⁰ ASSAM, *Fondo Zara*, cassetta 3, fasc. 51, Coppia alessandrina..., lettera di D'Annunzio a Siciliani del 21 novembre 1922.

¹¹ Tali mancanze sono evidenti già in una lettera redatta dall'architetto Guido Cirilli. ASSAM, *Fondo Zara*, cassetta 3, fasc. 41, Passaggio dei servizi archeologici di Zara dalla Soprintendenza di Trieste a quella di Ancona, lettera 6 settembre 1921. Sulle vicende del museo negli anni Trenta si veda S. Brunelli, *Twenty years...*, 2016.

¹² G. MORETTI, *Lo svolgimento della civiltà picena dalla preistoria all'occupazione romana: discorso letto per l'inaugurazione del Museo Nazionale di Ancona nell'adunanza dell'Istituto il giorno 8 ottobre 1927*, Fabriano 1928, p. 23.

¹³ Durato i primi dieci giorni di ottobre.



Fig. 1, Zara, Museo di San Donato, vetrina contenente la coppa, in A. Bernardy, *Zara e i monumenti italiani della Dalmazia*, Bergamo 1928, p. 27

seguito da «una bella scapigliata fioritura di giovinezza zaratina e... dannunziana»¹⁶ si svolse nel giro di un paio di mesi e che, al termine del dibattito, i due imputati vennero entrambi assolti per inesistenza di reato tra «strette di mano, congratulazioni, evviva, Eja Eja» e l'abbraccio del luogotenente Colseschi, intervenuto in loro difesa. A rendere ancora più temibile la vicenda era anche il precedente del dono al Vate di un bassorilievo raffigurante un leone veneto, proveniente da Sebenico e già collocato a destra del portale d'ingresso del museo, per il quale era intervenuto direttamente Mussolini¹⁷.

Il pericolo, che sembrava scampato, si riaffaccia per l'ultima volta nel 1929, decennale dell'Impresa di Fiume, allorché in un articolo apparso sul "Corriere della Sera" Au-

giornalistica che puntava a minimizzare l'accaduto di Zara e a concentrare di nuovo l'attenzione sulla possibilità di donare la coppa a D'Annunzio.

I due ladri, difatti, erano stati definiti dalla stampa come «due giovinotti di indiscutibili precedenti patriottici, di indomabile fervore dalmatico, di infaticabile fede dannunziana», con l'aria «del "me ne frego"»¹⁴, che avevano eseguito il furto «all'unico scopo di portare trionfanti la simbolica coppa al Comandante, nel suo Museo del Vittoriale»; nell'articolo, esemplificativo del contesto politico del tempo, si continuava affermando che Usmani era caduto «nell'agguato tesogli dai rigidi ed inesorabili esecutori della legge»¹⁵ che a Pola ne avevano interrotto l'avvicinamento a Gardone. Dalle cronache si deduce che il processo,

¹⁴ *Interessante processo per la Coppa alessandrina*, in "Il littorio dalmatico", 9 novembre 1927, p. 3.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ ASSAM, *Fondo Zara*, cassetta 3, fasc. 49, Proposta ed effettuazione di offerta a Gabriele D'Annunzio di uno dei leoni veneti di Sebenico esistenti al Museo di Zara.

gusto Pescosolido, segretario generale dell'Associazione nazionale volontari di guerra, afferma che la coppa «degnamente figurerebbe al Vittoriale nella torretta di comando della Regia nave Puglia», in quanto simboleggia «per il volontarismo italiano quella vittoria dello spirito alla quale non rinunceremo mai, perché la nostra fede è quella di credenti, anzi di confessori, e non già di servitori interessati ad una qualsiasi idealità dozzinale»¹⁸. Forte di questo rinnovato fervore, il Prefetto di Zara scrive alla Direzione Generale per chiedere il permesso, già accordato dal Ministero dell'Interno, di trasferire la coppa, non «connessa a ricordi di carattere locale di modo che l'asportarla da Zara possa costituire un sacrificio per la città»¹⁹. Dallo stesso Ministero dell'Interno viene inviata una missiva al Ministero dell'Educazione Nazionale per chiarire «che non trattasi di un vero e proprio dono statale ad un privato, in quanto il Museo del Vittoriale, per donazione del Comandante D'Annunzio, appartiene anche allo Stato con tutti i suoi annessi. Tenute presenti le considerazioni poste in rilievo dal Prefetto, S.E. il Capo del Governo ritiene che l'invocata cessione possa essere consentita»²⁰. Ancora una volta Moretti dovrà affrettarsi a scrivere al Ministero, che, rispondendo direttamente al Ministero dell'Interno e al Prefetto²¹, esprimerà parere negativo «perché, a parte ogni considerazione di principio, per cui i cimeli dei musei non debbano mai essere rimossi, il provvedimento invocato non è consentito dalle vigenti disposizioni di legge, che vietano appunto di donare, o comunque alienare, oggetti appartenenti ad Istituti d'arte statale, dato il loro carattere di demanialità, a favore di privati, anche se eminenti come il Comandante Gabriele d'Annunzio». Per arginare le mire del capo del governo, veniva addotto il divieto di spostamento intervenuto da parte del Re, «al quale fu mostrato e al quale, semmai, si converrebbe il dono, perché a Lui può più di ogni altro addirsi il motto augurale della coppa, tanto più rilevante in quanto parte dell'altra sponda adriatica»²², mettendo così definitivamente fine all'iniziativa.

L'operato degli organi di tutela, centrale e periferico, aveva dunque impedito la dislocazione della coppa, che nessun gerarca fascista richiederà più, seppure in Italia da quella data, e in particolare con la costituzione dell'Asse, le ingerenze della politica si faranno sempre più forti, fino ad arrivare a celeberrimi casi, quale quello del Discobolo Lancellotti. Probabilmente proprio a seguito dell'occupazione del territorio jugoslavo da parte delle potenze dell'Asse, nel 1941 Bottai affidò il territorio di Zara ad un organo più strutturato di quello marchigiano, la Soprintendenza di Roma I diretta da Luigi Crema, il quale, a seguito dello scoppio della seconda guerra, si trovò ad attuare

¹⁸ "Corriere della Sera", 13 settembre 1929.

¹⁹ Archivio Centrale dello Stato, Roma (da ora in poi ACS), AA.BB.AA. DIV.II_1929-1933_b.233, *Zara 1929-1930-1931*, lettera del Prefetto del 27 settembre 1929.

²⁰ ACS, AA.BB.AA. DIV.II_1929-1933..., Lettera del Ministero dell'Interno, 6 dicembre 1929.

²¹ ASSAM, *Fondo Zara*, Cassetta 3, Fascicolo 51, *Coppa alessandrina...*, lettera del Ministero al Prefetto del 22 ottobre 1929.

²² ASSAM, *Fondo Zara*, Cassetta 3, Fascicolo 51, lettera del 21 dicembre 1929.

Patrizia Dragoni

i piani già previsti dal 1934²³. Quattordici casse contenenti alcuni reperti archeologici del Museo di San Donato, i vetri più preziosi, le raccolte di gioielli, miniature, lavori in tartaruga, osso, avorio, dell'ultimo periodo veneziano e degli inizi della seconda dominazione austriaca, furono portate nel Palazzo Ducale di Venezia. A seguito gli accordi sanciti a conclusione della Seconda Guerra Mondiale tra l'Italia e la Jugoslavia, tali oggetti vennero ceduti dalla Jugoslavia all'Italia e la coppa è oggi esposta non a Gardone, ma presso il Museo Civico Vetrario di Murano.

²³ S. BRUNELLI, *I piani di protezione antiaerea e il ruolo delle Soprintendenze marchigiane a Zara: cronistoria di un Ventennio (1925-1945 circa)*, in *In difesa dell'arte. La protezione del patrimonio artistico delle Marche e dell'Umbria durante la seconda guerra mondiale*, a cura di P. Dragoni-C. Paparello, Firenze 2015, pp. 181-198.

Presenze e assenze. Circostanze e storia dei prestiti del Musée du Louvre alla *Mostra giottesca* del 1937 a Firenze

ALESSIO MONCIATTI, ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI (CENTRO LINCEO INTERDISCIPLINARE “BENIAMINO SEGRE”)

La *Mostra giottesca* rimase aperta a Firenze dal 27 aprile al 30 novembre 1937. L'esposizione fu promossa da un comitato cittadino in occasione del sesto centenario della morte di Giotto, avvenuta l'8 gennaio 1337. Nei locali dell'ex Biblioteca Nazionale, al primo piano del palazzo degli Uffizi, il percorso espositivo si incentrava nel Salone magliabechiano e si concludeva nei locali sottostanti verso via de' Castellani. L'allestimento fu affidato a Giovanni Michelucci, l'architetto della stazione ferroviaria di Santa Maria Novella appena inaugurata nel 1935.

In un numero complessivo di esposti di circa trecento, le pitture erano 204 e quelle trecentesche 80; a fronte di un nucleo relativamente piccolo di tavole riconducibili a Giotto o al suo ambito più prossimo, e di quello ben più numeroso delle pitture duecentesche, il vero nucleo forte della Mostra. La loro rassegna è impossibile in questa sede e basti ricordare che si trattò di una esposizione inaudita, e irripetibile, per l'importanza degli esposti e che la gran parte delle opere proveniva dalla Toscana, e in particolare da Firenze o dai suoi dintorni (143), mentre quarantadue furono i pezzi giunti dall'estero; la distribuzione di questi ultimi lascia intravedere i rapporti privilegiati o le tensioni diplomatiche di quegli anni politicamente molto marcati. Dalla Francia arrivarono a Firenze otto pezzi, dei quali cinque da Parigi. Il Louvre, allora diretto da Henri Verne, prestò due disegni, la *Presentazione della Vergine al Tempio* dell'ambito di Taddeo Gaddi (Fig. 1), acquistata nel 1806 e già di Filippo Baldinucci, e uno studio di Michelangelo della cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze, entrato nelle collezioni del museo dal Cabinet du Roi.

La *Presentazione al tempio* è una carta tinta di 36 x 28 centimetri circa, che riproduce una scena composta per la cappella Baroncelli nella stessa Santa Croce a Firenze, dipinta nella prima metà degli anni Trenta e di gran fortuna non solo in Toscana. È possibile che Taddeo stesso sia l'autore del disegno, uno dei più antichi noti per questa tecnica, ma resta discusso il suo rapporto esecutivo con l'affresco.

¹ Il contributo è la rielaborazione aggiornata di una ricerca presentata per la prima volta il 20 giugno 2012 in una conferenza in francese presso l'INHA di Parigi. Ringrazio Simona Anna Vespari e Mario Cobuzzi per la rilettura del testo e per gli aiuti nell'aggiornamento bibliografico.



Fig. 1, Taddeo Gaddi (?), 1330-1335, *Presentazione di Maria al tempio*, punta metallica e acquerello verde e bianco su carta tinta azzurro cupo, Parigi, Musée du Louvre, Inv. n. 1222

Non era invece esposto il *San Francesco che riceve le stigmate* (Fig. 2). La tavola, commissionata dalla famiglia Cinquini per San Francesco a Pisa, era giunta a Parigi nel 1813 insieme alla *Maestà* di Cimabue e da allora collocata all'inizio dello sviluppo della scuola italiana illustrata nella *Grande Galerie*: sarebbe stata indubbiamente una presenza importante nell'economia dell'esposizione, non fosse altro per il fatto di essere la prima delle tre opere note firmate dal maestro.

A differenza dell'opera cimabuesca, che si rinunciò a chiedere perché «troppo ingombrante», e che non è mai attestata nelle liste dei *desiderata*, il *San Francesco* era l'unica opera del Louvre compresa in un promemoria del 27 novembre 1936 per il Ministro dell'Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai, fra le «opere che si potrebbero facilmente ottenere». In una nota redatta il 22 febbraio 1937 per il Ministero da Ugo Procacci, segretario del «Comitato generale per il centenario di Giotto» e futuro soprintendente, la tavola è compresa nell'elenco delle «richieste estere» da

perorare, stavolta insieme ai due disegni, che così si affacciano alla storia della mostra.

A un mese esatto dall'inaugurazione, il 27 marzo 1937, Ugo Ojetti, presidente della Commissione esecutiva, chiede di intervenire presso le autorità francesi a Pietro Tricarico, direttore generale del Ministero delle corporazioni. Ojetti arriva a far notare l'entità dei prestiti accordati per l'*Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo* che si era tenuta nel 1935 al Petit Palais, e nel cui comitato sedevano alcuni membri della commissione fiorentina, e prospetta l'opportunità che venga sospesa la spedizione delle opere per l'allestimento della *Mostra d'arte francese* allora in preparazione: in un appunto per Bottai, lo stesso Ojetti, che al ministro era legato da un solido rapporto di più antica amicizia, suggerisce che la concessione di tali opere venisse condizionata al prestito delle opere richieste alla Francia per la *Mostra giottesca*.

Il 1 aprile, Tricarico comunicò che il prestito del *San Francesco* era stato negato, così come quello della *Presentazione al Tempio*, e il Ministero dell'educazione nazionale informava a sua volta il Ministero degli affari esteri che: «il governo francese ha deciso di vietare l'esodo di qualsiasi opera d'arte dai musei parigini per tutta la durata dell'Esposizione Universale: di conseguenza è stato negato il prestito alla Mostra d'arte giottesca delle «Stigmate di S. Francesco» di Giotto e di un disegno di Taddeo Gaddi. (...)»; e chiede «di voler considerare l'opportunità di fare passi presso il governo francese affinché venga temperato il rigore di tale disposizione». A niente pare fosse valso, fra l'altro, che Giovanni Poggi, il Soprintendente all'arte medievale e moderna di Firenze, avesse personalmente perorato il prestito presso Verne.

L'8 aprile si dà conto di un nuovo intervento diplomatico, del quale si possono riscontrare gli effetti nell'ammorbidente della posizione del Museo: in una lettera del 7 aprile Georges Huisman, Directeur Général des Beaux Arts, già proponeva a Bottai una lista per «une peinture à choisir de l'Ecole de Giotto, puisque, malheureusement l'état de conservation du St. François, de Giotto, ne permet pas le déplacement de ce tableau».

Ancora il 14 aprile si esprimeva a mezzo stampa (nel "Secolo XIX") la preoccupazione perché «non si conosce quello che invierà la Francia». Il 17, a dieci giorni dall'apertura della mostra, il Louvre arriva ad offrire anche il cassone di Paolo Uccello con i ritratti di Giotto, Donatello, Paolo Uccello, Brunelleschi e Manetti, ma non il *San Francesco che riceve le stigmate*. Alla fine concederà il disegno della *Presentazione al tempio* e il foglio michelangioloesco, entrambi assicurati per 200 000 franchi.

Le vicende descritte non ricostruiscono soltanto le circostanze dei prestiti concessi e, soprattutto, di quello negato dal museo francese, risultano in generale emblematiche delle dinamiche, dei protagonisti e dei modi di lavorare all'organizzazione della Mostra e, data la rilevanza, avrebbero certo avuto ripercussioni sugli studi giotteschi.

Nell'ambito del Comitato esecutivo e della collaborazione con la Soprintendenza fiorentina, Ogetti, scrittore e critico, accademico d'Italia e grande organizzatore culturale, aveva un saldo ed efficiente sostegno direttamente nel ministro Bottai, che aveva sostituito Cesare Maria De Vecchi alla fine del novembre 1936. Altresì, i contatti con il Louvre segnano il momento di massima intensità dei lavori preparatori, che in poche settimane e proprio grazie all'intervento diretto del governo fascista fecero lievitare l'evento alle dimensioni indicate. L'idea della mostra era stata avanzata, quasi come una boutade, per la prima volta nel febbraio 1936 da Mario Salmi che allora insegnava all'Università di Firenze («sarebbe una gran cosa poter fare una esposizione delle opere scelte di Giotto e della sua scuola»); il suo carattere cittadino e locale era evidente e il Comitato ricalcava quello delle maggiori iniziative fiorentine più recenti; l'immagine di Giotto era ancora sostanzialmente quella alimentata nella Firenze della seconda metà dell'Ottocento; la stessa composizione degli esposti rifletteva gli studi, i restauri e i censimenti che per la pittura due-trecentesca si erano sviluppati in città, anche da parte di studiosi stranieri suoi abituali ospiti, come Osvald Sirén e Richard Offner, oppure che erano stati eseguiti per la *Mostra del tesoro di Firenze sacra* del 1933.

L'appoggio esplicito del Ministero dell'educazione nazionale era stato manifestato da Bottai in una lettera dell'11 dicembre 1936, nella quale richiede un progetto «più particolareggiato». Solo allora il comitato formalizzò l'idea, quando ancora, e nonostante l'appoggio dello stesso Bottai, l'iniziativa era "illegale". Proprio in quei giorni, infatti, i preparativi furono portati all'attenzione della Presidenza del Consiglio dall'interpellanza



Fig. 2, Giotto, 1300 circa, *San Francesco riceve le stigmate*, pittura su tavola, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 3, Giotto, 1290-1295 circa, *San Francesco riceve le stimmate*, affresco, Assisi, Basilica superiore di San Francesco

di altri ministeri. Su richiesta del Ministero degli affari esteri, il 17 dicembre quello delle Corporazioni appurò che per la mostra non era stata prodotta la necessaria istanza, e il 5 gennaio 1937 il capo del governo nega l'autorizzazione che per analoghe iniziative era stata resa necessaria da una legge del 1934. A pochi mesi dalla apertura, l'opposizione di Benito Mussolini sembra far naufragare l'organizzazione. Sennonché, tre giorni dopo, proprio l'8 gennaio, il "Times" di Londra pubblica un'informata corrispondenza da Milano, nella quale si dà dettagliato conto anche delle iniziative fiorentine. Il Ministero degli Esteri si affretta a trasmettere una nota alla Presidenza del Consiglio nella quale chiede di attivarsi per far rettificare la notizia al giornale e bloccare i preparativi fiorentini. Il 3 febbraio 1937, invece, il Ministero delle

corporazioni notificò alla Soprintendenza, senza darne spiegazioni, la revoca del «divieto precedentemente espresso e autorizzò la manifestazione, che verrà perciò inserita nel calendario ufficiale delle mostre, fiere ed esposizioni del 1937». È da questo momento che l'organizzazione della mostra poté godere della copertura del Regime, e avvantaggiarsi dei suoi apparati. In particolare il 12 febbraio fu emanata una circolare nella quale il Ministero dell'Educazione Nazionale «invitò i Soprintendenti [...] di tutta Italia a facilitare il Comitato Esecutivo (...) mentre lo stesso Ministero degli Affari esteri farà presentare le nostre istanze di concessione di prestito»: l'elenco delle richieste estere, già citato per le opere francesi, è infatti di pochi giorni dopo. La dimensione dell'evento era passata da cittadina ad essere nazionale, e la sua preparazione assunse una valenza istituzionale e politica.

La conferma pubblica di ciò arrivò dal discorso che il giorno dell'inaugurazione Ojetti pronunciò nel Salone dei Cinquecento, e di fronte alle autorità italiane e internazionali (per la Francia era presente Émile Mâle, direttore dell'Istituto di Francia a Roma). Senza preoccuparsi troppo della coerenza con l'effettiva composizione della Mostra, Giotto fu esaltato come figlio della romanità e primo pittore italiano. Questi erano caratteri molto cari alla propaganda fascista e, specie il secondo, facilmente sostenibile per la tradizionale immagine nella letteratura artistica: Giotto era per Vasari «egli solo, ancora che nato fra gli artefici inetti, per dono di Dio quella che era per mala via risuscitò et a tale forma ridusse che si potesse chiamar buona», come già Giovanni Villani lo considerava «quegli che più trasse ogni figura e atti al naturale», o Boccaccio colui che aveva «quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli errori d'alcuni era stata sepolta». Nella ricostruzione storica di Vasari la rinascita operata da Giotto si basava sul disegno, «del quale poca o nessuna cognizione avevano gli uomini di que' tempi», e Michelangelo della grande tradizione fiorentina, ovvero italiana, incarnava la più alta espressione.

Le opere concesse dal Louvre erano dunque in questa prospettiva tutt'altro che secondarie e non a caso a entrambi i fogli la mostra fiorentina garantì grande visibilità, implementandone la fortuna negli studi. La *Presentazione al tempio*, dell'ambito dell'opera di quello che era tradizionalmente considerato l'allievo per eccellenza di Giotto, fu ad esempio storicamente valorizzata da Robert Oertel, nel prospettare l'importanza del disegno di progetto per le composizioni monumentali. Del resto per la gran parte degli esposti le dinamiche storiografiche attivate o alimentate dalla mostra furono rimarchevoli. Esse non sono sintetizzabili univocamente ma nell'insieme qualificano la contingenza dell'esposizione temporanea fiorentina come un indubbio snodo storiografico, probabilmente il più rilevante mai conosciuto dalla storia della cosiddetta pittura delle origini in Italia. Nella specificità di ciascuna opera, contribuì a ciò la visibilità e l'inaudita possibilità di confronti diretti, ma anche la doppia tipologia del catalogo, quella agile e succinta per i visitatori, e quella, uscita solo nel 1943 a cura di Giulia Sinibaldi e Giulia Brunetti, che già dal titolo rivela le sue ambizioni sistematiche, *Pittura italiana del Duecento e del Trecento*. Numerosi furono i ricordi e le reazioni, le recensioni o i testi autonomi nati dalla circostanza. Il più influente per la storiografia italiana della seconda metà del Novecento, per l'impostazione ma forse ancor più per le opinioni sui pezzi e il lessico artato, fu il *Giudizio sul Duecento* che Roberto Longhi scrisse, a suo dire, fra il 1939 e il 1948, quando fu pubblicato, dedicato al "maestro" Toesca. A voler invece individuare alcuni specifici temi "giotteschi" che ricevertero l'impulso decisivo dall'esposizione, il primo fu certamente l'asestamento del catalogo della produzione giovanile su tavola. In mostra si poteva ad esempio osservare la Madonna in trono da San Giorgio alla Costa: considerata opera del Maestro della Santa Cecilia nel primo catalogo e della scuola di Giotto in quello del 1943, fu attribuita al maestro in una memorabile recensione di Oertel e da allora mai più seriamente discussa come opera cardine della sua produzione giovanile. Lo stesso studioso del Kunsthistorisches Institut in Florenz, appuntava la sua attenzione anche sulla Croce di Santa Maria Novella, già dal 1312 documentata come «picta per egregium pictorem Giotto Bondonis» e allora per la prima volta valutabile da vicino; come avrebbero permesso di confermare momenti successivi di conoscenza, l'opera è da considerare la prova su tavola più prossima alle *Storie di Isacco* della navata superiore della basilica di San Francesco di Assisi.

Altresì il momento della mostra fu cruciale anche quando l'osservazione ravvicinata fu foriera di distinzioni eccessive. Clamoro fu il saggio che comparve a firma di Richard Offner sul "Burlington Magazine" del 1939, *Giotto-non Giotto*. Aperto con il richiamo a «the 1937 exhibition in Florence», il testo rivitalizzava sistematizzandoli antichi dubbi, già di



Fig. 4, Taddeo Gaddi, 1325-1330, *San Francesco riceve le stimmate*, pittura su tavola, Cambridge Mass., Fogg Art Museum, inv. 1929.234

Carl Friedrich von Rumhor e poi soprattutto di Fritz Rintelen, circa l'autografia delle *Storie di San Francesco* della basilica di Assisi, ovvero la loro irriducibilità presunta all'opera del pittore della Cappella degli Scrovegni. I suoi argomenti sarebbero diventati pietra miliare della consistente corrente di studi dedicata al cosiddetto "The Assisi Problem".

Rispetto a tutti questi temi la tavola delle *Stigmatate* è, com'è facile intendere, un'opera cruciale e l'assenza in mostra fu pesantissima: nelle recensioni apparse su riviste specialistiche fu difatti a più riprese lamentata, ad esempio da Luigi Coletti su "Bollettino d'arte" o da Wilhelm Suida su "Pantheon". Del resto della rilevanza dell'opera per gli sviluppi dell'arte di Giotto si era ben consapevoli, nonostante le contraddittorie valutazioni di cui era già stata oggetto. Adolfo Venturi, l'apostolo della storia dell'arte accademica in Italia, ad esempio, ne negava la paternità giottesca già nel 1907 nella sua *Storia dell'arte italiana*. Frank Mather la riteneva autografa e databile intorno al 1297 in un articolo del 1931, tuttavia ancora nella monografia di Valerio Mariani, uscita nell'anno della mostra, la tavola non era ritenuta opera di Giotto per il «timbro narrativo e aneddotico» delle storie. Eppure tuttavia Pietro Toesca già nel 1929 aveva parlato della tavola come di una «prova inoppugnabile» della paternità del ciclo di Assisi.

La patente relazione con il ciclo assisiati della sua scena principale e delle tre della predella (da sinistra, il *Sogno di Innocenzo III*, la *Conferma della regola* e la *Predica agli uccelli*), combinata alla firma sulla cornice inferiore, imponeva il tema dell'autografia di quegli affreschi e quello, altrettanto precipuo, della trasmissione e della rielaborazione delle forme (Fig. 3). Proprio il tema delle *Stigmatate* fu infatti rivisitato a più riprese da Giotto e dal suo *entourage*. Il confronto evocato fra la tavola e l'affresco assisiati avrebbe potuto esser concreto a Firenze con la tavola del Fogg Art Museum (Fig. 4), riferita ai primordi di Taddeo Gaddi e derivata dalla loro elaborazione formale; quando ormai Giotto era tornato sul tema nella cappella Bardi, nella scena d'ingresso liberata dalle ridipinture ottocentesche proprio in occasione del centenario.

Bibliografia orientativa

Sulla *Mostra giottesca* si faccia riferimento a A. MONCIATTI, *Alle origini dell'arte nostra. La «Mostra Giottesca» del 1937 a Firenze*, Milano 2010, al quale si rinvia per tutte le citazioni archivistiche e bibliografiche specifiche. Il volume era stato preceduto da A. MONCIATTI, *La «Mostra giottesca» del 1937 a Firenze*, in *Medioevo/medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo-A. Monciatti, Pisa 2008, pp. 141-167, ed è stato seguito dal contributo di E. D'ETTORRE-R. MENCARONI-S.A. VESPARI, *Nuove indagini sulla Mostra Giottesca del 1937*, in *Mostre a Firenze 1911 – 1942. Nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, a cura di C. Giometti, Pisa 2019, pp. 177-191; sulle esposizioni a Firenze si veda anche A. Monciatti *Mostre fiorentine e tradizione vasariana (1931-1940)*, in *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-40). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, atti del convegno a cura di M. Toffanello, Mantova 2017, pp. 183-195. Mentre tra i rapporti Italia e Francia A. DUCCI, *L'esposizione Chefs d'oeuvre de l'art français (1937) e l'Italia: l'ostracismo del silenzio e due eccezioni*, in "Annali di critica d'arte", XI, 2015, pp. 381-425. Per la tavola delle *Stigmatate* si veda É. RAVAUD-L. PISANI-D. COOPER, cat. 3, in *Giotto e compagni*, catalogo della mostra, Paris - Milano, 2013, pp. 76-92 e G. AMMANNATI, *La A di Giotto*, in "Immagine & parola", 1, 2020, pp. 111-123. Nella mostra parigina del 2013 era esposto anche il disegno della *Presentazione della Vergine al tempio*, cfr. G. GIURA, cat. 19, in *Giotto e compagni*, catalogo della mostra, Paris-Milano, 2013, pp. 166-168. Per la tavola di Taddeo Gaddi al Fogg Art Museum, cfr. A. LADIS, *Taddeo Gaddi: critical reappraisal and catalogue raisonné*, London 1982, cat. 3. Mentre per la diffusione della formula iconografica in ambito giottesco si veda anche A. MONCIATTI, *Giotto e i disegni*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale di studi a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2010, pp. 599-608.

Note sui rapporti di Giuseppe Fiocco con il mercato artistico fra anni Trenta e Quaranta

GIULIANA TOMASELLA, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA*

Mi concentrerò, in queste brevi note, sui rapporti di Giuseppe Fiocco col mercato artistico fra tardi anni Trenta e primo dopoguerra, attingendo sia alla raccolta delle sue perizie conservata nel Fondo Fiocco alla Fondazione Cini a Venezia, che a informazioni contenute nei carteggi con amici e allievi. Professore di Storia dell'arte all'Università di Padova dal 1929 al 1956, Fiocco intesse con antiquari e privati una fitta rete di rapporti, sia in area veneta e nazionale che internazionale. Ciò che i documenti rivelano, in generale – a parte l'arco cronologico selezionato per questo specifico intervento – è l'intenso lavoro dello storico dell'arte così come del suo *entourage* (amici studiosi, allievi) nel campo del mercato dell'arte. Non a caso, tale vasta e diramata attività gli valse l'ironico soprannome di “battezzatore”.

È ovvio che gli interessi scientifici di Fiocco sono profondamente legati al suo lavoro di conoscitore e alle richieste che collezionisti, privati e mercanti d'arte gli rivolgono. Ma una differenza macroscopica con l'attuale mondo degli studi sull'arte è l'ampio raggio della sua attività: stimava quadri dal XIV al XVIII secolo di diverse scuole e aree, principalmente, ma non esclusivamente italiane.

Ci sono diversi esempi interessanti di *expertise*, di cui si è serbata traccia. Nel dossier Cini la ricerca è relativamente facile, perché esiste un indice e le varie attribuzioni sono riunite e agevolmente consultabili: di norma abbiamo il nome dell'artista, il titolo del quadro, la data della perizia; purtroppo solo raramente viene indicata la proprietà; su un totale di 165 valutazioni 23 riguardano il periodo che ho selezionato (1936-1946). I nomi implicati sono di pittori molto noti, fra cui spiccano Filippo Lippi, Tiziano, Tintoretto, Francesco Guardi, Pietro Longhi, Alessandro Magnasco, Giambattista Piazzetta, Michael Pacher, Marco Ricci, Nicolas Poussin. A fronte di questo straordinario *parterre* di nomi, tuttavia, stanno le rare conferme da parte degli studiosi moderni delle attribuzioni di Fiocco.

Talvolta le opere d'arte sulle quali espresse il suo parere sono parte della collezione Cini: è il caso, per esempio, della tavola con la *Vergine con il bambino, santi, angeli e un donatore* di Filippo Lippi, dipinto molto importante della gioventù del pittore. Quest'opera ricomparve sul mercato nel 1942, quando il conte Cini l'acquistò ed è ora conservata nella Galleria di Palazzo Cini. Nel catalogo della galleria, Andrea De Marchi ne indica la provenienza dalla collezione Bagnesi Bellincini di Modena, una raccolta molto



Fig. 1. Autore ignoto, XX secolo (?), *Ritratto di donna*, olio su tela, Venezia, Fondazione Cini

importante e ricca, che fu completamente dispersa a metà del XX secolo¹. La lettera in cui Fiocco scrive la sua perizia è danneggiata, ma in parte la descrizione è comprensibile: lo studioso considera la tavola un'opera chiave della giovinezza del pittore e la data prima del suo arrivo a Padova. Riferendosi a un suo saggio sull'argomento, pubblicato sulla "Rivista d'Arte", sottolinea un collegamento con la *Madonna Trivulzio* e con l'affresco del Chiostro del Carmine a Firenze². Dichiarò che essa ha non solo un interesse storico, ma anche alte qualità estetiche. Alla fine della lettera afferma che il suo valore è superiore alla stima fattane da Guglielmo Pacchioni (soprintendente in Lombardia tra il 1939 e il 1945). Importantissima acquisizione del conte Cini, la tavola fu esposta per la prima volta dopo la guerra, nel 1949, alla mostra che si svolse a Firenze, dedicata a *Lorenzo il Magnifico e le Arti*.

Ho iniziato con un esempio positivo, una giusta e importante attribuzione, ma di casi controversi ce ne sono molti.

Come sappiamo, Fiocco fu un grande conoscitore dell'opera di Francesco Guardi e gli dedicò molti studi, dagli anni Venti in poi, sottolineando in particolare la sua attitudine a essere un buon pittore di figura oltre che di paesaggi e vedute di città; ma non pubblicò mai il cosiddetto *Ritratto di Cecilia Guardi*, sorella del pittore, che attribuì nel 1943 al maestro con parole entusiastiche (Fig. 1). Lo definì un «capolavoro della pittura veneziana settecentesca, degno di Tiziano e Velazquez per l'uso schietto e potente del colore (...)». È in grande, al naturale, una delle figure del parlatorio delle monache, da me rivendicatogli e per stile e per storia³. A parte la qualità molto mediocre del quadro, nessuna donna sarebbe mai stata ritratta così nel XVIII secolo, a meno che non fosse una prostituta. Non è improbabile che si tratti – addirittura – di un dipinto del XX secolo. Sappiamo che soprattutto all'inizio del Novecento sono stati dipinti (e venduti) molti falsi Guardi in concomitanza con la riscoperta e rivalutazione del maestro⁴. Oggi la mediocre tela è conservata nella foresteria della Fondazione Cini.

¹ Cfr. Scheda dell'opera, in *La Galleria di Palazzo Cini: dipinti, sculture, oggetti d'arte*, a cura di A. Bacchi-A. De Marchi, Venezia 2016.

² G. Fiocco, *Filippo Lippi a Padova*, in "Rivista d'Arte", XVIII, 1936, pp. 25-44.

³ Va rammentato che Fiocco aveva pubblicato *Il ridotto e il parlatorio del museo Correr* in "Dedalo", VI, vol. II, 1925-26, pp. 538-546.

⁴ Si vedano sull'argomento F. VERATELLI-G. ZAVATTA, «Stupido Guardi!» *Soglie del falso nell'Archivio-Fototeca di Antonio Morassi*, in "Venezia Arti", vol. 25, dicembre 2016, pp. 107-123; F. VERATELLI, *Antonio Morassi life and method in the mirror of his Photo Archive. Rethinking Art Historical Photographic Collections. The*

Vale la pena menzionare altri due esempi del tempo di guerra, che colpiscono per la rilevanza del presunto autore: si tratta del *Ritratto di Giovanni Dalle Bande Nere* e della *Maddalena*, entrambi ascritti a Tiziano (Fig. 2, 3). Le attribuzioni appaiono anche in questo caso molto generose, se si considera la qualità dei dipinti. Certo, in uno scenario artistico come quello del Rinascimento veneziano, dove le botteghe rivestivano un ruolo importante, talora non è facile distinguere lo stile “originale” del maestro. Attribuendo a Tiziano il bozzetto per il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, poi eseguito da Giampaolo Pasetti, oggi agli Uffizi, Fiocco dimostra la sua conoscenza di questo mondo dell’arte, in cui grandi maestri lavoravano fianco a fianco con validi assistenti. Fiocco



Fig. 2. Autore ignoto, XVI secolo, *Maddalena*, ubicazione ignota

scrive che «evidentemente si tratta del dipinto “abbreviato”, eseguito da Tiziano stesso, prima di lasciare allo scolaro di tradurlo in grande». Nella *Maddalena*, riferita a Tiziano nel 1942, lo storico dell’arte riconosce «la meravigliosa abilità coloristica tipica del grande maestro». Osserva che la modella è più giovane che in altri dipinti dello stesso soggetto, più una giovane ragazza timida che una donna consapevole del suo fascino, e lo data al 1545, prima dei due famosi esempi di *Maddalena* dell’Ermitage di San Pietroburgo e del Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli (riferite dalla critica rispettivamente al 1565 e al 1550/55). La datazione appare piuttosto strana, perché lo stile non è coerente con quello di Tiziano in quegli anni. Sembra essere un dipinto cinquecentesco di discreta fattura, ma non attribuibile al maestro cadorino. Il paesaggio sullo sfondo e anche il panneggio risultano semplificati rispetto agli esempi di San Pietroburgo e Napoli; inoltre la figura è speculare, come spesso accade quando la fonte è una stampa.

Facendo riferimento al carteggio Fiocco conservato sia alla Fondazione Cini, che all’Archivio Storico dell’Università di Padova, possiamo raccogliere altre informazioni inerenti alle *expertise* di Fiocco, ma la difficoltà maggiore è che – a parte pochi casi – purtroppo non disponiamo delle fotografie. Le lettere sono comunque molto utili per ricostruire la rete dei rapporti con gli altri studiosi, con collezionisti privati e commercianti.



Fig. 3. Autore ignoto, XVI secolo, *Giovanni dalle Bande Nere*, ubicazione ignota

Mentre nelle perizie conservate a Venezia prevalgono le conoscenze a livello regionale e nazionale, le lettere testimoniano la presenza di una rete internazionale di contatti, dimostrando l'ampio raggio anche geografico dell'attività di Fiocco. Egli aveva infatti corrispondenti in tutta Europa: Svezia, Francia, Inghilterra, Scozia, Polonia, Austria, Germania. Ne sono un esempio le lettere di Pollak & Winternitz Antiquitäten, di Vienna, quelle del mercante Silbermann, che gestiva una galleria a Vienna e una anche a New York: Fiocco gli inviò le descrizioni di una serie di quadri, ma il prezzo che chiedeva fu giudicato troppo alto rispetto al valore dei quadri. Vale la pena citare anche due lettere (purtroppo senza fotografie) di Karl Haberstock, il famoso mercante d'arte tedesco, che prese parte alla Commissione per lo smaltimento dell'arte degenerata. Il nome

di Haberstock appare molte volte negli *Art Looting Investigation Unit (ALIU) Reports 1945-1946* e *ALIU Red Flag Names List and Index*⁵. Nella prima lettera – del 27 luglio 1936 – Haberstock chiede un parere di Fiocco su di un'opera le cui fotografie sono andate perdute; nella seconda, del 12 agosto dello stesso anno, il mercante dice di avere in galleria in quel momento, tra gli italiani, un Magnasco, l'omologo del quadro, che si trova nella galleria di Dresda, e una bella testa di Giovan Battista Tiepolo⁶.

Leggendo le lettere conservate a Venezia, si trova anche traccia della cosiddetta "controversia Giorgione": essa riguarda i quattro pannelli oggi riferiti ad Andrea Previtali con le *Scene dalle Ecloghe di Tebaldeo*, che furono visti dal giovane direttore della National Gallery Kenneth Clark a Vienna nel 1937, mentre erano in possesso del mercante tedesco/austriaco Oskar Salzer⁷. La National Gallery li acquistò per la considerevole somma di 14.000 sterline. Fu dato grande rilievo alla loro acquisizione, suscitando

⁵ Cfr. <https://www.lootedart.com/home>. Sulle responsabilità di Haberstock nel commercio di opere sottratte a famiglie ebraiche si vedano H. KESSLER, *Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen*, hrsg. Von K. Trebesch, München 2008; J. PETROPOULOS, *Bridges from the Reich: The Importance of Émigré Art Dealers as Reflected in the Case Studies of Curt Valentin and Otto Kallir-Nirenstein*, in "Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal", 2011 (urn:nbn:de:bvb:355-kuge-142-0).

⁶ Le lettere citate si trovano all'Archivio Storico Università di Padova, *Archivio Fiocco*, b. 33.

⁷ Si rammenti che Salzer era ebreo e nel 1938 chiese la naturalizzazione americana e si trasferì negli Stati Uniti.

l'aspettativa e l'interesse del pubblico. Tuttavia, importanti storici dell'arte iniziarono immediatamente a mettere in discussione l'attribuzione a Giorgione. Tancred Borenius li riferì a Palma il Vecchio e poco dopo, nel 1938, George M. Richter li pubblicò come opere di Andrea Previtali⁸.

In una lettera del 1937, Borenius chiese a Fiocco di sostenerlo nel respingere l'errata attribuzione a Giorgione in questi termini: «Ho un po' l'impressione d'essere l'Emilio Zola di questo «Affare» e se ho parlato e scritto e lavorato come l'ho fatto è stato in difesa di una purissima gloria italiana, quale l'arte del sommo Giorgione. Italiano in parte di sangue, ho il senno vivissimo dell'oltraggio che è stato fatto, ascrivendo quei quadretti al Giorgione; e perciò sono gratissimo quando un conoscitore quale tu lo sei mi dà il suo aiuto efficacissimo nella battaglia nella quale sono immerso.

Sarebbe utilissimo, se un articolo, scritto da te, sarebbe pubblicato nella stampa italiana su questo argomento: ti prego col massimo fervore di far questo (...)»⁹.

Anche Leo Planiscig scrisse a Fiocco in merito al medesimo argomento, affermando di avere visto nella bottega di un restauratore a Vienna e poi nella galleria del mercante Salzer «i famigerati e troppo discussi quadri di Giorgione» e negò di averli mai attribuiti al maestro veneziano¹⁰.

I pannelli sono inclusi nella “List of works with incomplete provenance from 1933–1945” della National Gallery: secondo la scheda appartennero al conte Luigi da Porto di Vicenza, fino al 1936; poi approdarono da Salzer, a Vienna¹¹.

Oggi, solo poche delle attribuzioni di Fiocco testimoniate dal “dossier Cini” e dai carteggi sembrano essere confermate: per spiegare una tale quantità di errori, bisogna considerare vari elementi: innanzitutto il fatto che sono stati fatti molti progressi nel campo della nostra disciplina dagli anni Trenta in poi; è necessario quindi contestualizzare le attribuzioni sbagliate e rammentare che i cataloghi degli artisti prendono forma anche attraverso gli errori. In secondo luogo, l'atteggiamento entusiasta di Fiocco, testimoniato da chiunque abbia avuto modo di conoscerlo; infine, le motivazioni di ordine economico, nonché una notevole mancanza di scrupoli.

A tal proposito è significativo il fatto che quando affronta nei suoi studi gli stessi argomenti, Fiocco appare molto più prudente. Opere attribuite a grandi maestri, di cui troviamo traccia nel dossier Cini, sono espunte dai cataloghi e dai saggi che pubblica

⁸ K. CLARK, *Four Giorgionesque Panels*, in “The Burlington Magazine”, vol. LXXI (1937), pp. 199-207; N. PENNY, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Italian Paintings, I, Paintings from Bergamo, Brescia and Cremona*, London 2004, pp. 291-9; G.M. RICHTER-T. BORENIUS-T. BODKIN, *Four Giorgionesque Panels*, in “The Burlington Magazine”, vol. LXXII (1938), pp. 33-7.

⁹ Fondazione Cini, Venezia, *Fondo Fiocco*, Lettera di Borenius a Fiocco, vol. 7, quaderno 1938, Piccadilly 21 gennaio 1938.

¹⁰ Fondazione Cini, Venezia, *Fondo Fiocco*, Lettera di Planiscig a Fiocco, vol. 7, quaderno 1938, Wien 24/1/1938.

¹¹ <https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-papers/close-examination/scenes-from-tebaldeos-eclogues>
<https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/history/collection-history/whereabouts-of-paintings-1933-1945#P>

Giuliana Tomasella

nelle riviste di settore, con la conseguenza di suscitare talvolta l'impressione di essere di fronte a due persone diverse, con atteggiamenti molto dissimili: da un lato il professore – che si muove cautamente nel mondo accademico – dall'altra l'esperto d'arte, che disinvoltamente lavora per i privati.

La breve storia del Museo d'Arte Teatrale del Teatro Massimo di Palermo (1940-1943)¹

NICOLETTA BONACASA, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO*

«Il giorno primo maggio dell'anno XVIII, sotto gli auspici dell'Eccellenza Alessandro Pavolini Ministro della Cultura Popolare, dell'Eccellenza Francesco Sofia Podestà di Palermo e Presidente dell'Ente Autonomo Teatro Massimo, del Maestro Cardenio Botti, Sovrintendente dell'Ente. Ordinatore realizzatore Architetto Giovanni Rutelli, è stato inaugurato in questo maggior tempio lirico della Sicilia dall'Eccellenza Maestro Pietro Mascagni, Accademico d'Italia, il Museo d'Arte Teatrale.

Da oggi, col saluto al Duce, l'istituzione d'alta cultura, voluta, creata dall'Ente Autonomo del Teatro Massimo, rimane aperta al pubblico degli studiosi, nuova e maggiore testimonianza della gloria del passato che si ricollega al presente, nuova affermazione di volontà feconda verso futuri e più luminosi sviluppi.

Hanno onorato di loro presenza l'inaugurazione, l'Eccellenza Enrico Cavalieri Prefetto della Provincia, Guido Ramaccioni Segretario Federale, cultori ed amatori d'arte»².

Così recita la prima pagina del "Libro delle firme" del Museo d'Arte Teatrale del Teatro Massimo di Palermo. La presenza del Ministro della Cultura Popolare, nonché del Podestà di Palermo, del Prefetto della Provincia e del Segretario Federale, in occasione dell'inaugurazione avvenuta il giorno 1 maggio 1940, testimoniano il forte interesse da parte del Regime per la realizzazione di un'iniziativa mirante a dare lustro alla città.

Il documento, inoltre, riporta l'indicazione della presenza anche del Maestro Pietro Mascagni, che proprio nello stesso giorno diresse al Teatro Massimo la rappresentazione della *Cavalleria rusticana*, nel cinquantenario della prima dell'opera da lui stesso composta³. Presso l'Archivio del Massimo è custodita una fotografia con dedica che ritrae

¹ Questo saggio è anticipazione di uno studio monografico in corso di stampa (N. BONACASA, *Il Museo d'Arte Teatrale del Teatro Massimo di Palermo (1940-1943)*, in cds. La ricerca è stata condotta nell'ambito del progetto "DIGITEMA - Fruizione DIGItale del patrimonio del Teatro Massimo di Palermo" - PON Ricerca e Competitività 2007-2013. Sono grata alla Prof.ssa Maria Concetta Di Natale per avermi coinvolta nella realizzazione di questo progetto.

² Biblioteca del Teatro Massimo di Palermo, *Libro delle firme del Museo d'Arte Teatrale del Teatro Massimo di Palermo*.

³ G. LEONE-S. LEONE, *100 anni al Teatro Massimo di Palermo. 1897-1996*, Palermo 1997, p. 199.

il compositore in cui si legge: «Per il Museo d'arte teatrale nobile istituzione del Teatro Massimo di Palermo, con ammirazione. P. Mascagni. 1° maggio 1940. XVIII»⁴.

Con l'inaugurazione del Museo d'Arte Teatrale, Palermo si arricchì di un'importante istituzione strettamente legata al principale teatro cittadino, allineandosi così a quanto già verificatosi in altri contesti con iniziative affini come nel caso dell'apertura al pubblico del Museo della Scala avvenuta a Milano nel 1913⁵.

Una lettera dattiloscritta, intestata "Ente Autonomo Teatro Massimo V. E. Palermo" e indirizzata al Podestà della città, il Sovrintendente Cardenio Botti, illustra le motivazioni per cui sarebbe stato opportuno sostenere l'iniziativa della fondazione di un Museo presso il Teatro⁶. Nel documento, si sottolinea la necessità di dover dare continuità al progetto delle mostre già organizzate presso il Massimo. Negli anni precedenti, infatti, alcune sale del Teatro avevano ospitato eventi temporanei, a testimonianza dell'attenzione che il neonato Ente Autonomo riservava alla diffusione della cultura secondo i dettami del Regime⁷. In particolare, le tre *Mostre di Architettura*⁸, promosse dalla "Unione Provinciale Professionisti e Artisti", possono essere certamente considerate come delle vere e proprie anticipazioni che favorirono la concretizzazione del progetto del Museo.

A questo proposito è significativa la lettera datata 16 novembre 1939 che il Podestà Francesco Sofia indirizzò ad Eduardo Calandra, Presidente della "Unione Provinciale Professionisti ed Artisti". Nel documento, facendo riferimento alle retrospettive dedicate agli architetti Giovan Battista Filippo Basile, Giuseppe Damiani Almeyda e Ernesto Basile, si suggerisce di raccogliere le tavole e i disegni di architettura esposti in quelle occasioni al fine di renderli fruibili in modo permanente proprio nei locali destinati al nascente Museo, al primo piano del Teatro⁹.

Questo patrimonio costituì il primo nucleo della collezione del Museo, a cui rapidamente si aggiunsero un gran numero di opere, memorie e cimeli. Protagonista di questa frenetica attività di raccolta fu il Direttore Giovanni Rutelli, figlio del famoso scultore Mario, già a capo della Galleria d'Arte Moderna di Palermo e molto apprezzato nell'ambiente culturale cittadino per il suo contributo all'organizzazione di esposizioni temporanee come la *Mostra del Latifondo e dell'Istruzione Agraria*¹⁰.

⁴ L'Archivio del Teatro conserva diverse fotografie scattate il giorno dell'inaugurazione, nonché una serie di ritratti di artisti con dedica al Museo.

⁵ Cfr. G. TINTORI, *Storia del Museo, in Museo Teatrale alla Scala*, I vol., Milano 1975, pp. 7-19.

⁶ Il documento è custodito presso l'Archivio Storico del Teatro Massimo.

⁷ L'Ente Teatrale Autonomo venne fondato nel 1936 con lo scopo di curare la gestione del Massimo e del Politeama di Palermo. Cfr. *Il Teatro Massimo di Palermo*, a cura di F. Tessitore, Palermo 2013.

⁸ M. ACCASCINA, *La mostra di architettura palermitana. 16 aprile 1938*, in *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia. 1938-1942. Cultura tra critica e cronache*, a cura di M. C. Di Natale, Caltanissetta 2007, pp. 63-65; EADEM, *Le mostre di architettura retrospettiva e Sindacale di architettura a Palermo*, in "Architettura", luglio 1940; E. CARACCILO, *La mostra di architettura nel ciclo delle celebrazioni dei grandi siciliani dell'anno XVII*, in "Problemi mediterranei", 1-2, 1940; *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, a cura di D. Lacagnina, Palermo 2011.

⁹ Sulle Sindacali cfr. *Arte e Stato. Le Esposizioni Sindacali in Sicilia*, ristampa anastatica dei cataloghi a cura di G. Barbera, tomo I e II, Messina 2002-2003.

¹⁰ M. ACCASCINA, *Progetti dei Borghi nella Mostra Rurale di Palermo. 4 febbraio 1940*, in *Maria Accascina e il Giornale...*, 2007, pp. 218-222.

Il Rutelli, con il sostegno del Podestà di Palermo Francesco Sofia, riuscì ad ottenere la collaborazione non soltanto di enti e istituzioni culturali locali, come il Museo Nazionale, la Biblioteca Comunale e la Società Siciliana per la Storia Patria di Palermo, ma anche nazionali e internazionali, tra cui la Podestaria di Siracusa, il Museo di Napoli e i Teatri di Sassonia. Non meno importanti furono le donazioni effettuate da privati che offrirono preziosi contributi, come nel caso degli eredi Basile, Santonocito e Stagno¹¹.

La collezione in breve tempo si arricchì di numerosi manufatti e documenti, tra cui gli archetipi del Teatro, della gru a vapore e del ponte di servizio usati durante la costruzione del Massimo, le tavole firmate da Giuseppe Damiani Almeyda con dettagli architettonici e decorativi del Politeama di Palermo, i disegni presentati dallo stesso Damiani Almeyda e da Giovan Battista Filippo Basile al concorso per la costruzione del Massimo, le sculture di Mario Rutelli, Pasquale Civiletti e Antonio Ugo, i bozzetti delle scenografie eseguite per il Reale Teatro Carolino da Giovanni Lentini e dei gruppi scultorei *La Tragedia* e *La Lirica* realizzati da Benedetto Civiletti e Mario Rutelli per il Massimo, la serie dei ritratti di musicisti e compositori e il gruppo di fotografie scattate durante la costruzione del Teatro, preziosa documentazione delle varie fasi dei lavori¹².

Il Museo d'Arte Teatrale era ubicato sul lato destro del Teatro Massimo (ex Circolo della Stampa), secondo le indicazioni fornite dal documento autografo, presumibilmente redatto dallo stesso Rutelli, oggi custodito presso l'Archivio del Teatro.

Il progetto prevedeva l'esposizione di un insieme cospicuo ed eterogeneo di opere e cimeli, comprendente disegni di architettura, dipinti e disegni, bozzetti e figurini, modelli in terracotta, strumenti musicali, stampe, sculture, fotografie e archetipi, che testimoniavano la storia del teatro in Sicilia dalle origini alla fondazione del Massimo e del Politeama, in un percorso cronologico culminante nell'esaltazione delle iniziative promosse dal Regime a sostegno del mondo del teatro.

Tra i documenti disponibili presso l'Archivio del Teatro non è stata ritrovata la pianta del Museo, tuttavia, alcune fotografie storiche e gli articoli pubblicati sui quotidiani nel giorno dell'inaugurazione permettono di avere un'idea, seppur parziale, del tipo di allestimento e dei principi museologici e museografici messi in atto.

Dalle immagini si deduce che gli elementi della collezione vennero esposti non soltanto in ordine cronologico, ma soprattutto tematico. La prima sezione era dedicata agli antichi teatri siciliani: Siracusa, Taormina e Segesta, e a seguire il visitatore veniva introdotto alla rivisitazione del Real Teatro Carolino e del Santa Cecilia di Palermo, di cui furono esposti alcuni frammenti del palco reale.

In un'ampia sala veniva illustrata la storia della progettazione e della costruzione del Massimo e del Politeama Garibaldi di Palermo, attraverso l'esposizione dei disegni, dei progetti, dei ritratti degli architetti Basile e Damiani Almeyda, delle fotografie storiche e degli archetipi.

¹¹ Le donazioni sono documentate da carteggi custoditi presso l'Archivio Storico del Teatro Massimo.

¹² Per l'analisi delle opere che entrarono a far parte della collezione del Museo e che ancora oggi sono custodite presso i depositi del Teatro Massimo si veda C. COSTANZO, *Per la raccolta museale del Teatro Massimo di Palermo. Decorazioni e opere d'arte*, Palermo 2017.

Altre sezioni ospitavano le raccolte dei bozzetti delle scenografie, dei figurini e dei libretti. Il percorso si chiudeva con la descrizione e l'esaltazione delle più recenti manifestazioni teatrali fortemente sostenute dal Regime, tra cui i "Teatri all'aperto dell'Estate Musicale Italiana" e i "Sabati teatrali dell'Opera Nazionale Dopolavoro".

Adiacente alle sale espositive era una biblioteca specialistica, parte integrante del Museo, luogo di ricerca e approfondimento dei temi legati allo sviluppo del Teatro Lirico in Italia. Si trattava di un servizio all'utenza certamente molto innovativo per i tempi, e che fa ben comprendere l'obiettivo culturale del Museo, nato come un vero e proprio moderno centro di documentazione e ricerca.

La troppo presto interrotta storia del Museo d'Arte Teatrale si concluse il 15 marzo 1943 a seguito dei pesanti bombardamenti degli Alleati che interessarono Palermo proprio nella zona del Massimo¹³.

È lo stesso Direttore Rutelli a documentare l'accaduto con la dichiarazione riportata nell'ultima pagina del "Libro delle firme" del Museo:

«La notte del 15 febbraio una barbara incursione nemica, gettando alcune bombe sulla piazza del Teatro Massimo, colpiva, in più punti il colossale monumento dei Basile e sconvolse il Museo d'Arte Teatrale. I numerosi cimeli sono stati oggi trasportati nei magazzini a pianterreno nel teatro stesso, in attesa della ricostituzione dell'importante raccolta artistica teatrale».

Le collezioni vennero dunque messe in salvo nei depositi del Massimo e sebbene il Museo non riaprì mai più, la raccolta ha continuato ad arricchirsi nei decenni successivi grazie ad importanti donazioni e acquisizioni, come nel caso dei dipinti di Giuseppe Sciuti e del Gianbecchina¹⁴.

Il Teatro Massimo, infatti, custodisce ancora oggi un ricchissimo patrimonio di opere, manufatti e cimeli di alto valore documentario e artistico, preziosa testimonianza della storia del teatro in Sicilia.

Proprio il Massimo, luogo per eccellenza di produzione artistica e punto di riferimento culturale per la città di Palermo, è anche il custode di una memoria condivisa che ha radici lontane nel tempo, per riscoprire la quale sarebbe auspicabile dar vita ad un nuovo Museo del Teatro, per rendere fruibile un patrimonio prezioso e di grande valore.

¹³ A. BELLOMO, *Bombe su Palermo. Cronaca degli attacchi aerei 1940-1943*, Genova 2008, p. 81.

¹⁴ Cfr. C. COSTANZO, *Per la raccolta...*, 2017, pp. 101-104, 107-108.

Un'esigenza didattica. Le raccolte paleocristiane in Vaticano da strumento apologetico a spazio di formazione

UMBERTO UTRO, *MUSEI VATICANI, CITTÀ DEL VATICANO*

La prima pioneristica idea di raccogliere e rendere accessibili preziosi reperti artistici dei primi secoli cristiani nacque, in Vaticano, nel contesto della trasformazione del gran santuario petrino, fra Cinque e Seicento, e fu dettata soprattutto dall'intento di salvare dalla dispersione le principali "reliquie" dell'antica basilica costantiniana in corso di demolizione. Fu così che, per volere di Paolo V Borghese (1605-1621), nel peribolo delle cosiddette Grotte Vaticane, si affollarono rilievi, iscrizioni, frammenti di affreschi e mosaici, in un concetto a dir vero molto esteso di "antichità" cristiane, dall'età appunto paleocristiana fino al Rinascimento. Il criterio di conservazione era molteplice: motivi devozionali, storici, artistici si alternavano e si sovrapponevano. Va sottolineato però il significato fortemente e programmaticamente didattico di quell'allestimento, ideato dal canonico Torrigio: accanto ai reperti, una serie di affreschi documentava nei dettagli l'aspetto della demolita basilica, dei principali altari, reliquie e sepolcri. L'intento era di salvaguardare e illustrare in modo efficace le memorie visibili della radice dell'autorità pontificia e del suo sviluppo lungo i secoli fino alla gloria del momento presente (la grande basilica michelangiolesca).

E tuttavia, in quest'attenzione documentaria, non esente da intenti apologetici, va scorta l'eco dell'approccio storicistico e positivamente didascalico dei protagonisti di quella stagione di rinnovamento ecclesiale negli anni del Concilio di Trento (1545-1565) e nei decenni successivi, quali i cardinali Cesare Baronio, storico del cristianesimo antico, Francesco Maria Del Monte, mentore di Caravaggio, Federico Borromeo a Milano o ancora a Firenze Alessandro de' Medici. In questo contesto va compreso anche il clamore della riscoperta della Roma dei primi cristiani, le esplorazioni e le ricerche sulle catacombe (di cui fu artefice formidabile il maltese Antonio Bosio), la figura di San Filippo Neri, propugnatore di un rinnovamento ecclesiale che non poteva non coincidere con un ritorno di studi, ma più ancora spirituale, alla purezza della comunità delle origini.

Cento anni separano il pontificato di Paolo V da quello di Clemente XI Albani (1700-1721). Durante il suo regno ebbe parziale realizzazione in Vaticano il Museo Ecclesiastico di Francesco Bianchini, illustre storico e scienziato veronese, che Clemente nominò presidente delle antichità di Roma. Il Museo ebbe principale sede in uno dei "corridori" di Bramante presso il cortile delle Statue del Belvedere, proprio lì dov'era iniziato duecento anni prima il percorso storico dei Musei Vaticani, interrottosi dopo

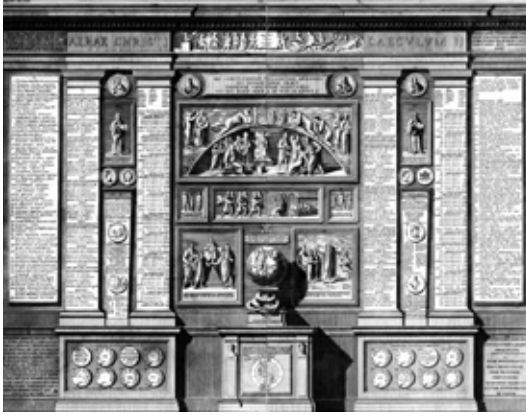


Fig. 1, Una parete del settecentesco Museo Ecclesiastico di Francesco Bianchini nella riproposizione del nipote Giuseppe (da G. Bianchini, *Demonstratio Historiae Ecclesiasticae...*, Romae 1752, Tab. I, Saec. II)

il Concilio di Trento, col papato di Pio V Ghisleri (1566-1572), nell'incomprensione del valore delle antichità pagane che Giulio II aveva iniziato a radunarvi nei primi anni del Cinquecento. I disegni della *Demonstratio Historiae Ecclesiasticae*, nella quale un nipote di Bianchini, l'oratoriano Giuseppe, riprese (e ripropose) il progetto incompiuto dello zio, ci mostrano questa fallita rinascita in veste cristiana dei Musei Vaticani, la cui galleria principale doveva essere «ornata di alcuni busti antichi e d'altri bassirilievi in marmo raccolti quivi per fare un ingegnoso, ed utile sforzo di comprovar l'istoria della

primitiva Cristianità» (A. TAJA, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano* [1750], Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. ms. Vat. Lat. 9927, f. 302r) (Fig. 1). Del metodo scientifico del Bianchini così scrive Francesco De Sanctis nella sua *Storia della Letteratura italiana*: «Non raccoglie, ma pensa, cioè a dire scruta, paragona, giudica, congettura (...) e costruisce. I monumenti non rimangono più lettera morta: parlano, illustrano la cronologia e la storia. Per mezzo di essi si stabiliscono le date, le epoche, i costumi, i pensieri, i simboli, si rifà il mondo» antico, come in una «geologia della storia» (F. DE SANCTIS, *Storia della Letteratura italiana*, Napoli 1870, p. 309). Benché l'intento di «comprovare la storia» tradisca l'obiettivo di dimostrare la veridicità e l'antichità della successione del papato lungo i secoli fino alle sue origini apostoliche e paleocristiane, non si può negare l'eccezionale portata didattica dell'impresa bianchiniana: le pareti del suo museo sono vere pagine enciclopediche iscritte e illustrate.

Malgrado la limitata fortuna del Museo di Bianchini, incompiuto e smantellato alla morte di papa Albani, il suo esempio maturò in una consapevolezza sempre più condivisa dai pontefici della prima metà del Settecento, che acquisirono numerose altre collezioni di antichità, fino a una nuova e più duratura esperienza museale, germogliata dal pontificato del colto papa Benedetto XIV (1740-1758), il bolognese Prospero Lambertini: quel Museo Sacro o Cristiano, che fu detto anche Lambertino dal nome del pontefice.

Scartata l'ipotesi bianchiniana, infatti, irrealizzabile per l'ampiezza del suo sviluppo e dei suoi costi, il Museo venne infine allestito dall'erudito Francesco Vettori, che a Benedetto aveva donato la sua cospicua raccolta di antichità cristiane. Esso fu veramente un frutto di quelle ricerche nella Roma sotterranea ormai avviate dai tempi del Baronio e del Bosio, ricerche invero dai risultati contraddittori, se i cimiteri paleocristiani furono sistematicamente spogliati per trarne non soltanto le reliquie dei «corpi santi» dei primi fedeli (indistintamente fraintesi come martiri), ma anche i «tesori» delle suppellettili che adornavano quelle antiche

sepulture, i quali arricchirono collezioni ecclesiastiche e nobiliari.

L'esposizione fu allocata nella galleria inferiore dello stesso corridore bramantesco del Museo Ecclesiastico, quella occupata dalla Biblioteca Apostolica, chiudendone una porzione con un elegante portale, che a sua volta incastona l'iscrizione fondativa, datata 1756 (Fig. 2). In essa leggiamo che il «novum musaeum» venne creato «ad augendum Urbis splendorem et asserendam Religionis veritatem», raccogliendo da ogni dove i sacri monumenti dei (primi) cristiani, salvandoli dalla dispersione.

Nel Museo Lambertino gli intenti apologetici si fanno evidenti e incalzanti, mentre l'allestimento sembra più influenzato da motivi estetici e la scelta dei reperti che affollavano gli armadi e la loro pertinenza alle “antichità cristiane” è talvolta più aleatoria rispetto alla rigorosa concezione cronologica del Museo Ecclesiastico, ricordando piuttosto i parametri più larghi delle Grotte.

L'ambiente odierno, che ha mantenuto gli armadi originali in radica di noce è ben lontano, malgrado la valorizzazione dei recenti restauri e del riallestimento, dal trasmettere la forte emozione di quella che dovette apparire ai visitatori settecenteschi come una vera *wunderkammer* paleocristiana, con le pareti alte rivestite di fronti di sarcofagi (in parte dal Museo di Bianchini) e d'antiche iscrizioni.

Cento anni separano ancora, infine, la nascita del Museo di Benedetto XIV dalla creazione di un nuovo *museo paleocristiano* pontificio, nel contesto di quel momento cruciale per gli studi sulla Roma cristiana delle origini che fu la metà dell'Ottocento e che ebbe nei due fondatori di questa raccolta, il padre gesuita Giuseppe Marchi (1795-1860) e il grande archeologo Giovanni Battista de Rossi (1822-1894), dei veri protagonisti e nel papa Pio IX (1846-1878) l'interessato sostenitore di quegli studi e degli scavi nella Roma sotterranea cristiana. A lui si deve la nascita, nel 1852, della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra e fu lui a inaugurare due anni più tardi, il 9 novembre del 1854, nel Palazzo del Laterano (essendo ormai saturi di opere i palazzi vaticani), quel Museo Cristiano che dal luogo assunse molte volte l'aggettivo di “lateranense”, ma ancor più spesso, proprio dal papa, il nome di Museo *Pio* Cristiano.

Il nuovo museo accolse, insieme ai rilievi distaccati dalle pareti del Museo Sacro della Biblioteca, i numerosi sarcofagi istoriati rinvenuti nei nuovi scavi nonché quelli radunati dalle chiese di Roma, in specie le basiliche degli apostoli Pietro e Paolo. Lo stesso Marchi, in un articolo sulla *Civiltà Cattolica* che è una preziosa cronaca dell'inaugurazione del Museo nel



Fig. 2, *L'iscrizione dedicatoria posta all'ingresso del Museo Sacro di Benedetto XIV, 1756* (© Governatorato S.C.V., Direzione dei Musei e dei Beni Culturali)



Fig. 3, *La galleria del Museo Pio Cristiano appena inaugurata nel Palazzo Lateranense, 1854* (da P. CACCHIATELLI-G. CLETER, *Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX*, II, Roma 1865², tav. 111)

1854, afferma che «erano già parecchi anni che Sua Santità, insignemente benemerito delle cristiane Antichità, aveva nell'animo l'esecuzione di così nobile divisamento: voleva aggiungere un Museo al denaro da lui non duplicato, ma triplicato verso le annuali escavazioni de' sacri cimiterii, che sono la prima fonte de' monumenti che servono ad arricchire il Museo» stesso (UTRO 2012, p. 101).

L'esposizione dei sarcofagi lungo le pareti della galleria orientale del Palazzo del Laterano fu ordinata dal padre Marchi con un intento eminentemente estetico, ma l'insieme doveva servire a impressionare il visitatore sui primi gloriosi passi dell'arte cristiana e

sulla bellezza dell'antica comunità cristiana che la produsse (Fig. 3). Una lettera inedita indirizzata dall'allora Direttore dei Musei, Giuseppe Fabris, al cardinale Antonelli, Prefetto de' Palazzi Apostolici, presenta il progetto generale del nuovo Museo, che doveva «servire di salutare istruzione su la storia de' primi Cristiani, a gloria della nostra Santa Religione e di questa Capitale del mondo Cattolico» (Archivio Storico dei Musei Vaticani, b. 20a, 1852, 1° aprile, f. 4v): sembra di riascoltare le parole composte cent'anni prima per il Museo Lambertino.

Se l'esposizione dei sarcofagi non riusciva ad affrancarsi da intenti apologetici, quella delle epigrafi aveva miglior fortuna con l'opera di de Rossi, cui toccò l'allestimento del Lapidario cristiano nella Loggia del cortile del Palazzo, distribuito in pareti ordinate per temi e per siti, pagine di un esaustivo “manuale” epigrafico, tuttora attuale anche dopo il successivo trasferimento in Vaticano.

Fra spinte apologetiche e innovazioni scientifiche, il Museo rimaneva un formidabile spazio didattico sulle origini del Cristianesimo. Con la direzione di Orazio Marucchi (1894-1931), allievo di de Rossi, la raccolta iniziò ad arricchirsi di calchi di sarcofagi d'altre collezioni nell'intento appunto di presentare una completa panoramica della scultura funeraria paleocristiana, mentre nell'anno della Conciliazione con lo Stato italiano (1929), apparve l'opera monumentale su *I sarcofagi cristiani antichi* dell'archeologo tedesco Josef Wilpert, che vi dedicò grande spazio alla comprensione dei “dogmi” della chiesa, talvolta forzatamente piegandovi l'interpretazione delle primitive iconografie.

Dopo la parentesi della guerra, si avvicinarono i tempi del rinnovamento di un nuovo grande Concilio, il Vaticano II (1962-1965). Proprio in quei primi anni Sessanta del Novecento Giovanni XXIII (1958-1963) fece trasferire i musei lateranensi in Vaticano, per recuperare più direttamente al papa, vescovo di Roma, il suo “palazzo vescovile” – presso la sua cattedrale, la basilica del Salvatore e dei Ss. Giovanni Battista ed Evan-

gelista – che l'aveva ospitato nel primo millennio della Chiesa, fino alla cattività avignonese: l'iscrizione posta da Paolo VI (1963-1978) in occasione dell'inaugurazione del nuovo allestimento abbandona i toni delle altre precedentemente incontrate: «Monumenta praeclara / quae iam Gregorius XVI Pius IX Pius XI Summi Pontifices / in Xystino Patriarchio Lateranensi / idcirco collocaverant / ut insignes christianae antiquitatis memorias / atque oecumenicam Evangelii propagationem / mirabili modo testarentur / Ioannes XXIII Pont. Max. / in hanc sedem [...] prope gloriosa S. Petri Tropaea / apte oportuneque transferri voluit».



Fig. 4, *Il nuovo allestimento del Museo Pio Cristiano in Vaticano*, 1970 (© Governatorato S.C.V., Direzione dei Musei e dei Beni Culturali)

Ai verbi *comprovare* e *asserire* si sostituisce il verbo *testare* / testimoniare riferito non alla *Gloria Urbis* né alla *Veritas religionis*, ma alle “memorie insigni dell'antichità cristiana” esaltate per il loro valore storico e collegate intelligentemente ai reperti del Museo Missionario etnologico che attestano, in mirabile continuità, la “propagazione ecumenica del Vangelo”.

L'allestimento di Enrico Josi (1885-1975), insigne archeologo successore del Marucchi, realizzato dal 1966 al 1970, è un tentativo ambizioso di dare nuova organicità a una collezione quanto mai eterogenea ma rappresentativa di tutti i periodi dell'evoluzione dell'arte dei sarcofagi cristiani romani, con alcuni dei suoi assoluti capolavori (Fig. 4). Nel suo progetto, lo studioso ha l'intuizione di integrare tre possibili percorsi metodologici nell'allestimento di un ideale museo dei sarcofagi paleocristiani: quello *cronologico*, che costituisce il filo principale dell'esposizione; quello *tipologico*, con la presentazione delle principali forme di questa classe artistica (i sarcofagi a colonne o quelli a fregio continuo o ancora quelli a doppio registro); quello *iconografico*, infine (come per i frammenti con scene pastorali intorno alla statuetta del Buon Pastore, o quelli con Giona intorno al Sarcofago celebre con la storia del profeta). Il risultato di un tale sfaccettato ordinamento è quanto di più aggiornato le conoscenze sull'arte cristiana antica potessero offrire per fare appunto del Museo paleocristiano del Vaticano un *luogo di formazione* libero e scientificamente fondato al tempo nuovo del Concilio.

Questo tempo nuovo è ben evidente nelle parole che Paolo VI rivolse in Vaticano ai partecipanti al IX Congresso internazionale di Archeologia Cristiana, il 27 settembre 1975, che sono come un manifesto scientifico del Museo di Josi e di ogni moderno approccio nella Chiesa al tema dell'arte delle origini: «Le vostre investigazioni sui primi luoghi di culto e i cimiteri primitivi della cristianità romana (...) portano anche ad appro-

fondire i riti, i documenti epigrafici, come pure tutte le altre testimonianze che ci restano di quell'epoca, (...) alla nascita di un'arte di cui le catacombe ci hanno lasciato queste espressioni stupefacenti. Non dubitiamo che lo studio approfondito e coordinato dei diversi monumenti, architettonici, epigrafici o letterari, che ci sono pervenuti, contribuisca a completare e ad arricchire di sfumature la nostra conoscenza di quest'epoca insieme così antica e così vicina. Siamo felici di rendere testimonianza all'importanza di queste ricerche; esse permettono per la loro parte di compiere in modo serio ed equilibrato questo ritorno alle fonti che è una delle esigenze del nostro tempo. Poco a poco si precisa la nostra conoscenza dell'antichità cristiana: essa ci permette di apprezzare sempre meglio il radicamento umano e cristiano della Chiesa dei primi secoli, particolarmente della Chiesa romana, e di aprire così a tutti l'accesso alle fonti così ricche della sua spiritualità».

Ma vi è pure un altro manifesto d'ideali dell'attenzione rinnovata della Chiesa alle antichità cristiane. Esso è costituito dall'omelia pronunciata dieci anni prima dallo stesso pontefice nella basilica dei martiri della Catacomba di Domitilla, il 12 settembre 1965, alla vigilia dell'ultima sessione del Concilio Vaticano II, che si sarebbe concluso l'8 dicembre di quell'anno: «Qui [nelle catacombe] la libertà della fede, che è libertà dello spirito, ebbe le sue non timide, ma forzatamente nascoste affermazioni, qui il cristianesimo maturò la coscienza del suo irrinunciabile impegno, qui la sfida non clamorosa, non temeraria, non offensiva alle forze negatrici del mondo circostante, fossero pure legalizzate dalla ferrea parola del magistrato: *“non licet esse christianos”* (non è lecito che vi siano cristiani); qui il cristianesimo affondò le sue radici nella povertà, nell'ostracismo dei poteri costituiti, nella sofferenza d'ingiuste e sanguinose persecuzioni; qui la Chiesa fu spoglia d'ogni umano potere, fu povera, fu umile, fu pia, fu oppressa, fu eroica. Qui il primato dello spirito, di cui ci parla il Vangelo, ebbe la sua oscura, quasi misteriosa, ma invitta affermazione, la sua testimonianza incomparabile, il suo martirio».

Da questi discorsi emerge una nuova visione apologetica “ribaltata”: vi è una possibilità di parlare dell'arte e delle cose religiose senza temere di voler dimostrare e convincere. È lo sforzo, che oggi perseguiamo, di “mostrare” la ricchezza di quest'arte degli inizi, di illustrare i riferimenti alle radici iconografiche pagane accolte con straordinaria libertà dai cristiani di quel tempo, di far cogliere la familiarità con la tradizione ebraica, cui la Chiesa romana delle origini era intimamente legata, e di far intendere tutte le potenti innovazioni di cui furono capaci quei primi artisti e quei primi committenti, creando il patrimonio figurativo del primo millennio della Chiesa, tempo sì di travagli e di trasformazioni, pure di contraddizioni tra ideale e potere, tra povertà e ricchezza, tra eresia e ortodossia, ma tempo felice – soprattutto – di unità nella diversità di tutte le chiese e di tutta intera la Chiesa, prima di ogni dolorosa divisione.

I riferimenti bibliografici ai temi museologici qui trattati sono contenuti nei seguenti recenti studi. Sulle Grotte Vaticane: V. LANZANI, *Le Grotte Vaticane. Memorie storiche, devozioni, tombe dei papi*, Roma-Napoli 2010. Sul Museo Ecclesiastico di Francesco Bianchini: B. SÖLCH, *Francesco Bianchini e l'inizio dei musei pubblici a Roma*, in *Unità del sapere, molteplicità dei saperi. Francesco Bianchini (1662-1729) tra natura, storia e religione*, a cura di L. Ciancio - G.P. Romagnani, Verona 2010, pp. 309-321. Sul Museo Sacro o Cristiano di Vettori: C. LEGA, *La nascita dei Musei Vaticani: le antichità cristiane e il museo di Benedetto XIV*, in “Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie”, XXVIII (2010), pp. 95-184. Sul Museo Pio Cristiano: U. UTRO, *Giuseppe Marchi e «i primordii del Museo cristiano Lateranense»*, in *Giuseppe Marchi (1795-1860), archeologo pioniere per il riscatto delle catacombe*, atti del convegno (Udine, 11 febbraio 2011) a cura di S. Piussi, in “Antichità Altoadriatiche”, LXXI (2012), pp. 91-111.

The Virtual Feminist Museum di Griselda Pollock. Una breve visita guidata

STEFANIA ZULIANI, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Un libro “complesso ed eccessivo”. Quello di Adrian Rifkin più che un giudizio sembra un avvertimento, stampato in rosso sulla quarta di copertina di *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, space and the archive*, il volume pubblicato da Griselda Pollock nel 2007. E VFM, per adottare l’acronimo proposto dall’autrice, è davvero un saggio molto esigente, a partire dalla sua severa architettura che, scandita in quattro blocchi – una genealogia critica e tre tappe storiche che vanno dall’euforia del modernismo all’inquieto tempo presente passando per l’*indicibile* di Auschwitz – rappresenta un enigma e una sfida per il lettore, probabilmente tratto in inganno dal titolo e quindi convinto di trovare nel libro l’edizione rosa di quel *musée imaginaire* nel quale André Malraux alla metà del Novecento aveva per forza di fotografia messo insieme i capolavori dell’arte mondiale¹. Un’idea – un’ambizione – così radicalmente autoritaria, quella dell’onnicomprendente “museo dei musei”, a tal punto legata all’illusione modernista dell’unicità del canone che in realtà non può trovare alcuna consonanza nel pensiero della differenza di Griselda Pollock, nata nel 1949 in Sud Africa e formatasi a Londra proprio quando “i grandi racconti” stavano tramontando a favore della frammentata condizione postmoderna². Una differenza – e una distanza – che la studiosa ha nel corso degli anni interrogato e adottato per costruire con rigore e passione la possibilità di una diversa prospettiva, femminile e femminista, della (nella) storia dell’arte e, quindi, del (nel) museo. L’aggettivo “*virtual*” non si riferisce, dunque, ad un modo aggiornato e persino ammiccante di riproporre in una diversa forma il progetto, tanto soggettivo quanto universalistico, di un museo immaginario, e non c’entra nulla neppure la virtualità digitale, oggi inevitabile e a volte pretestuosa protagonista di ogni riflessione sul museo che cambia. Non si tratta, è ovvio, di una manifestazione di nostalgia per le bianche e silenziose sale del museo modernista, davvero lontanissime dalla prospettiva

¹ A. MALRAUX, *Le Musée imaginaire*, Paris 1965. Due versioni precedenti erano apparse una nel 1947, l’altra nel 1951. Sul significato di questo celebre libro cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *L’Album de l’art à l’époque du “Musée imaginaire”*, Paris 2013.

² J.F. LYOTARD, *La condition postmoderne* (1979), trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano 1981.

plurale e situata della studiosa, e ancor meno abbiamo a che fare con una estemporanea polemica luddista: semplicemente, Griselda Pollock in quel “*virtual*” riconosce un’*inaturalità* feconda – «It signals a museum that could never be actual»³ – una condizione di piena libertà dagli obblighi e dai limiti della realtà. Soprattutto, è una scelta, e direi anche una rivendicazione, di autonomia dalle consolidate tassonomie della storia dell’arte, tanto che nelle stanze del suo *virtual feminist museum* non s’incontrano soltanto dipinti, fotografie d’autore, sculture ma anche cartoline, riproduzioni a stampa, anonime foto di famiglia, immagini che tutte si relazionano e si organizzano secondo mappe di senso alle quali corrisponde non il flusso continuo della Storia ma il tempo, anacronistico e mai lineare, dell’arte, che è anche il tempo indisciplinato, denso, oppositivo, della donna. Un tempo che più che essere una misura ha il valore di un annuncio e che, proprio come il femminismo, rappresenta per Pollock una possibilità e un desiderio più che un definito e definitivo metodo: «It is a poiesis of the future, not a simple programme to corrective demands»⁴. Del resto, in nessuno dei suoi scritti Griselda Pollock ha voluto proporre un banale rovesciamento dello sguardo, una meccanica sostituzione di ruoli e di autorità di genere: non nell’ormai classico *Vision and Difference*, scritto agli inizi degli anni Ottanta ma edito per la prima volta nel 1988,⁵ e neppure in *Differencing the Canon* (1999), in cui l’autrice, adottando gli strumenti teorici affinati da Jacques Derrida, il suo destabilizzante pensiero della differenza e della *différance*, ha messo in questione il canone della storia dell’arte. Se contestare la tradizione dell’artista maschio bianco cristiano ha per la studiosa significato innanzitutto riscrivere «Western phallogocentric monoculture in a way that fully includes the missing histories of women’s»⁶ (è, questo, l’obiettivo esplicito del suo primo libro, *Old mistress. Women, Art and Identity*, edito nel 1981), ciò non ha significato proporre in maniera sbrigativa un altro canone ma lavorare con pazienza su e nella storia dell’arte dando voce a ciò che distingue e mette in movimento (*différence* e *différance*, appunto) riportando soprattutto il discorso alla specificità dei contesti e delle figure dell’arte ed evitando così le, magari comode ma sempre fuorvianti, generalizzazioni. È quindi evidente che il *Virtual feminist museum* non si offre al lettore come una elegante sfilata di opere e di artiste d’eccellenza, il libro non soltanto non propone un racconto continuo e coerente ma non presenta neppure una smagliante collezione di *exempla*, secondo un modello molto frequentemente adottato nei tanti “musei di carta” che da qualche anno abitano la scena editoriale, dal *Museo del mondo* di Melania Mazzucco, una semplice raccolta di opere d’affezione, all’eccedente *Delirious Museum* di Callum Storrie, dove l’autore nel disegnare i suoi labirintici percorsi urbani ha trovato lo spazio per un ipotetico museo di opere “deliranti” comprensivo di biblioteca e di galleria per le esposizioni temporanee⁷.

³ G. POLLOCK, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, space and the archive*, London And New York 2007, p. 9.

⁴ EADEM, *Encounters...*, 2007, p. 10.

⁵ EADEM, *Vision and Difference*, London New York 1988.

⁶ EADEM, *Introduction to Routledge Classics Edition*, in EADEM, *Vision and Difference*, New York 2003, pp. xxi-xxii.

⁷ M. MAZZUCCO, *Il museo del mondo*, Torino 2014; C. STORRIE, *Delirious Museum. A journey from the Louvre to Las Vegas* (2006), trad. it. *Delirious Museum. Un viaggio dal Louvre a Las Vegas*, Milano 2017,

Ma se non è una immaginaria collezione di opere o un'antologia di artiste, allora che cosa contiene, in che consiste the *counter-museum* di Griselda Pollock? VMF – scrive l'autrice – è «*a research laboratory*»⁸. È uno spazio di studio da praticare e non una vetrina da ammirare, è un luogo di sperimentazione e di creazione, di cui bisogna conoscere il funzionamento, le regole ed anche gli interdetti.

1. Atlanti, archivi, archeologie: qualche istruzione per l'uso

Nella nuova introduzione a *Vision and difference* Griselda Pollock, ripercorrendo le vicende che hanno caratterizzato la ricezione di questo seminale saggio e il successivo sviluppo dei temi che vi erano proposti, ha evidenziato che tradizionalmente *Art History* (maiuscola e singolare) «confines art to the limited sphere of the museum and collector» e che ogni deviazione da questo recinto, ogni incrinatura della perfetta figura dell'artista-eroe veniva letta dai «curators of art's purity» come un cedimento, un'intollerabile forma di contaminazione in quanto ogni questione sociale e politica rappresenterebbe un pericolo e non una risorsa per l'arte⁹. In questa prospettiva, appare chiaro che il progetto del *Virtual Feminist Museum* non può che andare proprio nella direzione di una decisiva rottura di questo isolamento, forzando i confini epistemologici dell'istituzione museale e mettendo in questione le connesse nozioni di *heritage* e di *leisure industry*, nella convinzione che anche negli spazi del museo l'arte, che non può essere considerata una merce di lusso e neppure l'espressione di una visione assoluta, debba riguadagnare la sua originaria forza di interpretazione e di azione sulla realtà. Il museo, privilegiato sito di pubblica educazione all'arte e alle forme simboliche, deve quindi essere non il luogo della tradizione ma lo spazio del desiderio. Più precisamente, del «feminist desire of difference» che non è, Pollock lo dice con chiarezza, un esclusivo attributo delle donne ma è un desiderio di conoscenza che vuole superare il monismo di una cultura intransitiva, dominata da un soggetto forte incarnato nelle speculari figure dell'artista-eroe e dello storico dell'arte formalista.

Ancora una volta, non si tratta di sostituire il genere dominante nell'arte e nella storia dell'arte ma di mettere in discussione la costruzione stessa del sapere attivando nuovi pensieri e differenti metodi, non più esclusivi e categorici, aperti piuttosto alla trasformazione e alla relazione. Così, la «scienza senza nome»¹⁰ di Aby Warburg, il suo approccio antropologico che ha ridiscusso i limiti temporali e geografici della storia dell'arte dando vita al dispositivo, oggi più che mai produttivo, dell'atlante Mnemosyne, è un riferimento e un modello irrinunciabile per il VFM. «What Warburg would name 'iconology of the interval' was not a matter of opposing semantics to linguistics.

pp. 65-84.

⁸ G. POLLOCK, *Encounters...*, 2007, p. 11.

⁹ EADEM, *Introduction to...*, 2003, pp. xxvii-xxviii.

¹⁰ G. AGAMBEN, *Aby Warburg e la scienza senza nome* (1975), in IDEM, *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza 2010, pp. 127-151.

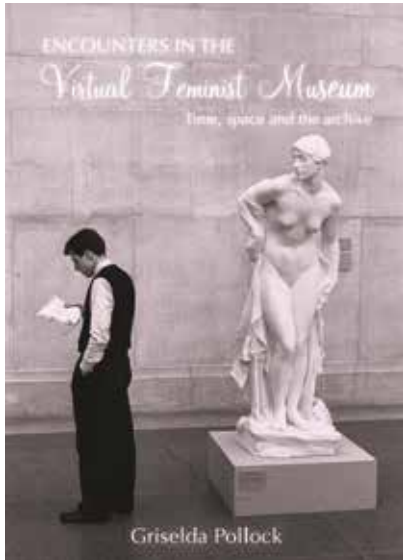


Fig. 1, Frontespizio del volume di G. POLLOCK, *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*, 2007

It was to grasp the simultaneity of apparent opposites»¹¹: sta in questa tensione, una relazione che non risolve ma mette a reagire gli opposti, il motivo per cui Griselda Pollock individua proprio nel metodo warburghiano, nella sua nozione di *Pathosformel*, una premessa e una matrice del proprio metodo femminista e, quindi, della collezione di immagini e di idee (di gesti) che ha selezionato per il suo museo, che è atlante e, insieme, archivio. Un archivio che la studiosa legge attraverso la lente di Foucault e, soprattutto, di Derrida, del quale richiama il *mal d'archive*¹², evidenziando come l'archivio non sia il luogo in cui la verità si deposita ma dove i significati si creano e scompaiono, sottoposti ad un'autorità severa ed a una selezione non sempre volontaria. Come ha sottolineato Susan Funkenstein, l'archivio a cui si riferisce Pollock vive di relazioni, di scambi e di assenze, è dichiaratamente parziale così come soggettivo è il desiderio che motiva ogni collezione¹³. Anche quella di «antichità pagane» di Sigmund Freud, che è l'altro

interlocutore con cui la studiosa si confronta per dare una cornice teorica al suo VFM, fatto di immagini che agiscono, che ci *guardano*, per citare Bredekamp, proprio come accadeva nello studio di Freud, dove gli oggetti collocati sulla scrivania ma anche le opere alle pareti non erano presenze inerti ma attori della scena psicoanalitica, come ha testimoniato Hanns Sachs¹⁴. Affrontare la visita del *Virtual Feminist Museum* comporta quindi la condivisione del rischio di un'esperienza parziale e coinvolgente, di un lavoro di *scavo*, per utilizzare la metafora archeologica che Freud proponeva in *Costruzioni in analisi*, che a un tempo porta alla luce e modifica. Si tratta di processo interminabile, proprio come quello analitico, in cui agiscono le immagini selezionate da Griselda Pollock per le stanze del suo museo e organizzate ad apertura di ogni sezione del libro (del museo), messe in pagina senza didascalia, accompagnate però da un numero che consente al visitatore, costretto all'attenzione, di rintracciarne i dati.

Ma da dove vengono, che cosa ci dicono quelle immagini che appartengono chiaramente a tempi e categorie differenti, che cosa hanno a che fare tra loro e, soprattutto, perché ci *riguardano*?

¹¹ G. POLLOCK, *Encounters...*, 2007, p. 19.

¹² J. DERRIDA, *Mal d'archive une impression freudienne* (1996), trad. it. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli 2005.

¹³ S. FUNKENSTEIN, *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*, in "Woman's Art Journal", vol. 30, n. 1, spring/summer 2009, pp. 55-57.

¹⁴ H. SACHS, *Freud, Master and Friend* (1944), trad. it. *Freud maestro e amico*, Roma 1973, p. 62.

2. Chi guarda chi: il ritratto di Georgia O'Keeffe, per esempio

Protagonista del piano terra del VFM, dedicato a *Femininity, Modernity and Representation*, l'artista statunitense Georgia O'Keeffe è per Griselda Pollock figura chiave del rapporto complesso che lega l'arte modernista e la visione della femminilità. Lo è, naturalmente, per le sue opere, specie per quelle immagini floreali che nei primi decenni del Novecento entusiasmarono la critica più avanzata a causa del carattere sessuale che «unconsciously» esprimevano (la “peste” freudiana aveva contagiato gli States nel 1909)¹⁵, lo è anche per la serie di ritratti – si tratto di oltre trecento scatti - con cui il suo compagno, il fotografo e gallerista Albert Stieglitz, ci ha restituito l'immagine della sua amante. Un progetto e una doppia biografia, *Portrait of Georgia O'Keeffe*, che inizia nel 1917, quando i due si incontrano alla galleria 291 di Stieglitz per la prima personale della giovane artista¹⁶, e proseguono fino ai primi anni Trenta, quando i celebri ritratti con l'automobile Ford segnalano la crescente indipendenza della donna e il suo progressivo allontanamento dalla tutela, amorosa ma ormai ingombrante, dell'uomo, che aveva sposato nel 1924. Sono immagini molto diverse quelle che ci mostrano la donna nel corso degli anni, fotografie che ci parlano, tutte, di una tensione erotica potente, forse ancora più riconoscibile (ma non per questo più vera) nei celebri nudi, ritratti anatomici di scultorea bellezza che sembrerebbero confermare lo stereotipo di un'immagine della donna costruita a misura del desiderio, della visione dell'uomo, tema, questo, con il quale Griselda Pollock ha aperto il suo FVM, le cui prime stanze sono non a caso occupate dalle riproduzioni in formato cartolina delle *Tre grazie* di Canova. Eppure, con uno spostamento che genera nuove prospettive, non è questo il senso che l'autrice riconosce a questi scatti: paragonandoli con le foto con cui negli stessi anni Edward Weston fermava la bellezza di Tina Modotti, opere anch'esse in mostra in questo piano del FVM, la Pollock nota infatti che, in quanto «New Woman», Georgia O'Keeffe non è affatto obbediente modella, non è oggetto passivo dello sguardo del suo amante. Attraverso gli occhi pieni di passione e di domande di Stieglitz la donna non viene qui messa in posa, non viene mostrata, piuttosto si mostra, si espone e si riconosce, determinando così con il suo stesso sguardo, con il proprio corpo desiderante e non solo desiderato, la costruzione dell'immagine. Nelle fotografie che compongono la serie dei ritratti, Georgia O'Keeffe non è insomma oggetto ma soggetto dello sguardo, l'artista guarda se stessa mentre viene guardata dagli occhi di un uomo che la desidera: «It is the declaration of intimacy in which the subject, who is non merely a woman-object-of-the gaze, was an active partner»¹⁷. Nel ritratto del 1920, oggi nella collezione del MET di New York ma anche in quella del FVM, al posto 4.20, nella sala V, Georgia O'Keeffe occupa l'inquadratura con una frontalità inesorabile. Il suo sguardo è diretto,

¹⁵ Freud giungendo a New York con Jung nel 1909 avrebbe esclamato «Non sanno che portiamo loro la peste». L'episodio è ripreso da J. LACAN, *La chose freudienne ou sens du retour a Freud* (1956), trad. it. *La cosa freudiana: senso del ritorno a Freud in Psicoanalisi in Scritti*, vol. I., Torino 1974, pp. 391-428.

¹⁶ G. O'KEEFFE, *Memorie*, trad. it. a cura di A. Salvini, Milano 2003, p. 48.

¹⁷ G. POLLOCK, *Encounters...*, 2007, p. 119.

Stefania Zuliani

implacabile: l'artista si cerca nell'obiettivo di Stieglitz e, al tempo stesso, ci guarda, chiamandoci in causa. Costringendoci a riflettere su chi è che fa l'immagine, su chi ha il potere di decidere ciò che si vede, ciò che vediamo. In questo ritratto potente, che ci interroga e che davvero ci riguarda, sta il senso ultimo del *Virtual Feminist Museum*, un libro che in fondo è un richiamo deciso, in immagini e in parole, alla responsabilità, un invito rivolto al pubblico dell'arte a non rinunciare, per ossequio a un rassicurante canone formalista, al proprio diritto di critica e di azione. Perché l'esercizio di uno sguardo consapevole, uno sguardo che, nel museo e non solo, sa di essere soggetto e oggetto dell'immagine, non sia mai più un privilegio o una prerogativa di genere ma uno strumento di conoscenza e di costante trasformazione.

Inedite aggiunte al *corpus* espositivo del Museo Diocesano di Monreale

LISA SCIORTINO, *MUSEO DIOCESANO DI MONREALE*

Quando nel 2011 il Museo Diocesano di Monreale¹ è stato aperto al pubblico dopo oltre vent'anni di attesa, la selezione dei manufatti da esporre, realizzata dalla prof. Maria Concetta Di Natale e da chi scrive in sinergia con la Soprintendenza di Palermo, è stata effettuata scegliendo le opere di maggiore interesse storico-artistico, valutandone lo stato conservativo e intervenendo, ove necessario, con specifici restauri. Nel tempo, la collezione si è arricchita nelle sue diverse sezioni grazie a donazioni, affidamenti e acquisizioni.

Gli ideali altari laterali realizzati alle pareti della sala San Placido² quali teche espositive di alcuni paliotti mobili in tessuto, ad esempio, sono stati completati dalla serie di *reliquiari a palma*³ in legno intagliato e dorato, di bottega siciliana del XVIII secolo, restaurati in occasione della mostra *Docere et probare* allestita al Museo nel 2015.

Tra le acquisizioni volute da S.E. Mons. Michele Pennisi in occasione del 750° anniversario della dedizione della Cattedrale vanno annoverate due monete: *la frazione di Dirhem-Kar-ruba*, prodotta in bronzo dalla Zecca di Palermo nel 1154-1166, che reca l'iscrizione «IL RE GUGLIELMO IL MAGNIFICO», e *il follaro* in bronzo della zecca di Messina del 1166-1189 con l'iscrizione «IL RE GUGLIELMO II», aggiunti in esposizione nella sala Normanna come pure *la matrice calcografica di San Luigi* in rame completata dall'iscrizione «*DIVTLUDOVIC*», realizzata *post* 1811 da maestro siciliano e proveniente dalla cattedrale.

Nella sala Renda Pitti⁴, mantenendo ferma la volontà della Di Natale di esporvi unicamente manufatti provenienti dalla collezione, è stata inserita la porzione di *turibolo* in

¹ M.C. DI NATALE, *Criteri di Museologia per il Museo Diocesano di Monreale*, in "OADI-Rivista dell'Osservatorio per le Arti decorative in Italia", a. V, n. 12, dicembre 2015; L. SCIORTINO, *Il Museo Diocesano di Monreale*, Palermo 2016.

² Cfr. L. SCIORTINO, *La sala San Placido nel Museo Diocesano di Monreale: sede della mostra*, in *Sicilia Ritrovata. Arti decorative dai Musei Vaticani e dalla Santa Casa di Loreto*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale-G. Cornini-U. Utro, "Quaderni Museo Diocesano di Monreale", collana diretta da M.C. Di Natale, n. 2, Palermo 2012, pp. 195-202.

³ EADEM, *Docere et probare. Eucarestia e santità dopo il Concilio di Trento. Inediti d'arte in mostra al Museo Diocesano di Monreale*, in *Docere et probare. Eucarestia e santità dopo il Concilio di Trento*, opuscolo della mostra al Museo Diocesano di Monreale, Palermo 2015, p. 13.

⁴ Cfr. EADEM, *Salvatore Renda Pitti collezionista*, in *Itinerari d'arte in Sicilia*, a cura di G. Barbera-M.C. Di Natale, Milano 2012, pp. 434-437; EADEM, *Il Museo...*, 2016, pp. 35-44.



Fig. 1, Bottega di Vito D'Anna, prima metà XVIII secolo, *Immacolata*, olio su tela, Monreale, Museo Diocesano

fontana del chiostro protagonista assoluta del dipinto, nella sovrapposizione degli archi e nella policromia delle colonne. Un delizioso omaggio del pittore Antonino Leto alla città natale. Altri due piccoli dipinti di matrice siciliana raffiguranti *San Francesco di Paola*, tela del XVIII secolo, e *San Camillo*, olio su rame del XIX secolo, hanno ulteriormente incrementato il *corpus* espositivo della sala Renda Pitti. Affianca opere edite⁵ quali l'ottocentesca *croce da tavolo gerosolimitana* e il coevo *reliquiario di Santa Dorotea V.M.*, pure in madreperla, la *targa devozionale con San Pietro* che reca al centro la figura del Santo in piedi, con il libro nella mano sinistra e le chiavi nella destra. Completa l'opera una cornice mistilinea ornata da volute che, in alto, circondano l'occhio della Provvidenza e, in basso, lo stemma francescano. Del XIX secolo, la targa è ascrivibile ai monaci che officiavano i santuari della Terrasanta. La placca di Monreale è raffrontabile con coevi manufatti simili messi in vendita sul mercato antiquario e con quello raffigurante l'*Immacolata* di Palazzo Toschi Mosca di Pesaro. Nella sala sono stati esposti anche il *vasetto con Diana e Satiro* in porcellana policroma dorata, di manifattura viennese della fine del XVIII-inizi XIX secolo, e l'affine *vaso con scena mitologica*⁶, di produzione italiana o tedesca di fine Otto-inizi Novecento, ad evidenziare la varietà della collezione e la finezza di gusto del collezionista.

argento che reca le iscrizioni «SANTA CHIARA, GV ALIANO,» e la data 1680, leggibili nonostante la consunzione e la deformazione di alcune sezioni dovute alla destinazione d'uso del manufatto. Nella medesima teca sono stati esposti il *Cristo Risorto* in bronzo dorato di autore italiano di fine Ottocento e il coevo ovale istoriato con l'*Adorazione dei Magi*, realizzato in gesso e firmato «G. Serafini». Alle pareti sono state aggiunte la tela raffigurante la *Sacra Famiglia*, di ispirazione cinquecentesca ma di artista siciliano del XVIII secolo, e l'*Immacolata* riconducibile alla bottega di Vito D'Anna (Fig. 1). La piccola tavola con la *Fontana del chiostro di Monreale* (Fig. 2) è qui studiata per la prima volta. Incautamente incollata in epoca imprecisata su supporto di legno compensato, celava sul *verso* la firma con dedica a matita, rilevata da chi scrive, «Nino Leto all'amico (...) con grande affetto e gratitudine». L'opera raffigura uno scorcio assai noto della cittadina normanna, con la

⁵ EADEM, *Opere d'arte negli inediti scritti del collezionista Salvatore Renda Pitti*, in "OADI-Rivista dell'Osservatorio per le Arti decorative in Italia", a. X, n. 22, dicembre 2020.

⁶ L. SCIORTINO, *La porcellana bianca della collezione Renda Pitti. Inediti d'arte al Museo Diocesano di Monreale*, "Quaderni Museo Diocesano di Monreale", collana diretta da M.C. Di Natale, n. 3, Palermo 2019,

Nella saletta della Portantina sono stati esposti l'*ostensorio* del Palazzo Arcivescovile, segnato dal punzone con l'aquila di Palermo a volo alto e dalla sigla GO721 del console della maestranza degli argentieri Giacinto Omodei⁷, e la *pisside* proveniente dalla cattedrale, che reca il marchio con l'aquila di Palermo a volo basso e la sigla MB700 del console Baldassare Mellino in carica nel 1700⁸. Sulla base, tra testine di cherubini alate ed elementi vegetali, si legge «D. ELISABETH GRIFO FECIT ANNO 1702». In esposizione anche il paliotto in seta gialla e ricamo fitomorfo in filo d'argento, produzione siciliana del XVIII secolo proveniente dalla chiesa della SS. Trinità di Monreale.

*Paliotti*⁹ ricamati a pittoresco provenienti dal collegio di Maria di Monreale hanno arricchito la sala dei Vescovi, interessata dalle aggiuntioni più cospicue. Le integrazioni nelle teche hanno incrementato il "tesoro" degli alti prelati che, nel tempo, sono stati chiamati a reggere la Diocesi e hanno tutelato opere anche provenienti da chiese chiuse o non più esistenti. Ne è esempio il *campanello* d'argento della chiesa di San Paolino, che reca inciso il Vescovo di Nola, la sigla S.P. e un calice completato dall'iscrizione «LICIA RINNARA PER SVA DEVOZIONE MI FECERO 1714», oppure la *palmatoria* marchiata con l'aquila di Palermo e segnata sul *verso* dall'incisione «PER MEMORIA DI D. ROSARIA PRAVATA MADRE DI TRE MONIALI DI QVESTO MONISTERO GRATITUDINE 1791». Il riferimento dell'iscrizione ad un monastero non chiarisce l'originaria appartenenza dell'opera, rintracciata da chi scrive nel Palazzo Arcivescovile.

Interessante è la serie di *teche eucaristiche* in argento aggiunte in collezione. La più antica, proveniente dalla cattedrale, reca sul coperchio l'incisione «SILVIA MAINERA F.» ed è riconducibile a maestro isolano del XVII secolo. Già custodita presso il Palazzo Arcivescovile, è la teca con l'aquila di Palermo a volo basso e il marchio GO702 di Giacinto Omodei, console della maestranza nel 1702¹⁰. La teca con lo stemma del cardinale Francesco Giudice, già in cattedrale, reca inciso l'emblema araldico del porporato



Fig. 2, Antonino Leto, seconda metà XIX secolo, *Fontana del chiostro di Monreale*, olio su tavola, Monreale, Museo Diocesano

pp. 19-20.

⁷ S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri e degli orafi di Palermo dal XVII secolo ad oggi*, Palermo 1996, II ed. 2010, p. 73.

⁸ IDEM, *I marchi...*, II ed. 2010, p. 70.

⁹ M.C. RUGGERI TRICOLI, *Il teatro e l'altare. Paliotti "d'architettura" in Sicilia*, Palermo 1992, pp. 87-88.

¹⁰ S. BARRAJA, *I marchi...*, II ed. 2010, p. 71.

che ne accerta la committenza¹¹. Il coperchio è punzonato con l'aquila di Palermo a volo basso e la sigla GO703 ancora di Omodei in carica anche nel 1703¹². Dal Palazzo Arcivescovile proviene la teca poggiante su zampe leonine marchiata alla base dall'aquila di Palermo a volo basso e dalla sigla PC704 del console Placido Caruso in carica nel 1704¹³. Il coperchio, appartenente ad un'opera diversa, reca il punzone GLC41 di Gaspare Lione in carica nel 1741¹⁴. Un'ultima teca, percorsa lungo la base da un motivo "a greca" e sul coperchio da un decoro "a cordoncino" secondo la moda del tempo, è segnata dall'aquila di Palermo e dalla sigla VP92 riconducibile a Vincenzo Palazzo in carica nel 1792¹⁵. Sotto la base è inciso lo stemma del santuario del SS. Crocifisso della Collegiata di Monreale che ne indica la provenienza.

Tra gli argenti inseriti nella sala dei Vescovi va annoverata la seicentesca *pisside*¹⁶ di matrice siciliana, rintracciata ed esposta in occasione della mostra *Salutem et Apostolicam Benedictionem*, organizzata al Museo nel 2016. Restaurata ed esposta durante la mostra *Et verbum caro factum est* del 2013, la *pisside*¹⁷ di Andrea Mamingari è segnata dalle iniziali dell'argentiere e dalla sigla del console GP713 di Giuseppe Palumbo in carica nel 1713¹⁸. L'opera è stata rintracciata da chi scrive nei depositi del Palazzo Arcivescovile. Entrambe le pissidi citate potrebbero essere identificate con la serie in elenco nell'inventario della Maramma della cattedrale del 1838¹⁹. Provenienti dalla cattedrale sono il *crocifisso* in argento e tartaruga di artista siciliano del XVIII secolo e quello coevo in avorio e tartaruga, riconducibile a maestranze trapanesi.

Anche la grande teca della sala dei Vescovi, che ospita le opere più tarde della collezione, è stata integrata con manufatti già corredo della cattedrale. La preziosa *spilla* a spoletta, in oro e con castone centrale di zaffiro blu, fu probabilmente utilizzata come chiusura di piviale ed è opera di orafo siciliano del XIX secolo. Potrebbe essere identificata con una di quelle citate nell'inventario del 1838²⁰: «Più n. tre spille d'argento con pietre false per il Pallione». Affine e coevo è l'*anello* in oro e zaffiro con montatura lavorata a traforo. Il *vaso* in argento, un tempo completato da *bouquet* di frasche²¹, è

¹¹ Cfr. L. SCIORTINO, *Monreale: il Sacro e l'Arte. La Committenza degli Arcivescovi*, "Quaderni Museo Diocesano di Monreale", collana diretta da M.C. Di Natale, n. 1, Palermo 2011, pp. 114-117.

¹² S. BARRAJA, *I marchi...*, II ed. 2010, p. 71.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ IDEM, *I marchi...*, II ed. 2010, p. 75.

¹⁵ IDEM, *I marchi...*, II ed. 2010, p. 81.

¹⁶ L. SCIORTINO, *Documenti e tesori d'arte degli Arcivescovi di Monreale al Museo Diocesano*, in *Salutem et Apostolicam Benedictionem. La memoria salvata: pergamene e opere d'arte dei Signori Abati e Arcivescovi di Monreale*, opuscolo della mostra al Museo Diocesano di Monreale, Palermo 2016, p. 20.

¹⁷ L. SCIORTINO, *Et verbum caro factum est, mostra al Museo Diocesano di Monreale*, opuscolo della mostra al Museo Diocesano di Monreale, Palermo 2013, p. 10.

¹⁸ S. BARRAJA, *I marchi...*, II ed. 2010, p. 72.

¹⁹ L. SCIORTINO, *I tesori perduti del Duomo di Monreale nell'inedito inventario della Maramma della Cattedrale del 1838*, in "OADI-Rivista dell'Osservatorio per le Arti decorative in Italia", n. 2, dicembre 2010, p. 183.

²⁰ EADEM, *I tesori...*, 2010, p. 186.

²¹ Da una fotografia d'archivio si evince che l'opera è parte di una serie di quattro esemplari: oggi, due si trovano in Cattedrale, uno al Museo e uno è andato perduto. Le frasche d'argento, che completavano

realizzato a guisa di anfora, scanalata e con due manici che culminano con motivi “a greca”. Il manufatto è riconducibile ad argentiere siciliano della seconda metà del XIX secolo. Coeva e non dissimile nei moduli decorativi è la *coppia di candelieri* in argento che reca sotto la base l’iscrizione «ZERILLI 1800». Foglie lanceolate affiancate, in parte presenti sia sul vaso che sui candelieri citati, ornano l’ottocentesco *servizio di incensazione* che reca sul turibolo il punzone con l’aquila di Palermo a volo alto che ne certifica la produzione nel capoluogo siciliano. Il servizio potrebbe essere identificato con quello citato nell’inventario del 1838²²: «Più n. due incensieri sua navetta, e cocchiarino d’argento libbre cinque, oncie sette e trappesi sette lib. 5.7.7». Il vasetto portaoli d’argento, con piede d’appoggio e teca cilindrica, reca l’incisione «OL CHRISMA» e lo stemma dell’Arcivescovo di Monreale Giuseppe Maria Papardi che ne dichiara la committenza. Inserita in teca anche la coppia di scarpe vescovili di manifattura siciliana del XVIII secolo. Sulla tomaia è ricamata la scritta *PAX*. Le coeve chiroteche color crema, pure aggiunte in esposizione, sono contraddistinte dal monogramma *IHS*.

Alle pareti ha trovato posto il dipinto su ardesia con cornice in legno intagliato e dorato che raffigura l’*Immacolata*, opera di artista siciliano del XVIII secolo donata alla cattedrale e concessa al Museo per l’esposizione pubblica.

Nella cappella Neoclassica è stata inserita la *coppia di paliotti*²³ istoriati con il *Sacrificio di Isacco* e *Melchisedech offre il pane ad Abramo*, di produzione isolana del XIX secolo.

Tra le prime donazioni, che hanno visto la Di Natale attivamente coinvolta, va citata quella della *gioia*²⁴ in oro, smalto e gemme, ricondotta a Joseph Bruno e aiuti, consegnata al Museo da Sara Alioto e Sandro La Manna. Granati e perline ornano il *pendente*²⁵, battipetto da donna legato successivamente ad una chiave di tabernacolo, proveniente dalla collezione Ferrara-Giordano di Alcamo. L’opera è riconducibile a maestro siciliano del XVIII secolo e ricorda numerosi monili isolani. Dalla medesima collezione proviene il *reliquario a tabella* realizzato da maestranze siciliane dell’Ottocento. Le opere citate sono esposte nella sala Etnoantropologica dove è stata inserita anche la *coppia di vasetti* in opalina di produzione europea del XIX secolo e la coeva teca col *Bambinello* in cera, in vetro inciso e bronzo dorato, di produzione locale, provenienti dalla collezione Renda Pitti, come le due immagini di *Madonna Bambina*²⁶ in cera, pure aggiunte in esposizione.

Anche l’ufficio della Direzione del Museo è stato interessato da integrazione. Tra queste, le due tele del pittore belga Auguste Serrure *Irrigazione* e *Ritratto di Nobildonna*,

tutti i vasi, sono andate perdute.

²² EADEM, *I tesori...*, 2010, p. 184.

²³ M.C. RUGGERI TRICOLI, *Il teatro...*, 1992, p. 43; L. SCIORTINO, *Docere...*, 2015, pp. 14-15.

²⁴ M.C. DI NATALE, scheda 52, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, p. 341.

²⁵ L. SCIORTINO, *Gemme, ori e ricami. Le arti decorative al Museo Diocesano di Monreale*, in C. Dell’Utri, *La didattica museale per le arti decorative. Il progetto “La Torre Narrante” al Museo Diocesano di Monreale*, “Quaderni Museo Diocesano di Monreale”, collana di studi diretta da M.C. Di Natale, didattica 1, Palermo 2014, p. 20.

²⁶ T. CRIVELLO, *La devozione per la “Madonna Bambina” nella ceroplastica siciliana*, in “OADI-Rivista dell’Osservatorio per le Arti decorative in Italia”, n. 2, dicembre 2010, pp. 142-143.

Lisa Sciortino

più volte replicate e parte della collezione Renda Pitti, e la *coppia di paliotti*²⁷ in seta e paglia nei colori liturgici del rosso e del nero, opere dell'arte cappuccina sopravvissute al tempo. Realizzati con paglia lavorata, materiale povero che nelle mani esperte dei frati d'un tempo diventa elegante grafia, i paliotti in esame sono esempi di arte votiva ascrivibili alla fine del XVIII secolo. Le opere si aggiungono al *corpus* di simili esemplari verosimilmente riconducibili a Padre Antonio da Bisacquino, scomparso nel 1778, annoverato da P. Gandolfo da Polizzi Generosa quale «bravo costruttore di pallii d'altare decorati con fili di paglia»²⁸.

²⁷ L. SCIORTINO, *Inediti d'arte francescana al Museo Diocesano di Monreale, in Profetia nel presente: presenza, esperienze e testimonianze artistiche nella diocesi di Piazza Armerina e in Sicilia*, atti della Giornata di Studi a cura di G. Ingaglio, in c.d.s.

²⁸ P. GANDOLFO DA POLIZZI GENEROSA, *Necrologio dei FF. Minori Cappuccini della Provincia di Palermo*, Palermo 1968, p. 393.

Interventi di valorizzazione nel complesso dei Benedettini di Monreale

LINA BELLANCA, *ARCHITETTO*

Il complesso conventuale dei Benedettini, coevo alla costruzione del Duomo, a seguito delle leggi di soppressione degli enti ecclesiastici dopo l'unità d'Italia, viene separato dalla chiesa; il convento, ad eccezione dell'ala orientale rimasta nella disponibilità della Curia, diviene proprietà del Demanio dello Stato che l'affida in uso alla Commissione di Antichità e Belle Arti: l'ala occidentale, di epoca più recente, viene a sua volta concessa in uso al Comune di Monreale, il Chostro rimane alla Commissione (poi Soprintendenza ai Monumenti) che ne ha la custodia e ne garantisce ancora oggi l'apertura al pubblico¹. L'unitarietà dell'impianto architettonico originario per oltre centocinquanta anni viene interrotta e le corsie del Chostro, settentrionale e orientale, mostrano la netta separazione fra le proprietà. Le porte e le finestre vengono murate. Parte degli ambienti del convento – come, ad esempio, l'originaria sala capitolare – rimane all'interno del Palazzo Arcivescovile.

L'intento di valorizzare unitariamente il complesso monumentale per la fruizione pubblica è stato avviato negli anni novanta del secolo scorso attraverso un corposo finanziamento e l'affidamento dei lavori per appalto concorso². Il progetto di restauro e rifunzionalizzazione, prevedeva una utilizzazione unitaria dei corpi di fabbrica attigui al Duomo, incluse le torri, con impianti centralizzati per la fruizione museale che trovavano la collocazione all'interno della chiesa degli Agonizzanti. Le finalità del progetto non sono state raggiunte e ancora adesso nell'ala del Guglielmo II in uso al Comune di Monreale proseguono le opere per completare un progetto di allestimento museale, che comprende l'esposizione di collezioni civiche.

L'ex Dormitorio dei Benedettini

Prima degli interventi di restauro dell'ex Dormitorio dei Benedettini rimanevano all'interno parti ruderali e le murature d'ambito, prive di copertura. Parti residue delle volte reali e le basi dei pilastri intermedi consentivano di ipotizzare la spazialità originaria

¹ Dichiarato monumento nazionale nel 1866 veniva dato in uso dal Demanio dello Stato alla Commissione di Antichità e Belle Arti, con verbale del 21 novembre 1867. Nel 1876 veniva accolta la richiesta da parte del Comune di Monreale di potere disporre di parte dei locali.

² Il progetto di "Risanamento architettonico, musealizzazione, introduzione di nuove tecnologie per la fruizione del complesso del Duomo di Monreale", redatto dall'arch. Gaetano Renda finanziato con i fondi FIO per un importo complessivo di 25 miliardi di lire, è stato eseguito da un RTI, capogruppo l'Impresa Geosonda.



Fig. 1, Monreale, l'imponente struttura dell'ex dormitorio svetta sulla corsia meridionale del chiostro

in modo da poterne prevedere il ripristino. L'imponente parete settentrionale costituiva il fondale della corsia meridionale del Chiostro, lasciando traguardare il cielo dalle finestre del primo livello. La parete meridionale sul Belvedere, in continuità con la parte di pertinenza della Diocesi, costituiva il fronte normanno del complesso monumentale caratterizzato dalla sequenza di bifore ad archi acuti, che connotavano il perimetro dell'originario impianto.

Il restauro dell'ex Dormitorio ha compreso il rifacimento del tetto a due falde e la realizzazione di un solaio ligneo intermedio, ripristinando la parte mancante delle arcate ogivali preesistenti al piano terra con mattoni pressati a vista, al primo piano realizzando delle pareti traforate in legno di tek, disegnate a carabottino, fino all'imposta del tetto in legno lasciato a vista (Figg. 1, 2). La ricostruzione su due livelli ha lasciato a cielo aperto la parte del dormitorio contigua al palazzo arcivescovile, chiudendo con una parete vetrata a tutta altezza il fronte orientale. A questo spazio si accede anche dalla piccola sala capitolare esistente nella corsia meridionale del Chiostro; una parte residua dell'originario grande dormitorio, contigua al palazzo arcivescovile era rimasta coperta da una volta in pietra.

Il disegno e la qualità dei materiali adoperati nella ricostruzione, che utilizzano elementi tipici della tradizione costruttiva storica – mattoni, legno, vetro – sono trattati in chiave moderna e definiscono un nuovo spazio di grande impatto, inserendosi in un contesto di strutture murarie antiche. Più che un restauro è un ripristino che ha reinterpretato in chiave moderna lo spazio originario.

Alla conclusione dei lavori di ripristino dell'ex Dormitorio nel 1997, l'apertura al pubblico non è stata possibile, in quanto non erano stati completati gli impianti necessari per la sicurezza antincendio; di conseguenza quanto realizzato è rimasto a lungo inutilizzato. Per arricchire e valorizzare la visita al Chiostro era necessario rimuovere gli ostacoli che avevano impedito l'apertura del Dormitorio.

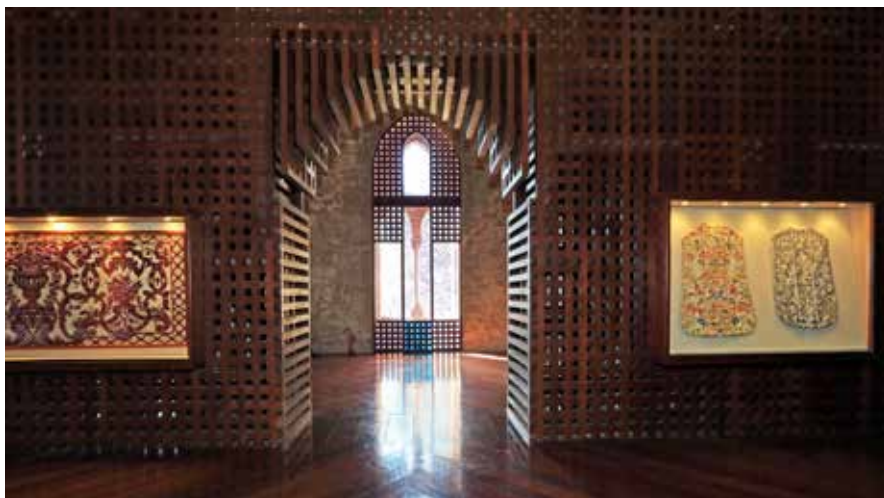


Fig. 2, Monreale, interni, piano primo dell'ex Dormitorio

Dal 2005 la Soprintendenza ha cercato di reperire, senza fortuna, il finanziamento occorrente per rendere agibile il Dormitorio, anche attraverso la collaborazione con il Comune di Monreale.

Nel 2012 si è verificato un danno accidentale alla copertura della falda settentrionale, con la rottura e lo scivolamento del manto di tegole alla romana del tetto. L'intervento d'urgenza eseguito ha permesso il rifacimento del manto di copertura evitando le conseguenze di infiltrazioni d'acqua piovana all'interno³. Nel 2015, con fondi della Comunità europea, sono stati realizzati una serie di interventi per rispondere alle necessità derivanti dalle normative antincendio. La presenza consistente di legno all'interno dell'edificio imponeva la realizzazione di una seconda scala di sicurezza, essendo di legno l'unica esistente, non compartimentata. Le misure adottate sono state previste per rendere agibile solo la parte in uso alla Soprintendenza, recuperando quanto già realizzato nell'ambito dei precedenti interventi.

Si è potuto inserire una nuova scala con struttura metallica autoportante in un vano esistente fra i due livelli. La scala in legno è stata compartimentata, confinando il collegamento verticale fra piano terra e primo piano, che comprende anche l'ascensore.

Per la migliore funzionalità del Chiostro si è inglobata una parte dei locali di piano terra, in accordo con il Comune di Monreale, in modo da potere disporre di un servizio igienico al piano terra e un'ulteriore uscita di sicurezza sul Belvedere. Tutte le superfici lignee sono state trattate con apposite vernici ignifughe. L'ambiente dell'ex Oratorio del Sacramento (o sala capitolare) presentava le due arcate aperte verso l'esterno. I sedili di legno a parete e gli stucchi erano lasciati privi di qualsiasi protezione; questa sala stretta e

³ L'intervento, progettato e diretto dalla scrivente, è stato realizzato dall'Impresa del geom. Gerlando Purpura di San Giuseppe Jato. Nel 2020 è stato possibile intervenire analogamente nella falda meridionale del tetto per evitare il ripetersi dell'inconveniente che aveva causato lo scivolamento delle tegole nella falda settentrionale.



Fig. 3, Monreale, Cappella di San Placido, ingresso al Museo Diocesano

allungata, accessibile dalla corsia meridionale del Chiostro, era utilizzata in modo improprio come deposito per la riserva idrica dei servizi igienici esistenti al primo piano. Murata una delle due arcate si è ricavato nella parte residua coperta dalla volta di pietra lo spazio necessario per collocare la riserva idrica per i servizi igienici e l'antincendio, realizzando al suo interno il locale tecnico dove ospitare il gruppo pompe di alimentazione degli idranti.

Chiusa con una porta a vetri l'altra arcata dell'ex Oratorio, la piccola sala è stata restaurata, recuperando in tal modo un ulteriore spazio fruibile, da cui si accede al cortile esterno e al Belvedere. Conclusi la parte dei lavori edili nel 2015, gli interventi sugli impianti sono stati portati a compimento nel 2020⁴.

Il Museo Diocesano

Nel 2005 è stato redatto dalla Soprintendenza il progetto per completare l'allestimento del Museo Diocesano nei locali a ciò destinati del Palazzo Arcivescovile⁵. Le sale del Museo si sviluppano in un percorso a più livelli che permette di incunarsi all'in-

⁴ Il progetto per la realizzazione degli adeguamenti antincendio è stato redatto dalla scrivente, con l'apporto specialistico dell'ingegnere Giuseppe Cassata; il progetto è stato depositato presso il Comando Provinciale dei Vigili del Fuoco, con i quali è stata concordata l'esecuzione degli interventi di adeguamento. Colgo l'occasione per un ringraziamento particolare all'ingegnere Cassata per la preziosa collaborazione e alle imprese esecutrici degli interventi: Edilservice soc. coop. (Patti), Elettronica Impianti di Garofalo Gaetano (Palermo) e DI.BI.GA costruzioni s.a.s di Gaspare Di Giorgi (Alcamo).

⁵ Anche in questo caso intoppi connessi alla mancata definizione degli impianti ne avevano impedito il collaudo. Il progetto di allestimento, redatto insieme alle colleghe Giulia Davi e Maria Elena Volpes, finanziato dal Dipartimento dei Beni Culturali, è stato diretto dalla scrivente. Nei lavori precedentemente realizzati erano stati sostituiti pavimenti ed intonaci e fornite vetrine in ferro e vetro. Nel progetto non si è ritenuto opportuno modificare lo stato di fatto, per non vanificare la spesa già erogata, seppure materiali e finiture utilizzate non siano consoni ad un edificio storico.



Fig. 4, Monreale, vista del chiostro dalla sala dei Vescovi al piano secondo del Museo Diocesano

terno del Palazzo, potendo godere della vista privilegiata e ravvicinata dei luoghi in cui ricade. Per la realizzazione del percorso museale, ci si è avvalsi del progetto scientifico della professoressa Maria Concetta Di Natale⁶.

Si è avuto come obiettivo prioritario rendere accessibili gli ambienti, pur nella diversa disposizione nei tre piani, rimuovendo i dislivelli esistenti fin dall'ingresso, a fianco delle absidi del Duomo. Nell'ambito dei lavori precedentemente realizzati era stato creato un collegamento verticale all'interno di un'antica torre, inserendo una nuova scala con struttura in tubolari di acciaio e l'ascensore. Ciò nonostante, nei pianerottoli di sbarco della scala erano rimasti vari dislivelli che ostacolavano l'ingresso alle sale. Si è reso necessario creare una serie di rampe per superare i gradini esistenti, in modo da permettere a tutti una agevole accessibilità. Gli interventi sono stati realizzati limitando l'impatto visivo dei nuovi materiali adoperati, sulle pavimentazioni esistenti che, seppure di fattura recente, erano di marmo e di mattoni di cotto industriale. L'intervento più consistente è stato realizzato nel corridoio di ingresso al Museo, dove erano presenti una serie di gradini. Lo smontaggio delle pavimentazioni in cubetti di porfido e la creazione di due rampe interrotte da un ampio pianerottolo intermedio ha reso agevole l'accesso e lungo le pareti sono stati creati appositi ripiani per esporre i materiali lapidei erratici, prima di raggiungere il cortile, coperto da un lucernario, dove la luce dall'alto illumina il monumentale sarcofago romano di marmo. L'ingresso del Museo è collocato nello spazio di collegamento fra Duomo e Cappella di San Placido e si conclude in fondo con un portale, che in origine dava accesso al Chiostro, arricchito nella lunetta superiore da un affresco.

⁶ M.C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano*, in *Monreale. Il Duomo e il chiostro dei Benedettini*, a cura di E. Giacobino, Milano 2019, pp. 66-69.

La Cappella di San Placido, originaria sala capitolare del Convento, per l'altezza considerevole costituiva lo spazio ideale per l'esposizione dei dipinti di grande dimensione. Il vano di ingresso è delimitato ai lati dalle scale di accesso alla cripta; per dare maggiore risalto alla monumentalità della Cappella, l'accesso alla sala è stato schermato da un'alta struttura che sostiene il dipinto di Gioacchino Martorana raffigurante il sogno di Guglielmo, soggetto che dà risalto all'origine della fondazione della chiesa e dell'abazia (Fig. 3). La struttura metallica, rivestita in tessuto damascato rosso porpora, sostiene da una parte il dipinto e nel lato opposto il grande arazzo di fattura napoletana, che rappresenta il medesimo soggetto.

Superato questo ambito la Cappella è visibile in tutta la sua monumentalità, con la sequenza di vetrine-altari, appositamente realizzate lungo le pareti longitudinali, entro cui sono esposti alcuni dei paliotti di maggiore pregio custoditi nei depositi. Al di sopra delle vetrine i grandi dipinti a parete, scanditi dalle strette e alte finestre dell'originario impianto normanno. Anche queste nicchie, protette da vetri, sono state utilizzate per esporre oggetti sacri di valore. La sala si conclude nella parete di fondo con l'abside semicircolare che accoglie un altare più grande e la statua di San Castrenze.

Ma la finalità principale che si è voluto raggiungere era quella di rendere comprensibile l'unitarietà del complesso edilizio nella sua originaria configurazione architettonica.

Nel corso dei lavori si è creato un rapporto di piena collaborazione fra la Diocesi, la direzione del Museo e la Direzione dei lavori. Nell'ambito di tali lavori di allestimento è stata riaperta la porta preesistente, rimuovendo il muro che, nella corsia orientale del Chiostro, metteva in collegamento la cappella di San Placido con il Chiostro. Alla riapertura della porta ha fatto seguito, anche in questo caso, la rimozione del dislivello esistente, in modo da consentire a tutti agevolmente il passaggio fra Museo e Chiostro. Questa scelta condivisa è stata la premessa imprescindibile che ha permesso poi di promuovere una serie di iniziative culturali comuni.

I criteri adottati sono stati quelli di valorizzare non soltanto lo straordinario patrimonio storico-artistico che la Chiesa di Monreale ha raccolto e custodito nei secoli, ma anche il rapporto con il contesto, paesaggistico e architettonico. La visita al Museo è l'occasione per affacciarsi dalla sala al primo piano sul transetto meridionale, potendo osservare da vicino il rivestimento parietale a mosaico che ricopre per intero l'interno della chiesa. Dai balconi dei diversi livelli si domina il paesaggio della valle sottostante Monreale con la vista del Golfo di Palermo; si possono ammirare da vicino le absidi del Duomo, che costituiscono un *unicum* nell'arte sicula normanna. Infine, dalle sale dedicate ai Vescovi della Diocesi, si può ammirare il magnifico chiostro (Fig. 4). I lavori di allestimento hanno compreso il riuso e il riadattamento delle vetrine esistenti, la realizzazione di nuove vetrine e l'esposizione delle opere.

Il 13 aprile 2011 è stato inaugurato il Museo Diocesano di Monreale a seguito di un lungo percorso in cui la Soprintendenza di Palermo ha portato a compimento l'allestimento delle sale del Palazzo Arcivescovile destinate ad ospitare il ricco patrimonio di arte sacra custodito dall'Arcidiocesi e sono state create le premesse per potere ospitare numerose mostre temporanee ed eventi culturali potendo fruire del complesso dei Benedettini unitariamente⁷.

⁷ All'inaugurazione del Museo, desidero ricordare ha presenziato il Soprintendente Gaetano Gullo, prematuramente scomparso nel 2017, che, insediatosi nel luglio 2010, ha sostenuto l'attività dell'ufficio per portare a compimento i lavori avviati.

L'attualità del *Deaccessioning* tra temi sociali e pandemia

ILARIA MIARELLI MARIANI, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CHIETI

Nel 1981 Francis Haskell elencava, tra le maggiori cause della perdita di opere d'arte, le vendite illecite, le catastrofi, le guerre, le razzie¹. A queste va aggiunta una voce inedita, ossia l'emergenza pandemica scatenata dal covid-19.

Se durante il XVIII era stata individuata nell'istituzione dei musei pubblici la soluzione più efficace contro la dispersione delle opere, saldamente fondata sul concetto di inalienabilità, tale soluzione non appare più così granitica.

La pratica museale del *Deaccessioning* ha infatti subito un'impennata.

Se l'*Accessioning* è il processo per cui un oggetto è registrato nella collezione e nell'inventario del museo, la *Deaccessioning* è definita nel Codice etico dei musei come «alienazione», ossia l'«atto che determina la cessione definitiva a terzi di parti del patrimonio del museo a seguito di vendita o donazione»². Termine desueto che entra nel vocabolario museale nel 1972 con il primo eclatante caso. Quello operato dal Metropolitan Museum³ per acquistare il *Juan de Pareja* di Velázquez per 2,3 milioni di sterline, somma strabiliante per l'epoca (Fig. 1). L'acquisto milionario cadeva in un momento di richieste di decentramento delle collezioni del Met dall'esclusiva Fifth Avenue in altri quartieri, Brooklyn e Bronx compresi, per includere il pubblico più emarginato, ma anche l'alienazione di parti delle collezioni considerate troppo «orientate»⁴. Acquistare il ritratto dell'assistente e schiavo morisco di Velázquez sembrava dunque la risposta adatta per dimostrare l'inclusione delle voci marginalizzate, ma pur sempre nella logica dei grandi «capolavori». La polemica fu però accessissima. Molti i sostenitori, tra cui Kyran McGrath, direttore dell'American Association of Museums, Thomas Messer del Guggenheim, William Rubin del Moma e Clyfford Still⁵. Ma la campagna mediatica contraria alle vendite si accanì soprattutto sul caso di *The Tropics* di Henry Rousseau. Comprato attraverso la Marlborough Gallery per la collezione di Gianni Agnelli per

¹ F. HASKELL, *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. III, *Conservazione, falso, restauro*, Torino 1981, pp. 2-35.

² <http://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/02/ICOMItalia.CodiceEticoICOMItalia.pdf>

³ M. GAMMOND, *Deaccessionings and its Discontents. A Critical History*, London-Cambridge 2018, p. 201.

⁴ IDEM, *Deaccessionings...*, 2018, p. 211.

⁵ IDEM, *Deaccessionings...*, 2018, p. 213.



Fig. 1, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1650, *Juan de Pareja (1606-1670)*, New York, Metropolitan Museum of Art

seicentomila dollari⁶, restituito per le persistenti polemiche, fu poi venduto per 2 milioni di dollari alla Mitsui and Co. di Tokyo⁷. Furono inoltre vendute, per poco meno di 500.000 dollari, undici opere impressioniste considerate “minori”. Tra queste, la *Maison à Cagnes* di Renoir, rivenduta da Christies NY nel 1994 per 500.000 dollari e *Falaises à Pourville* di Claude Monet. Questo, ceduto per 65.000 dollari, fu nuovamente venduto da Christie’s nel 1989 per 1,3 milioni di dollari e successivamente, nel 2007, per 1,83.

La vicenda del Met costituì un pericoloso precedente.

Nei musei statunitensi il *Deaccessioning* è sentito in parte come coerente con l’aggiornamento degli standard collezionistici⁸, ma fortemente contraria a tale pratica è l’*Association of Art Museum Directors* (AAMD), che ha stabilito che i fondi ricavati dalle vendite siano reinvestiti solo per l’acquisto di nuove opere. Assunto alla base del documento di

sanzione del 2018 nei confronti del Berkshire e il La Salle University Art Museum, rei di aver deciso di utilizzare i proventi di recenti vendite per sostenere i bilanci operativi, «una decisione che viola uno dei principi fondamentali dei musei d’arte (...). Vendere opere per sostenere qualsiasi necessità diversa da quella di costruire la collezione di un museo mina fondamentale le relazioni di importanza critica tra musei, donatori e pubblico»⁹. Un’affermazione perfettamente condivisibile dal punto di vista europeo, in cui la pratica dell’alienazione non è contemplata.

Decisamente al limite dei divieti è il caso più interessante del nuovo millennio, quello del Baltimore Museum of Fine Arts di Christopher Bedford, che ha ceduto opere di “maschi bianchi” per acquistarne di minoranze non rappresentate. Per colmare il *gap* socio-culturale, per Bedford «non basta acquistare il dipinto di un’artista nera e appenderlo accanto a un Mark Rothko. Per correggere lo squilibrio serve un intervento radicale sul DNA del museo». Nell’aprile 2018 ha annunciato la diversificazione delle collezioni per «migliorare l’esperienza dei visitatori» attraverso acquisizioni di opere di

⁶ IDEM, *Deaccessionings...*, 2018, p. 224.

⁷ *Tokyo Firm Owns Rousseau Sold secretly by the Met*, in “New York Times”, 23 ottobre 1973, p. 63.

⁸ M. GAMMOND, *Deaccessionings...*, 2018, p. 241.

⁹ <https://aamd.org/for-the-media/press-release/aamd-statement-on-sanction-of-berkshire-museum-and-la-salle-university>

artiste donne e *black* «by deaccessioning repetitive works»¹⁰. Ossia vendendo 7 opere di qualità “minore” rispetto ad altre degli stessi autori possedute dal museo: Kline, Warhol, Noland, Olitski, Rauschenberg. L'idea della “ripetitività”, della “copia”, del “duplicato”, e della scarsa qualità sia artistica che conservativa, sia pure molto arbitraria, è infatti tra i requisiti concessi per il *Deaccessioning*. Bedford ha commentato in prima persona l'operazione con comunicati ufficiali sul sito: «I musei stanno entrando in un'era di maggiore consapevolezza delle proprie storie incomplete e dei propri pregiudizi. Nell'acquisire opere dei più significativi artisti neri e donne che lavorano negli Stati Uniti, così come opere fondamentali dalla Corea, dalla Cina, dal Messico e dal Giappone, speriamo non solo di affrontare le antiche omissioni nella nostra collezione, ma anche di ampliare il canone e la narrazione storica raccontata attraverso l'arte»¹¹. Il 16 giugno del 2018, il museo annuncia i primi acquisti: Amy Sherald (Fig. 2), Lynette Yiadom-Boakye, Jack Whitten, Wangechi Mutu, e altre opere eseguite dopo il 1943 di artisti non presenti nelle collezioni¹². Un caso in polemica con la politica dell'AAMD¹³. Intellettuali e artisti hanno preso le parti di Bedford, come Shinique Smith, per la quale «A museum is a place where racism and sexism is on full display. You can see this in any institution in any part of the world»¹⁴.



Fig. 2, Amy Sherald, 2018, *Planes, rockets, and the spaces in between*, Baltimora, Baltimore Museum of Art

Nel novembre 2019 il Brooklyn Museum ha venduto il rarissimo *Pope* di Francis Bacon per 6,6 milioni di dollari e, nello stesso anno, sono uscite le *Guidelines on Deaccessioning of the International Council of Museums*. Più tolleranti sull'alienazione «where the law does not prohibit», che è possibile nei seguenti casi: 1) motivi conservativi, ossia quando un'opera è talmente rovinata da non poter essere correttamente visibile neanche con un intervento di restauro; 2) L'oggetto rappresenta una minaccia per la salute e la sicurezza del personale e del pubblico; 3) Il museo non è in grado di curare

¹⁰ <https://s3.amazonaws.com/artbma/documents/press/contemporary.pdf?pdf=contemporary>

¹¹ https://s3.amazonaws.com/artbma/documents/press/New%20Acquisitions%20Release_final3.pdf

¹² https://artbma.org/documents/press/New_Acquisitions_Release_final.pdf

¹³ B. FRYE, *The Baltimore Museum Wants to Diversify Its Collection; It Should Be Allowed to*, in “Hyperallergic”, 25 novembre 2020.

¹⁴ C. OBER, *Artists and Curators Weigh In on Baltimore Museum's Move to Deaccession Works by White Men to Diversify Its Collection*, in “Hyperallergic”, 8 maggio 2018.

adeguatamente l'oggetto; 4) L'oggetto è un duplicato che non ha valore aggiunto come parte di una serie; 5) L'oggetto è di scarsa qualità e manca di valore estetico, storico e/o scientifico per scopi espositivi o di studio; 6) L'autenticità o l'attribuzione dell'oggetto è determinata come falsa o fraudolenta; 7) Un altro museo potrebbe curare, esporre e fornire accesso all'oggetto in modo più appropriato; 8) Il possesso dell'oggetto da parte del museo è incompatibile con la legge o i principi etici applicabili, ad esempio, l'oggetto è stato, o potrebbe essere stato, rubato o esportato o importato illegalmente, o l'oggetto potrebbe essere soggetto ad altre richieste legali di restituzione o restituzione; 9) L'oggetto non è più coerente con la missione o gli obiettivi di raccolta del museo; 10) L'oggetto viene venduto come parte dello sforzo del museo di rinnovare e migliorare le sue collezioni, in linea con gli obiettivi collezionistici approvati dall'organo di governo del museo.

Resta fermo l'assunto di destinare i fondi ricavati esclusivamente a nuove acquisizioni. Ma di lì a poco l'emergenza pandemica ha costretto l'AAMD a diffondere, il 15 aprile 2020, la *Resolution to Provide Additional Financial Flexibility to Art Museums During Pandemic Crisis*. Documento fondamentale in cui si afferma di non «sanzionare, censurare o espellere qualsiasi direttore di museo che decida di utilizzare anche i fondi del *Deaccessioning* per pagare la cura diretta delle collezioni fino al 10 aprile 2022»¹⁵.

Il Brooklyn, diretto da Anne Pasternak, nel settembre del 2020, ha venduto 12 opere da Christie's NY totalizzando 6,6 milioni di dollari destinati alla «*care of the collections*». La sola Lucrezia di Cranach (Fig. 3) ha totalizzato 4,2 milioni¹⁶.

Nel marzo 2021 il direttore del Metropolitan Max Hollein ha annunciato un analogo provvedimento¹⁷. Molte però le voci contrarie, tra cui l'ex direttore Thomas P. Campbell. Una raccolta di 25.000 firme per «resistere a qualsiasi tentativo di vendere l'arte che il Met detiene nella fiducia pubblica» ha bloccato il provvedimento. Un evento che per Salvatore Settis è sintomo del fatto che la «sensibilità civile degli americani si può evolvere in un senso più "europeo"» e avvicinarsi alla cultura della conservazione contestuale¹⁸. Rivale del *Deaccessioning*, Campbell, oggi direttore del Museum of Fine Arts di San Francisco, intervistato nel libro di prossima pubblicazione *Collections and Deaccessioning in a Post-Pandemic World*, asserisce che l'alienazione è possibile per "duplicati" o oggetti di "seconda scelta", ma non è corretta per grandi opere vendute a forti cifre. È infatti timore condiviso che le norme temporanee dell'AAMD diventino permanenti e che le aste delle prossime stagioni si affollino di opere provenienti dai musei. Ciò ha condotto al convegno del marzo 2021 della Syracuse University, *Deaccessioning after 2020*, in cui direttori, giuristi e esperti hanno discusso di *impermanence of objects*

¹⁵ <https://aamd.org/for-the-media/press-release/aamd-board-of-trustees-approves-resolution-to-provide-additional>

¹⁶ A. VILLA, *Deaccessioned Brooklyn Museum Works sell for \$ 6,6 M at Christie's*, in "Art news", 16 ottobre 2020.

¹⁷ P. MCGLONE-S. SMEE, *The Met plans to use money from art sales to help it to survive the pandemic. Critics say it's a dangerous precedent*, in "the Washington Post", 8 marzo 2021.

¹⁸ S. SETTIS, *L'arte in vendita nei musei d'America*, in "Il fatto quotidiano", 17 marzo 2021.

*and museums, diversifying of collection, diversity, inclusivity*¹⁹.

I cittadini statunitensi stanno diventando europei? Ciò che accade oltreoceano in merito alle politiche museali inclusive è più complesso. Non si tratta di essere a favore o meno all'alienazione, ma di ripensare nella sua globalità il ruolo del museo nella vita attiva del paese.

Nel 2020 sempre Bedford ha deciso di vendere 3 opere, *The Last Supper* di Warhol, 3 di Brice Marden e *1957-G* di Clyfford Still, artista che aveva sostenuto l'alienazione delle opere del Met nel 1972. Il ricavato previsto, 65 milioni di dollari, era destinato a «affrontare le disegualianze di lunga data e migliorare la diversità e l'accesso», soprattutto in seguito alle proteste legate al *#BlackLiveMatters*. La vendita, prevista per il 28 ottobre 2020, è stata annullata per le forti opposizioni. Le accuse verso i direttori, per la maggior parte “maschi bianchi”, di sfruttare il personale “diverso” è alla base dell'idea partita dal museo di Baltimore, abitata al 65 per cento da cittadini afroamericani e che voleva porsi come guida dell'intero settore in materia di equità del personale. Una sfida all'*establishment* che ha suscitato molte voci contrarie, a partire Brenda Richardson, storica curatrice cui si deve l'acquisto di *The Last Supper*. Kristen Hileman, favorevole al *Deaccessioning* del 2018, ha sottolineato come la scelta di incentrare la collezione contemporanea del BMA intorno a un artista *queer* come Warhol non dovesse essere annullata²⁰. Scelta che quarant'anni dopo non è quindi più sentita come necessaria. Bedford, secondo cui Warhol avrebbe dato la sua “benedizione”, è stato criticato anche dall'interno. Charles Newhall, membro onorario del *Board* ha asserito di non essere d'accordo «nel riscrivere il canone della storia dell'arte rettificando i torti del passato» e i *trustees* Adam Pendleton e Amy Sherald si sono dimessi per l'accusa mossagli di conflitto di interesse per la doppia veste di autori e membri del comitato del museo. Bedford ha comunque deciso di investire 1 milione e mezzo di dollari per aumenti salariali in favore dei lavoratori precari. Una politica che non mira al facile guadagno ma che si adegua ad alta voce alla realtà sociale. La *vision* del museo è, infatti, per molti aspetti condivisibile. Il museo è stato fondato con la convinzione che l'accesso all' «arte e alle idee» sia parte integrante della vita civile e suo



Fig. 3, Lucas Cranach I, *Lucrezia*, già New York, Brooklyn Museum of Art, venduta il 15 ottobre 2020, Christie's New York, lot. 11

¹⁹ <https://vpa.syr.edu/deaccessioning-after-2020/>

²⁰ S. SMEE-P. MCGLOONE, *Baltimore Museum of Art hopes to raise \$65 million by selling Warhol's "Last Supper" and two other paintings*, in "The Washington Post", 3 ottobre 2020.

compito attuale è quello di formare una collezione del XXI secolo importante come quella già esistente. Per far questo si concentrerà su acquisti e programmi socialmente rilevanti e all'avanguardia sia a livello locale che globale, ponendosi come modello dinamico per tutti i musei del paese. Tra 2020 e 2021 ha promosso mostre «*to presenting the achievements of artists who have for too long been underrepresented in our artistic and cultural dialogues*» come *Generations: A History of Black Abstract Art*, e l'attuale *She Knew Where She Was Going: Gee's Bend Quilts and Civil Rights*, sulla cittadina dell'Alabama, centro di produzione di trapunte eseguite dalle *black craftswomen*.

Con la sua politica inclusiva, il museo attira fondi e sostenitori, e non rientra nei casi di musei in difficoltà cui è concessa la vendita di opere.

Ma il sostentamento è stato al centro del dibattito mondiale e non ha risparmiato l'Europa. La Royal Academy ha annunciato di voler vendere il Tondo Taddei di Michelangelo per salvare 150 posti di lavoro²¹. Il Musée Rodin di produrre e vendere sculture realizzate con gli stampi originali. Entrambi casi che rientrano dunque nelle *Guidelines*: non coerenza della collezione e “duplicati”.

Ma il tema del *Deaccessioning* è penetrato come una minaccia nella discussione museale anche europea, dove la sopravvivenza è sempre più urgente. Un tema a dir poco “scivoloso” che andrà monitorato e che non sarà più possibile ignorare nella futura ricostruzione di politiche museali internazionali più sostenibili e attente alle istanze sociali.

²¹ V. THORPE, *Royal Academy cruel dilemma: sell a Michelangelo or lose 150 jobs*, in “The observer”, 20 settembre 2020.

La “Sala S. Rosalia” del Museo Diocesano di Palermo

PIERFRANCESCO PALAZZOTTO, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO*

Avendo avuto il privilegio di seguire Maria Concetta Di Natale fin dagli anni della formazione universitaria, anche durante le sue frequenti iniziative espositive, sorgenti di esperienza e di acquisizione di un metodo di lavoro e di ricerca, ho ritenuto che la scelta sull'argomento da trattare potesse scaturire dalla prima partecipazione alla messa in opera di una di esse, insieme ad altri suoi giovanissimi allievi, tutti trascinati dalla nota energia e dal travolgente entusiasmo che la caratterizzano tuttora.

Nel luglio del 1991 Maricetta Di Natale curò nella Sagrestia dei Canonici della Cattedrale di Palermo, dove poi avrebbe riordinato e ampliato il Tesoro¹, una assai interessante mostra su *Santa Rosalia nelle arti decorative*², che inaugurò un filone di ricerche da un lato di stampo iconografico su più fronti, ma sempre con grande attenzione nei confronti della Patrona di Palermo³, dall'altro sulle arti decorative siciliane polimateriche, che già avevano avuto un significativo slancio con le epocali mostre sui coralli e sugli argenti siciliani presso il Museo Pepoli di Trapani⁴.

Al soggetto si è ritenuto utile associare un taglio che possa riassumere gli insegnamenti appresi nel campo della museologia durante gli anni di collaborazione per me molto preziosa fin dall'ingresso nel 1998 nell'Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Palermo, con le due fortunate e fondamentali esposizioni nel Salone Filangieri del Palazzo Arcivescovile⁵.

¹ M.C. DI NATALE-M. VITELLA, *Il Tesoro della Cattedrale di Palermo*, Palermo 2010.

² EADEM, *Santa Rosalia nelle arti decorative*, Palermo 1991.

³ Si vedano almeno tra le prime: EADEM, *Santa Rosalia, simboli e immagini*, in *La rosa dell'Ercta, 1196-1991. Rosalia Sinibaldi: sacralità, linguaggi e rappresentazione*, Palermo 1991; *L'Adorazione dei Magi nell'arte siciliana*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale e V. Abbate, Palermo 1992; M.C. DI NATALE, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, introduzione di M. Calvesi, Palermo 1992.

⁴ *L'Arte del corallo in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di C. Maltese-M.C. Di Natale, Palermo 1986; *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989. Tra gli innumerevoli testi di Maricetta Di Natale, elencati nella bibliografia dedicata all'interno del volume, si citano almeno due cataloghi fondamentali per l'avanzamento degli studi di settore: *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001; *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.

⁵ *Capolavori d'Arte del Museo Diocesano. Ex sacris imaginibus magnum fructum...*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1998; *Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo. Dalla città al museo dal museo alla città*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1999. Prodromico era

Le rassegne furono essenziali e propedeutiche al recupero fisico, storico e culturale delle opere accumulate nei depositi dopo oltre un decennio di chiusura, ai fini degli approfondimenti necessari per l'allestimento del museo, che fu allocato nel 2004 all'interno dei nuovi ambienti restaurati con la cura scientifica di Maricetta Di Natale, ancora una volta insieme ad un gruppo di allievi, coordinato da chi scrive⁶.

Nel 2011 l'apertura del piano nobile dell'edificio comportò il ripensamento dell'intero ordinamento, fino a quel momento costretto nelle sale del seminterrato e del pianterreno⁷. Il progetto per il nuovo assetto ad opera dello scrivente – inaugurato solo nel luglio del 2021 – prese, allora, le mosse da alcuni cardini, in primo luogo relativi alle peculiarità della struttura ospitante.

Fondamenta dell'idea del nuovo museo furono la sede e gli arcivescovi dell'Arcidiocesi, in maniera da guidare i visitatori lungo un percorso politematico, nel quale potessero coesistere temi storico-artistici, devozionali e pastorali propri di un museo diocesano⁸, insieme ad altri prettamente storici, sociali e politici, legati alla città, al territorio diocesano e talora all'intera isola.

In tale ottica la creazione di una sala dedicata a S. Rosalia diveniva ineludibile, pure in considerazione dell'attuale e costante devozione per la patrona di Palermo sia in ambito regionale che internazionale.

Per altro, la filosofia dell'odierno ordinamento ha inteso rinnovare l'identità del museo ma nel solco della tradizione dei precedenti allestimenti storicamente stratificati, talvolta con esplicite citazioni nominali se non dei contenuti: Sala Mario Di Laurito, Sala Novelli, Sala S. Agata, e così via. Infatti, fin dalla fondazione, nel 1927, la copertina dell'esile guida portava la recentissima acquisizione della tavola con la presunta più antica immagine della "Santuzza"⁹; mentre nella guida del 1952, ad opera del direttore mons. Filippo Pottino, comparve la sala appositamente dedicata, ben più ampia e articolata nella successiva guida del 1969¹⁰.

Oggi la "Sala di S. Rosalia" è posta all'acme di un percorso che prende le mosse da uno dei fili conduttori componenti la trama museale, legato alle pestilenze, purtroppo di assai stretta attualità.

stato l'ordinamento del Museo Diocesano di Mazara del Vallo, cfr. M.C. DI NATALE, *Il Tesoro dei Vescovi nel Museo Diocesano di Mazara del Vallo*, con contributi di P. Allegra e M. Vitella, Marsala 1993.

⁶ M.C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2006 (II ed. 2010).

⁷ P. PALAZZOTTO, *Verso il nuovo Museo Diocesano di Palermo: il progetto museologico della "Galleria Arcivescovile"*, in *Museo Diocesano di Palermo. Ambienti e mostre a cantiere aperto*, Palermo 2011, pp. 21-25.

⁸ «Se da un lato un Museo Diocesano deve articolarsi e proporsi come un moderno contenitore di opere d'arte, disposto secondo i più consolidati criteri scientifici, le più aggiornate teorie museologiche e le più recenti tecniche espositive, deve altresì chiaramente presentarsi e distinguersi come un luogo propriamente idoneo a contenere, conservare e offrire lo spaccato di fede cristiana di un ampio arco di tempo in cui si è sviluppata la storia sia dei committenti, ora nobili famiglie, ora alti prelati, sia degli artisti sia dei devoti fruitori»; M.C. DI NATALE, *Santa Rosalia e il Museo Diocesano di Palermo*, in *Museo Diocesano di Palermo. Ambienti...*, 2011, p. 15.

⁹ G. ANICHINI, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 1927; M.C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano...*, 2010, p. 34. Sul dipinto cfr. G. TRAVAGLIATO-M. SEBASTIANELLI, *Il restauro della tavola antiquissima di Santa Rosalia del Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2012.

¹⁰ Nel 1952, oltre alle due tele di Pietro Aquila di soggetto non congruente, vengono menzionati il dipinto di La Barbera, il tondo di Velasques, poi portato in Cattedrale, mentre la tavola medievale risulta collocata nella "Sala dei Trittici", ove sarebbe rimasta anche nel 1969, secondo il prevalente ordine cronologico. Nel 1969 si aggiungono le tele di Calandrucci, di Olivo Sozzi e un'altra da identificare probabilmente con il dipinto attualmente esposto, riferito alla cerchia di Sozzi; cfr. F. POTTINO, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 1952, pp. 6, 7; IDEM, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 1969, p. 10.

L'itinerario prende corpo dalla tavola dipinta nel 1527 da Mario di Laurito per la chiesa di S. Venera di Palermo con la *Madonna col Bambino e i santi Sofia, Sebastiano, Rocco, Venera, Cristina, Ninfa, Oliva e Agata*, che intercedono per Palermo contro la peste e gravitano su una città idealizzata, cinta da poderose mura, all'esterno delle quali è un paradisiaco giardino¹¹. L'identificazione urbana si concretizza con la rappresentazione della Cattedrale, alla quale è volutamente sovrapposto in prospettiva il trecentesco Palazzo Sclafani. Esso era un tempo sede dell'Ospedale Grande¹² da cui proviene il quattrocentesco *Trionfo della Morte*, oggi esposto nella Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, ove i dardi dello scheletrico cavaliere sono conficcati nei bubboni degli appestati, come idealmente avviene nel corpo esanime di *S. Sebastiano*, altro santo taumaturgo, raffigurato nell'ultimo quarto del XVI secolo con la statua lignea della sala seguente¹³.

Lì il tema della grazia è declinato a partire dalla grande pittura di Simone de Wobreck detta “Palermo liberata dalla Peste”, *ex voto* per la furiosa epidemia del 1575, ove sono raffigurati la *Trinità, la Vergine* e i *santi Rocco, Sebastiano, Cristina e Ninfa*. Essa riporta perfettamente la visione del flagello quale castigo di un Dio collerico per i peccati commessi dall'umanità. Di conseguenza la protezione sarebbe scaturita solo da un sincero pentimento e dalle preghiere previa intercessione dei santi, come credeva fermamente anche S. Carlo Borromeo a Milano¹⁴.

Così, in quell'anno si organizzò la processione del trecentesco SS. Crocifisso Chiaramonte – ancora oggi adorato nella Cattedrale di Palermo – alla presenza delle massime autorità civili ed ecclesiastiche, in maniera da invocare la grazia divina e la salvezza¹⁵. La medesima icona sarebbe stata condotta in corteo pure il 5 gennaio 1625 all'epoca dell'intervento salvifico impetrato da S. Rosalia¹⁶.

Proseguendo con il percorso verso la sala della patrona, al piano superiore, nella “Sala della Visitazione” (Sala 17), spicca la tela dipinta nel 1614 da Teodoro Vallonio con *L'Angelo che annuncia a S. Carlo Borromeo la cessazione della peste*¹⁷, proveniente dalla chiesa eponima della nazione milanese a Palermo. Il Cardinale, canonizzato appena quattro anni prima, si era impegnato personalmente nella visita ed assistenza agli ammalati, organizzando nel 1576 anche numerose processioni penitenziali per implorare il perdono e la protezione di Dio contro il morbo.

¹¹ Sul dipinto cfr. M.C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano...*, 2010, p. 94 e in ultimo G. MENDOLA, *La pala di Santa Venera e il suo autore*, in *Pax Vobis. La Compagnia della Pace e la chiesa di santa Venera a Palermo*, a cura di C. Gino Li Chiavi, Palermo 2021, pp. 281-283, con bibliografia precedente.

¹² P. PALAZZOTTO, *Santa Venera e la Pace: secoli di devozione, storia, cultura e società a Palermo*, in *Pax Vobis...*, 2021, p. 16.

¹³ Sulla statua cfr. P. PALAZZOTTO, *St. Sebastian*, scheda n. 90, in *Images of Salvation. Masterpieces from Vatican and Italian Collections*, catalogo della mostra a cura di G. Morello, Roma 2002, pp. 232-233.

¹⁴ Cfr. P. PALAZZOTTO, *Le Stanze dei Vescovi al Museo Diocesano di Palermo. Il riordinamento espositivo per il nuovo percorso*, in “Arte Cristiana”, fasc. 909, novembre/dicembre 2018, p. 476.

¹⁵ Sul dipinto cfr. P. PALAZZOTTO, *Sante e Patrona. Iconografia delle Sante Agata, Ninfa, Cristina e Oliva nelle chiese di Palermo dal XII al XX secolo*, catalogo della mostra, Palermo 2005, p. 34; G. BONGIOVANNI, scheda *Simone de Wobreck, Palermo liberata dalla peste*, in *Rosalia eris in peste patrona*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, G. Bongiovanni, M. De Luca, Palermo 2018, pp. 113-115.

¹⁶ V. PETRARCA, *Genesis di una tradizione urbana. Il culto di Santa Rosalia a Palermo in età spagnola*, Palermo 2008, pp. 12-14.

¹⁷ C. STRINATI, scheda *Teodoro Vallonio, L'angelo annuncia a San Carlo Borromeo la cessazione della peste*, in *Rosalia eris...*, 2018, pp. 121-123.



Fig. 1, “Sala del Battista”, Museo Diocesano di Palermo

di Gangi, e mostra il passaggio della pittura di sostanziale impianto tardomanierista rivisitata alla luce della visione caravaggesca, ma solamente per l’aspetto meramente superficiale²². Gli altri piccoli dipinti rientrano nella cerchia del capo scuola, tranne la tela centrale con quella che qui si ritiene raffigurare non una *Maddalena*, come si riporta nell’inventario museale²³, ma *Santa Maria Egiziaca*. Ella, originaria di Alessandria nel IV secolo, dopo una vita da peccatrice trovò la conversione a Gerusalemme e, in seguito alla visita nel luogo di culto intitolato a S. Giovanni Battista sul fiume Giordano, si ritirò in solitudine nel deserto²⁴.

Si legano al discorso, quali santi taumaturghi, l’ausiliatore *Cristoforo*, rappresentato nella stessa sala da una piccola statua lignea e policroma dei primi anni del XIX secolo di manifattura siciliana¹⁸, e il *Sant’Antonio Abate* di Giuseppe Bazzano detto lo Zoppo di Gangi¹⁹ (1600), ispirato, ma solo latatamente, al medesimo soggetto che si trova nella Sala 12, opera di Vincenzo da Pavia del 1550²⁰, idealmente legato, dunque, alla tavola di S. Venera.

Seguono due salette che appositamente introducono al tema del romitaggio di S. Rosalia sul Monte Pellegrino, proseguendo la sequenza cronologica con opere dei primi anni del XVII secolo.

La Sala 21 “degli eremiti” raccoglie alcune pitture con i santi Onofrio e Girolamo, mentre a breve, nell’ottica di un proficuo e costante aggiornamento/riallestimento, accoglierà il S. Antonio eremita del 1600. La *Comunione di S. Onofrio*, santo del quale a Palermo c’è tuttora una sostenuta devozione²¹, si dovette nel 1620 ancora allo Zoppo

¹⁸ S. LA BARBERA, *La scultura lignea nel Museo Diocesano di Palermo*, in *Arti decorative nel Museo Diocesano...*, 1999, p. 95.

¹⁹ Sul dipinto cfr. M. VITELLA, scheda n. 6, in *Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Gangi 1997, p. 146.

²⁰ Sul dipinto cfr. T. VISCUSO scheda n. 75, in *Vincenzo degli Azani da Pacia e la cultura figurativa in Sicilia nell’età di Carlo V*, catalogo della mostra a cura di T. Viscuso, Palermo 1999, p. 408-410.

²¹ *Le Confraternite dell’Arcidiocesi di Palermo. Storia e arte*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1993, *passim*; P. PALAZZOTTO, *Gli Oratori di Palermo*, premesse di D. Garstang e M.C. Di Natale, Palermo 1999, pp. 143-148.

²² M. VITELLA, scheda n. 25, in *Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Gangi 1997, p. 184.

²³ Museo Diocesano di Palermo, *Inventario Collura*, n. 446, ove è riportata una ipotetica provenienza dalla chiesa di S. Zita ora parrocchia di S. Mamiliano di Palermo.

²⁴ *Martirologio Romano. Riformato a norma dei decreti del Concilio Ecumenico Vaticano II e promulgato da Papa Giovanni Paolo II*, Roma 2005, p. 295.

La Sala 22, per l'appunto dedicata al Battista, conferma l'argomento che trae spunto anche dal brano di affresco superstite di Guglielmo Borremans con *Gesù nel deserto tentato da Satana che lo invita a trasformare i sassi in pane* (1733-34). L'anacoretismo prende corpo innanzitutto dal *San Giovanni Battista nel deserto* dipinto da Bartolomeo Schedoni intorno al 1608-11 per Ranuccio I Farnese²⁵.

Le pitture della “Sala di S. Rosalia” (Sala 23) sono disposte secondo gruppi definiti dalle pareti su cui insistono. La rinascita e diffusione del culto nel 1624 sono espresse dal primo ritratto ufficiale voluto dal Senato di Palermo e dipinto da Vincenzo La Barbera, in cui la città, urbanisticamente assente, è riassunta nel suo caratteristico promontorio, il Monte Pellegrino²⁶. Accanto sono posti un dettaglio della processione dell'urna argentea della Santa del 1631²⁷ – quasi come un fotogramma di metà Settecento con il corteo dei dignitari secondo una liturgia molto rigorosa e formalizzata²⁸ – e il ritratto del potente Cardinale Giannettino Doria, Arcivescovo di Palermo (1608-1642), il quale accertò l'autenticità delle reliquie e consentì la raccolta delle stesse in Cattedrale nonché le processioni di invocazione²⁹. Una reliquia originale è esposta in questa sala all'interno di un busto d'argento antropomorfo del 1626, accompagnato dal suo *pendant* con *S. Lorenzo*³⁰.

Sulla parete d'ingresso, l'ipotetica raffigurazione medievale di *S. Rosalia* su tavola, enigmatico centrale strumento agiografico compreso da una cornice d'ebano con storie della sua vita in avorio della metà del Seicento³¹, è sormontata dal ritratto di mons. Ferdinando Bazan, Arcivescovo di Palermo (1686-1702). Il colto prelado, assai devoto alla patrona, nel 1701 fu autore di un decreto per limitare gli scontri tra gli ordini religiosi, i quali se ne contendevano l'appartenenza. La tela di Giacinto Calandrucci, mandata da Roma nel 1703 dopo la morte del prelado, fu un abile sotterfugio della volitiva badessa della chiesa del SS. Salvatore di Palermo, Ippolita Lancillotta Castelli, per riprodurre *S.*



Fig. 2, “Sala S. Rosalia”, Museo Diocesano di Palermo

²⁵ Nel 1894 il dipinto fu dato in consegna al canonico Lancillotto Di Bella; cfr. F. DALL'ASTA, *Aggiornamenti su Bartolomeo Schedoni*, estratto da “Aurea Parma”, a. LXXXVIII, fasc. I, gennaio-aprile 2004, pp. 14-15 e *passim*.

²⁶ P. PALAZZOTTO, *Da Santa Rosalia a Santa Rosalia. Opere d'arte restaurate del Museo Diocesano di Palermo dal XVII al XIX secolo*, catalogo della mostra, Palermo 2003, pp. 8-10.

²⁷ Sull'urna cfr. almeno M.C. DI NATALE, *S. Rosaliae Patriae Servatrici*, con contributi di M. Vitella, Palermo 1994.

²⁸ P. PALAZZOTTO, *Da Santa Rosalia...*, 2003, p. 26.

²⁹ Sul presule cfr. F. D'AVENIA, *Giannettino Doria. Cardinale della Corona spagnola (1573-1642)*, Roma 2021.

³⁰ M.C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano...*, 2010, p. 110.

³¹ Cfr. EADEM, *Santa Rosalia nelle...*, 1991, *passim*.

Rosalia dall'antica tavola, sottintendendo che la "Santuzza" fosse stata monaca dell'ordine di S. Basilio, formalmente senza trasgredire al decreto ma riappiccando il fuoco della polemica³².

Il Martirologio romano, ove S. Rosalia fu inserita nel 1630 ad opera del cardinale Doria, recita che «si tramanda abbia condotto vita solitaria sul monte Pellegrino»³³, rimarcando la volontaria ascesi contemplativa della vergine palermitana, che si è annunciata con i santi archetipali delle due sale precedenti (sale 21, 22).

Proprio l'iconografia più diffusa e popolare, anche nei manufatti di arte decorativa, è quella della Santa all'interno della grotta sul monte, distesa e adagiata su un fianco, come sembravano apparire raccolte le ossa nel 1624³⁴ e che si vede in una tela di metà XVIII secolo qui presente. La sormonta l'inusuale immagine con una sofferente S. *Rosalia nella grotta in adorazione del Crocifisso*, dipinta dal napoletano Nicola Malinconico intorno ai primi due decenni del XVIII secolo³⁵.

Chiudono la rassegna alcune tipiche immagini devozionali controriformate, pregne di retorica barocca, una *Comunione di S. Rosalia*, della metà del Settecento, e due tele con l'*Incoronazione di S. Rosalia da parte della Vergine*, la prima documentata a Olivo Sozzi nel 1750³⁶, la seconda, da essa con evidenza derivata, probabilmente dovuta al figlio Francesco o comunque alla bottega nell'ultimo quarto del secolo.

Il legame con la Cattedrale di Palermo, assioma per l'intero nuovo ordinamento, qui viene esplicitato in quanto sede per l'arca reliquiaria, la cui cappella seicentesca originaria, poi dismessa, si può osservare da una incisione di Pieter Balthazar Bouittats del 1748, insieme alle immagini dell'interno e del fronte meridionale del tempio palermitano prima dei devastanti interventi della fine del XVIII secolo³⁷. In alto sono posizionati il ritratto di mons. Francesco Ferdinando Sanseverino, arcivescovo di Palermo (1776-1793), che iniziò i lavori per volontà del re Ferdinando IV di Napoli e del suo predecessore, l'arcivescovo Serafino Filangieri (1762-1776), che aveva dato le mosse al recupero della chiesa incaricando l'architetto Ferdinando Fuga nel 1767³⁸.

A tale traumatica operazione è associato in questo ambiente il modello ligneo dell'architetto Giuseppe Venanzio Marvuglia, voluto intorno al 1803 dal medesimo sovrano, che ipotizzava il camuffamento della cupola secondo il gusto medievale dei prospetti e che non fu mai attuato³⁹.

³² Sulla questione P. PALAZZOTTO, *La Patrona contesa. L'iconografia di Santa Rosalia e le dispute della committenza religiosa a Palermo da Van Dyck a De Matteis*, in *Rosalia eris...*, 2018, pp. 61-71.

³³ *Martirologio...*, 2005, p. 697.

³⁴ Cfr. M.C. DI NATALE, *Santa Rosalia...*, 1991, *passim*.

³⁵ P. PALAZZOTTO, *Da Santa Rosalia...*, 2003, pp. 23-24.

³⁶ G. MENDOLA, *La chiesa di Santa Maria del Piliere, detta degli Angelini. Dalla fondazione alla definitiva riconfigurazione rococò*, in *La chiesa di Santa Maria del Piliere o degli Angelini a Palermo*, Palermo 2017, p. 30.

³⁷ Cfr. P. PALAZZOTTO, *Da Santa Rosalia...*, 2003, pp. 13-17.

³⁸ IDEM, *Gothic revival architecture and decoration between Bourbon absolutism and Sicilian nationalism in Palermo in the early 19th century*, in *Sicily: Heritage of the World*, a cura di D. Booms, P. Higgs, British Museum Research Publication n. 222, London 2019, pp. 164-166.

³⁹ Cfr. M. GIUFFRÈ, *Il mito della cupola: progetti siciliani tra Settecento e Novecento*, in *I disegni d'archivio negli studi di storia dell'architettura*, atti del convegno a cura di G. Alisio, G. Cantone, C. De Seta, M.L. Scalvini, Napoli 1994, pp. 189-196; P. PALAZZOTTO, scheda n. 5, in *Palermo nell'Età dei neoclassicismi. Disegni di architettura conservati negli archivi palermitani*, a cura di M. Giuffrè e M.R. Nobile, Palermo 2000, pp. 102-104.

M-arte. La colonia e i cloni

SANTI DI BELLA, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO*

Quando verranno stabilite colonie su altri pianeti, tra i tanti bisogni e desideri, ci sarà sicuramente anche quello di continuare ad avere una cultura artistica ed un'esperienza dell'arte. Ne sono già ingolositi i direttori più attenti all'*advertising*, che sognano il logo del proprio museo sulla pettorina di "SpaceX" e scherzando ma non troppo si propongono per prestiti in sedi "decentrate" nel sistema solare¹.

D'altronde, lo spettacolo dei vettori spaziali privati ha ridotto per l'immaginario comune l'inaccessibilità dell'esperienza "oltre-terrestre", in un mix di esaltazione tecnica e di teorica prossima facilità nel "comprare il biglietto". Con effetti retrospettivi, più diretti intanto alla Terra che altrove.

Ad esempio adesso diventa più chiaro un fatto: i musei-scultura, da Bilbao a Doha (o al Centro Pecci), espongono identità future e quindi, per forza di cose, un po' vuote che stupiscono perché sembrano già costruite anche per un altro mondo, dove in effetti le loro forme fluide starebbero anche meglio che qui. Ci è più chiaro che sono terrestri solo di passaggio e che hanno ragione quanti osservando le "vele" di Gehry o i volumi frattali di Hadid commentano con semplicità: «sembrano astronavi».

Che l'arte stia sulla rampa di lancio lo dice pure l'architettura che progetta gli ambienti della vita quotidiana e sociale in un mondo con diversa gravità, attraverso tecniche di stampa 3D. Eleganza, ricercatezza e design di questi ambienti segnalano che estetica ed arte saranno per la prima volta una componente integrata alla vita fuori dal pianeta². Non più solo pipeline dentro cui galleggiano corpi in sospensione. Ci sarà proprio arte e non solo stupore e bellezza. Con un occhio ancora rivolto in basso ma l'altro puntato sul cielo, anche qui il bello di natura sarà presto affiancato da quello di cultura. La meraviglia della «*blue marble*»³ e quella che si apre allo sguardo profondo nell'oscurità rigata dalle galassie non saranno infatti più le uniche: a dispetto della rarità e dell'essenzialità cui si era

¹ E. Schmidt a E. Musk in visita agli Uffizi, "La Repubblica", 11 agosto 2021: «Quando installerete una stazione spaziale su Marte, ci piacerebbe portarci qualche opera per il nostro progetto degli Uffizi diffusi».

² Cfr. il *Mars Alpha Dune Project* dello studio di architettura Bjarke Ingels Group (<https://big.dk/projects-nasa2>) o il progetto *Marscha* di Space Factory del 2018 (cfr. "Domusweb", 3 agosto 2018).

³ Cfr. N. MIRZOEFF, *How to See the World*, Toronto 2015, pp. 8-11.



Fig. 1, L'equipaggio di *Blue Origins*, 20 luglio 2021

costretti nella prima fase dell'esplorazione spaziale, in questa seconda l'arte, la decorazione e persino la moda trasmineranno insieme ai laboratori e ai *lander*. Abbiamo visto tutti come capitani d'industria cresciuti con *Star Trek*, mentre realizzano il sogno d'infanzia di essere il capitano Kirk, si vestono e fanno vestire i loro astronauti come lui⁴.

Non è quindi possibile lasciare decodificati tanti segnali. Ma per farlo occorre rovesciare il consueto modello per cui l'arte prova a rappresentare come sarà la vita fuori dalla Terra, esercizi di *fant-art* tipici delle fasi in cui l'esplorazione spaziale o ha maggiore successo o entra in crisi⁵. Bisogna invece chiedersi cosa significherà fare arte fuori dal mondo. Senza divinare su quei "segni del cielo" che appaiono in tv, può essere interessante lanciarsi nel rischioso gioco di immaginare cosa sarà quella che, in questo senso spaziale, si potrebbe chiamare "*from off-world art*".

Immaginiamo ad esempio come potrebbe presentarsi un museo extraterrestre. La prima congettura su questo futuro poi non tanto lontano è che almeno all'inizio questo

⁴ Finché il Capitano Kirk (ovvero l'attore J. T. Shatner) con "Blu Origin" il 13 ottobre del 2021 è andato realmente nello spazio. Su "cosa c'è di vero" in *Star Trek*, cfr. L.M. KRAUSS, *La fisica di Star Trek*, con prefazione di S. Hawking, Milano 2020; sull'influenza culturale della serie anche nella comunità dei ricercatori, cfr. P. RUDRIS, *Il libro di Star Trek - Strani nuovi mondi coraggiosamente raccontati*, Milano 2018.

⁵ Una grande "retrospettiva" conclusa nel gennaio del 2020, *Far Out. Suits, Habs, and Labs for Outer Space* al San Francisco Museum of Modern Art. Ironico il mosaico di *Invader* "scoperto" da Samantha Cristoforetti nel 2015 sulla Stazione Spaziale Internazionale, cfr. www.esa.int/ESA_Multimedia/Imag-es/2015/03/Invader_ISS.



Fig. 2, Piloti di *SpaceX*

museo avrà nella sua raccolta solamente opere terrestri, nel senso ampio di fatte sulla Terra e di rappresentare per i visitatori un collegamento con la sua cultura⁶. Sarà uno spazio ibrido perché futuristico ma intriso di antiche certezze, di immediate visibilità, di nostalgia, qualcosa di più simile a una botanica raccolta di radici. Lo stesso effetto dei quadri che portiamo con noi quando cambiamo casa e la ricordano anche se tutto è mutato: un filo di continuità in un trasloco⁷.

Ma si può anche immaginare che nel tempo, una volta che siano state superate le primarie difficoltà su cui si concentreranno i colonizzatori, forse meglio ancora i coloni, e sviluppandosi quindi una maggiore ampiezza dell'esistenza, anche tra essi nasca un artista e con un artista il desiderio di rappresentare esteticamente il mondo e se stessi a partire dall'orizzonte nuovo del pianeta o del satellite su cui la vita umana si è trasferita. Possiamo quindi immaginare che al di là del valore intrinseco delle opere di questo o di questi artisti, i loro lavori già solo per essere i primi creati sul nuovo suolo verranno

⁶ Esposte a diverse condizioni gravitazionali (terrestre, lunare, marziana), mantengono un carattere fondamentalmente "terrestre" (biografie, storia, ecologia) le opere di questa meravigliosa mostra-esperimento inviata sulla Stazione Spaziale Internazionale per il Nasa "Sojourner 2020" il 6 marzo del 2020 con il vettore Falcon 9 di SpaceX (Fig. 3); cfr. al link <https://www.media.mit.edu/posts/sojourner-2020/> quanto spiega la curatrice del progetto, Xin Liu, che ringrazio per il permesso di riprodurlo qui.

⁷ È il significato principale della "Moon Gallery": ogni micro-opera, selezionata dalla Moon Gallery Foundation, in un centimetro quadrato. Invio sulla ISS effettuato il 19 febbraio 2022 (Fig. 4). Ringrazio Elizaveta Glukhova per l'immagine e le informazioni.



Fig. 3, Sojourner2020, progettato e costruito da Xin Liu (courtesy MIT Media Lab Space Exploration Initiative and Xin Liu; Photo: Wenjun Liang)

accolti in questo museo come testimonianze preziose e che quindi quella prima collezione finirà con l'articolarsi in due parti, una costituita di opere in cui lo sguardo umano è ancora orientato dalle condizioni della vita sulla Terra e una che accoglierà opere in cui lo sguardo umano è già stato esteticamente nutrito della nuova esperienza che si fa facendo sul nuovo suolo. Sarà il loro "1200", il loro primitivismo⁸. Un anacronismo divertente e anti-lineare, di cui si potrà essere consapevoli. Di questa seconda sezione, e per questa ragione, se mai arrivassi a vederla, mi interesserebbero di più le opere il cui soggetto fossero uomini e non cose. Comunque sia, la collezione cesserà a quel punto di essere solo terrestre, accogliendo due mondi di immagine non più metaforici ma reali, e sarà interessante misurare quale efficacia centripeta potrà avere questo museo, nel senso della possibilità di connettere due campi così contigui ed eterogenei.

Ma non potendo prefigurare quale sarà la risposta estetica che i colonizzatori divenuti abitanti daranno all'esperienza che questo pianeta o satellite offrirà loro, possiamo invece tentare di immaginare come sarà fatta la sezione terrestre del museo, il nucleo iniziale al momento della sua edificazione. Una delle prerogative in virtù delle quali un'opera può entrare in un museo è la sua originalità. Originalità che può anche spettare alla copia ma non certamente al falso⁹. Ed è probabilmente questo il discrimine attorno al quale si andrà formando un tale nucleo iniziale. Presumendo di non poter trasferire in sicurezza, almeno adesso e forse per molto tempo, opere antiche ma anche contemporanee la cui fragilità, peso, dimensione sono spesso già problematiche sulla Terra, si può supporre che il nuovo museo si costituirà attorno alla riproduzione di opere che andranno perciò selezionate e che lo saranno a partire dal valore simbolico altissimo che hanno per gli abitanti del luogo di partenza, possiamo cioè congetturare un trasferimento di memoria estetica per sondaggi, per casi, dalla Terra alla nuova realtà. Se il criterio di selezione fosse genericamente umano, a essere riprodotte sarebbero le opere più celebri delle culture universali sviluppate sul

⁸ Il carattere metodologico di questa nozione in E. GOMBRICH, *The Preference for the Primitive*, London 2002, pp. 11-34.

⁹ Anche se le questioni poste da L. Burckhardt per il paesaggio e gli oggetti costruiti saranno "lassù" una sfida continua, cfr. L. BURCKHARDT, *Il falso è l'autentico. Politica, paesaggio, design, architettura, pianificazione, pedagogia*, a cura di G. Licata-M. Schmitz, Macerata 2019.



Fig. 4, Piastra della Moon Gallery (courtesy Moon Gallery Foundation)

pianeta. Si avrebbe allora un museo universalistico, scolastico e didattico, sul modello “aggiornato” del grande istituto tardo-settecentesco che da Durand in poi ha raccolto attorno a una rotonda/piazza la bellezza storica dentro sale di stile principalmente greco¹⁰. Sarà avveniristico ma storico-universale. Se invece, come assai più probabile, la colonia risultasse da un insediamento nazionale o legato a particolari contesti ideologici dominanti aree del nostro pianeta, se derivasse come sempre è stato dal gesto di chi pianta la propria bandiera, possiamo immaginare che il museo che ne verrà sarà costituito di riproduzioni dell’arte occidentale o cinese o asiatica o indiana o russa. Il suo progenitore sarà allora il grande istituto nazional-statale dell’Ottocento: una riproposizione su scala museale della potenza manifestata nel successo della tecnologia posseduta dalle grandi forze industriali e scientifiche che si contendono non più solo il pianeta ma anche spazi esterni ad esso. In entrambi i casi è probabile che queste riproduzioni siano realizzate con le stesse risorse tecnologiche disponibili sulla colonia per costruirla, come stampe 3D e raffinatissime strumentazioni di precisione¹¹. Queste consentono non la copia, la mimesi, il rendere di nuovo visibile della tradizione platonica¹², ma in qualche misura la rinascita stessa dell’oggetto in un suo duplicato che ne sarebbe la “perfetta” clonazione. Possiamo immaginare quindi che un po’ ovunque si potrà incontrare il clone della Monna Lisa, il clone del Davide, delle Ninfee, dei Girasoli, della Venere, di guerrieri cinesi, di

¹⁰ Cfr. A. LUGLI, *Museologia*, Milano 2018 e G. DI BENEDETTO, *Progetto del Museo*, Palermo 2019.

¹¹ Come, ad esempio, quelle sviluppate da Factum Arte.

¹² Cfr. J. RITTER, *Estetica e modernità*, Milano 2013, pp. 102-111.

dee indiane, di mosaici russi, prodotti laddove debbano essere esposti. Gli Uffizi non serviranno. Il fatto che il museo sia facilmente incluso nello stesso processo industriale che consente alla colonia di erigersi ha una conseguenza apparentemente banale: è il suo. Col passare del tempo, dei decenni, queste donazioni si inseriranno in quello che è ipotizzabile sarà il processo di distacco culturale che la colonia vorrà esercitare, o che subirà o che si produrrà per la forza stessa delle cose e che con l'ulteriore trascorrere del tempo, con l'accentuarsi di questo distacco, cioè con il fatto che la cultura della colonia si svilupperà in autonomia, che appunto prima o poi vi nasceranno da genitori scienziati figli artisti¹³, si possa arrivare al punto da postulare per gli storici dell'arte che verranno il compito di studiare e comprendere il rilievo culturale, storico-sperimentale, storico-letterario del clone, ovvero che in questa divergenza dall'origine la copia clonata assuma un'efficacia culturale tale per cui ad essa nel contesto al quale appartiene si collegherà una serie di effetti creativi in base ai quali quella copia, quel clone, sarà diventato una sorta di originale. Avremo quindi, in un senso forte che i filosofi definirebbero "ontologico", la Monna Lisa della Terra e poi la Monna Lisa della Luna e poi la Monna Lisa di Marte, la Venere della Terra, la Venere della Luna e la Venere di Marte, e così via, in quanto ognuna di queste opere ha interagito e dato luogo e si è inserita dentro un processo culturale suo proprio a partire dal "limite"¹⁴ dell'esperienza che in ognuno di questi contesti si andrà facendo, essendo tutte all'origine di una differenziazione delle rispettive storie. Avremo allora forse persino divergenti assetti della sensibilità e non sarà più facile riconoscerli tutti uguali.

Questo avrà chiaramente un impatto sulla storia dell'arte perché questa dovrà riconsiderare problemi che supposeva superati (locale, regionale, nazionale, universale? epocale o categoriale?, settoriale o multidisciplinare? estetologica o tecnologica?) e soprattutto ci sarà una storia dell'arte sulla Luna, una sulla Terra e una su Marte, non solo dell'arte che verrà fatta in questi luoghi ma anche retrospettivamente dell'eredità artistica entro cui quell'arte è stata fatta.

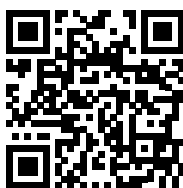
Ma avrà anche un'influenza sulla percezione dell'originalità dell'opera. Ci si accorgerà che l'originalità dell'opera non consiste tanto nella possibilità di essere ricondotta alla mano dell'artefice o al suo progetto¹⁵ ma nel fatto che dentro di essa persino in quanto copia si addensa a posteriori una storicità della quale essa è un fattore. Smaterializzandosene il lessico, riscopriremo che l'originalità consiste nell'originarietà, sino a poter immaginare una disseminazione dell'identico che però si carica di una potenza generativa differenziata dentro la quale il suo protagonismo sarà variabile e in cui il gioco dell'oblio e della conservazione anche articolando i medesimi contenuti sarà però portatore di effetti "distanti" (in un senso davvero nuovo di "spazio dell'immaginazione"). E questo ovviamente comporterà anche un progressivo impoverimento di valore del punto di partenza, nel senso che la nostra biglia blu sarà sempre meno rilevante nella misura in cui anche sul piano della creazione artistica questo processo andrà avanti. La "relatività generale" entrerà nel *curriculum studiorum* degli storici dell'arte rimasti a vivacchiare nella vecchia Terra.

¹³ Come ai tempi di Omero e Esiodo, un popolo ha inizio quando in esso nasce un artista, un "cantore".

¹⁴ Per questa nozione, nel rapporto tra "individualità umanità totalità", cfr. F. TESSITORE, *I fondamenti della filosofia politica di Wilhelm von Humboldt*, Napoli 2013.

¹⁵ Cfr. A. VETTESE, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Roma-Bari 2012.

Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di
Luglio 2022
Presso la ditta Photograph s.r.l – Palermo
Editing e typesetting: Valeria Patti - Edity Società Cooperativa per
conto di NDF
Progetto grafico copertina: Valeria Patti