

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. II



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 Cruciana 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 inedito 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

CRITICA D'ARTE
LETTERATURA ARTISTICA
FONTI

Il letto di Odisseo e la tela di Penelope: qualche immagine del lavoro artistico nel mondo antico

FRANCO BERNABEI, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA*

Forse tutti, da ragazzi, abbiamo letto con qualche stupore in Omero che Odisseo aveva ricavato il suo letto dal tronco di un fronzuto ulivo, adattandovi attorno la camera e rifinendolo a regola d'arte, con ornamenti d'oro e d'avorio¹. Che Penelope lavori alla tela, passi, a prescindere dall'inganno che la motiva: fa parte delle attribuzioni femminili (e delle astuzie del sesso); ma che l'uomo delle mille avventure, il *polytlas Odýsseus*, si adatti a fare il muratore, il falegname, il decoratore, vantandosene anche, sembrava cosa strana davvero.

Più tardi, colpiva la coincidenza che Platone usasse proprio l'esempio del letto, trattando dell'artigiano che produce il suo manufatto ispirandosi all'idea relativa – e quindi all'autentica realtà, l'essenza, della quale il prodotto costituisce la copia: mentre l'artista che ritrae lo stesso oggetto si allontana da quella realtà di due passi: *mimesis peri trítton*². Che Platone pensasse al brano dell'*Odissea*, chissà... E chissà a quale modello ideale si ispirava Odisseo, nell'ancorare il giaciglio nuziale ad una base sprofondata nella terra, lui, destinato alle infinite peregrinazioni marine. Comunque, pare una sapienza di re casalingo, maestro d'ascia oltre che d'armi, per un lavoro che nello spazio mitico non conosce subalternità, e sarà servita all'eroe dai mille espedienti (*polyméchanos*) per progettare il famoso cavallo, con l'aiuto di Atena e l'esecuzione di Epeo scultore.

A queste impressioni giovanili mi avevano ricondotto alcune letture più recenti, relative alla produzione artistica e/o artigianale del mondo antico, che permettono qualche collegamento con valutazioni e giudizi critici presenti nelle dottrine classiche sull'arte e destinati a lunga vita: divagazioni senza pretese che offro a Maricetta, appassionata studiosa delle arti decorative.

Com'è noto, nelle fonti non è percepibile in generale una differenza fra artista e artigiano, specie se si tratta dell'aspetto figurativo (musica e parola vantano una situazione parzialmente diversa): valgono per ambedue termini come *téchne* e *demiourgós*, che alludono rispettivamente ad una collaudata capacità di produzione e a un soggetto che opera per una committenza. Si ricorderà che Efesto nell'*Iliade* (XVIII, 368 sgg.) appare sia come il fabbro sudato che butta i metalli nel fuoco sia come il raffinato artista delle scene figura-

¹ *Odissea*, XXIII, 190-201. Omero usa per ornare, rifinire, il verbo *daidálo*, che richiama il nome di Dedalo.

² *Repubblica*, 596B-598D. Del letto parla anche Aristotele quando afferma che non lo fabbrica il legno ma l'artigiano, come lo scultore e non il bronzo per la statua: *Metafisica*, 984A1, 20.

te nello scudo di Achille³ e l'ammirazione si distribuisce equamente fra i due aspetti: il culto per gli oggetti belli, luminosi, ricchi emerge dappertutto, anche oltre i poemi omerici.

Cercando però qualche più circoscritto riscontro iconografico, un libro di M. Vidale⁴ offre risultati un po' diversi: per documentare la rappresentazione del lavoro artigiano nella ceramica, soprattutto attica, fra VI e IV secolo, usa un materiale di studio che di per sé esemplifica la dialettica esistente fra i due aspetti della produzione, pratico-manuale e fantastico: vasaio e pittore. Da questa indagine ricca e problematica traggo la conclusione prudente che una rappresentazione vivacemente realistica del lavoro di bottega abbia corso fra VI e V secolo, mentre una maggior diffidenza s'avverte più tardi, quando sembra profilarsi una raffigurazione dell'artista, distinta da quella del vasaio modellatore, che lo mostra all'opera da solo, in punta di pennello, e non nell'officina affollata di operai e sudore: e ci ricorda il discorso di Leonardo sull'atelier elegante del pittore rispetto a quello polveroso dello scultore.

Ora, pare che una concezione più positiva del lavoro, legata all'avvento di classi impegnate in una fiorente produzione manifatturiera, trovasse appoggio in dottrine progressiste (Democrito, Anassagora⁵) e riscontro mitico in Dedalo, in Prometeo, o nelle divinità poliadi di Atene, Efesto e la sua *syntechnos*⁶ Atena Ergane (industriosa), sovente rappresentati essi stessi direttamente occupati o quali figure propizie nelle officine, a volte pure in atto di incoronare gli artefici. Anche il nostro falegname trova spazio in figurazioni ceramiche ed è curioso che faccia la sua comparsa in scene non realistiche ma mitologiche, come la vicenda di Danae e Perseo, mentre rifinisce con la cura già vantata da Odisseo la cassa di legno galleggiante che salverà madre e figlio. Del resto Socrate (figlio di scultore e scultore lui stesso secondo la tradizione), oltre ad essere sempre in giro per botteghe di artisti e artigiani, inclinava verso un'estetica anti-decorativa, anzi funzionale ed espressiva⁷, meno attiva in Platone (semmai come ipotesi bisognosa di verifica, per es. in *Ippia maggiore*: 288C-291C), nell'età della crisi ateniese in cui vige la concezione più 'aristocratica' del lavoro testé ipotizzata⁸: come se le convulsioni della *pólis* – fallito, dopo Pericle, il regime democratico, fra vendette oligarchiche e ritorni popolari – portassero al rigetto delle pretese di una classe dinamica di imprenditori (ironie di Aristofane su Cleone conciapelli e Iperbolo fabbricante di lampade), cresciuti nella rivoluzione economica che aveva sconvolto l'antica civiltà dei piccoli proprietari terrieri.

³ Più tardi invece il passaggio di Lisippo da fonditore a scultore, o di Protogene da imbianchino a pittore, sarà visto in un preciso quadro di crescita sociale.

⁴ M. VIDALE, *Ideae di un lavoro lieve*, Padova 2002, alla cui bibliografia rimando. Aggiungo O. LONGO, *L'artigianato ateniese: organizzazione del lavoro e rapporti di produzione*, in *La storia la terra gli uomini*, Venezia 1987, pp. 79-101; IDEM, *La mano ed il cervello. Da Anassagora a Leroi-Gourhan*, in *L'universo dei Greci*, Venezia 2000, pp. 112-124; e R. BIANCHI BANDINELLI, *L'artista nell'antichità classica*, in *Archeologia e cultura*, Roma 1979, pp. 45-62.

⁵ Agli studi citati aggiungo C. DIANO, *Il pensiero greco da Anassimandro agli stoici*, Torino 2018 (già 1954 e 1973); W. TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica*, I: *L'estetica antica*, Torino 1979.

⁶ PLATONE, *Politico*, 274C-D; qui emergerebbe un «nucleo democriteo» di Platone: B. SCHWEITZER, *Senocrate d'Atene*, in *Alla scoperta di Fidia*, Milano 1967, pp. 257-314, particolarmente pp. 283-284.

⁷ Senofonte, *Memorabili*, III, 8 e 10. Il pellegrinaggio del filosofo fra artisti, sofisti e artigiani, per sondare i rispettivi saperi, in Platone, *Apologia di Socrate*, 21C-23C.

⁸ Platone tuttavia ricorda l'amore comune di Atena ed Efesto per la sapienza e per le arti, unite almeno nella più antica Atene vagheggiata in *Crizia*, 109C-112E.

Il letto di Odisseo e la tela di Penelope: qualche immagine del lavoro artistico nel mondo antico

Comunque, una diversità fra arti e artigianato non risulta presente in Aristotele quando, a proposito della produzione umana, regno del possibile e non del necessario, parla di disposizione creativa accompagnata da ragione, di esperienza e di un conseguente specifico sapere, per dar vita a oggetti il cui principio è in chi crea e non in ciò che è creato⁹. E giustifica l'azione dell'artefice con la dottrina delle cause necessarie a spiegare il divenire, che a quelle di Platone (formale e materiale) aggiunge la causa finale, lo scopo al quale le cose tendono nell'ordine cosmico, e la efficiente, nella quale rientra l'opera dell'uomo¹⁰. In realtà già nel *Timeo* la figura del Demiurgo interviene per introdurre fra idee e cose quell'atto di volontà, necessario per animare la staticità speculare, che, guardando alle prime, produce le seconde¹¹; e costituisce un richiamo potente per l'artista, un'analogia sfruttata soprattutto negli sviluppi del platonismo.

Il punto però che scompiglia le carte è la notissima condanna platonica dell'attività dell'artista, con la già citata dichiarazione che l'artigiano più di lui è vicino alla verità delle idee: il che sembra in contrasto con l'idealismo del filosofo (e con le tendenze dell'epoca indicate da Vidale), orientato verso gli aspetti più 'mentali' della produzione di forme; tanto che subordina la tecnica all'ispirazione poetica¹² (che però mal si adatta alle arti figurative; né è giustificabile sempre), riconosce all'architettura scienza e funzione direttrice rispetto alle attività manuali¹³, apprezza la correttezza nella rappresentazione¹⁴, la bellezza delle opere di Fidia o Zeusi¹⁵, forma e colore puri¹⁶ etc. E se attribuisce alla produzione decorativa una dimensione di divertimento, certo non la pone ai più alti livelli dell'operare umano¹⁷.

In realtà Platone condanna l'artista figurativo (trattando dell'organizzazione dello stato, nell'ambito della sua polemica anti-sofistica e anti-demagogica) per la caratteristica mimesi, intesa come inganno, gioco illusorio di apparenze, estraneo al lavoro artigianale, frutto invece di saperi e di capacità 'poietica'¹⁸, che tale mimesi simula soltanto. Tanto più che, essendo rivolta alle cose anziché al mondo delle idee, diventa semplice specchio dell'esteriorità contingente, anziché proposta di un modello più elevato (come peraltro mostra il carattere sconveniente delle rappresentazioni del mito offerte dai poeti). Accusa che riguarda soprattutto la pittura nelle forme prospettico-scenografiche (*skiagraphía*) affermantisi all'epoca; meno, la scultura, in qualche modo più arcaizzante e severa¹⁹. Allora, la salvezza di arte figu-

⁹ *Etica nicomachea*, 1140A-1141A; anche 1111B4-1112B; *Metafisica*, 981A1, 1032A1-1033B1.

¹⁰ *Metafisica*, 983A1, 25-30.

¹¹ PLATONE, *Timeo*, 28A sgg.; nel *Sofista* (248C-249C) un ripensamento della staticità delle Idee; cfr. anche *Filebo* 26E-27A.

¹² Cfr. *Ione* (534C: non *téchne*, ma *thèia dýnamis*..), *Fedro* (245A); per l'azione di Eros, *Simposio* 196E-197A.

¹³ *Politico*, 259E-260B.

¹⁴ *Crizia*, 107B-108A, *Repubblica* 377E sgg., nonché la distinzione fra rappresentazione icastica e fantastica in *Sofista*, 235D-236C; 266D-268D.

¹⁵ *Menone*, 91D, *Ippia maggiore* 290A; *Protagora*, 318B-C.

¹⁶ *Filebo*, 51B-D.

¹⁷ *Politico*, 288C e sgg. Nel *Fedro* (248D-E) il poeta 'imitatore' sta un gradino sopra l'artigiano e due sopra il sofista.

¹⁸ Su questo punto insiste F. ADORNO, *Introduzione a Platone* (1978 e 1997), Bari 2021, pp. 167-179, 200-210. Nel *Politico* (287A sgg.) compaiono quali *concause* della politica (arte regia e *causa* dello stato), attività artigiane, come la costruzione di vasi, mezzi di trasporto e difesa, strumenti vari.

¹⁹ *Repubblica*, 602D sgg. Sui richiami a scultura e pittura coeve, F. Adorno in *Enciclopedia dell'arte antica*, Roma 1958 sgg., voce *Platone e Aristotele*. E.R. BIANCHI BANDINELLI sul *Sofista* platonico in *L'artista nell'antichità*..., 1979, pp. 146-163.

rativa ed artigianato sta nella comune soggezione a regole di ordine, proporzione, misura, di cui innegabile è il carattere intellettuale, quando non esplicitamente geometrico²⁰. Si evita così da una parte il mimetismo volgare e dall'altra il decorativismo grossolano (non è l'oro o lo splendore che fa il bello...²¹). Il che rientra nella dissociazione platonica fra il Bello in sé, principio ideale ontologicamente connesso con il Bene, e il bello di produzione umana, che può trovar dignità soltanto se in qualche misura a quello si accosta.

Lo stesso Aristotele, più favorevole alla mimesi, per quanto come s'è visto assegna un fine e un bene specifici alle attività 'poietiche'²², miranti alla produzione di oggetti frutto di ragionate competenze²³, attribuisce però il bene supremo della felicità alle virtù teoretiche, nella loro perfetta autosufficienza²⁴. Dichiarò perciò ignobili i lavori utilitari svolti dietro compenso e in quell'elogio dell'ozio intellettuale che è il finale della *Politica* il disegno non tanto è ammesso nella didattica perché aiuta a giudicare la produzione artistico-artigiana, quanto perché insegna ad intendere la bellezza; la musica è apprezzata per la sua gratuità, che favorisce un'azione morale diretta, non legata a mediazioni corporee²⁵. Così, si può amarla senza esserne esecutori professionisti, inevitabilmente soggetti al gusto del pubblico: Atena buttò via il flauto appena fabbricato, non perché lo deformava le gote come da vulgata, ma perché la dea dell'intelligenza non voleva perder tempo con questi trastulli (lo raccattò Marsia e mal gliene incolse).

La diffidenza dei filosofi tra V e IV secolo non esclude però che il mondo delle arti, e dell'artigianato, sia ben presente nei loro scritti, infarciti di riferimenti e similitudini tratte da quel campo, per render più vive le questioni astratte discusse. Lo stesso termine *demiourgós*, che nel *Timeo* indica la divinità plasmatrice del mondo, con il suo etimo 'popolare' (*démos*) è scelto proprio per farsi intendere da tutti con «una favola verosimile»²⁶. Infine, si sa che Platone costruisce il suo discorso sulla politica sul modello della tessitura²⁷, un distinguere per unire, un ricucire fili dispersi, un'armonia ottenuta con paziente dispendio di tecnica e intelligenza; e l'analogia nel *Cratilo* coinvolge il linguaggio²⁸, la cui funzione è pure quella di sceverare, distinguere e poi scegliere.

Sulla tessitura, com'è rappresentata nella ceramica greca, abbiamo una documentazione imponente, la quale investe direttamente il ruolo della donna e la sua funzione sociale, ristretta com'è noto alla cura domestica e per nulla abilitata alle relazioni dell'agorà (senza rifuggire tuttavia da maliziose allusioni sessuali)²⁹. Ma il solenne accostamento platonico di quest'attività alla più matura e duttile arte di governo può suggerire, per concludere dove avevamo incominciato, la rivalsa di Penelope sull'inamovibile patriarcale letto di Odisseo.

²⁰ *Gorgia*, 503E-504B; *Repubblica*, 400D-401A, *Filebo*, 55E-56C e *passim*.

²¹ *Ippia maggiore*, 290B-D, a proposito dell'Atena crisoelefantina del Partenone; sulla 'barbarica' Atlantide, *Crizia*, 116C-117A. Su Bene e Bello, fra l'altro, *Filebo* 64C-65A etc.

²² *Etica Nicomachea*, 1097A-1098A e 1105A; *Politica*, 1282B, 10-15.

²³ Vedi Fidia e Policeteo 'sapienti' in *Etica Nicomachea*, 1141A 7.

²⁴ La gerarchia delle attività in *Metafisica*, 980A21-982 B10 (e libro VI). Ancora *Etica Nicomachea*, 1097B-1098A.

²⁵ *Politica*, 1258B; 1337B sgg.

²⁶ *Timeo*, 29D.

²⁷ *Politico*, 279A sgg., 305E sgg.

²⁸ *Cratilo*, 387E-389A sgg.

²⁹ M. VIDALE, *L'idea di un lavoro...*, 2002, pp. 325-489. E ricordo l'Aristofane 'femminista' di *Lisistrata* e delle *Ecclesiazuse*.

I santi siciliani nell'agiotoponomastica medievale dell'isola

HENRI BRESCH, UNIVERSITÀ NANTERRE LA DÉFENSE, PARIGI

Lo studio dei «territori della grazia» della Sicilia medievale è fondato su un inventario esteso delle dediche di chiese, cappelle, ospedali, e degli agiotoponimi che rivelano le devozioni ancorate in chiese rurali già più o meno abbandonate nel medioevo finale. Le fonti sono i ruoli delle decime¹, contratti notarili negli archivi di Palermo, di Corleone, di Trapani ed infinite citazioni nei tabulari dei vescovadi e dei monasteri. Le schede ammontano così a più di duemila dediche, non tutte facilmente identificate sul territorio.

Le intitolazioni ai santi siciliani sono relativamente poco numerose, un po' meno di trecento, un quindici per cento. E non è facile distinguere tra personaggi che portano lo stesso nome come Elia, Filippo, Gregorio, Leone, ecc. di cui uno almeno è siciliano, accanto a omonimi lucani, bizantini o romani. Indizi moderni hanno permesso di ritenere le intitolazioni a Filippo d'Agira e a Gregorio di Agrigento e, per tutti gli altri santi, ho conservato tutte le dediche. Rimane così un coefficiente d'incertezza che futuri studi della diffusione dei culti potranno risolvere.

Il popolo dei santi siciliani

L'elenco dei santi siciliani onorati nel medioevo riunisce in un primo gruppo i martiri, i confessori, gli evangelizzatori: Agata e Euplio di Catania, Agrippina, Fantino, Febronia di Palagonia, Filadelfo, Filippo, Gregorio di Agrigento, Lucia, e Marziano, Pancrazio e Procopio di Taormina, Sofia. Vengono poi i santi di stampo greco di un'epoca bizantina prolungata fino ai Normanni: l'incerto Conone e Cono, Elia il Giovane, Giovanni Teriste, Leoluca, Leone di Catania, Marina di Termini, Nicandro, Placido, Silvestro, Vitale. Un terzo drappello raduna, infine, i santi latini di epoca normanna e dei secoli successivi: Alberto, Angelo, Gerlando, Gandolfo e Guglielmo di Polizzi, l'eremita Gerardo, Rosalia. L'agiografia aggiunge parecchi santi adottati nell'isola: l'evange-

¹ Per le fonti e il contesto, rinvio al mio *Les saints du terroir. L'agiotoponymie sicilienne médiévale et les réseaux des églises, des bourgs et des casaux*, in *Le Château et la ville. Espaces et réseaux*, "Collezione della Casa di Velázquez (108)", a cura di P. Cressier, Madrid 2008, pp. 17-28.

Henri Bresc

lizzatore Cataldo di Taranto, gli africani Calogero, Felice, Oliva e Pellegrino, i calabresi Fantino et Giovanni Teriste, il ciliciano Talleleo, il lucano Vito. Per molti santi oriundi o evangelizzatori, invece, la documentazione, imperfetta, non denuncia dediche prima dell'epoca moderna: Alfio, Berillo, la palermitana Ninfa, Saba d'Agira, Zosimo, etc. Per altri si rivelano anche solo nel Tre e nel Quattrocento i culti resi nelle città dove hanno illustrato la loro santità: Agrippina, Cono, Febronia, Leoluca, Pancrazio, Silvestro, Sofia. Di altri ancora, Epifania, Marina, Procopio o ancora Tecla, non si conosce per l'epoca medievale una dedica di chiesa in patria.

Lo studio si fonda sulle leggende agiografiche. Più o meno credibili oggi, esse hanno anche costruito delle personalità di sintesi, riunendo elementi dispersi di altri racconti. L'importante è la fiducia, la fede, che le popolazioni cristiane dell'isola ponevano nelle loro figure tutelari.

La diffusione delle intitolazioni: le regioni della Sicilia

La devozione ad Agata e a Vito era diffusa prima della conquista musulmana, come lo testimoniano i toponimi arabi dell'epoca dell'emirato, Porta Sant'Agata a Palermo e Capo San Vito. Per loro, come per Lucia, Venera, Filadelfo, Filippo d'Argirò, Nicandro, Tallaleo, la cartina n. 1 manifesta la concentrazione delle prime dediche nel Valdemone e suggerisce la continuità del culto e la resistenza dei cristiani greci e mozarabi dell'isola sotto la dominazione musulmana.

I più popolari dei santi siciliani sono anche quelli di precoce affermazione universale, Agata con trentacinque dediche medievali, Lucia con trentatre, Vito con quindici, diffusi in tutta l'isola. Le intitolazioni a Venera (trentacinque), Elia (ventidue) e a Calogero (sedici), santi meno rinomati fuori della Sicilia, sono anche sparse nei tre Valli, come dediche a Cataldo e Pancrazio, sedici ciascuno. Vengono poi devozioni centrate sulle regioni dell'isola, Cono, Febronia, Marina e Placido nel Valdemone, Euplio, Filippo e Leone nel Catanese, Agrippina e Sofia nel Val di Noto, e, infine, dei santi locali di debole notorietà, Alberto, Gandolfo, Gerlando, Guglielmo, Leoluca, Marziano, Oliva, Procopio, Rosalia, Tecla, Vitale.

La Sicilia appare così divisa in zone, in "territori della grazia", in comunicazione di certo, ma ognuna con una forte identità (cartine 2, 3 e 4).

Le funzioni dei santi siciliani

I santi siciliani manifestano una forte presenza nelle campagne e, in particolare, nei quartieri lontani delle città e dei borghi, nella montagna, nelle *eschatai* al limite del territorio: Elia, Leone, Lucia, Venera, Vito. Sono centosedici chiese su ottocento santuari rurali recensiti, un quindici per cento. Si intuiscono delle funzioni molteplici non sempre specificate dalla documentazione, qualche cappella di strada, tre ospedali e una generica protezione apotropaica del territorio. Parecchi dei nostri santi, in particolare, si sono illustrati come guaritori, Venera legata alle cure termali ad Aci, Vito contro

la rabbia, e nella lotta contro i demoni Agrippina, Calogero, Pellegrino e soprattutto Filippo e Leone il Taumaturgo.

Una costante è la pratica dell'eremitismo (Agrippina, Elia, Rosalia, Venera) o la protezione degli anacoreti, con almeno undici dediche di chiese rupestri intitolate a Calogero, a Pellegrino, a Venera, ma anche ad Agata, a Cataldo, a Febronia, a Lucia, a Nicandro, a Vito ecc., e di tre eremitaggi, nonché di molti piccoli monasteri *extra muros*. Isolamento e austerità ricordano così il secondo medioevo siciliano, in particolare l'eremitismo francescano, all'antica tradizione greca del Valdemone.

Pochi invece sono i santi siciliani selezionati come patroni delle chiese dei casali, abitato intercalare tra le città e le "terre" (borghi fortificati), al momento della nuova diffusione del cristianesimo nell'isola, appena una dozzina, Sofia a Mesalton, Venera presso Brolo, Pancrazio a Maurojanni (oggi Valdina), mentre si preferiscono dappertutto Nicola e la Vergine. E tra le chiese urbane, poche sono le parrocchie. Otto chiese infine accolgono delle confraternite, in particolare di disciplinati, inserite in antichi luoghi sacri.

Conclusioni

La devozione ai nostri santi pare dunque legata alla memoria del passato più remoto dell'evangelizzazione, mentre le dediche ai santi latini di epoca normanna, del Due, del Tre e del Quattrocento, in maggioranza anacoreti, poi carmelitani ed eremiti francescani, non hanno conosciuto una vasta diffusione nel medioevo.

La memoria dei santi siciliani si è però mantenuta viva, il loro ruolo di difesa si è rafforzato e esteso, Agata e Venera diventando così due delle protettrici di Palermo accanto ad Oliva; la devozione a patroni locali, infine, Euplio a Francavilla, Filippo d'Argirò ad Aci San Filippo e a Calatabiano, Leone il Taumaturgo a Longi, Sofia a Sortino e nella vicina Ferla, appare saldamente ancorata, probabilmente rinvigorita o anche reinserita dalla cultura agiografica del clero del Sei e del Settecento che ha ricollegato in particolare Agrippina, Febronia, Sofia al luogo di nascita.

Appendice: Santi e regioni

In grassetto i luoghi di origine o la patria d'adozione; abbreviazioni: C = confraternita; E = chiesa *extra muros*, di campagna; G = grotta, chiesa rupestre; H = ospedale; M = monastero, priorato; R = eremitaggio

Santi del Val di Noto

Agata: Catania M, Palermo 1146, Piazza 1148, Messina E (casale Bordonaro) 1175, Messina E (casale Faro) 1178, Catania M (*La Vetera*) 1308, Enna 1308, Palermo (*de Petra*) 1308, Augusta 1308, Caltagirone 1308, Calatafimi 1308, Girgenti 1308, Ragusa 1308, Sutura 1308, Trapani 1308, Vizzini 1308 M, Messina 1335, Asaro XIV secolo,

Henri Bresc

Motta Sta Agata 1355, Sortino M 1360 circa, Catania E (*Cantara*) 1366, Sciacca 1382, Catania E (Ognina) 1392, Bivona 1410, Roccella Valdemone E 1413, Malta 1414, Palermo (*Li Scurruggi*) 1418, Corleone 1425 H, Malta E 1428, Mazara 1430, Calta-bellota E R1443, Giarratana 1443, Termini 1443, Catania E (*et La Ficu*) 1453, Gozo 1465, Randazzo XV secolo, Buccheri XVI secolo

Lucia: S. Filippo d'Argirò 1070 (?), Judica 1094, **Siracusa** 1103 G, Milazzo 1105, Adra-no M 1158, Palermo E 1171, Mistretta 1175, casale Rahalbiato (diocesi di Agrigento) 1188, Messina 1202, Alcara E 1255, Catania M 1301, Caltagirone 1308, Lentini 1308 G, Ragusa 1308, Messina E (fiumara S. Filippo Grande) 1308, Sinagra 1308, Termini 1308, Piazza 1333, Randazzo E 1348, casale Sta Lucia (del Mela), Trapani C 1308, Sor-tino M 1360 circa, Sciacca 1370, Noto 1389, Palermo H 1392, Enna E 1395, Gangi 1404, Polizzi E 1411, Palermo C (*Trinitas vetus*) 1413, Siracusa 1427 (*piccola*), Trapani E 1435, Polizzi 1446, Siracusa M 1450, Buccheri E XVI secolo, Patti E XVI secolo

Elia il Giovane (Enna): Troina E M (Ambola) 1094 M, Roccella Valdemone E M (Pellara) 1110, Scala Oliveri M 1131, Paternò E 1154, Pollina E 1156, Cefalù E 1159, Gratteri 1134, Adernò 1160, Palermo 1194, Lentini E 1210, Castelvetro E 1299, Capizzi 1308, Noto 1308, Palermo E R 1308, Vicari E (casale Fallamonaca) 1308, Solanto 1298, Lentini 1308, Catania E M (*de Nemore*) 1348, Calatafimi E (Monte Barbaro) 1422, Trapani 1430, Messina E M 1455, Polizzi E 1468, Gozo XVI secolo, Cammarata XVI secolo, Avola E toponimo G

Leone (Catania): Sinagra 1101, Mongibello M 1137, Caltanissetta 1199 H, Messina E M 1147, Paterno E 1196, Girgenti E 1266, Asaro 1308, Enna 1308, casale Catamurfo 1308, casale Passaneto 1308, casale Pedagaggi 1308, Lentini E 1324, Piazza E 1314, Petralia E 1331, Aidone (XV secolo), Buccheri E 1474, Palazzolo E XV secolo, Cammarata XVI secolo, Avola toponimo, Comino toponimo, Ragusa E toponimo G, Taormina E toponimo

Sofia: Palermo E (casale Meselton) 1130, Catania E 1345, Paternò E 1195 (?), Piazza 1348, Messina 1390, Palazzolo 1400 circa, Trapani 1420, Malta E 1440, Gozo 1440,

Sortino C 1455, Militello C 1455, Ragusa E G toponimo

Agrippina: Mineo E 1308 G, Catania 1445, Enna 1449, Buccheri 1497, Nicosia E (Vaccaria) toponimo XV secolo

Euplio: Ficarra 1249, **Catania** E 1308, Ciminna 1308, Aci 1376, Gangi E 1416

Filippo d'Argirò: casale San Filippo del Mela 1086, Palermo E 1276, **Agira** 1308, Piazza XV secolo, Castiglione XVI secolo, Gaggi E XVI secolo, Agira E G toponimo

Epifania (Lentini): Patti E 1249, Messina 1325, Paternò E 1360

Filadelfo: S. Fratello 1192, Frazzanò E XII secolo, **Lentini** 1308

Marziano: Siracusa E XIII secolo, Gozo E 1398,

Fantino: Siracusa 1453

Tecla: Lentini G 1344, Aci E 1401,

Santi della Sicilia occidentale

Calogero: San Filippo d'Argirò E 1173, Termini E XIII secolo [inc.] 1331, Augusta M 1308, Alcamo 1379, Corleone E R 1368 E, Sciacca E G M 1377, Catania 1394, Gir-

genti 1396, Noto E 1400, Caltabellotta E G XIV secolo, Licata E XIV secolo, Polizzi E 1413, Mazara E 1435, Naro E G 1436, Paternò E 1451, Regalbuto 1471, Buccheri G XVI secolo

Cataldo: Mineo 1186, Messina 1170, Messina E 1196, Palermo 1160, Partinico E, casale 1165, Paternò E 1200, Messina M (*dei Genovesi*) 1455, Enna 1308, Licata E G XIV secolo, Malta 1400 circa, Carini E 1397, Malta 1400 circa, Corleone E 1419, Mazara E 1435 Gangi 1422, Mongialino 1456, Polizzi XV secolo

Vito: Capo s. Vito toponimo, Troina E 1169, Paternò E 1340, Palermo C 1348, **Mazara** E 1430, S. Vito lo Capo 1377, Catania 1394, Randazzo E XIV secolo, Sciacca 1410, Termini C 1412, Giuliana 1417, Salemi 1430, Girgenti M 1430 circa, Alcamo H 1434, S. Pietro Patti 1450, Monreale C 1458, Bivona E 1515, Bisacchino XVI secolo, Modica E G toponimo XVII secolo

Oliva: Monte S. Giuliano 1302, **Palermo** E H 1306, Catania 1308, Marsala XIV secolo Alcamo C 1430, Trabia E 1460

Marina (Termini): Mistretta 1215, Messina 1216, San Filippo di Demenna E 1245, Capo d'Orlando E 1308, Catania 1308

Alberto: Piazza 1332, Palermo 1416, **Monte San Giuliano** (Erice) 1424

Rosalia: **Palermo** E 1292, Enna E 1466, Bivona 1494, S. Stefano Quisquina E G XVII secolo

Felice: presso Judica 1060, S. Marco d'Alunzio M 1131, Palermo E (Monte Cane) 1417

Gerlando: **Girgenti** 1308, Sciacca 1340, Polizzi E 1386,

Gandolfo: Castelvetro 1346, **Polizzi** 1438,

Gerardo: Palermo E 1348, Termini 1412

Pellegrino: Palermo E XII secolo, Caltabellotta E XIII secolo, Giarratana E toponimo

Vitale: **Castronovo** E 1401, Polizzi E 1459

Angelo: **Licata** 1455

Leoluca: **Corleone** C 1413

Santi del Valdemone

Venera: Venella G M 1105, Maniace 1178, Milazzo E M 1198, S. Marco Demenna 1178, Cammarata E 1141 [incerto], Tusa E 1135, Mesofletu (presso Rodi Milici) 1209, Palermo (Ballarò) 1260, Adernò 1308, Caltagirone 1308, Capizzi 1308, Enna 1308, Lentini G 1308, Mazara M 1308, Modica 1308 G, Noto 1308, Oliveri 1308, Piazza 1308, Terranova 1308, Carini E 1329, Catania H 1346, **Acì** E casale 1366, Polizzi E 1387, Mascali M 1388, Alcamo E 1390, Messina 1393, Sciacca E G 1397, Mascali E 1401, Catania E 1415, Salemi 1430, Cefalù 1451, Lipari E 1455, Castronovo 1475, Gangi E XV secolo, Marsala E M XV secolo, Avola XVI secolo, Catania E (Dàgala, Santa Venerina) toponimo, Siracusa E G toponimo

Pancrazio: Messina 1185, Paternò E 1195, Messina E 1202, Cefalà E toponimo 1242, Palermo 1260, Girgenti 1305, Enna 1308, Catania 1308, casale Maurojanni 1308,

Henri Bresc

Patti 1308, Polizzi 1308, S. Pietro Patti 1308, Caronia E 1389, S. Fratello 1392, **Taormina** 1400, Mistretta E 1449, Modica E M XVI secolo

Cono: Naso M 1455

Cono o **Conone**: Paternò E XII secolo, Vizzini E 1293, Catania 1308, Polizzi E 1478, Geraci E 1482, Licodia 1443 M, Caltabellotta E XVI secolo, Nicosia E G toponimo

Conone: Lentini E M (Murgo) 1117, Catania E 1143, Gratteri E 1145, Caltavuturo 1148, Cefalù 1196

Placido: Trapani 1254, Mazara 1308, **Messina** E M (Calonero) 1334, Catania M 1404, Messina E (casale Faro) 1407, Piazza 1451

Febronia: Messina 1157, Milazzo E 1198, **Patti** E 1375 M, **Palagonia** E G XV secolo

Silvestro: Calatafimi 1308, Ragusa 1308, Palermo 1374, **Troina** 1455, Noto E XV secolo

Giovanni Teriste: Messina E 1262

Procopio (Taormina): Capizzi 1308, Troina 1308, Messina E 1350

Guglielmo: Polizzi C 1452

Nicandro: Messina G M 1094

Tallaleo: San Marco d'Alunzio E M 1091

Interferenze italo-tedesche di primo '500: alcune precisazioni

SIMONE FERRARI, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA*

Il tema storiografico relativo ai rapporti Italia-Germania all'alba della Maniera Moderna ha il suo momento apicale all'altezza dei due viaggi italiani di Albrecht Dürer, datati 1494-95 e undici anni dopo (1505-07)¹. Proprio in corrispondenza di questi estremi cronologici si delinea una congiuntura internazionale che collega Venezia e la Germania ed ha come protagonisti fra gli altri prima Jacopo de' Barbari, poi Hans Kulmbach: una sequenza specifica di soluzioni che comprende anche la diffusione ramificata delle invenzioni di Leonardo e di altri motivi sviluppati alla corte di Ludovico il Moro.

Il primo termine di riferimento, per ragioni cronologiche e specificità stilistica è rappresentato da Jacopo de' Barbari: a partire dal 1495, risulta documentato ed in stretto contatto figurativo (come provato da numerosi confronti) con Albrecht Dürer²; in quest'ultimo lustro del secolo, si afferma in pittura come precoce mediatore delle soluzioni di Leonardo, nella ritrattistica (*Doppio Ritratto con Luca Pacioli*, Musei di Capodimonte) e in quadri religiosi (*Madonna con Bambino e Santi*, Musei di Berlino) e si inserisce quindi in quel grande fenomeno di circolazione dello stile e dei modelli culturali che unisce Milano alla Serenissima. Infine, con la conclusione della *Veduta di Venezia* (1500)³, lavoro di grande impegno e di alto valore simbolico (e proprio per tali ragioni a lungo attribuito a maestri più noti come Mantegna e Dürer), suggella il prestigio acquisito in patria e si prepara a intraprendere una luminosa carriera internazionale, prima in Germania e poi nei Paesi Bassi, alla corte di Margherita d'Austria⁴. Il passaggio dalla Serenissima al servizio dell'Imperatore Massimiliano è gravido di con-

¹ Su questi temi si vedano J.C. SMITH, *Dürer*, London 2012; *Albrecht Dürer e Venezia*, a cura di G.M. Fara, Firenze 2018 ed il recente T.-H. BORCHERT, *Dürer in Detail*, Brussels 2020.

² S. FERRARI, *Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Milano 2006.

³ Su quest'opera ed altri temi più generali della grafica, si vedano D. LANDAU-P. PARSHALL, *The Renaissance Print*, New Haven-London 1994; D. LANDAU, *L'arte dell'incisione a Venezia ai tempi di Manuzio*, in *Aldo Manuzio. Il Rinascimento di Venezia*, catalogo della mostra a cura di G. Beltrami-D. Gasparotto, Venezia 2016, pp. 107-135.

⁴ Su questo momento internazionale, si veda B. BÖCKEM, *Jacopo de' Barbari. Künstlerschaft und Hofkultur un 1500*, Köln- Weimar-Wien 2016.



Fig. 1, Jacopo de' Barbari, 1502, *Ritratto Virile*, collezione privata

avuto modo di ammirare dal vero in tempi recenti⁷. Si tratta di un notevole dipinto che manifesta una doppia matrice visiva: mentre il paesaggio ricorda i celebri precedenti belliniani, l'effigiato palesa una caratura marcatamente oltremontana, al punto da fare pensare ad un artista non italiano ma tedesco. Il più affidabile candidato, da ogni punto di vista, risulta ancora una volta Jacopo de' Barbari: maestro italo-tedesco, di nascita veneziana certificata dalle fonti ma con sicure filiazioni nordiche, anche per possibili legami familiari. A tale altezza cronologica, circa 1503-1505, i confronti risultano assai stringenti con opere presumibilmente coeve, dal *Ritratto d'uomo* di Berlino, già citato, alla *Testa di Cristo* a Weimar, fino al *Redentore Benedicente* di Dresda. Da un punto di vista generale, colpisce la stretta derivazione, di carattere stilistico ma anche iconografico (e quindi segnata da un valore simbolico e rivendicativo) dal celebre *Autoritratto* di

sequenze, foriero di cambiamenti e di notevoli ricadute culturali. Con la *Lettera sulla eccellenza della Pittura*, raro ed originale documento dedicato a Federico il Saggio, l'artista si inserisce con enfasi retorica nel solco delle note battaglie di Leonardo sul "Paragone". Il suo stile pittorico di questa fase, rispetto alle declinazioni veneziane degli anni precedenti, nel segno di Alvise Vivarini, mostra una marcata sterzata in direzione nordica. In questo senso può essere letto il *Ritratto d'uomo* dei Musei di Berlino, già attribuito a Bartolomeo Veneto⁵, così come il *Ritratto Virile* di collezione privata (Fig. 1) reso noto da alcuni anni e correttamente accostato proprio a Jacopo de' Barbari⁶.

A questo momento di esibita fascinazione nordica risale anche il *Ritratto di architetto* (Fig. 2) che ho

⁵ F. SCHOTTMÜLLER, *Ein unbekanntes Bildnis des Bartolomeo Veneto*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", XXXIII, 1911, pp. 19-24.

⁶ Si rimanda a E.M. DAL POZZOLO, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso 2008, pp. 51-52.

⁷ Per un approfondimento si veda S. FERRARI, *Un ritratto di architetto dei primi del Cinquecento*, in corso di stampa.

Dürer (1500) conservato all'Alte Pinakothek di Monaco⁸. Il fortissimo valore iconico del prototipo viene ripreso (in termini ideologicamente più sfumati) per delineare la caratura umanistica, intellettuale e professionale del personaggio rappresentato, che in questo caso può essere presumibilmente identificato. In alcuni studi su Jacopo de' Barbari, fra le sue opere anticamente citate ma fino ad oggi non rintracciate, troviamo il *Ritratto dell'architetto Hans Behaim*⁹. Tale dato che, in assenza di possibili riscontri figurativi, rischiava di restare privo di valore, deriva da una notizia fornita nel noto repertorio di Neudörfer (1547) che, nelle sue *Nachrichten* sui più celebri artisti di Norimberga, menziona proprio un'opera di Jacob Walch (uno dei nomi, insieme a quello di "Maestro del Caduceo", con i quali Jacopo de' Barbari viene nominato ed identificato), vale a dire il *Ritratto di Hans Behaim*¹⁰. La notizia risulta di grande utilità: il celebre Hans Beheim il Vecchio (o Behaim, Beham), è un architetto universalmente riconosciuto all'epoca, un protagonista indiscusso e con un ruolo eccezionale a Norimberga dal 1503 fino al 1538¹¹. La sua notorietà rende quindi più che probabile l'identificazione con il personaggio in questione e la più antica testimonianza di Neudörfer, che collega il suo nome ad un'opera di Jacopo de' Barbari, rafforza tale ipotesi.

Da un punto di vista generale, anche il "tipo" rappresentato si inserisce in un preciso filone iconografico sviluppato solo in seguito in Italia ma che invece in Germania, già nei decenni precedenti, vanta diverse prove, a conferma del successo di tale fenomeno, per arrivare poi ad uno degli esempi più noti grazie a Dürer che, nel *Ritratto di Hierony-*



Fig. 2, Jacopo de' Barbari, 1503-06, *Ritratto di architetto*, collezione privata

⁸ Sul tema in generale, J. HALL, *L'autoritratto. Una storia culturale*, Torino 2014. Per contestualizzazioni di ampio respiro: E. FILIPPI, *Umanesimo e ragione viva. Dürer fra Cusano ed Alberti*, Verona 2011; G. CUOZZO, *Raffigurare l'invisibile. Cusano e l'arte del tempo*, Milano-Udine 2012.

⁹ La menzione, presente già in A. DE HEVESY, *Jacopo de Barbari. Le maître au Caducée*, Paris 1925, p. 47, ricompare anche nell'elenco on line molto preciso e minuzioso dell'Institut national d'histoire de l'art (Agorha.inha.fr).

¹⁰ J. NEUDÖRFER, *Nachrichten von Künstler und Werkleuten in Nürnberg*, a cura di G.W.K. Lochner, Wien 1875, pp. 130-131.

¹¹ E. EICHORN, *Hans Beheim. Nürnbergs Stadtbaumeister der Dürerzeit*, München 1990.



Fig. 3, Jacopo de' Barbari, 1502, *Busto di Cristo*, Svizzera, collezione privata

mo Tedesco (disegno propedeutico alla *Pala del Rosario*) immortala il grande protagonista ed ideatore del nuovo Fondaco veneziano della Nazione tedesca¹².

A questo primo lustro trascorso in Germania risale anche il curioso ma poco considerato disegno con il *Busto di Cristo* (collezione privata, Fig. 3), la cui attribuzione è confermata anche da Pietro Marani¹³. Si tratta di una intrigante soluzione che coniuga un esibito carattere düreriano, come molte altre opere a queste date, con una sensibilità e una sottigliezza di chiara matrice leonardesca. Il motivo ricompare infatti in una versione dipinta attribuita a Giampietrino e conservata a Brera e arricchisce quindi il vasto capitolo che riguarda la diffusione di spunti leonardeschi (derivati dal maestro e trasmessi dai numerosi seguaci) in Europa, dalla Germania alle Fiandre, da Dürer a Joos Van Cleve¹⁴.

La dimensione internazionale acquisita da Jacopo de' Barbari ai primi del Cinquecento, confermata dagli incarichi ricevuti da committenti altolocati (Alberto di Brandeburgo, Enrico V il Pacifico, Massimiliano, Federico il Saggio ed altri), trova riscontro nelle suggestioni derivate in ambito pittorico da Hans Süss Von Kulmbach. Come è ricordato da fonti antiche e studi recenti, l'interferenza con Jacopo de' Barbari rappresenta un elemento persistente nel corso della sua attività, dalla pittura alla grafica alla xilografia, confermato anche da possibili e comprensibili scambi attributivi fra i due colleghi¹⁵.

Come noto Kulmbach, a lungo attivo a Norimberga, è un maestro segnato da una doppia gemmazione stilistica, che di volta in volta rimanda a Dürer o a Jacopo de' Bar-

¹² Si veda S.P. OAKES, "Hieronimo Thodesco" and the Fondaco dei Tedeschi. A Reappraisal of the Documents and Sources relating to a German Architect in early Sixteenth-Century Venice, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 72, 2009, 4, pp. 479-496.

¹³ P.C. MARANI, *Dürer, Leonardo e i pittori lombardi del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di K. Herrmann Fiore, Milano 2007, pp. 51-69, in part. p. 56.

¹⁴ Su quest'ultimo, nello specifico, si veda *Leonardo des Nordens, Joos Van Cleve*, catalogo della mostra a cura di P. van den Brink, Stuttgart 2011.

¹⁵ Un fondamentale contributo risulta quello di M. TAGEL-WELZ, *Hans Süss von Kulmbach. Sein Verhältnis zu Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer*, in *Nürnberg's Glanz. Studien zu Architektur und Ausstattung seiner Kirchen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, a cura di von J. Fajt-M. Hörsch-M. Winzeler, Köln 2019, pp. 359-378.

bari o ad entrambi. Le desunzioni da quest'ultimo sono numerosissime e reiterate negli anni: temi iconografici come la *Vanitas* (donna nuda allo specchio) sviluppano un filone che accomuna tutti e tre gli artisti; ampiamente sfruttato è anche il tipo femminile "eccentrico", con forme allungate, facce larghe, arti penduli un po' indolenti e spalle cadenti, che rappresenta uno dei marchi distintivi dell'incisore veneziano. Nella ritrattistica le affinità sono tali da sfiorare lo scambio attributivo: il *Ritratto d'uomo* di Norimberga è assolutamente contiguo al *Ritratto d'uomo* di Jacopo de' Barbari sopra citato e conservato ai Musei di Berlino. Non mancano poi similitudini di carattere più generale, come la volontà di rapportarsi al canone della mimesis imitativa, fino all'illusionismo più spinto¹⁶: il tema, assai noto e praticato da Dürer, trova un apice in Jacopo de' Barbari proprio in questi anni, con la splendida *Natura morta* del 1504 (Monaco, Alte Pinakothek), alla quale Kulmbach in certa misura risponde con la *Ragazza con la ghirlanda e il gatto sulla finestra* (New York, Metropolitan Museum of Art).



Fig. 4, Hans S. Von Kulmbach, 1513, *Ritratto di Bianca Maria Sforza*, ubicazione ignota

Kulmbach mostra poi un respiro ed una cultura visiva ramificata ed internazionale, aperta alle più mutevoli suggestioni. Nel dipinto con *Salomé, Zebedeo e i figli* (Saint Louis, Missouri, Saint Louis Art Museum), la smorfia presente nel volto maschile in secondo piano rimanda ad una diffusissima soluzione leonardesca sviluppata in ambito nazionale ed internazionale, da Bramantino al "Maestro di Bolea"¹⁷. Il disegno (perduto) con il risoluto profilo di Bianca Maria Sforza (Fig. 4) riprende invece un noto

¹⁶ Per il tema della Mimesis a confronto con altri concetti fondamentali dell'epoca (Idea e Bellezza) si veda S. FERRARI, *Dürer e Leonardo. Il Paragone delle Arti a Nord e a Sud delle Alpi*, prefazione di L. Magnani, Genova 2020, pp. 103-106.

¹⁷ Sulla nascita del motivo, si veda A. COTTINO, *Tracce di bramantismo e leonardismo e la fortuna di un'invenzione di Leonardo in Defendente Ferrari*, in *I luoghi di Leonardo. Milano, Vigevano e la Francia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di S. Ferrari, in "Valori Tattili", 8, 2016, pp. 93-104. Per la ripresa del motivo espressivo anche da parte del "Maestro di Bolea" si veda, sempre nello stesso volume, S. FERRARI, *Milano capitale. Persistenza e diffusione dei modelli in ambito europeo*, pp. 53-63.

prototipo di De Predis, pittore non a caso apprezzato come ritrattista in ambito tedesco ed imperiale¹⁸.

Infine, l'arioso dipinto con la *Chiamata di San Pietro* (Firenze, Galleria degli Uffizi), terso e luminosissimo, vanta fra i possibili precorriti il noto capolavoro di Konrad Witz (*La pesca miracolosa*) custodito al Museo di Arte e Storia di Ginevra: un autore ancora oggi degno di ulteriori approfondimenti ma di caratura comunque eccezionale ed internazionale e al centro delle grandi dinamiche europee dell'epoca, grazie all'assimilazione integrale dei modelli fiamminghi e ai possibili legami con la cultura italiana¹⁹. Witz Rappresenta quindi un ulteriore termine di confronto per un artista poliedrico e dal respiro prismatico e sfaccettato come Kulmbach.

¹⁸ Sui disegni di Kulmbach si veda il ricco studio di B. BUTTS, *The Drawings of Hans Süß von Kulmbach*, in "Master Drawings", vol. 44, nr. 2, 2006, pp. 127-212.

¹⁹ Sul pittore e la congiuntura stilistica di ampio respiro si vedano: F. ELSIG, *L'arte del Quattrocento a Nord delle Alpi*, Torino 2011, pp. 38-40; *Konrad Witz*, catalogo della mostra a cura di B. Brinkmann, Ostfildern 2011; F. ELSIG, *La peinture dans le duché de Savoie à la fin du Moyen Âge*, Cinisello Balsamo (Milano) 2016.

Dalla storia alla teoria dell'arte: “fortuna” e “virtù” nella Vita di Vasari di Bernardino Pintoricchio, pittore di “molta pratica” (e poca invenzione)

CRISTINA GALASSI, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA

Il tema dell'aneddotica d'artista è di straordinaria trasversalità cronologica ma anche geografica. Da quando comincia a verificarsi una sensibile trasformazione nell'atteggiamento della società verso i pittori e gli scultori, da quando, cioè, viene riconosciuto all'artista un ruolo decisamente importante nelle fasi evolutive della storia e della cultura – questo processo inizia per Ernst Kris e Otto Kurz, autori di un celebre testo intitolato *La leggenda dell'artista* (1934), in epoca ellenistica con gli scritti di Senocrate e Duride di Samo – la considerazione per un'attività classificata, fino a quel momento, come manuale e dunque di basso livello, cresce in modo considerevole. Nascono le biografie d'artista e con esse le leggende, i racconti di imprese mirabolanti, gli aneddoti. Come ha giustamente sottolineato Enrico Castelnuovo, nella prefazione al volume sopra citato, è la «laicizzazione della produzione artistica» che «ha consentito il sorgere della storiografia», quando le opere cioè iniziano a essere considerate per la loro qualità e non per la loro funzione sociale, magica o religiosa e i biografi assicurano «per secoli la sopravvivenza degli artisti», ne tracciano i ritratti, che spesso hanno caratteri comuni, contengono episodi che si ripetono in maniera costante, «formule biografiche, veri e propri *topoi*, luoghi comuni, aneddoti ricorrenti» e stereotipati che tendono a riconoscere alla figura dell'artista una eccezionalità, una straordinarietà rispetto al sentire comune¹.

La nota dominante di molti di questi ritratti è quella di «una intenzionale contrapposizione tra l'insipienza del principe, qui assunto a rappresentante di tutti i profani, e la consumata perizia dell'artista» che mantiene verso principi e governanti «un atteggiamento di altera e talvolta perfino disdegnosa arroganza»². Echi della tradizione classica, secondo cui il principe e l'artista si affrontano da pari a pari, si avvertono di frequente nell'aneddotica rinascimentale. Come hanno mostrato Rudolf e Margot Wittkover³, sulla scia dell'*auctoritas* dei classici, l'aneddoto d'artista ha avuto ruoli via via diversi, fondendosi con l'*exemplum*, facendosi parte dell'*historia* e acquisendo nei secoli uno spazio specifico, anche fuori dalla biografia artistica, fino a diventare nell'Ottocento, il portabandiera di un nuovo modo di guardare alle grandi personalità del passato, al servizio del presente.

Riflettere su questa particolare e ricchissima materia letteraria consente non solo di approfondire la conoscenza storico-culturale di molti contesti, ma di capire anche come venga vei-

¹ E. CASTELNUOVO, *Presentazione*, in E. KRIS-O. KURZ, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, prefazione di E.H. Gombrich, Vienna 1934, ed. it. Torino 1980, pp. VII-XII, in part. IX-X.

² E. KRIS-O. KURZ, *La leggenda dell'artista...*, 1980, pp. 39-40.

³ R. WITTKOWER-M. WITTKOWER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, trad. di F. Salvatorelli, Torino 1968 (ed. originale London 1963).

colata all'esterno la conoscenza di illustri maestri e, in taluni casi, delle scuole artistiche da essi rappresentate. Uno studio impostato su questa tematica consente di far capire come nasce e si sviluppa il mito dell'artista. Spiegare l'arte al grosso pubblico attraverso l'aneddotica è un modo straordinariamente efficace per avvicinarlo alla comprensione di certi aspetti, altrimenti difficilmente comprensibili. L'aneddotica si presta benissimo non solo a rendere piacevoli e comprensibili concetti spesso sofisticati, ma anche per raccontare l'arte da un punto di vista diverso, più accostante e, mi si passi l'espressione, democratico. Una ricognizione bibliografica effettuata a titolo orientativo ha evidenziato la mancanza di studi approfonditi relativi all'argomento. A parte il testo di Emmanuelle Hénin, *La Théorie subreptice: les anecdotes dans la théorie de l'art* (Turnhout, Brepols, 2012), un importante convegno tenutosi a Parigi nell'ottobre 2015, *Topoi et anecdotes artistiques: fortune, forme, fonction, de l'antiquité au XVIII siècle*, che ha riguardato soprattutto l'aspetto filologico-letterario del problema e ancora, a cura sempre della Hénin e di Valérie Naas, *Le mythe de l'art antique: entre anecdotes et lieux communs*, (Paris, CNRS Editions, 2018), il tema è abbastanza disertato dagli studi. In Italia, freschissimo di stampa (2020), è il primo numero, monografico, della nuova serie di "Fontes. Rivista di iconografia e storia della critica d'arte", dedicato a *Gli aneddoti tra arte, storia e genere*, con vari contributi sull'argomento. Premesso quindi che l'aneddotica artistica non è solo un fenomeno letterario, ma anche mezzo e strumento per consegnare alla storia le virtuose capacità tecniche e imitative degli artisti più dotati, ci interessa verificare come vengano presentati da Giorgio Vasari gli artisti della scuola umbra attraverso l'aneddotica⁴. L'aneddoto è elemento fondamentale, infatti, nell'immagine pubblica e nella valutazione critica, non solo del singolo artefice ma anche di una scuola artistica e anche nell'immagine collettiva di una città o regione. Riguardo al singolo artista, fin dalle origini del biografismo storico-artistico, l'aneddoto, ma anche le facezie, i motti, servono a dare spessore all'intelligenza e al carattere dell'*artifex*, mostrandolo in una dimensione extra-professionale, sociale e umana, che possa validare il giudizio estetico alla luce di quello morale, oppure per facilitare la nostra identificazione con lui, aggiungere un tocco alla biografia ufficiale, al fine di mostrarcene le umane debolezze o di illuminarne il talento in una luce nuova e insolita. Una ricca aneddotalica riguarda per esempio Pietro Perugino e Bernardino Pintoricchio, certamente gli artisti più noti del Rinascimento umbro, i cui profili servono a tracciare l'idea che Vasari ha della scuola umbra, vale a dire una scuola le cui coordinate interpretative confermano quel «relativismo storico-geografico» e quella «spregiudicata 'miopia' toscoromanocentrica»⁵ che serve a relegare i due maestri nella periferia artistica e topografica della Rinascenza italiana insieme agli altri maestri imperfetti della seconda età. È probabilmente nel viaggio in Umbria del 1566 che Vasari aveva avuto modo di contattare più da vicino gli allievi e i discepoli di Perugino, compreso Pintoricchio, la cui biografia, più che raddoppia nella stesura del 1568 andando anche ad arricchirsi di un catalogo più esaustivo delle opere non esente tuttavia da qualche imprecisione anche cronologica. Anche per Pintoricchio, quindi, fondamentale si rivela la lettura della "Vita" di Vasari nelle due redazioni del 1550 e del

⁴ Sull'argomento C. GALASSI, *La leggenda dell'artista. L'aneddotica nelle Vite dei pittori umbri del Rinascimento*, in "Bollettino storico della città di Foligno", vol. XLIII-XLIV, 2021, pp. 321-332. Ma vedi anche EADEM, *Dalla Torrentiniana alla Giuntina: Pietro Perugino e gli artisti umbri del Rinascimento nelle Vite di Giorgio Vasari*, in «Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», N. S., 72/73 2010/2011 (2012), pp. 89-109; EADEM, *Anzi che venisse in cognizione Pietro Perugino: Benedetto Bonfigli e Niccolò di Liberatore (detto impropriamente Alunno) nelle Vite di Giorgio Vasari*, in Finis Coronat Opus. *Saggi in onore di Rosanna Cioffi*, a cura di G. Brevetti, A. Di Benedetto, R. Lattuada, O. Scognamiglio, Todi 2021, pp. 75-79.

⁵ F. CONTE, *Cronache vasariane per il XXI secolo: rotte di inchiesta*, Torino 2010, p. 18.

1568, che ancora più che per Perugino costruisce un'immagine non certo esaltante del pittore, come di un artista di provincia, un praticone che usa espedienti di basso profilo, colori e ori luccicanti per solleticare il palato di committenti di basso profilo intellettuale⁶. Ha scritto giustamente Pietro Scarpellini che «in poche altre occasioni il biografo aretino, sempre abbastanza prudente e abile nel graduare luci e ombre, pur facendo alla fine emergere un suo giudizio conclusivo, ci ha presentato un quadro così tutto nero». Se a Perugino, nonostante le numerose riserve sull'artista, riconosce comunque le doti del grande pittore, «al Pintoricchio non concede proprio nulla, ne dice tutto il male possibile»⁷. Infatti Vasari nel proemio sia della Torrentiniana che della Giuntina si serve della Vita di Bernardino Pintoricchio, artista che ha goduto di una fama discontinua e intermittente nella storiografia artistica forse anche a seguito del giudizio lapidario dell'aretino, per illustrare il rapporto, sempre alterno e precario, tra fortuna e virtù e concludendo che Pintoricchio «ebbe nondimeno molto maggior nome che le sue opere non meritavano» (G)⁸. Seppure il profilo biografico che traccia del pittore perugino sia negativo e decisamente denigratorio, in quanto non fondato su disegno e invenzione (Pintoricchio «fu persona che ne' lavori grandi ebbe molta pratica e che tenne di continuo molti lavoranti nelle sue opere» (G)⁹, che piace «alle persone che poco di quell'arte intendevano», includendo in questa categoria i grandi committenti romani, papi e cardinali sui gusti dei quali Vasari esprime riserve, che usa una pittura di effetto per raggiungere «maggior lustro e veduta» usando materiali come lo stucco e l'oro, «cosa goffissima nella pittura» (G)¹⁰, la sua Vita rappresenta una pietra miliare nella storiografia sull'artista non solo per le numerose informazioni fornite da Vasari riguardo la sua attività perugina, senese e romana¹¹ ma anche per altri aspetti fondamentali: la sua formazione giovanile avvenuta sotto l'egida del Vannucci¹², menzionata anche nella biografia del Perugino¹³; il rapporto con Raffaello, certo a tutto vantaggio di quest'ultimo; il ruolo del Pintoricchio nell'aver trasferito il paesaggio vero dei fiamminghi in scala monumentale, in particolare quando Vasari accenna alle commissioni di papa Innocenzo VIII per alcune sale e logge nel palazzo del Belvedere¹⁴; le capacità ritrattistiche

⁶ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, III, Firenze 1971, pp. 571-578.

⁷ P. SCARPELLINI, "Fortuna" del Pintoricchio, in P. SCARPELLINI-M.R. SILVESTRELLI, *Pintoricchio*, Milano 2004, pp. 11-20, in part. 13. Precedentemente IDEM, *Le fonti critiche relative ai pittori umbri del Rinascimento*, in *L'Umanesimo umbro*, atti del IX convegno di studi umbri, Perugia 1977, pp. 623-665, in part. 635-636.

⁸ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, 1971, p. 571. Ma un'espressione simile è anche in T.

⁹ IDEM, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, 1971, p. 574. L'espressione è quasi identica in T.

¹⁰ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, 1971, p. 574. L'espressione è quasi identica in T.

¹¹ Sull'attività romana C. LA MALFA, *L'attività romana di Pintoricchio nelle fonti*, in Eadem, *Pintoricchio a Roma. La seduzione dell'antico*, presentazione di F. Buranelli, Cinisello Balsamo (Mi) 2009, pp. 25-37, in part. per Vasari, pp. 28-35. Nella prima edizione Vasari menziona soltanto i lavori per papa Alessandro VI nei Palazzi Vaticani e a Castel Sant'Angelo, gli affreschi in Santa Maria all'Araceli e la notizia, inedita, della decorazione di due cappelle e della volta della cappella maggiore nella chiesa di Santa Maria del Popolo. In Giuntina la struttura della biografia rimane simile ma l'intera biografia viene rivista e ampliata. Per questi aspetti si rimanda al testo di La Malfa.

¹² G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, 1971, p. 571: «avendo dunque costui nella sua prima giovinezza lavorato molte cose con Pietro da Perugia suo maestro» (G). Ma un'espressione simile è anche in T.

¹³ IDEM, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, 1971, p. 612: «Fu anco discepolo di costui il Pinturicchio pittore perugino, il quale, come si è detto nella Vita sua, tenne sempre la maniera di Pietro» (G). Simile l'espressione in T. La collaborazione fra i due artisti viene ripresa in G nella vita di Pintoricchio che avrebbe «lavorato in Roma al tempo di papa Sisto, quando stava con Pietro Perugino»; IDEM, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, 1971, p. 573.

¹⁴ IDEM, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, 1971, p. 574: «E non molto dopo, cioè l'anno 1484, Innocenzio Ottavo genovese gli fece dipingere alcune sale e logge nel palazzo di Belvedere, dove fra l'altre cose, sì come volle esso Papa, dipinse una loggia tutta di paesi, e vi ritrasse Roma, Milano, Genova, Fiorenza, Venezia, e Napoli alla maniera de' Fiamminghi, che come cosa insino allora non più usata piacque assai» (G).

dell'artista che emergono in più punti della biografia, soprattutto in Giuntina¹⁵; le sue grandi doti di colorista¹⁶ e, nella seconda edizione, il collegamento effettuato con Benedetto Bonfigli, artista perugino di una generazione e mezzo precedente e geniale anticipatore di una pittura che si trasforma in una stupefacente cronaca colorata, dove l'intreccio di spettacolarità e naturalezza, finzione e realtà, come in Pintoricchio, fa dimenticare anche ingenuità ed imperfezioni formali. I *topoi* che Vasari utilizza per far emergere il ritratto del pittore umbro sono tra quelli ricorrenti nelle Vite degli artisti: il pittore è immeritatamente aiutato dalla fortuna (prologo della Vita sia in T che G); il successo che arride alla sua maggiore impresa, la Libreria Piccolomini del Duomo di Siena, è tutto merito di Raffaello, suo giovane collaboratore, al quale sono da riferire «gli schizzi e i cartoni di tutte le storie che egli vi fece» (G)¹⁷; i suoi committenti si intendono poco d'arte ma l'artista li accontenta per essere «presto», rapido nelle consegne (epilogo di G)¹⁸; è un pittore più di pratica» che di invenzione (questo termine non ricorre mai nella biografia di Pintoricchio mentre «pratica» ricorre due volte¹⁹); morì per il dispiacere di aver dormito senza saperlo accanto a una cassa piena di 500 ducati d'oro, dove riutilizza il *topos* dell'artista avaro e attaccato al danaro²⁰. Vasari è il primo, inoltre, a bollare il pittore e l'iperdescrittivismo di sapore goticizzante del maestro, dotato ai suoi occhi di uomo del Cinquecento di tanta, forse troppa fortuna e «molta pratica», come una testimonianza ancor più provinciale e periferica dell'arte umbra, un'arte buona, per via di quell'uso eccessivo di «ornamenti di rilievo messi d'oro» per palati poco raffinati («per sodisfare alle persone che poco di quell'arte intendevano»). Nell'appartamento Borgia Pintoricchio, dedito a una pittura decorativa e di solo effetto per ottenere «maggior lustro e veduta», utilizza materiali come lo stucco e l'oro «il che è cosa goffissima nella pittura» rivelando anche scarsa conoscenza delle regole prospettiche come dice esplicitamente Vasari quando descrivendo «in dette stanze una storia di S. Caterina, figurò gl'archi di Roma di rilievo e le figure dipinte di modo che, essendo inanzi le figure e dietro i casamenti, vengono più inanzi le cose che diminuiscono che quelle che secondo l'occhio crescono: eresia grandissima nella nostra arte»²¹. È in questa biografia, però, che Vasari parla anche di due altri pittori umbri quattrocenteschi, operosi «inanzi che venisse in cognizione Pietro Perugino», Benedetto Bonfigli e Niccolò di Liberatore, da lui impropriamente ribattezzato, Alunno, focalizzando l'attenzione sull'esistenza in Umbria di tradizioni pittoriche ben radicate prima dell'avvento di Perugino²². Nonostante ciò, la conclusione sull'artista umbro non può che essere *tranchant*: «E questo sia il fine della Vita di Pinturicchio, il quale fra l'altre cose sodisfece assai a molti principi e signori, perché dava presto l'opere finite, si come si desiderano, se bene per avventura manco buone che chi le fa adagio e consideratamente»²³.

¹⁵ IDEM, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, 1971, pp. 572-573, dove accenna ai ritratti della Libreria Piccolomini: «la quale opera è tutta piena di ritratti di naturale, che di tutti sarebbe longa storia i nomi raccontare» (G). Per altri passaggi relativi a ritratti, IDEM, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, 1971, p. 574, per il ritratto di Giulia Farnese (T, G); IDEM, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, 1971, p. 575, per il ritratto della regina Isabella (G).

¹⁶ *Ibidem*. Sempre a proposito della Libreria Piccolomini Vasari afferma che «è tutta colorita di fini e vivacissimi colori e fatta con varii ornamenti d'oro e molto ben considerati spartimenti nel cielo» (G).

¹⁷ IDEM, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, 1971, pp. 571-572. Leggermente diversa l'espressione in T: «dove tutti gli schizzi delle storie della libreria fece i cartoni Raffaello che benissimo aveva appresa la maniera di Pietro». Sempre in G Vasari descrive minuziosamente i soggetti degli affreschi.

¹⁸ IDEM, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, 1971, p. 578.

¹⁹ IDEM, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, 1971, p. 575: «Fece costui infinite altre opere per tutta Italia, che per non essere molto eccellenti, ma di pratica, le porrò in silenzio» (T, G).

²⁰ IDEM, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, 1971, p. 576 (T, G).

²¹ IDEM, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, 1971, pp. 574-575 (G). L'affermazione è anche in T.

²² IDEM, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, 1971, pp. 576-578.

²³ IDEM, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, 1971, p. 578 (G).

La ‘Tavola delle cose piu notabili’ in Armenini come paratesto

MARIA GIULIA AURIGEMMA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CHIETI

Studiando i *Veri precetti della pittura*¹ di G.B. Armenini ho confrontato l’edizione a stampa del 1988 commentata² con quella online Memofonte e infine con la riproduzione dell’originale edito nel 1587³, e ho constatato che in quest’ultimo compariva una parte del testo non inserita nelle prime due versioni, peraltro indispensabili per uno studio moderno del testo: la cinquecentina contiene infatti una *Tavola delle cose piu notabili* che va considerata come paratesto e quindi come parte dell’architettura-libro, uno strumento critico-lessicale che sinora non è stato indagato (Figg.1-2).

Seguendo Gérard Genette in «Seuils» (1987 – dove si preferisce ‘Peritesto’), Bossier e Sheffer⁴ indagano il paratesto «come demarcatore di confini tra due spazi diversi», «zona di transizione nella quale l’autore dirige l’interpretazione del libro da parte dei lettori», plusvalenza che lo rende indispensabile «sistema speculare», «andirivieni continuo in cui si esplicitano i riferimenti d’obbligo tra chi scrive e tra chi legge», «laboratorio intertestuale», «fenomeno ordinario e nello stesso tempo sfuggente». In *I Dintorni del testo*⁵, Maria Gioia Tavoni spiega la funzione degli indici per agevolare i processi mnemonici sia in manoscritti che a stampa: ne esistono due categorie negli incunaboli,

¹ *De’ veri precetti della pittura, libri tre: Ne’ quali con bell’ordine d’vtili, & buoni auertimenti, per chi desidera in essa farsi con prestezza eccellente, di dimostrano i modi principali del disegnare, & del dipignere, & di fare le pitture, che si conuengono alle condizioni de’ luoghi, & delle persone. Opera non solo vtile, & necessaria à tutti gli artefici per cagion del disegno lume, & fondamento di tutti l’altre arti minori, ma anco à ciascun’altra persona intendente di così nobile professione, al Serenis. Sig. il Signor Guglielmo Gonzaga, Duca di Mantoua, di Monferrato, &c.* di M. Gio. Battista Armenini da Faenza libri tre, in Ravenna appresso Francesco Tebaldini 1587 (cui si deve la Dedicata a Guglielmo Gonzaga duca di Mantova e del Monferrato datata 31 ottobre 1586), con licenza dell’Ordinario e della Santissima Inquisizione. Subito dopo la *Dedica* e prima del *Proemio*, da cui inizia la numerazione delle pagine, che non comprende la *Conclusiones*, inizia la *Tavola* di quindici pagine non numerate.

² G.B. ARMENINI, *De’ veri precetti della pittura*, Torino 1988, ed. a cura di M. Gorrieri, corredata da tre indici (nomi, luoghi e concetti), e Memofonte online digitalizzata; è possibile che in queste due edizioni moderne la *Tavola* si stia esclusa perché considerata prodotta dall’editore, ma io ritengo che sia stata stilata dall’autore perché vi è operata una scelta intrinseca e critica al fine di indirizzare i giovani ed essere aderente alla pratica. Per ulteriori approfondimenti rinvio ad un mio prossimo studio.

³ The Getty Research Institute, ND1130. A72 1587, online.

⁴ *Soglie testuali: funzioni del paratesto nel secondo Cinquecento e oltre*, atti della giornata di studi a cura di P. Bossier-R. Scheffer, Manziana (Roma) 2010: *Seuils* è tradotta in italiano nel 1989 per Einaudi come *Soglie. I dintorni del testo*.

⁵ M. SANTORO, *Nulla di più ma neppure nulla di meno: indagine paratestuale*, Roma 2005, pp. 9-19: pp. 3-13 e più in particolare M.G. TAVONI, *Per aconcio le lo lectore che desiderasse legiere piu in uno luobo che*

per nomi ed per indici tematici (la *tavola* in questione rientra nella seconda), dove *tabula* o *tabulae* è espressione preferita rispetto ad *index*, e Ann Blair ha proposto di studiare gli indici secondo la tipologia di disciplina.

Tutte le definizioni sopra riportate mi hanno condotto all'interesse per la *Tavola*, come pure *Fabula in tabula*⁶, espressamente dedicato agli indici: proprio nel '500 si norma il sistema di *intabulare*, che richiede una certa fatica, come ausilio di memoria e per scoprire qualcosa di nuovo, come *ordo narrationis*, mappizzazione del testo, con lessici e concordanze non solo alfabetici ma per materie, anche con la funzione didattica ben presente in Armenini. Nei *Veri precetti* la *Tavola* copre tutti questi compiti: posta all'inizio essa dà molte indicazioni immediate, una vera sinossi che rispecchia l'intento del libro ripetuto dall'autore di «chiarezza et brevità» (e «maggior chiarezza e facilità»); come schema delle materie con le pagine essa è predisposta a stampa conclusa, per una necessità editoriale (non c'è un indice dei capitoli), e se messa a confronto col testo dà spunti indicativi di dove l'autore voleva porre l'accento, tra concetti e soggetti.

Non è possibile in questa sede raffrontare la *Tavola* con altre di testi coevi, ma non si tratta di un elenco meccanico, perché si creano voci *ad hoc* articolate per i contenuti, spesso piccole frasi per *cose notabili*: la *Tavola* non è oggettiva ma soggettiva, tanto è vero che se si raffronta l'utilissimo *Indice dei concetti* dell'edizione del 1988 l'occorrenza dei vocaboli e la loro stessa presenza è diversa rispetto a quella della *Tavola*. Ugualmente interrogando la versione Memofonte per la ricerca dei vocaboli alcune parole sono ricorrenti, ma non nella *Tavola*, per esempio la parola *giudizio*, e anche *intelligenza*, solo *giudizio* per i colori; allo stesso modo *diligenza* ricorre spessissimo nella trascrizione online, come pure *prestezza*, *ordine*, e tuttavia non troppo tra le *cose notabili* perché non usate come concetto proprio, ma solo una volta (*grata a ognuno*), quindi non a sé ma come sostantivo qualificante.

La *Tavola* inoltre lega i due estremi del libro, ossia *Proemio* e *Conclusioni*; Armenini ribadisce che non ha «ragionato con chiari et alti intelletti, limati nello studio delle lettere, ma però con belli e con sottili ingegni» quindi distingue tra *intelletti* e *ingegni* rispetto a quelli «atti a capir quello che a loro soli proviene, come sono i principianti, ai studiosi et alli amatori delle belle arti»; e infatti se si guarda la *tabula* proprio *ingegno* ricorre il doppio di *intelletto*, ma «intelletto crea le inventioni», cui segue quattro volte *inventioni*.

nel'altro...': gli indici nei primi libri a stampa, in *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro*, atti del convegno internazionale, Roma 2005 (*Indici nei primi libri a stampa*, I), pp. 57-79.

⁶ *Fabula in tabula: una storia degli indici dal manoscritto al testo elettronico*: atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia a cura di C. Leonardi, Spoleto 1995. Una traccia per un uso dell'indice non a fine stampa con i contenuti ma pre-stampa come piano dell'opera la vedo nella lettera del 15 dicembre 1547 da Annibal Caro a Vasari a Rimini: "M'avete data la vita a farmi veder parte del commentario, che avete scritto de gli artefici del disegno, che certo l'ho letto volentieri e più par degno d'esser letto da ognuno per la memoria, che vi si fa di molti uomini da bene, e per la cognizione, che se ne cava di molte cose e di varii tempi, per quel ch'i ho veduto fin qui, e che voi promettete ne la tavola davanti". Che cosa si intende per "tavola davanti", un indice già pronto dell'opera, quindi un paratesto che precede ("davanti") o che già comprendeva quel che andava scritto in avanti (ossia "davanti")? (Da Memofonte, Carteggio Vasariano online, 105). C.M. SIMONETTI, *La vita delle "Vite" vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze 2005, pp. 117, 141-149, per gli indici delle due edizioni a confronto.

Armenini ricerca l'eccellente individuale a mio parere già dal *Proemio* in cui vuole destinare il volumetto a chi desidera farsi tale, e meno l'ottimo universale postulato da Vasari (*universale* ricorre nella *Tavola* non troppo spesso, più o meno quanto *ottimo*, una volta come *ottimo giudizio*); del resto Vasari è pochissimo presente nel testo, e se nell'Indice dei nomi del 1988 ovviamente ricorre soprattutto nel commento critico (nell'edizione Memofonte si incontra solo tre volte) nella *Tavola* è ricordato esplicitamente una sola volta e non in modo elogiativo; se è ripresa da Giorgio (e da lui parzialmente disattesa) la scelta di menzionare, almeno nella *Tavola*, artisti non più in vita⁷, l'Aretino è criticato per l'aver trattato di *fantozzi dipinti in campo d'oro* (indicati nella *Tavola*, ma solo una volta rispetto al testo⁸). Nella prima pagina è da notare l'assenza di *accademia*: con evidente distacco, per non dire rifiuto, gli *accademici*⁹ appaiono in tutto il volume solo una volta, nel libro I, però in riferimento al granduca Cosimo, e collegabili all'unico debole disegno attribuito ad Armenini e tratto da Vasari¹⁰.

Dal punto di vista del lessico, *eccellente* si abbina spesso ad azioni, come *prestezza eccellente* nel titolo: il primo è termine di largo uso ma che va letto nell'ottica degli anni '80, visto che il testo e quindi anche la *tabula* sono completati nel 1586 (data della dedica) per uscire nel 1587, quando era ormai una qualità dominante. Riferimenti controriformati sono rari: una sola volta «divotio che hanno i catol. a l'immagine» come pure «virtù più aderenti alla chiesa», «habiti decenti», «ignudi di capella da ritrarsi» e «ignudi ridicoli»; una rara nota sociale con «ignoranza dei ministri dei grandi» (una frecciata ripetuta con «malignità»)¹¹.

In generale Armenini, nonostante certe prolissità e toni piuttosto sostenuti, usa un vocabolario non specialistico né letterario, e si vede dalla *Tavola*; invece esprime situazioni pragmatiche con concetti più generali, ad esempio *abuso* (sei volte), *avvertimenti* e *avvertenze* (quattordici volte, su aspetti pratici), *considerazioni* e *convenienza*, *effetti* e *errori* e appare poi con una certa frequenza *biasimo*, poco *capriccio*, raramente *commuovere*; abbonda *maniera* (intesa come *stile*, ma non del singolo artista, tranne «chi ha bella maniera come si può servir di cose d'altri» in parallelo anche visivo con *modo* (compresi quelli dei pittori singoli)

⁷ Nella *Tavola*, oltre agli antichi, Armenini cita Giotto, Andrea del Sarto, Correggio, Baldassarre Peruzzi, Garofano, Bernardino Campi, Giulio Romano più volte, Perino, Michelangelo (anche per suoi detti), Daniele da Volterra (più volte), Leonardo, Salviati, Cristofaro da Argenta, Cosimo Rosselli, Beccafumi, fra Giovan Angelo pittore (Montorsoli?), Parmigianino, Primaticcio (come Francesco), Raffaello per la Galatea, Giovan Antonio da Vercelli (il Sodoma), Tintoretto, Bellini, Giorgione, Sansovino, Perugino, Pirro Ligorio, Rosso, Roviale, Sebastiano del Piombo, Tiziano, tutti artisti del '500 (ad eccezione del primo). In Memofonte online una volta è rilevabile Taddeo (anche nella *Tavola*) e una Federico Zuccari ma quest'ultimo non è nella *Tavola*.

⁸ «Da Cimabue a Perugino», precisa nel testo, e «quanti mai ha raccolto nei suoi libri»; in realtà i *fantozzi* appaiono più volte, quindi l'indice non può dirsi completo, ma essenziale.

⁹ «(...) gran duca Cosmo ne facesse conto e le ottenesse; conciossiaché egli si compiacque non solo di Firenze essere nel numero degli accademici del disegno (...) i quali si [p. 46] mostrano tutti attenti per udirlo».

¹⁰ M. PRIVITERA, *Assolutismo e nobiltà a Firenze attraverso un disegno vasariano*, in "Paragone", 62, 2011 (737/739, III Serie 98/99), pp. 3-13: p. 7.

¹¹ Non elenco i soggetti sacri e profani, se non per la contemporanea «cosmografia nelle logge papali», un elenco di logge (e consigli su librerie), palazzi, palchi, sale (tra cui una «mal depinta da Vasari»), tribune, volte, «opere» (tra cui le «cattive» di Perugino e Pontormo).

**TAVOLA DELLE
COSE PIV NOTABILI.**

	Bocciare e fiesio, che riefu	Apelle sceltissimo di gran piniolo	107
	111	Apelle fece sacce, Alejandro M.	110
	Abozzer à fesso con qual	Apelle aiuta protogee pittore.	110
	arte.	Apollodoro pittore e antico.	100
	110	Artemisfoco di Cipro	100
A bozzare à olio per modo agguato.	110	Artista antico da chi erano fabricati.	100
A faranno nella valle Stanche.	171	Artista antico da chi erano fabricati.	100
A busfo in primarij delle prime pittore.	112	Artista antico da chi erano fabricati.	100
A busfo intorno al consistere le buone.	114	Artista antico da chi erano fabricati.	100
A busfo circa il primarij le pittore.	115	Artista antico da chi erano fabricati.	100
A busfo nel colore gli ignoti.	115	Artista antico da chi erano fabricati.	100
A busfo che si fanno nel dipingere le viso	116	Artista antico da chi erano fabricati.	100
vic.	116	Artista antico da chi erano fabricati.	100
A busfo intorno la qualità di pittori.	106	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Accadente successo di Cinto.	119	Artista antico da chi erano fabricati.	100
A che fine in che modo si trovano	119	Artista antico da chi erano fabricati.	100
le grottesche.	119	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Agostino Re de Sicilia.	111	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Agostino Gioi Scelfi.	115	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Amozio S.ano.	115	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Aqu e che aiutano i colori à fesso.	110	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Affettivo che si hanno alle fue cose.	110	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Alejandro Magno pittore.	117	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Alejandro perché fece morir Caligula.	107	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Alejandro travo Imperatore.	111	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Andrea del Sarto pittore.	118	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Antichi onde casano le grottesche.	115	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Antonio da Correggio pittore.	115	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Animo di pittore dogonale.	110	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Antonio da Correggio pittore.	115	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Antichi copisti delle pittore.	119	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Apelle pittore Assesantissimo.	111	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Apelle ciò che aiutano le fue pittore.	111	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Apelle dipintore un cavallo à penna.	107	Artista antico da chi erano fabricati.	100
Apparato di panni di fiesio.	110	Artista antico da chi erano fabricati.	100
	110	Artista antico da chi erano fabricati.	100

Fig. 1, G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura, libri tre*, Ravenna 1587: Tavola delle cose piu notabili, c.n.n.

formati, è nel *Proemio* e nelle *Conclusioni* che Armenini lancia l'attacco alle scienze segrete che vengono dai vecchi artisti, scienze speculative «rivelate o capite solamente dagli intelletti profondissimi e acuti»¹³, il che da un punto di vista meno normativo era una qualità.

Il fine del libro, che non spicca certo per brevità, nasce da un lunghissimo studio per i giovani, cui si addossa una notevole responsabilità: il concetto di formare la nuova generazione ritorna, quindi il libro non è per menti eccelse e «contro chi e non abbino coloro che le esercitano nelle menti, e nelle memorie loro come in luogo secreto rinchiusi molti bei secreti ed avvertimenti acquistati da loro con lunghezza di tempo e con

che però continua nella pagina successiva¹²; nella media sono *convenevole, difficile, dilettable, tre volte errori* (pratici, non astratti), abbastanza *esperienza, tanta facilità quanta fatica, prezzo una sola volta, moltissima invenzione, e lume; meraviglia, misura e modello* isono piuttosto frequenti.

L'autore contrappone nel *Proemio* ai «maestri eccellenti de' nostri tempi hanno posto in costume, che io chiamerò piuttosto abuso, di riserrarsi e chiudere ogni minima fessura quando lavorano» – senza considerare che ripiegarsi in sé è un modo di ideare e concentrarsi, se pensiamo ad esempio a Barocchi, cui forse allude – ai «giovani che desiderano farsi eccellenti», *giovani* che appaiono intanto *ingannati, caduti in errore, milanesi poco studiosi, accecati*. Indirizzandosi a loro e nel generale timore di tutto ciò che non era alla luce del sole, secondo i dettami controriformati,

¹² Anche in Memofonte *online* oltre che Armenini dalla *Tavola* manca *stile* se non inteso come penna, perché *stile* contraddice la pratica di base che vuole diffondere col suo libro; nemmeno come *maniera* si riferisce al singolo pittore.

¹³ Vi è una alta ricorrenza di *antico* e piuttosto bassa di *arti*, alta (anche in Indice 1988) di *bellezza* (*qual sia una volta*); vi è abbastanza *natura, proporzione, rilievo, stima* e poco più *storia, studio e virtù*, variazioni su *tempo*, meno *ordine* mescolato a *ornamenti*, solo due volte *composizione*; *idea* è registrata tre volte. Sul piano pratico la tavola vede la prevalenza (una colonna) di *colore* inteso come materia, e di *pittura e pittore* (anche per tipologie, due colonne e mezzo); si apre con *abbozzare*, molti rimandi a *grottesche* (anche come *bizarrie*, e con variazioni), sei volte *bianco, bozzatura, cangianti, carta e cartoni, considerazione*, molte volte *facciate* (esterne), *giardini* (tre volte come dipingerli, qui cita Pordenone e Perino), *grata e graticola, gomma, materia e mestiche, modelli* ((pratici), *pennelli e punto*, pochi soggetti (tra cui «sciocchissimi di un milanese»), *tavole e tele*, alcuni *ritratti e ritrar, variation e varietà, schizzi, sbattimenti e scurzi*, quasi mescolati, molti aspetti dei *lumi*. Questo elenco un po' arido rende però l'idea di cosa l'autore voleva sottolineare.

attraverso il libro medesimo, proponendo una posizione meno radicale di quella di Olszewski¹⁹ per il quale è il declino il tema dominante ed evitabile con i precetti di Armenini.

Per Armenini nella *Tavola* «ritrar delle stampe è poco buono» e «vergogna grande è servirsi delle stampe», «delle statue non è per ognun», «dai modelli si fa meschino»; «dal natural si fa opra debole» «il natural non vale senza maniera», e se «l'arte dee esser prossima alla natura» la «natura produce cose imperfette»; «lavorar troppo di maniera è male», «le regole danno i modi ma non il giuditio»; spiega anche «Imitazione che cosa sia», e che «imparar senza i modi è difficile»; si intravede una linea di distacco dalla prassi corrente ma non nella direzione già innescata dalla riforma dei Carracci²⁰, per cui si colgono divergenze (soprattutto per il naturale, e le stampe) ma comuni sintomi di una ambizione di cambiamento che diventa precettistica da parte di Armenini, e coraggio esplicito e soprattutto profondità nella novità e nelle opere carracesche.

Se «i pittori goffi cercano di piacere al popolo», gli «ingegni grossi non capiscono il disegno» e in linea con altri autori²¹ «le opere stupende nascono dal disegno»: tra i concetti infatti vi è un cospicuo numero di richiami al disegno (compresi quelli di Perino e Leonardo), molti *diffetti* e *difficoltà*, una sola volta *diligentia*, due volte *ignorantia*, un buon numero di *effetti* ed *esempi*; si va poi sulla tradizionale «differenza tra la pittura e la poesia», «Pittura è il corpo della poesia» e «pittura è poetica che tace»; «l'occhio trascorre più della mente» (*mente* appare più volte) e anche l'«occhio dell'intelletto».

Più che rifarmi alla lettura semiologica proposta dalla Gurrieri nel 1988, in questa mia analisi forzatamente breve chiudo con quanto scritto nel 1948²² da Luigi Grassi nel suo saggio fondativo su Armenini: in particolare rileggendo il proemio Grassi vede la «chiara definizione di taluni concetti importanti: come quelli di imitazione, idea, disegno, invenzione, maniera», «ma esiste un secondo momento del manierismo, in cui non sono più gli artisti, bensì gli scrittore d'arte, di formazione più o meno letteraria, che a traverso il ragionamento, fissano le regole del dipingere di maniera. Allora dall'arte si passa ai precetti e alla grammatica: dal linguaggio, che è cosa viva, alla lingua, che ne è la cristallizzazione». Grassi analizza l'eclettismo in Armenini, e conclude il suo saggio, affermando che «come grammatica dell'arte, il trattato dell'Armenini può dirsi inarrivabile».

¹⁹ E.J. OLSZEWSKI, *G.B. Armenini On the true Concept of the Art of Painting*, s.l. 1974.

²⁰ Si veda almeno C. DEMPSEY, *La riforma dei Carracci*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, catalogo della mostra, Bologna 1986, pp. 337-254 (tra le tangenze metterei anche il rifiuto di Vasari, p. 246).

²¹ Per ricollegarmi alle Accademie e ai già citati Zuccari e Carracci cfr. C. ROBERTSON, *Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati. Drawing in theory and practice*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 39, 2009/2010, pp. 187-223.

²² L. GRASSI, *Giambattista Armenino e alcuni motivi nella storiografia artistica del Cinquecento*, in "L'arte" 1948, 50, n.s. 17, pp. 40-54.

Descrivere l'impossibile: un raro elogio secentesco della scultura in avorio

MASSIMILIANO ROSSI, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL SALENTO*

Si offre alla ben diversa competenza della studiosa festeggiata un testo meritevole di una trascrizione moderna – il più possibile fedele all'edizione ferrarese del 1640, soltanto alleggerito di molte maiuscole e con qualche minimo ammodernamento di ortografia e punteggiatura – che ne rilanci i pregi. Si tratta di uno scritto d'occasione, originato dal dono di un intaglio in avorio fatto, a Ferrara, dal domenicano Francesco Arcangelo Catti da Imola al cardinal Giovanni Francesco Guidi di Bagno, tra i diplomatici più abili della corte barberiniana¹, opera del letterato Giovan Battista Moroni che lo indirizza al sodale Girolamo Porti (autore di una *Risposta*, del pari pubblicata al termine dell'opuscolo). Il testo è corredato da una incisione in rame che mostra la personificazione femminile della Scultura mentre, scalza, solleva il mazzuolo per incidere su una lastra di pietra i contorni di un *San Francesco*, còlto nell'atto di ricevere le stimmate sotto lo stemma del Cardinale (Fig. 1). La *Descrizione* di Moroni è un vero e proprio *tour de force* ecfrastrico, pienamente rispettoso di un codice che ha tra i suoi capisaldi le *Imagines* di Filostrato², il *De domo* e la celebre "Calunnia" di Luciano³, dai quali eredita la teatralizzazione del testo (apostrofondone il destinatario e confessandogli l'impossibilità di tacere) ma che, impiegato per elogiare i pregi di un'opera in avorio, vede accresciuto, fin dal titolo elativo, il suo potenziale paradossale, iperbolico e concettista:

In faccia a questa torre, fra certe boscaglie, s'aprono l'adito alcune figure che insegnano che la virtù sa far delle formiche elefanti; conciosiaché vedonsi questi due picciolissimi animali, che rappresentan due grandissimi cammelli.

Giuro a V.S. quella fede, ch'è l'anima della mia sincerità, ch'a prima faccia io li ho creduti due Iperboli dell'occhio mio, che intendessero compirmi una finzione nella mente⁴.

¹ Se ne veda la carriera ricostruita in R. BECKER, *Guidi di Bagno, Giovanni Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 61, Roma 2004, pp. 336-341.

² FILOSTRATO MAGGIORE, *La Pinacoteca*, a cura di G. Pucci, trad. di G. Lombardo, Palermo 2010.

³ LUCIANO DI SAMOSATA, *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di S. Maffei, Torino 1994, più di recente A. TORRE, *La finestra sul testo: aspetti dell'ecfrasi da Dante Alighieri a Torquato Tasso*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese-A. Torre, Roma 2019, pp. 21-56.

⁴ *Le Pompe della Scultura per un Quadro Donato All'Eminentiss. & Rev. Sig. Cardinal di Bagno Dal Molto Rev P. FR. ARCANGELO CATTI da Imola, Predicator Domenicano, & Confessor delle M. M. R. R. Madri di San Rocco di Ferrara. Descritte da GIO. BATTISTA MORONI al SIG. GIROLAMO PORTI*, Ferrara 1640, pp. 7-50, in part. 33-34.



Fig. 1, Anonimo incisore, antiporta allegorica

dipinto, *Diana*, che Porti aveva ricevuto in dono»⁶, nel quale, forse non casualmente, si cercava di evocare l'altrettanto accecante biancore delle membra dei due personaggi. Dell'opera in sé difficile dire di più, se non che si trattava, con tutta evidenza, di un intaglio orgogliosamente barocco⁷, racchiuso in una cornice in ebano «che oscuro lampeggia» il cui 'effetto di realtà' contribuisce a restituire al testo il suo valore anche documentale, testimonianza di una collaudata dinamica clientelare innescata da colui al quale il «Dottor Claudio Catti mio padre (...) lasciò ereditaria nell'anima questa memoria di continuare la mia servitù in quella gran Casa»⁸, e nella quale la parte avuta dai due letterati non fu meno importante, solo si pensi a quell'augurio di Porti, rivolto al Cardinale, prefigurante un'elezione al soglio di Pietro che costui mancò, fors'anche per la morte sopraggiunta nel 1641⁹.

⁵ IDEM, *Le Pompe...*, 1640, pp. 56-57. Per un quadro generale si rinvia a *Figures à l'italienne. Métaphores, équivoques et pointes dans la littérature maniériste et baroque*, études réunies par D. Boillet-A. Godard, Paris 1999. Lascio al lettore smaliziato cogliere i numerosi *topoi* presenti nel testo.

⁶ E. RAIMONDI, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna 1995, p. 67 (e pp. 68-70).

⁷ E.D. SCHMIDT, *Das Elfenbein der Medici*, München 2012; *Diafane passioni. Avori barocchi dalle corti europee*, a cura di E.D. Schmidt-M. Sframeli, Livorno 2013; *White Wedding. Die Elfenbein-Sammlung Reiner Winkler jetzt im Liebieghaus. Für immer*, hrsg. von M. Bückling, Liebieghaus 2019.

⁸ Si veda la dedica del Catti in G.B. MORONI, *Le Pompe...*, 1640, pp. 3-6.

⁹ «E non è meraviglia che chi ha sofferti tanti martirii da mille scarpellate, giunga nel Cielo d'una gloria sublime, rappresentata nelle mani di questo Eminentissimo, per rendersi degne di sostenere una volta le Chiavi di Pietro», in G.B. MORONI, *Le Pompe...*, 1640, pp. 62-63.

Descrizione

La curiosità di V. Signoria, nel chiedermi qualche nuova, non potea esser più gloriosa che nel cavarmi dalla penna un miracolo. Faccia pur ella gli applausi collo stupore a questa meraviglia, poiché le giuro che anch'io, nell'essermi rappresentata, ho mutati tutti i miei sensi in occhi per maggiormente ammirarla. Signor mio, qui non si tratta che di descrivere l'impossibile, perché non istimo possibile che l'arte possa comporre un continovo, col rappresentar le sue parti indivisibili. Questa è una Filosofia artificiosa perché men colla mente s'apprende di quel col senso si veda. Non posso negare ch'io di presente non goda dell'apprensione di V.S., la quale, spaziando fra l'Idee del suo nobile intelletto, va cercando di comprendere queste mie stravaganze, che così in astratto le rappresento. Ma fingesele pur ella grandi quanto sa, che se io non gliel'ho disegnato su questo foglio, non le potrà mai capire per grandissime come sono. Oda dunque i trionfi della mia soddisfazione, che ristretti in un picciolo quadro si consagrano all'Eternità, col pregio inestimabile della più dotta scoltura.

Ma ahimè, che V.S. m'ha inteso quasi prima ch'io 'l sappia desiderare; e già s'avvede ch'io sono in traccia per scoprire una meraviglia scolpita. Non sospenda dunque più l'intelletto, ma sollievi gli occhi in ammirazione, per applaudere a ciò ch'ora le scrivo.

Mi condussi l'altro giorno, guidato dalle grazie della mia più cortese fortuna, a riverire il Molto Reverendo Padre Arcangelo Catti da Imola Domenicano, Confessore di S. Rocco in questa città di Ferrara; al cielo della cui gloria oserei di permettere che di presente spiccasse un volo questa mia penna, se non sapessi che la sua modestia fusse per richiamarsi dagli eccessi de' miei affettuosi ardimenti; ai trionfi della cui Fama arderei di pubblicare che in lui la virtù fusse un accessorio delle sue più nobili prerogative, e trasportandomi dalla eccellenza del suo merito alle qualità della sua nascita, mi mostrerei ambizioso di accrescer fiati a quell'aura che, favorevole, nel teatro della sua eligione va nobilmente pubblicando i trionfi delle sue fortune, se per non offendere l'isquisitezza del suo giudizio, non mi vedessi necessario il tacer le sue lodi, per poter pubblicare l'umiltà del generoso suo Genio. Giunsi appena nelle di lui stanze ch'ei volle onorar la mia visita col dimostrarmi che non potea esser più gloriosa che quando incontrava il favore di poter vedere nelle sue mani il possesso d'una meraviglia scolpita. Così scopertomi un picciolo quadretto, anzi un vastissimo teatro, dove miracolosamente trionfa la gloria della Scoltura più elaborata, m'additò appunto un tesoro. Lo chiamo tesoro, sì perché questi era già la meraviglia più nobile de gli erari d'un gran Potentato d'Italia, come perché non so se da una mente privata si possa desiderare oltre l'acquisto d'un Monte della Vernia, d'un S. Francesco, e d'un Cristo, tutte parti più singolari di questo scolpito magistero. Sorge il Monte così vago nelle sue orridezze ch'io giurerei necessario ch'a prima vista si spaventasse la mente, quando l'occhio, ch'è la sua guida, non l'assicurasse che le grazie dell'Arte più nobile non somministran timori. Signoreggia la cima di questo Monte un edificio così mirabile che quivi di prim'occhio vedesi impietrita l'Architettura, per meraviglia. Se questi non fusse un tempio, direi che fusse un Liceo, dove si praticasse per infallibile quell'opinione che da gli atomi son composte le cose, conciosaché quivi appunto gli atomi son figurati. Oh Dio che figure! Veggonsi queste così al vivo ridotte che non le manca che l'anima, e se questa lor manca, è perché non han corpo che ne sia capace. Son queste figure così ordinatamente disposte che facilmente si può conoscere che intendono di formare una processione di Religiosi Cappuccini, i quali ascendono al Monte per introdursi nel tempio sudetto. Ma appena l'occhio muove i passi de i guardi, per iscendere da quell'altezza, che truova certi frondosi sentieri regolati a misura da alcuni cipressi, i quali si vagamente portan su gli occhi del Cielo a frondeggiar le loro eterne verdure, che, se la mente delizia nell'ordine, l'occhio anch'egli s'appaga nella loro disposta

vaghezza. Questo sito è così piano e dilatato che fassi capace per esser il campo dove nobilmente si vede rappresentata una caccia bellissima. Quivi vedrebbe V. Signoria un lepre a fuggire, se non fusse immoto, ma no che appunto, perch'egli è immoto e così fugace, che quasi, nello stendersi, fassi invisibile a quell'occhio che acutamente lo segue. Cerca il timidetto di ricovrarsi, ma pur s'accorge che quel timore che lo flagella gode di vedersi eternato in così picciol colosso. Sonvi tre cacciatori che anelano ansiosamente alla preda; ma stupidi s'insassiscono quando accorgonsi che i loro levrieri, scordatisi de' dogmi della natura, arrestati nel corso, apprendono i magisteri dell'arte che li persuade a lasciar la preda. Fugge la picciolissima fiera verso una parte del Monte che alquanto rilevata compone il ricovo ad un divoto Religioso, ch'ivi al piè d'una Croce adora i misteri della sua redenzione. Se V.S. vedesse l'attitudine di questo penitente, direbbe che fusse un portento dell'Orazione. Egli è così dimesso nella persona, e divoto nell'affetto che addita una sollevazione di mente sì nobile che in astratto si può supporre di Paradiso.

S'aggiran intorno a questo masso alcuni mandorli che fanno il sentiero che conduce alla spalla del Monte. Quivi lo sguardo giugne appena, che s'incontra in un povero Religioso, ch'oseria di mostrare, se distintamente non si vedesse, che 'l suo compagno, esposto ad un grave pericolo, sta su una balza a discrezione di quel Demonio che, gittategli le mani addosso, minaccia di precipitarlo da quella cima scoscesa. Io le giuro che a questa veduta inorridirebbe la mente mia, se non sapessi di certo che, quand'anche fusse gittato dal Monte, egli non incontrerebbe il pericolo della caduta, poiché, per la di lui picciolezza, se n'andrebbe, per così dire, galleggiando per l'aria. Come vorrebbe mai V.S. ch'aspirasse al suo centro quell'oggetto ch'è il centro di sé medesimo? Oltre che non è possibile che mai cadesse, per esser fattura di quella mano che l'ha voluto su 'l Monte per trofeo del proprio valore. Ma lasciamo questi dirupi, che non han che fare i precipizi con quella fortuna che mi solleva gli occhi ad affaticarsi con un povero asinello, che carico s'inoltra a soddisfazione di due Capuccini che ascendono il Monte. Io per me non posso sapere di che somma sia la soma di questo animale, perché è così picciola che ne anco vagliono i numeri per misurarne il suo peso. E pure vedesi affaticato questo animale; sarà forse perché quello, che in sé stesso non può esser peso, in riguardo dell'eternità può esser gravezza. Quivi vicino sorge un palagio bellissimo, a vista del quale si vede invisibile il miracolo di quello scarpello che l'ha fabricato. Stangli due torri al fianco. Pensi V.S. qual debba essere quell'edificio c'ha per custodi le torri. Sostengono quattro colonne bianchissime l'altissimo magistero di questa mole, né credo biancheggiar per altro e non perché è così superba la gloria di quell'Arte, ch'esse sostentano, ch'è loro necessario l'impallidir per vergogna. Se pur meglio non si potesse credere che ciò facessero per vedersi esposte da un'altezza sì grande a i precipizii d'un monte sì picciolo. Avanti questo palagio, ambizioso forse di farsegli specchio, fugge un fiume, cacciato dalla piena corrente d'un'acqua, la quale non si sente mormorare della durezza da chi l'ha voluta precipitosa dall'erta cima del monte. Ma come può mormorare giammai se, per contendere con il diamante più fino, si vede impietrata? Ella è dunque preziosa, me ne fan fede tre ponti che dall'Artefice sono senz'altro stati composti per archi sotto cui trionfi questo Tago d'argento. Gli smeraldi forman le rive, sovra le quali, vestendo varie forme la meraviglia, moltiplica gli oggetti alla più dotta curiosità. Vedesi quivi un picciolo pescatore che, per ripararsi da gl'insulti di quella fame che non può avere, sta colla canna pescando nell'acque. Direi che quivi costui pescasse la gloria di chi l'ha formato, se non fusse troppo gran peso a quel filo, ché fabricato così sottile che quasi vuol non essere reale per essere imaginario. Mostransi avide della costui preda alcune picciolissime donne, che co' canestri alla mano stan mirando la pesca. Qui direbbe un maligno, ch'egli avesse conosciute queste figure per donne, perché gli avesse suggerito il pensiero ch'elle fosser senza cervello, e forse maggiormente vanterebbe il suo errore coll'affermare ch'anche l'artefice s'avesse studiato di farle conoscer

per femine coll'assegnar loro la compagnia d'un fanciullino e d'un cane, l'uno appunto ritratto della semplicità, come l'altro simbolo efficacissimo del furore più sregolato. Ma io, che come sa V.S., alla nobiltà di quel sesso, che riconosco per un miracolo della natura più bella, ho sempre tributate l'altezze de miei pensieri e consagrati gli effetti della mia divozione, non posso dire che per altro queste figure sian donne, se non perché vanno accompagnate dalla innocenza e dalla fede, simboleggiate sagacemente dall'Artefice sotto le sopraccennate figure.

Siegue sul margo istesso a publicar lo scarpello la necessità d'un picciolo animaletto, che cadente a terra, sospira su l'onda l'arsura della sua sete. Pensi qual sia quel tormento che sforza questo miserello a prostrarsi per chieder refrigerio dalla durezza di quell'acque che lo fanno un Tantalo inanimato su questa riva.

Non altrimenti s'affligge un altro pescatore, che ivi rasente, gittato l'amo, anela alla preda. Ben si potrebbe dire a costui che s'è indurato il fiume, per meraviglia, perch'egli abbia ardire con si poc'esca di pretender la grandezza delle sue prede. Di là da questa riva, non molto lunge, scorgesi un Pellegrino, ch'aspirando al passaggio del fiume, flagella il corsiero che lo porta perché, contumace, non vuol inoltrarsi (tutto che sopra v'abbia già posto un piede) sul ponte. Se V.S. vedesse questa figura, senz'altro tributerebbe tutti i suoi spiriti alla meraviglia più rara, conciosiacosaché così al vivo è formata, che non le manca che l'avanzarsi nel viaggio, e credami che se questo cavallo non si muove, è senz'altro perché non sente i rigori di quella sottilissima sferza che lo percuote. Su questo stesso piano sorge una torre che, per esser'eterna, porta fin su gli occhi del Cielo i trionfi della sua ritondità. In faccia a questa torre, fra certe boscaglie, s'aprono l'adito alcune figure che insegnano che la virtù sa far delle formiche elefanti; conciosiacché vedonsi questi due picciolissimi animali, che rappresentan due grandissimi cammelli. Giuro a V.S. quella fede, ch'è l'anima della mia sincerità, ch'a prima faccia io li ho creduti due Iperboli dell'occhio mio, che intendessero compirmi una finzione nella mente. Ma acutamente, affissatovi lo sguardo, sonmi poscia avveduto che non sono ingannato. Nell'angolo destro del quadro, che rappresenta il fianco del monte, scopresi, di primo tratto, in quel sito fabricata una Città che, superba nell'aspetto, mostra nelle proprie grandezze la sublimità notabile di quella mano che l'ha formata. S'immagini V.S. qual debba essere quella mano ch'a suo talento può formar le città da tenersi nel pugno. Sorgono in questa così sublimi le torri ed eminenti i palazzi, che rubano all'occhio la parte deretana del monte. Che però l'orizzonte di chi mira la città è formato in un'aria dipinta nel quadro, non con altri colori che dell'Aurora e del Sole. Io per me non so di certo se questa pittura sia artificio dello Scultore, perché intenda con questa luce di palesare le sue meraviglie, o pure perché voglia additare che se quivi ogni cosa è immortale, anche il giorno dev'esser'eterno. Il mio sentimento è però ch'egli abbia colorito il Sole e fermatelo su questo quadro per vincere, al suo testimonio, la gloria d'ogni altro scultore. Chi lascia questa Città per inviarsi verso la costa del Monte, non può di meno di non applaudere al giudizio di quello scarpello, ch'in faccia d'una ricca città, vuol le capanne e le mandrie, quasi che l'Innocenza fuggitiva da i tetti d'oro si nasconda sotto le rustiche paglie de' campestri abituri. Quivi non contenta l'Arte d'aver prodotto così moltiplicate le meraviglie in ogni altro elemento, vuol anche nel fuoco comporre un miracolo, poiché si veggono alcuni pastori che dalle selve han tratto alcune fiamme immortali. Sentì mai V.S. stravaganza maggiore? E pur questa è certissima, mentre eglino, in un vaso appeso sopra questo fuoco, intendono di congelar quel latte ch'è il cibo della immaginazione di chi n'è spettatore. Partitosi l'occhio da passersi di questa curiosità, scende affatto dal monte a pie' del quale trovansi i precipizi d'un'acqua ch'è il sollevamento d'un augelletto palustre. Dalle sponde di questa alcuni alberi s'alzan nell'aria per adagiar' il nido ad alcuni atomi volanti che, in figure d'uccelli quasi invisibili, su' loro rami riposano. Trionfi ora l'aere perché anch'ella è stata beneficata colle meraviglie. Io m'immagino che

questi piccioli uccelli non volino, per non devenire, per loro leggerezza un eterno passatempo dell'aure. Costeggiando il Monte fra le durezza di queste delicatissime piante, scopresi incavato nel sasso un Vaso, figurato per la stanza dell'Amor divino, è il quale è appunto scolpito in un San Francesco, ch' a braccia aperte riceve da un Crocifisso, oppostogli dolcemente, cinque amorse ferite. Questa è la figura maggiore, che si conti fra le sopraccennate, e veramente sarebbe capace di spirito, se questo non fusse tra 'l suo Cristo e lui mezano, per eternare quella guerra di Paradiso. Ora intendo perché fra 'l numero innumerabile di tante figure si mantenga il silenzio, ed è senz'altro perché, dove parla l'orazione di questo serafico, ogn'altra cosa ammutisce. Sta questi in atto d'esser'estatico. Era fatale il formarlo in questa guisa, per dimostrare che 'l suo cuore era in altra parte con Dio. L'avorio, di cui è formato questo Santo, l'ammanta di bianco ed altera la sua solita spoglia per vestirlo dell'abito dell'innocenza. Sig. Girolamo egli è così naturalmente composto che, per questa volta levando i suoi numeri all'arte, mi fa d'uopo di pubblicare ch'egli è un miracolo di quel Crocifisso che lo rimira. Dietro a questi, vedesi uscir dalla incavata spelonca il suo compagno ch'al sicuro se n'uscirebbe se, nel veder il Santo esposto a i favori dell'amoroso suo Dio, così non s'instupidisse che, per maggior gloria di questo miracolo, non volesse lui restare immobile simulacro dello stupore più santo. A' pie' di quest'antro verdeggiano l'erbe, ridono i fiori; né già è meraviglia, ivi regnando una primavera di Paradiso. Chiude questo teatro una cortina di cristallo, anzi un pezzo di cielo, il quale, servendo a quel Dio che da una Croce regola tutte le sopradette azioni, s'è indurato in aggrandimento dell'opra. Ma s'è tirata la cortina, V.S. s'accorge benissimo ch'egli è terminato il soggetto. Così è per l'appunto. Onde, lasciando di descriver gli ornamenti esterni del quadro, il quale per non multiplicar di fuori quegli ozj, che devon'affaticarsi di dentro, solamente si vede circondato d'un ebano che oscuro lampeggia ad abbagliare i raggi di que' fregi d'argento, che non ispuntano che per abbellirlo, non mi resta che partecipare a V.S. la generosa elezione, che 'l sudetto Padre Arcangelo ha fondata, per servire all'altrui grandezza, col presentar questo tesoro ad un Grande. Egli non istima di poter meglio appagare le proprie soddisfazioni, che col raccomandar questo Quadro alla grazia dell'Eminentissimo BAGNI, sì per mostrare che 'l suo Genio è ricorso a gli scarpelli rinomati, acciò che, in moltiplicate figure, rappresentando la varia forma della sua osservanza, possa con un tributo miracoloso far pompa della impareggiabile sua divozione, come perché una sagra Porpora faccia regnare fra le sue glorie quel Santo, che per altro non s'ha lasciato ferir d'uno scarpello che per servire a i gabinetti d'un altro Francesco. Veramente, se la casa di questo gran Cardinale è il Cielo della più ammirabile santità, e perché non dovrà introdursi quel Serafino che ne può esser l'amoroso custode? Io per me credo che quella sagra Porpora non dovrà arrossirsi nel ricever quel Penitente, che in cinque ferite porta il sangue di Cristo, per vie maggiormente abbellirla. Anzi m'imagino che i sospiri di questo divoto Principe, nell'accogliere questo povero sviscerato a i deliqui di quel cuore, che per una piaga di Paradiso, mostra di beatamente languire. Non v'ha dubbio che l'Umiltà questa volta rifiuti quelle glorie che sono i parti della divozione più essercitata. Queste sono le nuove, Signor Girolamo mio, che io posso recare a V.S. Mi scusi se le ho invecchiate colla mia prolissità sopra di questo foglio. Se queste hanno alterato colle loro meraviglie la mia visione, che opera in istante, col farla dimorare per lungo tempo in ammirazione de' loro portenti. Così io ho voluto distendere i voli della mia penna, perché giungano per varie strade a dimandarle miracoli.

Giuro la mia fede che sono miracoli. Eccone la prova. Io non mi posso stancar di descriverle, e V.S. non si può saziar di sentirle. Con ogni affetto le bacio le mani.

Affezionatissimo Servitor di cuore
Giovan Battista Moroni

Ritrovati d'arte ne *La Sicilia inventrice* di Vincenzo Auria

FRANCESCO PAOLO CAMPIONE, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA

Il 17 marzo del 1658, a Palermo nel piano di Sant'Erasmus, una folla strabocchevole s'era radunata per assistere a uno spettacolo che s'annunciava attraente e nuovo. Al centro di quel largo polveroso, che stava pressappoco di contro a dove oggi è l'ingresso dalla parte del mare della Villa Giulia, era stata accumulata in semicerchio una gran catasta di legni, e dentro di essa fissato un palo. Quel giorno sarebbe stato arso vivo Fra' Diego La Matina, diacono dell'ordine agostiniano, che da qualche tempo era assunto a un autentico mito criminale. Il religioso fino a quel momento s'era costruito una fama sinistra non solo per le idee ereticali che gli si attribuivano. Nel corso di uno dei tanti interrogatori cui era stato sottoposto, con il caritatevole intendimento di riportarlo nel seno della "ragione" religiosa, aveva ucciso a colpi di manette l'inquisitore Giovanni Lopez de Cisneros, che piamente tentava di convertirlo all'ortodossia. Quel delitto, avvenuto esattamente un anno prima, era stato un fatto clamoroso che un poco ricordava gli analoghi infortuni sul lavoro occorsi a San Pietro Rosini da Verona, domenicano e persecutore dei Catari (assassinato a Seveso nel 1252); e a Pietro d'Arbués, inquisitore, ucciso a Saragozza nel 1485 nell'esercizio delle sue funzioni. Non capitava certo tutti i giorni che il carnefice di un martire della fede fosse assicurato alla giustizia, e immaginiamo che tutti volessero assicurarsi una vista privilegiata sulle fiamme che avrebbero ridotto in cenere quell'essere dall'inferno. Tra gli spettatori dell'*autodafé* era il cronista ufficiale di quell'avvenimento, il ventottenne Vincenzo Auria¹. Il resoconto di quella scena sarebbe poi stato rievocato nel *Diario delle cose occorse nella città di Palermo*, in cui

¹ Vincenzo Auria (Palermo, 1625-1710) apparteneva a una famiglia che la tradizione voleva imparentata con i Doria di Genova. Esempio tra i più tipici dell'intellettuale siciliano a cavallo tra XVII e XVIII secolo, Auria fu animato da un sincero amor di patria, ma anche da un'accesa attitudine municipalista che lo portò non di rado a competere con eruditi di altre città (in special modo Messina) su questioni di supremazia culturale e giurisdizionale. La sua bibliografia sconfinata spazia così dalle vite di Santi alle cronache cittadine, dalle raccolte raccolte poetiche (rimaste queste in gran parte inedite) a grandi progetti editoriali, tra i quali la *Historia cronologica delli Signori Viceré di Sicilia* (Palermo 1697) è probabilmente il più ambizioso. In effetti, la tendenziosità e l'*animus* polemico che quasi tutta la sua produzione revocavano in secondo piano l'effettivo contenuto dell'opera. Su Vincenzo Auria, cfr. G.E. ORTOLANI, *Biografia degli Uomini illustri della Sicilia ornata de' loro rispettivi ritratti*, t. IV, Napoli 1821, pp. n.n.; R. ZAPPERI, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, Roma 1962, p. 591.

lo scrittore raccolse le notizie dei maggiori avvenimenti accaduti tra il 1653 e il 1674². Al culmine dell'esecuzione capitale, quando il fuoco ormai aveva avvolto il corpo di Fra' Diego, Auria giurò d'aver assistito a un fatto prodigioso: «Si vide da tutti, e da me ancora ch'era presente, mentr'era l'infame e perverso reo nel detto piano di S. Erasimo, un gran stuolo di corvi, che gridavano e crocitavano ad alta voce intorno alla sua persona, né mai lo abbandonarono sino che morisse. Onde da tutti si credé essere stati li demonii assistenti in vita sua, che alla fine se lo portarono alle perpetue pene dell'inferno»³.

Nessuno dubita, crediamo, che Auria avesse visto davvero quei diavoli in forma di *carcarazzi*, magari attirati dal fumo e dall'odore di un pasto di rapina. Ma quel fenomeno giungeva come perfetta conclusione di una scena crudele, e il diarista – nella più tipica propensione ad assumere i panni dell'*augure* – volle darvi quella coloritura meravigliosa e bizzarra che s'addiceva a un messaggio edificante. Se ne sarebbe ricordato Leonardo Sciascia in *Morte dell'Inquisitore*, il *pamphlet* dedicato a colui che riconosceva come suo antenato spirituale, lo stesso Fra' Diego La Matina, discreditando la credulità, la partigianeria e l'asservimento al potere del testimone di quell'evento.

In realtà Auria non era diverso da alcuno degli intellettuali suoi contemporanei, né dal suo "allievo" ed erede Antonino Mongitore, né da chiunque altro allora in Italia coltivasse quegli interessi enciclopedici e velleitariamente specialistici che costituivano l'*humus* dell'erudizione a cavallo tra Seicento e Settecento. Probabilmente al fondamento di questa attitudine settaria stava il disagio di fronte alla perdita di una specificità culturale che gli assetti politici avevano a poco a poco eroso, e che rischiava di confondersi al più generale panorama della "internazionale asburgica" che l'impero spagnolo tentava di impiantare in ciascuno dei propri domini.

È sintomatico, ad esempio, che proprio ad Auria si debba la prima biografia dedicata a un artista siciliano, l'unica pubblicata da queste parti fino all'inizio del XIX secolo. *Il Gagino redivivo* (1698) non nasceva tanto dall'esigenza di ricostruire i dati biografici e il catalogo del maggiore scultore siciliano del Rinascimento; né dall'intento di concentrare nel breve volgere di alcune pagine una riflessione critica sul suo operato. Piuttosto, l'opuscolo stava ancora una volta nel solco di un'annosa polemica municipale tra Palermo e Messina intorno al luogo di nascita dello scultore, rivendicato con forza da entrambe le città in nome di vere o apocrife testimonianze documentarie.

Il medesimo *habitus* campanilistico si ritrova in una delle opere più curiose di Auria, *La Sicilia Inventrice* pubblicata a Palermo nel 1704⁴. A tutti gli effetti si trattò di un'opera scritta a quattro mani, giacché la seconda parte del testo, *I divertimenti geniali*, fu redatta da Antonino Mongitore probabilmente regista dell'intera operazione

² V. AURIA, *Diario delle cose occorse nella città di Palermo e nel regno di Sicilia dal dì 8 gennaio del 1653 sino al 1674*, composto da Vincenzo Auria palermitano, dai manoscritti della Biblioteca Comunale a' segni QgC64a, e QgC64b., in G. Di Marzo (a cura di), *Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia*, vol. V, Palermo 1870.

³ V. AURIA, *Diario delle cose occorse...*, 1870, pp. 75-76.

⁴ V. AURIA, *La Sicilia inventrice, o vero Le invenzioni lodevoli nate in Sicilia, opera del dottor d. Vincenzo Auria palermitano. Con li divertimenti geniali, osservazioni e giunte all'istessa di don Antonino Mongitore sacerdote palermitano*, Palermo 1704.

editoriale⁵. L'antiporta del libro (Fig. 1) è già una dichiarazione iconica su quel primato intellettuale che, tanto Auria quanto Mongitore, cercavano a ogni costo di rivendicare ai loro luoghi natali. L'acquaforte fu incisa, forse su disegno di Paolo Amato, da Gaetano Lazzara, incisore e architetto noto per avere realizzato il corredo iconografico dell'opera di Michele del Giudice sul Duomo di Monreale (1702). D'altro canto, le colonne "salomoniche" che inquadrano quella specie di finestra affacciata sulla Sicilia che costituisce l'emblema del testo sono un autentico marchio di fabbrica dei progetti di Amato. A bene osservare i particolari della vignetta, che di fatto hanno un richiamo diretto alle voci dell'indice del volume, non c'è attività umana – tanto nell'ambito delle arti, tanto in quello delle scienze, tanto ancora in quello della cultura materiale – che per Auria non avesse avuto la propria nascita in Sicilia. Enfatizzati tra i pennacchi di quella curiosa ed eclettica serliana, sono un ramo di corallo e un caduceo: come a dire che la lavorazione di amuleti e di monili, la realizzazione di raffinatissime suppellettili sacre con l'incrostazione di baccelli e virgole intagliate nei preziosi organismi marini da un lato, e la cura dei corpo dall'altro stanno all'architrave dell'ingegno siciliano.

Tra le invenzioni che Auria ascrive integralmente all'inventiva isolana, già sul cominciare del testo, sono le decorazioni a marmi mischi. «La pregevatissima invenzione de' mami lavorati con pietre mische uscita dal sublime ingegno de' Palermitani scultori, si ha tirato dietro gli applausi più rinomati; poiché intrecciando in varj lavori le pietre, le compongono in vaghe pitture; ma non con altri colori, che con la varietà naturale degli stessi marmi, e pietre variamente coloriti: sì che lo scalpello emulando gli ufficj del pennello, par che scolpendo depinga. Anzi, incastrando le pietre ben lavorate ne' marmi formano quasi dilettevoli, ed artificiosi riccami»⁶.

In effetti, in quel momento in Sicilia l'arte della lavorazione dei marmi policromi aveva raggiunto l'apice della raffinatezza e della sua forza spettacolare, tanto a Palermo quanto – con diversa e persino più salda sensibilità pittorica – a Messina⁷. Archetipo di questa particolare forma d'arte era stata, come nota lo stesso autore, la *Cappella di Santa Rosalia* nella Cattedrale di Palermo, progettata da Mariano Smiriglio nel 1626 e completata nel giro di otto anni. Tra le opere pressoché contemporanee alla pubblicazione del suo libretto Auria cita la *Cappella del Crocifisso* nel Duomo di Monreale, voluta dall'arcivescovo Giovanni Roano nel 1692. Naturalmente, poiché l'inventiva non fiorisce laddove non ci siano favorevoli situazioni naturali, l'autore riconduce lo sviluppo di questo partito esornativo all'abbondanza di marmi di vari colori che fornivano i giacimenti isolani, in un'autentica tavolozza che comprendeva ogni sfumatura cromatica.

⁵ Presso la Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni QqC73 si conserva un manoscritto autografo di ANTONINO MONGITORE dal titolo *Sicilia inventrice dell'Auria con le addizioni tanto edite, quanto inedite del Mongitore*, che contiene quella che probabilmente avrebbe dovuto costituire la *editio maior* dell'opera, poi pubblicata nella forma sintetica edita nel 1704.

⁶ V. AURIA, *La Sicilia inventrice...*, 1704, p. 100.

⁷ Sulla decorazione a mischio in Sicilia, entro un'amplissima bibliografia di singole fattispecie, si segnalano le sintesi generali di S. PIAZZA, *I marmi mischi nelle chiese di Palermo*, Palermo 1992; IDEM, *I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Palermo 2007; H. HILLS, *Marmi mischi siciliani. Invenzione e identità*, Messina 1999.

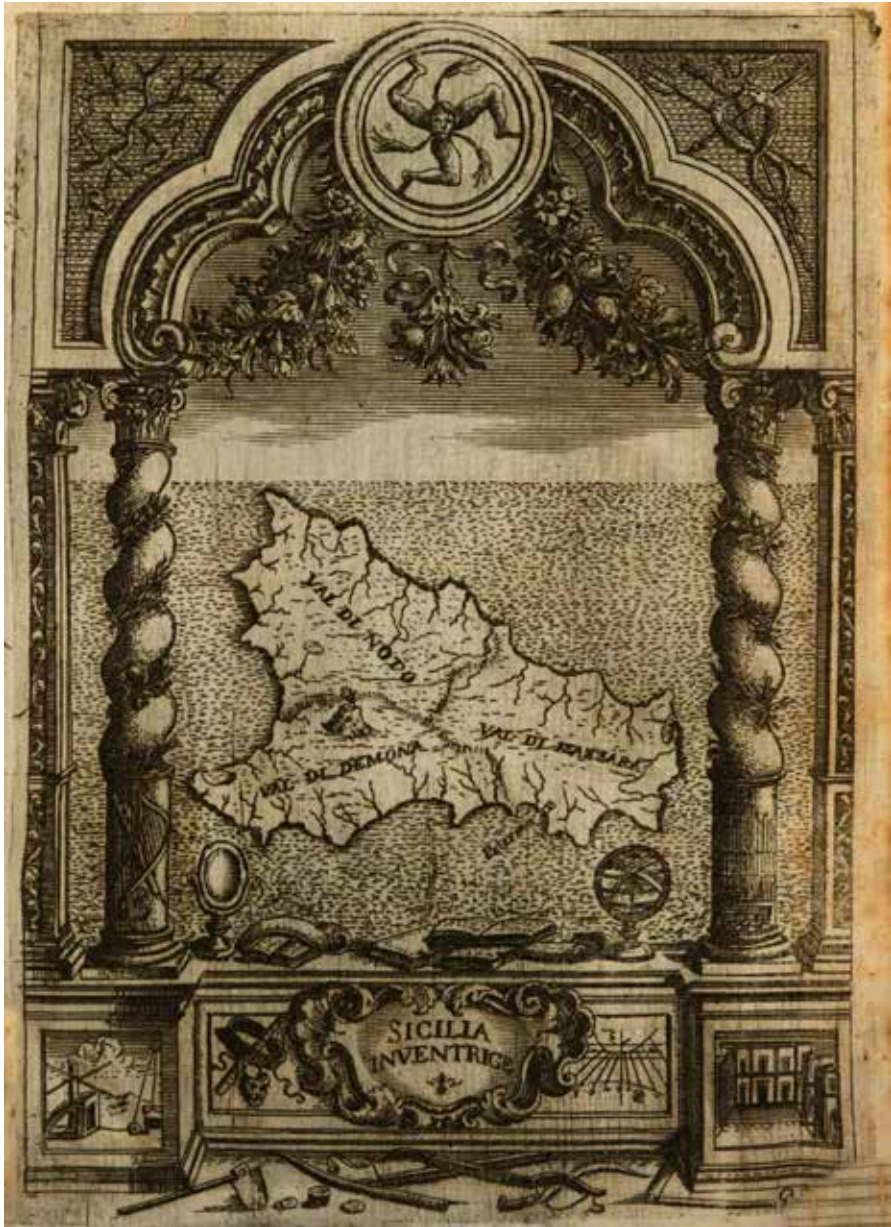


Fig. 1 - Gaetano Lazzara, 1704, *Antiporta de La Sicilia inventrice di Vincenzo Auria*, acquaforte

Idealmente connessa al capitolo sui marmi policromi è la sezione introdotta nella seconda parte della *Sicilia inventrice*, da attribuire pressoché interamente a Mongitore, dedicata alla codificazione delle regole della prospettiva. L'inserzione del paragrafo in questione, con ogni probabilità, si spiega con l'amicizia che Auria e Mongitore intrattenevano con l'architetto Paolo Amato, che per proprio conto era stato fino a quel momento il più fecondo elaboratore di trovate sceniche e di apparati decorativi della Sicilia barocca. Certamente né Auria né Mongitore ignoravano – ma certo volontariamente premettevano – i riferimenti alla trattatistica classica, dal *De Pictura* di Alberti al *De Prospectiva pingendi* di Piero della Francesca, sino alle più recenti *Arquitectura civil, recta y obliqua* di Juan Caramuel (1678), o finanche coeva, limitatamente al secondo volume *Perspectiva Pictorum* di Andrea Pozzo (1693-1700). Solo che, nell'economia encomiastica del libro, importava evidenziare il portato innovativo e le trovate geniali dell'autore. Ad Amato, in effetti, Auria e Mongitore attribuiscono le norme che stavano alla base della prospettiva illusionistica, e le linee guida per rappresentare su una superficie piana ogni sorta di oggetto regolare o irregolare che fosse, facendolo apparire nella sua tridimensionalità: «Però il Signor D. Paulo Amato Ingegniero, ed Architetto dell'Illustrissimo Senato Palermitano, benché nato in Ciminna, terra della Diocesi di Palermo, allevato fin dalla fanciullezza in Palermo, che riconosce per Patria, in cui è approvato per Cittadino, con l'inflessa applicazione alle più nobili discipline, sublimato al grado di celebratissimo Matematico, ed Architetto, col fino esquisito ingegno sempre gravido di plausibili idee, ha inventato la Regola Generale, e modo di disegnar quelle figure con le piante, alzate, punto principale dell'occhio, e della distanza, con la linea orizzontale; delineando in qualsivoglia superficie regolare, ed irregolare piana, curva, o mista, qualsisia oggetto visibile, conforme alla ragione, e certezza del, giusto operare. Ha anche ritrovato il modo di disegnare gli oggetti, che possano occorrere innanzi i detti piani (cosa quasi generalmente non praticata; anzi da alcuni stimata impossibile) formando in essi ancor la loro pianta, alzata, punto dell'occhio, e della distanza, con giuste regole: onde con la guida di dette sue Regole Generali può nobilmente pennelleggiarsi qualsivoglia pittura in qualunque luogo: come ha egli praticato in molte congiunture in Palermo, che hanno freggiato di lode immortale il suo chiarissimo nome»⁸.

La *Nuova Pratica di Prospettiva* di Paolo Amato, che Auria e Mongitore annunciavano d'imminente pubblicazione, sarebbe uscita nella sua veste definitiva solo nel 1733, ben oltre la morte dell'architetto, ma già nel 1701 il testo doveva essere quasi pronto per la stampa.

E ancora all'inventiva degli artefici siciliani e al gusto esornativo profondamente intriso di simbologie sotterranee che contraddistingue le arti decorative del XVII e del XVIII secolo riconduce il capitolo dedicato alla lavorazione del corallo la cui pregnanza, come notavamo più sopra, è bene evidenziata nell'antiporta del testo. «Si lavora mirabilmente dagli artefici Siciliani, ed in particolare Trapanesi; onde passa a freggiare le più ricche, e nobili Gallerie. L'artificio di lavorarsi il corallo col borino [*scil.* bulino]

⁸ V. AURIA, *La Sicilia inventrice...*, 1704, p. 240.

fu invenzione de' Trapanesi, come scrive l'Orlandino cit. a f. 44⁹, ed il primo inventore scrive, che fosse Antonio Ciminello Trapanese D. Vincenzo Nobile nel *Tesoro Nascosto per le Glorie di M.V. Trapani*, cap. 23, f. 782. Propagatosi l'ingegnoso; ritrovato ne' Trapanesi, si avanzò col numero degli artefici la perizia del lavoro; onde nelle Imagini, che nello stesso corallo scolpiscono è meritevolmente lodato il loro ingegno».

La Sicilia inventrice usciva in un momento cruciale della storia della Sicilia, proprio a ridosso del trapasso tra l'estinta monarchia asburgica e il nuovo assetto politico determinato dall'avvento di Filippo V di Borbone. Tanto Auria, quanto Mongitore erano stati legati a doppio filo con il vecchio regime e – con ogni probabilità – adesso urgeva accreditarsi tra le gerarchie culturali dell'appena istaurato dominio borbonico. Ma, ancor più, bisognava rivendicare un ruolo non marginale alla Sicilia, un riconoscimento delle sue peculiarità storiche e culturali. Alle invenzioni dell'arte, alle trovate dell'ingegno essi affidavano il compito di mantenerle vive.

⁹ L. ORLANDINI, *Trapani in una brieve descrizione tratta fuori del compendio di cinque antiche città di Sicilia, del r. don Leonardo Orlandini dottore, e canonico reale nel Duomo di Palermo, insieme con un cantico spirituale alla Regina del Cielo. Donati al r.p.m. Egidio Honesti carmelitano*, Palermo 1605, p. 44.

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

VALTER PINTO, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

Nella folta letteratura sull'*Andata al calvario* dipinta da Raffaello tra il 1515 e il 1516 (Fig. 1), su commissione del *doctor utriusque iuris* Giacomo Basilicò per la chiesa di Santa Maria dello Spasimo da lui fatta erigere a partire dal 1508 nel quartiere della Kalsa a Palermo¹, è ricorrente la citazione del passo di Giorgio Vasari: «Egli fece per il monasterio di Palermo detto Santa Maria dello Spasmo, de' frati di Monte Oliveto, una tavola d'un Cristo che porta la croce, la quale è tenuta cosa maravigliosa, conoscendosi in quella la impietà de' crocifissori che lo conducevano a la morte a 'l Monte Calvario con grandissima rabbia, dove il Cristo, appassionatissimo nel tormento dello avvicinarsi alla morte, cascato in terra per il peso del legno della croce e bagnato di sudore e di sangue, si volta verso le Marie, che del dolore piangono dirottissimamente. Evvi fra loro Veronica che stende le braccia porgendoli un panno, con uno affetto di carità grandissima. Oltre che l'opera è piena di armati a cavallo et a piede, i quali sboccano fuori della porta di Gierusalemme con gli stendardi della giustizia in mano, in attitudini varie e bellissime (...) e condottola pure in Sicilia, la posero in Palermo, nel qual luogo ha più fama e riputazione che 'l monte di Vulcano»².

Solo episodicamente e senza particolare enfasi è invece ricordata la citazione che Francesco Susinno fa del dipinto: «Ritrovavasi in que' tempi in Messina console della nazione catalana, Pietro Ansalone, il quale procurò per ornamento della sua chiesa della SS.ma Nunziata de' Catalani ed ottenne da Polidoro la celebre immagine della Beata Vergine dello Spasimo. Gareggiava questa pittura con quella del suo maestro, la quale

¹ Cfr. M.A. SPADARO, *Raffaello e lo Spasimo di Sicilia*, Palermo 1991, anche per la bibliografia precedente; su Basilicò si veda anche V.E. GENOVESE, *Il Golgota di Gualtieri Sicaminò e il dono per Polidoro da Caravaggio*, in *Usare un Dizionario*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. 5, vol. 3, no. 2, 2011, pp. 435-463, 612-619, in part. 456-457, nota 43.

² G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, ed. cons. IDEM, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1987, IV, pp. 191-192. Sul dipinto di Raffaello si vedano almeno J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings. II. The Religious Paintings, ca. 1508-1520*, Münster 2005, pp. 150-157, cat. n. 59, anche per la bibliografia precedente; T. HENRY-P. JOANNIDES, *Rafael y taller «Caída en el camino del Calvario» o «El Pasma de Sicilia»*, in *El último Rafael*, Madrid 2012, pp. 94-102, n. 4, da leggere insieme ad A. DE MARCHI, *Raffaello, Polidoro e lo Spasimo di Sicilia: un caso di scuola*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro. Immagine, memoria, materia*, vol. 2, a cura di G. Bordi-I. Carlettini-M.L. Fobelli-M.R. Menna-P. Pogliani, Roma 2014, pp. 119-126.



Fig. 1. Raffaello, 1515-1516, *Andata al Calvario* o lo *Spasimo di Sicilia*, olio su tavola trasportato su tela, Madrid, Museo Nacional del Prado, da Palermo, chiesa di Santa Maria dello Spasimo (©Museo Nacional del Prado)

ti⁴, lasciando tuttavia il sospetto che all'origine di questa dimenticanza ci sia lo stesso biografo messinese che, pur elogiando apertamente il dipinto, sembra abbia adottato coscientemente una strategia di occultamento di un'opera così importante solo perché, se pur ormai da tempo in Spagna, vanto della città di Palermo⁵.

Il sospetto è in qualche modo rinterzato dalla ovvia adesione di Susinno al culto di Raffaello proprio della letteratura artistica seicentesca con la conseguente ricorrente

ammiravasi nella città di Palermo e quindi trasferita nella regale Cappella di Madrid. Essendo questa tavola di tanto merito, come degnamente la descrive il Vasari, che Filippo IV per ottenerla applicovvi l'autorità e l'industria e per ricompensa assegnò all'abate di que' religiosi cistercensi una pensione annua di mille scudi. Ricordevole Polidoro di una pittura così divina, nella quale Raffaello vi fece quasi tutti li ritratti de' suoi scolaj, come di Giovan di Udine, di Vincenzio d'Imola, di Giulio Romano e dell'istesso Polidoro in una figura a cavallo, e volendone questi emulare il valore, atteso la gran fama correva nel regno di sì rara tavola v'impiegò tutto lo scibile della pittura. Che questa tavola di Polidoro non ceda a quella di Raffaello, si conosce apertamente dalla carta di Marco Antonio, per la quale si vede qualche divario tra l'una e l'altra, cioè che Polidoro la fece più ferace, e di uno spirito sommo³. Forse perché incastonata nella biografia dedicata a Polidoro da Caravaggio, la menzione è infatti generalmente trascurata anche dagli studiosi siciliani che pure alla tavola oggi a Madrid hanno dedicato vari interven-

³ F. SUSINNO, *Le Vite de' pittori messinesi* (ms. 1724), a cura di V. Martinelli, Firenze 1960, p. 56. Va in margine notato che nella inedita «Tavola delle cose notabili descritte nell'opera» del manoscritto delle *Vite* di Susinno lo *Spasimo* non è esplicitamente menzionato ma è dissimulato sotto la voce: «Raffaelle cortese a' suoi contemporanej 65», cfr. IDEM, *Le Vite de' pittori messinesi e di altri che fiorirono in Messina, istoria nella quale vengono descritte le opere insigni, le patrie, i costumi, ed i ritratti loro*, ms., Kupferstichkabinett Kunstmuseum Basel, A45, f. 16. Anche nell'indice approntato per l'edizione Martinelli l'*Andata al calvario* è assente, nascosta sotto la voce: «Madrid (...) Cappella Reale, Ritratti degli allievi: Giovanni da Udine, Vincenzo Romano, Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio (Raffaello), 56».

⁴ Cfr. almeno M.A. SPADARO, *Raffaello e lo Spasimo...*, 1991; T. PUGLIATTI, *Lo Spasimo di Raffaello, la sua influenza ed alcuni umori di marca iberica nella pittura palermitana del Cinquecento*, in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra a cura di T. Viscuso, Siracusa 1999, pp. 49-60, altra edizione in EADEM, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale, 1484-1557*, Napoli 1998, pp. 108-118; S. MERCADANTE, *Lo Spasimo di Sicilia di Raffaello e la sua fortuna. Diffusione di uno schema iconografico*, in «teCLA - temi di Critica e Letteratura artistica», n. 12, 2015, pp. 20-37.

⁵ Sulle «difficoltà» di Susinno nei confronti di Palermo cfr. V. PINTO, *Sì, viaggiare. Artisti in movimento e testimonianze «di veduta» nelle Vite di Susinno*, in «Studi di Memofonte», n. 26, 2021, pp. 87-122.

menzione, spesso associata a formulazioni iperboliche, del pittore nel corso delle *Vite*: «la gran mente di Raffaello», «col nome *fastoso* di Raffaello», «*unico e divino* Raffaello», «Trasfigurazione di Nostro Signore del *Maestro Universale* in S. Pietro in Montorio», «quell'*antico fonte della pittura* Raffaello (e per ciò detto il *Maestro Universale*)», «*grazioso e non mai bastevolmente lodato* Raffaello»⁶; l'utilizzazione del suo nome come epiteto di eccellenza: «Nicola Pussino stimato universalmente lo Raffaello della Francia», «unico Raffaello de' mi' tempi Carlo Maratta», «<Luigi Rodriguez> chiamato volgarmente di Napoli lo Raffaello»⁷. Arrivando addirittura ad inserirlo in quella che a tutti gli effetti è una ripresa letterale di un celebre passo della vita di Caravaggio di Bellori che in Susinno appare così trasformato: «E benché venisse da molti consultato acciò si fermasse nella considerazione de' marmi antichi, *come anche delle opere maravigliose dell'unico Raffaello*, egli però unitamente spreggiandoli affermava che l'antichità e *le opere graziose dell'accennato pittore urbinato* per lui fossero gli uomini e le donne. Onde stesa la mano verso una moltitudine di uomini, soggiunse: *or questo è il mio Raffaello*»⁸.

Questo panraffaellismo può apparire scontato, visto che «il discorso elaborato da Susinno, e calibrato secondo le norme belloriane del 'bello ideale', rispecchi<a> "il quadro d'una educazione artistica informata alla poetica del classicismo marattesco ch'era consolidato a Roma"»⁹ e proprio dall'ambiente romano di Bellori e Maratti scaturisce uno dei vertici della supremazia raffaellesca come modello: la pubblicazione a Roma nel 1695 della *Descrizione delle immagini dipinte da Rafaele d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano* di Giovan Pietro Bellori.

E tuttavia, rinviando ad altra sede alcune riflessioni sui tempi e la durata del soggiorno romano di Susinno¹⁰, sempre in quell'ambiente il biografo messinese avrebbe avuto un'ulteriore attestazione della fama e della importanza dello *Spasimo* di Raffaello: «qui in Ispagna nella Cappella Regia di Madrid si ammira la Tavola di mano di Raffaello, dipintavi la caduta di Cristo con la Croce in ispalla, nella quale con espressione stupenda di colore, e di disegno, si esprime la Passione del Salvatore, e delle Marie, come degnamente descrive il Vasari. Essendo questa tavola di tanto merito, con tutto ciò l'Autore non solo la biasima, col condannare il Vasari stesso, che la loda; ma vuole che sia tanto brutta, che non si possa guardare senza scandalo, e che Filippo IV di sempre gloriosa memoria, facendola venire da Palermo a Madrid, impiegasse male la sua Regia liberalità, e munificenza, con assegnare alli Monaci di Santa Maria dello *Spasimo* un'annua rendita di mille scudi, in ricompensa di quella inestimabile Pittura: così l'Autore paragonando Rafaello ad un certo Guido Aspertini: *come per esempio presso i razzi, che intessuti sul disegno di Raffaello, si vedono talvolta esposti nella Regia Cappella di Madrid, non si può senza meraviglia, per non dir scandalo, riguardar su quello Altare l'andata di Cristo colla Croce su le spalle alla morte della istessa mano; non ostante, che*

⁶ F. SUSINNO, *Le vite...*, 1960, pp. 13, 31, 43, 80, i corsivi sono miei.

⁷ IDEM, *Le vite...*, 1960, pp. 41, 45, 132.

⁸ IDEM, *Le vite...*, 1960, p. 107, i corsivi sono miei. Il passo in Bellori è: «Laonde, essendogli mostrate le statue più famose di Fidia e di Glicone, acciòché vi accommodasse lo studio, non diede altra risposta se non che distese la mano verso una moltitudine di uomini, accennando che la natura l'aveva a sufficienza provveduto di maestri». G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672, ed. cons. IDEM, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino 1976, p. 214.

⁹ R. DE GENNARO, ad vocem *Susinno, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 94, Roma 2019; per l'intercitazione cfr. V. Martinelli, *Introduzione*, in F. SUSINNO, *Le vite...*, 1960, p. XXXIII.

¹⁰ Cfr. V. PINTO, *Sì, viaggiare...*, 2021.

Filippo IV, mosso forsi dalle sterminate lodi, che le diè il Vasari, ottenuta finalmente detta tavola, assegnasse a quei Padri, che la possedevano in Palermo, un'annua rendita di mille scudi, e provvedesse quel Superiore, che con tanta accortezza ne maneggiò la tanto altre volte pericolosa asportatione da quella anche suddita Città. Era il nostro Re Filippo intelligentissimo di Pittura, e si dilettaua di dipingere, havendo nella sua corte artefici di stima, che ne potevano render conto; e quella Maestà l'apprezzò tanto, che fra i tesori delle sue pitture, soleva chiamar questa il giojello. Vivono, e dimorano in Sicilia, in Roma, & altrove uomini di sapere, e pittori, che hanno veduto, e copiato ancora quella tavola, facendo fede della sua gran bellezza; alla cui pericolosa asportatione ebbe à sollevarsi Palermo ogni volta, che fu tentata, se non fosse stata l'accortezza del Superiore, che al fine ottenne l'intento. Ma l'Autore ha scritto altrimenti per relazione di qualche goffo, che ha più apprezzato le tinture de gli Arazzi, che l'orditure dei colori di Raffaello»¹¹.

Una lunga citazione che mi sembra sia da una parte da leggere in filigrana con la cronologicamente successiva menzione di Susinno, dall'altra una notevole attestazione della fortuna storica dello *Spasimo*, evocato da Vittoria nella «Lettera seconda» delle *Osservazioni* ad apertura di considerazioni tese a risarcire Raffaello dalle accuse di Malvasia di «*Maniera statuina* (...) maniera secca, tagliente, e dura»¹², insieme alle «istorie di Artila, e della Messa nelle camere Vaticane, opere grandissimi a fresco dipinte» e alla «bellissima tavola ad oglio delle Monache, dette le Contesse, nella città di Fuligno di tanta divina bellezza, & espressione di colore, che non può mai mortal mano usarlo meglio, attesa la gratia, soavità, e temperamento delle tinte, e di tutte l'altre parti, che quella tavola rendono perfetta»¹³.

Vincenzo Vittoria inserisce quindi in una essenziale selezione di opere di Raffaello l'*Andata al calvario* fatta per Palermo, un dipinto per il quale «la collaborazione della bottega nell'esecuzione non diminuisce la forza straordinaria dell'invenzione» e se «è lecito sospettare che all'esecuzione abbia contribuito Gian Francesco Penni, per giustificare il fare smaltato e più compatto di tanti passaggi», va altresì ricordato che «Raffaello aveva l'abilità di disciplinare e dissimulare il lavoro dei suoi garzoni» e che «inferendo nella valutazione di opere capitali come la *Madonna di Francesco I*, il *San Michele* del 1518 o, appunto, lo *Spasimo di Sicilia*» si mostra solo di avere una superata e antistorica idea dell'operare artistico¹⁴.

¹¹ V. VITTORIA, *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice per difesa di Raffaello da Urbino, dei Caracci, e della loro scuola*, Roma 1703, pp. 27-29, il corsivo è nell'originale e cita Malvasia. Su Vicente Vittoria si veda almeno S. RUDOLPH, *Vincenzo Vittoria fra pitture, poesie e polemiche*, in "Labyrinthos", 7/8.1988/89, 13/16, pp. 223-266; B. BASSEGODA I HUGAS, *Noves dades sobre el canonge Vicente Vittoria: (Dènia, 1650 - Roma, 1709): tractadista, pintor, gravador i colleccionista*, in "Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya", 2, 1994, pp. 37-62. Sul ruolo di Vittoria come continuatore, dopo la morte di Bellori, della *Vita di Carlo Maratti – Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII disegnati, ed intagliati in rame dal Cavaliere Ottavio Lioni con le vite de' medesimi tratte da varj autori, accresciute d'annotazioni, si è aggiunta la vita di Carlo Maratti scritta da Gio. Pietro Bellori fin all'anno 1689 e terminata da altri, non più stampata, e un discorso del medesimo sopra un quadro della Dafne dello stesso Maratti, dipinto per il Re Cristianissimo*, Roma 1731, pp. 147-251 – cfr. T. MONTANARI, *Bellori, trent'anni dopo*, in G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino 2009, vol. II, p. 693 nota 115.

¹² V. VITTORIA, *Osservazioni...*, 1703, pp. 24-25.

¹³ IDEM, *Osservazioni...*, 1703, p. 29.

¹⁴ Per le citazioni cfr. A. DE MARCHI, *Raffaello...*, 2014, pp. 128 nota 2, 124, 123.

Susinno e Mongitore: due vie parallele ma divergenti

BARBARA MANCUSO, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

In date non troppo lontane fra loro due autori, l'uno a Messina l'altro a Palermo, si impegnano nella raccolta di notizie sugli artisti siciliani.

Francesco Susinno (Fig. 1), sacerdote e pittore¹, a Messina lascia manoscritte con data 1724 *Le vite de' pittori messinesi e di altri che fiorirono in Messina* rintracciate presso il Kupferstichkabinett del Kunstmuseum di Basilea (ms. A45), già pronte per la stampa ma pubblicate solo nel 1960 da Valentino Martinelli².

Antonino Mongitore (Fig. 2), canonico e storico erudito³, a Palermo compila le sue *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, un insieme di appunti manoscritti databile tra il 1719 e il 1743, data di morte dell'autore, conservato presso la biblioteca comunale di Palermo (ms. QqC63) e pubblicato a cura di Elvira Natoli nel 1977⁴.

Una sorte analoga è spettata ai due testi: ampiamente sfruttati dalla storiografia locale benché rimasti manoscritti, sono stati immediatamente riconosciuti come fonti preziose di notizie sugli artisti ma sono stati ben poco presi in considerazione, anche dopo la loro tardiva pubblicazione, in quanto prodotti delle origini di una storiografia artistica siciliana che proprio in quegli anni giungeva a una sua prima piena affermazione, stimolata da quel sano campanilismo e da quell'effetto di propagazione di reazioni a Vasari che produssero una ricca e pervasiva storiografia locale giunta fino in Sicilia. Oltre che reazioni a Vasari entrambi i testi potrebbero essere considerati in verità reazioni a Orlandi, il cui *Abecedario pittorico*⁵ è fonte di molte informazioni ma pare essere stato anche un movente. La lettera in cui Mongitore, nell'integrare le notizie dell'edizione 1719 dell'*Abecedario* che certo non voleva «recar ombra di pregiudizio alla Sicilia o col tacer d'alcuni Pittori, Scultori ed Architetti (...) la patria, e con tacerne altri meritevoli di rammemorarsi», sembra voler suggerire le ragioni del suo scrivere col «con-

¹ Cfr. R. DE GENNARO, *Susinno Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 94, Roma 2019.

² F. SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi* [ms. 1724], a cura di V. Martinelli, Firenze 1960.

³ Cfr. N. BAZZANO, *Mongitore Antonino*, in *Dizionario biografico...*, vol. 75, 2011.

⁴ A. MONGITORE, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, a cura di E. Natoli, Palermo 1977.

⁵ P.A. ORLANDI, *L'Abecedario pittorico dall'autore ristampato corretto et accresciuto...*, Bologna 1719.



Fig. 1, Francesco Susinno, 1724, *Autoritratto*, disegno a matita rossa e matita nera su carta incollata entro cornice a stampa a inchiostro rosso e iscrizione «Francesco Susinno.» a inchiostro nero, in F. SUSINNO, *Vite de' pittori messinesi...* (inv. Z.618.1), Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett (foto Kunstmuseum Basel, Sammlung Online)

con atteggiamento corretto e quasi compiaciuto lo scritto di Mongitore: «Il seguente cartolare contiene alcuni cenni di artisti siciliani raccolti da Antonino Mongitore, copiati dal suo manoscritto che si conserva nella Pubblica Biblioteca di Palermo, con aggiunte, e correzioni fattevi da me Agostino Gallo»¹⁰. Quelli di Mongitore non sono più che «cenni di artisti siciliani», che anche l'incompiutezza dello scritto rendeva semplici abbozzi da integrare, mentre Susinno era autore di un'opera ben più compiuta: «avea

servar la memoria de' benemeriti Siciliani»⁶, corrisponde perfettamente al più esplicito *Argomento della storia al lettore* in cui Susinno di fronte agli errori di Orlandi esclama: «Non presumo di non potere errare, solo mi persuado poter sapere le cose della mia città più che un altro scrittore straniero»⁷. Pronti a recuperare notizie e scrivere la «storia veridica»⁸ degli artisti siciliani per sopperire alle carenze delle voci nazionali, entrambi sono stati invece ingiustamente trascurati: «dimenticato autore del maggiore testo della storiografia artistica messinese»⁹ è Susinno per Martinelli e dopo Martinelli; oggetto di limitato interesse è stato anche Mongitore, esclusivamente utilizzato per reperire più o meno fondate indicazioni sulle opere citate.

Le analogie però si arrestano pressoché a questi pochi assunti, tale è la distanza che si frappone tra l'approccio dell'uno e quello dell'altro scrittore.

Che tra i due si percepisse una certa differenza lo dimostrano già gli autori ottocenteschi e pure il palermitano Agostino Gallo. Nel precisare la fonte delle sue «notizie di pittori e mosaicisti siciliani», Gallo indica

⁶ A. MONGITORE, *Memorie...*, 1977, p. 155 (f. 277). Cfr. anche E. NATOLI, *Introduzione*, in A. MONGITORE, *Memorie...*, 1977, p. 23.

⁷ F. SUSINNO, *Le vite...*, 1960, p. 14 (f. 24).

⁸ IDEM, *Le vite...*, 1960, p. 10 (f. 20^o).

⁹ V. MARTINELLI, *Introduzione*, in F. SUSINNO, *Le vite...*, 1960, p. XI. A Susinno è stato dedicato il progetto di ricerca *SusED Susinno edizione digitale. Riscoperta, studio e fruibilità del manoscritto "Le vite de' pittori messinesi"* (P.I.: B. Mancuso) i cui primi risultati sono stati presentati in un numero dedicato di "Studi di Memofonte" (26, luglio 2021). Per una prima presentazione del progetto, che prevede anche l'edizione digitale del testo sul sito della Fondazione Memofonte, cfr. V. Pinto, *Le Vite di Francesco Susinno: appunti per una revisione*, in *Dalla tarda Maniera al Rococò in Sicilia. Scritti in onore di Elvira Natoli*, a cura di E. Ascenti-G. Barbera, Messina 2019, pp. 221-223.

¹⁰ A. GALLO, *Parte seconda delle notizie di pittori e mosaicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia (Ms XV.H.19)*, a cura di A. Mazzè, *I manoscritti di Agostino Gallo VII*, Palermo 2005, p. 406.

scritto *Le vite de' pittori messinesi* (...) di cui ne scriveva le vite egregiamente»¹¹.

Anche a una visione estrinseca la mole del lavoro di Susunno oltrepassa – e non di poco – l'impegno di Mongitore. Le fittissime 295 carte numerate del manoscritto di Susunno oggi a Basilea, o le 367 carte del manoscritto «in Foglio piccolo»¹² che si è presunto essere l'originale mai rintracciato¹³, superano i 277 fogli compilati in maniera molto meno densa – talvolta solo poche righe – e con diverse pagine in bianco da Mongitore, così come corposità ed estensione dei medaglioni biografici del primo non trovano eguali nei brevi e spesso davvero riduttivi profili del secondo, talora mancanti di dati biografici e condensati in elenchi di opere, talaltra semplici citazioni del nome dell'artista e della fonte da cui è tratto, sempre semplici appunti a differenza delle strutturate biografie artistiche del messinese.

Del resto la fatica di Susunno fu quella di tutta una vita, mentre Mongitore, «qui multa edidit plura scripsit» - come recita il suo epitaffio riportato dal nipote Francesco Serio Mongitore¹⁴ - si dedicava a un numero sterminato di scritti storici, letterari, storico-religiosi, apologetici, che al più si orientavano alla descrizione degli edifici chiesastici, tra i quali le *Memorie* sugli artisti siciliani sembrano quasi un *hapax*. Tra encomi e lodi anche Giuseppe Emanuele Ortolani, che dedica una biografia a Mongitore, nemmeno cita tra i manoscritti dell'autore le sue notizie sugli artisti¹⁵, la cui memoria si perdeva tra i mille argomenti affrontati dallo storico.

Eppure il suo sforzo di raccolta dei dati era stato notevole: da «ricercatore instancabile» e «annotatore inesauribile»¹⁶ qual era, Mongitore proponeva «un primo, va-

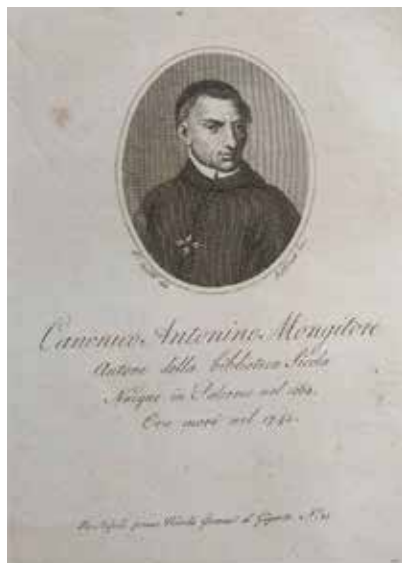


Fig. 2, Francesco Zerilli (dis.) e Carlo Biondi (inc.), 1818, *Ritratto di Antonino Mongitore*, acquaforte, in G. Ortolani, *Biografia degli Uomini Illustri della Sicilia... ornata dei loro ritratti*, II, Napoli

¹¹ IDEM, *Parte prima delle notizie di pittori e musicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia*, a cura di A. Mazzé, Palermo 2003, p. 114.

¹² <G. Allegranza>, *Lettere famigliari di un Religioso Domenicano toccanti varie singolari Antichità, Fenomeni naturali, Vite, ed Opere di alcuni Uomini illustri del regno di Sicilia, e Malta*, in "Giornale de' letterati", gennaio 1755, pp. 1-18, in part. 8-9: «Opera MS. del fu Sacerdote Francesco Susunno Messinese, da lui scritta l'anno 1724 [...]. È in Foglio piccolo di Carte 367»; cit. in B. Mancuso, *Scrivere di marmi. La scultura del Rinascimento nelle fonti siciliane*, Messina 2017, p. 57 e R. De Gennaro, *Susunno...*, 2019.

¹³ Cfr. V. MARTINELLI, *Introduzione...*, 1960, p. XVII.

¹⁴ Ms. citato in E. NATOLI, *Introduzione...*, 1977, p. 17.

¹⁵ G.E. ORTOLANI, *Antonino Mongitore*, in *Idem, Biografia degli uomini illustri della Sicilia...*, II, Napoli 1818, s. pp.

¹⁶ A. MARABOTTINI, *Premessa*, in A. Mongitore, *Memorie...*, 1977, p. 11.

stissimo inventario di fatti, cose e persone»¹⁷ in 114 voci che restituivano un panorama ampio dell'arte siciliana, per la volontà di inserire «pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani» con uno sguardo esteso alla Sicilia tutta, da «Filippo Planzona di Nicosia»¹⁸, raffinato intagliatore di piccoli avori, all'architetto «Giovanni Amico Trapanese»¹⁹, fino allo sconosciuto pittore catanese Girolamo La Manna²⁰. Di chiunque avesse rintracciato notizie prendeva nota, pur se questa spesso rimaneva tale, come nel caso di «Agostino Diolivolsi Trapanese»²¹, inserito solo perché rintracciato in Orlandi; del contemporaneo e notissimo architetto e trattatista Paolo Amato che si riduce a «Nacque in Ciminna, terra della diocesi di Palermo»²²; e dello stesso «Antonio Gagini»²³, per il quale senza aggiungere una parola annotava solo i riferimenti bibliografici ad Auria, Orlandi e Samperi.

Da questo punto di vista la scelta operata da Susinno appare parziale e selettiva: una storia di soli pittori, peraltro messinesi o attivi a Messina, sebbene il vaglio non sia stato in realtà così rigido con 12 vite, delle 81 complessive, dedicate a scultori che non erano solo scultori in marmo, ma anche intagliatori in legno, stuccatori e cesellatori, molti dei quali anche architetti. La visione essenzialmente messino-centrica di Susinno, pur giustificata dalla volontà di recuperare una storia dell'arte cittadina con radici remote, si contrappone radicalmente alla prospettiva di Mongitore. Per raggiungere il suo scopo di esaltazione delle glorie cittadine Susinno non solo si concentra sulla realtà messinese ma tende a escludere dal suo racconto le glorie palermitane. La vita di Antonello Gagini, quasi interamente plagiata da Auria²⁴, è presente perché la nascita dello scultore restava ancora contesa tra le due città, ma Pietro Novelli rimane il grande assente delle *Vite*, appena ricordato in un paio di occasioni²⁵, nonostante la sua attività nella città dello stretto.

Se Mongitore sembra lasciare uno spazio ridotto ai messinesi²⁶, ciò accade essenzialmente per la difficoltà a rintracciare adeguata notizia, cosa che non gli impedì, sulla scorta di Samperi e di Bonfiglio, di trattare, talvolta brevemente, dei principali artisti messinesi e pure – ancor più brevemente – di quelli meno noti, per un totale di 34 nomi²⁷. La volontà di non trascurarli è implicita nel foglio 268 in cui sono elencati altri 9 pittori messinesi evidentemente da ricercare: da Polidoro da Caravaggio che «non fu messinese», a Quagliata, Gabrieli, Casembrot o anche il meno noto Giovanni

¹⁷ IDEM, *Premessa...*, 1977, p. 13.

¹⁸ A. MONGITORE, *Memorie...*, 1977, p. 35 (f. 1).

¹⁹ IDEM, *Memorie...*, 1977, pp. 96-98 (ff. 129-131).

²⁰ IDEM, *Memorie...*, 1977, p. 101 (f. 138).

²¹ IDEM, *Memorie...*, 1977, p. 36 (f. 8).

²² IDEM, *Memorie...*, 1977, p. 120 (f. 194).

²³ IDEM, *Memorie...*, 1977, p. 54 (f. 40).

²⁴ Cfr. B. MANCUSO, *Scrivere di marmi...*, 2017, pp. 60-61.

²⁵ Cfr. F. SUSINNO, *Le vite...*, 1960, p. 171, 202, 237, 256 (ff. 180^a, 211, 244, 260).

²⁶ Cfr. E. NATOLI, *Introduzione...*, 1977, p. 25.

²⁷ A. Scilla, A. Rodriguez, A. Calamech, Antonello, Barbalonga, A. Catalano, «l'Argentario messinese», Fil. Juvarra, F. Mora, F. Tancredi, F. Bisagni, F. e S. Cardillo, Fr. Iuvarra, F. Marquet, «Francesco e Curzio messinesi», F. <A.> Suppa, G. Camarda, «Giacinto messinese» <Calandrucci>, G. Vignerio, «Gio. Alibrando», G. Borghesi, G.S. e F. Comandé, «Luigi Roderico», M. Riccio, Martino da Messina, «Niccolò Vanderbrach», N. Masuccia, P. Sollima, P. Saltamacchia, «Rainaldo messinese», S. Mittica, S. Scilla, S. Gulli, «Teodato Guinaccia».

Puleo, fino allo sconosciuto Onofrio Pullicino²⁸. Non mancano imprecisioni e compaiono persino inquietanti confusioni a partire dall'individuazione del Barbalonga come «Antonello da Messina»²⁹, ma ampio spazio è dedicato agli artisti meglio documentati, come accade nella lunga biografia di «Luigi Roderico»³⁰, fratello di Alonso Rodriguez, tutta costruita sulle numerose fonti napoletane.

Lo scarto più forte emerge però nel modo di guardare alle cose d'arte: Susinno lo fa da conoscitore, Mongitore da erudito. Già Alessandro Marabottini, che ha tracciato il profilo di un Mongitore «certamente non dotato di una vivace intuizione critica, per quanto concerne le arti»³¹, ha risolto il confronto riconoscendo la «superiorità indiscutibile» di Susinno, «non fosse altro per la domestichezza con la realtà anche tecnica della pittura, e per una sua non trascurabile intelligenza dello stile»³².

Primo vero conoscitore in terra siciliana, Susinno, pittore egli stesso, fonda la sua ricostruzione storica sull'indagine diretta delle opere e su un esame essenzialmente stilistico dell'operato degli artisti³³.

Anche a prendere in considerazione la biografia di un messinese attivo a Palermo come Filippo Tancredi che chiude le *Vite* di Susinno ed estesamente è sviluppato in Mongitore, la distanza tra i due appare netta. Benché si tratti di uno dei pochissimi artisti su cui Mongitore proponga una considerazione stilistica richiamandone il «credito d'ottimo Pittore (...) in particolare per la vivacità de' colori»³⁴, null'altro, se non l'origine messinese e l'elenco delle opere palermitane, potremmo conoscere del pittore che in Susinno, nonostante avesse svolto gran parte della sua attività a Palermo, è invece altrimenti delineato. Le giovanili «copie di pitture», la passione per il «colore carnoso e bello di Domenico Maroli», il soggiorno di formazione napoletano che gli assicurò «una straordinaria prestezza, con un modo di colorire facile, schietto e vago», il «valersi del buon naturale», gli elenchi delle opere richieste dai privati, di quelle nelle chiese di Messina e dintorni, fino a Lipari, e poi «in tutto Palermo», su cui compaiono relazioni e sonetti, i confronti con gli artisti palermitani che superava «colla tenerezza e schiettezza di colori» e per la «sua singolar facilità, prestezza e vaghezza»³⁵ conducono alla definizione di Tancredi artista:

«La sua maniera a fresco è molto simile all'andare grandioso di Giovanni Lanfranco (...); il suo scopo a cui drizzavasi sempre fu Luca Giordano. Dei gran lavori faceva le macchie colorite: altre volte disegni d'acquarello; né dell'opere faceva i cartoni intieri ma alcuni pezzi con quattro segni di carbone sprezzati, e molte volte appena li faceva. Riuscì nel dipignere nelle volte e solea dire che la distanza gli dava una bella vernice ai

²⁸ L'elenco è riportato nella descrizione del manoscritto in A. MONGITORE, *Memorie...*, 1977, p. 30.

²⁹ IDEM, *Memorie...*, 1977, p. 47 (f. 31), su cui cfr. E. Natoli, *Introduzione...*, 1977, p. 25.

³⁰ A. MONGITORE, *Memorie...*, 1977, p. 111 (f. 166).

³¹ A. MARABOTTINI, *Premessa...*, 1960, p. 11.

³² IDEM, *Premessa...*, 1960, p. 13.

³³ Cfr., oltre al citato Martinelli, B. MANCUSO, *Susinno conoscitore tra storiografia e collezionismo*, "Studi di Memofonte", 26, 2021, pp. 26-86.

³⁴ A. MONGITORE, *Memorie...*, 1977, p. 60 (f. 65).

³⁵ F. SUSINNO, *Le vite...*, 1960, pp. 275-283 (ff. 278-284).

suoi lavori. Correva voce che avesse vari segreti in dipingere così vago e fresco. Egli però lavorava a vero fresco, con semplici terre e calce di Palermo, ch'è crassa e pastosa al par della biacca, affermando che il solo secreto si era questo che non tormentava il colore (...) L'opere sue paiono formate ad un corso di pennello, non apparendo niun segno di costure come se fossero state fatte in sol giorno. Fu singolare nel panneggiare con piegature naturali, semplici, ammaccati senz'asprezza o affettazione, che tutte le vedea sul manichino dal vero. Portato dalla natural furia del suo felice pennello, non si fermò mai nella correzione d'un buon disegno, né tampoco nell'espressione degli affetti e passioni (...). Li suoi dipinti son dolci e teneri, e pure appaiono vigorosi con forza e rilievo, con meraviglioso concerto di colori cangianti, ben composti fra di loro, che da' pittori intendenti chiamasi artificiosa musica, piena e strepitosa, quando tutti i toni contrari formano l'armonia»³⁶.

Alla maniera a fresco, segue la maniera ad olio, descritta con fine sapienza tecnica:

«La maniera di Filippo in olio fu parimente vaga, sfumata, finita dolce e gustosa. Egli però dipingeva con cinque soli colori, cioè biacca, terra gialla, terra rossa, alacca e terra nera la quale maneggiavala così discretamente che pareva di mettere azzuro e non nero; nel finire usava alacche fini, azzurro, giallo santo; fu sua special grazia maneggiare l'indaco, che faceva apparirlo azzurro, in fare campi d'aria pavonazzi, verde composto coll'indaco e giallo santo. Le carnaggioni sue pastose, delicate e squisite: le teste delle donne, al sommo vezzose e ridenti, che vedevale dai rilievi e dal naturale; li suoi putti furono di bel gusto, all'andare del Domenichino, bene impastati con masse di colori. Finiva le sue tele più con le dita che coi pennelli, i suoi panni bianchi erano teneri e belli; fu geniale a' panni d'alacca fina ed a' panni gialli»³⁷.

Le ampie, ma indispensabili, citazioni dal testo di Susinno da sole dimostrano la sua profonda comprensione del fare artistico e delle sue specificità tecniche e da sole segnano il distacco da Mongitore.

Certo in questo caso il diverso peso attribuito all'artista sta anche nel disinteresse di Mongitore, che è invece interesse vivissimo in Susinno, per gli artisti contemporanei; ed è chiaro che per quest'ultimo, che si affida al suo occhio e alla sua capacità di analisi prima ancora che alle notizie rintracciate o ai documenti, sia facile eccellere sugli artisti più prossimi, mentre Mongitore stenti a ricostruirne le fisionomie mantenendosi sempre e solo legato strettamente alle fonti, meno disponibili per i contemporanei.

L'arte insomma non solo non sembra l'interesse principale di Mongitore, che scrive di artisti come si scrive di santi e di viceré, ma costituisce peraltro un dominio in cui l'erudito «cataloga ma non commenta»³⁸. Ciò non toglie pregio a una fonte ricca e preziosa sugli artisti e sulle opere ma non consente di attribuire a Mongitore il ruolo di storico delle arti in Sicilia che Susinno soltanto, almeno al tempo e certo per la storia pittorica, può detenere.

³⁶ IDEM, *Le vite...*, 1960, pp. 283-284 (ff. 284^{r-v}).

³⁷ IDEM, *Le vite...*, 1960, p. 285 (ff. 285^{r-v}).

³⁸ A. MAZZÉ, *Le Memorie di Antonino Mongitore, archetipo della storiografia artistica siciliana*, in *Dalla tarda Maniera...*, 2019, p. 225.

Angélique Mongez, pittrice di storia tra Rivoluzione e Impero. Appunti per una riflessione critica

ORNELLA SCOGNAMIGLIO, *UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA*

Il *Salon* del 1802 non si preannunciava come un appuntamento particolarmente rilevante. Disertato dai grandi protagonisti della scuola francese, appariva persino spoglio e poco rappresentativo della gloria nazionale. Come evidenzia Udolpho van de Sandt, «le Salon se présente sous de bien tristes auspices: ne figurent au livret que 128 artistes, dont 81 peintres, soit moins de la moitié de l'année précédente (...) et la plupart des artistes de renom se sont une fois de plus abstenus»¹. Solo la visita del Primo Console, anticipata da un richiamo all'ordine del ministro dell'interno Jean-Antoine Chaptal, convinse alcuni a inviare – di gran fretta – opere al Louvre. Si trattava di un rimedio *in extremis*, che sortì comunque qualche effetto, anche se non riuscì a dissuadere Napoleone dal convincimento di affidare a Dominique Vivant Denon l'organizzazione dell'edizione successiva. Tra dipinti già noti – presentati in *Salons* precedenti o conosciuti grazie a esposizioni private – e alcune novità di un certo spessore, i critici non poterono fare a meno di segnalare l'assenza delle grandi composizioni storiche di Jacques-Louis David. Una mancanza più volte rimarcata dai giornali del tempo, almeno in parte compensata da un'opera che sembrava riprenderne le atmosfere e le tematiche classiche. *L'Astyanax arraché à sa mère* (Fig. 1) attrasse l'attenzione dei visitatori, e non esclusivamente per le intrinseche qualità della creazione pittorica; a realizzarlo, infatti, era stata una donna, Angélique Mongez², in un debutto che avrebbe assunto le forme di una sfida, di un atto ai limiti della temerarietà dichiarata. «Aucune femme artiste, avant madame Mongez, n'avait encore offert au Public un tableau d'une aussi grande dimension, et traité avec toute la dignité historique»³, fu infatti la valutazione espressa nelle “*Annales du Musée*” pubblicate da Charles-Paul Landon. Un caso singolare, quindi, quello esemplificato da Angélique, una sorta di eccezione paradigmatica che andrà a influire sulla visione interpretativa della sua intera attività artistica. Pittrice di storia verrà sempre definita, e

¹ U. VAN DE SANDT, *Le Salon*, in *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, a cura di J.-C. Bonnet, Belin 2004, p. 62.

² Cfr. M. DENTON, *A Woman's Place. The Gendering of Genres in Post-Revolutionary French Painting*, in “*Art History*”, 2, giugno 1998, pp. 219-246.

³ *Planche trente-sixième*, in “*Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts*”, IV, 1803, p. 79.



Fig. 1, Charles Normand da Angélique Mongez, 1803, *Planche trente-sixième. Astyanax arraché à sa mère; Tableau de Madame Mongez*, in “Les Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts”, IV

in questa asserzione l'evidenza via via messa a fuoco non riguarderà tanto la sua capacità di trasporre i temi della tradizione antica in tele di notevole superficie, quanto piuttosto di aver deciso di farlo nonostante la sua natura femminile. Il confrontarsi con i colleghi su un terreno comune diventerà il tratto dominante di un'analisi che oggi pare dipanarsi attraverso uno sviluppo narrativo e non grazie all'indagine visiva, in quanto le recensioni coeve tendono a prendere il sopravvento sull'osservazione delle opere e, di conseguenza, le parole a prevalere sullo sguardo. All'interno di una ricostruzione interpretativa

che negli ultimi anni si è concentrata sulla generazione di *femmes artistes* attive tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento⁴, Angélique Mongez occupa una posizione a sé stante, in virtù di uno status derivante soprattutto dal genere praticato e non tanto dal talento personale. Può essere considerato un cliché reiterato, da non demandare ai giudizi del tempo; anzi, i *salonniers* praticarono una lettura attenta delle tele eseguite da Angélique, non risparmiando appunti o rimproveri – sovente imputati a una sorta di debolezza congenita – ma restando comunque all'interno di una pratica recensiva utilizzata anche per gli uomini. La questione possiede contorni complessi; se gli aspetti più squisitamente settoriali sono stati fondamentali per svelare le dinamiche dell'inclusione delle donne nel mondo dell'arte, è ora forse necessario superare i limiti di una visione differenziata per spingersi su un terreno inerente alla disciplina specifica. Perché, in fondo, proprio l'affrancamento da ogni tracciato separato costituì la libertà a cui aspirarono le pittrici del tempo. «Nihil sub soli sans les femmes artistes. Oh! l'heureuse république que celle où il y aura beaucoup de femmes artistes! que ces mères de familles formeront d'excellens citoyens!»⁵, si leggerà in una lettera inviata al “Journal des arts” nell'ottobre del 1799.

Da questo punto di vista, l'irreperibilità di molti dipinti di Mongez impedisce di confrontarsi con gli esiti più rappresentativi della sua produzione, ma soprattutto non consente di vagliare *de visu* le obiezioni espresse dai critici. A mancare è già il pun-

⁴ Si rimanda, anche per una bibliografia precedente, a *Peintres femmes. Naissance d'un combat 1780-1830*, catalogo della mostra, a cura di M. Lucas, Paris 2021.

⁵ *Au Rédacteur du Journal*, in “Journal des arts, des sciences et de littérature”, 18, 22 ottobre 1799, p. 12. Cfr. O. SCOGNAMIGLIO, «Plus de finesse que de vigueur, plus de grâce que d'énergie»: Charles-Paul Landon e le femmes artistes, in “Filologia antica e moderna”, 41-42, 2014-2015, pp. 91-128.

to di partenza, quell'*Astyanax* che tanto aveva sorpreso i visitatori del tempo, intenti a soppesare i pregi e i difetti, scrupolosi nel sezionare le singole parti per individuarne gli eccessi o le mancanze, con una intenzionalità forse faziosa, probabilmente finalizzata. Se Landon mostrò la solita moderazione⁶, altre voci furono meno lusinghiere. *L'observateur au Muséum* non mancò di evidenziare alcuni errori disegnativi⁷ e il "Journal des arts" di sottolineare alcune disparità troppo marcate all'interno del quadro:



Fig. 2, Jacques-Louis David, 1812, *Antoine e Angélique Mongez*, Paris, Musée du Louvre

«La pureté du dessein est sur-tout la partie la plus admirable dans ce tableau. La figure d'Ulysse, la pose de l'enfant, celle du soldat qui le tient par les chevaux, la figure du soldat placé derrière Andromaque, sont d'une correction parfaite. Certaines parties du Tableau offrent une vigueur, une fermeté d'exécution extrêmement rares. Il en est d'autres qui présentent de la mollesse et ne sont pas sans reproches»⁸. Dispiace davvero non potersi confrontare con il quadro; al momento, l'unica testimonianza è offerta dalla *planche* inserita nel IV volume delle "Annales du Musée", fonte ragguardevole per comprendere lo schema compositivo ma inadeguata per sviscerare i termini della questione. Nell'alternanza stilistica – oscillante tra potenza e debolezza – non veniva soltanto palesata un'acerbità espressiva dovuta a inesperienza, ma si insinuava un concreto intervento del maestro, David, anche alla luce del rapporto di amicizia che lo legava al marito di Angélique, Antoine Mongez (Fig. 2), amministratore della Monnaie di Parigi e rinomato archeologo. «On dit que David s'est un peu mêlé de ce tableau»⁹, commenterà, infatti, M^{me} de Vandeuil, mentre il redattore della rivista "La Décade" formulerà un consiglio privo di sottintesi: «David serait-il donc revenu au salon? Mais non, ce n'est pas là la correction de son dessin. La pureté de ses détails, sa composition méditée; voilà cependant la couleur de ce peintre, sa touche, ses poses, jusqu'à ses airs de têtes. C'est-là plus qu'imiter... (...). Voilà ce qu'il faut dire à M^{me} Mongés, si elle veut qu'on la traite comme une artiste. Si elle ne se présente que comme une aimable amateur, nous ne pourrons assez lui exprimer notre ravissement et lui prodiguer nos éloges. Rien en effet de plus extraordinaire que de

⁶ *Planche trente-sixième...*, 1803, p. 79.

⁷ *L'observateur au Muséum ou La critique des tableaux en vaudeville*, Paris 1802, p. 16.

⁸ *Peinture. Ouverture du Salon d'exposition annuelle des Peintres vivans*, in "Journal des arts, des sciences, et de littérature", 226, 7 settembre 1802, p. 372.

⁹ In L. VIALLETON, *Les Salons de M^{me} de Vandeuil ou l'histoire d'une filiation littéraire*, in "Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie", XIII, 1992, p. 101.



Fig. 3, Charles Normand da Angélique Mongez, 1810, *Planche cinquante-troisième. La Mort d'Adonis; Tableau de M^{me} Mongez*, in "Salon de 1810"

voir une jeune femme se présenter au salon avec une vaste et savante production historique. Mais il faut la prévenir que l'on ne se fait un nom, une réputation durable qu'avec un talent original, qu'avec une physionomie, un caractère particulier»¹⁰.

Un suggerimento sensato, ma valido per tanti altri artisti, in quel *Salon* come in quelli precedenti. Per Angélique, però, l'accusa sembra accompagnare ogni suo passo, fino a trasformarsi in sarcasmo, quando nel 1810 espose *La mort d'Adonis*¹¹ (Fig. 3): «LE POÈTE Ah! Ah! voilà le tableau de madame

Mongez. Pauvre Adonis; il est sur la table de dissection. / (...) MOI L'académie d'Adonis ne vaut rien; le brachial est trop étroit, le sternum trop plat, le deltoïde trop gonflé. / LE COMPILATEUR Épargnons les chiens; David les a caressés»¹².

In una sorta d'impassa critico, quindi, ad Angélique non solo veniva addebitata la colpa di seguire con poca autonomia le vie già percorse dal maestro e di non aver ancora maturato una piena capacità formale, ma anche di non essere l'autrice dei brani pittorici più ragguardevoli delle sue opere, come se la "carezza" di David si fosse limitata a correggere solo alcuni frammenti secondari, trascurando parti sostanziali e pecche evidenti.

In questa prospettiva, appare interessante seguire il commento di Pierre Chaussard al *Teseo e Piritoo liberano due donne dalle mani dei loro rapitori* (Fig. 4) esposto nel 1806; dopo un *incipit* ai limiti della galanteria, Chaussard non esita a infierire, sottolineando che «l'Artiste n'a pas assez fait d'études préliminaires, ne s'est point préparé au grand art de la composition par ses exercices nécaissaires que présentent l'atelier, l'observation du modèle et les esquisses multipliées»¹³, senza i quali è impossibile pervenire a una vera padronanza dell'articolazione dei personaggi in uno spazio compiuto o «à joindre à la chaleur de la composition la justesse de la pensée»¹⁴. Inoltre, Angélique aveva spezzato l'unità d'azione e disseminato di errori l'intero quadro. Il colpo decisivo, però, Chaussard lo serbava per il finale: «L'Artiste, par un excès de bienséance, s'est

¹⁰ *Salon de l'an X*, in "La Décade philosophique, littéraire et politique", 36, 17 settembre 1802, p. 552.

¹¹ Il quadro non è localizzato.

¹² *Entretiens sur les ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Musée Napoléon en 1810*, Paris 1811, pp. 22-23.

¹³ *Le Pausanias français. État des arts du dessin en France à l'ouverture du XIX^e siècle. Salon de 1806. Publié par un observateur impartial*, Paris 1806, p. 201.

¹⁴ *Ibidem*.

donné beaucoup de peine pour placer ses personnages dans une attitude qui dissimule les caractères de leur sexe: félicitons-la d'une pudeur qui ne s'est exercée d'ailleurs qu'aux dépens des Personnages, car leur pose s'en ressent et a l'air forcé (...). Abordons franchement la question: Quand on marche sur les traces des hommes dans un art tel que la peinture, et surtout le peintre historique, ou il faut s'élever au-dessus de toute les petites considérations qui peuvent gêner le talent et nuire à l'Ouvrage, ou bien il faut abandonner ces grands sujets à notre sexe, ou se contenter



Fig. 4, Angélique Mongez, 1806, *Teseo e Piritoo liberano due donne dalle mani dei loro rapitori*, Minneapolis, Institute of arts; The Richard Lewis Hillstrom Fund

des sujets gracieux et tendres, ou enfin peindre le portrait et le paysage»¹⁵. Appunto bizzarro quello di Chaussard. Nel 1806 il ritegno nel mostrare la nudità maschile non era appannaggio delle solo pittrici e bisognerà aspettare ancora alcuni anni per vedere lo stesso David abbattere qualche remora nel *Leonida alle Termopili*. Iniziato nel 1800 e completato nel 1814, il *Leonida* restò a lungo nell'atelier di David e rappresentò evidentemente il modello di riferimento per Angélique, che ne riprese i toni cromatici, l'andamento dei panneggi e la concitazione dei gesti, in un'interpretazione che, seppur non totalmente convincente, offriva interessanti spunti di novità, non compresi dalla critica ma intuiti da un collezionista raffinato come il principe Nicolai Yusupov, che ne decise l'acquisto. A Chaussard, probabilmente, mancava un tassello importante e la sua disapprovazione si spinse fino alla scelta del soggetto: «L'histoire nous fournit des sujet qui appartient à tel peuple et à telle époque; d'autres appartiennent à tous les hommes et à toutes les époques. (...) Dans des pays où l'on enlève les Femmes, il faut honorer ceux qui ont le courage de les defender. Mais à Paris, de quoi peut servir l'exemple de Thésée?»¹⁶.

Ma, in fondo, Angélique aveva bisogno di essere difesa, soprattutto nella sua dignità di pittrice; si spera che una ricomposizione più organica del corpus delle sue opere possa rendere l'analisi maggiormente accurata. C'è da dire, tuttavia, che alcuni critici seppero cogliere i germi del cambiamento, come il cosiddetto *Ambulator* che, nel 1804, scrive: «Quel art que la peinture! quel fond d'études, que de travaux il demande avant qu'on puisse exposer un ouvrage au public! (...)

C'est en regardant la vaste composition de madame Mongez que je faisais ces réflexions. Cette artiste a peint Alexandre pleurant la mort de la femme de Darius [...].

¹⁵ *Le Pausanias français...*, 1806, pp. 202-203.

¹⁶ *Le Pausanias français...*, 1806, pp. 203-204.

Ornella Scognamiglio

D'autres lui reprocheront quelque froideur dans l'expression, des attitudes théâtrales, un peu de crudité dans la couleur; moi j'admurerai la noble hardiesse de madame Mongèz. Je remarquerai la pureté de son dessin, les ajustemens simples et vraiment antiques de ses figures (...). Je ne sais si c'est un effet de la malignité humaine et de l'orgueilleuse supériorité que nous affectons en tout sur les femmes, mais nous semblons plus disposés à les applaudir lorsqu'elles se renferment dans les bornes qui nous paraissent leur convenir¹⁷.

¹⁷ AMBULATOR, *Mélanges. Sur le Salon de Peinture (Suite)*, in "La Revue, ou Décade Philosophique, littéraire et politique", I^{er} trimestre, 12 octobre 1804, pp. 113-114.

Rubens e van Dyck a Zaventem: appunti su un aneddoto romantico

ALEXANDER AUF DER HEYDE, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

San Martino divide il manto col povero è una tela che il giovane Antoon van Dyck realizza intorno al 1618, probabilmente in attesa di un committente che ben presto si sarebbe presentato nella figura del cancelliere del ducato di Brabant, Ferdinand de Boisschot. Questi destina il dipinto alla chiesa di S. Martino a Zaventem e secondo le fonti il pittore consegna il lavoro nel 1621, facendo tappa durante il viaggio per l'Italia¹. Meno chiare appaiono le ragioni del suo soggiorno prolungato nella cittadina. Infatti, nel periodo immediatamente successivo all'indipendenza del Belgio, quando artisti, letterati e eruditi si interrogano sull'identità artistica da conferire a questo giovane stato nazionale, il soggiorno di van Dyck a Zaventem e quindi la sua partenza ritardata per il Bel paese appare l'aneddoto congeniale per dare un volto popolare alla storia della pittura fiamminga nei suoi rapporti con l'Italia.

Uno dei pionieri del Romanticismo pittorico belga, Gustaaf Wappers, illustra in un quadro al Rijksmuseum di Amsterdam le ragioni del ritardo che il suo illustre predecessore avrebbe maturato durante la partenza per l'Italia (Figg. 1-2)²: novello Raffaello, il giovane van Dyck si innamora a Zaventem di una giovane locandiera che posa per una *Sacra famiglia* – opera tramandata dalle fonti ma nel frattempo perduta³. Vediamo dunque con dovizia di particolari il pittore inginocchiarsi di fronte all'oggetto della sua

¹ La tela e la sua replica conservata alle collezioni reali dell'Inghilterra sono state oggetto degli studi di L. VAN PUYVELDE, *Van Dyck's St. Martin at Windsor and at Saventhem*, in "The Burlington magazine for connoisseurs", 77, 1940, pp. 36-42; K. VAN DER STIGHELEN, *Antoon van Dyck en Zaventem: een apart verhaal over het ontstaan en nabestaan van twee enigmatische schilderijen*, in *Munuscula amicorum: contributions on Rubens and his colleagues in honour of Hans Vlieghe*, ed. by K. van der Stighelen, 2 vols., Turnhout 2006, 2, pp. 379-422. Per un regesto puntuale delle fonti relative alla vita e all'opera del pittore fiammingo rimando alla rispettiva voce nel database *RKDartists* e a cura del Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis: <https://rkd.nl/explore/artists/25230> (consultato il giorno 10 marzo 2021).

² G. WAAPERS, *Antonie van Dijck verliefd op zijn model*, 1827, olio su tela, Amsterdam, Rijksmuseum: SK-A-1159. Allo stesso complesso tematico l'artista dedica anche un disegno a carboncino, conservato a Bruxelles: *Van Dyck à Saventhem*, 1832, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique: inv. 8026.

³ G.P. MENSAERT, *Le peintre amateur et curieux, ou Description générale des tableaux des plus habiles maîtres, qui font l'ornement des églises, couvents, abbayes, prieurés & cabinets particuliers dans l'étendue des Pays-Bas autrichiens*, Bruxelles 1763, pp. 192-196.



Fig. 1, Gustaaf Waapers, 1827, *Antoon van Dyck innamorato della sua modella*, Amsterdam, Rijksmuseum

passione amorosa, mentre la fanciulla – puntualmente rispecchiata nell'immagine dentro l'immagine (l'abbozzo che Antoon starebbe realizzando) – corrisponde con aria imbarazzata e titubanza ai corteggiamenti del suo spasimante⁴.

Sulla stessa falsariga del quadro di Wappers si colloca una *Comédie-Vaudeville* in due atti scritta dal barone Louis-Adolphe de Geelhand. Meglio noto sotto lo pseudonimo Louis Schoonen, questi pubblica delle *pièces* teatrali nazional-patriottiche apprezzate dal pubblico belga⁵. Messa in scena al *Théâtre Royal du Parc* di Bruxelles (1845), *Rubens et van Dyck a Saventhem* ha come oggetto la liaison amorosa con la giovane serva Lisbeth, cui l'esuberante pittore esordiente non manca di promettere una vita all'insegna dell'agio. Rubens, giunto incognito

nella cittadina per verificare le ragioni del mancato viaggio in Italia di suo allievo, si imbatte subito nel fidanzato della fanciulla che sarà a sua volta interpellata dal maestro. Il tutto si conclude nel migliore dei modi, perché grazie all'autorità del maestro il giovane - sregolato ma di buoni sentimenti - torna sui suoi passi, senza creare ulteriori danni alla comunità paesana cui rimane con il dipinto del San Martino il ricordo dell'episodio: «C'est parce que je suis son ami que je ne veux pas qu'il abuse lâchement de ses moyens de plaire; ce serait un crime! L'honneur et le talent doivent marcher de pair»⁶. La morale di questa commedia leggera rimane l'idea della trasgressione 'controllata' che sembra buttare all'aria l'idillio sereno di una cittadina, mentre grazie alla presenza del grande maestro che funge da *deus ex machina*, la fanciulla conserva l'onore e il paese un capolavoro giovanile del pittore.

Noto ai lettori dei giornali italiani sin dal 1840⁷, l'aneddoto di Rubens e van Dyck conosce una traduzione figurativa con il dipinto di Luigi Rubio, pubblicato nelle

⁴ Su Gustaaf Wappers (1803-74): <https://rkd.nl/en/explore/artists/82832> (consultato il giorno 10 marzo 2021).

⁵ A. CEULEMANS, *Verklankt verleden. Vlaamse muziektheaterwerken uit de negentiende eeuw (1830-1914): tekst en representatie*, Antwerpen, UPA 2010, pp. 65-89.

⁶ L. SCHOONEN, *Rubens et van Dyck a Saventhem, Comédie-Vaudeville en deux Actes, (...)*, Représentée pour la première fois au Théâtre Royal du Parc, le 25 janvier 1845, Bruxelles 1845, p. 36.

⁷ Mi riferisco all'articolo anonimo, *Storie aneddote: Un quadro di Van Dyck*, in "Poliorama Pittoresco", 1840, 36, 18 aprile, pp. 290-291, in part. 291. Il testo conosce un'ampia circolazione nei periodici italiani

“Gemme d’arti italiane” (1853).

Nel commentare l’incisione del quadro di Rubio (Fig. 3), l’articolista A.C. insiste invece sulla contrapposizione topica tra ricerca dell’amore e della gloria: l’episodio di Van Dyck a Zaventem si presenta come variazione sul tema tassiano di Rinaldo stregato dall’amore per la maga Armida che viene poi liberato e quindi riportato sul campo di battaglia. Infatti, richiamando l’artista ai suoi doveri, Rubens (o chi per lui) ha salvato il giovane Antoon dalla caduta nell’oblio data per certa, se egli non si fosse recato in Italia dove avrebbe poi perfezionato la propria maniera: «Niuno forse saprebbe oggidì che Vandik esistesse mai, se per caso a Saventhem non giungeva



Fig. 2, Gustaaf Waapers, 1832, *Van Dyck a Zaventem*, carboncino su carta, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

il grande Rubens a scuotere l’innamorato, a raffigurargli innanzi lo splendido avvenire ch’egli sacrificava ad un sogno di gioventù. “Voi siete nato artista, gli dicea quel sommo; voi sareste ingrato alla Provvidenza se in questo effeminato ozio lasciaste morire la creatrice favilla di che vi fè dono. Seguitemi; Roma, la sede delle arti belle, Roma dove queste lasciarono i loro immortali monumenti, a sé vi chiama per mia bocca; seguitemi”⁸.

Il riferimento poco lusinghiero alla *Gerusalemme liberata* ci aiuta a identificare la fonte dell’artista e soprattutto dell’esegeta critico: entrambi – dipinto e articolo – appaiono dare una risposta polemica alla *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* (1845-49), il cui autore – Alfred Michiels – notava a proposito del *San Martino* di Zaventem che il pittore, invece di seguire le orme di Rubens, si sarebbe ricollegato alla maniera del suo primo maestro Hendrick van Balen⁹. L’opera, a giudizio di Michiels, mette in discussione la

(Un quadro di Van Dyck, in “La Moda. Giornale dedicato al bel sesso”, 5/1840, 35, 30 aprile, p. 139) e austriaci (S., *Ein Gemälde von Van Dyck*, in “Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt für alle Stände”, 32/1840, 84, 26 maggio, pp. 334-335).

⁸ A.C., *Rubens e Vandik. Quadro ad olio di Luigi Rubio*, in “Gemme d’arti italiane”, VI, 1853, pp. 75-80, in part. 78-79.

⁹ Figlio di padre belga e madre borgognona, Michiels si reca in Belgio tra il 1843 e il 1846 su invito del governo per condurre delle ricerche sfociate poi nella pubblicazione della sua storia in cui sviluppa l’idea dell’autonomia stilistica della scuola belga, rimarcando ben bene i punti di contatto con le tradizioni francese e tedesca, del tutto in linea con le politiche culturali del giovane Stato. Vedi a questo proposito: F.-R. MARTIN, *Michiels, Alfred*, in



Fig. 3, Luigi Rubio (dip.), Paolo Guglielmi (dis.), Domenico Gandini (inc.), *Rubens e van Dyck a Zaventem*, in "Gemme d'arti italiane", VI, 1853, pp. 75-80

stessa necessità di compiere il viaggio in Italia: «L'homme qui a exécuté ce morceau n'avait besoin de voir ni Rome, ni Florence, ni Venise; toutes les qualités des maîtres italiens, il les possédait, et il fût demeuré plus original, s'il n'avait pas traversé les Alpes»¹⁰.

Un'affermazione del genere, non del tutto isolata nell'Europa settentrionale d'inizio Ottocento, non può non suscitare reazioni polemiche da parte dei fautori del viaggio in Italia¹¹. Tanto è vero che uno dei più autorevoli tra questi ultimi, Charles Blanc, osserva nella sua *Histoire des peintres de toutes les écoles* (1864) che il dialogo serrato con la tradizione veneta, in particolar modo con Tiziano, permette all'autore del San Martino di rendersi autonomo dal proprio maestro («dans le jeune maître, le grave Titien vint tempérer le fougueux Rubens»)¹².

Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale, a cura di P. Sénéchal-C. Barbillon, Paris, INHA: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/michiels-alfred.html> (consultato il 14 aprile 2021).

¹⁰ A. MICHELIS, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, III, Bruxelles 1846, pp. 309-319, in part. 317.

¹¹ W. BUSCH, *Zur Topik der Italienverweigerung*, in *Italiensehnsucht: kunsthistorische Aspekte eines Topos*, a cura di H. Wiegand, München 2004, pp. 203-210.

¹² C. BLANC, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, 6: *École flamande*, Paris 1864, pp. 1-20 (fascicolo), in part. 4-6.



Fig. 4, Pietro Selvatico Estense, 1868, *Rubens e van Dyck a Zaventem*, matita su carta, Padova, Biblioteca Civica, *carte Pietro Selvatico Estense*, b. 2, ins. 20 («Zibaldone 25Xbre 1868»)

Sin dai tempi del suo manuale *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* (1842) Pietro Selvatico aveva individuato nell'aneddotica il mezzo adatto a illustrare oltre alle relazioni degli artisti «coi dotti, coi ricchi e colle donne», anche dei problemi critici come la trasmissione delle modalità tecniche e le congiunture stilistiche¹³. Nella fase di preparazione del suo volume *L'arte nella vita degli artisti* (1870), all'interno di un quaderno datato 5 dicembre 1868, il marchese padovano scarabocchia con poche linee una composizione ispirata al dipinto di Rubio (Fig. 4). Un inedito non proprio degno delle migliori raccolte di grafica, ma interessante ai fini del nostro discorso perché ci restituisce uno spunto di riflessione per il racconto storico *Sofonisba Anguissola e Antonio van Dyck* che avrebbe dato alle stampe da lì a pochi anni¹⁴. In quella sede Selvatico

¹³ G. BIANCHETTI, *Degli uomini di lettere libri quattro*, Treviso 1839, pp. 166-192. La citazione precedente è di P. SELVATICO, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri* (1842), ed. an. con apparati e commento a cura di A. Auf der Heyde, Pisa 2007, pp. 439-453.

¹⁴ Certamente Selvatico conosce l'articolo già citato di Charles Blanc, autore assai stimato dal marchese padovano (F. GALLO, *Una prospettiva italiana su Charles Blanc: Pietro Selvatico lettore della «Grammaire des arts du dessin»*, in "Studiolo", 14, 2017, pp. 206-217). Nella biblioteca storico-artistica di Selvatico si conservano alcuni volumi riferibili alla storia dell'arte fiamminga: A. Michiels, *Rubens et l'école d'Anvers*, Paris 1854; J.F. BOUSSARD, *Les leçons de P. P. Rubens; ou fragments épistolaires sur la religion, la peinture et la politique: extraits d'une correspondance inedité, en langues latine et italienne, entre ce grand artiste et Ch.*

decide di non servirsi dell'episodio di Zaventem. Eppure anche in questo racconto van Dyck rimane un grande seduttore in virtù dell'«aria di malinconia che disegnava sulla ben ondeggiata sua bocca»¹⁵: il suo trasferimento a Palermo sembra, anzi, l'epilogo di una tresca amorosa con una nobildonna iberica che sarebbe finito male, se l'anziana benefattrice dell'artista fiammingo (Sofonisba invece di Rubens) non fosse intervenuta mediando la sua chiamata da parte del viceré. Ma le vicende amorose, il contrasto tra fama e piacere, tra autoctonia culturale e vocazione cosmopolita non sono altro che degli elementi accessori, mentre il nucleo di questa narrativa romanizzata è costituito dai dialoghi sull'arte del ritratto tra l'anziana e cieca Sofonisba (*alias* Selvatico) e il giovane pittore fiammingo. È a partire dalle parole della pittrice che van Dyck matura la sua personale idea del ritratto parlante capace di rinnegare la forma (che sarebbe poi l'idea del nostro Selvatico): «Dinnanzi ad un ritratto femminile di Giorgione o di Paolo, l'artista ammirerà i grandi magisteri dell'arte; dinnanzi ad uno di Van Dyck, il giovane ardente sentirà un'impressione di simpatia incancellabile. Nei primi, è pittura meravigliosa; dai secondi sparisce l'arte, e s'avviva lo spirito, il sentimento, l'amore»¹⁶.

Reg. d'Ursel, abbe de Glembox, Bruxelles 1838. Vedi a questo proposito: T. SERENA, *La biblioteca d'arte di Pietro Selvatico Estense*, in *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di A. Auf der Heyde-M. Visentin-F. Castellani, Pisa 2016, pp. 565-580, in part. 574.

¹⁵ P. SELVATICO, *Sofonisba Anguissola e Antonio van Dyck*, in *L'arte nella vita degli artisti. Racconti storici*, Firenze 1870, pp. 358-402, in part. 370.

¹⁶ IDEM, *Sofonisba Anguissola e...*, 1870, p. 400.

1914. Il viaggio nel Sud Italia del giovane Roberto Longhi

LOREDANA LORIZZO, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Roberto Longhi fu allievo della Scuola di Perfezionamento di Adolfo Venturi nel faticoso triennio pre bellico 1912-1915 e come i colleghi, nel suo caso Giuseppe Fiocco, Eva Tea e Costanza Lorenzetti, fu invitato a compiere il viaggio formativo in Italia a conclusione del primo anno di corso¹. Longhi, come Lorenzetti e Fiocco, si dedicò soprattutto all'arte barocca, terreno fertile e all'epoca poco esplorato su cui il maestro li aveva indirizzati, probabilmente perché anch'egli se ne stava interessando. Longhi e Fiocco cominciarono il loro itinerario partendo dalla Campania e visitando Napoli per tornare poi a indagare i centri dell'Italia settentrionale, congeniali alle loro ricerche e alle loro radici, visto che il docente cercava di costruire percorsi vicini ai luoghi d'origine dei perfezionandi, per facilitarne gli spostamenti e i ricongiungimenti familiari durante le vacanze estive. Longhi in particolare, per via dell'approssimarsi dei venti di guerra sempre più minacciosi, consacrò al Meridione anche parte dell'itinerario del secondo anno, generalmente svolto all'estero, spostandosi nell'estate del 1914 tra l'isola di Malta, la Calabria e la Sicilia. È su questo secondo percorso meno noto che desidero soffermarmi nelle brevi osservazioni dedicate a Maria Concetta Di Natale, rileggendo alcune lettere conservate nell'Archivio Venturi della Scuola Normale Superiore di Pisa, nelle quali il giovane descrive al maestro non solo le tappe più salienti di quel viaggio ma i suoi stati d'animo e le difficoltà che la nuova situazione politica e personale lo costringono ad affrontare. Sono anni nodali, in cui il pensiero longhiano si mostra in profonda trasformazione, come provano le assidue letture, soprattutto degli storici dell'arte tedeschi², e i contatti epistolari. Con Giuseppe Prezzolini, direttore de *La Voce*, discute di pittori futuristi, a Emilio Cecchi, critico letterario fiorentino con cui stringerà una durevole amicizia, confida di rimeditare sui testi di Bernard Berenson dedicati alla pittura veneziana del Rinascimento, a Lionello Venturi propone la soluzione di problemi attributivi risolti attraverso quella «logica degli occhi» con la quale costruisce i suoi ra-

¹ Sui viaggi degli allievi si veda L. LORIZZO-A. AMENDOLA, *Vedere e rivedere e potendo godere. Allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l'Italia e l'Europa (1900-1925)*, Roma 2014.

² Su questo aspetto si concentra M.M. MASCOLO, *Il 1914 di Roberto Longhi*, in "Prospettiva", n. 173, gennaio 2019, pp. 34-45.



Fig. 1, Prima pagina della lettera di Roberto Longhi ad Adolfo Venturi con motivo decorativo disegnato da Roberto Longhi, SNSP, Fondo Venturi, VT L2 b23 a

gionamenti più arditi, non sempre compresi e accettati dai due Venturi. Il giovane storico dell'arte va «a vapore», come apostrofa scherzosamente Lionello in una lettera del 1913 dedicata alla soluzione del *rebus* del polittico veneziano di San Vincenzo Ferrer che egli assegna dopo alcuni ripensamenti a Giovanni Bellini³, rimarcando quella sensazione di star di fronte a un pensatore i cui occhi vanno più veloci del pensiero. È in questo clima di fermento culturale che Longhi affronta il viaggio verso il Sud Italia, sondando dapprima Napoli, il cui fruttuoso soggiorno, soprattutto in campo di scoperte caravaggesche, è ben documentato dalla lunga relazione consegnata a Venturi nel 1913, di cui ho già dato ampio conto⁴. Più nebuloso si fa il tragitto compiuto nel secondo anno per il quale ci viene in soccorso una lettera del 24 settembre del 1915 scritta da Gorlago in provincia di Bergamo (Fig. 1) dove aveva fatto ritorno dopo aver affrontato un pericoloso viaggio attraverso l'Italia, richiamato a gran voce dai familiari che «temevano per un mio richiamo imminente, per altra via che quella dell'Emilia»⁵. A causa della minacciosa presenza degli incrociatori tedeschi Goeben e Breslau al largo del tratto di mare che divide Malta dalla Sicilia, Longhi era stato costretto a fermarsi sull'isola più tempo del previsto, approfittandone per vedere «tutto quanto era possibile». Ne aveva quindi tratto spunti per sondare l'influsso siciliano sulla pittura maltese, individuato soprattutto in ambito quattrocentesco nella «magnifica serie d'intarsi del 1480» del coro vecchio della cattedrale che a suo parere «permettono di seguire lo sviluppo della pittura nell'isola per tutto il Quattrocento e di constatare ch'esso fu parallelo al siciliano e quasi per intero d'importazione siciliana». Corregge poi un'attribuzione di Cesare Matrangola di un'opera raffigurante una Madonna con il Bambino che lo studioso voleva in rapporto con l'*Annunciata* di Antonello da Messina nel Museo Nazionale di Palermo, riconducendola alla mano di Alvise Vivarini. Segnala infine nella cattedrale «alcuni

³ G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996, p. 207.

⁴ L. LORIZZO, *Roberto Longhi romano (1912-1914): gli anni alla Scuola di Perfezionamento di Adolfo Venturi e un'inedita relazione di viaggio*, in "Storia dell'Arte", 125-126, 2010, pp. 182-208.

⁵ Scuola Normale Superiore di Pisa (SNSP), *Fondo Venturi*, VT L2 b23 a_b_c. La lettera è stata segnalata da G. Agosti, *Questioni di "logica degli occhi": 5 lettere di Lionello Venturi a Roberto Longhi (1913-1915)*, in "Autografo", IX, 1992, 26, p. 81, nota 22.

frammenti di polittico di scuola catalana seneseggiante simile alle opere del Borassà, altri santi di scuola fiammingo-catalana, infine parecchi resti di scuola siciliana antonellesca». L'interesse per Antonello da Messina l'avrebbe dovuto spingere fino a Cefalù per vedere il *Ritratto d'uomo* del Museo Mandralisca, cui dovette rinunciare poiché da Malta in modo rocambolesco, a bordo di un piroscifo, riuscì infine a raggiungere le coste ioniche approdando probabilmente a Messina, prima di risalire verso il continente. Fortunatamente nel Museo di Reggio Calabria aveva avuto modo di soffermarsi sulle due tavole con *Abramo visitato dagli angeli* e *San Girolamo penitente* di Antonello, assegnandogli quest'ultima ma avendo l'accortezza di scriverne subito a Lionello, che aveva già pubblicato la prima, constatando «che egli aveva concluso nello stesso senso parecchi anni fa; soltanto ne aveva smessa menzione nei suoi studi Antonelliani».



Fig. 2, Fotografia anonima dei primi del Novecento, Alonzo Rodriguez, *Cena in Emmaus*, Messina, Museo Regionale, Archivio Storico Fotografico, Sapienza Università di Roma

In Calabria era riuscito a visitare solo la cittadina di Amantea, sulla costa, individuando nella chiesa di San Bernardino «completamente spoglia», due statue di Antonello Gagini, uno scultore sul quale si erano concentrati negli anni precedenti Enrico Mauceri, Gioacchino di Marzo e Cesare Matranga, pionieri degli studi sulla storia dell'arte siciliana.

Come lo stesso Longhi scrive, «per Caravaggio e dipendenze il viaggio mi ha giovato parecchio». A questo nucleo di artisti ovviamente è dedicato lo spazio maggiore, per via dei saggi che proprio in quel periodo il giovane stava completando, a cominciare da quello su Battistello («avrei pronto per l'Arte uno studio sul Caracciolo il più grande di tutti»), uscito su *L'Arte* nel 1915. A Malta, oltre ai capolavori di Caravaggio visti nella Cattedrale de La Valletta, di cui sottolinea il pessimo stato conservativo della *Decollazione del Battista* e l'ottimo del *San Girolamo scrivente*, riconduce a Lionello Spada il ritratto di Alof de Wignacourt del Great Master's Palace, al tempo creduto di Caravaggio, e individua «nella remota chiesa di San Paolo a Mare» un secondo ritratto del Gran Maestro dei Cavalieri di Malta con quello che reputò «un buffonesco autoritratto» dello stesso Spada ora ritenuto opera di anonimo. A Messina, nel «magazzino-museo di San Salvatore dei Greci» dove giacevano ancora molte opere sottratte allo scempio del terremoto del 1908, Longhi vide l'*Adorazione dei pastori* e la *Resurrezione di Lazzaro* di Caravaggio, ricordando inoltre la presenza di un *Ecce homo* che identificò come «copia». Si tratta della copia dell'*Ecce Homo* di Palazzo Bianco a Genova, esposta alla mostra dei



Fig. 3, Alonzo Rodriguez, *Incredulità di San Tommaso*, Messina, Museo Regionale

caravaggeschi del '51 e ripubblicata nel '54⁶, insieme a un'altra copia siciliana ricondotta al «fare del Menniti e del Rodriguez», tornata agli onori delle cronache poiché in relazione con l'*Ecce homo* comparso in asta a Madrid, di cui ancora si cerca di stabilire la paternità.

Longhi riferisce inoltre a Venturi che «sono di Caravaggio altre tre o quattro tele – più o meno mal ridotte. Ma le due più apprezzabili una *Cena in Emmaus* e una *Incredulità di San Tommaso* (la prima più conservata della seconda) ci rivelano due capolavori: la *Cena* è più bella e sintetica di quella ch'è a

Londra e l'*Incredulità* ci consola di quella smarrita di Casa Mattei, servendo entrambe a individuare meglio l'attività di C. in quanto iniziatore delle tele per traverso, a mezzefigure».

I toni entusiastici si riferiscono alla *Cena in Emmaus* e all'*Incredulità di San Tommaso* di Alonzo Rodriguez (Figg. 2-3), pubblicate sotto il nome del Merisi nel saggio sui *Gentileschi, padre e figlia* del 1916. Lo stato di conservazione delle opere meritava, secondo Longhi, un intervento di restauro, arrivato in realtà, causa guerra, nei primi anni venti per la sola *Adorazione dei Pastori*. Una seconda, più approfondita, campagna di restauro delle tele di Rodriguez fu avviata dall'Istituto Centrale di Restauro nel 1951 in occasione della grande mostra di Milano, nel corso della quale Longhi ne ribadì con forza l'attribuzione a Caravaggio, scontrandosi con Lionello Venturi⁷.

Lamenta infine l'assenza di una efficace documentazione visiva per il Sud Italia facendo riferimento a Carlo Carboni, collaboratore di Giovanni Gargioli, cui successe nell'incarico di Direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale, autore di una importante campagna svolta proprio in Sicilia nel 1912: «di queste opere maltesi e siciliane mi sono pur necessarie delle buone o definitive fotografie per poter corredare convenientemente il mio lavoro. Carboni quando andò a Messina non fotografò neppure i Caravaggio noti, nonché gli ignoti! Non andrà ora da quelle parti? Ci sarebbe tant'altro da fare oltre questo!».

La lettera si conclude con il riferimento alle scoperte di quadri di Bernardo Cavallino e di Girolamo Romanino nella Pinacoteca Tadini di Lovere compiuti nel corso del viaggio del primo anno; in particolare sottolinea come avesse fatto «ritrarre due magnifici Romanino ignoti e singolarmente belli ed importanti perché del primo periodo

⁶ R. LONGHI, *L'«Ecce Homo» del Caravaggio a Genova*, in «Paragone Arte», 5, 1954, 51, pp. 3-13.

⁷ S. DANESI SQUARZINA, *Lionello Venturi, le prime radiografie di Caravaggio e i rapporti con l'Istituto Centrale del Restauro*, in «Storia dell'Arte», 101, 2002, pp. 54-61.

– 1518 – anteriori perciò agli affreschi di Cremona. Sono le due ante dell'organo di Santa Maria Valvendra e rappresentano i due Santi cavalieri Faustino e Giovita: sono le più belle ispirazioni giorgionesche-tizianesche dell'artista», aggiungendo che «per studiare meglio anche le altre fasi di Romanino, oltre che per ristudiare i Campi, specialmente Antonio, come precursore provinciale di Caravaggio mi recherò la prossima settimana a Brescia e a Cremona». Le osservazioni di quei giorni rinforzeranno, insieme agli appunti presi nel 1913, la struttura del saggio apparso su *L'arte* nel 1917 dedicato a *Cose bresciane*⁸, dove pubblicherò «questi due elegantoni di santi» legandoli alla «largura cromatica dei veneziani, come a dire Palma e Tiziano giovane»; lo possiamo considerare dunque anch'esso frutto maturo di quei viaggi del Perfezionamento, anticipandone la genesi almeno al 1913-1914.

Il clima nel momento in cui Longhi scrive il suo rendiconto a Venturi è saturo di presagi ed egli condivide con il maestro le preoccupazioni per la sua sorte futura: «A Roma andrò presto per concludere i colloqui e poi...? Che cosa farò poi non so davvero, aspetto da Lei qualche lume in proposito. Suppongo che Fiocco abbia rinunciato alla seconda parte del suo viaggio e che a me sia difficile semplicemente iniziarlo. Dove andare? Seppure non andrò con la forza a Vienna e a Berlino come richiamato, ma non so quanto potrei curare allora le cose d'arte sul mio cammino. Seppure i Tedeschi non mi risparmiarono la visita al Fronte studiandola con i mortai da 420... Non creda Professore, ch'io abbia voglia di scherzare sulla bestialità tedesca. Sa ch'io penso seriamente se, quando la Germania sia vinta, non sia il caso di privarla di tutti i capolavori stranieri visto che, infine, ha sempre soltanto finto d'ammirarli e al momento buono li ha bombardati? In questi giorni io speravo di vedere qualche parola sul Corriere e su qualche altro quotidiano a proposito di Reims; ma forse mi è sfuggita. Non hanno pensato Lei e Lionello a farsi centro di una protesta del mondo studioso italiano?».

Anche Longhi come molti altri intellettuali si mostra colpito dal tragico bombardamento della cattedrale di Notre-Dame di Reims avvenuto proprio nel settembre del 1914, avvenimento nodale del primo conflitto mondiale durante il quale le ragioni addotte dalla Germania per colpire uno degli edifici simbolo della Francia, per secoli luogo dell'incoronazione dei monarchi, furono reputate futili e la barbarie germanica



Fig. 4, Francesco Laurana, *Madonna con il Bambino*, Napoli, Chiesa di Santa Maria Materdomini

⁸ R. LONGHI, *Cose bresciane del Cinquecento*, in "L'arte", 20, 1917, pp. 99-114.

emendata, provocando un profondo scontro politico e culturale⁹. L'intervento pubblico che Longhi chiede a gran voce rimane inascoltato. Né Adolfo né Lionello prendono posizione e anzi *L'Arte* tace in quegli anni sui tragici risvolti della guerra sul patrimonio artistico. Solo nel 1919, in occasione della stipula dei trattati di pace, Eva Tea, che aveva lavorato presso la Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione al recupero delle opere d'arte sottratte dall'Austria, sposa l'idea della restituzione dei capolavori dell'arte italiana in mano alle nazioni sconfitte, a risarcimento dei danni subiti¹⁰.

Un altro ricordo di quei giorni nel Sud Italia è in una lettera del 27 febbraio 1922 in cui Longhi scrive da Parigi a Venturi della sua intenzione di pubblicare su *L'Arte* la *Madonna col Bambino* di Francesco Laurana scoperta sul portale della chiesa di Santa Maria Materdomini a Napoli di cui acclude una fotografia (non rinvenuta) (Fig. 4)¹¹. Per il confronto con «la Madonna del 1471 a Noto», afferma, «ritengo che questa da me rintracciata, sia anteriore di parecchio, perché più donatellescamente robusta e meno raffinata volutamente. (L'ombra sul panno da capo della Vergine è risultato di una sfortunata frattura)». L'articolo non uscirà mai. Nel 1922 Longhi è già proiettato verso altre strade.

⁹ T.W. GAEHTGENS, *Reims on Fire. War and Reconciliation between France and Germany*, Los Angeles 2018.

¹⁰ E. TEA, *Le rivendicazioni d'arte italiana*, in "L'Arte", XXII, 1919, pp. 72-76. Si veda inoltre L. LORIZZO, *Un'allieva di «buon metodo e finezza d'osservazione»: Eva Tea in Veneto, Lombardia ed Emilia Romagna (1913)*, in L. LORIZZO-A. AMENDOLA, *Vedere e rivedere...*, 2014, pp. 97-103; M. NEZZO, *Accenti nazionalistici negli scritti d'arte su periodico: 1914-1920: una campionatura*, in "TeCla", I, 2010, pp. 87-108.

¹¹ SNSP, *Fondo Venturi*, VT L2 b23 12 a_b_c. La scoperta rimarrà nel cassetto tanto che l'opera fu attribuita e pubblicata solo nel 1954 da R. CAUSA, *Sagraera, Laurana e l'Arco di Castelnuovo*, in "Paragone Arte", V, 1954, p. 18.

Per un'immaterialità della traiettoria. Alberto Bragaglia. Ambienti del «pictor-philosophus»*

ALDO GERBINO, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

*I dischi dell'iride, percossi
dai colpi di un fiducioso batticuore
giacciono ora melensi e squassati
in un grembo di stanche vegetazioni*
[Primo Conti, da *Quasi ed oltre*, 1919]

Alfred Wilhelm Strohl-Fern fu singolare quanto passionale alsaziano (l'aggettivo *fern*, 'lontano', aggiunto successivamente al suo casato, vuol sottolineare malinconicamente la distanza dalla patria). Nato a Sainte-Marie-aux-Mines, nel 1847, cittadina del Dipartimento dell'Alto Reno, fu allievo dell'impressionista svizzero Charles Gleyre; morirà a Roma, sua città d'elezione, il 19 febbraio del 1927. Sepolto nel cimitero acatolico prossimo alla Piramide di Caio Cestio, presso Porta San Paolo, luogo di riposo e cenotafi – tra i tanti vi dialogano i poeti John Keats e Percy Bysshe Shelley, la scrittrice tedesca Malwida von Meysenbug, lo scultore William Wetmore Story (l'autore del celebre *Angel of Grief*) – Alfred Wilhelm condivide stesso destino e stesso luogo di sepoltura con l'archeologo tedesco Walther Amelung¹. La villa romana che porta il suo nome si mostra fortemente impregnata della sua figura ben resa dall'agile china *Caricatura di Alfred Strohl-Fern* di Nino Bertolotti, un allievo di Sartorio e Vamba. Il disegno porta la data del 1915, anno in cui il pittore di Roma abbandona Villa Strohl; egli, prossimo alla Secessione romana, – per quelle stime *à plat* che lo legano a Duilio Cambellotti e Aleardo Terzi e che son proprie dell'atmosfera modernista legata al periodico *La Casa*, – apre uno studio, offerto da Luigi Pirandello, in via Antonio Bosio; poi, negli anni Trenta, trasferitosi in via Condotti, si avvicina all'estetica diffusa da 'Valori plastici', segnando il suo rinnovato registro dialettico con l'attingere alle influenze provenienti dalle molteplici forme della cultura e della creatività: da Emilio Cecchi a Sergio Tofano, da Silvio D'Amico ad Ardengo Soffici, da Massimo Bontempelli a Giuseppe Ungaret-

* Si è grati all'Archivio della casa editrice Spirali di Milano per la concessione delle immagini riguardanti le opere di Alberto Bragaglia. Un grazie ad Enzo Fiore, per l'attenta cura grafica delle immagini.

¹ C. MALTESE, *Figure che scompaiono. Alfredo Strohl-Fern*, in "Il Messaggero", Roma, 22 febbraio 1927.

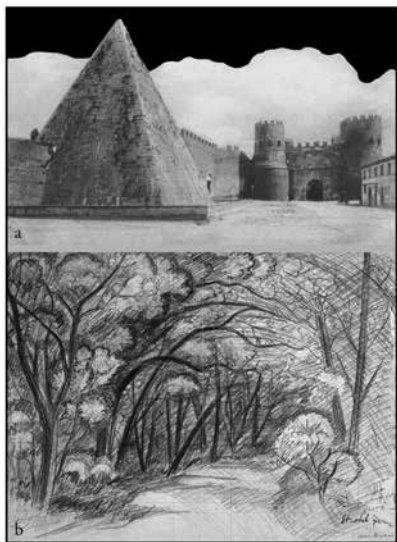


Fig.1, a) Roma, Piramide Cestia a Porta San Paolo, nei pressi del cimitero acattolico, 1910; b) Alberto Bragaglia, 1935, *Villa Strohl-Fern*, matita su carta, cm 41x31

atore della 'Quadriennale di Roma'), da Virgilio Guidi ad Aleardo Terzi (il pittore e fecondo illustratore palermitano), da Boccioni ad Amedeo Bocchi a Carlo Levi (Fig. 1b). Antonello Trombadori traccia del monumento il profilo "neogotico" e "romantico"⁴ accostandolo, come aveva suggerito nel 1957 lo scrittore Gianni Rodari, all'*Isola dei morti* (*Die Toteninsel*), ossessiva opera del 1880 di Arnold Böcklin, per quel «suo profilo forestale, avviluppato in quel cupo verde», e innervato dal suggestivo viale nella misura figurativa restituitaci da *Il grande viale di Villa Strohl-Fern* (1920), olio del siracusano Francesco Trombadori, il mediterraneo Cino d'Ortigia spentosi nel 1961.

Si era nel 1910 quando Alberto Bragaglia⁵, quarto figlio del frusinate Francesco Bragaglia e della nobildonna romana Maria Tassi Visconti⁶, conquista la Capitale, dopo che la famiglia si era trasferita a Roma, dalla Ciociaria, nel 1903 prendendo dimora ai Banchi Vecchi. A Villa Strohl-Fern frequenta gli studi di Balla, di Boccioni e del par-

ti fino al giovane e forte temperamento di Renato Guttuso che gli riconoscerà, in occasione dell'Antologica romana del 1974, un apporto non negligente verso l'impianto legato alla 'discussione' sul nuovo ordito della pittura romana².

L'anziano mecenate alsaziano è ritratto in pastrano scuro, sormontato da un berretto simile a una *shashia* ben calcata sul capo, e un bastone che lo sostiene nel suo cammino attraverso l'imbuto del viale alberato. Quasi uno spazio perfuso di quella terra d'origine dominata da «montagne coperte di boschi con le loro tinte brune» e da «maestose rocce di creta rossa e di granito»³, così come descrive l'Alsazia – spinto da romantica passionalità di patriota – lo scrittore Edoardo Siebecker. L'abitazione, acquistata nel 1879 (fiancheggia, dal colle, l'estensione di Villa Borghese), è adibita da Strohl-Fern a propria dimora e subito votata a luogo di ritrovo e studio per artisti e intellettuali: da Rainer Maria Rilke a Cipriano Efisio Oppo (l'ide-

² M. QUESADA, *Bertolotti, Umberto Natale*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 34, Roma 1988.

³ E. SIEBECKER, *L'Alsazia. Racconti storici di un patriota*, Milano 1874.

⁴ A. TROMBADORI, *Villa Strohl-Fern*, in "Strenna dei Romanisti", 21 aprile 1982.

⁵ Alberto Bragaglia (Frosinone 1896-Anzio 1985), *ad vocem*, in *Enciclopedia di Roma*, Milano 1999, p. 978.

⁶ Nella casa di Frosinone, un palazzetto a Porta Campagioni posto di fronte ai monti Lepini, erano nati: Anton Giulio nel 1890, Arturo nel 1893, Carlo Ludovico nel 1894, Alberto nel 1896, Bianca nel 1897, e poi Riccardo ed Ernesto scomparsi ad appena tre anni di età. Cfr. M. VERDONE, *I fratelli Bragaglia*, Roma 1991.

mense Bocchi di cui ammira la politezza delle campiture e il riverbero klimtiano; «non aveva compiuto i sedici anni di età», annota il figlio Leonardo, «e aveva già conseguito la licenza ginnasiale. L'iscrizione ai corsi di disegno fu il premio che la madre volle fargli, insieme con l'iscrizione al primo anno di liceo classico, al Mamiani»⁷, lo storico istituto fondato nel 1885.

Col visitare spesso gli studi dei maestri, manifesta la sua forte pulsione riversata a quelle forme espressive gemmate dalle arti figurative. Incoraggiato dall'ambiente familiare, assorbe gli anni intensamente agitati dal *Manifeste du futurisme*, osservando il ribaltamento di ogni pregresso modello creativo e la reinvenzione di una dinamica extravagante e multisensoriale della fantasia operativa. Immerso nella pigmentaria via Margutta, nella mobilità volteggiante del disegno, si lega d'amicizia con Boccioni segnando in tal modo il suo futuro percorso all'insegna della simultaneità. D'altronde come non essere contagiati da tanta energia, da tanto bergsonianesimo *élan vital*, dall'irruenza e dalle ritorsioni contro l'arte borghese, dalla pulsatilità del giovane movimento Dada, o dall'azione espressa dal sindacalismo rivoluzionario di un Georges Sorel? Tutto questo si respira in un'aria gravida di novità, si tocca con mano, si avverte quale salvifico bruciore sulla pelle. I fratelli, Anton Giulio, allievo di archeologia, attivo nel mondo giornalistico e amante della cinematografia con Arturo, votato alla fotografia da cui estrae il suo frutto migliore, diventano – essi, i sollecitatori del “Manifesto del Fotodinamismo” – suoi modelli intellettuali.

Scorrendo le opere e i segni segreti da Alberto Bragaglia si può leggere, con palmare franchezza, il ventaglio di umori che affiorano, prepotenti, in quel periodo di violente trasformazioni politiche, estetiche e, più avanti, di beffarde provocazioni. Un lasso di tempo mosso verso fragori al fulmicotone e fuochi di bengala, attraversato dal sibilo delle carlinghe, contrassegnato dalla velocità per la velocità, popolato da macchine, il tutto calato nella mitopoiesi dell'esuberanza tecnica, dell'azione senza infingimenti veteroromantici. Periodo magnetico, certo, che coinvolge e sconvolge l'interezza della cultura europea (e non solo), investendo sul segno, sull'architettura, sulle parole, sulla poesia, sul cinema, sul teatro, sulla danza, sulla moda.



Fig. 2, Alberto Bragaglia, s.d., *Fuga spaziale III*, s.d., carboncino su carta, cm 17x26

⁷ Cfr. L. BRAGAGLIA, *Alberto Bragaglia: memorie di un padre pittore*, in *Forme in tumulto, Alberto Bragaglia*, a cura di C. Benincasa, Milano 1992, p. 34.

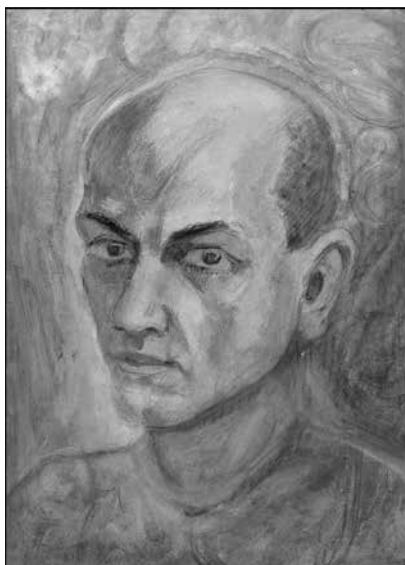


Fig. 3, Alberto Bragaglia, s.d., *Ritratto del pittore*, olio su carta, cm 29x43

Alberto confeziona molto presto la sua personalità culturale. Il periodo di formazione marguttianamente plasmato, si esprime con voracità nel plurimo interagire del segno, nella volatilità della traccia. Ancora, e soprattutto, si arricchisce attraverso la costante pratica della scrittura; noti i contributi sul “teatro vivente” firmati con lo pseudonimo di Alberto Visconti. Egli, esonerato per un’insufficienza renale dal servizio militare, quando si spalanca drammaticamente il teatro del primo conflitto mondiale, s’immerge sempre più negli studi addentrandosi nella conoscenza di filosofi, scrittori, appassionandosi, per l’originalità, alle spinte promosse dai movimenti artistici europei. Il biennio 1916-1918 è segnato anche dalla produzione pittorica. Mentre definisce e consolida i suoi studi giuridici pubblica, nel 1919, la *Policromia spaziale astratta e Panplastica* stampata in cinque puntate su “Cronache d’attualità”, giornale del 1916, fondato e diretto da

Anton Giulio. In tale scritto Alberto spinge il suo visionario spazio euclideo verso tensioni non euclidee determinando un profondo moto interiore, tentando una sempre maggiore dispersione e rarefazione delle forme divaricate in guizzi, in frammenti cangianti, in policromie astratte, in vegetazioni commiste a masse ondivaghe immerse nella vibrazione di iridi, in tangibili sfumature di segni non paralleli, rigenerati nella ‘immaterialità della traiettoria’. Già i titoli consegnano la dimensione della sua ricerca estetica: *Orchestraogramma*, *Bozzetti orchestrici*, *Astratto sul tono dei rosa*, fino alla lunga serie di ‘astratti’ e ‘variazioni’. Uno spazio che muta concitatamente al fine di rappresentare la sua capacità di finzione (Fig. 2), ora restituendoci la maschera, ora l’ombra che si dissolve. In tale fase di mutevole e sincretica formazione, già coscientemente incisa nei suoi vigorosi anni, ha già prodotto centinaia di disegni, guarda con profondo interesse al teatro, si laurea in Giurisprudenza (1920), ma prosegue a studiare iscrivendosi alla facoltà di Lettere e Filosofia, innamorandosi della filosofia e avvolgendola presto in sua personale visione estetica, e, pur lontano dall’ideologia politica, apprezza l’ampiezza dell’istituto intellettuale di Giovanni Gentile, in quel tempo valoroso docente nell’università romana con il ruolo di professore ordinario di Storia della filosofia (1917). Alberto ne rimarrà per sempre affascinato, tanto che, a dieci anni dalla tragica morte, nel 1954, scriverà i “*Quesiti della filosofia dell’arte attualistica. Omaggio a Giovanni Gentile e alla verità*”⁸. Conseguisce la laurea nel 1923 anno in cui,

⁸ Cfr. *Alberto Bragaglia. Il Futurismo europeo*, a cura di F. Giancotti, Milano 1997.

sospettato di anarchismo, si rifugia in Grecia, a Salonicco, l'antica Tessalonica di Macedonia, insegnandovi per alcuni anni, e dove sarà presente con una sua personale. I fratelli, ampiamente coinvolti nell'effervescenza futurista, frequentano con interesse crescente gli studi cinematografici diretti dal padre; incominciano a vivere il cinema, il teatro, la fotografia e l'azione dirompente del giornalismo. Alberto firma i suoi primi articoli e fa la conoscenza, già all'inizio degli anni Venti, di Errico Malatesta, lo scrittore anarchico amico di Michail Bakunin, infiammandosi per l'ambiente rivoluzionario romano e impegnandosi, con lo pseudonimo di Silverio Ormisda, con scritti libertari sul quotidiano milanese "Umanità Nova" diretto, fino al 1922, da Malatesta. Dal 1918, i fratelli Anton Giulio e Carlo Ludovico avevano fondato la "Casa d'arte Bragaglia" di via Condotti 21, dove si pubblicano libri, riviste: "Cronache d'attualità", "Index", il "Bollettino", e dove, in seguito alla prima esposizione dedicata a Balla, trovano accoglienza, nelle cinque gallerie della Casa, firme prestigiose della scena futurista: da Cangiullo a Boccioni a Depero, da De Chirico a Sironi, da Rosai a De Pisis a Sant'Elia. Qui, Lia Pasqualino Noto, nel 1933, è presente con il Gruppo dei Quattro, sostenuti dal critico, amico di Piero Gobetti, Edoardo Persico; poi, nel 1934, al "Milione" di Milano.

Polimorfa, incisiva, vagante, la categoria estetica di Alberto Bragaglia (Fig. 3) si muove nell'ambivalenza tra astrazione e formule figurative di efficace impatto percettivo, caratterizzate da un linguaggio che ben si adatta a quest'artista per diversi aspetti solitario, riservato, concluso nella sua necessità di autoconoscenza e giustificazione del suo essere, nel rispetto di un comunicare, nell'ambito della ridondanza futurista, un eteroclitico equilibrio formale. Alberto scorge potenzialità nuove nella fusione delle arti plastiche, in quel libero sinergismo capace di potenziare e arricchire le rispettive valenze, allo scopo di connotare in tale meticcio, e con maggiore incisività, gli specifici gruppi di saperi avvolgendoli in una continua narrazione atta a esprimere, per contiguità attiva, la solida estensione della conoscenza. Le sue 'figure in movimento' sono offerte in una sorta di armonico vortice, i suoi paesaggi appaiono dispersi in futuribili e fantascientifiche desolazioni, tra corrosioni pigmentarie, spiralizzazioni di forme cangianti, mutevoli in agglomerati metamorfici. Corpi che si alimentano in un tessuto cromatico gioioso (Fig. 4) per l'aver ritrovato la sua originaria dimensione anche, e soprattutto, nella fragilità e nella tenacia del supporto cartaceo (pastelli, tempere, chine,



Fig. 4, Alberto Bragaglia, 1916 circa, *Figura verde*, tecnica mista su carta, cm 24x34

Aldo Gerbino

tecniche miste, matite, acquarelli, penna); elementi protesi alla danza, distribuiti per atteggiamenti musicali roteanti in uno spazio aperto, pervaso da una natura ricolma di energiche spezie sotterranee. Con i corpi umani danzano animali, forme muliebri oscillanti tra fregi, tese verso ascensioni, levitazioni, ansie spirituali a rimodulare morfologie, veri e propri dispositivi mostrati in grovigli, in archi sottesi verso l'infinito. Affiorano, poi, i ritratti familiari: la loro fissità non cristallizzata, quasi un punto scorrevole nella memoria, nella pupilla. Il *pictor-philosophus* sposerà Ines Desideri, da cui avrà due figli. Espone poco, scrive, approfondisce alcuni aspetti della critica d'arte, è un entusiasta del pensiero che si concreta in segno, in parola. Alla soglia dei novanta anni, muore ad Anzio. È il 30 aprile del 1985, nove anni dopo la scomparsa di Bocchi, uno dei suoi primi maestri del quale non fu certo immemore (così leggiamo in un suo *Paesaggio*) di certi dogliosi verdi autunnali.

Mario Praz e la rinascita degli studi sulle arti decorative italiane

ENRICO COLLE, *MUSEO STIBBERT, FIRENZE*

Gli studi sulle arti decorative in Italia, pur vantando una tradizione che risale ad un periodo che data tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del secolo seguente, furono relegati, non disponendo di una vera e propria scuola, in un ambito secondario rispetto a quelli dedicati alla pittura, scultura e architettura. Il primo a rilevare questo ostracismo da parte del mondo accademico fu Alfredo Melani il quale, in polemica contro chi aveva tentato di screditare le ricerche sulle arti decorative, scriveva, in un suo articolo del 1894, che «una volta parlare d'arte decorativa era lo stesso che parlar del diavolo in casa di Dio» e ciò perché esisteva nella concezione della critica tardo ottocentesca «un'arte grande e una piccola, un'arte nobile e una plebea» e quella decorativa non poteva «innalzarsi all'altezze vertiginose cui facilmente assorge la scultura e la pittura». Allora, come per gran parte del secolo seguente, si era infatti perduto quel «concetto originario dell'arte, che abbracciava ogni manifestazione artistica» rimasto in auge tra gli artisti fino alla fine del Settecento e che solo a partire dagli anni settanta del Novecento studiosi, quali Alvar González Palacios e Maria Concetta Di Natale, avevano rivalutato¹.

Ripercorrendo brevemente la fortuna critica degli studi sulle arti decorative, merita ricordare gli scritti pionieristici portati avanti dal conte Demetrio Finocchietti sugli intagliatori ed intarsiatori italiani editi durante il terzo quarto dell'Ottocento. Studi che furono approfonditi da tutta una nuova generazione di storici dell'arte che ebbe nella rivista "Arte Italiana Decorativa e Industriale", diretta dal 1892 da Camillo Boito, uno strumento di eccezionale divulgazione².

Affiancò per un certo periodo "Arte Italiana Decorativa e Industriale" la rivista "Emporium", fondata nel 1895 e anch'essa attenta allo sviluppo dell'artigianato ar-

¹ Sulla fortuna critica dello studio sulle arti decorative si veda anche A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Arti decorative, arti "altre"*, in *Il Tempio del Gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, Milano 1984, pp. 13-18.

² Cfr. E. COLLE, *Camillo Boito e l'educazione del "gusto"*, in *Camillo Boito e il sistema delle arti. Dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*, atti del convegno a cura di G. Agosti-C. Mangione, Padova 2002, pp. 47-52. Tale contributo è stato approfondito dall'autore in *Artigianato e industria: Camillo Boito e il recupero della tradizione artigianale italiana tra passato presente e futuro*, in *Camillo Boito Moderno*, atti del convegno a cura di S. Scarroccia, Milano 2018, pp. 55-62.

tistico italiano e agli studi sulla storia delle arti decorative³. Proprio nelle pagine di "Emporium", Mario Praz pubblicò nel 1938 un suo articolo su *L'influsso delle scoperte di Ercolano sull'arte decorativa e sul gusto in Europa* dove per la prima volta uno studioso analizzava, in tutte le sue molteplici manifestazioni artistiche, la nascita e l'evoluzione di uno stile e la sua diffusione in Europa avviando così una metodologia d'indagine a tutto campo che farà scuola alle future generazioni di storici dell'arte.

Si trattava di un tipo di ricerca che si inseriva, come ebbe a scrivere Pompeo Molmenti nel 1924, in quel neonato «movimento odierno della critica artistica» italiana finalmente «rivolto ad osservare e a studiare l'arte che abbellisce la casa»⁴ secondo metodi sistematici di indagine storica e di catalogazione che aveva allora come principali editori l'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo, la Itala Ars di Torino, l'Hoepli, l'Alfieri e Lacroix di Milano, seguiti da Bestetti e Tuminelli che, dopo aver fondato nel 1906 a Milano l'omonima casa editrice, nel 1924 si trasferirono a Roma per unirsi successivamente ai fratelli Treves. Tra le loro pubblicazioni, che sicuramente Mario Praz ebbe modo di leggere, si possono citare il repertorio delle decorazioni dei soffitti e delle volte dei palazzi italiani compilato da Arduino Colasanti e il volume di Giulio Ferrari, succeduto nel 1905 a Raffaele Erculei nella direzione del Museo artistico industriale di Roma, *Il legno nell'arte italiana*, dove lo studioso pubblicò i più celebri esempi di intagli lignei dal «periodo romanico al neo-classico», come si legge nel sottotitolo al volume. Seguiranno poi gli studi monografici incentrati sulla produzione artistica di singole regioni quali *L'arte del legno in Piemonte nel sei e nel Settecento* dell'architetto torinese Arturo Midana e il *Mobilio fiorentino* di Mario Tinti. Ma è Ferrari a fornirci il quadro degli studi sulle arti decorative italiane di quel primo trentennio del Novecento scrivendo, nell'introduzione al citato volume, che, nonostante l'abbondanza delle pubblicazioni sull'argomento mancava ancora un «lavoro organico» che illustrasse le origini e lo sviluppo dell'intaglio ligneo italiano.

Per lo studioso infatti vi era ancora molto da fare in questo campo della storia dell'arte per arrivare ad individuare in un arredo quale fosse «l'opera dell'ideatore, quale quella dell'esecutore» o dove l'una e l'altra si fondessero «in una sola mente»; non solo vi era ancora da seguire più attentamente «la genesi delle diverse scuole, le loro influenze, le preponderanze», c'era insomma da fare un imponente lavoro di ricerca che potesse ridare quel quadro completo tra arte, decorazione e mobilio «dove tutto è ottenuto con sapiente organismo architettonico, con vigoria e soavità di dettagli, dove plastica e tarsia meravigliosamente si sposano»⁵.

Un'idea questa, del coinvolgimento di più personalità artistiche nella creazione di un insieme decorativo, presente negli articoli di Mario Praz apparsi su varie riviste scientifiche e poi pubblicati nella sua raccolta di scritti *Gusto Neoclassico* edita nel 1939. Qui trovò posto il citato contributo sulla fortuna degli scavi di Ercolano nell'ambito della decorazione d'interni e dell'arredo durante la seconda metà del Settecento, segui-

³ Cfr. IDEM, "Emporium" e la promozione delle arti decorative in Italia, in *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, a cura di G. Bacci-M. Fileti Mazza, Pisa 2014, pp. 121-152.

⁴ Cfr. P. MOLMENTI, *Palazzi e ville veneziane*, in "Emporium", LX, 358, 1924, p. 623.

⁵ Cfr. G. FERRARI, *Il legno nell'arte italiana*, Milano 1910, p. 6.

to dal saggio sullo stile Impero e da quello intitolato *Bianco e oro* che ne analizza gli sviluppi in Russia. Si tratta di contributi alla storia della cultura e del gusto dove Praz, partendo da alcuni «aspetti, motivi, personaggi neoclassici», riesce a darci del periodo un quadro complessivo dove arte, letteratura, filosofia e musica si fondono in un unico insieme in virtù anche di una sapiente armonizzazione tra erudizione e fantasia. Il critico nei suoi scritti seguiva infatti il metodo – come lui stesso ebbe a specificare nell'introduzione alla ristampa del libro del 1958 – «d'illuminare il gusto di un periodo con saggi su alcuni aspetti caratteristici di esso, senza intraprendere una trattazione sistematica» che avrebbe avuto il sopravvento sui vari argomenti via via presi in esame e ne avrebbe disperso la forza dei concetti in una trattazione che, per forza di cose, si sarebbe basata anche sulla ripetizione di pensieri già espressi da altri studiosi⁶.

I citati saggi sono da considerarsi studi pionieristici su uno stile, quello appunto neoclassico seguito poi dall'Impero, che tra le due guerre non riscuoteva un grande interesse da parte della critica e dei collezionisti, allora attratti dalla produzione artistica rinascimentale e, di lì a breve, dalla più accattivante passione per lo stile Rococò: era un modo eccentrico per andare contro corrente e aprire la strada verso nuove mode in parallelo a quanto andavano facendo architetti e *designers* d'eccezione quali Tommaso Buzzi e Giò Ponti che nelle loro opere avevano dato una intelligente e funzionale interpretazione di quello stile.

Mentre a Venezia nel 1929 Nino Barbantini e Giulio Lorenzetti inauguravano la prima grande rassegna espositiva incentrata sulle arti del Settecento italiano e, poco dopo, nel 1935, Guido Zucchini apriva una analoga mostra focalizzata sul Settecento bolognese, Mario Praz di contro inseguiva le gesta dei napoleonidi attraverso le loro commissioni artistiche con attente ricerche che lo coinvolsero al punto da ricreare nella sua casa tutta una serie di ambienti arredati in quello stile e mirabilmente analizzati in ogni loro particolare nel volume *La casa della vita* edito molti anni dopo nel 1979 (Fig. 1).

Lo studioso e il collezionista si fondono in un tutt'uno e così, mentre il primo analizzava l'evoluzione del gusto Impero in ogni sua sfaccettatura attraverso le testimonianze letterarie, il secondo frequentava con piacere gli antiquari per acquistare alcune di quelle opere che la sua penna stava togliendo dall'oblio. Sono soprattutto i mobili ad interessarlo, come egli stesso ammette,

Che io metta l'anima in un tavolino o in una sedia che conquide il mio occhio è peccato di poco più grave del metterla in un paesaggio o in un particolare lineamento di esso. Eppure non vi è nulla di ridicolo nell'amore del paesaggio. E che cos'è il mobilio se non ciò che costituisce il paesaggio intramurale? Monti, borgate, stelle, tavolini, sedie, lampade: naturali gli uni, artificiali gli altri, creati questi dall'uomo, e quelli ... Già ma anche il paesaggio reca l'impronta dell'uomo, e riceve un fascino tutto proprio dall'antica presenza, o dall'assoluta assenza dell'uomo; ché di tutto è misura l'uomo: I mobili obbediscono a una legge d'economia che è quella stessa del paesaggio; son forme artificiali, ma non arbitrarie; hanno una regola di necessità che è la medesima che governa monti e

⁶ Si veda M. PRAZ, *Gusto Neoclassico*, Milano 1974, dove sono riportate tutte le avvertenze redatte dal critico alle precedenti edizioni.



Fig. 1, *Alcova nella biblioteca bianca e oro*, Roma, Casa Praz

pianure; e la loro bellezza è in proporzione alla conformità a quella regola: Non so perché si dovrebbe ammirare la bella linea d'un corpo, e non quella d'un tavolino⁷.

E concludeva asserendo che, o si accettava tutto ciò oppure ogni cosa era assurda e non significava nulla, portando come esempi quanto riferito da Poe nel suo saggio sulla «filosofia» del mobilio circa la «spiritualità» di un salotto inglese e l'asserzione di Robert de Montesquiou per il quale un appartamento era un «état d'ame»⁸.

Praz per primo in Italia si era accorto della precoce rinascita dello stile Impero in Francia durante la seconda metà del XIX secolo. Se ne innamorò leggendo le descrizioni che di esso avevano fatto gli scrittori ottocenteschi, notando che fu proprio nel circolo degli amici di Edmond de Goncourt che, nonostante la propensione dello scrittore per il Rococò, iniziò la nuova moda per quel gusto severo ed evocativo. Essi infatti andavano acquistando per le loro abitazioni il mobilio di cui «le famiglie che potevano spendere s'erano sbarazzate in fretta e furia, attratte dalle men solide grazie dello pseudo-roccò industrializzato». La passione per gli arredi di gusto Impero lo accompagnò per tutta la vita dedicando ad esso saggi ed articoli dove la monumentale mobilia creata dalla fer-

⁷ IDEM, *Gusto...*, 1974, p. 169.

⁸ La citazione è riportata in IDEM, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli*, Milano 1981, p. 21.

vida fantasia di Percier e Fontaine come scenografico fondale per i napoleonidi diveniva l'interprete principale delle ansie e delle aspirazioni di una nuova società in rapido mutamento. Nella raccolta di scritti *Fiori Freschi*, pubblicata da Sansoni nell'ottobre del 1943 (Fig. 2), egli traccia, nel capitolo dedicato a vari personaggi ottocenteschi che avevano catturato la sua attenzione, i ritratti di Lady Hamilton, di Murat, del Re di Roma e di Maria Luigia la cui insuperabile profondità psicologica dava, allo stesso tempo, vita ai luoghi scomparsi dove avevano vissuto restituendo così, attraverso l'analisi delle opere ad essi appartenute e all'interpretazione delle testimonianze letterarie, il clima culturale di un'epoca, quella appunto del primo Ottocento, poco apprezzata dalla critica italiana novecentesca.

Una linea di analisi storica che sarà portata avanti ne *La filosofia dell'arredamento*, pubblicata nel 1964, dove Praz specificava come le stanze di una dimora erano molto più che «un mero specchio dell'anima», erano anzi «un potenziamento dell'anima» che, in un vero e proprio gioco di specchi, potevano aprire «prospettive infinite; profondità di riflessioni moltiplicate e identiche». L'ambiente arredato e vissuto diveniva così «un museo dell'anima, un archivio delle sue esperienze» dove era possibile leggerne la storia, poiché «abitare significa lasciar tracce». In questo «involucro senza il quale l'anima si sentirebbe come una chio-ciola priva della sua conchiglia» che sono gli interni, l'arredo rivestiva per il critico una funzione di grande importanza:

Per questo, forse più ancora della pittura, della scultura, e perfino dell'architettura, il mobilio rivela lo spirito di un'epoca, e nulla quanto una mostra retrospettiva di stanze arredate secondo una successione cronologica ci dichiara di primo acchito il vario carattere dei loro occupanti⁹.

Ma se lo stile Impero fu la sua grande passione, anche altre forme artistiche attrassero l'attenzione di Praz, come ad esempio le figure di cera, cui dedicò uno studio nel 1938, oppure le sculture bronzee che adornano gli svariati orologi realizzati a partire



Fig. 2, M. Praz, *Frontespizio di Fiori freschi*, Sansoni, Firenze 1943

⁹ IDEM, *La filosofia...*, 1981, pp. 22-23.

dalla fine del Settecento, le silhouettes, i fiori finti... tutto un mondo di oggetti che facevano parte dell'arredamento ottocentesco e di cui egli riusciva a dare una lettura non scevra di giudizi anche negativi, ma sempre contestualizzata nel periodo storico artistico nel quale essi furono concepiti.

Una linea di studio in parte seguita da Giuseppe Morazzoni il primo studioso italiano che, parallelamente a Mario Praz, portò avanti la tradizione di questo genere di indagini storico - artistiche, pubblicando nel 1936 un volume sulle porcellane italiane, lodato da Ugo Ogetti, ed in seguito quelli sui mobili veneziani, genovesi e del neoclassicismo, sulle opere del Maggiolini e sulle cornici veneziane e bolognesi. Seguendo le orme di Praz, Morazzoni si dedicò inoltre a raccogliere «documenti su aeronauti, guardò presepi napoletani, si innamorò delle vedute romane di Piranesi, esplorò stoffe decorate, ricami, precisò disegni, studiò armi, ceramiche di ogni foggia, e dedicò pagine acute ad esemplari strani, argenterie, cornici, elementi di costume, interpretò documenti, affrontò momenti storici delicatissimi, e vide personaggi di ogni secolo»¹⁰, superando così definitivamente i limiti imposti dalla critica crociana che, con la sua divisione idealistica fra le arti – fra ciò che era Poesia e ciò che non lo era – e con il suo metodo basato sulla pura visibilità, aveva innalzato una insormontabile barriera tra le arti maggiori e le arti minori, relegando queste ultime a semplici fatti artigianali.

Gli scritti di Praz incentrati sull'evoluzione del gusto e degli stili pubblicati durante il secondo dopoguerra furono di sicura guida per la nuova generazione di storici dell'arte che si stava formando all'interno delle università o che iniziava la propria attività di tutela nelle neo istituite soprintendenze. Grazie ai suoi studi pionieristici durante gli anni Cinquanta crebbe notevolmente il numero di collezionisti di mobili e suppellettili che, oltre ad incentivare il mercato dell'antiquariato, fece sì che case editrici come Gorlich, Fabbri e De Agostini si cimentassero nella pubblicazione di repertori illustrati sulla storia delle arti decorative. Parallelamente alle mostre incentrate sulle figure di grandi artisti, iniziarono a fare la loro comparsa anche esposizioni con apposite sezioni dedicate alla storia delle arti decorative italiane. Il seme gettato da Praz aveva attecchito e ancora oggi per tutti coloro che affrontano il complesso panorama delle arti decorative i suoi scritti costituiscono una sicura guida.

¹⁰ La citazione è tratta dall'introduzione di Giorgio Nicodemi al volume di G. MORAZZONI, *Il mobile genovese*, Milano 1962, p. 15.

Il medioevo fantastico di Maria Accascina. Il soffitto di Palazzo Chiaramonte, Bataille e *Documents*

MICHELE COMETA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Nella ormai nutrita bibliografia critica sull'opera di Maria Accascina¹, cui l'arte siciliana nel suo complesso deve il suo definitivo riconoscimento come fenomeno europeo, si tace su un precoce saggio che la studiosa siciliana pubblica su una delle più prestigiose riviste dell'avanguardia europea già all'inizio della sua carriera nel 1930.

Si tratta del saggio *Les peintures du palais Chiaramonte à Palerme*² che appare in uno degli organi del surrealismo francese, la rivista *Documents*³, che Georges Bataille e Georges Henri Rivière pubblicano tra il 1929 e il 1931. Si tratta del terzo articolo – dopo due articoli sull'oreficeria siciliana – che Accascina pubblica in un anno particolarmente fecondo e che segna un punto di non ritorno nella sua carriera⁴.

Il nome dell'allora presumibilmente sconosciuta storica dell'arte compare insieme a quello di studiosi di assoluta levatura, compagni di strada delle avanguardie surrealiste – soprattutto nella loro versione anti-Breton – ma anche protagonisti della ricerca storico-artistica, storico-religiosa e antropologica del tempo, come Frederick Adama van Scheltema, Michel Leiris, Henry-Charles Puech, Clive Bell (Fig. 1).

¹ Sull'itinerario intellettuale di M. Accascina si vedano M.C. DI NATALE, *Maria Accascina storica dell'arte: il metodo, i risultati*, 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. 27-50; M.E. ALAJMO, *Nota biografica di Maria Accascina*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo 1985, pp. 7-10; M.G. PAOLINI, *La figura e l'opera di Maria Accascina*, in *Le arti in Sicilia...*, 1985, pp. 613-627 che, a p. 623, cita «gli studi sulla pittura... prestissimo intrapresi» ma sembra non rendersi conto che si tratta della rivista francese. Si veda anche *Il Fondo Accascina (1922-1979). Inventario*, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "Alberto Bombace", Palermo 2014. Indispensabile per lo studio della Accascina sono i suoi articoli sul *Giornale di Sicilia* raccolti in *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1934-1937. Cultura tra critica e cronache*, a cura di M.C. Di Natale, vol. I, Caltanissetta 2006. Si veda, in questo volume, il saggio di M.C. Di Natale, *Dalle pagine del Giornale di Sicilia: l'osservatorio culturale di Maria Accascina*, pp. 9-30.

² M. ACCASCINA, *Les peintures du Palais Chiaramonte à Palerme*, in "Documents", 2,7 (1930), pp. 383-388.

³ Sulla rivista nel suo complesso si veda *Undercover Surrealism. George Bataille and Documents*, a cura di D. Ades-S. Baker, Cambridge (MA) 2006; M. WAREHIME, "Vision sauvage" and *Images of Culture: George Bataille, Editor of Documents*, in "The French Review", 60.1, 1986, pp. 39-45.

⁴ È l'anno in cui può dispiegare i suoi primi progetti di riordinamento delle oreficerie e della galleria del Museo Nazionale di Palermo.

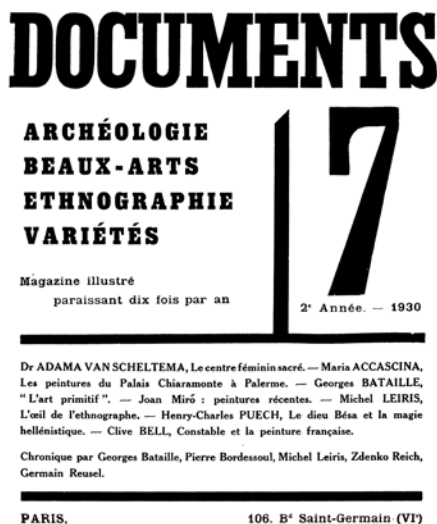


Fig. 1, Frontespizio di *Documents* (7, 1930)

ibliothèque Nationale de France, Jean Babelon e Pierre d'Espezal, e che la rivista, pensata come una «macchina da guerra»⁵ contro Breton e gli altri surrealisti, aveva sì in prima istanza un'impostazione multidisciplinare, ma non era estranea ai riti dell'accademia.

Lo stesso Bataille si era formato come medievista all'*École Nationale des Chartes* e aveva presentato una dissertazione dal titolo *L'Ordre de chevalerie, conte en vers du XIIIe siècle*. Dunque in un eventuale incontro con Maria Accascina avrebbero parlato da sodali e da professionisti del medioevo. Certamente era ben familiare a Bataille l'immaginario letterario e figurativo del medioevo e la relativa circolazione europea di temi e motivi cavallereschi⁶. Esattamente quel che il soffitto di Palazzo Chiamonte illustra a profusione.

Non è difficile immaginare che il contatto con Bataille possa essere avvenuto in un contesto istituzionale, lo stesso *Cabinet des médailles* o, cosa più probabile, nell'appena fondato *Institut d'Art* di Rue Michelet, o al Musée de Cluny che Accascina continuerà a frequentare per tutta la vita. Del resto quegli erano gli anni in cui, sul solco iniziato da Émile Mâle si andavano affermando studiosi del Medioevo come Henri Focillon e Henry Lemonnier.

La (non-) sequenza dei saggi presenti nel numero 7 dell'anno secondo è perfettamente nello spirito della rivista: a una riflessione su Stonehenge e i rituali femminili segue il saggio di Accascina sul soffitto del Palazzo Chiamonte, una riflessione di Bataille studioso di arte rupestre che si confronta con le tesi di M. G. H. Luquet sui disegni dei bambini, una documentazione della Mission Dakar-Djibouti di Michel Leiris, un saggio sul dio Bes e, infine, uno sulla pittura di Constable.

Possiamo solo ipotizzare come Maria Accascina sia venuta in contatto, certamente a Parigi, con il gruppo di Bataille. Non va infatti dimenticato che la rivista *Documents* fu concepita da Bataille, egli stesso medievista, archivista e paleografo, insieme a due colleghi numismatici del *Cabinet des médailles* della *Bi-*

⁵ *Undercover Surrealism...*, 2006, p. 11.

⁶ Cfr. J.-P. LE BOULER, *Georges Batailles, le moyen âge et la chevalerie: de la thèse d'école de Chartes (1922) au "procès de Gilles de Rais" (1959)*, in "Bibliothèque de l'École des Chartes", 164.2 (2006), pp. 539-560.

Documents nasce dunque in un contesto di ricerca piuttosto tradizionale e si misura, sin dall'inizio, con l'altrettanto tradizionale *Gazette des beaux-arts* e la *Gazette des beaux-arts primitif*. Tanto è vero che non mancano sin dall'inizio studi storico-artistici che potremmo definire accademici, anche se – va detto subito – il significato e la funzione di questi interventi va considerata nel contesto di un “montaggio” che di fatto inaugura una delle stagioni più virulente dell'avanguardia, sia sul fronte della produzione artistica sia su quello dell'ermeneutica dell'immagine (e non solo). Un montaggio che sistematicamente sovverte le sicurezze dello storicismo.

Il grande significato che questa rivista riveste per la storia del pensiero novecentesco sta infatti nella peculiare strategia di impaginazione che ne fa a tutti gli effetti il corrispettivo editoriale di opere che hanno cambiato il modo di fare critica e anche scienza dell'arte. Mi riferisco, giusto per fare un esempio, al principio-atlante⁷ che proprio negli stessi mesi trovava una sua incarnazione mediale nelle sperimentazioni di Aby Warburg e di innumerevoli artisti dell'avanguardia figurativa.

La rivista, sin dalla sua fondazione, si avvale di collaborazioni – prima fra tutte quella di Carl Einstein – che ponevano al centro della riflessione sull'arte proprio la necessità di abbattere l'ossessione cronologica (e a volte teleologica) e soprattutto l'eurocentrismo della storia dell'arte occidentale. Da qui l'idea di giustapporre creativamente la preistoria e l'arte del Mediterraneo, il Medioevo e l'Asia Minore, l'Egitto, l'Arabia e la Cina e, dunque, opere ed artefatti di tutte le epoche e di tutte le provenienze.

Non stupisce quindi che l'arte medievale trovi uno spazio non secondario nella rivista, come ormai è stato accertato dalla critica⁸: Bataille in persona, il famoso e famigerato storico dell'arte austriaco Josef Strzygowski, Michel Leiris, Carl Einstein, Georgette Camille, Frederick Adema van Scheltema e, appunto, Maria Accascina.

Panayota Volti ha notato che si tratta spesso di autori non francesi, probabilmente per polemica con l'impronta nazionalista degli studi di medievistica del tempo:

Or, dans Documents, les auteurs d'articles relatifs au Moyen Âge ne sont pas français: Josef Strzygowski est autrichien, Frederik Adama von Scheltema, Wilhelm Kästner et Heinrich Ehl sont allemands, Maria Accascina sicilienne; quant aux auteurs français, ils ne sont pas plus historiens de l'art que Georges Bataille ou Michel Leiris: Jean Babelon est numismate, Paul Rivet ethnologue, Georgette Camille rédactrice dans de revues et traductrice. Toutefois, si Strzygowski est associé à la revue par l'entremise de Georges Wildenstein

⁷ Per il principio-atlante mi permetto di rimandare al mio *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, 2020, p. 154 ss.

⁸ Sul tema medioevo e surrealismo si vedano almeno: T.M. BAUDUIN, *Surrealist Medievalism. A Case Study*, in “*Studie in Medievalism*”, 27 (2018), pp. 151-177; T.M. BAUDUIN, J.W. KRIKKE, *Images of Medieval Art in the French Surrealist Periodicals Documents (1929-301) and Minotaure (1933-39)*, in “*The Journal of European Periodical Studies*”, 4.1 (2019), pp. 144-161; P. VOLT, *Le Moyen Âge en mythe(s) dans la revue Documents*, in *Art et mythe* [online]. Nanterre 2011, disponibile all'indirizzo: <<http://books.openedition.org/pupo/1992>>; B. HOLSINGER, *The Premodern Condition: Medievalism and the Making of Theory*, Chicago and London 2005, pp. 26-56.

et de Carl Einstein, nous ne pouvons guère affirmer un favoritisme à l'égard des historiens de l'art du milieu germanique; mais nous ne pouvons écarter non plus l'hypothèse d'un lien entre l'engagement politique des acteurs principaux de la revue et la vigilance par rapport aux penchants nationalistes de certains historiens de l'art médiévistes français⁹.

È davvero strano che questo saggio, che certamente colloca Accascina in un contesto straordinariamente fecondo, sia stato del tutto dimenticato, tanto più che la sua vita intellettuale è testimonianza continua di una genuina vocazione internazionale. Forse dipende dal fatto che il saggio sul soffitto ligneo di Palazzo Chiaramonte sembra un *unicum* nella ricchissima produzione di Maria Accascina, almeno in questa forma monografica. Nonostante Accascina sia costretta a sfiorare in molte altre occasioni la cultura chiaramontana a Palermo e in Sicilia, nella sua produzione a stampa non vi è nulla di paragonabile a questo precoce saggio. Un'eco delle tesi esposte nel saggio si trova in un articolo del 1938 apparso sul *Giornale di Sicilia* dove si indaga sui tre pittori del soffitto:

Chi era mastro Simuni.

Il suo nome appare in una iscrizione a caratteri gotici che si legge in una travata del soffitto del palazzo dei Chiaramonte a Palermo: *Mastro Simuni pinturi di Curigluni; Mastro Chicu pinturi di Naro; Mastro Derenu pinturi di Palermo*.

Si erano firmati tutti e tre questi artisti siciliani per ricordare l'opera di decorazione pittorica che essi avevano compiuto in tre soli anni dal 1377 al 1380 per volontà di Manfredi Chiaramonte, una decorazione originalissima che è la più vivace, la più geniale affermazione dello spirito decorativo e l'ultimo tripudio di feudalesimo siciliano.

Vi stanno insieme, a fianco a fianco dipinte, argute parodie monacali, leggende d'amore, interpretazioni profane e gustose di fatti biblici e cacce e duelli; la storia patetica di Isotta la bionda, dell'infelicissima Elena Narbone, di Didone tradita, di Elena argiva, di Susanna la casta, e mostri e centauri e galanti partite e giardini incantati e castelli; tutto il repertorio mitico biblico cavalleresco prediletto da una società raffinata libera da incubi medioevali paganeggiante di spirito e di volontà. Ma quale sia stata la parte dell'uno e quale dell'altro e chi fra i tre pittori sia stato il più bravo artista e chi più decoratore e chi più narratore, noi non sapremo senza la diligenza intelligente di Ettore Gabrici che ci ha rivelato, come proprio Simone da Corleone sia stato il più bravo fra tutti, pur avendo lavorato assai meno di tutti¹⁰.

L'acerbo saggio del 1930, nonostante costituisca una prima esercitazione per la futura storia della decorazione siciliana, sembra corrispondere perfettamente alle richieste della rivista. Val la pena di riassumere alcuni passaggi.

Il soffitto ligneo di Palazzo Chiaramonte è una perfetta sintesi di pittura e partiture decorative. È un tratto caratteristico dell'arte siciliana, secondo Accascina, poiché gli

⁹ P. VOLTI, *Le Moyen...*, 2011, s.p.

¹⁰ Si tratta di un articolo del dicembre 1938 dedicato a Mastro Simuni, apparso sul *Giornale di Sicilia* (cfr. *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1938-1942. Cultura tra critica e cronache*, a cura di M.C. Di Natale, vol. II, Caltanissetta 2007, p. 128. Accascina si sofferma anche sull'altro decoratore-pittore del Palazzo Chiaramonte, Cecco di Naro (cfr. *Maria Accascina e il Giornale...*, I, 2006, p. 343 ss.). Maria Accascina ovviamente è sempre aggiornata sul soffitto come si deduce, tra l'altro, dal fatto che possiede l'estratto di V. LANZA, *Saggio sui soffitti siciliani dal secolo XII al XVII*, Palermo 1940.

artisti “siciliani” seppero calibrare «fantasia» ed «eleganza»¹¹, e intendevano rispecchiare una realtà in cui, fin troppo repentinamente, il terrore si alternava alla gioia davanti agli occhi «infantili» d’un popolo semplice che «in questa pittura, tutta decoro» non cercava «che di far gioire lo sguardo»¹². Caratteristiche queste che, evidentemente, i teorici della rivista tendevano a proiettare sull’arte decorativa di tutti i paesi e di tutte le epoche.

Il tratto “naïve” delle decorazioni siciliane testimonia di una mentalità che non segue alcuna logica e alcuna casualità, semmai è l’espressione di «una libertà assoluta»: «C’est le regne du vagabondage spirituel, du mépris de la logique. Tout but religieux, historique ou didactique en est écarté. La seule fin de ces peintures est l’arte»¹³. Evidente è il tentativo di riscoprire un Medioevo fantastico che possa costituire un precedente del Surrealismo.

Accascina insiste sul fatto che quest’alternanza tra voluttà e piacere visivo (*«joie pour les yeux»*) va ben oltre il decorativismo arabo ed è invece il frutto più puro della *«fantasie sicilienne»*.

Comincia qui un percorso di lettura dell’arte siciliana che cercherà di emancipare i manufatti siciliani dalla logica delle influenze arabe, normanne, sveve etc.: «La fantaisie sicilienne ne crée pas, mai absorbe l’élément artistique puis, brusquement, elle intervient et individualise cet élément, le transforme, l’enrichit. Sa personnalité est toujours présente et ne peut être méconnue»¹⁴. Anche se ci spostiamo sul piano della gestualità delle figure si riconoscono tratti autoctoni («essentiellement sicilienne»¹⁵. Chi conosce il lavoro che Maria Accascina ha fatto per affermare la peculiarità e allo stesso tempo la collocazione internazionale dell’arte siciliana riconoscerà in queste argomentazioni la cellula originaria di una visione difesa per tutta la vita.

Per quanto molte delle questioni toccate da Accascina possano farsi risalire, come da lei stessa sottolineato, agli studi di Ettore Gabrici e Ezio Levi già apparsi in rivista¹⁶, è evidente che l’autrice cerca di sintonizzarsi con lo spirito della rivista, prova inconfutabile che il contatto con Bataille e compagni deve essere stato tutt’altro che fuggevole. Certamente in sintonia con la rivista è l’idea che vi sia un’osmosi continua tra motivi colti – figurativi ma anche letterari – ed espressione popolare¹⁷ e, a volte, stereotipata, ma sempre attenta alle questioni fondamentali dell’umanità¹⁸.

¹¹ M. ACCASCINA, *Les peintures...*, 1930, p. 383.

¹² EADEM, *Les peintures...*, 1930, p. 384

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ EADEM, *Les peintures...*, 1930, p. 385.

¹⁶ Gabrici e Levi avevano cominciato a pubblicare i risultati del loro sodalizio (Gabrici era un archeologo e Levi un filologo romano) a partire dal 1927. Accascina nel testo fa riferimento a questi due «eruditi» italiani. Solo nel 1932 pubblicarono la loro monografia sul soffitto. Se ne veda ora la recente ristampa voluta dall’Università degli Studi di Palermo: E. GABRICI-E. LEVI, *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, Palermo 2003.

¹⁷ Il tema del «presunto carattere “popolare” delle pitture dello Steri», come ebbe a definirlo Ferdinando Bologna, ha condizionato per molti decenni la critica sin dagli studi di Ezio Levi e certamente Accascina è su questa linea interpretativa che, sfocia – è sempre Bologna che parla – in una «concezione quasi metastorica della “sicilianità”» (cfr. F. BOLOGNA, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell’autunno del Medioevo*, Palermo 2006, p. 21 ss.).

¹⁸ M. ACCASCINA, *Les peintures...*, 1930, p. 385



LES PEINTURES DU PALAIS CHIARAMONTE A PALERME

Le palais gothique de Palerme, somptueux comme une demeure royale, a été érigé en 1307, par un seigneur de souche normande, Manfred Chiaramonte. Il a été préservé en partie de l'injure du temps et de la violence des hommes. Mais de toute la décoration picturale dont il était orné, seul, le plafond, commencé en 1377 et achevé en 1380, est resté miraculeusement intact. Close singulière, cet admirable document indissolublement lié à l'histoire de la peinture et de l'art décoratif siciliens, a rarement retenu l'attention des érudits. Il parle pourtant un langage plus neuf et plus éloquent que bien d'autres œuvres d'art étudiées à satiété.

Ce plafond se compose de travées reposant sur des consoles dans le goût arabe. Sur les trois faces apparentes de chaque poutre, sur les consoles qui les soutiennent et sur les caissons qu'elles forment, s'étale une des décorations les plus fantaisistes et les plus élégantes de l'art médiéval.

Ces peintures nous mènent au milieu d'une humanité grouillante, dont la vie est faite de terreur, d'anxiété et de transports de joie. Des duels de chevaliers, des scènes de guerre, des intrigues et des querelles, des idylles, des allégories, des images de monstres et de patriarches : il est impossible de s'attacher à un détail en particulier; tout ceci appelle également l'intérêt, suscite la même curiosité enfantine, éveille le même plaisir.

383

Fig. 2, La prima pagina dell'articolo

3). La prima, tripartita, riproduce un dettaglio decorativo²¹ e poi due figure fondamentali del bestiario medievale, il leone e il liocorno²² che possiamo immaginare come un omaggio agli ibridi che hanno invaso l'immaginario surrealista e che Accascina colloca giustamente tra le decorazioni delle travi. La scena del liocorno è tra le più enigmatiche del soffitto perché tratta della "vana caccia all'unicorno". La scena è tagliata e manca la parte in cui si vede il cacciatore che scaglia la sua freccia in cielo mentre un cane aggressivo abbaia all'unicorno.

Nella pagina a fronte si dà conto di tre storie: la lapidazione dei vecchioni²³ nella storia biblica di Susanna, che Gabrici e Levi avevano descritto nel dettaglio. Sono loro la fonte certa di Accascina allorchè questa parla della capacità di sintesi degli artisti siciliani che si concentrano su un solo particolare (la lapidazione) – per altro non il più noto – tralasciando antefatto e digressioni che pure vi sono²⁴: «chaque scène est un tout

Il teatro di Palazzo Chiaramonte è la "commedia umana", che si esprime attraverso i corpi e le fisionomie dei personaggi: «le puissance expressive est vraiment miraculeuse. Elle ne son limite pas aux faces des personnages représentés, mai se trouve répandue sur le corps tout entiers, corps agiles et sveltes, prompts au geste, à l'expression pathétique»¹⁹.

Anche la scelta delle immagini, presentate com'è tipico di *Documents* alterando le proporzioni tra le figure e giustapponendole in una griglia che pretende di creare associazioni mentali, come è nel principio-atlante, è perfettamente in sintonia con le strategie della rivista²⁰.

Il titolo è incorniciato dal dettaglio degli angeli (Fig. 2).

Seguono, al centro dell'articolo, due pagine speculari di figure del soffitto (Fig.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Sulle strategie di impaginazione della rivista si veda il fondamentale saggio di I. LINDNER, *Picture Policies in Documents. Visual Display and Epistemic Practices*, in "Intremédialités", 15 (2010), pp. 33-51; M. REBECCHI, *Documents. Un atlante eterodosso*, in "La Rivista di Engramma", 100 (2021) s.p.

²¹ Si può vedere a colori in F. BOLOGNA, *Il soffitto della Sala Magna...*, 2006, tav. XXXIb.

²² IDEM, *Il soffitto della Sala Magna...*, 2006, tav. XXXVII a e b. e Fig. 40.

²³ Si può vedere a colori in IDEM, *Il soffitto della Sala Magna...*, 2006, tav. XIIb.

²⁴ M. ACCASCINA, *Les peintures...*, 1930, p. 385.



Fig. 3, Illustrazioni su pagine a fronte

parfaitment clair, qui n'a besoin ni de préambule, ni de suite»²⁵. Si tratta però di una scena drammatica e crudele che non meraviglia di trovare tra le pagine di una rivista che avrebbe sondato gli abissi della violenza, del sacrificio e della voluttà²⁶. Anche in questo caso Accascina asseconda certamente i gusti di Bataille interessato a riscoprire la parte notturna del Medioevo. Scrive Accascina: «ici, au contraire, apparaissent des types nouveaux et originaux, les guerriers cruels, chargés de crimes, avec leurs corps maigre d'homme adonnés à la lutte et leur bouche ouverte, prompte à la morsure, la reine joufflue et stupide, le vieillard avide. Certains traits de leurs physionomies, accusés avec une cruauté barbare, sont d'un modernisme savoureux»²⁷. Una frase che potrebbe essere di Bataille.

Le rimanenti due illustrazioni rappresentano due scene in sequenza che illustrano la vita agreste di Tristano e Isotta e l'amore cortese²⁸. La prima illustra la caccia dei due amanti scortati dallo scudiero e mostra Tristano che cinge con il braccio Isotta²⁹, mentre la seconda rappresenta il pasto frugale degli amanti. Si tratta di idilli campestri che "illustrano" l'interesse che gli artisti siciliani avevano per la vita quotidiana³⁰. Artisti, ed è

²⁵ *Ibidem*. Qui Accascina riprende quasi alla lettera E. GABRICI-E. LEVI, *Lo Steri...*, 2003, p. 182.

²⁶ Sul medioevo cruento e sanguinario di Bataille si veda: J.-P. LE BOULER, *Georges Batailles, le moyen âge...*, 2006, p. 543 ss.

²⁷ M. ACCASCINA, *Les peintures...*, 1930, p. 385.

²⁸ È curioso che Accascina non dica nulla nel saggio di queste scene, fatto che fa pensare che la scelta sia da attribuire alla rivista.

²⁹ *Ivi*, p. 151 ss. Sulle scelte iconografiche si veda F. BOLOGNA, *Il soffitto della Sala Magna...*, 2006, p. 172 ss.

³⁰ Si posso vedere meglio in IDEM, *Il soffitto della Sala Magna...*, 1930, Fig. 4.

Michele Cometa

questo il punto per Accascina, che non solo rappresentano il loro tempo e ciò che li ha preceduti, ma si protendono verso il futuro. Il soffitto di palazzo Chiaramonte appare infatti alla storica come «la plus pre des sources d'inspiration de la peinture sicilienne»³¹. Quell'arte e quell'ispirazione che per molti decenni Maria Accascina presenterà al pubblico curando mostre, allestimenti e i suoi fondamentali studi sull'oreficeria siciliana.

³¹ M. ACCASCINA, *Les peintures...*, 1930, p. 388.

*PITTURA, MINIATURA,
MOSAICO*

I colori della pergamena nel Rotolo borgiano: un'evocazione delle vesti di Cristo?

ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA* LUIGI VANVITELLI

Fra i rotoli liturgici, tipologia di manufatti ampiamente diffusa nel rito greco-bizantino, si distingue il ben noto manoscritto borgiano greco 27 della Biblioteca Apostolica Vaticana¹ (Fig. 1) per la studiata e rara alternanza della colorazione della pergamena in tre diverse tonalità di porpora, da un rosso chiaro e spento a uno più scuro e vivace fino ad un blu intenso². Trascritto in una tarda *Perschrift* in uso a Bisanzio nell'XI secolo, il raffinato esemplare – primo testimone italo-greco della recensione costantinopolitana della liturgia di San Giovanni Crisostomo – implementa la sua preziosità grazie ai caratteri in argento e oro e alle eleganti iniziali, nelle quali i caratteri bizantini si fondono, come ha ben sottolineato Hans Belting, con motivi propri della decorazione beneventano-cassinese³.

¹ Sebbene mutilo all'inizio e alla fine, il rotolo (cm 280 x 23) contiene quasi per intero il testo liturgico; esso è riprodotto integralmente sul sito della Biblioteca Apostolica Vaticana (<http://www.mss.vatlib.it/gui/scan/link.jsp>). Su di esso cfr. la scheda di M. D'AGOSTINO, in *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, catalogo della mostra a cura di G. Morello, Milano 1990, p. 232, con bibliografia precedente alla quale si sono aggiunti negli anni successivi G. OROFINO, V. PACE, *La miniatura in I Normanni popolo d'Europa, 1030–1200*, catalogo della mostra a cura di M. D'Onofrio, Venezia 1994, pp. 263-271, in part. 271; W. BERSCHIN, *Salerno um 1100. Die Übersetzungen aus dem Griechischen und ihr byzantinisch-liturgischer Hintergrund*, in *Ab Oriente et Occidente (ME 8, 11). Kirche aus Ost und West. Gedenkschrift für Wilhelm Nyssen*, 1996, St. Otilien 1996, pp. 19-25; A. JACOB, *Rouleaux grecs et latins dans l'Italie meridionale in Italie meridionale*, in *Recherches de codicologie comparée. La composition du codex au Moyen Age, en Orient et en Occident*, a cura di P. Hoffman, Paris 1998, pp. 69-97, in part. 82-86; G. CAVALLLO, *Between Byzantium and Rome: manuscripts from Southern Italy*, in *Perceptions of Bizantium and its neighbors (843–1261)*, O.Z. Penry (ed.), New York 2000, pp. 136-153, p. 149; A. JACOB, scheda n. 23, in *Codici greci dell'Italia meridionale*, catalogo della mostra a cura di P. Canart-S. Lucà, Roma 2000, p. 75; G. OROFINO, *Rapporti fra culture diverse nei manoscritti dell'Italia meridionale*, in *Libri, Documenti, Epigrafi medievali: possibilità di studi comparativi*, a cura di F. Magistrale-C. Drago-P. Fioretti, Spoleto 2002, pp. 529-546, in part. 545-546; A. TIERNO, *Il Vaticano Borgiano gr.27: un rotolo liturgico in lingua greca prodotto a Salerno*, in "Annali storici del Principato Citra", 4 (2006), pp. 44-53; G.Z. ZANICHELLI, *Le strategie della committenza salernitana nel medioevo*, in *Cum magna sublimitate. Arte e committenza a Salerno nel medioevo*, a cura di G.Z. Zanichelli-M. Vaccaro, Spoleto 2017, pp. 1-10, pp. 12-13; EADEM, *I più antichi testimoni decorati del Chronicon di Romualdo Guarna e lo scriptorium della cattedrale di Salerno*, in *Ingenita curiositas. Studi sull'Italia medievale per Giovanni Vitolo*, a cura di B. Figliuolo-R. Di Meglio-A. Ambrosio, Battipaglia 2018, II, pp. 888-905. Il rotolo fu portato in Siria in un momento imprecisato e ritornò in Italia in quanto donato al papa Pio VII, nel 1818, dal vescovo greco – melkita di Mira, Massimo Michele Maslum. (P. ORSOTTI, *Il fondo Borgia della Biblioteca Vaticana e gli studi orientali a Roma tra Sette e Ottocento*, Città del Vaticano 1996, p. 96).

² La sequenza è: rosso chiaro, rosso vivo, rosso chiaro, rosso chiaro, rosso vivo, blu, rosso vivo, blu, blu.

³ H. BELTING, *Byzantine art among Greeks and Latins in Southern Italy*, in "Dumbarton Oaks Papers", XXVIII (1974), pp. 1-29, in part. 6, 27.



Fig. 1, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Borg. gr. 27, Rotolo liturgico

La menzione, nella commemorazione liturgica, del duca Ruggero Borsa, figlio di Roberto il Guiscardo, duca di Puglia e Calabria dal 1085 al 1111, consente di datare in questi anni la realizzazione del rotolo, che fu confezionato secondo alcuni studiosi nella Calabria italo greca⁴, a Montecassino secondo altri⁵ e, secondo altri ancora, con più convincenti argomentazioni, a Salerno⁶. Il ricordo, accanto al nome del duca, del nome dell'arcivescovo di Salerno, Alfano-forse Alfano I, morto nell'ottobre del 1085, o con maggiori probabilità Alfano II, che tenne la cattedra da quell'anno fino al 1121 – suggerisce come luogo della sua destinazione Salerno, città dove da tempo si era insediata, nel quartiere delle Fornelle, una comunità di mercanti amalfitani, tradizionalmente di rito greco-bizantino. Tracce di quest'ultimo si ritrovano, infatti, nel quartiere sopra ricordato, dove sorgevano, fra le altre, una chiesa dedicata a Santa Trofimenia, patrona di Minori, e una chiesa dedicata a Sant'Andrea, patrono di Amalfi⁷, nella quale, gli scavi archeologici hanno portato alla luce un'epigrafe in caratteri greci e latini che attesta la coabitazione del rito greco-bizantino con il rito latino⁸. Committenti del prezioso rotolo furono un Ar-

gira e un Senne⁹, due persone di larghe possibilità economiche, di origine greca o italo-greca. Per essi, come per altri facoltosi abitanti del territorio, l'arte sontuaria costantinopolitana era diventata simbolo di lusso e di prestigio, come prova, del resto, la commissione alle officine di Bisanzio di ben tre porte bronzee nell'arco di quarant'anni circa (Amalfi 1057, Atrani 1086, Salerno 1099), alle quali si aggiungono quelle delle abbazie di Montecassino (1066)

⁴ S. LUCÀ, *Il Diodoro Siculo neap. 4* è italo-greco?* in "Bollettino della Badia greca di Grottaferrata", n.s., 44 (1990), pp. 33-79, in part. 68; A. JACOB, *Rouleaux grecs et latins...*, 1998, pp. 82-86; IDEM, scheda n. 23..., 2000, p. 75.

⁵ H. BELTING, *Byzantine art...*, 1974, p. 6, 27-28.

⁶ A. GRABAR, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IX^e-XI^e siècle)*, Paris 1972, p. 47; G. CAVALLO, *Rotoli di Exultet dell'Italia meridionale*, Bari 1973, p. 33; IDEM, *La cultura italo-greca nella produzione libraria*, in *I Bizantini in Italia*, Milano 1986, pp. 495-612, in part. 556; IDEM, *Between Byzantium...*, 2000, p. 149; G. OROFINO, *Rapporti fra culture...*, 2002, pp. 545-546.

⁷ P. PEDUTO-M. PERONE, *Storia illustrata di Salerno*, Pisa 2007, p. 53.

⁸ G. VILLANI, *La chiesa di Sant'Andrea della Lama nel quartiere delle Fornelle a Salerno*, in *III Convegno Nazionale di Archeologia Medievale* a cura di R. Fiorillo-P. Peduto, Firenze 2003, pp. 616-623, in part. 621-622. R. FIORILLO, *Il complesso altomedievale di Sant'Andrea de Lavina a Salerno*, in "Archeologia medievale", XXXIV (2007), pp. 141-146, in part. 145. Sulla coabitazione, fin dal X secolo, fra Amalfitani e Longobardi e sulla compresenza in una stessa chiesa del rito ortodosso e di quello latino nel territorio fra Salerno e Vietri, cfr. H. TAVIANI CAROCCI, *La Principauté de Salerno IX-XI siècle: pouvoir et société en Italie lombarde meridionale*, Roma 1991, pp. 611-671.

⁹ Filippo Burgarella, senza fornire spiegazioni, proponeva di identificare Senne con l'omonimo vescovo di Capua vissuto negli stessi anni (1098-1118). Cfr. F. BURGARELLA, *Salerno e Bisanzio*, in *Alfano I. Montecassino e Salerno* (Salerno, 9-11 aprile 1987). Gli atti del convegno non sono stati poi pubblicati. Ringrazio la dott.ssa Marianna Cuomo per avermi procurato la bozza dell'intervento.

e di San Paolo fuori le mura (1070), e della chiesa di Monte Sant'Angelo (1076), tutte, ad eccezione di quella di Salerno, sponsorizzate dalla famiglia amalfitana dei Mauroni¹⁰.

Ritornando al rotolo salernitano, va sottolineato che esso è costituito quasi integralmente da pergamena palinsesta ricavata da un codice di grande formato¹¹ esemplato, secondo Jacob, in Oriente fra la fine del IX secolo e i primi anni del XII¹², e riutilizzato dopo due secoli circa a Salerno. Il primo segmento, invece, proviene da un rotolo, forse lo stesso che fu riutilizzato per confezionare, negli stessi anni in cui fu confezionato il rotolo salernitano, il codice Vaticano greco 1170, un altro testimone della liturgia cristo-stomica, nel quale si alternano fogli in rosso e in blu¹³. Ai due manufatti viene accostato anche il codice dei *Vangeli delle 12 feste* (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. ottob. gr. 326), formato da cinquantatré fogli tinti in un blu intenso, caratterizzato dalle medesime scelte codicologiche e decorative, e riferibile, quindi, allo stesso *scriptorium*, attivo per la cattedrale salernitana o per una delle comunità greche presenti sul territorio¹⁴.

Non sono in grado di stabilire se la colorazione dei tre lussuosi manufatti salernitani derivi dai codici più antichi da cui sono stati ricavati, o se essa sia stata eseguita in Campania all'atto del rifacimento. Analisi non invasive condotte sul rotolo, l'unico dei tre manoscritti fino ad ora esaminato, hanno potuto accertare la presenza di oricello, sostanza rossa ricavata da un lichene, di indaco, un vegetale proveniente dall'India e dall'Africa mediterranea e di un colorante derivato da insetti¹⁵, gli ultimi due, particolarmente costosi e impiegati nella tintura dei tessuti purpurei più pregiati¹⁶. Ma, al di là di ogni ipotesi su dove e quando fu colorata la pergamena, va sottolineata la tendenza, nella Salerno dei secoli XI e XII, a utilizzare per la pergamena il colore blu e ad alternarlo con il rosso¹⁷. Un possibile modello di tale tendenza è stato indicato nella *Bibbia di Danila*, eccezionale manufatto prodotto nelle Asturie, commissionato da Alfonso II il Casto nell'811, che presenta alcuni

¹⁰ Sulle porte bronzee si vedano in sintesi A. Iacobini, *Arte e tecnologia bizantina nel Mediterraneo: le porte bronzee dell'XI-XII secolo*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, atti del convegno internazionale a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 496-510; i saggi raccolti nel volume *Le porte del Paradiso: arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, a cura di A. Iacobini, Roma 2009 e A. Milone, *Le porte di bronzo da Amalfi al Gargano. Arte e politica nel Mediterraneo del secolo XI*, in *Gli Amalfitani nella Puglia medievale. Insediamenti, fondaci, vie e rotte commerciali, relazioni artistiche e culturali*, atti del convegno, Amalfi 2020, pp. 479-517.

¹¹ A. TIERNO, *Il Vaticano Borgiano...*, 2006, pp. 49-50, nota 26.

¹² A. JACOB, *Rouleaux grecs et latins...* 1998, p. 82, nota 2.

¹³ A. TIERNO, *Il Vaticano Borgiano...*, 2006, p. 50.

¹⁴ IDEM, *Il Vaticano Borgiano...*, 2006, pp. 50-51; G.Z. ZANICHELLI, *I più antichi testimoni decorati...*, 2018, pp. 896-897.

¹⁵ Ringrazio Maurizio Aceto per avermi fornito i risultati delle analisi da lui effettuate sul manoscritto.

¹⁶ Per la realizzazione del colorante che conferiva ai tessuti e alla pergamena il colore porpora e per le molteplici tonalità che potevano ottenersi, si veda in sintesi S. BUSATTA, *La percezione del colore e il significato della lucentezza presso popolazioni arcaiche antiche e i suoi riflessi linguistici*, in "Antrocom online Journal of Anthropology", 10, (2014), pp. 249-305, in part. 258-261; per la produzione a Bisanzio, cfr. in sintesi A. CARILE, *Produzione e usi della porpora nell'impero bizantino*, in *La porpora, realtà e immaginario di un colore simbolico*, atti del convegno di studio a cura di O. Longo, Venezia 1998, pp. 243-277; per l'uso dell'indaco, cfr. M. PASTOUREAU, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris 2002.

¹⁷ Una consistente presenza del colore blu comparirà nel secolo successivo anche nell'*Exultet* della Cattedrale di Salerno per il quale cfr. in sintesi la scheda di A. D'ANIELLO, in *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, a cura di G. Cavallo-G. Orofino-O. Pecere, Roma 1994, pp. 393-407; G. ZANICHELLI, *I codici miniati del Museo Diocesano 'San Matteo' di Salerno*, Battipaglia 2019, pp. 48-60; 113-121 (scheda di A. Barra).

fogli colorati allo stesso modo¹⁸. Il volume sarebbe stato donato all'abbazia di Cava dei Tirreni da papa Pasquale II che, a sua volta lo aveva ricevuto in dono da Maurizio Burdino, in occasione del primo dei suoi viaggi a Roma, avvenuto nel 1109¹⁹. Il collegamento non è da escludere del tutto, in quanto il prezioso dono papale all'abbazia benedettina non dovette passare inosservato nella vicina Salerno e poté fare in tempo, entro il 1111, data di morte di Ruggero Borsa, ad essere recepito e imitato nel rotolo liturgico.

Accanto a questa possibilità, va considerato anche che fin dal terzo quarto dell'XI secolo, il rosso e il blu, secondo la ricognizione di Ursula Nilgen, cominciavano ad essere i colori utilizzati in pittura per gli abiti di Cristo. I più antichi esempi dell'abbinamento tunica rosa-manto blu, che diverrà peculiare della produzione artistica italiana dal XII secolo in avanti, sono stati dalla studiosa individuati nella chiesa inferiore di San Clemente a Roma, nella chiesa dei Santi Abbondio e Abbondanzio a Rignano Flaminio e nelle pitture murali dell'antico refettorio della basilica benedettina di San Paolo fuori le mura a Roma²⁰. Procedendo con grande cautela, viene da chiedersi se non sia il caso di supporre, nel rotolo di Salerno, una studiata intenzione di favorire una sua fruizione cinestetica, nella quale i medesimi colori usati per gli abiti di Cristo, la scrittura in argento e le iniziali in oro potessero suggerire il movimento di panni purpurei intessuti di filettature d'oro, allo scopo di coinvolgere emotivamente i fedeli e di suggerire la presenza di Cristo stesso nel momento della celebrazione, in una vera e propria anticipazione di una esperienza immersiva di arte performativa.

L'esibizione dello svolgimento di un rotolo, infatti, come è stato ben sottolineato, contribuiva a teatralizzare il rito e rispondeva in pieno all'esteriorità propria del cerimoniale greco-bizantino, volto ad indirizzare l'anima del fedele verso Dio per il tramite del godimento estetico dei preziosi oggetti liturgici. In tale contesto, il canto, la lettura ad alta voce e il profumo dell'incenso creavano stati di forte tensione emotiva, che veniva accresciuta anche dallo svolgersi del rotolo, e nel caso del rotolo di Salerno, l'effetto suggestivo veniva accentuato anche dai colori accesi e contrastanti della pergamena²¹, gli stessi che in quegli anni cominciavano a caratterizzare gli abiti di Cristo.

¹⁸ P. CHERUBINI, *La Bibbia di Danila: un monumento trionfale per Alfonso II di Asturie*, in "Scrittura e civiltà", XXIII (1999), pp. 75-131, in part. 109; A. PERRICCIOLI SAGGESE, *La Bibbia visigotica di Cava dei Tirreni, la sua copia ottocentesca e la riscoperta della miniatura a Napoli nel XIX secolo*, in *Riforma della Chiesa, esperienze monastiche e poteri locali. La Badia di Cava e le sue dipendenze nel Mezzogiorno dei secoli XI-XII*, atti del convegno internazionale a cura di M. Galante-G. Vitolo-G.Z. Zanichelli, Firenze 2014, pp. 329-338, in part. 331; EADEM, *Da Oviedo a Cava a Salerno?*, in "Rivista di Storia della miniatura", 25 (2021), pp. 227-228.

¹⁹ P. CHERUBINI, *La Bibbia di Danila...*, 1999, pp. 108-110.

²⁰ U. NILGEN, *Oro, porpora, bianco e grigio. Il significato del colore negli abiti di Cristo*, in *L'immagine di Cristo*, a cura di C.L. Frommel-G. Wolf, Città del Vaticano 2006, pp. 61-73, in part. 67. Sulla chiesa dei Santi Abbondio e Abbondanzio, cfr. in sintesi M. TRIMARCHI, *Sulla chiesa dei Santi Abbondio e Abbondanzio a Rignano Flaminio*, in "Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen âge, temps modernes", 92 (1980), I, pp. 205-236; per i dipinti murali della chiesa inferiore di San Clemente a Roma, cfr. in sintesi C. FILIPPINI, *La leggenda di san'Alessio nella chiesa di San Clemente a Roma, genesi e funzione di una narrazione pittorica al momento della riforma gregoriana*, in *Roma e la riforma gregoriana*, a cura di S. Romano-J. Enckel Julliard, "Études lausannoises d'histoire de l'art", 2007, pp. 289-303; per gli affreschi dell'antico refettorio della basilica di San Paolo fuori le mura, cfr. F. DOS SANTOS, *L'affresco staccato con l'ultima cena in San Paolo fuori le mura*, in *Riforma e tradizione*, a cura di Serena Romano, Roma 2006, pp. 127-128.

²¹ Sulla teatralizzazione del rito greco-bizantino e sull'uso del rotolo liturgico, cfr. in sintesi G. CAVALLI, *La cultura italo-greca...*, 1986, p. 526; IDEM, *Libri in scena*, in *Proceedings of the 21st international Congress of Byzantine Studies*, E. Jeffreis-J. Gilliland (eds.), vol. I, London 2006, pp. 345-364 con altra bibliografia specifica.

Scacco matto al re. Appunti d'iconografia

STEFANIA MACIOCE, *SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA*

L'ideazione del gioco degli scacchi, secondo un'antica leggenda, sarebbe di origine orientale. Essa riporta la storia di un re tediato dalla sua vita oziosa tra agi e ricchezze, questi decise che avrebbe corrisposto qualsiasi richiesta a colui che fosse stato in grado di farlo rallegrare. Tra i vari personaggi presentatisi alla sua corte soltanto un gracile mercante indigente riuscì nell'intento. Egli sottopose al re una tavola, con disegnate alternativamente 64 caselle bianche e nere, vi appoggiò sopra 32 figure di legno e invitò il sovrano a prendere parte al gioco degli scacchi da lui ideato. Il re ne fu entusiasta e alla fine domandò al mercante quale fosse la sua ricompensa. Questi rispose di volere dei chicchi di grano uno per la prima casella, due per la seconda, e così via in modo esponenziale. Il re comprese ben presto che la quantità di grano risultante dalla crescita esponenziale sarebbe stata esorbitante per un totale di 18446744073709551616 chicchi e, come indignata reazione, fece decapitare il malcapitato mercante. È interessante notare che sin dalla sua leggendaria origine, il gioco degli scacchi si collega alla morte.

Ideato forse in India fra il IV e il V sec. d. C., il gioco si diffuse nell'Occidente medievale grazie alla mediazione persiana e araba, come testimonia fra l'altro l'espressione "scacco matto" derivante dal persiano *shah* (re) e dall'arabo *mat* (è morto). Nell'età rinascimentale le regole del gioco subirono alcune modifiche poiché la regina e i due alfieri, dapprima elefanti che trasportavano una torre fortificata, acquistarono mobilità: nella posizione iniziale dei pezzi, si riconoscono due armate disposte nell'ordine di battaglia in uso presso gli antichi eserciti orientali¹; la forma della scacchiera corrisponde ad un diagramma allusivo al tracciato delle fondamenta di un tempio o di una città, campo d'azione delle potenze divine².

La più antica descrizione del gioco degli scacchi risale allo storico arabo al-Mas'udi, vissuto a Baghdad nel IX secolo, ma l'origine brahmanica è dimostrata dal carattere eminentemente sacerdotale del diagramma³, allegoria dei corpi celesti, pianeti e segni zodiacali, corrispondenti ciascuno alle singole pedine, secondo un simbolismo ciclico.

¹ Le truppe leggere, rappresentate dai pedoni, formano la prima linea, mentre il grosso dell'armata è costituito dalle truppe pesanti, i carri da guerra (le torri), i cavalieri (i cavalli) e gli elefanti da combattimento (gli alfieri); il re e la sua dama, o il suo consigliere si tengono al centro delle truppe.

² T. BURCKHARDT, *Il simbolismo degli scacchi*, "Archivio di storia, letteratura, tradizione, filosofia", 1 gennaio 2000, <https://www.centrostudilaruna.it/burckhardtsimbolismoscacchi.html>

³ 8 x 8 quadrati (*ashtapada*). Il simbolismo guerriero del gioco si rivolge alla casta dei principi e dei nobili, gli Indù consideravano il gioco degli scacchi (*shatranj*) come una "scuola di governo e di difesa".

Tale simbolismo risulta noto ad Alfonso il Saggio, celebre trovatore di Castiglia che compose nel 1283 i suoi *Libros de Acedrex*, opera che s'ispira in gran parte alle fonti orientali⁴. L'affascinante relazione fra volontà e destino, viene illustrata dal gioco degli scacchi in quanto i suoi concatenamenti restano intelligibili senza essere limitati nella loro varietà. Alfonso il Saggio, nel suo libro sul gioco degli scacchi, narra di un re indiano che volle sapere se il mondo obbedisce all'intelligenza o al caso. Tra le contrastanti risposte dei suoi consiglieri, una precisava che negli scacchi prevale l'intelligenza mentre nei dadi il caso. Ad ogni fase del gioco, il giocatore è libero di scegliere fra varie possibilità; ogni mossa comporterà una serie di conseguenze ineluttabili e il risultato del gioco dipenderà dall'applicazione di leggi rigorose. Ne consegue un'indicazione etica per cui la libertà d'azione è regolata dalla cognizione di tutte le possibilità. Sin dal Medioevo le autorità civili e religiose condannano l'azzardo, i giochi di carte e di dadi⁵: Dante apre il VI canto del *Purgatorio* con una condanna del gioco, con l'immagine del vincitore a zara (gioco di dadi) che dona parte della vincita alla folla⁶; un sonetto di Petrarca⁷ diviene poi una fonte autorevole citata ancora nel Settecento, come si ricava da un'acquaforte settecentesca di Nicolò Cavalli. La corte rinascimentale sembra recuperare in termini positivi giochi di carte come i Tarocchi che similmente ai tornei sono gare di virtù, tanto che il Castiglione, nel primo libro del *Cortegiano* pubblicato nel 1528, rivendica i valori simbolici delle carte e con essi la pratica del gioco come componente fondamentale dell'educazione dell'uomo di corte. Un primo lavoro di tematizzazione e di lettura critica del gioco risale al celebre *Homo Ludens*, che Johan Huizinga pubblicò nel lontano 1939: si tratta di una seducente disamina che interpreta il gioco come attività insita nelle manifestazioni essenziali di ogni cultura poiché l'ambito ludico stimola l'ingegno, la sottigliezza, l'inventiva, ma rimanda anche a valori etici. Nel 1958 il sociologo e critico letterario francese Roger Caillois pubblicava una prima classificazione dei giochi⁸,

⁴ Il testo descrive anche un'antichissima variante ovvero il "gioco delle quattro stagioni" che richiede quattro giocatori e quattro gruppi di pedine simbolo appunto della trasformazione ciclica. La scacchiera può essere considerata come uno sviluppo di uno schema composto da quattro quadrati alternativamente neri e bianchi, e costituisce di per sé un *mandala* di Shiva, "cristallizzazione" spaziale, principio del tempo. L'alternanza delle caselle bianche e nere ne evidenzia il significato ciclico ed è un'immagine del mondo visto sotto l'aspetto del suo dualismo intrinseco. Il re sarà il cuore o lo spirito e le altre figure saranno le diverse facoltà dell'anima. Le loro mosse corrispondono a differenti modalità di realizzazione delle possibilità cosmiche rappresentate dalla scacchiera.

⁵ G. CECCARELLI, *Il gioco e il peccato, Economia e rischio nel Tardo Medioevo*, Bologna 2003.

⁶ Dante, *Purgatorio*, VI, ed. di riferimento a cura di G. Pedrocchi, Milano 1966-67, p. 167: «Quando si parte il gioco de la zara, / colui che perde si riman dolente, / repetendo le volte, e tristo impara; / con l'altro se ne va tutta la gente; // qual va dinanzi, e qual di dietro il prende, / e qual dallato li si reca a mente; / el non s'arresta, e questo e quello intende; / a cui porge la man, più non fa pressa; / e così da la calca si difende».

⁷ F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di G. Contini, Torino 1964, p. 7, Rima 7: «La gola e 'l sonno e 'l oziose piume / hanno del mondo ogni virtù sbandita, / ond'è dal corso suo quasi smarrita / nostra natura vinta dal costume; / et è sì spento ogni benigno lume / del ciel, per cui s'informa umana vita, / che per cosa mirabile s'addita / che vòl far d'Elicona nascer fiume. / Qual vaghezza di lauro? qual di mirto? / -Povera e nuda vai, Filosofia- / dice la turba al vil guadagno intesa. / Pochi compagni avrai per l'altra via; / tanto ti prego più, gentile spirito, / non lassar la magnanima tua impresa».

⁸ R. CAILLOIS, *I giochi e gli uomini La maschera e la vertigine*, 1958, trad. italiana a cura di L. Guarino, Milano 1981.

come attività libera, – il giocatore sceglie di partecipare – circoscritta entro limiti di tempo e di spazio fissati in anticipo. Essa è tuttavia incerta dato che lo svolgimento e il risultato non possono essere predefiniti, sebbene regolati da una sorta di legislazione fittizia e improduttiva⁹. In ambito figurativo l'iconografia degli scacchi sembra risalire all'antico Egitto: l'affresco nella tomba di Nefertari mostra il defunto ritratto mentre gioca a *senet*, antenato del *backgammon*, contro un avversario invisibile. Dall'altra parte della scacchiera non c'è nessuno perché per gli egizi, prima del gran passo, il defunto incontra il *ka*, l'anima eterna. Questa tradizione perdura in età medievale col nome di *Duplicatio scaccherii*: Dante la menziona nella *Commedia*¹⁰, per offrire al lettore un'idea dell'im-



Fig. 1, *La Prudenza*, XI secolo, mosaico pavimentale, Piacenza, Basilica di San Savino, presbiterio

menso numero delle schiere angeliche. La consuetudine continua in alcune leggende con diverse varianti raccolte poi dal famoso scacchista Jules Arnous de Rivière (1830-1905)¹¹. Ciò che in questa sede è bene ribadire è che, anche in ambito figurativo, si riscontra sovente l'associazione tra il gioco degli scacchi e la morte, riferimento sinistro e invito al timore del giudizio divino. Nella basilica dedicata ai Dodici Apostoli a Piacenza, la cui origine rimonta al IV secolo, nel presbiterio e nella cripta, appaiono due grandi mosaici pavimentali, con tessere in bianco e nero, realizzati nel XII secolo. I due cicli raccontano il tempo dell'uomo, il fluire delle stagioni e le virtù cardini della vita cristiana orientata verso Dio. Nella cripta figura il ciclo dei Mesi correlati ai rispettivi segni zodiacali, mentre il mosaico del presbiterio si articola in sei quadri geometrici, separati da fasce decorate. La complessa figurazione centrale del tempo è accompagnata dalle virtù cardinali, dai simboli dei quattro venti e da riquadri laterali con le virtù cardinali illustrate da originali iconografie. Il combattimento di due guerrieri armati di scudo e di clava rappresenta la Fortezza; un pellegrino che gioca a dadi nella taverna descrive la Temperanza; i termini *rex*, *iudex* e *lex* riguardano la Giustizia del Re che, nel ruolo di giudice, affida la Legge a un personaggio in ginocchio. La virtù della Prudenza (Fig. 1)

⁹ Lo studioso formulava inoltre una prima classificazione dei giochi in quattro categorie distinte, corrispondenti ognuna ad una precisa situazione contestuale e psicologica: il gioco agonistico *agon* inteso come competizione; il gioco legato al caso *alea* (caso); il gioco mimetico *mimery*, inteso come vertigine soggetta a forze estranee.

¹⁰ *Paradiso*, canto XXVIII, versi 91-93: «Lo incendio lor seguiva ogni scintilla;/Ed eran tante, che 'l numero loro/Più che il doppiar degli scacchi s'immilla».

¹¹ A. DE RIVIÈRE, *Nuovo manuale illustrato del giuoco degli scacchi. Leggi e principi. Classificazione degli esordi e fini delle partite* (...), Trieste 1861; un'altra leggenda è riportata dall'abate F. CANCELLIERI, *Il giuoco degli scacchi, trattatello tradotto dall'inglese* (...), Venezia 1824, p. 15.



Fig. 2, Loysel Liedet, XV secolo, *Una partita di scacchi che termina male*, miniatura, da Reanud de Mauntau-ban, 1462-70, *Les quatre fils d'Aymon*, Paris BNF Arsenal, ms. 5073 fonti, f. 15

è interpretata, in modo del tutto originale, da un regale scacchista che calcola le proprie mosse in base ad una strategia articolata in vista del decisivo “scacco matto”, ma di fronte a lui un misterioso giocatore senza volto, di cui è visibile soltanto il braccio, sta per assestare una mossa definitiva. Il rinvio censorio si fa evidente proprio in questa invisibilità del secondo giocatore, verosimilmente allusivo alla divinità che vigila ogni mossa del percorso esistenziale e di cui, nell’esercizio della prudenza, il buon cristiano deve essere consapevole. Intorno al 1300, il frate domenicano Iacopo da Céssole concepisce, il *Ludus scachorum* o *Liber de moribus hominum et officiis nobilium*

ac popularium super ludo scachorum: si tratta di quattro trattati di carattere didascalico sugli scacchi. Ogni parte del *Ludus* è introdotta da un breve prologo ove l’autore fa derivare il testo da un ciclo di sermoni predicati al popolo e fissati in un libro a istanza dei suoi confratelli e di alcuni laici¹². Oltre alle regole, gli scacchi mettono in campo l’ingegno individuale nonché le distinzioni sociali: i pedoni infatti rappresentano il popolo, mentre i pezzi pesanti, come il re la dama o la torre si riferiscono all’aristocrazia.

Le pregevoli miniature quattrocentesche della Biblioteca Nazionale di Parigi¹³ commentano la leggenda di Tristano e Isotta e gli scacchi documentano visivamente il passatempo delle dame e dei cavalieri di corte; in una miniatura del XV secolo (Fig. 2) figura la rappresentazione di una partita a scacchi degenerata in rissa, durante i festeggiamenti per l’investitura a cavaliere, da parte dell’imperatore, dei quattro figli del duca Aymon. Tra

¹² Il primo trattato motiva l’invenzione del gioco degli scacchi, come risalente al filosofo Xerses. I due trattati successivi sono dedicati all’esposizione delle virtù e dei vizi rappresentati dai singoli pedoni, indicativi degli stati del mondo e delle virtù da perseguire nel reame. Il quarto trattato riassume le caratteristiche dei singoli pezzi degli scacchi, visti in movimento e in relazione alle qualità sociali e morali del soggetto rappresentato in ciascuna pedina. L’opera conobbe ampia fortuna fino alla fine del XV secolo, come testimoniano oltre 250 manoscritti latini finora segnalati; dalla traduzione catalana, alle tre francesi, alle cinque in tedesco, e ancora dalle versioni olandese, svedese e ceca fino ai volgarizzamenti italiani; varie edizioni a stampa, almeno una ventina, in inglese, latino, tedesco, olandese, francese, italiano, spagnolo, si succedettero fino alla metà del XVI secolo a partire dalla traduzione inglese stampata da William Caxton nel 1474. Cfr. W. CAXTON, *Game and Playe of the Chesse. A Verbatim Reprint of the First Edition*, 1474. Si veda anche *Caxton’s, Game and Playe of the Chesse, 1474: A Verbatim Reprint of the First Edition*, London 1883.

¹³ Paris Bibliothèqne Nationale de France (PBNF), *Français 112*, Tristano e Isotta bevono il filtro giocando a scacchi, sec. XV, (1) f. 239; PBNF, *Français 102*, Tristano e Isotta giocano a scacchi, sec. XV, f. 66.



Fig. 3, *La partita a scacchi con la Morte*, scena dal film di Ingmar Bergman, 1957, *Il settimo Sigillo*

gli intrattenimenti figurava anche un torneo di scacchi durante il quale Bertholai, nipote dell'imperatore, affronta Renaud, uno dei nuovi cavalieri¹⁴. Renaud colpisce violentemente con una scacchiera Bertholai che cade morto. L'episodio, tratto da una leggenda epica, conferma sia il ruolo degli scacchi tra i passatempi della nobiltà, sia l'esito negativo che esso può sortire.

Nel Cinquecento gli scacchi rientrano tra gli intrattenimenti ludici delle classi sociali più alte, come documenta il noto dipinto di Sofonisba Anguissola oggi al Narodowe Muzeum di Poznań, che nel 1555 si ritrae con le sorelle e con l'anziana domestica; i *Due giocatori di scacchi*, dipinti da Ludovico Carracci intorno al 1590 e oggi conservati nella Gemäldegalerie di Berlino, esemplificano in termini figurativi come, a partire dalla fine del Cinquecento, l'uso degli scacchi fosse divenuto comune in diversi strati della società.

Anche nel Seicento la condanna del gioco, specie d'azzardo, si fa più forte come documentano i numerosi bandi conservati all'Archivio di Stato di Roma. La connotazione

¹⁴ Loyset Liédet (Hesdin, 1420 – dopo 1479 o 1484) è stato un pittore, miniatore e illustratore olandese. Artista prolifico proveniente da Hesdin in Artois, tra il 1454 e il 1460 lavorò a Hesdin, dove produsse 55 miniature per *La Fleur des Histoires* di Jean Mansel, su commissione di Filippo III di Borgogna. Lavorò anche per Carlo I di Borgogna. Renaud de Montauban rientra nel genere epico della *chanson de geste*. L'epopea cavalleresca di Rinaldo ebbe immediata e duratura fortuna e diede vita già nel sec. XIII a diversi rifacimenti. Nel XIV secolo si ebbero versioni in prosa e nel 1580 un *Regnault de Montauban* fu pubblicato a stampa, vasti poi gli influssi sulla letteratura europea e italiana in particolare, fino ai capolavori di Pulci, Ariosto e Tasso.



Fig. 4, Albertus Pictor, 1480, *La Morte gioca a scacchi*, affresco, Svezia, chiesa di Täby

negativa di rischio si estende dunque anche ai giochi di strategia e intelletto come gli scacchi: un accostamento che ricorre, se pur moderatamente, è quello che implica, tra i rischi, l'incontro con la morte documentato da diverse incisioni¹⁵. La tematica appare come una moderna ideazione nel quadro di Karl Truppe del 1942 *Partita a scacchi con la morte*, ma in realtà l'accostamento era già presente in tempi assai remoti.

Il *Settimo sigillo* è un celeberrimo film svedese diretto nel 1957 da Ingmar Bergman: l'idea venne al regista dopo aver contemplato alcuni affreschi di chiese medievali dove figuravano menestrelli ambulanti, appestati, flagellanti streghe sul rogo, crociati e soprattutto la Morte che gioca a scacchi. La trama riguarda il ritorno dalle crociate in Terra Santa del nobile cavaliere Antonius Block e del suo scudiero nichilista Jöns, in un Nord Europa dove imperversano peste e disperazione. Sulla spiaggia, al suo arrivo, il cavaliere trova ad attenderlo la Morte che ha

scelto quel momento per portarlo via. Block decide di sfidarla a scacchi per rimandare la sua dipartita e la Morte acconsente al rinvio: la scena in cui il protagonista gioca la sua ultima partita a scacchi con la Morte (Fig. 3) è celeberrima. Il film analizza il rapporto tra l'uomo e Dio di fronte alla caducità della vita e, secondo l'originario messaggio dell'Apocalisse, riguarda la vittoria della fede sulla morte. Il regista trasse ispirazione da un antico tema presente in un affresco del 1480 conservato in una sperduta chiesa svedese (Fig. 4) avvalorando così la sopravvivenza di un'antica iconografia carica di rimandi simbolici e di sinistra attrattiva.

¹⁵ Tra queste si segnalano i Giocatori di Carte di Hans Holbein il Giovane, tratta da *Simmolachri, historie et figure de la morte*, Lyon 1549; quella intitolata *Visita ai prigionieri*, di Crispijn de Passe(I) tratta da Maarten de Vos, e pubblicata da Adriaen Collaert, 1590-1600 circa, conservata nel Museum Boijmans van Beuningen di Rotterdam e infine l'esemplare di Jan Lievens, *The Quarrel of Card Players and Death*, 1630-1645 conservata al British Museum di Londra.

Partita a tre (con il convitato di pietra)

SILVIA MADDALO, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA*

Nell'immagine di dedica della così detta Bibbia di Manfredi (Fig. 1), il miniatore raffigura una scena di misteriosa solennità. Il suo sguardo si posa sui protagonisti di una sorta di partita a tre, in cui ognuno dei personaggi ha un ruolo preciso; ne ritrae con estrema attenzione, le fattezze e l'espressione, l'abbigliamento e gli attributi, la positura; li colloca in un ambiente indefinito ma non inimmaginabile. Due di loro sono figure monumentali, come ferme nel tempo, ben ancorate allo spazio e immutabili, ma nello stesso tempo quasi fluttuanti nella costruzione aprospettica; il terzo, in primo piano, riconduce la scena alla realtà del momento storico, all'*hic et nunc* della vicenda narrata.

Una pagina di storia quella che il miniatore del manoscritto vaticano fissa sulla pergamena; lo specchio di una vicenda i cui contorni sono sfumati, quasi a rappresentare un enigma.

Ritorno a occuparmi ancora una volta della così detta Bibbia di Manfredi, per riflettere sull'*Offerta del libro*, forse una delle immagini più intriganti nell'illustrazione libraria dei secoli avanzati dell'età medievale. E offro queste riflessioni a Maricetta Di Natale che sul codice vaticano ha scritto pagine importanti, che bene ne sintetizzano la vicenda critica individuandone aspetti significativi¹.

E vi torno per cercare di proporre questa volta qualche soluzione – non credo conclusiva: non c'è nulla di definitivo nella ricerca² –. O comunque per “lanciare un sasso nello stagno”.

¹ In proposito cito: M.C. DI NATALE, *La miniatura d'età sveva tra Napoli e Palermo*, in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie*, a cura di M. Andaloro, Palermo 2000, pp. 393-396; EADEM, *La Bibbia di Manfredi della Vaticana*, in *Federico e la Sicilia...*, 2000, pp. 397-403. A lei si devono nel volume altri contributi, tra saggi e schede, ai quali rinvio per uno sguardo generale sulle problematiche trattate.

² Sull'immagine si può consultare una bibliografia molto ampia che non è il caso di riportare in questa occasione. Prendo le mosse doverosamente da A. ERBACH-FÜRSTENAU, *Die Manfredbibel*, Leipzig 1910, con cui è iniziata, all'aprirsi del Novecento, l'avventura critica del codice, per poi citare gli interventi più recenti e significativi, e il dibattito critico in essi riportato. Si cfr. dunque almeno: L. SPECIALE, *Nell'ombra di Federico. Manfredi e i suoi libri*, in *Eclisse di un regno. L'ultima età sveva (1251-1268)*, atti delle diciannovesime giornate normanno-sveve a cura di P. Cordasco-M.A. Siciliani, Bari 2011, pp. 305-340; G. OROFINO, *Incognitae officinae: il problema degli scriptoria di età sveva in Italia meridionale, in Medioevo. Le officine*, atti del convegno internazionale di studi a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 468-480. Da ultimo S. MADDALO, *Bibbie manfrediane*, in *Bibbia. Immagini e scrittura nella Biblioteca Apostolica*



Fig. 1, Maestro della Bibbia di Manfredi, *ante* 1258, *Sottoscrizione*, miniatura su pergamena, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 36, f. 494

leggo bene> *regali styrpe create/Accipe quod scripsit Johensis scriptor et ipsum / Digneris solita letificare manu*», nella speranza di guadagnarsene la benevolenza, come sembrerebbe fosse avvenuto già in precedenza: *solita letificare manu* recita il testo, contribuendo a segnalare una qualche successione cronologica degli esemplari appena citati (e di altri che quanto meno alla supervisione di Johensis vengono assegnati).

Riassumo in estrema sintesi i termini essenziali della questione. L'immagine, a piena pagina, è realizzata sul verso di un foglio, il 522, del *Vat. lat.* 36³, all'interno della parte dedicata alle *Interpretationes nominum* (nel ms. ai ff. 499^r-528^v), quindi in una posizione inusuale, soprattutto se si tiene conto del significato che essa riveste e del livello delle forze in gioco, che va a interrompere la sequenza dei *Nomina*. Non dove la tradizione del libro medievale vorrebbe che fosse, all'*incipit* dell'opera o, ancora meglio, in chiusura, a conclusione dell'Apocalisse di Giovanni⁴.

Alla dedica in figura fa *pendant*, a f. 494^v, in calce all'*explicit* dell'Apocalisse, il colofone (Fig. 2), aggiunto probabilmente nel corso, o a conclusione, della stessa operazione. In esso lo *scriptor* Johensis - lo stesso che nel medesimo torno di anni avrebbe vergato, sottoscrivendole, la copia angelicana del *De balneis Puteolanis* di Pietro da Eboli e la Bibbia, ms. 40 della Bibliothèque Nationale de France⁵ -, dedica il libro al principe Manfredi, «*Princeps Mainfride* <e non *Manfride*, se

Vaticana, a cura di A.M. Piazzoni, con la collaborazione di F. Manzari, Città del Vaticano-Milano 2017, pp. 223-228; EADEM, *Bibbie di committenza sveva: uno scriptorium italo-meridionale*, in *Materialities and Devotion*, in cds.

³ https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.36. Sul *De balneis Puteolanis* si cfr. almeno S. MADDALO, *Il De balneis Puteolanis di Pietro da Eboli. Realtà e simbolo nella tradizione figurata*, Città del Vaticano 2003 (Studi e Testi, 414); EADEM, *Il volo del falco, la poesia delle acque. Scrittura e rappresentazione della natura, in Medioevo: natura e figura*, a cura di A.C. Quintavalle, atti del convegno internazionale di studi (Parma 20-25 settembre 2011), Milano 2015, pp. 533-547.

⁴ Uno dei tanti enigmi di questa vicenda, che l'indagine codicologica forse non ci aiuta a risolvere, consentendo comunque qualche puntualizzazione. Il foglio, numerato 522 (ma la foliazione è a evidenza tarda), è posto all'interno di un quaternio, nella seconda parte del fascicolo, incollato sul tallone di un foglio eliminato. L'operazione è condotta con estrema perizia, rispettando la regola di Gregory, e ricomponendo l'assetto originario; la sequenza dei *Nomina* sembra infatti solo interrotta, a f. 522^r, e riprende a f. 523^r. La sostituzione del foglio potrebbe essere un ripensamento in corso d'opera, per ragioni difficili da ipotizzare.

⁵ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52506323q>. Sulla Bibbia parigina, BNdF, ms. lat. 40, oltre che il volume sul *De balneis*, appena citato: S. MADDALO, *Bibbie manfrediane...*, passim; sulla Bibbia di Torino, EADEM, *Storie sui margini. Appunti sulla Bibbia manfrediana di Torino*, in "Rivista di Storia della Miniatura", 22 (2018), pp. 33-38; EADEM, *Bibbie di committenza sveva*, in cds.

E occorre rilevare quanto è stato più volte ribadito⁶, e cioè che, poiché nel testo della sottoscrizione Manfredi è celebrato come principe (e come principe è raffigurato nell'illustrazione di f. 522^v, dove non porta la corona ma un copricapo decorato con le aquile sveve), le due dediche in scrittura e in figura si datano tra il 1250 (quando Manfredi, alla morte di Federico e per volontà testamentaria del padre è nominato principe di Taranto) e il 1258, anno della sua incoronazione a re di Sicilia⁷. Oltre al colofone, inoltre, e ai *Nomina*, a precedere questi ultimi ai ff. 495^r-498^v, venne aggiunto il Libro di Baruch, mancante nella versione originaria, molto probabilmente copiata da un antigrafo conforme al Canone gerominiano e precedente quindi alla *Vulgata*, in cui questo libro sarebbe stato stato inserito⁸. Da sottolineare anche che la dedica di f. 494^v e i fascicoli successivi fanno parte, direi con certezza, di un unico intervento, come dimostrano la stretta rispondenza di tecnica e di stile e le modalità un po' incerte di messa in opera della foglia d'oro tra l'iniziale *P* di *Princeps* del colofone e l'iniziale con figura *A* di *Aaz apprehendens* all'incipit della lista alfabetica dei *Nomina*, nonché per ciò che concerne Baruch e i nomi ebraici anche l'uniformità paleografica. Così come occorre ribadire ancora una volta, al fine di completare il quadro, anche a rischio di una qualche ridondanza, che la sottoscrizione in questione è vergata su rasura, in luogo di precedenti linee di scrittura (penso almeno tre) di cui sopravvive parte della semplice decorazione filigranata; e lo è per mano dello stesso Johensis, che fu responsabile della stesura del testo biblico insieme a un manipolo di collaboratori, che si alternano con lui, come mi suggerisce Emma Condello, nella scrittura del codice, avvicinandosi nei fascicoli secondo le modalità proprie della Bibbia gotica. Johensis peraltro fu anche promotore e coordinatore dell'operazione di completamento dell'opera e della ridefinizione (o conferma) del destinatario.



Fig. 2, Maestro del De arte venandi, ante 1258, *Immagine di dedica*, miniatura su pergamena, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 36, f. 522^v

⁶ A partire da ERBACH-FÜRSTENAU, *Die Manfredbibel...*, 1910.

⁷ Su Manfredi, sulla sua personalità, sui suoi interessi culturali e sui complessi rapporti con la figura paterna, ma anche sulla sua azione politica per la riconquista del regno sono imprescindibili gli studi di Enrico Pispisa, che rimane un punto di riferimento per chi voglia occuparsi del periodo svevo. Mi limito in questa sede a citare: E. PISPISA, *Il regno di Manfredi. Proposte di interpretazione*, "Historica", 4, Messina 1991; *Idem, Federico II e Manfredi*, in *Federico II e le nuove culture*, atti del XXXI convegno storico internazionale, "Atti dei Convegni del Centro italiano di studi sul Basso Medioevo - Accademia Tudertina e del Centro di studi sulla spiritualità medievale", n.s., 8, Spoleto 1995, pp. 303-318.

⁸ Come mi suggerisce Delio Proverbio, *scriptor latinus* presso la Biblioteca Vaticana, che ringrazio per la preziosa disponibilità.

Fin qui poco di nuovo.

Ma, quando si va a fare ordine sulla base dei dati appena indicati nella cronologia dell'opera, non si può fare a meno di rilevare che, se i fascicoli aggiunti si collocano negli anni Cinquanta – e si potrà anche meglio circoscrivere il *range* cronologico –, all'intero manoscritto, dall'Epistola di Girolamo all'Apocalisse, deve assegnarsi di necessità una datazione anteriore, non è dato ipotizzare di quanto, ma comunque anteriore.

E non è questa l'unica delle ombre che si addensano intorno al nuovo percorso critico che si propone per la bibbia vaticana. Le addizioni al volume si collegano con certezza, è vero, al principe Manfredi grazie alla doppia dedica. Ma a chi assegnarne la committenza?

A quale data tra i primi due decenni del secolo XIII e il 1258? E quale fu il luogo di realizzazione? Per cominciare, la presenza, individuata di recente nell'immagine di dedica⁹, del blasone di Piazza Armerina, alternato alle aquile sveve sulla bordura del tappeto su cui siedono i protagonisti – città di non secondaria importanza, Piazza se, nel quadro della riorganizzazione del regno era stata prescelta da Federico II per ospitare la Corte nazionale nell'isola¹⁰ – consente di proporre una datazione per la miniatura, e quindi per tutta la parte aggiunta al corpo originario, e di circoscriverla tra il 1256, quando la città, riconquistata dal partito filomanfrediano, capeggiato dai Lancia (tra i quali si annoverava non solo Federico, ma anche e soprattutto Galvano, *regni Sicilie marescalcus*) e rappresentato in generale da tutto il ceto magnatizio siciliano¹¹, ritorna sotto il dominio svevo, e il 1258, anno dell'incoronazione di Manfredi a re di Sicilia. Sono gli anni, come testimonia Nicolò de Jamsilla, in cui non solo Piazza ma anche Castrogiovanni, Aidone e Messina, per rimanere in Sicilia, si riconciliano con il potere del principe Svevo¹².

Più complessa la cronologia della prima parte del volume quando se ne metta in discussione il legame, sinora ritenuto inscindibile, con il principe svevo, così come vengono spagate questioni peraltro legate tra loro, come l'ambito di produzione, l'identità del patron del volume e quella del destinatario. Ed è da ripensare, credo, anche l'esegesi della miniatura tabellare che illustra, con il così detto *Miracolo della verga fiorita*, il libro dei Numeri a f. 58^v (*Nm.* 17, 1-5) e che, unica illustrazione tabellare nel codice oltre a quella di dedica, rappresenta certo uno snodo cruciale dell'intero programma iconografico (Fig. 3). La tradizione critica riconosce nel protagonista dell'immagine Aronne, che sarebbe figura dello stesso Manfredi, opinabile destinatario del codice¹³. Anche questa interpretazione a ben vedere potrebbe essere corretta. «Et loquutus est Dominus

⁹ A. RULLO, *Alcune novità sulla Bibbia di Manfredi della Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Vat. lat. 36)*, in "Arte medievale", n.s., 6 (2007), pp. 135-140. L'articolo – cui si rimprovera qualche "dimenticanza" bibliografica – ha in pregio di aver riaperto il dibattito sulla Bibbia vaticana, proponendo una linea di ricerca nuova, se pure non del tutto condivisibile, e tracciando anche le vicende vissute dal manoscritto sino alla sua acquisizione nella raccolta papale.

¹⁰ Come testimonia RICCARDO DI SAN GERMANO, *Chronica*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, ed. C.A. Garufi, VII, 2, Bologna 1937, p. 187.

¹¹ E. PISPISA, *Il regno di Manfredi...*, 1991, pp. 37, 74-75 e *passim*.

¹² NICOLAUS DE JAMSILLA, *Historia de rebus gestis Friderici II imp eiusque filiorum Conradi et Manfredi Apuliae et Siciliae regum ab anno MCCX usque ad MCCLVIII*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, ser. I, VIII, Bologna 1726, pp. 494-584, in part. pp. 580-584. E non solo le città siciliane, ma anche, come sottolinea E. PISPISA, *Il regno di Manfredi...*, 1991, p. 175, Capua, Aversa, Oria, Otranto, Ariano, l'Aquila e la stessa Napoli.

¹³ È l'interpretazione che propongo io stessa (S. MADDALO, *Bibbie manfrediane...*, 2017, p. 223). Per una lettura non dissimile, ma ancora più articolata si cfr. le riflessioni di C. PANICCA, *I cantieri della Bibbia*

ad Moyses dicens: Loquere ad filios Israhel et accipe ab eis virgas singulas per cognationes suas a cunctis principibus tribuum virga XII...»¹⁴, si legge al passaggio tra i ff. 58^{r-v}, in corrispondenza dell'immagine (a ricordare le peregrinazioni nel deserto degli Ebrei in cammino verso la Terra promessa); e a Mosé, protagonista della vicenda narrata, potrebbero alludere le tavole esibite in alto da Dio padre benedicente, dove con movenze epigrafiche è scritto *Moyses / dabo / tibi*, e alle quali tutti gli astanti (i capi delle dodici tribù) rivolgono lo sguardo. Ed è evidente che questa nuova lettura dell'immagine potrebbe contribuire a mettere in discussione l'identificazione con Manfredi del destinatario, o committente, del codice e per ciò la sua stessa cronologia, non più indissolubilmente legata agli avvenimenti che lo coinvolgono dalla scomparsa di Federico all'incoronazione.

D'accordo. La datazione dell'opera, tuttavia, non può variare di molto se si tiene conto di un dato su cui sinora non mi sono soffermata e cioè della sua caratterizzazione figurativa, anche in considerazione delle analogie con la parte più significativa dell'editoria promossa dal principe svevo nella seconda metà del sesto decennio; penso al *De balneis Puteolanis* ma anche alla Bibbia di Parigi e a quella di Torino (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. E. IV. 14). Così come credo che non si possa rinunciare ad assegnare il manoscritto a un *atelier* attivo a Napoli tra la prima e la seconda metà del secolo. Un'opera così raffinata nella scelta dei materiali (una tavolozza pittorica preziosa, per l'uso dell'oro e del blu d'oltremare, e una membrana sottile e lavorata con cura estrema) e per la perfetta *mise en page*, complessa e fortemente mescolata dal punto di vista figurativo – al pari del *De balneis Puteolanis* angelicano –, fortemente debitrice nei confronti della cultura artistica mediterranea ma anche suggestionata dall'arte gotica d'oltralpe, turingo-sassone e franco-settentrionale¹⁵, credo non si possa che assegnare, in Italia meridionale e in questo secolo, a un ambiente internazionale come quello napoletano, in cui si giustifica la presenza di un contesto produttivo attivo per la Corte, per lo *Studium* voluto da Federico II e rifondato da Manfredi, per



Fig. 3, Maestro della Bibbia di Manfredi, ante 1258, *Miracolo della verga fiorita*, miniatura su pergamena, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 36, f. 58^v

Pittura e miniatura. Il dialogo tra libro e parete in Italia centro-meridionale, secoli XI-XIII, Roma 2019, pp. 193-195, 230-231.

¹⁴ «Poi il Signore disse a Mosè: parla con gli Israeliti e fatti dare delle verghe, una per ogni casa paterna dei loro padri, cioè dodici verghe da parte dei loro principi uno per ogni tribù...»

¹⁵ Sono le ipotesi prospettate riguardo la cultura figurativa del manoscritto rispettivamente da F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma 1969, pp. 48-50, da molti discusse ma mai contestate; H. TOUBERT, *Influences gothiques sur l'art frédéricien: le maître de la Bible de Manfred et son atelier*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, a cura di A.M. Romanini, atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, Galatina 1980, pp. 66-67.

la *Schola medica Salernitana*, ivi trasferita dallo stesso principe, per lo *studium theologie*, istituito in quel medesimo giro d'anni da Innocenzo IV¹⁶, per lo *Studio* domenicano; attivo per il ceto nobiliare dunque e per quello ecclesiastico, al pari di quanto avveniva nella Parigi di Luigi IX. E forse non è superfluo ricordare, con Enrico Pispisa, che Napoli proprio in quegli anni, e sotto il dominio dello svevo, «esercitò le funzioni di una vera e propria capitale, preparando il ruolo che avrebbe assunto con Carlo d'Angiò (...) <e che fu> laboratorio di sperimentazioni ed anticipazioni che avrebbero aperto una nuova fase della storia del Mezzogiorno d'Italia e della Sicilia»¹⁷.

E allora ritorniamo a Johensis, la cui autografia resta inconfutabile, se pure con le dovute riserve per l'apparato grafico di cui non fu l'unico artefice, e il cui ruolo di responsabile dell'*atelier* – nel quale in un breve giro d'anni vengono confezionati codici di alto pregio artistico, di contenuto biblico e non solo – viene confermato dalla stessa miniatura di dedica della Bibbia vaticana (Fig. 2).

Raffigurato sul proscenio, Johensis, firmatario della sottoscrizione di f. 494^v, non è comprimario ma uno dei protagonisti dell'immagine. Abbigliato con ricercatezza, è effigiato con calamo e rotolo, nel ruolo di copista (e quindi responsabile della scrittura del libro) ma forse anche – come suggerirebbe l'elegante cancelleresca, con cui il colofone è vergato – di notaio, responsabile della cancelleria di corte. Non solo *scriptor* della Bibbia, dunque, ma qualcosa di più: forse il responsabile dell'intera operazione con cui il manoscritto, nato per la volontà di una committenza ancora da precisare (altrove ho proposto in via assolutamente ipotetica che si trattasse di un alto prelato, forse un vescovo)¹⁸, viene completato, o meglio aggiornato, e destinato con le due dediche a celebrare il giovane principe; in particolare con quella in figura aggiunta in corso d'opera, quasi per un ripensamento (anche questo misterioso), coinvolgendo il Maestro del *De arte venandi*, impegnato in quegli anni a illustrare con capacità senza pari l'esemplare manfrediano del trattato di falconeria, composto da Federico II.

Ed è possibile che l'aggiunta tempestiva della pagina miniata si giustifichi con gli eventi, a dir poco turbolenti, della riconquista da parte di Manfredi e dei suoi fedelissimi di quella parte di Sicilia che lo aveva aversato e di cui Piazza era stata centro rappresentativo sin dall'età federiciana e per volontà imperiale.

In secondo piano, ma con il rilievo loro dovuto, l'artista raffigura Manfredi in alto sulla destra e, di fronte a lui, il committente (o dedicatario?) ideale del libro, abbigliato con mantello e copricapo di vaio, alla maniera dei *magistri*, e seduto all'orientale, collocato più in basso rispetto al Principe ma solenne e maestoso, a sovrastare con la sua persona, tutta la scena.

Ed è l'atto di rinnovata fedeltà della città ritornata sotto il potere della corona, ancora prima nei confronti di Federico II – con cui la fortuna politica di Piazza era iniziata –, che non verso Manfredi che la presenza del blasone comunale ricorda con intenti palesemente celebrativi, a confermare nella persona dell'Imperatore l'identità del terzo protagonista della tabella miniata, il nostro “convitato di pietra”, che dona il libro (ed è proprio la Bibbia vaticana a riconoscersi nella miniatura) o che il libro riceve in un singolare e ideale passaggio di consegne.

¹⁶ BARTOLOMEO CAPASSO, *Historia diplomatica Regni Siciliae inde ab anno 1250 ad annum 1266*, Napoli 1874, citato in E. PISPISA, *Il regno di Manfredi...*, 1991, p. 195.

¹⁷ E. PISPISA, *Il regno di Manfredi...*, 1991, pp. 194-195.

¹⁸ S. MADDALO, *Bibbie manfrediane...*, 2017, p. 224.

Pietro Cavallini a S. Maria in Trastevere nel 1291? Un indizio dalle *Vite* di Gaspare Celio*

ALESSANDRO ZUCCARI, *SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA*

Il «*Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte*» di Gaspare Celio, scoperto e pubblicato da Riccardo Gandolfi, contiene una messe di informazioni e osservazioni inedite che impegneranno gli storici dell'arte nel verificarne l'attendibilità e nel mettere a fuoco le novità che possono offrire sugli artisti presi in esame dal pittore biografo, da Pietro Cavallini e Cimabue ad Agostino e Annibale Carracci¹.

L'intento di Celio – dichiarato sin dalle prime pagine dell'opera e ben analizzato nel saggio introduttivo di Gandolfi – è di confutare l'impianto toscancentrico della ricostruzione storica proposta da Giorgio Vasari e di affermare il primato di Roma nello sviluppo delle arti sia da un punto di vista cronologico che qualitativo². La partigianeria del biografo romano, non certo inferiore a quella del suo autorevole predecessore, induce naturalmente a vagliare con cautela le notizie e i giudizi contenuti nel *Compendio*; ad ogni modo è possibile rintracciare elementi di notevole interesse tra i dati e i rilievi critici che egli inserisce nel suo percorso storico-biografico.

Con questa breve nota si intende esaminare un'informazione riguardante Pietro Cavallini e la chiave di lettura che ne ha proposto Gandolfi. Gaspare Celio – prima di riportare l'epitaffio che Vasari aveva letto in San Paolo fuori le mura sulla tomba del pittore oggi scomparsa³ – dichiara: «Operò dal 1291 fino al 1344»⁴. Mentre la data conclusiva dell'attività di Cavallini è desunta dall'edizione torrentiniana delle *Vite* (che Gaspare possedeva), quella d'inizio è del tutto inedita anche perché Ghiberti, il primo

* Seppure con un breve contributo (dati i tempi stretti consentiti), desidero rendere omaggio a Maricetta Di Natale a conferma della profonda amicizia e comunanza d'intenti che ci uniscono da quando eravamo giovani allievi di Maurizio Calvesi.

¹ Cfr. R. GANDOLFI, *Le Vite degli artisti di Gaspare Celio. «Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte»*, Firenze 2021.

² Cfr. *Idem*, pp. 28-31, 35-44.

³ Questi i due versi del perduto epitaffio di Pietro Cavallini: «Quantum Romanae Petrus decus addidit Urbi/ Pictura, Tantum dat decus ipse polo». Cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, presentazione di G. Previtali, Torino 1986, p. 153.

⁴ R. GANDOLFI, *Le Vite degli artisti...*, 2021, p. 102.



Fig. 1, Roma, Santa Maria in Trastevere, mosaici absidali. In basso *Storie della Vergine* di Pietro Cavallini

a tracciarne un profilo biografico, non fornisce alcun elemento in proposito⁵. Tale precisazione non deve essere casuale perché Celio, quando può, non tralascia di riportare riferimenti cronologici per dare validità alle sue ricostruzioni e dimostrare la precedenza di Roma rispetto agli esiti dell'arte fiorentina.

Non per nulla, nell'introdurre il *Compendio*, l'autore elenca una serie di opere musive commissionate dai papi sin dal VII secolo e tiene a precisare che Vasari «si compiacque di far venire da Venezia in Fiorenza il musaico, senza nominare che si usava in Roma. Ma ben si scorge che molti avanti Pietro Cavallino, fecero il Musaico in Roma, e che esso Pietro ne era espertissimo, non solo avanti al Giotto, ma al Taffi»⁶. Ancor più ironiche e pungenti sono le considerazioni che seguono:

Però si deve compatire il Vasari che fece commemorazione di quelli della sua Provincia, e con ragione. Anzi è da pensare che se non avesse havuto incontro la Scrittura, haveria detto che il primo huomo fusse creato in Toscana. Adunque imparino gl'altri a scrivere, con le sue vigilie, le azioni di coloro che più gl'agradano, e se il Vasari non accordò tanto li tempi, si ricordi

⁵ Cfr. L. GHIBERTI, *I commentarii (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 333)*, introduzione a cura di L. Bartoli, Firenze 1998, pp. 86-87.

⁶ R. GANDOLFI, *Le Vite degli artisti...*, 2021, pp. 96-97. Le opere citate con le relative date di riferimento sono dei papi Dono, Giovanni VII, Paolo I, Leone IV, Clemente III e Innocenzo III per dimostrare da quanto tempo fossero in uso «la pittura, et il musaico in Roma avanti Cimabue». Si può notare come questa attenzione di Celio per il medioevo artistico romano proceda in parallelo, seppure con modalità e finalità diverse, all'interesse mostrato nel primo Seicento dagli scritti di Giulio Mancini, di altri eruditi e studiosi di antichità cristiane.

il lettore che molti altri, cagione della grand[issi]ma difficoltà, hanno fatto il medesimo⁷.

Non è il caso di entrare nello specifico della polemica antivasariana di Celio, che peraltro contava illustri precedenti, ma di tornare sulla data d'avvio della produzione di Cavallini. Gandolfi ritiene che «il biografo abbia deciso di inserire nel testo il “1291” come riferimento temporale dopo aver letto la perduta iscrizione posta al di sotto del mosaico di Cavallini in Santa Maria in Trastevere»⁸ (Fig. 1). Nella basilica transtiberina, infatti, Gaspare aveva eseguito le distrutte pitture della cappella del battistero «e parte di quelle dell'Organo» realizzato dal cardinale Marco Sittico Altemps nel braccio destro del transetto⁹, a breve distanza dall'abside (Fig. 2). È dunque possibile che l'artista avesse esaminato da vicino gli splendidi mosaici cavalliniani mentre decorava con *Angeli musici* (Fig. 3) la cantoria dell'organo altempsiano (1593 circa)¹⁰.

Riccardo Gandolfi ha osservato che la data 1291 corrisponderebbe a quella che Joseph-Henry Barbet de Juoy aveva letto a metà Ottocento nel pannello della *Natività*: la cifra, evidentemente lacunosa, era stata trascritta dallo studioso francese come «MC-



Fig. 2, L'organo e cantoria del Cardinale Altemps in Santa Maria in Trastevere

⁷ *Idem*, p. 97.

⁸ *Idem*, p. 102, nota 30.

⁹ G. BAGLIONE, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642, p. 377. Fioravante Martinelli, attingendo da Baglione, ricorda in S. Maria in Trastevere le pitture di Celio nella cappella del battistero «e parte di quelle dell'organo»: C. D'ONOFRIO, *Roma nel Seicento*, Firenze 1969, p. 136.

I dipinti che ornano i pannelli dell'organo altempsiano, restaurati alcuni anni fa rimuovendo i rifacimenti ottocenteschi, in effetti appaiono di mani diverse, come suggerisce Baglione. Per il momento non è emerso nulla su chi possa essere il compagno di Celio in questo lavoro; mentre appaiono dipinti da Celio il primo e il terzo gruppo di angeli (da sinistra), seppure molto sciupati.

¹⁰ A Celio, per esaminare i mosaici absidali di S. Maria in Trastevere, bastava spostare di pochi metri la scala usata per salire al ponteggio dell'organo. Il pittore lo decorò tra novembre e dicembre 1593 (o poco dopo), infatti, i libri contabili altempsiani riportano una stima dei lavori, firmata da Marino Longhi e datata 28 novembre 1593, in cui figura la voce: «Per haver fatto li ponti alli pittori a dipingere et indorare l'organo [scudi] 20». Cfr. H. FRIEDEL, *Die Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere*, in “Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 17 (1978), pp. 89-123, documento riportato a p. 119.



Fig. 3, Gaspare Celio e Anonimo, *Angeli musici ed emblemi altempisiani*, Roma, Santa Maria in Trastevere, cantoria dell'organo

CLCI»¹¹, ma Giovanni Battista De Rossi l'aveva opportunamente corretta in MCCXCI¹². Va inoltre ricordata l'interessante ipotesi di Paul Hetherington che attribuisce gli esametri latini che corredano le sei storie mariane e il pannello dedicatorio al fratello di Bertoldo Stefaneschi (committente dei mosaici), il cardinale Jacopo, poeta e personalità molto influente della Curia romana, di cui è accertata la presenza a Roma proprio nel 1291¹³.

Gaspare Celio, non dichiarando la fonte da cui ha ricavato l'informazione, non fornisce una prova per la datazione di quei mosaici. Tuttavia, la coincidenza con la data dedotta da De Rossi dalla sequenza di numerali riportata da Barbet de Jouy può costituire un nuovo indizio che ben si accorda con una cronologia precoce, antecedente agli affreschi di Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere, rilanciata da Alessandro Tomei con argomentazioni convincenti. Non è questa la sede per entrare nel merito dell'acceso dibattito riguardante i rapporti tra la pittura fiorentina e romana tra Due e Trecento, che raggiunge un apice di complessità nel cantiere di Assisi, ma si possono richiamare gli elementi salienti che rendono plausibile una datazione dei mosaici trasteverini all'inizio dell'ultimo decennio del XIII secolo¹⁴.

Nella sua accurata ricostruzione della storiografia cavalliniana – che rileva il peso avuto da Vasari nel definire il pittore romano «discepolo di Giotto»¹⁵ – Tomei pone in

¹¹ Cfr. J.H. BARBET DE JOUY, *Les Mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome*, Paris 1857, p. 127.

¹² G.B. DE ROSSI, *Mosaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Roma, 1872-1899, senza indicazione di pagine, tavv. XXXI, XXXVIII, XLI-XLII.

¹³ Cfr. P. HETHERINGTON, *The mosaics of Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere*, in "The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXIII (1970), pp. 84-106; P. HETHERINGTON, *Pietro Cavallini. A Study in the Art of Late Medieval Rome*, London 1979, pp. 26-28. Sulla presenza di Jacopo Stefaneschi a Roma: *Les Régistres de Nicolas IV. Recueil des Bulles de ce pape*, a cura di E. Langlois, vol. II, Paris 1887, p. 853, nn. 6359-6360.

¹⁴ Cfr. A. TOMEI, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000, in particolare le pp. 23-51.

¹⁵ Cfr. *Idem*, pp. 13-21.

discussione una tesi ricorrente che vede il ciclo musivo di Santa Maria in Trastevere come una risposta alle *Storie della Vergine* della Basilica Liberiana (completate da Jacopo Torriti nel 1296) e ritiene più probabile che quel ciclo sia una “risposta” alle più arcaiche storie mariane affrescate da Cimabue nell’abside della basilica di Assisi durante il pontificato di Nicolò III (1277-1280)¹⁶.

Tra le varie considerazioni dello studioso su tale questione, ne vanno evidenziate due che appaiono dirimenti per una datazione precoce dei mosaici trasteverini. In primo luogo egli smonta in modo circostanziato la presunta dipendenza del pannello votivo (Fig. 4) dall’analoga composizione di Torriti (la Madonna col Bambino in un clipeo tra i Santi Pietro e Paolo) che decorava il monumento funebre di Bonifacio VIII in San Pietro, giungendo alle seguenti conclusioni: «il 1296 della tomba bonifaciana non può in alcun modo essere assunto quale *terminus post quem* per la datazione non solo del ciclo mariano, ma nemmeno per l’immagine dedicatoria; anzi mi sembra più plausibile, dal punto di vista “culturale”, che proprio il pannello transtiberino possa aver agito da modello, su suggerimento dello stesso Jacopo Stefaneschi, personaggio-guida dell’*entourage* di Bonifacio VIII, particolarmente dedito al culto mariano e quindi probabile ispiratore “teologico”, oltre che estensore dei testi del ciclo commissionato dal fratello Bertoldo»¹⁷.

In secondo luogo Tomei considera più ragionevole collocare i mosaici di Santa Maria in Trastevere prima degli affreschi di Santa Cecilia anche per l’assenza delle «schiette cadenze gotiche» che qualificano quella vasta impresa pittorica. Nei primi, infatti, appaiono soluzioni spaziali e strutture architettoniche molto avanzate (osservando di prima mattina il paramento musivo illuminato dal sole anche il pannello con la *Nascita della Vergine* acquista maggiore volumetria), ma non vi è traccia dello stile *rayonnant* che Cavallini assimilò da Arnolfo di Cambio mentre questi dirigeva il cantiere di Santa Cecilia: il ciborio, datato 20 novembre 1293, molto probabilmente ne scandisce la con-



Fig. 4, Pietro Cavallini, mosaico votivo di Bertoldo Stefaneschi, Roma, Santa Maria in Trastevere

¹⁶ Cfr. *Idem*, pp. 35-38, 45. Si veda anche A. TOMEI, *Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990, pp. 117-118.

¹⁷ A. TOMEI, *Pietro Cavallini*, 2000, p. 51.

clusione¹⁸. Federico Hermanin, infatti, aveva rilevato la stretta somiglianza delle nicchie cuspidate dipinte tra le finestre della navata con le forme del ciborio arnolfiano¹⁹. In seguito, gli studi di Angiola Maria Romanini hanno messo a fuoco i rapporti stilistici tra i due artisti riconoscendo un diretto influsso del maestro toscano sul pittore romano²⁰.

Già da sole, queste evidenze inducono a ritenere il ciclo di Santa Maria in Trastevere antecedente a quello di Santa Cecilia e a prendere in considerazione il collegamento proposto da Riccardo Gandolfi tra il «1291» riportato da Celio e i celebri mosaici voluti da Bertoldo Stefaneschi. La data registrata nella biografia di Cavallini offre, dunque, un nuovo indizio che gli storici dell'arte medievale potranno vagliare con le loro specifiche competenze per proseguire il dibattito in merito.

¹⁸ *Idem*, pp. 51, 60-62.

¹⁹ Cfr. F. HERMANIN, *Pietro Cavallini e Arnolfo di Cambio a S. Cecilia in Trastevere*, in *Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani*, Roma 1929, pp. 569-574.

²⁰ Dei vari contributi della Romanini su questo argomenti si vedano; A.M. ROMANINI, *Il restauro di S. Cecilia a Roma e la storia della pittura architettonica in età gotica*, in *Tre interventi di restauro*, VI Assemblea generale I.C.O.M.O.S., Congresso internazionale di Studi *Nessun futuro senza passato* (Roma, Complesso del San Michele, 1981), Roma 1981, pp. 75-78; EADEM, *Arnolfo all'origine di Giotto: l'enigma del maestro d'Isacco*, in "Storia dell'arte", 65 (1989), pp. 5-26, in particolare pp. 12 e ss.

L'arca di Noè. Noterella sul trittico di Alba Fucens

ANTONIO IACOBINI, *SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA*

«È chiaro, infatti, che bisogna pensare
a ciò che si produce, per mezzo della percezione,
nell'anima e nella parte del corpo che la contiene,
come ad una sorta di dipinto,
il cui possesso diciamo essere memoria»
Aristotele, *De memoria et reminiscencia*

Lo smagliante trittico di Alba Fucens non è un pezzo di grandi dimensioni, ma, nonostante la scala ridotta (cm 49x79), si presenta come una macchina straordinariamente complessa, che combina in modo virtuosistico una pluralità di materiali e di tecniche (Fig. 1). Credo dunque che il tema da me scelto per questa *Festschrift* non dispiacerà all'amica Maricetta, che ha fatto dello studio e della valorizzazione delle arti decorative uno dei filoni principali della sua attività di ricerca.

Lo sportello centrale dell'opera è occupato da un bassorilievo ligneo dipinto della Madonna a mezzo busto con il Bambino sul braccio destro – una *Hodigitria dexiokratousa* di ascendenza bizantina – che è rifinito (nelle aureole, in alcune zone della veste di Maria e nelle formelle che ne affiancano il volto) da elaborate filigrane con perle, gemme e pietre dure. Il fondo della tavola e la sua cornice a nicchie “abitate” sono ricoperti, inoltre, di lamine d'argento sbalzato e dorato, che rivestono anche gli stretti bordi dei due sportelli laterali. Questi ultimi sono suddivisi ciascuno in dieci scomparti ad arco trilobo, con altrettante scene cristologiche dipinte a tempera su foglia d'oro¹. Ancora: le ventotto figure a mezzo busto che occupano le nicchie attorno all'*Hodigitria* sono realizzate con tecniche diverse. Quelle poste agli angoli e al centro di ciascun lato sono a bassorilievo policromo: quattro Evangelisti agli angoli (due dei quali perduti); Cristo al centro del tratto superiore; i profeti Isaia e Geremia al centro dei montanti verticali; San Nicola al centro del tratto inferiore. Le altre venti, invece, rappresentano Santi e Sante² dipinti su pergamena con foglia d'oro e sigillati sotto lastre trasparenti di cristallo di rocca. Si tratta di una

¹ Sportello sinistro: Annunciazione, Natività, Adorazione dei Magi, Presentazione al Tempio, Battesimo, Trasfigurazione, Resurrezione di Lazzaro, Entrata in Gerusalemme, Ultima cena, Lavanda dei piedi. Sportello sinistro: Bacio di Giuda, Flagellazione, Andata al Calvario, Crocifissione, Deposizione, Pie donne al sepolcro, *Anastasis*, Ascensione, Pentecoste, Giudizio finale.

² In alto: Maria e il Battista, ai lati del Cristo in bassorilievo, a formare la *Deesis*, affiancati da due Angeli. A destra e a sinistra: i dodici Apostoli. In basso: Lucia, Maria Maddalena, Margherita, Agnese.



Fig. 1, Trittico di Alba Fucens, Celano, Museo nazionale d'arte sacra della Marsica (foto G. Di Paolo, Pescara)

procedura esecutiva caratteristica delle botteghe veneziane del Duecento e Trecento, che offre una traduzione per così dire economica – un surrogato – dei preziosissimi smalti *cloisonnés* bizantini³. Troviamo miniature sotto cristallo anche in altre sezioni dei pannelli: nelle quattro formelle con angeli ai lati della testa di Maria (una delle quali perduta); nei segmenti ornamentali della cornice esterna del pannello centrale⁴, alternati a bacchette di diaspro rosso; nelle ante destra e sinistra, in corrispondenza dei pennacchi degli archi trilobi. Qui vediamo susseguirsi, a partire dall'alto, i simboli degli evangelisti (nei quattro triangoli laterali); una serie di cherubini/serafini (nei dieci triangoli centrali sull'asse verticale); uccelli e tralci fitomorfi (nei restanti sedici triangoli), con l'eccezione del pennacchio minore posto nell'anta sinistra sopra l'*Adorazione dei Magi*, in cui è raffigurata la scenetta (passata finora inosservata) di *Noé che fa uscire la colomba dall'arca*⁵.

Nella letteratura storico-artistica il trittico – giunto forse nella chiesa di S. Nicola ad Alba Fucens nel 1574⁶ – è stato oggetto di valutazioni divergenti, sia in merito

³ In generale per la produzione medievale in cristallo l'opera di riferimento è H.R. HAHNLOSER-S. BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlin 1985; per quella specificamente veneziana con miniature sotto cristallo di rocca: R. DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen unter Bergkristall des 13. und 14. Jahrhunderts*, Münster 2003; S. SPIANDORE, *Preziose trasparenze. La miniatura veneziana sotto cristallo di rocca (secoli XIII-XIV)*, tesi di Dottorato, Università di Padova, Padova 2014, consultabile all'indirizzo: <http://paduaresearch.cab.unipd.it/6516/>.

⁴ Sei di essi sono andati perduti.

⁵ L'episodio costituisce nel programma neotestamentario dell'opera una strana e isolata presenza, che non ha richiamato da parte degli studiosi un'attenzione adeguata. Quando viene ricordato, infatti, esso appare semplicemente elencato nella lunga lista dei soggetti raffigurati sui pannelli.

⁶ Le poche notizie disponibili su reliquie e *vasa sacra* che sarebbero stati donati dalla regina Giovanna I d'Angiò (1352-1382) alla chiesa *extra moenia* di S. Pietro ad Alba Fucens e che poi sarebbero stati trasferiti, per ra-

all'origine geografica che alla cronologia. Molti lo hanno ritenuto un prodotto dell'arte veneziana del XIII o del XIV secolo, importato *ab antiquo* in Abruzzo⁷; altri, invece, un'opera di origine abruzzese o umbro-abruzzese ascrivibile al Duecento o alla metà del Trecento⁸, oppure (ma questa è rimasta una voce isolata) un manufatto di bottega campana – se non addirittura napoletana – di età angioina, riferibile alla prima metà del XIV secolo⁹. La linea di lettura “autoctona”, espressa nella prima metà del Novecento da Émile Bertaux, Federico Hermanin e Edward B. Garrison, è stata rilanciata di recente da Alessandro Tomei, che ha suggerito un'attribuzione a «un centro ancora da identificare dell'Abruzzo angioino»¹⁰. Dal punto di vista stilistico, lo studioso fa perno su un doppio ordine di considerazioni: da una parte sottolinea nell'*Hodigitria* «una certa pesantezza nei tratti» e un'«espressione un po' imbambolata», che la avvicinerrebbero a «manufatti della statuaria lignea abruzzese»¹¹; dall'altra individua, soprattutto nelle scenette laterali, «alcune assonanze formali e fisionomiche» con miniature abruzzesi della metà del XIV secolo, in particolare la *Pentecoste* del terzo volume dell'Antifonario di Guardiagrele e il *Giudizio Universale* dell'Antifonario di S. Benedetto a Gabiano¹². La proposta risulta interessante sul piano del metodo e – rispetto al passato – richiama opportunamente l'attenzione su aspetti della produzione artistica della regione (è il caso della miniatura), di cui fino a pochi anni fa si aveva una conoscenza ancora molto discontinua. Senonché i confronti indicati appaiono, almeno per ora, parziali e generici

gioni di sicurezza, in quella intramuranea di S. Nicola sono contenute nell'opera dell'erudito marsicano P.A. CORSIGNANI (*Reggia Marsicana ovvero memorie topografico-storiche di varie colonie, e città antiche e moderne della provincia de i Marsi e di Valeria*, I, Napoli 1738, pp. 179-182), il quale in parte si rifà a quanto riferito sessant'anni prima da M. FEBONIO (*Historia Marsorum Libri Tres*, III, Neapoli 1678, p. 170). P.A. Corsignani (*Reggia Marsicana...*, 1738, p. 182) ricorda che in questa occasione fu spostata in S. Nicola anche «l'immagine di N. D. assai miracolosa, che teneva un topazio nel petto, ed altre pietre preziose», nella quale si potrebbe riconoscere la tavola centrale del trittico. Per una messa a punto circa le fonti antiche si veda L. CICHELLA, *Celano. Il gioiello sacro di Alba Fucens*, in “Tesori d'Abruzzo”, VI, 2011, 19, pp. 4-11.

⁷ P. TOESCA, *Il Medioevo*, I, Torino 1927 (ed. 1965), pp. 997-998, nota 35 (fine XIII sec.); IDEM, *Quelques miniatures vénitienes du XIV^e siècle*, in “Scriptorium”, I, 1946-1947, pp. 70-74, in part. 71 (XIII sec.); W.F. VOLBACH, *Venetian-Byzantine Works of Art in Rome*, in “The Art Bulletin”, XXVII, 1947, pp. 86-94, in part. 91-93 (metà XIV sec.); P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 842 (inizio del sec. XIII); IDEM, *Un capolavoro dell'oreficeria veneziana della fine del Duecento*, in “Arte Veneta”, V, 1951, pp. 15-20, in part. 18 (XIV sec. avanzato); V. LASAREFF, *Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII-XIV. La maniera greca e il problema della scuola cretese*, in “Arte Veneta”, XIX, 1965, pp. 17-31, in part. 21, nota 41 (secondo quarto del XIV sec.); S. BETTINI, *Le miniature dell'Epistolario di Giovanni da Gaibana nella storia della pittura veneziana del Duecento*, in C. BELLINATI-S. BETTINI, *L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, Vicenza 1968, pp. 71-120, in part. 114 (metà del XIV sec.); H.R. HAHNLOSER-S. BRUGGER-KOCH, *Corpus...*, 1985, pp. 87-88, n. 29 (prima metà del XIV sec.); F. KIRCHWEGGER, *Trittico di Alba Fucense*, in *Omaggio a San Marco. Tesori dall'Europa*, catalogo della mostra a cura di H. Fillitz-G. Morello, Milano 1994, pp. 186-187, n. 73 (prima metà del XIV sec.); R. DEGEN, *Venezianische Zimelien...*, 2003, pp. 474-484, n. 26 (secondo quarto/metà del XIV sec.); S. PAONE, in S. PAONE-A. TOMEI *La pittura medievale nell'Abruzzo aquilano*, Cinisello Balsamo 2010, pp. 155-156 (XIII-XIV sec.); S. SPIANDORE, *Preziose trasparenze...*, 2014, pp. 97-98, 141-143, 373-378 (anni settanta del XIII sec.).

⁸ É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou*, I, Paris 1904, pp. 280-281 (XIII sec.); F. HERMANIN, *Gli oggetti d'arte nelle regioni colpite dal terremoto*, in “Bollettino d'arte”, IX, 1915, pp. 42-50, in part. 42-43 (XIII sec.); E.B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Florence 1949, p. 112, n. 285 (metà del XIV sec.).

⁹ A. LIPINSKY, in É. BERTAUX *L'art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento all'opera di Émile Bertaux*, a cura di A. Prandi, IV, Rome 1978, pp. 386-388.

¹⁰ A. TOMEI, *Il trittico da Alba Fucens nel Museo d'arte sacra della Marsica a Celano*, in *La lezione gentile. Scritti di storia dell'arte per Anna Maria Segagni Malacart*, a cura di L.C. Schiavi-S. Caldano-F. Gemelli, Milano 2017, pp. 517-526, in part. 521.

¹¹ A. TOMEI, *Il trittico da Alba Fucens...*, 2017, p. 520.

¹² *Ibidem*.



Fig. 2, Trittico di Alba Fucens, sportello sinistro, *Noè fa uscire la colomba* dall'arca, Celano, Museo nazionale d'arte sacra della Marsica (foto G. Di Paolo, Pescara)

e non mi sembra che giungano a mettere seriamente in discussione l'attribuzione dell'opera a botteghe veneziane¹³.

Valutazioni qualitative e stilistiche a parte, non dobbiamo comunque dimenticare che in Abruzzo il nostro trittico è un *unicum* assoluto e che – lo dicevamo all'inizio – si presenta dal punto di vista tecnico come un'opera davvero complessa. Esso è il risultato di una disponibilità di materie prime e di una convergenza di distinte procedure esecutive, insomma di un *know how*, che poteva essere assicurato nello stesso luogo solo a condizione di una collaudata sinergia, difficilmente replicabile altrove: tanto più per una realizzazione isolata. Nel Duecento e nel Trecento – a quanto sappiamo – una “filiera” di questo tipo è ben

attestata a Venezia¹⁴ e solo Venezia, con la sua rete di commerci mediterranei, riusciva a garantire la circolazione dei prodotti, consentendone l'arrivo in luoghi anche molto lontani. Ricordo ancora, a distanza di anni, lo stupore che provai nella mia prima visita al Museo di Mestia in Georgia, sulle montagne del Caucaso, dove trovai esposta una bella croce veneziana con filigrane e miniature sotto cristallo di rocca¹⁵. Lo Svaneti – la regione di Mestia – costituisce la postazione più orientale in cui si sia conservata un'opera uscita dalle botteghe della città lagunare, approdata lì viaggiando lungo le rotte marittime che le navi della Serenissima percorrevano fino all'estremo limite del Mar Nero. La mappa dell'amplessima diffusione geografica di questi manufatti sia in Europa che nel Mediterraneo, fin dal tardo Medioevo, sembra offrire – ove ce ne fosse bisogno – un'ulteriore con-

¹³ Tomei trova supporto alla sua ipotesi anche nel confronto del nostro trittico con due opere di misura quasi identica, gli sportelli erratici già nella Collezione Giorgini-Schiff di Roma, segnalati nel 1949 da E.B. GARRISON (*Italian Romanesque Panel Painting...*, 1949, p. 123, n. 324) come opera “umbro-abruzzese” di primo Trecento, che lo studioso americano dichiara provenienti dalla chiesa di S. Nicola ad Alba Fucens. Le affinità tra i pezzi sono spiegate invece da V. LASAREFF (*Saggi...*, 1965, p. 21, nota 41) sulla base di una loro comune origine veneziana. Cfr. anche S. SPIANDORE, *Preziose trasparenze...*, 2014, pp. 591-593.

¹⁴ Se ne ha riscontro – sebbene parziale – nei capitolari delle arti. L'arte dei cristalleri è normata in città nel 1284, ma la regolamentazione è certamente molto posteriore all'affermarsi della loro attività, sorta già prima come branca specializzata dell'arte degli orafi. Il capitolare di quest'ultima, che dà anche indicazioni per l'uso del cristallo di rocca, ne attesta precocemente una prassi consolidata. Sul tema si vedano le recenti messe a punto di S. SPIANDORE, *Preziose trasparenze...*, 2014, pp. 42-54 e M. AGAZZI, *L'opera dei “cristalleri”. Cristalli di rocca, diaspri,oreficerie e reliquie a Venezia (secc. XIII-XIV)*, in “Hortus artium medievalium”, XXII, 2016, pp. 145-156.

¹⁵ *Svaneti Museum*, D. Lordkipanidze (ed.), Tbilisi 2014, pp. 116-117, n. 51; S. SPIANDORE, *Preziose trasparenze...*, 2014, pp. 353-355.

ferma all'ipotesi di un unico centro di produzione: Venezia¹⁶.

Tornando al trittico di Alba Fucens, l'annosa *vexata quaestio* attorno alla sua origine e alla sua cronologia è stata ripercorsa nel 2014 da Silvia Spiandore, la quale ne ha passato al vaglio gli aspetti controversi ed è arrivata a una plausibile contestualizzazione in ambito lagunare negli anni Settanta del Duecento¹⁷. Mi trovo d'accordo con la studiosa per i confronti suggeriti con altre opere che rientrano nella stessa categoria tecnica, in particolare con il dittico del monastero di Chilandar al Monte Athos, in cui parte delle miniature può forse essere attribuita proprio a uno degli autori delle scene cristologiche sugli sportelli di Alba Fucens¹⁸. Come viene giustamente sottolineato, in entrambi i casi le figure appaiono intonate a un certo conservatorismo, ancora lontano dagli «effetti di preziosità e volumetria del panneggio, esemplati su modelli paleologici, di lì a poco sviluppati nelle croci di Atri e di Pisa»¹⁹.

A queste osservazioni, che contribuiscono a dar forza all'ipotesi lagunare, vorrei aggiungere un ultimo indizio “convergente”, ma di altra natura. Mi riferisco alla scenetta sotto cristallo con *Noè che fa uscire la colomba dall'arca* (Fig. 2), posta sopra all'episodio evangelico dell'*Adorazione dei Magi*: un caso indubbiamente degno di attenzione dal punto di vista del rapporto iconografico tra Vecchio e Nuovo Testamento. In attesa di futuri approfondimenti in tal senso, ciò che possiamo dire subito è che tale immagine segue fedelmente una recensione molto antica: quella che fa capo al codice paleobizantino della Genesi Cotton (Londra, British Library, Cotton Otho B.VI)²⁰, l'illustre modello al quale si ispirarono – direttamente o indirettamente – i mosaicisti del XIII secolo attivi nell'atrio di S. Marco a Venezia²¹. La forma dell'arca nel nostro trittico è infatti la stessa che era presente nelle miniature del celebre manoscritto (gravemente danneggiato in un incendio del 1731) e che possiamo vedere riprodotta in grande



Fig. 3. *Noè fa uscire la colomba dall'arca*, Venezia, S. Marco, atrio (da O. Demus, *The Mosaics...*, II, 2, 1984, fig. 159)

¹⁶ A.E. LAIOU, *Venice as a Centre of Trade and of Artistic Production in the Thirteenth Century*, in *Il medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 11-26.

¹⁷ S. SPIANDORE, *Preziose trasparenze...*, 2014, pp. 97-98, 373-378.

¹⁸ EADEM, *Preziose trasparenze...*, 2014, pp. 140-141, 143, 378.

¹⁹ EADEM, *Preziose trasparenze...*, 2014, p. 378.

²⁰ K. WEITZMANN-H.L. KESSLER, *The Cotton Genesis. British Library, Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton NJ 1986, pp. 65-66, figg. 118-120.

²¹ K. WEITZMANN, *The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures*, in O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, II, 1, Chicago & London 1984, pp. 105-142; O. DEMUS, *The Mosaics...*, II, 1, 1984, pp. 74-104; 143-182; H.L. KESSLER, *The Cotton Genesis in situ. An Early Christian Manuscript Cycle on the Walls of a Thirteenth-Century Venetian Church*, in *The Antique Memory and the Middle Ages*, I. Foletti-Z. Frantová (eds.), Roma 2015, pp. 11-28.



Fig. 4, Pennacchio della cupola della Creazione e volta con la storia del Diluvio, Venezia, S. Marco, atrio (foto L. Gherzi, Venezia)

pio, nella Cappella Palatina di Palermo e nel duomo di Monreale²⁴. Il pittore/miniatore di Alba Fucens, dunque, deve avere avuto sicuramente conoscenza della più antica e rara versione dell'iconografia del Diluvio e ciò si può spiegare, a mio avviso, solo con la sua origine veneziana e con la sua familiarità con i mosaici di S. Marco. Nel bagaglio visivo a cui egli attinge per realizzare la scena del trittico, credo però che l'episodio dell'arca sia un qualcosa di profondamente metabolizzato. Cerco di spiegarmi meglio: esso non dovrebbe derivare da un ipotetico schizzo appuntato staticamente sul foglio di un taccuino; sembra corrispondere piuttosto a un'immagine mnemonica, collegata all'esperienza diretta di un contesto decorativo più ampio, forse percepito in movimento. Lo confermano anche i cherubini collocati nei triangoli tra le scene evangeliche (Fig. 1), i quali, a loro volta, rinviano a S. Marco: precisamente alle grandi figure nei pennacchi della cupola della Creazione, subito accanto all'archivolto con le storie di Noè (Fig. 4). Proviamo per un attimo a immedesimarci nel nostro artista mentre attraversa l'atrio della basilica e alza lo sguardo ai mosaici. La stretta vicinanza che, da una certa angolazione, si coglie tra i cherubini e l'arca fa scoccare la scintilla dell'"agnizione", facendoci rivivere, a distanza di secoli, l'atto con il quale il pittore impresse nella sua memoria visiva questo segmento del racconto della Genesi: un "fotogramma" che riaffiora nel trittico come segno involontario ma rivelatore di venezianità.

scala sulle volte della basilica veneziana (Fig. 3). La struttura lignea si presenta come un parallelepipedo con copertura a bassi spioventi, galleggiante su un rettangolo di mare azzurro contro il luminoso fondo d'oro²². Si tratta di una foggia dell'arca biblica che in età romanica e gotica era ormai caduta in disuso ed era stata sostituita da quella in forma di naviglio, con la parte inferiore a mo' di scafo provvisto di prua e di poppa²³; come, ad esem-

²² Nella Genesi Cotton il racconto prevedeva un maggior numero di episodi (di cui sono rimasti solo pochi frammenti), che nei mosaici di S. Marco sono stati fusi in una narrazione più sintetica: cfr. K. WEITZMANN, *The Genesis Mosaics...*, 1984, pp. 119-123; O. DEMUS, *The Mosaics...*, 1984, pp. 80-81, 149-152.

²³ W. CAHN, s.v. *Arca di Noè*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Roma 1991, pp. 266-268. L'arca in forma di nave non è comunque sconosciuta ai primi secoli del Cristianesimo, come attestano le pitture dei mausolei di El-Bagawat in Alto Egitto (V sec.). Per la raffigurazione dell'arca di Noè negli Ottateuchi di epoca mediobizantina: K. WEITZMANN-M. BERNABÒ, *The Byzantine Octateuchs*, Princeton NJ 1999, I, pp. 51-54; II, figg. 131-142. In generale sull'iconografia dell'arca, si veda anche M.T. LEZZI, *L'Arche de Noè en forme de bateau: naissance d'une tradition iconographique*, in "Cahiers de Civilisation Médiévale", XXXVII, 1994, 148, pp. 301-324.

²⁴ Cfr. E. KITZINGER, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, II, *La Cappella Palatina di Palermo. I mosaici delle navate*, Palermo 1993, figg. 48, 53, 56; IDEM, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, V, *Il Duomo di Monreale. I mosaici delle navate*, Palermo 1996, figg. 75-76.

È Bartolo da Sassoferrato il personaggio ritratto nel Trionfo della Morte di Palermo?

FRANCESCO FEDERICO MANCINI, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA*

La tradizione iconografica relativa alla *vera effigies* di Bartolo da Sassoferrato (Sassoferrato, 1314 - Perugia 1357) ci ha consegnato tre distinte famiglie¹: la prima, che è quella codificata nell'edizione degli *Opera omnia* del 1602, è di origine molto antica e risale probabilmente alla seconda metà del Trecento; la seconda ha come capostipite il ritratto urbinato tardo quattrocentesco di Giusto di Gand; la terza, che nasce probabilmente a Perugia e che conosce una fortuna più limitata, deriva dal volto di Bartolo dipinto nel 1535 in una sala di Palazzo Pontani a Perugia.

E veniamo alla prima famiglia, quella che mostra Bartolo con un volto magro, osuto, scavato, con la mandibola sporgente, l'orbita oculare profondamente incassata e il cranio leggermente oblungo (Fig. 1). Questa tipologia facciale corrisponde abbastanza fedelmente alle caratteristiche fisiche illustrate da Tommaso Diplovataccio nella biografia di Bartolo dove si legge che il giureconsulto marchigiano era di statura bassa, aveva una fissità di sguardo costantemente protesa verso la speculazione, conduceva una vita frugale e giungeva addirittura a pesare il cibo in modo da essere sempre vigile e pronto². Traendo spunto dalle informazioni del Diplovataccio anche Giovio tracciò un profilo del giurista tutt'altro che gaudente. «Raccontano che lui di fronte alle fatiche degli studi resistesse indomito e che nel corso del suo frugalissimo pasto fosse solito far uso di sistemi di misurazione del cibo e delle bevande per sconfiggere la rilassatezza, affinché, essendo spesso la memoria vacillante, fosse in grado di risarcire tali scomode dimenticanze, con l'assidua applicazione. Per questo respinse severamente tutte le voluttà, affinché nemmeno un'oretta, al di là delle necessità della natura, fosse sottratta agli studi»³. È difficile dire quale sia il capostipite di questa fortunata genealogia iconografica. E tuttavia non deve sfuggire che essa compare già in una miniatura della Biblioteca Apostolica Vaticana (Urbinato Latino 172), pubblicata dal de Kamp; una miniatura che, a giudicare dallo stile, dovrebbe appartenere alla seconda metà del Trecento. Ciò significa che questa declinazione fisiognomica, dove Bartolo è presentato di profilo, con il volto emaciato e consunto, divorato dall'inflessa applicazione speculativa e dal rigore quasi ascetico

¹ FF. MANCINI, "Habeat oculos veluti fixos et speculationi diu intentos". Contributo allo studio dell'iconografia bartoliana, in *Bartolo da Sassoferrato nel VII Centenario della nascita: diritto, politica, società*, Atti del I Convegno storico internazionale, Spoleto 2014, pp. 707-724.

² T. DIPLOVATACCIO, *Bartoli saxoferratensis praclarissimi iuris utriusque interpretis vita per D. Tomam Diplovatium I. V. doctorem edita*, in *Digestum vetus*, Venezia 1520, p. 9.

³ P. GIOVIO, *Gli elogi degli uomini illustri*, a cura di R. Meregazzi, Roma 1972, p. 44.



Fig. 1, Bartoli a Saxoferrato, *lucernae iuris, omnia quae extant opera. Tomus primus. In primam Digesti Veteris partem*, Venezia 1603, antiporta, recto



Fig. 2, Anonimo, metà XVI secolo, *Ritratto di Bartolo da Sassoferrato insieme a Niccolò Perotti, Alessandro Oliva e Gianlorenzo Chirurghi*, Sassoferrato, Pinacoteca Civica

di vita, viene diffusa in anni non troppo lontani dalla morte del giurista, avvenuta, come è noto, nel 1357. Ritenuta dall'editore primo-secentesco degli *Opera Omnia* la «*Bartholi vera effigies*» questa immagine, che sul finire del Cinquecento fu diffusa grazie anche a una medaglia celebrativa (si veda l'esemplare conservato presso il Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria⁴, venne ripetutamente utilizzata nell'arco dei secoli, fino alla litografia ottocentesca posta a corredo della *Vita* di Bartolo nelle *Biografie e ritratti di uomini illustri piceni* di Antonio Hercolani⁵ o al ritratto in bronzo dell'anconetano Filandro Castellani eseguito nel 1934 per il palazzo comunale di Sassoferrato⁶. Particolarmente interessante è, tra le sue molte riproposizioni, quella affidata a un dipinto su tavola conservato nella Pinacoteca Civica di Sassoferrato (Fig. 2). Qui il celebre giurista compare accanto ai tre personaggi che, in epoca moderna, resero famosa l'antica città di *Sentinum*: l'umanista Niccolò Perotti, il cardinale Alessandro Oliva e il medico Gianlorenzo Chirurghi. L'impianto di questa tavola, sicuramente eseguita intorno alla metà del Cinquecento, ricorda analoghe rappresentazioni quattrocentesche miranti ad esaltare figure esemplari di una dinastia, di una città o di un particolare periodo storico.

Spostiamoci ora sulla seconda tipologia fisiognomica, quella originata dal ritratto di Giusto di Gand, in origine facente parte di una serie di ritratti realizzati tra il 1472 e il 1476 per lo studiolo di Federico da Montefeltro nel palazzo ducale di Urbino (Fig. 3). Il volto è in questo caso idealizzato, lontano dalla caratterizzazione dura e realistica che connota la prima tipologia. E, d'altra parte, tutta la serie urbinata, composta originaria-

⁴ M. BELLUCCI, *Medaglie perugine dal XV al XX secolo*, Perugia 1971, pp. 32-33.

⁵ A. HERCOLANI, *Biografie e ritratti di uomini illustri piceni*, Forlì 1837.

⁶ Una riproduzione di questa statua è in J.L.J. VAN DE KAMP, *Bartolus de Saxoferrato 1313-1357, Leven, Werken, Inloed, Beteekenis*, Amsterdam 1936, p. 257, fig. XVIIb.

È Bartolo da Sassoferrato il personaggio ritratto nel Trionfo della Morte di Palermo?

mente da 28 “uomini illustri” disposti su due registri (oggi ad Urbino ne restano solo 14 essendo gli altri migrati al Louvre), presenta personaggi «effigiati secondo fisionomie ideali, abbigliati con vesti convenzionali, a volte non immuni dall’influsso del costume teatrale che riveste di ampi manti e tuniche gli antichi e correda di particolari vagamente esotici gli abiti dei greci...; <mentre> le personalità moderne <fra cui il nostro Bartolo> indossano vesti accademiche, di foggia due-trecentesca, e gli ecclesiastici ricchi parati nei quali, in modo particolare, eccelle il virtuosismo micrografico di Giusto»⁷. La diffusione del modello di Giusto di Gand fu certamente favorita dalla riproduzione xilografica apparsa sul verso del frontespizio dell’edizione bartoliana dei *Commentaria* curata, nel 1520, da Tommaso Diplovataccio⁸. A dispetto della descrizione fisica fornita dallo stesso Diplovataccio e molto ben interpretata dalla prima serie iconografica, nei *Commentaria* lo studioso corfiotto sceglie, a sorpresa, il modello urbinate, più solenne e aristocratico dell’altro. Il Bartolo di Giusto di Gand è infatti rappresentato come un sapiente nello studio con indosso abiti preziosi. Al pari degli altri personaggi, che un tempo nobilitavano lo studiolo del duca Federico e che venivano presentati come tanti San Girolamo nello studio (Diplovataccio vide il ritratto di Giusto di Gand e annotò: «ego vidi depictam eius imaginem Urbini in studio Excolendissimi tunc Principis Domini Federici de Montefeltro»⁹), il giurista si affaccia alla ribalta col piglio di un monarca della scienza giuridica, tutt’altro che sofferente o macerato dalla diuturna fatica. La profondità del suo pensiero è affidata allo sguardo perso nel vuoto. Si direbbe concentrato sul passo del libro che stringe fra le mani e che è descritto da Giusto di Gand con implacabile minuziosità e con un virtuosismo pittorico degno della più alta scuola fiamminga. Diplovataccio fu così colpito dal quadro urbinate che, per sua stessa testimonianza, ne ordinò una copia¹⁰. E, forse dalla copia in suo possesso, più che dall’originale urbinate, fece cavare la xilografia messa a corredo dell’edizione veneziana dei *Commentaria*.

Resta da dire della terza famiglia iconografica. Il capostipite di questa genealogia può essere riconosciuto nel volto di Bartolo inserito in un vasto ciclo di pitture realizzato a Perugia nel 1535 su commissione del giureconsulto perugino Guglielmo Pontani, professore di diritto nello *Studium generale*, proprietario dell’omonimo palazzo situato di fronte alla chiesa di Sant’ Ercolano¹¹. Non conosciamo il nome dell’artista che dette vita a questa decora-



Fig. 3, Giusto di Gand, *Ritratto di Bartolo da Sassoferrato*, Urbino, Palazzo Ducale

⁷ B. MONTEVECCHI, in *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto, Venezia 1992, pp. 345-346.

⁸ Devo questa rara immagine, e molto altro, alla cortesia dell’amico Ferdinando Treggiari che ha seguito con rara generosità e attenzione questo mio studio.

⁹ T. DIPLOVATACCIO, *Bartoli saxoferratensis...*, 1520, p. 9.

¹⁰ È quanto si legge in un manoscritto, segnalato da Mario Ascheri, conservato nella Biblioteca Olivierana di Pesaro (M. ASCHERI, *Saggi sul Diplovatazio*, Milano, 1971, p. 120, nota 14).

¹¹ Il palazzo contenente il ciclo di pitture commissionate da Guglielmo Pontano fu demolito nel 1836.



Fig. 4, Anonimo pittore umbro del 1535, *Ritratto di Bartolo da Sassoferrato*, Perugia, Palazzo Murena

zione, progettata per una sala di rappresentanza del palazzo. Il riferimento a un “tardo seguace di Raffaello” proposto da Francesco Santi nel 1985 non è da scartare¹²; e tuttavia occorrerebbe arrivare a una proposta attributiva più circoscritta. Tornando a Guglielmo Pontani, committente dell’opera, costui era talmente fiero del ciclo di pitture realizzate nel suo palazzo, da raccomandarlo, insieme ai suoi libri, agli eredi indicati nel testamento del 1550¹³. È una vera fortuna che l’opera sia sopravvissuta alla demolizione del palazzo avvenuta nel 1836 per allargare la strada regale che dal centro cittadino conduceva (e conduce tuttora) verso Porta Romana (nota anche come Porta San Costanzo). Fu Silvestro Massari, direttore dell’Accademia di Belle Arti di Perugia, a promuovere lo strap-

po del fregio e a conservarlo presso di sé. Nel 1875, quando Adamo Rossi decise di studiare i 17 frammenti – tanti erano i pannelli in cui il ciclo fu frazionato – questi si trovavano presso gli eredi Massari; i quali, non molto tempo dopo, li venderono al Comune di Perugia che li destinò alla Civica Pinacoteca. Oggi i 17 frammenti si trovano in parte presso la Galleria Nazionale dell’Umbria e in parte presso la sede centrale dello *Studium* perugino. Fu lo storico del diritto Giuseppe Ermini, rettore dell’Ateneo di Perugia dal 1945 al 1976, a ottenere, nel 1971, che una parte del fregio, quella con i volti dei giuristi, fosse trasferita in Palazzo Murena. Purtroppo, nel corso dei numerosi spostamenti si perse memoria dell’originaria disposizione dei ritratti e anche i putti reggi-cartiglio, che un tempo affiancavano i giuristi consentendone il loro riconoscimento, vennero mescolati alla rinfusa. Tanto che ancora oggi li vediamo appesi senza un ordine preciso, senza una logica successione e soprattutto senza un nome. Se si riesce a enucleare da questa indistinta galleria di ritratti il volto di Bartolo è grazie al confronto con l’effigie posta a corredo del volume di Marco Mantua Bonavides, pubblicato a Roma nel 1566, intitolato *Illustrium iureconsultorum imagines quae inveniri potuerunt ad vivam effigiem expressae*¹⁴. Grazie al Mantua Bonavides, questa terza effigie di Bartolo (Figg. 4-5), il cui prototipo rimase sostanzialmente sconosciuto nella sua appartata e scarsamente accessibile collocazione perugina, cominciò a circolare, raccomandandosi come ulteriore, credibile volto del giurista marchigiano. Se ne accorse Philippus Gallaeus, autore del volume *Imagines quinquaginta doctorum virorum*, stampato ad Anversa nel 1587, ma anche, prima di lui, l’autore del *Promptuarium Iconum*, tomo che vide la luce a Lione nel 1581. Ma già cinque anni prima, precisamente nel 1576, la terza effigie del giurista sentinate era stata utilizzata da Ercole But-

¹² F. SANTI, *Galleria Nazionale dell’Umbria. Pitture, sculture e oggetti d’arte dei secoli XV-XVI*, Roma 1985, pp. 126-128.

¹³ F. SANTI, *Galleria Nazionale dell’Umbria...*, 1985, p. 127.

¹⁴ A tale proposito F.C. DE’ SAVIGNY, *Storia del diritto romano nel Medio Evo*, II, Torino 1854-1857, p. 633, scrive: «Nella prima raccolta del Mantua havvi una tratteggiata testa di Bartolo, che potrebbe forse essere copiata da un antico originale». Non è da escludere che l’«antico originale» di cui parla il De’ Savigny sia proprio quello di casa Pontano.

È Bartolo da Sassoferrato il personaggio ritratto nel Trionfo della Morte di Palermo?

trigario nel commento al *Tractatus Tyberiadis* di Bartolo¹⁵. Gli esempi appena fatti bastano a farci capire come il terzo volto di Bartolo ebbe, nell'arco di due decenni, una circolazione di respiro europeo. Ciò non portò, tuttavia, all'oscuramento delle altre due effigi, che continuarono parallelamente e abbondantemente a circolare; soprattutto quella, assai poco aulica, ma proprio per questo gradita all'ottocento romantico, mostrante Bartolo come asceta del diritto, consunto dal lavoro e dalle notti insonni.

E veniamo, da ultimo, al presunto ritratto di Bartolo inserito nel *Trionfo della Morte* di Palazzo Abatellis a Palermo (Fig. 6). Il volto cereo e disfatto del personaggio che un'iscrizione con funzione di "titulus" identifica in «*bartolu(s) de saxxo firrato lux iuris civilis*» non ha alcuna caratteristica per essere considerato la riproposizione di una maschera funeraria con tratti verosimili¹⁶. È di fatti troppo simile ai personaggi che gli sono accanto e che condividono con lui la stessa tragica sorte per consentirci di assumerlo a campione iconografico cui legare una credibile discendenza ritrattistica¹⁷. Si tratta, in sostanza, di una "figura dell'arte", a forte componente astrattiva, abbondantemente iterata nell'affresco di Palazzo Abatellis.

E veniamo al grande murale palermitano proveniente, come è noto, da Palazzo Sclafani, poi Ospedale Maggiore di Palermo. Atteso che è impossibile datarlo, come pure è stato fatto, alla seconda metà del secolo XIV per una serie di evidenze stilistiche che lo ancorano saldamente al «contesto della pittura della metà del Quattrocento in ambito mediterraneo»¹⁸, vediamo quali ipotesi, fra le molte formulate, risultano più credibili ai fini di una possibile committenza e di una conseguente, probabile cronologia. Il personaggio che la ricerca storico-archivistica di questi ultimi decenni ha messo giustamente sotto osservazione e posto in rapporto con la fondazione dell'Ospedale Maggiore di Palermo, avvenuta a partire dagli anni trenta del XV secolo, è il benedettino Giuliano Majali (1390-1470). Costui, appartenente al monastero di San Martino delle Scale presso Palermo, fu fiduciario e stimato consigliere del re Alfonso che più volte, in visita a Palermo, trovò ospitalità presso la casa monastica di San Martino delle Scale. E proprio al Majali il monarca affidò, nel 1435, l'avviamento dell'amministrazione dell'Ospedale che nel frattempo si era dotato di propri capitoli per l'ordinamento interno. Da una bolla



Fig. 5, Anonimo incisore del 1566, *Ritratto di Bartolo da Sassoferrato*, in M. Mantua Bonavides, *Illustrium iureconsulorum imagines quae inveniri poterunt ad vivam effigiem expressae*, Roma 1566

¹⁵ BARTOLO DA SASSOFERRATO, *Tyberiadis tractatus de fluminibus tripertitus ab Hercule Buttrigario nunc demum restitutus in lucem*, Bologna 1576.

¹⁶ P. MAFFEI, 'Bartoli vera effigies'. Il ritratto di Bartolo nel Trionfo della Morte di Palermo e nuove ricerche sulle tradizioni iconografiche bartoliane, in *Conversazioni bartoliane in ricordo di Severino Caprioli*, a cura di F. Treggiari, Sassoferrato 2018, pp. 183-200.

¹⁷ F.F. MANCINI, *Breve riflessione sul supposto ritratto di Bartolo nel Trionfo della Morte di Palermo*, in *Conversazioni...*, 2018, pp. 201-203.

¹⁸ E. DE CASTRO, *Il Trionfo della Morte e la "dissidenza radicale" della cultura figurativa a Palermo e nella Sicilia occidentale intorno alla metà del Quattrocento*, in *Antonello e la pittura del Quattrocento nell'Europa mediterranea*, Palermo 2006, pp. 91-125. Il lavoro della De Castro è molto utile anche perché sintetizza lo stato del dibattito critico sul *Trionfo della Morte* di Palermo.



Fig. 6, Maestro del Trionfo della Morte, particolare con Personaggio che stringe al petto un libro con iscrizione che recita: «bartolu(s) de saxco firrato lux iuris civilis», Palermo, Galleria Regionale della Sicilia Palazzo Abatellis

pontificia del 1445 si ricava che a quella data l'Ospedale Maggiore era ancora in fase di definizione. Ma nel 1446 tutto poteva dirsi pronto se il Majali fu nominato «perpetuus administrator, ac illius [dell'Ospedale] protector». È certamente in questo momento, o qualche anno dopo, che cade la commissione dell'affresco il cui soggetto ben si comprende sia in rapporto alle funzioni assistenziali assolate dalla struttura, sia in relazione alle ricorrenti epidemie di peste cui Palermo fu soggetta. Il Majali dovette avere nella alloggio-

ne del grande murale un ruolo decisamente importante. Non minore, tuttavia, dovette essere il ruolo esercitato dai bolognesi Simone e Antonio Beccadelli, il primo, vescovo di Palermo dal 1445 al 1465, il secondo, intellettuale e umanista della corte di re Alfonso. Si deve forse a loro se l'amministratore perpetuo dell'Ospedale Maggiore adottò per l'affresco la terrificante (ma in qualche modo consolatoria) tematica del *Trionfo della Morte* e indicò in un artista del vicereame, impregnato di cultura internazionale, il candidato più adatto ad assolvere a questa funzione. È stato giustamente rilevato che i personaggi giacenti sotto lo scheletrico cavallo della morte si riferiscono a figure appartenenti al momento storico in cui fu realizzato l'affresco e, più in generale, al tempo in cui fu fondato e costruito l'Ospedale Maggiore di Palermo: i due personaggi con tiara sono stati riconosciuti nei due papi Eugenio IV e Niccolò V, il primo morto nel 1447, il secondo asceso al soglio pontificio nello stesso 1447 (se così fosse la datazione dell'affresco andrebbe spostata a dopo il 1455, anno di morte di Niccolò V); il personaggio con mitra vescovile è stato identificato con Ubertino de Marinis, che resse la diocesi panormita nel momento in cui prese avvio la costruzione dell'Ospedale; il personaggio di pelle scura, con corona ed *alfirem*, è stato identificato nel monarca della dinastia degli Hafsidi che Giuliano Majali incontrò, quale messo di re Alfonso, durante una missione a Tunisi nel 1443; il giacente con copricapo verde a cono e falde ripiegate è stato riconosciuto in un ebreo, forse un medico dell'Ospedale Maggiore. Anche il personaggio che, solo fra tutti, reca una sorta di didascalia richiamante il nome di Bartolo da Sassoferrato, è stato identificato non con il giurista sentinate (che muore nel 1357 e dunque troppo presto per appartenere alla contemporaneità dell'affresco), ma con Nicolò Tedeschi, monaco benedettino che nel 1434 divenne vescovo di Palermo e che si distinse presso i contemporanei per la sua straordinaria facondia e dottrina giuridica, al punto da essere soprannominato «il nuovo Bartolo del diritto canonico». La sua presenza nell'affresco palermitano sembrerebbe oltretutto giustificata dal fatto che lui stesso morì di peste nel 1445. In conclusione non mi sembra che ci siano gli estremi per assumere il personaggio "con didascalia" tra le prove credibilmente iscrivibili nelle sequenze iconografiche relative al volto di Bartolo¹⁹.

¹⁹ L'argomento è stato affrontato anche in un denso saggio di Michele Cometa (*Il Trionfo della morte di Palermo. Un'allegoria della modernità*, Macerata, 2017, pp. 23, 101-103, 105, 109, 111). Anche per Cometa l' "avvocato" che tiene sul petto il codice del Sassoferrato sarebbe da riconoscere in Niccolò Tedeschi, l'*abbas panormitanus* che oltretutto può essere considerato l'*auctor intellectualis* del *Trionfo della Morte*.

Tommaso de Vigilia 1486. Sgusci d'ala e scriminature

EVELINA DE CASTRO, *GALLERIA REGIONALE DI PALAZZO ABATELLIS, PALERMO*

«La tematica (...) Tommaso de Vigilia (...) è fondamentale per lo studio della pittura siciliana del 400».

Nel 1974, con questa affermazione netta e piena di consapevolezza, Maurizio Calvesi, già relatore nell'anno precedente della tesi di laurea di Maria Concetta Di Natale, iniziava la sua prefazione alla monografia che, preso avvio da quel lavoro accademico, approdava alla stampa nella collana "Quaderni dell'A.F.R.A.S."¹.

Le due parti di quel "Quaderno" costituirono il catalogo in senso moderno dell'opera di Tommaso De Vigilia, l'unico ancora ai nostri giorni, seppure nel tempo vi siano state numerose occasioni di aggiunte², precisazioni, letture critiche, contributi circoscritti a singole opere, quali il presente, a rinnovare l'attenzione sull'artista³.

Il giudizio calvesiano si intende rileggendo Longhi.

Il catalogo della mostra del '53 a Messina (Fig. 1) e il *Frammento siciliano* di Roberto Longhi⁴ definirono il quadro critico della pittura in Sicilia dal Medioevo al Rinascimento, trovando immediata applicazione nel percorso espositivo della pittura a Palazzo Abatellis che apriva i battenti nel 1954, appena un anno dopo dalla mostra cui il *Frammento Siciliano* fece da recensione, integrazione, correttivo, spiega, interpretazione, crisma.

Tommaso De Vigilia è *fondamentale* (Calvesi) per la pittura del Quattrocento in Sicilia: nella sua opera si fondono le *assimilazioni culturali* degli afflussi doppi, marchigiani e liguri piemontesi *al suo modo vastamente antichizzante che smorza ogni apporto*

* Le note si limitano esclusivamente alla bibliografia attinente alle citazioni nel testo.

¹ M.C. DI NATALE, *Tommaso De Vigilia* (Parte I), prefazione di M. Calvesi, "Quaderni dell'A.F.R.A.S.", n. 4, Palermo 1974; EADEM, *Tommaso De Vigilia* (Parte II), prefazione di M. Calvesi, "Quaderni dell'A.F.R.A.S.", n. 5, Palermo 1975.

² EADEM, *Ancora Tommaso de Vigilia. Il San Giovanni Evangelista tra i Santi Giacomo Maggiore e Barbara di collezione privata romana*, in "Kronos" Scritti in onore di Francesco Abbate, n. 13 speciale / 2009, pp. 63-66.

³ G. BRESCH BAUTIER, *Artistes, patriciens et confréries. Production et consommation de l'oeuvre d'art à Palerme et en Sicile Occidentale (1348-1460)*, Roma 1979, *passim*.

⁴ ANTONELLO DA MESSINA, catalogo della mostra a cura di G. Vigni-G. Carandente, Venezia 1953, pp. 63-66; R. LONGHI, *Frammento siciliano*, in "Paragone", IV (1953), 47, p. 16 e ss.



Fig. 1, Opere di Tommaso de Vigilia alla mostra *Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia*, Messina 1953 (foto Archivio Pugliatti, Messina, in M. JANNELLO, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Roma 2018)

riportato a gravità trecentesca, fino a raggiungere, persino, qualche sguscio d'ala, qualche scriminatura antonellesca (Longhi).

Sgusci d'ala e scriminature compaiono, nell'opera copiosa di Tommaso de Vigilia, nella produzione degli anni ottanta e seguenti⁵. Si tratta di fenomeno non nuovo nella pittura siciliana del Quattrocento, occorso già prima dell'età di De Vigilia e della longhiana *grandezza che spaura* di Antonello.

Il riferimento va ai due presumibili autoritratti del *Trionfo della Morte* che denunciano la *dissidenza radicale* dell'opera, di cui parla Argan ma non collegabili, per cronologia ed esiti, a esperienze visive che spaurano, bensì a sperimentazioni e fughe in avanti.

Il trittico (Figg. 2-4) raffigurante la *Madonna col Bambino e i Santi Agata e Lucia, Giuseppe e Calogero* nello scomparto centrale, *Cristoforo e Domenico* nelle ante laterali (fronte), *Sebastiano e Biagio* (retro), può definirsi un'opera documento. Tommaso de Vigilia vi si firma in basso nello scomparto centrale e per esteso, inoltre ricorrendo all'appellativo di "PANORMITA", non presente in alcuna altra delle sue opere, pur prodighe di iscrizioni e dati come questa, in cui i nomi dei santi si leggono entro le aureole e nell'anta destra, sotto il San Domenico, si dispiega l'araldica in ben quattro

⁵ M.C. DI NATALE, *Echi antonelleschi nella pittura palermitana tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo*, in *Antonello da Messina*, atti del convegno, Messina 1984.



Fig. 2, Tommaso De Vigilia, 1486, *La Madonna col Bambino in trono tra i Santi Lucia, Agata, Giuseppe, Calogero; San Cristoforo, San Domenico (recto), San Sebastiano, San Biagio (verso, sportelli laterali)*, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia Palazzo Abatellis, inv. 35

stemmi di cui il primo dei Bonanno al gatto nero passante a sinistra su fondo oro, appare meglio definito e contenuto entro la cornice. Reso con certa approssimazione, segue lo stemma Crescenzo alla banda d'oro accompagnata da due stelle a otto punte e, ancor più labili, i due successivi. I quattro scudi sono separati da tralci non riscontrati in altre parti del trittico (Fig. 5). Di questi, i due ultimi presentano lo stemma Bonanno partito con altra insegna. Ulteriore elemento documentale riguarda l'iscrizione già riportata dal Di Marzo⁶ nelle ante posteriori a monocromo, riferita a due personaggi e all'anno 1541 cui si potrebbe ipoteticamente riferire l'aggiornamento araldico riguardante il prosieguito parentale dei Bonanno oltre il 1486, epoca certa di esecuzione del trittico e, per ipotesi, del primo degli stemmi⁷.

Gli elementi fin qui posti in evidenza riguardano dunque dati documentali e aspetti iconografici, a partire dalla presenza dei Santi Agata, Lucia, Calogero, di devozione locale e in particolare fra Palermo e il territorio saccense agrigentino. In particolare Calogero, cui viene riservata una posizione preminente e una descrizione-narrativa iconografica molto accurata, trova il corrispettivo nel San Giuseppe, proposto in un non frequente paludamento aggiornato alla indumentaria del tempo che, unitamente al par-

⁶ G. DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo 1899, pp. 83-122.

⁷ Il restauro eseguito in occasione della mostra del '53 presso l'Istituto Centrale per il Restauro non rilevò relazione fra le iscrizioni del 1541 e la pittura (*Antonello da Messina...*, 1953).



Fig. 3, Tommaso De Vigilia, 1486, *La Madonna col Bambino in trono e Santi* (part. con *S. Sebastiano*, sportello, verso), Palermo, Galleria Regionale della Sicilia Palazzo Abatellis, inv. 35

ticolare della pavimentazione, anch'essa nei dettagli dell'epoca, evidenzia l'intento di dare credibilità e rendere attuale il messaggio dell'opera, quasi un manifesto del legame fra la committenza, esplicitata nello stemma, i culti devozionali in un tempo e in luoghi ben determinati e l'artista, Tommaso de Vigilia, anch'egli rappresentativo di un'epoca, con la sottolineatura di indirizzo umanistico, come pare nell'intento del termine che ne specifica il suo essere di Palermo.

La campagna di ricerca archivistica promossa da chi scrive sulle collezioni della Galleria di Palazzo Abatellis⁸ ha consentito, fra l'altro, alcune nuove acquisizioni documentali su committenze e presenze artistiche a Palermo fra Quattro e Cinquecento.

Nell'agosto del 1484, a Palermo, il maestro Tommaso de Vigilia, pittore di Palermo, si obbliga nei confronti del magnifico Giacomo de Bonanno, maestro razionale del regno di Sicilia, a realizzare un'icona lignea in tre pezzi ad ante. L'atto si interrompe sul principio della descrizione del soggetto, che al centro deve recare la Gloriosissima Vergine.

Il documento notarile non aggiunge nulla di essenziale a quanto l'opera stessa non documenti, con riguardo all'autore, alla committenza, che diede incarico al pittore due anni prima della realizzazione.

Tuttavia il documento specifica l'identità del committente del trittico, all'interno di un casato, quello dei Bonanno, esteso in molti rami. Giacomo Bonanno, maestro razionale del Regno fu molto in vista nella Palermo della seconda metà del Quattrocento. Erede di una tradizione familiare di uomini di legge, fu anche annoverato dallo storico del tempo Pietro Ran-

⁸ Ricerche eseguite da Paola Scibilia.

zano, fra coloro, i Ventimiglia, gli Alliata, i Chirco, i Campo, i Bellacera e altri uomini insigni, dediti alla edificazione delle proprie dimore, inteso come contributo al decoro e al progresso della città. I legami dei Bonanno con il territorio della Sicilia occidentale, fra Trapani e Sciacca si desumono dalla copiosa documentazione storica e archivistica riguardante possedimenti e attività⁹ riconducibili a esponenti della stessa famiglia, se non ai medesimi soggetti.

Si tratta dei protagonisti delle committenze artistiche che segnano la svolta in arte verso il Rinascimento, che a Palermo si afferma in modo esclusivo in scultura. In particolare nella chiesa di San Francesco d'Assisi, ove le cappelle, gli archi, le sculture esprimono il nuovo linguaggio. La memoria dell'esistenza in San Francesco di un patronato dei Bonanno trova conferma nei dati documentali attestanti a partire dal 1456 la concessione a Giacomo Bonanno della cappella di Sant'Antonio in San Francesco d'Assisi¹⁰.

Il trittico è una rarità nel panorama della pittura siciliana del Quattrocento. La tipologia di grande formato, regolarizzata, non mistilinea, rimanda al fenomeno ben noto della circolazione di trittici fiamminghi nell'ambito meridionale, già nel secondo Quattrocento.

Nel nostro trittico, ibridati con la tradizionale sacra conversazione della tavola centrale, *sgusci d'ala* fiammingheggianti fanno la loro comparsa nei dettagli narrativi e da interno domestico. Maggiormente si colgono nelle ante laterali: nel nitore degli sfondi di paesaggio, nella monumentalità isolata e centrale del San Domenico, nella allungata e tersa figura di San Cristoforo, dai movimenti e panneggi cartacei e bloccati, immersi nella trasparenza dell'acqua.



Fig. 4, Tommaso De Vigilia, 1486, *La Madonna col Bambino in trono e Santi* (part. con S. Biagio, sportello, verso), Galleria Regionale della Sicilia Palazzo Abatellis, inv. 35

⁹ M. PORTOVENERO, *Società e diritto nella Sicilia medievale. Una famiglia di giuristi siciliani del '400: i Bonanno*, Patti 2013, con bibliografia precedente.

¹⁰ *Supra*, nota 8.



Fig. 5, Tommaso De Vigilia, 1486, *La Madonna col Bambino in trono e Santi* (part. con stemmi della committenza, sportello destro, recto), Palermo, Galleria Regionale della Sicilia Palazzo Abatellis, inv. 35

Al riguardo non sfuggono i rimandi al *Battesimo Santocanale*, considerata fra le opere più alte e coerenti del De Vigilia, tanto da averne messo in dubbio l'attribuzione fra la prima e la seconda edizione del catalogo della mostra di Messina del '53.

Per il *Battesimo Santocanale* la storiografia tramanda la provenienza da Sciacca¹¹.

Il nostro Trittico, registrato al Museo nel 1910, fu ceduto al prezzo di 8500 lire dal marchese della Cerda, erede del duca della Verdura. Ma già il Di Marzo¹², citandolo presso il Duca, riportava la specifica della originaria ubicazione in una chiesa di Sciacca. Precisazione preziosa poiché, all'interno della ingente raccolta di Giulio Benso duca della Verdura, dedito al collezionismo, l'opera veniva così a evidenziarsi per la sua appartenenza al patrimonio ereditario dei duchi della Verdura, il cui titolo feudale evidenzia le radici in territorio di Sciacca, alla foce del Verdura. Le secolari e complicate ramificazioni della aristocrazia siciliana restituiscono alla storia del Trittico l'importante dato delle tangenze con Sciacca, dai Bonanno ai duchi della Verdura.

Sul piano meramente evocativo di una continuità del gusto nel tempo, ricordiamo uno dei temi più intriganti della storia dell'arte in Sicilia, quale è la presenza a Sciacca già in una data epoca, de *La Morte della Vergine* di Petrus Christus, divenuta manifesto iconografico per Antonello Gagini e Vincenzo da Pavia.

Tornando al Trittico di Tommaso De Vigilia e alla sua committenza, avvenuta certamente a Palermo da parte di Giacomo Bonanno, oltre agli sgusci d'ala, si possono intravedere scriminature che aprono un varco nella direzione della scultura, del Laurana e dintorni. Dal nostro Trittico fino alle teorie di sante di Risalaimi¹³, le scriminature lauranesche si colgono nelle figure isolate nella sferica spazialità del capo contenuto entro candida cuffia e l'espressione immota e distaccata.

¹¹ G. DI MARZO, *La pittura...*, 1899.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. V. SOLA, *infra*.

Una *Praeparatio ad Missam Pontificalem* miniata da Jacopo Ravaldi per l'arcivescovo Ausiàs Despuig ritrovata a Monreale. Prime considerazioni

GIOVANNI TRAVAGLIATO, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

A Maria Concetta Di Natale, i cui primi amori in ambito scientifico, auspice il maestro Maurizio Calvesi, sono stati proprio la pittura e la miniatura in Sicilia dal XII al XVI secolo, proseguendo gli studi di Gioacchino Di Marzo, Angela Daneu Lattanzi e Maria Accascina, con l'affetto e la gratitudine dell'allievo che ne intende raccogliere il testimone¹.

La Daneu Lattanzi individua e descrive (1984), con la consueta scrupolosità ed argutezza, due pregiati manoscritti membranacei del XV secolo presenti nel Tesoro della Cattedrale di Monreale: un *Breviarium Hierosolymitanum*, o *Breviarium abbreviatum secundum usum consuetudinem et institutionem ecclesiae Dominici Sepulcri*, forse di miniatura veneto-cretese, copiato da un esemplare con aggiunte cipriote al consueto santorale del Santo Sepolcro (vedi memorie dei Santi Epifanio, Ilarione e Sozomeno)², ed un meno noto *Pontificale* (in effetti solo *Praeparatio ad Missam Pontificalem* pre-tridentina) di miniatore romano, forse identificabile con quel «cantorino per la Messa Pontificale» — anche se la denominazione è impropria — esistente nel 1742³, disperso alla fine del secolo scorso, contestualmente ai lavori che hanno interessato il palazzo arcivescovile e i locali annessi alla sagrestia della Cattedrale per la realizzazione del Museo Diocesano inaugurato nel 2011, e recentemente recuperato presso privati, oggetto della presente nota⁴.

Entrambi sono testimonianza della liberalità di potenti arcivescovi forestieri verso la loro Chiesa siciliana: il primo, in verità già noto a Di Marzo e Collura⁵, oggi nella

¹ I titoli dei prodotti di ricerca in questo settore, fondamentali ancora oggi per gli studi sull'arte siciliana, sono riconoscibili all'interno del corposo elenco della bibliografia consultabile in appendice a questo secondo volume, a cura di R.F. Margiotta, cui rimando.

² A. DANEU LATTANZI, *I manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia*, Palermo, Accademia di Scienze Lettere e Arti-Sellerio, 1984, scheda 130, pp. 227-230 e tavv. 8, XLVI-XLVIII e LXIII, 240-248.

³ Cfr. G.A. DE CIOCCHIS, *Sacrae Regiae Visitationis per Siciliam (...) Acta Decretaque omnia*, vol. I, Palermo 1836, p. 528.

⁴ EADEM, *I manoscritti e incunaboli miniati italiani della Biblioteca Bodleiana di Oxford nel Catalogo di O. Pächt e J.J.G. Alexander*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", V serie, fasc. 1 (gennaio-marzo 1972), p. 49 e fig. 12; EADEM, *I manoscritti...*, 1984, scheda 129, p. 226 e tav. LXII, fig. 239.

⁵ G. DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Palermo 1899, pp. 320-321; P. COLLURA, *Le due Missioni di Mons. Ludovico I De Torres in Malta (1578-1579)*, in "Archivio Storico di Malta", 1937, pp. 33-43; IDEM, *Un Breviario miniato di Monreale*, in "Archivio Storico di Malta", 1938, pp. 326-335; C. DONDI, *Hospitalier liturgical manuscripts and early printed books*, in "Revue Mabillon. Revue internationale d'histoire et de littérature religieuses", Nouvelle Série, 14 (tome 75), 2003, pp. 225-256, in part. pp. 233-234. Francesca Manzari,



Fig. 1, Jacopo Ravaldi (qui attr.), settimo decennio XV secolo, *Praeparatio ad Missam Pontificalem*, manoscritto membranaceo miniato, Monreale, Tesoro della Cattedrale, c. 1r

Biblioteca “Ludovico II Torres” del Seminario di Monreale dopo essere stato esposto presso lo stesso Museo Diocesano, sarebbe un dono del Gran Maestro dei cavalieri giovanniti Jean Levesque de la Cassière a Ludovico I Torres nel corso di una sua missione a Malta per conto del pontefice Gregorio XIII (consacrazione – 20 febbraio 1578 – della nuova chiesa conventuale di S. Giovanni Battista a La Valletta), e nel 1595 l’omonimo cardinale, nipote e successore, lo assegnerà alla cappella di San Castrense della basilica; il secondo, invece, reca nel *bas-de-page* al centro, entro scudo italiano o ‘a testa di cavallo’ accollato ad una croce astile trifogliata gemmata d’oro, uno letteralmente issato con funi e sorretto da quattro putti alati (Fig. 1) che, sconosciuto alla Lattanzi, abbiamo identificato con quello del valenzano Ausiàs Despuig o *de Podio* (in questo caso d’oro, al monte sormontato da un giglio, il tutto d’azzurro, ma solitamente monte e giglio rossi su fondo oro o viceversa), a capo dell’arcidiocesi monrealese dal 18 settembre 1458 – a 35 anni, per volere di Pio II Piccolomini subentrato al conterraneo Callisto III Borja – fino alla morte sopravvenuta nel 1483⁶.

Secondo alcuni, egli si sarebbe trasferito in Italia già nel 1450-1451 (a Bologna in quell’anno completa la formazione giuridica, nel 1457 forse è a Napoli presso Alfonso ‘il Magnanimo’), ma nel 1462 è senz’altro a Barcellona alla corte del re Giovanni II e dell’infante Ferdinando, e nel 1471 di certo a Roma presso il nuovo papa Paolo II (al secolo Pietro Barbo, cardinale presbitero di S. Marco), dunque con ogni probabilità non si recò mai a Monreale, pur essendo stato nominato Cancelliere del Regno di Sicilia dallo stesso Ferdinando ‘il Cattolico’ (1470-1478), ma delegò al governo inizialmente l’arcivescovo Simone Beccadelli di Palermo (†1465)⁷, quindi altri prelati.

La consuetudine del Despuig nell’Urbe con i veneziani Barbo, la chiesa di S. Marco e Palazzo Venezia doveva essere grande, se: «Pio II a 5 di Settembre <1464> il terzo

in uno studio in corso di pubblicazione, ne propone invece la datazione al XVI secolo (*ante* 1578), sostenendo convicentemente che alcuni motivi decorativi siano stati copiati da un esemplare più antico.

⁶ S. FODALE e M. NAVARRO SORNÌ, *ad vocem* “Despuig, Ausias”, rispettivamente in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1991, pp. 418-420, e *Diccionario biográfico español*, Real Academia de la Historia, 2011-2018 (<https://dbe.rah.es/biografias/18390/ausias-despuig>).

⁷ Si veda inoltre M. DEL GIUDICE, *Descrizione del Real Tempio, e Monasterio di Santa Maria Nuova di Morreale, vite de’ suoi arcivescovi, abbati, signori, col sommario dei privilegi della detta Santa Chiesa di Giovan Luigi Lello (...)*, Palermo 1702, pp. 49-52, in part. pp. 49 e 51 (II ed. dell’opera di G.L. Lello, alias Ludovico II de Torres, Roma 1596); 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, in part. pp. 17-20, con precedente bibliografia.

giorno dopo la sua coronazione gli scrisse, dandoli conto della sua assunzione al Pontificato, et incaricandoli, che facesse far oratione per sè, et per tutta la Chiesa (...); e ancora: «Mori in Roma à 7 del Settembre seguente <1483> nella casa de' Santacroci⁸. Gran parte della robba sua fù dispensata à poveri, havendone lasciato cura ad Oliviero Carafa Cardinale di Napoli, Marco Barbo Cardinale di San Marco <nipote di Paolo II>, et Falcone Sinibaldi Romano protonotario Apostolico⁹.

Non a caso, forse, tra i 34 volumi (manoscritti e incunaboli, di argomento prevalentemente giuridico, teologico e liturgico) che la tradizione vuole donati dal porporato e originariamente conservati in un ambiente annesso alla sagrestia della Cattedrale di Monreale¹⁰, è l'incunabolo *in folio* dei *Moralia, sive Expositio in Iob* di Gregorio Magno, recentemente riferito al porporato sempre per la presenza dello stemma in *bas-de-page* indicante il possesso da parte di quest'ultimo (Fig. 2), «impressum Rome, apud Sanctum Marcum, 1475, die quinta mensis Septembris», dal tipografo bavarese Vitus Puecher¹¹.

Immaginiamo con rammarico la preziosità della «Bibbia in parchemino, scripta a mano, dentro miniata, con li cantoneri d'argento, quattro gigli per tavola, quattro fibii, in mezo le armi del cardinal Usias», già scomparsa ai tempi del Di Marzo¹², così come, «nella sacristia di Monreale, oltre ad altri ornamenti fatti, et lasciati di questo Cardinale, una molto ben la-



Fig. 2, Vitus Puecher tipografo e miniatore romano, 1475, *Moralia, sive Expositio in Iob*, incunabolo membranaceo miniato, Monreale, Biblioteca del Seminario Arcivescovile “Ludovico II de Torres”, c. 19r

⁸ Verosimilmente si tratta del palazzo ‘a punte di diamante’ a S. Angelo, presso S. Maria in *Publicolis*, per cui ipotizziamo che il nostro fosse amico e ospite del Conservatore Andrea, del fratello Onofrio vescovo di Tricarico e poi del loro erede e grande collezionista Valerio III (si vedano: C. BENOCCI, *Palazzo Santacroce tra via in Publicolis e via del Pianto: contributi e ricerche*, in “L’Urbe”, XLVII (1984), 6, pp. 225-233; S. BOMBARDI, *Valerio Publicola e la famiglia Santacroce*, in “Archeologia Classica”, vol. 46 (1994), pp. 169-198; A. ESPOSITO, *I Santacroce: dalla mercatura alla signoria di Vejano (secc. XV-XVI)*, in *Oeconomica. Studi in onore di Luciano Palermo*, a cura di A. Fara, D. Strangio, M. Vaquero Piñeiro, Viterbo 2016, pp. 67-79).

⁹ Cfr. M. DEL GIUDICE, *Descrizione...*, 1702, pp. 49 e 51.

¹⁰ G. SCHIRÒ, *Le biblioteche di Monreale. La Biblioteca del Seminario e la Biblioteca Comunale*, Palermo 1992, p. 14, che cita G. MILLUNZI, *Il Tesoro, la Biblioteca ed il Tabulario della chiesa di S. Maria Nuova in Monreale*, Palermo 1904, p. 45. Si vedano, inoltre: G. RUGGIRELLO, V. MERCURIO, M. SORRENTINO, G. PARRINO, C. POLIZZI, A. SOLA, *La Biblioteca “Ludovico II De Torres” del Seminario arcivescovile di Monreale*, in “Medieval Sophia. Studi e ricerche sui saperi medievali”, E-Review semestrale dell’Officina di Studi Medievali, 14 (luglio-dicembre 2013), pp. 173-194; G. MILLUNZI, *Storia del Seminario arcivescovile di Monreale*, Siena 1895, pp. 21-22, rist. anast., Monreale 2014, con aggiunta premessa, nota introduttiva, cenni biografici e indici dei nomi e dei luoghi a cura di don Giuseppe Ruggirello, direttore della Biblioteca “Ludovico II de Torres”, che ringrazio insieme a don Nicola Gaglio arciprete della Cattedrale e a don Giovanni Vitale direttore dell’Archivio Storico Diocesano per la grande disponibilità dimostrata.

¹¹ ISTC (*Incunabula Short Title Catalogue*), <https://data.cerl.org/istc/ig00428000?style=expanded>. È attualmente in corso la schedatura e il catalogo degli incunaboli della Biblioteca a cura di M. Palma, S. Inserra e D. Ciccarello.

¹² Cfr. G. DI MARZO, *La pittura...*, 1899, pp. 320-321.



Fig. 3, Gaetano Lazzara, *Card. Ausia de Puig 1458*, in M. DEL GIUDICE, *Descrizione del Real Tempio...*, 1702, incisione a bulino su carta

quarti entro l'occhiello dell'iniziale *P[ontifex]* in abiti pontificali completi mentre legge un codice liturgico, nella tabella *I[n]troibo* in talare e rocchetto inginocchiato in preghiera davanti l'altare della cappella privata o in sagrestia e in lucco rosso cupo e camicia azzurra (in entrambi i casi di profilo), entro incorniciatura rotonda che risente in qualche modo della medagliistica coeva (si vedano, ad esempio, le medaglie realizzate da Andrea Guacialotti o Guazzalotti da Prato¹⁶ per il citato cardinale, poi papa, Pietro Barbo, rispettivamente nel 1455 e nel 1465, in occasione della fondazione e del completamento della sua residenza di Palazzo Venezia), nell'ornamentazione marginale a metà del lato lungo di sinistra, spe-

vorata Croce per quelli tempi col Crocefisso, et un monte con l'imagini della Madonna, di S. Giovanni, et quella del Cardinale inginocchioni d'argento¹³, et v'è anchora <1596, forse ancora nel 1702> una sua mitra assai ricca, di gioie, perle, et figure di smalto¹⁴.

Il medesimo stemma, dipinto sul plinto della statua lignea policromata rinascimentale della Madonna del Popolo nella Cattedrale monrealese (intagliatore iberico o siciliano, seconda metà del XV sec.), ne dichiara ancora oggi la committenza, così come al prelado iberico sarebbe riferito pure il coevo Crocefisso ligneo successivamente collocato nella Cappella Roano¹⁵.

A ben guardare, il ritratto del Despuig nella serie degli arcivescovi esposta in Episcopio, dovuto a pittore siciliano di cultura romana del XVII secolo, cui attingerà Gaetano Lazzara (1702) per l'incisione a corredo dell'opera del Lello/Del Giudice (Fig. 3), è palesemente tratto dall'ornamentazione del nostro manoscritto, che a c. 1r presenta per tre volte lo stesso personaggio biondo, tonsurato alla romana e con un prominente naso 'ad uncino', rispettivamente: di tre

¹³ Descrizione nel 1507: «Una cruchi massicza di argento cum vintotto rusecti et seu altri livati di la dicta cruchi et tri pumetti cascati di la dicta cruchi supra un munti massiczu di argento cum sei imagini di argento tri testi di morti et certi ossi di argento cum uno capello di argento et cum tri scuti cum li armi di lu quondam archiepiscopu Asias»; suo stato nel 1549: «della croce che detti il Cardinale Usia mancano oggi 20 rose et de uno inventario fatto dal 1523 fi no a uno altro fatto nel 46 mancano sette rose» (G. MILLUNZI, *Il Tesoro, la Biblioteca ed il Tabulario della chiesa di S. Maria Nuova in Monreale*, Palermo 1904, pp. 9-10, 26).

¹⁴ Cfr. M. DEL GIUDICE, *Descrizione del Real Tempio...*, 1702, pp. 49-52, in part. p. 51 (II ed. dell'opera di G.L. Lello, *alias* Ludovico II de Torres, Roma 1596).

¹⁵ M.I. RANDAZZO, scheda III.1, in *Mirabile Artificio 2. Lungo le vie del legno, del marmo e dello stucco. Scultori e modellatori in Sicilia dal XV al XIX secolo*, a cura di M. Guttilla, Palermo 2010, pp. 166-167.

¹⁶ S. MADDALO, *Andrea Guazzalotti, puer fidelis del Palmieri e medagliista*, in *Niccolò Palmieri umanista e vescovo di Orte dal 1455 al 1467*, Atti delle Giornate di studio per la storia della Tuscia, VII, a cura di A. Zuppante, Roma 1996, pp. 67-76; L. SIMONATO, *ad vocem* "Guazzalotti, Andrea", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2003, pp. 513-516.

colare ad un bel paesaggio lacustre con oche.

La stessa Lattanzi, datando alla fine del XV secolo il codice, ne collegava la miniatura «ad un artista molto vicino a quello, da M. Levi D'Ancona designato come Jean Percenaul, che eseguì parte dei Messali del Card. Domenico della Rovere, ed al quale Pächt e Alexander hanno attribuito il Messale della Biblioteca Bodlejana di Oxford Canon. Liturg. 386 (...). Un altro codice che presenta uno stile analogo è il Salterio n. 11 della Biblioteca Provinciale dell'Aquila»¹⁷.

I più recenti studi hanno in sostanza confermato questa ipotesi, ricostruendo un corposo catalogo intorno al francese Jacques Ravaud, che si forma a Tour sugli esempi di Jean Fouquet, e al suo atelier; italianizzato in Jacopo Ravaldi¹⁸ e noto anche come *Maestro del Teofilatto Vaticano* (Vat. lat. 263, datato al 1478¹⁹) o *Maestro dei Messali del cardinale Domenico della Rovere* (n. 4 tomi: 3 a Torino, Archivio di Stato, Jb.II.2-4²⁰, e 1 a New York, Morgan Library, MS M. 306²¹), documentato tra la fine degli anni '60 del XV e gli inizi del XVI secolo, è uno dei più dotati miniatori attivi alla corte papale già nel 1469, con cui abbiamo potuto utilmente raffrontare le miniature della *Praeparatio* monrealese per le soluzioni compositive, il repertorio ornamentale – dai lunghi distesi e ricchi *rincaux* con fiori e bacche abitati da uccelli, accompagnati da abbondanti dischetti d'oro filigranati e ciliati a biacca o a inchiostro, popolati dai caratteristici biondi puttini a figura intera o desinenti in racemi, operosi, vivaci, talora musicisti, dallo sguardo contemplativo o complice –, i volumi lumeggianti in oro, gli scorci paesaggistici verde-blu e gli spazi architettonici in cui sono ambientati i personaggi, poco ampi e immediatamente chiusi dalle pareti di fondo²².

Per quanto riguarda il contenuto e la funzione liturgica del manoscritto, composto di cc. 48 scritte da mani e con tipi di scrittura – gotica e umanistica – diversi, dal XV al XVII secolo, pur conservando la legatura originaria, possiamo distinguere tre parti:

I. (cc. 1r-29v, 32r-41r) Recita dell'*hora tertia*, con rubriche, la breve introduzione del salmo 65:13 *Introito*, l'antifona e 5 salmi (83, 84, 85, 115, 129), *Kyrie* e *Pater noster*, cui seguono 19 *orationes* corrispondenti ai diversi indumenti liturgici e insegne, col rispettivo significato simbolico,

¹⁷ Cfr. A. DANEU LATTANZI, *I manoscritti...*, 1984, scheda 129, p. 226 e tav. XLII, 239. M. LEVI D'ANCONA, *Le Maître des Missels Della Rovere: rapports entre la France et l'Italie vers la fin du XVe et le début du XVIe siècle*, in *Relations artistiques entre la France et les autres pays depuis le haut Moyen Âge jusqu'à la fin du XIXe siècle*. Actes du XIXe congrès international d'histoire de l'art (Paris 1958), Paris 1959, pp. 256-263. Sul corale aquilano rimando a L. ZONETTI (*I codici liturgici miniati della Tommasiana dell'Aquila*, in «*Abbondano di così fatte rarità*». *Codici miniati dai conventi francescani d'Abruzzo*, catalogo mostra a cura di A. Improta e C. Pasqualetti, Roma 2021, pp. 137-159, in part. pp. 142, 147-148 e figg. 3-4), sulla scorta di A. IMPROTA («*Arma nostra sunt libri*». *Manoscritti e incunaboli miniati dalla biblioteca di San Domenico Maggiore di Napoli*, Biblioteca di Memorie Domenicane, 12, Firenze 2015, pp. 165-178).

¹⁸ B. BENTIVOGLIO RAVASIO, *ad vocem* «Maestro del Teofilatto Vaticano (Jacopo Ravaldi / Jaques Ravaud / Maestro dei Messali della Rovere)», in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, p. 667. S. PETTENATI, *Libri liturgici per la Curia romana*, in *La miniatura in Italia*, vol. II (*Dal tardogotico al manierismo*), a cura di A. Putaturo Donati Murano e A. Perriccioli Saggese, Napoli-Città del Vaticano 2009, pp. 436-444, in part. pp. 437-438, con precedente bibliografia.

¹⁹ <http://www.mss.vatlib.it/guii/console?service=present&term=32190&item=1&add=0&search=1&filter=&relation=3&operator=&attribute=100200>.

²⁰ https://archiviostatatorino.beniculturali.it/bibl_detl/?id=274250.

²¹ <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/29/76928>.

²² Il presente limitato spazio non mi consente di argomentare oltre, con esempi e relativi riferimenti bibliografici, le ragioni della mia convinta attribuzione a Ravaldi, che però mi riprometto di fare in una prossima più ampia pubblicazione.

che il *pontifex* indossa prima del solenne rito comunitario, assistito dai chierici; segue il salmo 121, di nuovo *Kyrie* e *Pater noster*, un *responsorium*, tre *orationes* e, tornato in sagrestia, la *gratiarum actio post Missam*, con il *Canticum trium puerorum* di Daniele preceduto e seguito dalla relativa antifona; *Kyrie* e *Pater noster*, *responsorium* e due *orationes*. Segue *de offitio post missam in die sepulture pape aut cardinalis defuncti*, con rispettive *orationes* e *responsoria* e, dopo due carte rigate a secco ma non scritte, la *Divi Augustini oratio ante comunione*, alla cui recita, come è noto, era annessa un'indulgenza.

II. (cc. 42r-43v) Prontuario di antifone al *Magnificat* per la celebrazione dei Vespri nelle maggiori feste dell'anno liturgico (Natale, Circoncisione, Epifania, Purificazione, Annunciazione, Pasqua, Dedicaazione, Traslazione della Corona di Spine, Ascensione, Pentecoste, In festività sancte Eucharistie, Assunzione), su notazione musicale gregoriana quadrata, a tre tetragrammi per pagina.

III. (cc. 44r-47v) *Invitatio in ostenda Sancta Cruce e Impropria* per il rito del Venerdì Santo, anch'essi su tetragrammi, ma di mani successive, con rubriche ed annotazioni marginali corsive diverse da quelle canoniche del *Missale Romanum* di Pio V²³.

La prima sezione, con le miniature di Ravaldi, è certamente quella confezionata a Roma, a mio parere negli anni '60 del '400, e comunque prima della creazione cardinalizia (titolo presbiterale di S. Vitale, 1473-1477, poi di S. Sabina) del Despuig da parte di Sisto IV, per l'assenza di qualunque riferimento alla circostanza – testuale, iconografico, araldico, che è invece presente col galero e nappe rossi, nell'incunabolo del 1475 –, mentre la seconda potrebbe essere un'aggiunta monrealese *post* 1483 (riferimento alla festa della *Translaciones sancte corone Domini*, la cui preziosa reliquia era oggetto di grande venerazione in Cattedrale²⁴), e la terza, legata al culto del Crocifisso, forse dovuta a Ludovico II de Torres (1588-1609), attento all'attuazione diocesana delle riforme liturgiche tridentine²⁵.

Così come il miniatore è palesemente influenzato in molte sue realizzazioni dai monumenti marmorei romani di Andrea da Bregno, non è forse casuale che le spoglie del Despuig, protette dalla Madonna col Bambino e dalle Sante Sabina e Caterina da Siena, fiancheggiate dalle Virtù Cardinali, riposino nella basilica titolare di S. Sabina sull'Aventino proprio entro un monumento – purtroppo il volto del *gisant* appare oggi gravemente sfregiato – dovuto alla bottega del marmoraro lombardo (1485 circa), forse di Giovanni Duknović da Traù, detto 'Dalmata'²⁶.

²³ Vedi, ad esempio, l'edizione degli eredi di Aldo Manuzio, *Venetis, Ex Bibliotheca Aldina*, 1574, pp. 192-194, e quella *Ex Typographia Vaticana, Romae 1604*, pp. 169-171.

²⁴ G. TRAVAGLIATO, *San Luigi: reliquie e reliquiari tra Terrasanta, Francia e Sicilia*, in *San Luigi dei Francesi. Storia, spiritualità, memoria nelle arti e in letteratura*, a cura di P. Sardina, Roma 2017, pp. 97-108.

²⁵ Un esemplare romano dei *Canones, et decreta sacrosancti oecumenici, et generalis concilii Tridentini, sub Paulo 3., Julio 3., Pio 4. pont. max. et bulla Confirmationis. S.D.N. et alia Declaratoria. Index dogmatum, et reformationis*, postillato dal presule, è presente nel fondo della Biblioteca del Seminario di Monreale (G. RUGGIRELLO ET ALII, *La Biblioteca...*, 2013, p. 182).

²⁶ F. CAGLIOTI, L. HYERACE, *Antonello Gagini e le tombe Carafa di Castelvetere*, in *La Calabria del vicereame spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*, a cura di A. Anselmi, Roma 2009, pp. 336-385, in part. pp. 354-355 e fig. 22; C. LA BELLA, *Tre cherubini marmorei reimpiegati nelle Grotte Vaticane*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua, Roma 2014, vol. I, pp. 238-243, in part. pp. 241-242 e fig. 5.

Fragmentos del recuerdo: escenas de un libro de horas iluminado en el reino de Valencia

JOSEFINA PLANAS, *UNIVERSITAT DE LLEIDA*

El Fitzwilliam Museum de Cambridge custodia dos folios sueltos provenientes de un libro de horas (Marlay cuttings Sp. 1a-1b) que fueron clasificados «*Dutch in French style*» en el catálogo de la exhibición organizada por el Burlington Fine Arts Club en 1886¹. Casi un siglo después, Phyllis M. Giles y Francis Wormald reconocieron el origen valenciano de sus imágenes y las dataron a mediados del siglo XV². La cronología de estos fragmentos quedó delimitada con mayor precisión en el estudio dedicado a las colecciones de manuscritos occidentales depositadas en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, editado por Nigel Morgan, Stela Panayotova y Suzanne Reynolds. A juicio de estos investigadores, los folios sueltos proceden de un libro de horas iluminado en el reino de Valencia a fines del siglo XV³. Opinión que consolidamos mediante la adición de algunos ejemplos miniados valentinos⁴.

Las ilustraciones, situadas en el *verso* del folio, corresponden a la Anunciación (Marlay cuttings Sp. 1a) (Fig. 1) y a la Adoración de Jesús (Marlay cuttings Sp. 1b). La Anunciación se desarrolla en el interior de una estancia cubierta por una compleja estructura arquitectónica formada por una serie de bóvedas de crucería, sostenidas por nervaduras

¹ *Catalogue of a Series of Illumination from Mss. Principally of the Italian and French Schools*, London 1886, p. 6 n° 29.

² F. WORMALD-P.M. GILES, *A Descriptive Catalogue of the Additional Illuminated Manuscripts in the Fitzwilliam Museum Acquired between 1895 and 1979 (Excluding the McClean Collection)*, I, Cambridge-New York 1982, pp. 143-144.

³ *Illuminated Manuscripts in Cambridge. A Catalogue of Western Book Illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Colleges*, Part Two, *Italy & the Iberian Peninsula*, vol. II, eds. by N. Morgan-S. Panayotova-S. Reynolds, London-Turnhout 2011, p. 307 n° 376; J. DOCAMPO, *Horas scriptas/horas de enprensa: producción y comercio de los libros de horas en la Península Ibérica*, en *Del autor al lector. El comercio y distribución del libro medieval y moderno*, a cargo de M.J. Pedraza Gracia (dir.)-Y. Clemente San Román (ed. lit.)-Nicolás Bas Martín (ed. lit.), Zaragoza 2017, pp. 19-20.

⁴ J. PLANAS, *Bajo el signo de Flandes: Libros de Horas iluminados en la Corona de Aragón*, in “Rivista di Storia della Miniatura”, 24 (2020), pp. 95-108; EADEM, *Organización textual y programa iconográfico en los libros de horas iluminados en la Corona de Aragón*, en *Del ductus al MXL. Recorridos por las edades del libro*, edición de Isabel Galina Russell, Laurette Godinas y Marina Garone Gravier, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2021, pp. 81-136.



Fig. 1, Pedro Juan Ballester?, fines siglo XV, *Anunciación*, Folio suelto, Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Marlay cuttings SP1a (Photographic Credit Line: The Fitzwilliam Museum, Cambridge)

proyectadas en profundidad hacia un jardín, punto focal susceptible de ser interpretado en clave de *hortus conclusus*. La relevancia concedida a los elementos constructivos que enmarcan determinadas escenas aparece en distintos manuscritos miniados en Valencia, sintonizando con una tradición iniciada por el *Breviario del rey Martín el Humano* (c. 1400)⁵. Los paralelos más significativos afloran en el mismo tema del *Libro de Horas del marqués de Dos Aguas*⁶ iluminado para Isabel Vives de Boil y en dos escenas pertenecientes al *Libro de Horas de doña Violante*⁷.

Las analogías establecidas con la Anunciación del *Libro de Horas del marqués de Dos Aguas*⁸ se constatan a través de la posición del arcángel Gabriel y de la Virgen María situados en primer término, entretanto el reclinatorio con la lectura de las profecías de Isaías y el suntuoso lecho rematado por un dosel quedan relegados a un segundo plano. Algunos detalles puntuales, entre los que destacan la indumentaria adamascada del arcángel, el suntuoso ribete dorado del manto de la Virgen o las dos almohadas apiladas sobre el confortable lecho, consolidan los estrechos puntos de contacto existentes entre ambas representaciones.

La abigarrada decoración marginal integrada por una rica ornamentación vegetal formada por hojas de acanto y diferentes elementos fitomorfos, acompañados por insistentes circulitos dorados, son motivos que afianzan las conexiones con la ilustración del libro medieval valenciano. Un aspecto singular es la representación de ángeles en el margen izquierdo del folio y otros agrupados en el *bas-de-page*. Su presencia confiere valores tridimensionales a la vez que táctiles, debido a la aterciopelada textura del atuendo que visten los seres celestiales.

El segundo fragmento (Marlay cuttings Sp. 1b) (Fig. 2) corresponde a la Adoración de Jesús, según los postulados iconográficos enunciados por las *Meditationes Vitae Christi* de Pseudo-Buenaventura y las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia, relatos que coinciden en aspectos fundamentales. María y el anciano San José oran ante el recién nacido estirado sobre el suelo, de cuyo cuerpo desnudo emana una luz inma-

⁵ París, BnF, *ms. Rothschild 2529*, f. 326r.

⁶ FBM (Fundación Bartolomé March, Palma de Mallorca), *ms. 103-VI-3*, f. 14r.

⁷ Colección particular, ff. 85r, 252r.

⁸ FBM, *ms. 103...*, f. 14r.

terial. En torno al infante se disponen un sinfín de ángeles y la partera citada por los evangelios apócrifos⁹. La elegante indumentaria de la matrona elaborada con un suntuoso tejido enriquecido con hilos de oro y la sofisticada cofia rematada con un elevado tocado, contrastan con el deteriorado muro que cierra por una parte el humilde cobertizo. Por encima de los maltrechos sillares de piedra, introductores de un concepto temporal aportado por la pintura septentrional, se adivina el anuncio a los pastores narrado en el evangelio de Lucas (2:8-15). La decoración marginal reproduce los esquemas ornamentales descritos en el folio anterior, con la salvedad que se distinguen cuatro ángeles entre el denso entramado vegetal.

La Biblioteca Nacional de España añadió a sus colecciones dos folios sueltos (RES/124/19 y RES/124/20), fragmentos que por sus características, evidencian un origen común con respecto a los anteriores¹⁰. El folio (RES/124/19) muestra la Circuncisión de Jesús y el (RES/124/20) reproduce a Cristo camino del Calvario. Ambas ilustraciones carecen de texto y fueron representadas en el verso del folio, de acuerdo con una práctica de taller reproducida en los folios sueltos de Cambridge.

La Circuncisión de Jesús es una ceremonia prescrita por la ley mosaica, celebrada a los ocho días del nacimiento de un varón (Fig. 3). Este rito, revestido con tintes sacramentales, tiene lugar en el interior de una construcción gótica que rememora el templo hebreo. El ábside está formado por un conjunto de bóvedas sostenidas por nervaduras y soportes investidos con notables cualidades plásticas. Dos hileras de ángeles confluyen ante el ritual que se está consumando en primer término¹¹. Jesús sostenido



Fig. 2, Pedro Juan Ballester?, fines siglo XV, *Adoración de Jesús*, folio suelto, Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Marlay cuttings SP1b (Photographic Credit Line: The Fitzwilliam Museum, Cambridge)

⁹ La aparición de la corte angelical queda avalada por la *Vita Christi* de Francesc Eiximenis y de sor Isabel de Ville-na, abadesa del convento de la Trinidad en Valencia. A. HAUF VALLS, *La "Vita Christi" de Fr. Francesc Eiximenis (1340?-1409) y la tradición de las "VC" medievales (Aportación al estudio de las principales fuentes e influencias de la VCE. y edición de los cinco primeros libros, I*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona 1976, p. 269.

¹⁰ Desde estas líneas deseo dejar constancia de mi gratitud a Javier Docampo (+2020), anterior director del Departamento de Manuscritos, Incunables y Raros de la Biblioteca Nacional de España. Gracias a su generosidad tuve conocimiento de la su adquisición por parte de la institución madrileña. Este reconocimiento se hace extensivo a María José Rucio Zamorano, jefa de servicio de Manuscritos e Incunables de la Biblioteca Nacional por ofrecerme todo tipo de facilidades a la hora de efectuar el estudio de estos folios.

¹¹ El padre franciscano, a partir de Pseudo-Buenaventura consideraba que Cristo no tuvo un ángel, sino una muchedumbre de ángeles a su servicio. A.G. HAUF, *La "Vita Christi"...*, 1976, p. 59.



Fig. 3, Pedro Juan Ballester?, fines siglo XV, *Circuncisión*, folio suelto, Madrid, Biblioteca Nacional de España, RES/124/19

por su madre se apoya sobre el altar que hace las veces del sillón de Elías, mientras el “mohel” realiza la delicada operación. El sacerdote hebreo y San José se distinguen por ostentar nimbos poligonales, atributos vinculados con personajes de la Antigua Ley. En el extremo opuesto una elegante figura femenina, identificada con la partera citada en el *Evangelio árabe de la infancia* (V-I), luce un refinado tocado de idénticas características al descrito en la Adoración de Jesús (Cambridge, Marlay cuttings Sp. 1b). Al fondo parece distinguirse el sefer Torah preservado en el interior de un cofre. Esta hipótesis no exenta de cierto riesgo, convierte a este elemento litúrgico hebreo en eje de la composición, posiblemente con el ánimo de unir a este rito iniciático que remonta a la época del patriarca Abraham, con el evangelio de Lucas (2:21).

El folio (Madrid, BNE, RES/124/20) plasma a Jesús camino del Calvario (Fig. 4). La Virgen María y San Juan Evangelista encabezan la multitud que sigue a Jesucristo camino del Gólgota, después de haber traspasado una de las puertas fortificadas de Jerusalén. Jesús descalzo, con la corona de espinas ensangrentándole la cabeza, camina vencido por el peso de la cruz sobre sus hombros. Su cuerpo lacerado queda cubierto por una túnica de color azul, de cuya cintura pende una cuerda que lo sujeta a un soldado. Otros integrantes del séquito empuñan lanzas y vuelven su rostro en sentido contrario a la marcha, con el fin de señalar visualmente al Mesías. La percepción parcial de uno de los soldados, mediante la utilización de un recurso compositivo que solo permite apreciar un detalle de la pierna y del pie izquierdo, es una estrategia compositiva utilizada en el tema homónimo representado por Bernat Martorell en la predela del retablo de San Miguel de la Pobla de Cèrvoles (Lleida) (Tarragona, Museu Diocesà) (c. 1440)¹².

La ornamentación que rodea la escena el camino del Calvario es de idénticas características a la que decora los folios conservados en el Fitzwilliam Museum de Cambridge) La única excepción es la representación de dos grupos de mujeres que conducen a sus hijos de la mano. Estas figuras femeninas son las madres de los Santos Inocentes, hijas de Jerusalén y prefiguras de la Pasión de Cristo que experimentaron el mismo dolor

¹² La visión detenida de algunos detalles específicos levanta sospechas sobre la autenticidad de esta composición, percepción que plantea la posibilidad de que fuera retocada en una fecha posterior a la elaboración del manuscrito, problemática que desarrollaremos en un estudio posterior.

que siente la Virgen María ante la inminente muerte de su hijo¹³.

Las similitudes establecidas entre los folios custodiados en la institución inglesa y los adquiridos por la BNE confirman una misma procedencia. Las cuatro miniaturas potencian el sentido preciosista de la composición, reflejado en la suntuosa indumentaria de los personajes, elaborada con tejidos recamados que enriquecen los valores visuales de la representación. El carácter narrativo y la multiplicidad de seres que integran las escenas ofrecen un resultado final efectista, conseguido por la abundante utilización del oro. A estos factores se suma la decoración marginal rebosante de elementos ornamentales que centellean sobre la superficie del folio. Sin embargo, el análisis atento de los personajes o de cualquier detalle integrado en cada una de las ilustraciones, revela algunas deficiencias técnicas subyacentes a este vistoso efecto óptico. Más problemático resulta discernir cuál era la situación de las imágenes en la organización textual del libro de horas original, aspecto que desarrollaremos en una publicación futura.

Los folios conservados en Cambridge (Fitwilliam Museum, Marlay cuttings Sp. 1a-1b) tienden analogías estilísticas con la única imagen del primer volumen de un *Oficier Dominical* de la catedral de Valencia¹⁴ (c. 1474) relacionado con la producción artística de Pedro Juan Ballester¹⁵, artista documentado en Valencia entre los años 1468 y 1492¹⁶. El lenguaje figurativo de ambos folios y del cantoral es similar a la escena del Calvario representada en un misal toledano promovido por el arzobispo de Toledo Alfonso Carrillo¹⁷. La intervención de Ballester en el códice toledano se justifica mediante un hipotético viaje del miniaturista valenciano a la iglesia primada de España, ausencia atestiguada por la laguna documental existente entre los años 1474 y 1479. La atribución del *Oficier Dominical*¹⁸ y del Calvario del misal de Toledo¹⁹ a Pedro Juan Ballester,



Fig. 4, Pedro Juan Ballester?, fines siglo XV, *Camino del Calvario*, folio suelto, Madrid, Biblioteca Nacional de España, RES/124/20

¹³ R. ALCOY, *Una propuesta de relación texto-imagen: Las Madres de los Santos Inocentes y la iconografía de la Pasión en la pintura italiana del siglo XIV*, "D'Art", 11 (1985), pp. 133-159.

¹⁴ E-VAc (Valencia, Arxiu de la catedral), LF 46, f. 24^r.

¹⁵ J. PLANAS, *Bajo el signo de Flandes...*, 2020, p. 102.

¹⁶ A. VILLALBA, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Valencia 1964, pp. 166-171.

¹⁷ E-Tc (Toledo, Archivo de la catedral), ms. Res. 1, f. 149^v. L.M. F. Bosch, *Art Liturgy, and Legend in Renaissance Toledo. The Mendoza and the Iglesia Primada*, University Park, Pennsylvania 2000, pp. 130-134.

¹⁸ E-VAc, LF 46, f. 24^r.

¹⁹ E-Tc, ms. Res. 1, f. 149^v.

facilita la adjudicación a la misma autoría de los fragmentos procedentes de un libro de horas (Madrid, Biblioteca Nacional de España, RES/124/19 y RES/124/20)²⁰.

En definitiva, con este trabajo hemos incorporado al panorama artístico de los últimos siglos medievales cuatro folios sueltos provenientes de un manuscrito iluminado en el reino de Valencia durante los últimos años del siglo XV, dispersos en la actualidad entre el Fitzwilliam Museum de Cambridge y la Biblioteca Nacional de España. Fragmentos del recuerdo originarios de un libro de horas que, a tenor de los vestigios conservados, se intuye de gran suntuosidad. Ahora, solo queda esperar a que la fortuna nos deparé la suerte de reconocer otros folios desmembrados de este ejemplar miniado que quizás permanecen ocultos o mal catalogados en una colección privada.

²⁰ A *Perot Juhan pintor*, se atribuye la realización de la imagen de Cristo en Majestad y el Calvario ante el canon de la Misa (ff. 143^v-144^r) en un Misal para el uso del obispo de la catedral de Valencia (E-VAc, *ms. 105*) (1479). El lenguaje figurativo de ambas escenas se aproxima a los códices indicados en el texto, pero falta el acento preciosista puesto en la indumentaria y en el resto de elementos que integran las composiciones. A. VILLABA, *La miniatura valenciana...*, 1964, pp. 160-162; 265-266, doc. 128.

Gli affreschi di Risalaimi. Alcune puntualizzazioni

VALERIA SOLA, *GALLERIA REGIONALE DI PALAZZO ABATELLIS, PALERMO*

Nella grande sala della Croci di Palazzo Abatellis sono esposti gli affreschi staccati provenienti dal Casale di Risalaimi presso Marineo, concordemente attribuiti-almeno in parte- a Tommaso de Vigilia. Insieme ad altri custoditi nei depositi della Galleria¹, essi costituiscono la testimonianza superstite della decorazione della cappella dell'Ordine dei Teutonici, cui il casale apparteneva essendo parte dal 1150 dei possedimenti della Magione².

Le campiture piene e la nitidezza dei contorni danno quasi un sapore metafisico alle immagini, che appaiono iconiche e senza tempo. La sensibilità contemporanea porta spesso ad ammirare queste scene come singole, impedendo al primo sguardo di considerare invece l'insieme da cui esse provengono.

Ci sembra utile – pur nei limiti imposti dalla brevità di questo scritto, che costringeranno ad accennare appena temi meritevoli di ben maggiori approfondimenti e precisazioni – inquadrare il ciclo di Risalaimi in un più vasto contesto, che li possa inserire non solo nell'ambito della pittura nella Sicilia occidentale del XV secolo ma anche in quello della committenza dell'ordine teutonico e delle strutture dipendenti dalla casa madre palermitana della Magione, alla luce degli illuminanti contributi di taglio storico sull'ordine teutonico in Sicilia e in Europa³.

In estrema sintesi, nel 1197 i Teutonici si insediano a Palermo in sostituzione dei cistercensi presso la *Mansio Sanctae Trinitatis*, ereditandone i possedimenti. Favorito dai

¹ Per le vicende relative al trasporto e all'acquisizione L. SPATOLA, *Gli affreschi di Risalaimi. Vicende conservative in età sabauda, in Gli uomini e le cose. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, a cura di P. D'Alconzo, Napoli 2007, pp. 219-240.

² Le vicende storiche che portarono all'assegnazione della Magione cistercense ai Teutonici sono ampiamente note. Tra le prime fonti edite A. MONGITORE *Monumenta historica sacrae domus mansionis SS. Trinitatis Militaris Ordinis Theutonicorum urbis Panormi*, Palermo 1721.

³ In particolare K. TOOMASPOEG, *Les Teutoniques en Sicile (1197-1492)*, Roma 2003; IDEM, *Gli ultimi teutonici di Sicilia 1491-92*, in "Sacra Militia, Rivista di Storia degli ordini militari", anno II, 2001, pp. 155-177; impossibile qui elencare anche parzialmente una bibliografia di riferimento, si segnalano gli atti *I Cavalieri Teutonici tra Sicilia e Mediterraneo*, a cura di A. GIUFFRIDA-H. HOUBEN-K. TOOMASPOEG, Galatina 2007, *L'Ordine Teutonico tra Mediterraneo e Baltico incontri e scontri tra religioni, popoli e culture*, a cura di H. Houben-K. Toomaspoeg, Galatina 2008; N. BAGNARINI, *Studio preliminare sugli insediamenti dell'Ordine teutonico in Sicilia: storia e architettura*, in *Deus Vult - miscellanea di studi sugli Ordini Militari*, a cura di N. Bagnarini-C. Guzzo, Toscana 2012, pp. 19-38.



Fig. 1, Tommaso de Vigilia (attr.), ottavo-nono decennio XV secolo, *Madonna in trono con Santa Barbara e Santa Elisabetta*, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, inv. 271 (dalla Cappella dell'Ordine dei Teutonici di Risalaimi, Marineo)

situ nella cappella del castale di Risalaimi: la sua descrizione con la posizione delle scene dipinte, insieme alla accurata relazione fatta dal Meli nel 1857 e riportata dal Calderone⁸, permette di ricostruire in dettaglio il programma iconografico del ciclo.

L'ambiente era lungo mt 4,64 x 4,12 x 4,90 di altezza e l'ingresso era su una delle pareti più lunghe. Nella parete di ingresso erano tre scene, tutte conservatesi: al centro, sopra la porta, Abramo e i tre angeli; ai lati la Vergine con Bambino con le Sante Barbara ed Elisabetta ed angeli da una parte (Fig. 1) e San Giorgio a cavallo dall'altra. Nella parete di fronte all'altare erano sei scene già allora assai rovinate, divise su due registri: in quello superiore una Crocifissione con la Maddalena e San Giovanni (della quale restano frammenti raffiguranti la Maddalena, San Giovanni e il cavaliere inginocchiato ai piedi della croce) (Fig. 2), con ai lati San Giovanni Battista e San Paolo da una parte e dall'altra San Pietro e Sant'Agostino, perduti. Nell'ordine inferiore, si distinguevano

privilegi concessi da Enrico VI e Federico II, in pochi decenni l'insediamento acquisisce in Sicilia una consistente solidità economica e amministrativa che porterà alla costituzione di un baliato, affidato a partire dal 1367 al ramo tedesco dell'Ordine⁴.

Sullo sfondo del cambiamento dalla religiosità medievale alla visione rinascimentale con la sua diversa spiritualità, è facilmente intuibile come il ricco baliato teutonico, nel XV secolo ormai in decadenza quanto a rigore morale e sempre minor numero di confratelli, entrasse ben presto nelle mire dei sovrani aragonesi, mire che evolveranno nella fine del baliato stesso, avvenuta nel 1492, e nella sua trasformazione in beneficio ecclesiastico⁵. Proprio sullo scorcio di questi avvenimenti, nell'ultimo ventennio della presenza teutonica in Sicilia si collocano cronologicamente i nostri affreschi.

Nell'ambito della storiografia artistica locale, chiaramente ripercorsa nel contributo monografico dedicato al De Vigilia da Maricetta Di Natale⁶, fu per primo il Di Marzo nel 1862⁷ a rendere noti i dipinti, allora *in*

⁴ Cfr. *Tabulario della Magione*, n. 649 e 650, citato in K. TOOMASPOEG, *Gli ultimi...*, 2001, p. 158.

⁵ Passaggi analizzati da K. TOOMASPOEG *Gli ultimi...*, 2001.

⁶ M.C. DI NATALE, *Tommaso de Vigilia*, parte I, Palermo 1974, cui rimandiamo per tutta la bibliografia precedente.

⁷ G. DI MARZO, *Delle belle arti in Sicilia*, Palermo 1862, vol. II, pag. 127.

⁸ G. CALDERONE, *Antichità siciliane in specie memorie storico-geografiche di Marineo e suoi dintorni*, Palermo 1892, p. 57.

la Vergine del Soccorso fra Sant'Orsola e Sant'Elisabetta, non tramandateci, mentre le raffigurazioni laterali erano già illeggibili.

La parete opposta all'ingresso era pure divisa in sei scene su due registri con raffigurazioni di santi, anch'esse quasi tutte conservate: erano nella parte superiore tra due finestre le Sante Agata, Lucia, Anastasia e Apollonia (Fig. 3); ai lati erano raffigurate, a coppie, le Sante Cristina e Oliva, e Agnese e Cecilia. In basso erano al centro San Nicolò di Bari fra Sant'Erasmus ed un altro santo vescovo, da un lato i Santi Antonio Abate e Sebastiano, e dall'altro, non tramandato, i Santi Vito e Leonardo.

Sulla parete absidale era raffigurato il Pantocratore (del quale resta solo un frammento raffigurante la mano) tra la Madonna e San Girolamo e una Annunciazione, parimenti perduti.

Le scene – o almeno quelle pareti longitudinali, meglio conservate – erano divise da larghe cornici a fiorami che riportano lo stemma teutonico ed un stemma con testa di moro bendato; queste partizioni sembrano derivare attraverso rielaborazioni raffinate da quelle della tradizione medievale e rendono le raffigurazioni simili a sfarzosi arazzi, con un effetto indubbiamente voluto e ricercato.

Se è per primo il Meli⁹ a fare il nome di De Vigilia, sarà il Di Marzo nel 1899¹⁰ a distinguerne la mano nelle scene delle pareti longitudinali, attribuendo ad altri il Pantocratore e la Crocifissione, e suggerendo altresì la committenza da parte di Heinrich Hoemeister, a capo della Magione tra il 1471 e il 1492. Questa ipotesi attributiva è stata seguita da tutti gli studiosi successivi, talmente lampante appare l'analogia stilistica delle parti più leggibili delle scene delle pareti longitudinali con opere documentate del De Vigilia come il Trittico Verdura del 1486. Non sono noti del resto altri pittori che avrebbero potuto costruire simili figure a quelle date in Sicilia occidentale. Allo stesso modo, per quanto danneggiati e rimaneggiati¹¹, i frammenti con la Maddalena, il committente e la mano del Pantocratore denunciano un'altra esecuzione, la cui attribuzione si è finora basata su ipotesi storiche e documentarie piuttosto che stilistiche.

La scelta dei motivi iconografici, eterogenei e apparentemente slegati tra loro, trova spiegazione tenendo presenti i legami con la tradizione dell'Ordine e della casa madre palermitana, con ampie concessioni alla venerazione dei santi locali, secondo una prassi ampiamente adottata dai Cavalieri¹². Se nelle tradizioni agiografiche degli ordini militari elementi costanti sono la devozione a Cristo e i culti della Vergine Maria e dei santi guerrieri, vengono presto introdotti anche i martiri, il cui sacrificio poteva agevolmente servire da *exemplum* per i difensori dei luoghi santi. Così, se al loro arrivo in Sicilia i Teutonici sono legati alla Vergine e ai santi connessi al proprio Ordine come Elisabetta, Barbara, Giorgio, Sebastiano e Andrea, a Risalaimi compaiono anche le sante vergini e martiri della tradizione palermitana come Cristina, Agata, Lucia e Oliva.

⁹ Relazione del 1857 riportata da G. Calderone, in M.C. DI NATALE, *Tommaso...*, 1974, p. 26.

¹⁰ G. DI MARZO, *La Pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo 1899, p. 111.

¹¹ Vedi L. SPATOLA, *Gli affreschi...*, 2007.

¹² G. ROSSI VAIRO, *I santi venerati negli ordini religiosi militari: culto e iconografia*, in *Guerra, Igreja e Vida religiosa. Cister e as Ordens Militares na Idade Média*, Tomar, 2015, pp. 227-258.



Fig. 2, *Ritratto di Heinrich Hoemeister*, ottavo-nono decennio XV secolo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, inv. 271 (dalla Cappella dell'Ordine dei Teutonici di Risalaimi, Marineo)

È già stata rilevata l'analogia della scena con Abramo e i tre angeli con la tavola oggi al Museo Diocesano di Palermo¹³; secondo la testimonianza del Mongitore¹⁴ la stessa era rappresentata anche sulla porta maggiore della Magione, e tale insistenza potrebbe ben spiegare la presenza, nella medesima posizione, dell'affresco di Risalaimi e la sua dipendenza iconografica. È chiaro del resto il simbolismo della raffigurazione, allusiva alla Trinità ma anche ai doveri ospedalieri dell'assistenza ai pellegrini di cui i Teutonici dovevano farsi carico.

Quanto al San Giorgio, la sua immagine di cavaliere ideale e crociato perfetto lo rende presente nelle raffigurazioni di tutti gli Ordini cavallereschi¹⁵; un altare dedicato ai Santi Fabiano, Sebastiano e Giorgio era stato inoltre consacrato dall'arcivescovo Simone da Bologna alla Magione nel 1463¹⁶.

La devozione alla Madonna, cui era intitolato il primigenio Ospedale teutonico a Gerusalemme, è attestata dal perduto affresco raffigurante la Madonna del Soccorso e da quello raffigurante la Vergine in Trono tra angeli musicanti e due delle sante più venerate dai cavalieri, Santa Barbara e Santa Elisabetta d'Ungheria; i Teutonici si pregiavano di custodire della prima la testa racchiusa in un prezioso reliquiario e della seconda le sacre spoglie a Marburg¹⁷.

È, altresì interessante, confrontando la lista delle reliquie presenti nella chiesa della Magione riportata dal Mongitore¹⁸, ritrovare tra le altre proprio le reliquie dei Santi Apollonia, Barbara, Orsola, Giovanni Battista, Agostino, Gerolamo e Giorgio, tutti raffigurati a Risalaimi. Una ricca raffigurazione di Santa Elisabetta era presente già prima del 1349, anno in cui viene presa a modello per l'esecuzione di una cona¹⁹, ed un'altra ne aveva dipinta Tommaso De Vigilia nel 1445.²⁰

Quanto alle tradizionali scene della parete absidale e di quella di fronte, se il Pantocratore si lega alla tradizione bizantina, un affresco raffigurante la Crocifissione era presente

¹³ M.C. DI NATALE, *Tommaso...*, 1974, p. 28.

¹⁴ A. MONGITORE, *Monumenta historica...*, 1721, pp. 177-178.

¹⁵ G. ROSSI VAIRO, *I santi venerati...*, 2015.

¹⁶ A. MONGITORE, *Monumenta historica...*, 1721, p. 134.

¹⁷ G. ROSSI VAIRO, *I santi venerati...*, 2015, p. 242.

¹⁸ A. MONGITORE, *Monumenta historica...*, 1721, p. 183.

¹⁹ G. BRESCH BAUTIER, *Artistes, patriciens et confréries, Production et consommation de l'oeuvre d'art à Palerme et en Sicile Occidentale (1348. 1460)*, Roma 1979, doc. 1 p. 206.

²⁰ M.C. DI NATALE, *Tommaso...*, 1974, p. 13.

anche nel refettorio della Magione, pure con la figura di un teutonico genuflesso e orante da identificare col committente²¹; lì Leonardo Hederstorser, a Risalaimi il suo successore Heinrich Hoemeister²².

Varrebbe la pena soffermarsi maggiormente sulla figura dell'Hoemeister ben oltre i limiti del presente contributo. Il suo nome sembra comparire per la prima volta nel 1471, quando, a quanto riporta il Mongitore, riesce a farsi affidare il baliato dietro raccomandazione



Fig. 3, Tommaso de Vigilia (attr.), ottavo-nono decennio XV secolo, *Le Sante Apollonia, Cristina, Agata e Oliva*, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, inv. 39 (dalla Cappella dell'Ordine dei Teutonici di Risalaimi, Marineo)

del senato palermitano e con l'unanime assenso dei cavalieri della Magione, *utpote vir in agendis eximius, qui etsi officii experts*²³. Ben presto tuttavia l'Hoemeister si rivelò dotato di sorprendente spregiudicatezza e uomo tale da curare maggiormente i propri affari piuttosto che quelli dell'Ordine, fino alla caduta nel 1491.

Analizzando le fonti documentarie relative alla fine del baliato siciliano, che in seguito alle circostanziate accuse contro l'Hoemeister stesso vide l'invio di visitatori dalla Germania e l'istruttoria di una indagine, il Toomaspoeg ci ha restituito una vivace descrizione della poco edificante vita degli ultimi teutonici a Palermo tra prepotenze, indigenza, furti, ricatti, minacce, dubbia moralità e abuso di alcool, tanto da far sorgere il sospetto che più che di testimonianze rese nel corso di un'indagine si tratti di calunnie; ma la veridicità di tale quadro, desunta dall'incrocio delle diverse informazioni, ci viene assicurata dall'autore.

Risulta da queste ricerche che nell'ultimo quarto del Quattrocento la Magione ospitasse solo quattro teutonici, o meglio tre in quanto uno aveva eletto stabile dimora alla Margana; a Palermo l'Hoemeister sembrava spadroneggiare a piacimento, forte dei privilegi conquistati, e Risalaimi costituiva una sorta di residenza di villeggiatura ad uso personale. Egli vestiva sfarzosamente, portava gioielli e si intratteneva con laici, con i quali giocava a carte, come proverebbe la presenza di tavoli da gioco nelle sale da pranzo alla Magione, alla Margana e ovviamente a Risalaimi²⁴.

²¹ M.G. PAOLINI, *Crocifissione*, in *Restauro di una croce dipinta medioevale e di un affresco quattrocentesco con sinopia*, a cura di V. Abbate-M.G. Paolini-V. Scuderi, Palermo 1979, pp. 13-24.

²² Cfr. E. DE CASTRO, *Ritratto di cavaliere Teutonico, forse Heinrich Hoemeister*, in *Cavalieri. Dai Templari a Napoleone*, a cura di A. Barbero, Torino 2009, pp. 276-278.

²³ A. MONGITORE, *Monumenta historica...*, 1721, p. 136.

²⁴ Inventario del 9 gennaio 1494, cit. in K. Toomaspoeg, *Gli ultimi...*, 2001, p. 175.

Ricordiamo inoltre che anche alla Margana era presente una cappella affrescata²⁵, con ogni probabilità commissionata dal predecessore di Hoemeister, che costituì forse uno spunto per la risistemazione del casale e la committenza dei nostri affreschi.

L'Hoemeister era riuscito a conquistarsi una sempre maggiore autonomia approfittando del mancato invio di ispezioni, dopo il 1470²⁶, da parte del maestro di Germania. Inoltre egli aveva sfruttato l'ambiguità giuridica del rapporto con il re di Sicilia, cui dal 1353 il commendatore teutonico era obbligato da un giuramento di fedeltà, mettendosi sotto la protezione del sovrano, tanto che nel 1483 Ferdinando il Cattolico aveva confermato tutti i privilegi concessi alla Magione ponendosi come unico intermediario nei rapporti tra i Teutonici di Sicilia e l'Ordine stesso e nel 1484 fu disposta la diretta dipendenza dei Teutonici di Sicilia dal re d'Aragona²⁷.

Alla luce di queste manovre politiche, è ipotizzabile che lo stemma con la testa di moro bendato, anziché riferirsi allo stesso Hoemeister come aveva suggerito il Di Marzo, sia invece da intendersi come un omaggio alla casata d'Aragona; esso figura infatti nella *Cruz de Alcoraz*, lo stemma formato dalla croce rossa di San Giorgio e da quattro teste bendate di moro, in uso almeno dal 1281 da parte di Pietro III d'Aragona²⁸ e parte del blasone del Regno.

Anzi, considerando la conferma di Ferdinando del 1483 e le analogie dello stile del De Vigilia con la produzione degli anni '80, tale coincidenza cronologica – in assenza di altra certa identificazione dello stemma – potrebbe aggiungere un ulteriore elemento a supporto.

Gli affreschi di Risalaimi si configurerebbero dunque pienamente come un'espressione celebrativa della potenza dell'ultimo commendatore teutonico in Sicilia e una testimonianza del suo personale gusto artistico; ciò spiega forse il prevalere ai nostri occhi nelle espressioni un po' assenti delle sante, nelle tracce dei preziosi decori delle vesti della Vergine e di Sant'Elisabetta e nel decorativismo delle cornici a fiorami – anche a causa della perdita quasi totale delle scene absidali e della Crocifissione, presumibilmente caratterizzate da un certo pathos espressivo – di un tono laico e secolare, in linea con la figura del committente e con il respiro ormai rinascimentale.

²⁵ Cfr. E. DE CASTRO, *Gli affreschi del Castello della Margana*, in "Labor", XLI,1, genn./marzo 2000.

²⁶ K. Toomaspoeg, *Gli ultimi...*, 2001, pag. 160.

²⁷ A. MONGITORE, *Monumenta historica...*, 1721, p. 137, cit. anche da K. Toomaspoeg, *Gli ultimi...*, 2001.

²⁸ R. CONDE, *La bula de plomo de los reyes de Aragón y la cruz «de Alcoraz»*, in "Emblemata" XI, 2005, p. 77.

Raffaello conosceva il prospettografo?

PIETRO CESARE MARANI, *POLITECNICO DI MILANO*

Ristudiando di recente *Lo Sposalizio della Vergine* di Raffaello conservato nella Pinacoteca di Brera a Milano¹, mi sono trovato a riaffrontare un problema che parte della critica si era posto in anni recenti a seguito della messa in luce, attraverso riflettografie ed esami speciali, del preciso disegno sottostante servito a Raffaello per dipingere il meraviglioso tempio a sedici facce rappresentato nello sfondo, cioè quello della sua esatta raffigurazione prospettica. È questo uno dei capolavori di Raffaello giovane (Fig. 1)². Alla forte reminiscenza peruginesca si sostituisce qui, come universalmente notato, la base matematico-geometrica dell'arte appresa dai contatti avuti a Urbino con l'arte di Piero della Francesca entro la quale sono riassorbite le debolezze della parte figurata della composizione in cui campeggia la monumentale rappresentazione di un edificio a pianta centrale che, come un pianeta rotante, genera uno spazio amplissimo all'intorno misurato attraverso l'uso sapiente di una prospettiva "adattata" alle esigenze della chiarezza tridimensionale, scandita dai lastroni rosa e dal lastricato che se ne diparte a raggera. Come sottolineato magistralmente da Anna Maria Brizio, l'architettura e la sua veduta prospettica svolgono un ruolo primario nell'economia della composizione, la cui prima idea si fa di solito risalire all'affresco del Perugino con la *Consegna delle chiavi* nella Cappella Sistina, ma un cui diretto precedente è nello *Sposalizio della Vergine* di Perugino eseguita per la Cappella dell'Anello nel Duomo di Perugia tra il 1502 e il 1504³, ora a Caen⁴. La Pala di Caen, costituisce infatti, a un tempo, il precedente cui

¹ Cui è dedicato il Capitolo Quarto del mio libro *I segreti della pittura. Disegni e figure nascoste, pentimenti e cambiamenti da Leonardo a Picasso*, Milano in c.d.s.

² L. DUSSLER, *Raphael*, Muenchen 1966; P.L. DE VECCHI, *Raffaello. La pittura*, Firenze 1981; C. BERTELLI, *Scheda*, in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, a cura di F. Zeri, Milano 1992, pp. 192-200; T. HENRY-C. PLAZZOTTA, *Raphael: From Urbino to Rome*, in H. CHAPMAN-T. HENRY-C. PLAZZOTTA, with contribution from A. Nesselrath-N. Penny, *Raphael from Urbino to Rome*, exhibition catalogue, London 2004, pp. 15-65 e sull'educazione di Raffaello tra Urbino e Firenze vedi ora *Raffaello e gli amici di Urbino*, catalogo della mostra a cura di B. Agosti-S. Ginzburg, Firenze 2019.

³ P. SCARPELLINI, cat. 129, in *Perugino*, Milano 1984, pp. 107-108; B. TOSCANO, in *Le Pérugin. Maître de Raphael*, catalogue de l'exposition sous la direction de V. Garibaldi, Bruxelles 2014, fig. 18, p. 61.

⁴ A.M. BRIZIO, *Raffaello*, in "Enciclopedia Universale dell'arte", Venezia-Roma Firenze 1963, col. 222-250, in part. col. 223.



Fig. 1, Raffaello Sanzio, 1504, *Lo Sposalizio della Vergine*, olio su tavola, cm. 170x118, Milano, Pinacoteca di Brera, Reg.Cron. 336

fare da punto di fuga tra due archi di trionfo (ispirati all'Arco di Costantino) su una spianata misurata prospetticamente dove gli edifici antichizzanti formavano un'immaginaria "città ideale". Raffaello traccia quindi nella pala di Brera un arco che supera il Perugino più recente ricollegandosi al Perugino "spazioso" della Sistina⁸, incentrando la composizione sull'«aggiornatissimo tempio esadecagonale a pianta centrale che domina lo sfondo, capace, già a queste date, di rivelare un acuto interesse del giovane maestro per le problematiche architettoniche»⁹. Questo tempio, per cui molto probabilmente Raffaello aveva preparato anche un modello ligneo, è tra le cose più ardite e aggiornate che sia dato di vedere a quest'altezza cronologica in Italia centrale. Come aveva già osservato Christoph

ispirarsi (forse su esplicita richiesta dei committenti) ma anche l'esempio da modificare e sviluppare in senso più spaziale e prospetticamente adeguato⁵, come se il vero protagonista della *historia* fosse quell'edificio, stereometrico come un mazzocchio fiorentino, cesellato come un'opera di oreficeria – calice o reliquario con riccioli dorati e rinettati – e "traforato", fino a consentire, attraverso i portali aperti in asse, un cannocchiale prospettico che raggiunge i colli lontani all'orizzonte. Il dipinto stesso e la composizione ne acquistano così una profondità spaziale inusitata⁶ e ignota alle realizzazioni del Perugino la cui pala ora a Caen appare come il montaggio meccanico di due registri sovrapposti, con l'edificio che incombe e schiaccia le figure nel registro sottostante. L'effetto di uno spazio aperto e prospetticamente unificato era stato infatti forse meglio raggiunto in precedenza da Perugino nella *Consegna delle chiavi* affrescata nella Cappella Sistina un ventennio prima⁷, dove il tempio, benchè di forme più pesanti e tozze, si trovava a

⁵ Per un confronto tra la Pala di Caen del Perugino e quella di Brera di Raffaello vedi C. BERTELLI, *Caen and Brera: From Marriage to Divorce*, in "Studies in the History of Art", vol. 17, "Symposium Papers V Raphael before Rome", 1986, pp. 31-36.

⁶ «(...) il tempio dello *Sposalizio* propone la tematica della articolazione delle parti nella unità dell'impianto (...). Il tutto rimesso in discussione, esteso allo spazio fisico e indeterminato, nell'apertura centrale del portale, oltre cui lo spazio si estende all'infinito»: S. RAY, *Raffaello architetto, Linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, Bari 1974, p. 291.

⁷ P. SCARPELLINI, cat. 33, in *Perugino...*, 1984, p. 79.

⁸ Su cui cfr. A. NESSELRATH, in *Perugino. Il divin pittore*, catalogo della mostra a cura di V. Garibaldi-FF. Mancini, Cinisello Balsamo 2004, pp. 105-113.

⁹ V. FARINELLA, *Raffaello giovanissimo: Urbino, Città di Castello, Perugia*, in *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra a cura di M. Faietti-M. Lanfranconi con F.P. Di Teodoro.V. Farinella, Milano 2020, pp. 463-471, spec. p. 469.

Luitpold Frommel: «Nello *Sposalizio* del 1504 <Raffaello> trasmuta i poligoni stereotipati del maestro in un corpo perfetto, vero centro raggiante dello spazio infinito e nel contempo dell'azione mistica»¹⁰. È stato anche supposto che l'invenzione di questo tempio sia da considerarsi la prova della formazione architettonica di Raffaello avvenuta a Urbino e che egli ne avesse preparato anche un modello tridimensionale ligneo¹¹. Un modello di legno di un tempietto a pianta centrale fu segnalato da Benedetto Varchi come esistente nel guardaroba di Urbino, in riferimento ad un mausoleo che Federico da Montefeltro avrebbe voluto far erigere a se stesso nel cortile di Pasquino nel Palazzo Ducale¹². A riprova di una stretta frequentazione di Raffaello con gli ambienti architettonici lombardo-urbinati starebbero anche le relazioni della sua famiglia con Ambrogio Barocci, l'architetto milanese che operò alla corte di Urbino, e richiami alle architetture lombarde di templi a sedici facce (come quello qui dipinto da Raffaello) includono il tiburio di Santa Maria delle Grazie, di Giovanni Antonio Amadeo, e la cupola della Cappella Portinari¹³, esempi di cui Barocci potrebbe aver diffuso a Urbino la conoscenza. Le volute sulla parte alta del tempio ricordano inoltre quelle sulle navate laterali del modello ligneo del Duomo di Pavia, e le peregrinazioni delle maestranze lombarde che venivano chiamate a "murare" in tutta Italia, e anche a Città di Castello, sono ben note¹⁴. Ma Raffaello era stato anche uno studioso dell'architettura antica¹⁵, e, in particolare, il nitido disegno del portale del tempio sembra ispirato dalle finestre del Pantheon¹⁶, men-



Fig. 2, Riflettografia (1997) del Tempio nel dipinto di cui alla Fig. 1

¹⁰ C.L. FROMMEL, *Architettura dipinta*, in *Raffaello architetto*, catalogo della mostra a cura di C.L. Frommel-S. Ray-M. Tafuri, Milano 1984, p. 111.

¹¹ Come avevano supposto sia J. SHEARMAN, *The Born Architect?*, in *Raphael before Rome*, in "Studies ...", 1986, pp. 203-210, che C.L. FROMMEL, *Architettura...*, 1984, p. 111.

¹² C. BERTELLI, *Scheda*, in *Pinacoteca...*, 1992, p. 199.

¹³ J. SHEARMAN, *Raffaello: studio di un cortile*, in *Raffaello...*, 1984, p. 112; vedi anche, più in generale, C.L. FROMMEL, *Raffaello e la sua carriera architettonica*, in *Raffaello...*, 1984, pp. 13-46; C. BERTELLI, in *Pinacoteca...*, 1992.

¹⁴ P. PETRAROLA, *Dentro il dipinto / Inside the painting*, Roma 1997, p. 68.

¹⁵ Di cui avrebbe dato prova, oltre che nella famosa lettera a Leone X sulla pianta della città di Roma e nei suoi numerosi disegni dall'architettura antica, o presi direttamente dai monumenti antichi o per interposti rilievi di suoi predecessori. Su questa famosa Lettera vedi F. DI TEODORO, in *Raffaello...*, 2020, pp. 250-251. Sul metodo di rilevazione dell'Antico vedi A.M. BRIZIO, *Il rilievo dei monumenti antichi: Raffaello e il nascere dell'archeologia*, in "L'Arte", 1966, pp. 20-30.

¹⁶ Vedi ad esempio il suo disegno a Londra, Royal Institute of British Architects (RIBA), f. 1^v e il disegno degli Uffizi, A 164^r (dubbio), cfr. E. KNAB-E. MITSCH-K. OBERHUBER, con la collaborazione di S. Feri-



Fig. 3, Particolare del Tempio nel dipinto di cui alla Fig. 1

timenti nel disegno delle teste, del tempio nello sfondo, con un metodo che richiama le dimostrazioni del *De prospectiva pingendi* di Piero²⁰. Le riflettografie, ripetute nel

tre porte coronate da timpano triangolare potevano essergli molto familiari attraverso i disegni dall'Antico¹⁷.

Singolare anche l'assenza, nell'opera grafica di Raffaello di studi preparatori per il tempio, per cui Carlo Bertelli presuppone che Raffaello lo avesse «disegnato tutto a mano libera direttamente sulla tavola»¹⁸. Ulteriori evidenze sono tuttavia state messe in luce relativamente alla preparazione dello schema compositivo e dell'architettura.

Nel 1983 furono eseguite varie indagini non distruttive sul dipinto, in particolare riflettografie, riprese agli ultravioletti e ai raggi infrarossi¹⁹. Le riflettografie hanno rivelato una quantità di dati estremamente utili ai fini della conoscenza dell'impostazione grafica e prospettica della composizione e, in particolare, oltre a vari pen-

no-Pagden, *Raffaello. I disegni*, ed. it. a cura di P. Dal Poggetto, Firenze 1983, cat. 115-116, pp. 115-116 e 592, un disegno del 1505 circa.

¹⁷ Come quelle che egli poteva aver anche visto nel *Trattato di Architettura* di Francesco di Giorgio Martini, ora a Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana (BML), *Codice Ashburnham 361*, f. 20^v, che si suppone lasciato a Urbino dall'architetto senese (cfr. *Il Codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Trattato d'architettura di Francesco di Giorgio Martini*, Firenze, a cura di P.C. Marani, 2 voll., Firenze 1979) e che fu poi nelle mani di Leonardo da Vinci (vedi P.C. MARANI, *Francesco di Giorgio Martini. Trattato di architettura*, in *La Biblioteca di Leonardo*, a cura di C. Vecce, Firenze 2021, pp. 297-300). L'interesse per l'architettura antica sarà confermata anche più tardi quando Raffaello si farà tradurre il *De architectura* di Vitruvio da Fabio Calvo Ravennate (vedi *Vitruvio e Raffaello. Il "De architectura" di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, a cura di V. Fontana-P. Morachiello, Roma 1975).

¹⁸ C. BERTELLI, in *Scheda*, in *Raffaello e Brera*, catalogo della Mostra, coordinamento di M. Olivari, Milano 1984, pp. 25-30, spec. p. 28.

¹⁹ Vedi preliminarmente C. BERTELLI-PL. DE VECCHI-A. GALLONE-M. MILAZZO, *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello*, Treviglio 1983. Non è mai stato possibile eseguire radiografie dato che il retro della tavola è stato rivestito (durante il restauro di Giuseppe Molteni del 1859) da due mani di bianco di piombo che impediscono la ricognizione.

²⁰ C. BERTELLI, in *Pinacoteca...*, 1992, pp. 197 e sgg.



Fig. 4, Leonardo da Vinci, 1480-1485 circa, *Figura che traguarda attraverso un foro una sfera armillare* ovvero *Studio per il prospettografo* (part.), Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 5 recto

1997²¹, sono rivelatrici soprattutto delle capacità di Raffaello nel trasferire disegni architettonici netti e precisi nella gabbia prospettica e soprattutto per la sua collocazione nell'ampia piazza su cui si situano figure e architetture. Altrettanto chiaro e nitido è il disegno del tempio, quale emerge dalle nuove riflettografie (Figg. 2, 3), che potrebbe risalire ad un cartone preparatorio desunto da un modello tridimensionale (ligneo, ma anche di cartone, come aveva fatto Luca Pacioli per i suoi corpi regolari), cosa che avrebbe alquanto semplificato la complessità dell'operazione: un metodo per riprodurre empiricamente corpi solidi molto complessi, come i disegni acquerellati eseguiti da Leonardo per i poliedri platonici acclusi al *De Divina proportione* di Luca Pacioli (plagiatore di Piero della Francesca) nella versione manoscritta del 1498²², era stato

²¹ Un'ampia selezione anche in P. PETRAROIA, *Dentro il dipinto...*, 1997, pp. 56-79. Questa seconda serie di riflettografie è stata eseguita da Roberto Giuranna del Laboratorio Fotoradiografico della Pinacoteca di Brera.

²² Milano Biblioteca Ambrosiana (BAM), *cod. S.P.6*: cfr. Luca Pacioli, *De divina proportione*, ed. a cura di A. Marinoni, Cinisello Balsamo 1982; e P.C. MARANI, *Leonardo's Cartonetti for Luca Pacioli's Platonic Bodies*, in *Illuminating Leonardo, A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944-2014)*, "Leonardo Studies", 1, ed. by C. Moffat-S. Tagliagambara, Leiden 2016, pp. 69-82.

messo a punto proprio da Leonardo da Vinci in un disegno dei primi anni ottanta del Quattrocento raffigurante un prospettografo²³ (Fig. 4), che permetteva di tracciare i contorni di un corpo molto complicato, visto da un foro e da riprodurre tramite il semplice delineamento dei suoi contorni attraverso un lucido, o uno sportello con una tela sottilissima inframmessi fra l'occhio e l'oggetto da riprodurre. Uno strumento simile, invero più semplice di quello illustrato da Leonardo, era stato descritto come "velo" o "interseguazione" anche dall'Alberti nel suo *De pictura* (circa 1435) per essere descritto e poi inciso anche da Albrecht Dürer²⁴. Con questo espediente si sarebbe certo semplificata la complicatissima rappresentazione delle molte facce e delle curvature dell'edificio viste in prospettiva, così da rendere preferibile la costruzione di modelli da copiare attraverso il "velo". Una tecnica riproduttiva che non si può escludere fosse nota a Raffaello, oltre che tramite gli insegnamenti di suo padre, Giovanni Santi (forse al corrente delle sperimentazioni leonardesche fin dagli anni novanta), di Piero della Francesca, o proprio attraverso gli artefici lombardi operosi a Urbino, non dimenticandosi del fatto che Leonardo stesso era stato presente a Urbino nell'estate del 1502, e che spiegherebbe il mistero dell'assenza di punti di riporto nel disegno emerso dalle riflettografie della complicatissima architettura del tempio qui presentata²⁵.

²³ BAM, *Codice Atlantico*, f. 5^r, su cui si veda P.C. MARANI, *L'occhio di Leonardo. Studi di ottica e di prospettiva. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, Codex Atlanticus 20, catalogo della mostra, Novara 2014, cat. 29, pp. 41-43.

²⁴ Vedi L.B. ALBERTI, *De pictura*, reprint a cura di C. Grayson, Bari 1975, pp. 54-55; F. CAMEROTA, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano 2006; G.M. FARA, *Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi. Inventario generale delle stampe. I. Albrecht Duerer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007, n. 147, pp. 375, 387-389; M. GUFFANTI, scheda 12, in *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al Trattato della Pittura*, catalogo della mostra a cura di P.C. Marani-M.T. Fiorio, Milano, 2007, pp. 73-74.

²⁵ Quanto alle precoci influenze leonardesche, già intravviste dalla Brizio nello *Spesalizio* di Brera (*supra*, nota 4), gli esami riflettografici hanno poi ben messo in evidenza verso il margine destro della tavola, il profilo di un uomo di chiara derivazione vinciana: fra le tante teste "caricate" di Leonardo lo si confronti con un disegno pressoché coevo: la *Testa di vecchio* già Vitali ora nella Pinacoteca di Brera (su cui vedi P.C. MARANI, *Leonardo da Vinci, Profilo di testa virile*, in *Un milanese che parlava toscano. Lamberto Vitali e la sua collezione*, catalogo della mostra, Milano, 2001, cat. 63, p. 98), a conferma della conoscenza, da parte di Raffaello, di simili teste virili e forse di disegni leonardeschi già a questa data. Per le relazioni fra Raffaello, Piero e Luca Pacioli e la sua conoscenza dei corpi platonici vedi il fondamentale saggio di M. DALAI EMILIANI, *Raffaello e i poliedri platonici*, in *Studi su Raffaello*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Urbino-Firenze, 6-14 aprile 1984), a cura di M. Sambucchi e M.L. Strocchi, Urbino, 1987, pp. 93-109.

Del Francia Bolognese, orefice e pittore, e della sua effigie

GIOVANNA PERINI FOLESANI, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO “CARLO BO”*

Che Francia abbia dipinto almeno un autoritratto lo si ricava dall'*incipit* della discussa lettera di ringraziamento scrittagli da Raffaello e pubblicata da Malvasia, nella sua biografia del pittore posta verso l'inizio della *Felsina Pittrice*. Come noto, tale vita è costruita su e attorno a quella vasariana, riportata integralmente, ma arricchita da numerose correzioni e aggiunte documentarie di contorno, tra cui la lettera in questione¹. L'occasione dell'apprezzato dono del dipinto, nell'autunno del 1508, sarebbe stato uno scambio concordato di regali (autoritratti e disegni) tra l'antico pittore di corte dei Bentivoglio e Raffaello, il giovane e promettente figlio di Giovanni Santi, defunto pittore della Corte di Urbino ai tempi di Federico da Montefeltro. Sia il giovane maestro urbinato che l'attempato bolognese, in quel momento, erano orfani dei loro protettori naturali: il bolognese perché i Bentivoglio erano stati cacciati da Giulio II alla fine del 1506, sicché gli toccava lavorare per il nuovo signore di Bologna, il Papa appunto; Raffaello perché Timoteo Viti, più anziano, già allievo del Francia a Bologna tra il 1490 e il 1495², deteneva ufficialmente la carica di Giovanni Santi e inoltre il duca Guidubaldo, malaticcio, era morto in aprile, sicché Raffaello, da Firenze, prima di andare a Roma, per consolare la duchessa vedova Elisabetta Gonzaga aveva dipinto quella che oggi è nota come *piccola Madonna Cowper*, a dimostrazione che comunque il vero pittore della corte urbinata era lui³.

Nel 1508 il Francia (1447 circa - 1517) era uomo più che maturo (anzi, per l'epoca decisamente vecchio) e maestro affermato, non l'impetito giovane ritratto nella

¹ Cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze 1966-1987, III, pp. 581-592 (il ritratto è a p. 580) e C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, I, pp. 39-56 (la lettera del Francia è pubblicata a p. 45 e la sua autenticità è confutata in J. SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources, 1483-1602*, New Haven e Londra 2003, II, pp. 1469-1474, scheda n. F18, per alcune confutazioni, vedi infra, nota 27. Una edizione commentata con traduzione inglese di questa biografia è in preparazione a cura di E. CROPPER, *Carlo Cesare Malvasia's Felsina Pittrice – Lives of the Bolognese Painters – II – Life of Francesco Franca*, Turnhout 2022.

² Su Viti la recentissima voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960-2020 (d'ora in poi DBI), IC, pp. 784-788 fornisce un'aggiornata panoramica bibliografica sul pittore. Non si possono non citare, peraltro, gli atti del convegno curato da B. CLERI, *Timoteo Viti*, Urbino 2008.

³ Per Bologna, vedi il classico studio di C.M. ADY, *I Bentivoglio*, Milano 1965. Su Guidubaldo vedi J. DENNISTOUN, *Memorie dei duchi di Urbino* (1851), Urbino 2010, I, pp. 243-335 e II, pp. 59-72. Per la *piccola Madonna Cowper*, vedi J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael - A Critical Catalogue of His Paintings*, Landshut 2005-2015.

xilografia che apre la biografia malvasiana, e che, come dichiara lo stesso Malvasia, è ricavata dal ritratto vasariano della Giuntina⁴: sicché in nessun caso questa stampa può riflettere il ritratto citato nella lettera di Raffaello. Vasari non rivela la propria fonte iconografica, ma la somiglianza con un ritratto oggi conservato a Madrid, nella collezione Thyssen-Bornemisza⁵, (Fig. 1) è notevole, tanto che gli editori ottocenteschi della *Felsina Pittrice*, nel riproporre l'effigie del pittore, hanno ritenuto opportuno accentuarla, rendendola più evidente⁶. Del resto, il quadro di Madrid all'epoca era ancora nella collezione Boschi di Bologna⁷, dove era entrato nel corso del Settecento e dove sarebbe rimasto fino al 1858 sempre come *autoritratto* del Francia⁸, sicuramente per suggestione del ritratto grafico pubblicato da Vasari e Malvasia. Le stampe dei biografi, infatti, erano la ragione prima dell'identificazione del soggetto del quadro (non la prova della sua correttezza!) ed essa veniva riproposta anche a fine Settecento negli inventari della collezione Boschi stilati da un accademico clementino molto amato a Roma e molto attento ai desiderata artistici delle corti dell'Europa orientale, Giuseppe Becchetti⁹. Il quadro non era noto a Malvasia, benché fosse capillare conoscitore delle principali raccolte cittadine: altrimenti l'avrebbe sicuramente menzionato e avrebbe commentato il rapporto esistente tra stampa e quadro (somiglianza non vuol certo dire identità e le differenze qui non sono meno significative delle ovvie analogie visive)¹⁰. Dunque, è lecito pensare che il quadro sia giunto a Bologna solo dopo la pubblicazione della *Felsina Pittrice* e che sia stato valorizzato nella scia della stessa. Una bella stampa di traduzione, datata 1763, incisa dal toscano Carlo Faucci su disegno del bolognese Domenico Maria Fratta, con una scritta che ne dichiara in latino soggetto (*autoritratto del Francia*) e proprietario (Valerio Boschi a Bologna) rivela le ambizioni di promozione internazionale del pezzo (e della collezione)¹¹.

⁴ Sui ritratti della *Felsina Pittrice*, vedi G. PERINI FOLESANI, *L'apparato illustrativo della Felsina Pittrice – Riflessioni su un prodotto editoriale della storiografia secentesca*, in “ΚΡΙΤΙΚΗ”, 2021, pp. 55-91, specie 76-77.

⁵ Su questo quadro, vedi le schede, molto dettagliate e sostanzialmente convergenti nella ricostruzione delle vicende storiche e collezionistiche, ma completamente opposte per l'attribuzione, presenti in E. NEGRO-N. ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998, pp. 68, 70-71 e soprattutto 127-128, scheda n. 1 (come *autoritratto* del Francia) e M. NATALE (a cura di), *Cosmè Tura e Francesco del Cossa – L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, Ferrara 2007, pp. 54 e 412-413, scheda e fig. n. 127 (come ritratto di mano del Cossa).

⁶ C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice, Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1841, I, tav. di fronte a p. 41.

⁷ Sulla collezione Boschi di Bologna vedi O. BONFAIT, *Les Tableaux et les Pinceaux – La naissance de l'École Bolognese*, Roma 2000, pp. 166, 170-173 e 199-200, nonché *passim*. Alle figg. 22-34 sono riprodotte le pagine dell'Inventario parlante della Galleria Boschi: in particolare a fig. 31 (prima parete della terza camera), al n. 16 è collocato l'*autoritratto* del Francia, valutato L. 800 (un valore medio-alto).

⁸ Molti quadri della collezione Boschi provenivano da quella del mercante (fallito) Antonio Cavazza (vedi *ibidem*, p. 199), tuttavia data la propensione di quest'ultimo per l'arte contemporanea, non sembra che il supposto *autoritratto* del Francia possa provenire da lì ed è verosimile sia stato comprato sul mercato.

⁹ Sui suoi rapporti con il Regno di Polonia vedi G. PERINI FOLESANI, *Frammenti di un discorso politico-artistico in Accademia tra Bologna e Varsavia, tramite Roma e Dresda*, in J. MIZIOLEK (a cura di), *Roma e Varsavia – Tradizione classica e educazione artistica nell'età dei lumi e oltre*, Roma 2019, pp. 121-137.

¹⁰ Sulle fonti iconografiche di Vasari vedi il breve cenno in W. PRINZ, *Vasaris Sammlung von der Künstlerbildnisse*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts” 1966, pp. 1-158, specie 44-45, e, per il ritratto di Francia in particolare, p. 105, scheda n. 73.

¹¹ Su Faucci, vedi DBI, XLV, pp. 372-373. L'iscrizione (integralmente trascritta in E. COULSON JAMES, *A Portrait from the Boschi Collection, Bologna*, in “The Burlington Magazine”, 1917, pp. 73-78, specie 73) nella parte finale riprende la polemica antivasariana, asserendo sulla fede di Masini che Francia era attivo

Che il quadro presenti marcati tratti ferraresi è ben evidente ed è chiaro altresì che la formazione pittorica del Francia, se tardiva, come asserito per primo da Vasari, dovesse dipendere da maestri di scuola ferrarese, dato che Bologna era stata per buona parte del Quattrocento una colonia pittorica ferrarese, al punto che anche l'autoctono Marco Zoppo, di cui Malvasia per primo, seguito dalla storiografia moderna, vuole Francia fosse allievo, sembra un frutto di quella scuola, pur ricondotta dalla storiografia vasarian-malvasiana ad una generica cultura mantegnesca (con influenze venete)¹². Proprio al Francia si deve del resto il superamento di tale dipendenza figurativa eteronoma e l'invenzione di una autonomia maniera dolce, affine ma distinta da quella umbra del Perugino: essa sarebbe stata il marchio artistico degli ultimi anni bentivoleschi e avrebbe influenzato anche il ferrarese Costa.

Non sorprende, dunque, che, a partire da Otto Mündler¹³, che l'ha visto ancora a Bologna, prima della vendita, il quadro sia stato riferito ad altri, per solito a un qualche maestro ferrarese, l'attribuzione variando nel tempo tra Ercole Roberti, Francesco del Cossa (il più gettonato, direi a ragione) e perfino, per quanto improbabile, Cosmè Tura¹⁴. Ciò nonostante, di recente è stata riproposta con determinazione l'attribuzione "tradizionale" al Francia¹⁵, non solo per via del confronto con le stampe che fungono da antiporta delle biografie vasariana e malvasiana (e che tagliano il busto all'altezza dei

ancora negli anni '20 del Cinquecento e dunque non era morto di invidia alla vista della *Santa Cecilia* di Raffaello. Nelle collezioni della Fondazione della Cassa di Risparmio di Bologna esiste una lastra fotografica ottocentesca di Pietro Poppi, realizzata entro il 1879 e dunque in prossimità della vendita della collezione Boschi del 1858 (vedi la scheda on line: <https://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/14501>, nonché P. POPPI, *Catalogue de la photographie de l'Emilia*, s.l.n.d. e s.n.t. [ma Bologna, 1879], ristampato in F. CRISTOFORI-G. ROVERSI (a cura di), *Le fotografie – I – Pietro Poppi e la fotografia dell'Emilia*, Bologna 1980, pp. 435-448, specie 447, n. 839). Propriamente sulla stampa vedi invece E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana – Stampe in cinque secoli*, Pisa 2009, I, pp. 565 e 595, nota 28 e IV, tav. XLI/4.

¹² Sulla formazione di Francia cfr. G. VASARI, *Le vite...*, 1966-1987, III, p. 583 e C.C. MALVASIA, *Felsina...*, I, 1841, pp. 34-35. La COULSON JAMES, *A Portrait...*, 1917, p. 77, constatando che il quadro era passato per un'asta di Christie's nel 1911 come opera del Cossa, propone una soluzione di compromesso, e cioè che il quadro rappresenti il Francia, come da tradizione bolognese, ma sia opera del Cossa, pur esprimendo una propensione ad accettare in toto la tradizione bolognese riflessa nella didascalia della stampa su ricordata. L'articolo si conclude con un imbarazzante paragrafo aggiunto dal direttore della rivista che prende le distanze sia dall'attribuzione del quadro che dall'identificazione del soggetto, riferendo anche che nell'asta di Christie's del 1911 ne era stata messa in dubbio l'originalità.

¹³ O. MÜNDLER, *The Travel Diary* a cura di C. Togneri Dowd, in "The Walpole Society", 1985, pp. 116-117 (visita del 25 agosto 1856: «without the tradition (constant and scarcely doubtful?) one would scarcely think of Francesco Francia»), e 218 (visita del 30 e 31 marzo 1858: «Portrait of a young man holding a ring (...) has not much, in my opinion, to back the constant tradition of its being "the portrait of Francesco Francia, painted by himself", nor anything either, absolutely, to impeach this tradition. The appearance is certainly more that of a carefully wrought Alvise Vivarini»).

¹⁴ Per le varie attribuzioni ferraresi, vedi le schede citate a nota 5. Come esemplificazione delle fortune dell'attribuzione a Cossa, vedi oltre alla voce, assai perentoria, di L. ARMSTRONG in DBI, XXXVI, pp. 467-471, specie p. 470, A. NEPPI, *Francesco del Cossa*, Milano 1958, p. 33 e tav. 37 (con ubicazione Bennebroek, coll. von Pannwitz) e infine G. BORGHERO, *Collezione Thyssen-Bornemisza: catalogo ragionato delle opere esposte*, Milano 1986, pp. 77-79.

¹⁵ E. NEGRO-N. ROTO, *Francesco Francia...*, 1998, con qualche seguito (ad esempio la voce del DBI, LXXXVI, pp. 203-209, specie 205). Il parere è stato ribadito in seguito con convinzione da N. ROTO, *Una traccia bolognese per Timoteo Viti*, in B. CLERI (a cura di), *Timoteo...*, 2008, pp. 103-124, specie 106-107 e figg. 2 e 3 (più convincente la difesa del ritratto di Angers).



Fig. 1, Francesco del Cossa, *Ritratto di giovane* (già considerato *Autoritratto di Francesco Francia*), Madrid, collezione Thyssen Bornemisza

bicipiti, dandogli l'aria di un busto scultoreo quattrocentesco), o per le copie successive¹⁶, ma anche per quell'anello d'oro, elaborato, in primo piano, che il giovane mostra reggendolo tra indice e pollice della mano sinistra e che dovrebbe avvalorare emblematicamente la sua professione di orefice. Se fosse davvero un orefice, però, è lecito supporre che metterebbe meglio in evidenza la sua maestria fabbrile, ruotando la montatura verso lo spettatore in modo da farne apprezzare al meglio la qualità, mentre questa si intuisce appena, nel sobrio profilo del monile quale è dipinto (si resta incerti perfino sulla qualità della pietra incastonata, probabilmente un diamante)¹⁷. Osservare il gesto attentamente fa anche riflettere sul significato vero di quell'apparente ostensione, che non è – a ben vedere – davvero tale, perché in realtà la mano si protende con timida determinazione oltre il limite segnato del parapetto di marmo grigio che marca il bordo inferiore del quadro (lo sottolinea l'ombra proiettata dal polso e dalla mano

sul bordo esterno del parapetto, omessa nella traduzione grafica di Faucci), a separare lo spazio nel quale si colloca il giovane da quello dello spettatore, nel quale quella mano entra con aggraziata eleganza (si osservi la posizione delle dita) e delicatezza,

¹⁶ Oltre alla stampa di Faucci, va ricordato un dipinto su tavola oggi disperso, che negli anni '10-'20 del secolo scorso era in una collezione privata ferrarese, in condizioni abbastanza rovinose, segnalato da Guido Zucchini e dalla Coulson James e ricordato oggi da E. NEGRO-N. ROIO, *Francesco Francia...*, 1998, p. 128.

¹⁷ Facile farsi fuorviare dal confronto con il ritratto del gioielliere Jan van Leeuw di Jan van Eyck (1436), oppure con quello, opera dello stesso artista, conservato in Romania e raffigurante un anonimo signore con un copricapo azzurro e un anello in mano (considerato per solito, ma non unanimemente, un orefice, per analogia al precedente: vedi V. DENIS, *Tutta la pittura di Jan van Eyck*, Milano 1954, p. 48, scheda e fig. n. 101 e p. 49, scheda e fig. n. 120): infatti il ritratto di Francesco d'Este, figlio illegittimo di Leonello d'Este, oggi al Metropolitan, opera di Rogier van der Weyden circa 1460, rappresentato con un anello in mano e un martellino da gioielliere, dimostra che l'anello non serve solo a denotare un gioielliere, di professione o per diletto, benché forse giochi sull'equivoco. Nel caso dell'Este, identificato dallo stemma dipinto sul retro della tavola, il martellino (*marchio*) potrebbe alludere, per assonanza, al titolo marchionale degli Este ed avrebbe quindi tutt'altro valore, emblematico e di rivendicazione al diritto di successione dinastica, mentre l'anello può alludere ad un fidanzamento (ipotesi avanzata in un intervento su un blog del maggio 2011). In passato è stato anche considerato che entrambi gli oggetti fossero premi vinti in torneo, secondo l'uso borgognone. In proposito vedi H.B. WEHLE-M. SALINGER, *A Catalogue of Early Flemish, Dutch and German Paintings*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1947, pp. 35-38 che recepisce il fondamentale saggio di E. KANTOROWICZ, *The Este Portrait by Rogier van der Weyden*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1940, pp. 165-180.

porgendogli il monile. L'osservatore sembra così diventare il destinatario dell'oggetto, ma solo perché si trova al posto della ragazza con cui il giovane intende fidanzarsi. Ha ragione (mi secca ammetterlo) Roberto Longhi, per una volta¹⁸: questo è davvero un ritratto per un fidanzamento (ed è presumibile che da qualche parte sia esistito, o esista tuttora, da identificare, un ritratto femminile che gli faceva da *pendant*, con l'effigie della promessa, cui noi provvisoriamente ci sostituiamo). Vista nella sua interezza e letta con intenzione ermeneutica, l'immagine disambigua il proprio significato e nega le premesse teoriche di un'agnizione storica strumentale e di comodo promossa da Vasari e confidentemente recepita da Malvasia¹⁹.

A fine Settecento, però, e ancora nel primo Ottocento un altro (supposto) autoritratto del Francia pare fosse visibile a Bologna, nella prestigiosa collezione Hercolani: mentre le guide locali a stampa, a partire dal 1782, vi segnalano genericamente la presenza di una raccolta di autoritratti di pittori di recente creazione²⁰, il solo Jacopo Alessandro Calvi, consulente artistico di Filippo Hercolani, ne fornisce un elenco presumibilmente completo, non datato e privo di descrizioni, ma che include anche il nome del Francia²¹. Chiaramente non può trattarsi del ritratto di cui si è parlato sin qui, in quanto all'epoca esso era ancora in Casa Boschi²². L'unico altro autoritratto oggi noto del Francia si trova ad Angers²³, proveniente dalla collezione Campana di Roma, senza che si sappia altro della sua storia collezionistica: una provenienza Hercolani è resa probabile dal fatto che la progressiva dispersione della collezione bolognese, a partire dagli anni '20 dell'Ottocento, precede di poco e si affianca alla rapida costituzione della collezione artistica del banchiere romano, che per tradizione familiare già possedeva una importante collezione archeologica²⁴. Il pezzo in questione, su cui ha attira-

¹⁸ R. LONGHI, *Officina Ferrarese*, Firenze 1956, pp. 35 e 99, nota 74 e figg. 99-100. Qualche anno fa l'immagine è stata anche reinterpretata, in ambito longhiano, come ritratto di un giovane che ha ottenuto un premio: sennonché un anello (parrebbe con un diamante) non è una collana, e, come "premio", presenta una certa ambiguità semantica.

¹⁹ W. PRINZ, *Vasaris Sammlung...*, 1996, p. 105, scheda n. 73.

²⁰ A partire dall'edizione del 1782, le riedizioni della guida malvasiana menzionano «una serie de' ritratti de' Professori del corrente secolo» qualificata come «di recente aggiunta», nominando però solo due autoritratti di donne pittrici (la Sirani e la Tesi) intente a fare il ritratto del padre (cfr. *Pitture, sculture e architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna*, Bologna 1782, p. 287 e *Pitture, sculture e architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna*, Bologna 1792, p. 315), mentre il solo P. BASSANI, *Guida agli amatori delle Belle Arti, Architettura, Pittura e Scultura per la città di Bologna, suoi sobborghi e circondario*, Bologna 1816, I, pp. 216-217, pubblica un elenco parziale di quadri di questa serie, visibili nei mezzanini di Palazzo Hercolani, senza ricordare però alcun ritratto o autoritratto del Francia (la parte relativa a Palazzo Hercolani e alle sue collezioni è ristampata integralmente in C. GIARDINI (a cura di), *La collezione Hercolani nella Pinacoteca civica di Pesaro*, Bologna 1992, pp. 123-126. #

²¹ Archivio Hercolani, Bologna, busta 17, documento pubblicato da chi scrive nel DVD che accompagna il saggio di G. PERINI FOLESANI, *La collezione di Filippo di Marcantonio Hercolani: una tipologia della documentazione disponibile per la sua ricostruzione*, in C.M. SICCA (a cura di), *Inventari e cataloghi – Collezionismo e stili di vita negli Stati italiani di Antico Regime*, Pisa 2014, pp. 277-293.

²² Difficilmente poteva essere la copia del quadro Boschi oggi dispersa, di cui a nota 16, perché una collezione principesca mal avrebbe sopportato di esibire una mera copia di un pezzo all'epoca di proprietà di una collezione di rango inferiore (la nobiltà dei Boschi, in origine mercanti, risaliva agli anni '20 del Settecento).

²³ E. NEGRO-N. ROIO, *Francesco Francia...*, 1998, p. 71, fig. 104 e p. 188, scheda n. 63.

²⁴ Sulla dispersione della collezione Hercolani, vedi G. PERINI FOLESANI, *La collezione...*, 2014, p. 283. Forse l'inizio va ulteriormente anticipato di un decennio perché Jacopo Alessandro Calvi (lo stesso che ha vergato l'elenco manoscritto degli autoritratti di pittori citato a nota 21) curiosamente non fa parola dell'autoritratto Hercolani nel suo libretto *Memorie della vita e delle opere di Francesco Raibolini detto il*

to l'attenzione la Coulson James²⁵, pur molto rovinato e mal leggibile, era reso appetibile e immediatamente identificabile dalla scritta «F. FRANCIA/ AURIFEX/ BONONIAE», irrisolvemente piazzata in un angolo in alto a sinistra, nel capitello di una parasta che fa da quinta: anche per questo agli occhi di Berenson il quadro era sospetto e oggi neppure il museo che lo conserva ne accetta l'identificazione tradizionale²⁶. Ed effettivamente quella stessa somiglianza parziale di atteggiamento e costume con il quadro di Madrid che dovrebbe avvalorarne l'autenticità, fa sorgere per converso più seri dubbi. Ne consegue per paradosso che di quell'orefice che, a detta di Malvasia, inizia tardivamente la sua carriera di pittore eseguendo ritratti e di cui è documentata l'esistenza di un bellissimo autoritratto vivo e parlante mandato in dono a Raffaello nel 1508 non esiste in realtà alcun [auto]ritratto certo. Si potrebbe aggiungere che per taluni non esiste neppure il documento che parla dell'auto-ritratto del Francia²⁷, e anzi è leggenda perfino il rapporto tra il Francia e Raffaello: ma di quest'ultima questione si potrà parlare più distesamente in altra occasione²⁸.

Francia pittore Bolognese, Bologna 1812, dove ricorda solo la pala oggi all'Hermitage (pp. 27-28) allora Hercolani, e il ritratto di Casa Boschi, con relativa stampa (p. 45). A quella data Filippo Hercolani era già morto da due anni e il figlio Astorre aveva già iniziato a far debiti, sicché o si vendeva qualcosa, o, in alternativa, si deve dedurre che il dipinto già suscitasse dubbi. Su Giovanni Pietro Campana e la sua collezione vedi, oltre alla voce in DBI, XVII, pp. 349-355 (con bibliografia), almeno S. SARTI, *Giovanni Pietro Campana, 1808-1880 – The Man and his Collection*, Oxford 2001 e F. GAULTIER-L. HAUMESSER-A. TROFIMOVA (a cura di), *Un rêve d'Italie. La collection du Marquis Campana*, Parigi 2018. Nei *Cataloghi del Museo Campana* (s.l.n.d. e s.n.t) il quadro compare nella classe IX («Opere de' capiscuola della pittura italiana e de' loro più celebri discepoli dal 1500 fin quasi al 1700»), a pp. 24-25, n. 546: «FRANCESCO FRANCIA (...) Ritratto di se medesimo che si disegna su fondo architettonico» e si suggerisce che questo sia il ritratto inviato a Raffaello (con trascrizione in nota della lettera). Questo sistema di catalogazione e numerazione è rispettato anche in P. PERDRIZET-R. JEAN, *La Galerie Campana et les Musées Français*, Bordeaux 1907, p. 42, n. 546, dove però si riporta la notizia, approvata, che il quadro è stato giudicato un falso da Reiset (altrove – p. 6 - presentato come il miglior conoscitore dei suoi tempi, assieme a Morelli, oltre che come conservatore dei dipinti e disegni del Louvre). Nell'appendice al saggio di L. VERTOVA, *A New Museum is Born*, in "The Burlington Magazine", 1977, pp. 158-167, il quadro è indicato a p. 166, n. 215 come «Portrait of a Man (signed Francia)», ma l'autore è indicato come «Italy, early XVI c.», cioè anonimo. S. SARTI, *Giovanni Pietro Campana...*, 2018, lo ricorda nel catalogo delle opere, a p. 201, cl. IX, n. 546 («Francesco Francia, *Portrait of a Man*»), ma a pp. 94-95 ricorda che, come altri supposti autoritratti di pittori bolognesi della collezione Campana, questo oggi vede la sua identità rimessa in discussione, onde va considerato il ritratto di uno sconosciuto. Si può aggiungere che O. MÜNDLER (*The Travel Diary...*, 1985, pp. 121-123, 125, 162, 240, 241) aveva ripetutamente visitato la collezione Campana a Roma tra il settembre 1856 e il maggio 1858, senza mai accennare al supposto ritratto del Francia.

²⁵ E. COULSON JAMES, *The Autoritratti of Francesco Francia?*, in "The Burlington Magazine", 1921, p. 89, dove, pur senza citare il catalogo Campana, propone che si tratti del dipinto regalato a Raffaello, perché l'età apparente del ritrattato sarebbe compatibile.

²⁶ Per Berenson vale la segnalazione di una scheda del museo che ne riporta l'opinione sfavorevole, citata in M. NATALE (a cura di), *Cosmè Tura...*, 2017, p. 412 (ma ridimensionata in N. ROIO, *Una traccia...*, 2008, pp. 107-108, nota 12). Per l'identità del pittore e del ritrattato, vedi supra, nota 24.

²⁷ Cfr. nota 1 e C. DEMPSEY, *Malvasia and the Problem of the Early Raphael and Bologna*, in "Studies in the History of Art", 1986, pp. 57-70 e G. PERINI FOLESANI, *Carmi inediti su Raffaello e sull'arte della prima metà del Cinquecento a Roma e Ferrara: il mondo dei Coryciana*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 1997/98, pp. 367-407, specie 402, nota 207.

²⁸ G. PERINI FOLESANI, *Raffaello a Bologna, Raffaello e Bologna: una storia alternativa*, in D. BENATI, S. CAVICCHIOLI, S. COSTA (a cura di), *Raffaello: mito e percezione*, Bologna 2022.

Pittura fuori contesto: due tavole del Cinquecento a Palermo

GAETANO BONGIOVANNI, *PARCO ARCHEOLOGICO E PAESAGGISTICO DI CATANIA*

Il patrimonio della pittura del XVI secolo a Palermo consente ancora di individuare alcune significative testimonianze che delineano un verosimile percorso da contesti di committenza religiosa al collezionismo dell'Ottocento, sempre attento alle antiche tavole dipinte. In questo breve contributo, infatti, presenteremo due opere frammentarie della prima metà del Cinquecento confluite nel collezionismo privato ottocentesco come attesterebbero peraltro le affini cornici lignee e dorate, denominate a mezza canna, diffuse nel XIX secolo soprattutto in Sicilia. Si tratta di una lunetta con la *Madonna col Bambino fra i Santi Pietro e Antonio abate* (Fig. 1; 59 x 120 cm., senza cornice) conservata presso l'Opera Pia Istituto Santa Lucia e di un brano di predella con la raffigurazione del *Salvator Mundi e dei Santi Gennaro* – dipinto in abiti vescovili con libro, pastorale e mitra – e *Aniello* della collezione Santocanale.

L'Opera Pia nasce a fine Settecento come “Reclusorio per fanciulle orfane” grazie ai governatori del Monte di Pietà e fu diretta da religiose che vestivano l'abito domenicano; nel tempo accrebbe la proprietà dei beni posseduti dai privati donatori appartenenti all'aristocrazia o alla borghesia emergente. La relazione di spesa del nuovo Reclusorio fu redatta il 23 giugno 1781 da Pietro Raineri “ingegnere” del Senato palermitano. La caratterizzazione stilistica della lunetta¹ – frutto quasi certamente di una donazione – ci ha orientati subito verso il catalogo del pittore Vincenzo da Pavia degli Azani – la cui presenza è documentata a Palermo sin dal 1519 – soprattutto per il rapporto stringente fra il gruppo Madonna / Bambino con alcune opere del catalogo del De Pavia: la *Madonna col Bambino* del Collegio Alberoni di Piacenza², forse un'opera giovanile, e la pala, già nella chiesa di San Pietro Martire a Palermo, con la *Madonna col Bambino e i Santi Pietro Martire, Stefano, Agata e Caterina d'Alessandria*, ora nella Galleria di Palazzo Abatellis (inv. 124), dove il pittore «manifesterebbe una congiuntura Lot-

¹ L'opera è stata inserita nel vincolo proposto dalla Soprintendenza ai beni culturali di Palermo (Opera Pia Santa Lucia; beni mobili. D.D.S. n. 3762 del 13 nov. 2020) come cinquecentesca. Sulla tavola, in basso a destra, si trova dipinta in bianco la cifra 155, certamente un numero inventariale che lascia presupporre la provenienza dell'opera da una consistente quadreria.

² Cfr. T. Viscuso, scheda 51, in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, a cura di T. Viscuso, Palermo 1999, pp. 353-354.



Fig. 1. Pittore palermitano del XVI secolo, da Vincenzo da Pavia, *Madonna col Bambino tra i Santi Pietro e Antonio abate*, olio su tavola, Palermo, Opera Pia Santa Lucia

to-Raffaello»³. Ma il riferimento più immediato della lunetta con Vincenzo da Pavia appare certamente dato dal confronto con un'altra lunetta, recante le medesime figure, già nella collezione di Agostino Gallo (Fig. 2) e poi transitata alla Galleria di Palazzo Abatellis (inv. 127)⁴. Così la descrive il Gallo «la Madonna col bambino tra San Pietro e Sant'Antonio (...) tavola bislunga dipinta da Anemolo (...) ove le teste de' due Santi tornano lodatissime; le figure sono poco men del vero»⁵; inoltre l'annotazione «copia di G. Patania» contraddice la ricordata paternità dell'Anemolo, ovvero di Vincenzo da Pavia, lasciando aperta l'ipotesi che l'amico pittore Giuseppe Patania abbia potuto copiare questa lunetta. La storiografia ha ritenuto di riferire la lunetta, ora all'Abatellis, a un seguace del pittore lombardo o allo stesso De Pavia come sostengono invece sia il Di Marzo⁶ che Filippo Meli⁷. Proprio quest'ultimo studioso pensa che la lunetta fosse in origine posta a coronamento della tavola con *San Corrado*, già nella chiesa di Santa Maria degli Angeli o Gancia e adesso a Palazzo Abatellis, ipotesi abbracciata pure dalla Viscuso che nota quanto il riferimento stilistico al De Pavia sia valido nonostante qualche debolezza esecutiva riscontrabile sulle mani e su alcuni brani del panneggio.

³ Cfr. EADEM, scheda 76, in *Vincenzo...*, 1999, pp. 410-411.

⁴ Cfr. EADEM, scheda 73, in *Vincenzo...*, 1999, p. 404.

⁵ A. GALLO, *Prose miscellanee sulla letteratura, storia, critica, belle arti e archeologia*, Palermo 1870, p. 53.

⁶ G. DI MARZO, *Vincenzo da Pavia detto il Romano, pittore in Palermo nel Cinquecento*, Palermo 1916, p. 76, in cui ricorda l'ottimo stato di conservazione della tavola.

⁷ Si cfr. ancora T. VISCUSO, scheda 73, in *Vincenzo...*, 1999, p. 404. Inoltre cfr. F. MELI, *Nuovi documenti relativi a dipinti di Palermo dei secc. XVI e XVII*, in "Atti dell'Accademia di scienze, lettere ed arti di Palermo", serie IV, a XVI, part. II (1955-56), 1957, pp. 193-219.



Fig. 2, Vincenzo da Pavia, 1548-1549, *Madonna col Bambino tra i Santi Pietro e Antonio abate*, olio su tavola, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis

La pala con *San Corrado* è documentata agli anni 1548-49 e conseguentemente anche la lunetta; la figura irsuta e altera del santo si affaccia su un ampio paesaggio segnato da rupi e spelonche. Occorre infine segnalare che nel documento di allogazione la lunetta doveva presentare San Paolo, poi probabilmente sostituito per volontà del committente, Vincenzo Cappello, con San Pietro. Altri studiosi suppongono che la lunetta commissionata con la *Madonna col Bambino tra i Santi Paolo e Antonio abate* non sia pervenuta⁸.

Ritornando alla lunetta rintracciata presso l'Opera Pia Santa Lucia occorre subito affermare che non può assolutamente trattarsi di una copia ottocentesca per configurazione di stile e materiali costitutivi⁹. Infatti nonostante le ridipinture – visibili soprattutto sulle mani – e le consistenti vernici ossidate, l'opera, olio su tavola, appare ascrivibile al XVI secolo. Una seconda versione dipinta da Vincenzo de Pavia, peraltro fedelissima alla lunetta Abatellis, oppure una copia coeva di un pittore della sua bottega? Le dimensioni pressoché identiche delle due lunette lascerebbero aperte entrambe le ipotesi. La straordinaria omogeneità delle quattro figure, dalla postura alle scelte

⁸ Cfr. T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento in Sicilia, La Sicilia occidentale 1484-1557*, Napoli 1998, p. 182. Oltre a testi fin qui citati, sul De Pavia si cfr. M.G. PAOLINI, *Vincenzo degli Azani*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 4, Roma 1962; M.C. DI NATALE, *Una predella inedita di Vincenzo da Pavia*, in "Storia dell'arte", n. 61, 1987, pp. 183-188; V. ZORIC, *Vincenzo da Pavia e il suo tempo*, monografia allegata a "Kalòs. Arte in Sicilia", luglio-ottobre 1999.

⁹ Sui modelli tratti dai dipinti del De Pavia nella pittura dell'Ottocento vi sono alcune tracce nella coeva letteratura artistica e fra le acquisizioni più recenti mi si consenta di ricordare una copia di dimensioni ridotte della famosa *Deposizione* Scirotta, dipinta da Annetta Turrisi Colonna, conservata in coll. privata a Trapani: cfr. G. BONGIOVANNI, *La fortuna di Vincenzo da Pavia nell'Ottocento: una copia della Deposizione Scirotta*, in *Arte in Sicilia. Studi per Elvira D'Amico*, Palermo 2018, pp. 120-124.



Fig. 3, Andrea Sabatini da Salerno (qui attr.), *Salvator Mundi tra i Santi Gennaro e Aniello*, olio su tavola, Palermo, collezione Santocanale

cromatiche, legano i dipinti ma soprattutto appare riguardevole l'affinità del Bambino, quasi sovrapponibile nelle due tavole. Solo un'auspicabile restauro della lunetta, ora riscoperta, potrà certamente dirimere ogni dubbio, sebbene le due ipotesi prospettate convergano insieme a precisare il ruolo svolto a Palermo dal pittore raffaellesco Vincenzo da Pavia, responsabile di un ricco catalogo di opere che connotano la diffusione della maniera moderna fra le chiese, i conventi e le confraternite palermitane.

La seconda tavola qui illustrata proviene da una delle più ricche raccolte d'arte siciliane con spiccate predilezioni per i dipinti su tavola fra tardo-medioevo e fine Cinquecento, anche se non mancano importanti opere del Seicento e oltre. Infatti la collezione Santocanale rivela una particolare peculiarità nel panorama del collezionismo palermitano del XIX secolo e riportando alla memoria alcuni capolavori si può comprendere la sua eccezionalità. Dal notissimo *Battesimo di Cristo* di Tommaso de Viglia – analizzato dalla Di Natale nel suo studio d'esordio¹⁰ – ai dipinti tardo-medievali presentati nel 1953 alla memorabile mostra su "Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia", fino alle tavole fiamminghe come, ad esempio, la *Dormitio Virginis* di Petrus Christus¹¹ – poi venduta alla Timken Art Gallery di San Diego (California) e il *Santo Volto*, ovvero il *Velo della Veronica*, di Dieric Bouts¹². Nella raccolta vi sono pure alcune sculture e tra queste la statua a tutto tondo raffigurante *l'Arcangelo Michele* (1567), concordemente

¹⁰ M.C. DI NATALE, *Tommaso de Viglia*, pref. di M. Calvesi, Palermo 1974.

¹¹ La tavola, già a Sciacca nella quadreria del barone Gaetano Coniglio di Castelbilici, fu donata nel 1865 dalla figlia Marianna a Giuseppe Santocanale Denti, e dagli eredi di questi fu alienata nel 1942 negli Stati Uniti d'America: cfr. V. SCUDERI, *La collocazione originaria della Morte della Vergine attribuita a Petrus Christus, già nella collezione Santocanale a Palermo e ora a San Diego di California*, in *Antonello da Messina*, atti del convegno di studi, Messina 1987, pp. 101-110.

¹² Cfr. V. ABBATE, *Tra Sicilia e Fiandre nel Cinquecento: pitture e arazzi lungo le rotte dei commerci e del mecenatismo*, in *Sicilie pittura fiamminga*, a cura di V. Abbate-G. Bongiovanni-M. De Luca, Palermo 2018, p. 23.

assegnata a Fazio Gagini, della Cattedrale di Palermo e donata intorno alla metà dell'Ottocento a Filippo Santocanale come informa il Di Marzo nella sua monumentale opera sui Gagini¹³. Filippo Santocanale (Palermo 1797-1884), avvocato, amico di Vincenzo Bellini, fu deputato nella Regia Camera durante l'VIII legislatura, e a lui insieme al ricordato Giuseppe Santocanale Denti, si deve in gran parte la formazione della collezione nella sua principale consistenza¹⁴. Per le scelte culturali e di gusto, la collezione dei Santocanale, nella Palermo dell'Ottocento, appare in linea solo con la collezione Chiaramonte Bordonaro, adesso divisa tra più eredi.

La tavola Santocanale (Fig. 3) costituisce senza margini di dubbio la parte centrale della predella di un complesso pittorico quale un polittico, trittico o pala d'altare e a un esame immediato sembra legarsi alla prima diffusione del raffaellismo in area partenopea¹⁵. La postura delle tre figure campite in uno spazio limitato, proprio di una predella, sono colte frontalmente e solo il Salvator Mundi mostra un'articolazione più complessa con le mani che benedicono o reggono il globo. I due santi che lo attorniano – Gennaro e Aniello – palesano una riuscita pittorica visibile nella cromia e nell'articolazione dei panneggi. Una certa vivacità dell'aspetto cromatico è maggiormente visibile su San Gennaro e sul Salvator Mundi, in parallelo a certe opere mature di Andrea Sabatini da Salerno (1480 ca.-1530), il principale pittore regnicolo del primo Cinquecento, «rinnovatore della pittura meridionale in senso moderno e raffaellesco, rivela la decisa preoccupazione di quel grande patriarca della storiografia critica di Napoli < Bernardo de Dominici > nel voler nobilitare tutta la pittura cinquecentesca napoletana, quale emanazione diretta della maniera raffaellesca»¹⁶. Al termine del secondo decennio del XVI secolo le opere di Andrea sembrano virare verso una interpretazione espressiva del raffaellismo più avanzato come dimostra lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* di Nocera (convento di Sant'Antonio), firmato



Fig. 4, Andrea Sabatini da Salerno e bottega, 1522, *Madonna col Bambino in trono e i Santi Giovanni Gualberto, Bernardo, Salvi e Benedetto*, olio su tavola, già Compton Wynyates, collezione dei marchesi di Northampton

¹³ G. DI MARZO, *I Gagini e la Scultura in Sicilia nei secoli XVI e XVI*, Palermo 1880-1883, t. I, p. 543, t. II, p. 275; cfr. anche H.W. Krufft, *Antonello Gagini und seine sohne*, Munchen 1980, p. 438.

¹⁴ Al nucleo di opere più antiche si aggiungono alcuni rilevanti pezzi del Settecento fra cui due bozzetti a tema benedettino del pittore Mariano Rossi: cfr. G. BONGIOVANNI, *Mariano Rossi nella collezione Santocanale*, in *Scritti in memoria di Domenico Ligresti*, Caltagirone 2015, pp. 189-195.

¹⁵ Così nel vincolo proposto dalla Soprintendenza ai beni culturali di Palermo (D.D.S. n. 1774 del 26 giugno 2014) relativo alle tavole dipinte della collezione Santocanale, con relazione redatta dall'autore di questo testo.

¹⁶ F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale: il Cinquecento*, Roma 2001, p. 52.

e datato nel 1519, parte di un polittico frammentario e altre opere che risentono pure dell'influsso del pittore spagnolo Pedro Machuca, probabilmente presente a Napoli in quel periodo¹⁷. Poco dopo ripiega verso un *cliché* classicistico sereno ed equilibrato che ben traspare da alcune opere degli inizi del terzo decennio: il *Polittico* dipinto per Iacopo de Riccardo (1521), adesso nel Museo di Capodimonte e la *Madonna col Bambino in trono e i Santi Giovanni Gualberto, Bernardo, Salvi e Benedetto*, eseguita per il generale dei villombrosani Biagio Milanese (datata 1522) per il Duomo di Gaeta, poi a Compton Wynyates, collezione dei marchesi di Northampton (Fig. 4). Proprio le teste dei santi di questa piccola pala (soprattutto quella di San Bernardo) sono intimamente raffrontabili a quelle della nostra predella Santocanale e peraltro le aureole dorate appaiono molto simili. Quest'opera di Andrea da Salerno segna per Leone de Castris "un ritorno invece a una presentazione più simmetrica, stante e ordinata, a un linguaggio più semplice e soprattutto all'esempio di Raffaello e della sua *Madonna del pesce*"¹⁸ ora al Prado ma dipinta per la chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli su richiesta di Giovan Battista del Duce e descritta nella notissima lettera del Summonte del 20 marzo 1524.

Pertanto una datazione prossima alla paletta di Compton Wynyates, 1522, può accostarsi anche alla *Predella* Santocanale, un dipinto che ulteriormente contraddistingue, al pari delle citate opere raccolte, l'importanza della collezione palermitana.

¹⁷ Cfr. A. ZEZZA, *Sabatini Andrea detto anche Andrea da Salerno*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 89, Roma 2017.

¹⁸ P. LEONE DE CASTRIS, *Andrea Sabatini da Salerno: il Raffaello di Napoli*, Napoli 2017, p. 132; a questa monografia si rimanda per tutta la letteratura sul pittore e tra questa la frase del bergamasco Gustavo Frizzoni posta ad apertura: «Devesi riconoscere che Andrea Sabatini (...) sorta di napoletano Raffaello (...) più di ogni altro dà a divedere nell'operato suo certa qualità veramente meridionali; in specie un odo spontaneo e facile di esprimere i concetti pittorici che lo qualifica per un vero improvvisatore dotato di un naturale senso artistico e di felici ispirazioni, alle quali egli sa dar corpo con grazia non comune» (G. FRIZZONI, *Napoli ne' suoi rapporti coll'arte del Rinascimento*, in "Archivio storico italiano", s. IV, II, 1878, pp. 64-89).

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, *STORICO DELL'ARTE*

Un dipinto che si rivela subito di particolare interesse. Esso appare atipico sotto il profilo iconografico, quanto suggestivo sotto quello espressivo: al centro il mezzobusto della Vergine col Bambino, in posizione di spicco sulla basilica, contenente la “casa di Nazareth” (Fig. 1), che due angeli librano in volo, e due sante incoronate poste ai lati a bilanciare la composizione e contrapposte ai due angeli con tromba posti in alto. La composizione si avvale di una risoluzione per niente naturalistica, quanto piuttosto simbolica nell’assetto prospettico e proporzionale, tale da conferire all’opera un carattere astratto di misticismo totemico. Esaltano la solennità della rappresentazione i finissimi motivi decorativi così come si configurano nella doppia mandorla formata da testine di cherubi e ribadita da cirri intrecciati di nuvole, oppure dai preziosi bagliori dell’oro nella raggera e nei dettagli dei galloni incrostati di pietre che, posti ai bordi, rimarcano gli arabeschi dei velluti controtagliati. Va notato come il ricco apparato decorativo non grava sulla consistenza volumetrica delle figure, ben caratterizzate da una solidità geometrica su cui gioca l’incidenza della luce che polarizza la ricerca cromatica e chiaroscurale. Né manca nei volti il carattere introspettivo, seppur delineati con tratti semplificati puntati verso l’astante, specie quello della Vergine dallo sguardo intenso capace di irradiare un sorriso. Un’opera avulsa da lungo tempo dal proprio contesto nella cappella patronale della chiesa, poco conosciuta dalla letteratura critica a causa del suo peregrinare, collocata sempre in alto, prima su di una parete dello scalone del nuovo convento ed ora in chiesa, sul lato del transetto dove si apre la porta della sacrestia. Solo adesso un’osservazione dell’opera a distanza ravvicinata ha permesso intanto di far luce sull’impianto iconografico, quanto principalmente di focalizzare l’identità del pittore, già vagamente intercettato quale esponente della cultura palermitana tra Quattro e Cinquecento, nei modi che ricordano Antonello Crescenzo e Mario di Laurito¹. Mendola², sulla scorta dell’archivista del Convento, fornisce ulteriori elementi individuando nella terza cappella a sinistra, quella successiva al passetto della porta laterale, la destinazione originaria della tavola dipinta. Tale sacello, già titolato alla Vergine di Loreto e

¹ P. LI PANI, *La Gancia. Chiesa di Santa Maria degli Angeli a Palermo*, con nota introduttiva di M.C. Di Natale, Palermo 1990, p. 51.

² G. MENDOLA, in S. CUCCIA, *La Chiesa di santa Maria degli Angeli e la gancia palermitana dei francescani riformati*, in c.d.s.



Fig. 1, Luigi Carnimolla (attr.), secondo-terzo decennio XVI secolo, *Madonna di Loreto fra Sante*, dipinto su tavola, Palermo, chiesa della Gancia (foto Enzo Brai, dono dell'autore)

solo successivamente a San Pietro d'Alcantara, già era rimasto privo di giuspatronato e di manutenzione quando venne concesso, il 19 luglio 1577, a Modesto Gambacurta.

L'analisi dell'impianto iconografico evidenzia una studiata simmetria nel porre al centro il mezzo busto della Madonna col Bambino poggiante sulla Casa di Nazareth, sostenuta in volo da due angeli, mentre altri in coppia, disposti ai bordi superiori, suonano la tromba e due putti incoronano la Vergine e contemporaneamente serrano la scena dal basso due sante coronate. In quella di sinistra la presenza della ruota dentata ha permesso di individuare Santa Caterina d'Alessandria, mentre in quella di destra, per lungo tempo rimasta anonima, vi ho potuto riconoscere Sant'Agata, la cui immagine, con la croce e la tabella con l'iscrizione votiva, riconduce al busto reliquiario trecentesco della cattedrale catanese³. Va rimarcato che nel dipinto in questione vi è la più antica rappresentazione della santa siciliana in ambiente palermitano, curiosamente rispondente all'identità catanese così come si

presenta nel reliquiario antropomorfo, ancora lontana dalla millantata identità palermitana suffragata da una falsa tradizione in auge in età barocca, che l'ha fatta assurgere al ruolo di compatrona tra le Sante Vergini sui Quattro Cantoni della città. Nella tavola dipinta «la dovizia di oro nei nimbi, nei broccati delle vesti e nei bordi dei mantelli» che insieme al timbrico colore smaltato conferiscono una evidente felicità cromatica, restituiscono quel senso di opulenza capace di appagare le pretese di un gusto sofisticato. Il nocciolo della frase con l'inserito virgolettato è della Paolini⁴ curiosamente, vedi il caso, rivolto a commentare le due tavole dipinte raffiguranti i SS. *Crispino e Crispiniano* del Museo diocesano di Palermo (Figg. 2a-2b). Proprio i due santi in questione, finora riferiti meccanicamente a Pietro Ruzzolone, sono stati oggetto d'indagine anche da parte di Teresa Pugliatti: «i volti asciutti e finemente disegnati (...) l'impostazione scarna e verticale delle due figure e il carattere un po' arcaizzante»⁵. Tali caratteristiche, che avvicinano i due santi alla produzione del citato pittore palermitano, non convincono del tutto la studiosa, che osserva in proposito come «al tratto preciso e nitido si accompa-

³ S. Agata, a cura di L. Dufour, Roma-Catania 1996. La scritta sulla tabella recita: «MENTEM SANCTAM SPONTANEAM HONOREM DEO ET PATRIAE LIBERATIONEM».

⁴ M.G. PAOLINI, *La pittura a Palermo e nella Sicilia occidentale negli ultimi decenni del Quattrocento e nei primi del Cinquecento* in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, 1999) a cura di T. Viscuso, Palermo 1999, pp. 149-190.

⁵ T. PUGLIATTI, *La pittura del Cinquecento in Sicilia, la Sicilia occidentale*, Napoli 1998, p. 72.

gnano anche alcuni dettagli preziosi rilevati in pastiglia, mostrando nel pittore (ammesso che sia il Ruzzolone), rispetto alla *Croce* di Termini, l'acquisizione di un nuovo ricercato gusto decorativo di influenza catalana». E' sempre la stessa studiosa che accosta le due tavole del Diocesano a quella raffigurante la *Madonna di Loreto* della Gancia, che data al secondo-terzo decennio del Cinquecento, ed estende l'accostamento anche al polittico della chiesa madre di Petralia Sottana, che in verità risulta meno calzante. Di certo solo la prima comparazione risulta convincente, raccolta da Mendola ed espressa in questi termini: «ad accomunare le nostre due tavole con la pala della Gancia é infatti una certa aria più aggiornata rispetto ai modi del Ruzzolone che conosciamo e, nella solida impostazione volumetrica e spaziale delle figure, sembra risentire piuttosto degli esiti raggiunti da Antonello Crescenzo fra secondo e terzo decennio del Cinquecento»⁶. Lo studioso poi corredata l'assunto riassumendo il documento che attesta la nuova paternità della coppia di santi. In breve si tratta di Luigi Carnimolla «honorabilis magister», che insieme al doratore Vincenzo Sanieli, entrambi cittadini palermitani, s'impegnano, il 5 agosto 1525, con la maestranza dei calzolai a dipingere ad olio e dorare «conam magnam altaris maioris ditte ecclesie» nella quale figuravano i santi Crispino e Crispiniano. La ricerca di Mendola non risparmia di tracciare un profilo del Carnimolla, restituendogli un ruolo di comprimario tra i pittori operanti nel versante occidentale della Sicilia tra il secondo ed il quinto decennio del secolo XVI. Il misconosciuto pittore, di cui dà notizia già il Di Marzo⁷, risulta originario di Sciacca, residente a Palermo dove risulta attivo dal 4 marzo 1513 fino al 1544. La stessa ricerca evidenzia gli stretti rapporti di collaborazione con i maestri doratori Vincenzo Sanieli, Giovanni Pietro Sensali, operatori funzionali al modo di dipingere del Nostro per le rifiniture consistenti in preziose dorature e decori a pastiglia. L'inserimento del pittore saccense nel contesto palermitano lo porta ad interagire, anche se indirettamente, con Pietro Ruzzolone, Mario di Laurito e Antonello Crescenzo, come traspare dal suo stile, e documentatamente col più moderno fra questi, Vincenzo da Pavia. L'originale iconografia



Fig. 2, Luigi Carnimolla, 1525, *Santi Crispino e Crispiniano*, tempera e olio su tavola, Palermo, Museo Diocesano (foto Archivio Museo Diocesano di Palermo)

⁶ G. MENDOLA, *Le tavole di San Crispino e San Crispiniano*, in *Il restauro della chiesa di San Giacomo dei Militari a Palermo*, Palermo 2015, pp. 67-76.

⁷ G. DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo 1899, pp. 221-222.



Fig. 3, Luigi Carnimolla, 1525, *Santi Crispino e Crispiniano*, tempera e olio su tavola, Palermo, Museo Diocesano (foto Archivio Museo Diocesano di Palermo)

nell'assetto stereografico della tavola mariana della Gancia va ricercata altrove e trova una fonte d'ispirazione, se non un preciso modello di base forse indicato dal committente, nella cosiddetta tavola "Morgan" raffigurante la *Madonna di Loreto* (Fig. 3) (New York, Metropolitan Museum of Art di Saturnino Gatti, nella quale Ferdinando Bologna coglie una «accentuazione della ricerca prospettica» ed una «straordinaria geometrizzazione», che si avverte anche «nell'imposto regolare della casa-chiesa» e nel «nuovo ruolo giocato dai quattro angoli»⁸. Lo studioso ritiene che il dipinto Morgan sia legato al doppio soggiorno in Calabria di Saturnino, seppur con intervallo, dal 1490 al 1492, ipotizzando che il mare tra le due coste, che si vede nel paesaggio di fondo, possa essere una veduta dello stretto di Messina, opinione avvalorata dal fatto che il messinese Salvo d'Antonio abbia ripreso, nella *Dormitio* del duomo peloritano, gli angeli verrocchieschi riscontrabili nella pala aquilana. Dal raffronto tra le due opere, il nostro dipinto ricalca il tema dominico centrale e sostituisce con due sante gli angeli alla base della composizione in quello e in corrispondenza sistema due angeli nel bordo superiore, mentre delega altri due angeli di ascendente verrocchiesco a sorreggere in volo la Santa Casa. Non sappiamo se il quadro palermitano presentasse anch'esso in origine una veduta marina (dove ora sono le storiette agiografiche) come nel paesaggio del dipinto del Gatti, di sicuro vi ritroviamo i motivi della raggiera saettante e della ghirlanda a mandorla, riscontrabili nelle opere del pittore e scultore aquilano. A questo punto le ipotesi su un possibile contatto tra il Gatti ed il Carnimolla si rendono possibili vuoi in modo diretto che indirettamente, posto che a Caccamo, nell'entroterra palermitano, si conserva in chiesa madre un mirabile gruppo in terracotta raffigurante il *Compianto*, attribuito da chi scrive proprio a Saturnino Gatti⁹. Ora senza scendere nello specifico, la prima ricognizione sulla tavola della Gancia porta ad individuare la matrice dell'opera verso quel filone preraffaellesco della cultura centro-italiana ancora persistente qualche decennio dopo presso Confraternite o Ordini religiosi. Il dipinto della *Madonna di Loreto* evidenzia una conclamata staticità nelle figure principa-

⁸ F. BOLOGNA, *Saturnino Gatti pittore e scultore del Rinascimento aquilano*, Cepagatti (Pescara) 2014, pp. 102-113.

⁹ A. CUCCIA, *Caccamo. I segni artistici*, Palermo 1988, pp. 40-42, tav. p. 135.

li atteggiate in posa a ribadire la sacralità dell'immagine al pari di un'icona, sebbene rivisitato da moderne acquisizioni rinascimentali. Basta osservare il taglio dato alla Vergine per riscontrare un preciso richiamo ad Antoniazio Romano, come si percepisce nella *Madonna col Bambino* del Museo Civico di Viterbo, il cui modello è riconducibile alla *Madonna dei Dodici Uditori*¹⁰ e così via. Trovo che nel nostro dipinto ci sia un rimando a quella cultura che si sviluppa alla fine del Quattrocento a Roma e nel Centro Italia, privilegiata dagli ambienti ecclesiastici in un rigurgito di ortodossia mirato a rilanciare il culto delle antiche immagini sacre. Riferimento culturale non meno accetto presso le corti laziali-campane per la preziosità degli ori profusi nelle rifiniture, che rendevano l'oggetto di venerazione prezioso come qualsiasi accessorio richiesto nel vissuto da quegli ambienti cortesi. Si tratta di una pittura umbratile rispetto a quella che a breve si affermerà con il rivoluzionario portato raffaellesco, che trasmigra attraverso le opere o gli spostamenti degli stessi pittori verso la provincia, solitamente più conservatrice. Così escludendo un pur ipotizzabile viaggio in Centro Italia del nostro Carnimolla nella condivisione di tale linguaggio, troviamo un'alternativa alla presenza nell'Isola di diversi pittori vaganti, come già riscontrato da Stefano Bottari in area palermitana e madonita¹¹. Tra vari episodi di riferimento qui ci si limita a citare il pittore veneto Giovanni Maria Trevisano, con un'attività documentata in Sicilia dal 1506 al 1513. Allo stesso è documentata nel 1507, a Siracusa, una tavola raffigurante proprio la *Madonna di Loreto*, in collaborazione con Alessandro Padovano, altro pittore continentale attestato nella città aretusea dal 1505 al 1529¹². Dal raffronto tra i due dipinti appare scontato che Luigi Carnimolla abbia condiviso il dipinto siracusano, dove il blocco della Madonna a mezzobusto sulla chiesa portata dagli angeli sembra ricalcato in controparte.

Ma partendo dalle tavole del Diocesano, vediamo quali possono essere stati gli sviluppi del Carnimolla alla luce di possibili attribuzioni capaci di fornire un quadro d'insieme della cultura di questo pittore. L'origine saccense del Carnimolla alimenta il sospetto che egli abbia potuto dipingere qualcosa per la sua città e la cosa appare verosimile se prendiamo in considerazione la *Croce dipinta* con la figura del Risorto e col Cro-



Fig. 4, Saturnino Gatti, 1490-1492, *Madonna di Loreto*, tempera su tavola, New York, Metropolitan Museum of Arte, (archivio dell'autore)

¹⁰ *Antoniazzo Romano Pictor Urbis 1435/1440-1508*, catalogo della mostra, a cura di A. Cavallaro e S. Petrocchi, Milano 2013.

¹¹ S. BOTTARI, *Echi di Antoniazio e dello Scacco in dipinti siciliani dell'ultimo Quattrocento*, in *La cultura figurativa in Sicilia*, Messina 1954, pp. 231-240.

¹² T. PUGLIATTI, scheda n. 5, in *Opere d'Arte restaurate nelle Provincie di Siracusa e Ragusa (1990-1992)*, a cura di G. Barbera, Siracusa 1994, pp. 29-31.



Fig. 5, Luigi Carnimolla (?), secondo-terzo decennio XVI secolo, *Croce dipinta*, tempera su tavola, Sciacca, Chiesa del Carmine (archivio dell'autore)

zione scarna e verticale delle due figure», «nel carattere arcaizzante» per concludere poi dicendo che «in questi due dipinti al tratto preciso e nitido si accompagnano anche alcuni dettagli preziosi rilevati in pastiglia, l'acquisizione di un nuovo ricercato gusto decorativo di influenza catalana». Oramai l'incrociarsi di studi convergenti rende palese l'identificazione di uno stesso autore per le opere testé citate, che si rivela essere Luigi Carnimolla in virtù della paternità documentata al 1525 dei *SS. Crispino e Crispiniano*. Dunque l'attività del pittore di Sciacca copre tutta la prima metà del Cinquecento, esercitando un certo monopolio, grazie al suo carattere eclettico capace di toccare tanti registri ben individuati dalla critica nelle opere sopra menzionate che verrebbero a costituire il *corpus* della sua attività pittorica conosciuta. Va detto che nel suo procedere costituisce un elemento costante la nota arcaizzante, che si impone come una sigla, frutto – a mio avviso – della sua vocazione poliedrica che l'ha portato a raccogliere e mantenere l'eredità dei maestri rinascimentali palermitani, spaziando dal Ruzzolone al Quartararo per arrivare alla cultura del Crescenzo, complice Mario di Laurito, in direzione del Rinascimento centro-italiano.

cifisso in rilievo sulla stessa croce della Confraternita di San Michele ma alloggiata nella chiesa del Carmine a Sciacca¹³ (Fig. 4). L'opera può oggi invece rivendicare la paternità del Nostro per il carattere grafico ed il plasticismo astratto che la caratterizza. Già nel 1999 Maria Grazia Paolini¹⁴, quando gli studi sulla pittura del nostro Rinascimento erano ancora acerbi, con occhio attento individuava un nesso tra le tavole a coppia con i *SS. Crispino e Crispiniano* e la figura del *Risorto* della Croce citata di Sciacca caratterizzata da una «conduzione pittorica sapiente nel disegno sicuro» e «l'alternarsi dei piani con forti contrasti di luci e di ombre portate». Impressioni collegate che la studiosa coglie nelle «pieghe intessute fra l'altro in una bellissima tonalità amaranto nella figura del Risorto nella Croce di Caccamo, ora all'Abatellis, e anche ricorrente nella casula di San Crispiniano». E' facile intuire come la Paolini perseguisse l'individuazione di un pittore indiziario, seguendo il tenue filo di Arianna che la studiosa chiama «impronta ruzzoloniana». Dello stesso tenore Teresa Pugliatti¹⁵, che parla di «cultura del Ruzzolone» in termini di vaga immagine, a proposito delle due tavole del Dioce-

sano, che mirabilmente sintetizza «nei volti asciutti e finemente disegnati dei due Santi», «nell'impostazione

¹³ M.C. DI NATALE, *Le croci dipinte in Sicilia*, Palermo, 1992, p. 98 e scheda n. 20, p. 145.

¹⁴ M.G. PAOLINI, *La pittura a Palermo e nella Sicilia occidentale negli ultimi decenni del Quattrocento e nei primi del Cinquecento in Vincenzo degli Azani...*, 1999, p. 164.

¹⁵ T. PUGLIATTI, *La pittura...*, 1998, p. 72.

Il polittico del Carmine di Palermo

GIOVANNI MENDOLA †, *STORICO DELL'ARTE*

Anche a Palermo la chiesa del Carmine ebbe il suo polittico rinascimentale. Già posto sull'altare maggiore, ancora nel 1690 esso veniva indicato come «un quadro grande dell'Assunta consistenti in novi pezzi di pittura finissima antica e imprezzabile depinta sopra tavola»¹.

È probabile però che già qualche anno prima il *retablo* fosse stato smembrato e sette dei suoi scomparti furono rimontati entro cornici in stucco nella controfacciata della chiesa.

Il 3 dicembre 1684 Giuseppe Serpotta ricevette infatti 32 onze e 11 tari «pro integra mercede d'havere stocchiato n.o setti quadri alla facciata della porta della chiesa»².

Piuttosto che di rilievi figurati, si trattò forse di cornici in stucco, entro le quali, a partire dal 1715, risultano inseriti sette riquadri «pittati sopra tavola» del polittico scomposto: *Sant'Alberto*, *Sant'Angelo*, *l'Incoronazione della Vergine*, *la Morte della Madonna*, la «*Entrata in cielo*», *l'Angelo Annunziante* e *la Vergine Annunziata*, «ingastati nelle cornici di stucco sopra la porta maggiore»³. Piuttosto scarse sono le notizie tramandate dalle fonti relativamente alla genesi del *retablo* ed alle vicende subite nel corso del tempo. Esso è frutto, forse, di collaborazione fra più pittori. Incerta è la data, come incerto è il nome del suo, o dei suoi autori.

Sono noti soltanto gli incarichi affidati nel 1514 ai pittori Antonello Crescenzo e Pietro Ruzzolone, rispettivamente, per il pannello centrale con la raffigurazione dell'Assunta e per la predella con il *Transito della Vergine*, nonché quello del 1536 assegnato al doratore Vincenzo Sanieli per dorare la «yconam magnam» e per realizzare le due parti laterali della predella, da far dipingere ai pittori fra' Gabriele de Vulpe o Mario di Laurito, comprendenti gli stemmi dei committenti, Pietro e Anna de Urries, baroni di Riesi⁴. Su tale base, considerando l'opera come «uno degli ultimi cantieri palermitani a partecipazione corale» e supponendola «congegnata per dimensioni, se non per struttu-

¹ C. NICOTRA, *Il Carmelo palermitano, tradizione e storia*, Palermo 1960, pp. 35, 84.

² F. MELI, *Giacomo Serpotta. La vita e le opere*, Palermo 1934, pp. 111, 246 doc. 65, nel riportare la notizia ritiene trattarsi di «sette quadroni». Sulla base di ciò, D. Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990, p. 261, parla di «sette grandi rilievi a stucco» raffiguranti forse «eventi della storia dell'Ordine Carmelitano».

³ Archivio di Stato di Palermo (ASPa), *Convento del Carmine maggiore*, vol. 427, f.n.n., in data 11 marzo 1715.

⁴ Sulle vicende relative al polittico si veda T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. Sicilia occidentale*, Napoli 1998, p. 92.

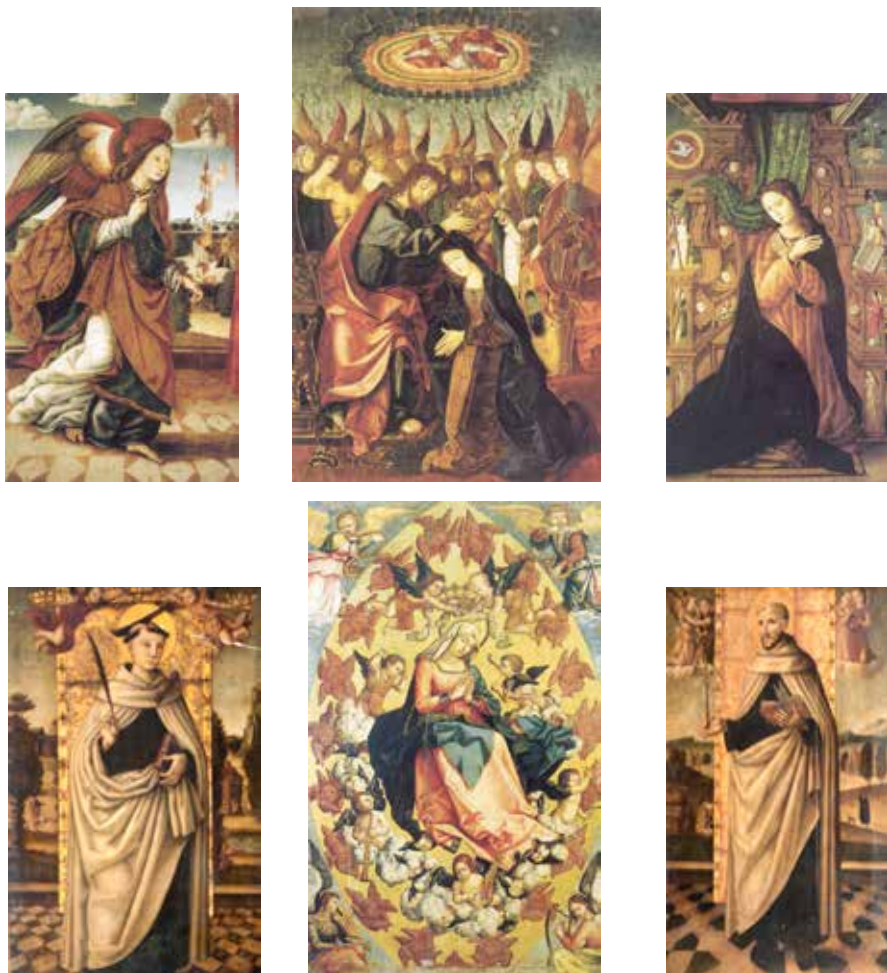


Fig. 1, *Ipotesi ricostruttiva del Polittico del Carmine di Palermo, ante 1538*

ra, come un vero e proprio retablo della migliore tradizione iberica», Vincenzo Abbate⁵ ha avanzato una condivisibile proposta di ricomposizione del polittico: nel primo registro, al centro l'Assunta del Crescenzo e ai lati i *Santi Angelo e Alberto* carmelitani; nel registro superiore l'Incoronazione della Vergine tra l'Angelo e l'Annunziata; nella predella al centro la *Morte della Madonna* del Ruzzolone con ai lati le due tavole del 1536.

⁵ V. ABBATE, *Matta. Me. Pixit: la congiuntura Flandro-Iberica e la cultura figurativa nell'entroterra madonita*, in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra a cura di T. Viscuso, Palermo 1999, p. 199.

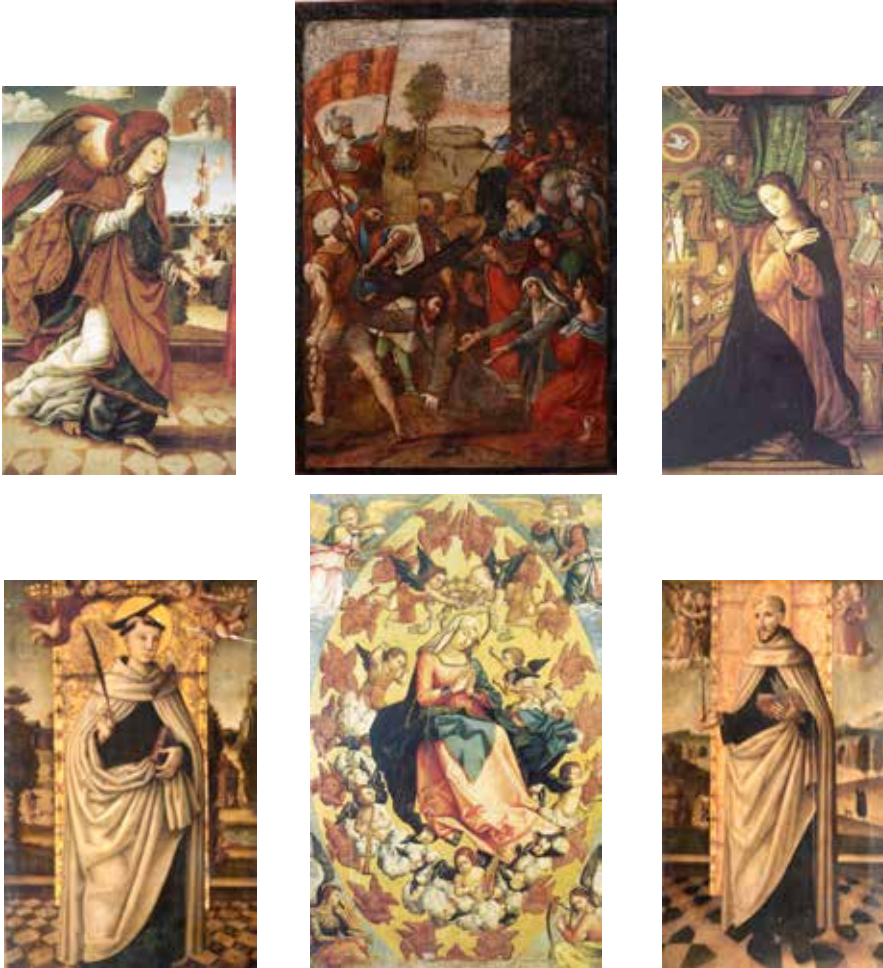


Fig. 2, *Ipotesi ricostruttiva del polittico del Carmine di Palermo, post 1538*

Perduti i tre scomparti della predella e difficilmente individuabili i dipinti centrali dei due registri superiori, gli altri quattro pannelli, segnala lo studioso, vanno con certezza identificati nelle due tavole dell'*Annunciazione* di Palazzo Abatellis, provenienti dal Carmine, e in quelle con *Sant'Angelo* e *Sant'Alberto*, uniche del complesso rimaste *in loco*⁶ (Fig. 1).

⁶ Sui problemi attributivi di questi quattro dipinti, concordemente datati al secondo decennio del secolo, si rimanda a T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento...*, 1998, pp. 83-88; V. ABBATE, *Matta. Me. Pixit...*, 1999, pp. 199-200; M.G. PAOLINI, *La pittura a Palermo e nella Sicilia occidentale negli ultimi decenni del Quattrocento e nei primi del Cinquecento*, in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, pp. 167-170.

La vicenda, tuttavia, si complica, se si pensa che nel 1538 l'*Incoronazione della Vergine* fu sostituita dalla copia del cosiddetto *Spasimo di Sicilia* eseguita da Antonello Crescenzo.

Tale sostituzione ebbe origine dal testamento dettato il 2 giugno 1505 da Gastone Castellar, barone di Riesi, il quale aveva disposto l'acquisto di una cappella nella chiesa del Carmine, da intitolarsi «la virgini intemerata maria di lu spasimu», dove chiese di essere seppellito, stabilendo che per l'acquisto della cappella, per la sua decorazione e per il monumento sepolcrale si spendesse una somma a discrezione della moglie, Pina Alliata⁷.

Al Castellar era succeduta la figlia primogenita Giovanna Eleonora, sposatasi nel 1508 con Giovanni Roys de Calcena⁸; da essi era nato Ferdinando, investitosi della baronia di Riesi nel 1519. Né la figlia, né il nipote si erano però preoccupati di adempiere alle volontà testamentarie di Gastone, finché il titolo passò ad Anna Roys de Calcena e Castellar, succeduta al fratello Ferdinando e moglie di Pietro de Urries.

Il 4 febbraio 1536, su iniziativa di Anna e del marito, iniziano così gli adempimenti per rispettare le disposizioni del nonno, la cui vedova stabilisce una spesa di 250 onze. Contestualmente, Gabriele Servello, procuratore dei nuovi baroni di Riesi, si impegna a spendere l'intera somma per definire con marmi e dipinti la cappella e in particolare a «fieri facere quadrum s. marie de lu spasmo ponendo in uno quadro icone altaris majoris ditte ecclesie»⁹.

Otto giorni dopo, il 12 febbraio, anziché una cappella, i carmelitani concedono ai coniugi de Urries una porzione del cappellone maggiore, a destra dell'altare, destinata ad ospitare il monumento marmoreo, nonché lo spazio di uno dei pannelli del polittico dell'altar maggiore, per inserirvi un quadro della *Madonna dello Spasimo*, da porsi in mezzo ai due riquadri dell'*Annunciazione*¹⁰.

Segue, il 9 agosto successivo, l'impegno già ricordato di Vincenzo Sanieli, finché, il 15 dicembre 1537, Gerolamo Gabriele Servello, figlio ed erede di Gabriele, col consenso del priore fra' Tommaso de Stabili, incarica Antonello Crescenzo di dipingere «unum quatum in lignamine populi seu di chuppo longitudinis et latitudinis spatii seu vacui quatri existentis in ycona mayoris altaris ecclesie conventus carmelitani panhormi in loco videlicet ditte icone in quo in presentiarum extat quatum cum imagine coronationis beate marie virginis». Nel nuovo scomparto il pittore si impegna a rappresentare la Vergine «di lu spasmo», copia del dipinto allora custodito nella chiesa eponima, ossia il cosiddetto *Spasimo di Sicilia* eseguito da Raffaello una ventina di anni prima. La consegna nella bottega del pittore è fissata entro il successivo mese di maggio e il prezzo concordato è di 13 onze, facenti parte delle 250 che il defunto Gabriele Servello si è impegnato a spendere per conto dei baroni di Riesi. Seppure con qualche ritardo, l'opera fu certamente eseguita, dal momento che il 30 agosto 1538, ne viene registrata la consegna¹¹.

La copia dello *Spasimo* firmata e datata dal Crescenzo nel 1538, proveniente dal Carmine ed oggi esposta a Palazzo Abatellis, andò quindi a sostituire il quadro della *Incoronazione della Vergine*.

⁷ Archivio di Stato di Palermo (ASPa), *notaio Matteo Fallera*, st. 1, vol. 1765, f. 902^r.

⁸ ASPa, *notaio Domenico Di Leo*, st. 1, vol. 1416, f.n.n., in data 18 gennaio 1508.

⁹ ASPa, *notaio Luigi D'Urso*, st. 1, vol. 3126, f. 625^v.

¹⁰ ASPa, *notaio Luigi D'Urso*..., f. 670.

¹¹ ASPa, *notaio Antonino D'Aiuto*, st. 1, vol. 3085, c. 46^r.

Possiamo a questo punto definire la situazione creatasi dopo questi ultimi interventi: la predella costituita dalle parti commissionate rispettivamente nel 1514 e nel 1536; il primo registro, con al centro l'*Assunta* del Crescenzo (1514-1523) e ai lati i due *Santi carmelitani*; il secondo registro con al centro lo *Spasimo*, affiancato dalle due figure dell'*Annunciazione* (Fig. 2).

Dopo lo smembramento del polittico, nel rimontaggio dei suoi riquadri attuato nella controfacciata, ricompare la *Incoronazione della Vergine*, mentre lo *Spasimo* è stato collocato nella cappella-passetto che conduce al chiostro ed alla sacrestia, e non vi è più traccia delle due ali della predella.

Dei pannelli dell'antica *cona*, solo i «quadri sopra tavola dell'Annunziata, e dell'Assunzione di Maria Vergine presso la porta maggiore», giudicati «dell'epoca del Perugino», sono annotati nella guida di Gaspare Palermo¹², ma una decina d'anni dopo Lazzaro Di Giovanni registra soltanto lo *Spasimo* e i due *Santi carmelitani*, ormai trasferiti nel refettorio del convento¹³.

Le due tavole dell'*Angelo* e dell'*Annunziata* sono presenti nel 1830 nell'inventario del Museo dell'Università con attribuzione a Tommaso de Vigilia e «stranamente», osserva Abbate¹⁴, analoga provenienza hanno la *Incoronazione della Vergine* attribuita a Riccardo Quartararo e l'*Assunta*, o meglio la *Madonna tra cherubini ed angeli musicanti*¹⁵ attribuita al Crescenzo, due opere oggi a Palazzo Abatellis, di cui si ignora l'originaria collocazione.

Conosciamo la situazione creatasi nel secondo registro della nostra *cona* nel 1538. L'*Angelo* a sinistra e l'*Annunziata* a destra, rispetto al riquadro centrale dello *Spasimo*. I primi due dipinti hanno dimensioni pressoché uguali (rispettivamente cm 209 per 125 e 209 per 122), mentre lo *Spasimo* misura cm 227 per 154. Come di consuetudine, il pannello centrale ha dimensioni maggiori rispetto ai pannelli laterali, sia in larghezza che in altezza.

Nell'ipotetico primo registro i due *Santi carmelitani* misurano, ciascuno, cm 205 per 153; non conosciamo le dimensioni dell'*Assunta* posta al centro; possiamo però supporre che la sua ampiezza fosse uguale a quella dello *Spasimo* che la sovrastò e che l'altezza, così come nel secondo registro, doveva superare di qualche decina di centimetri quella degli scomparti laterali.

Nell'*Assunta* di Palazzo Abatellis non è stata riconosciuta quella documentata al Crescenzo nel 1514, perché vi mancano i previsti Apostoli e la figurina della terziaria carmelitana, e per essa è stata avanzata una datazione ai primi anni del terzo decennio del Cinquecento¹⁶.

Negli inventari del Carmine, quando ha trovato posto assieme alle altre nella controfacciata, l'*Assunta* viene sempre¹⁷ indicata come «entrata al cielo», o «ingresso in

¹² G. PALERMO, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, Palermo 1816, a cura di G. Di Marzo Ferro, Palermo 1858, p. 429.

¹³ L. DI GIOVANNI, *Le opere d'arte nelle chiese di Palermo*, a cura di S. La Barbera, Palermo 2000, p. 188 e nota 684.

¹⁴ V. ABBATE, *Matta. Me. Pixit...*, 1999, p. 206 nota 52.

¹⁵ M.G. PAOLINI, scheda 34, in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, pp. 308-310.

¹⁶ V. ABBATE, *Revisione di Antonello il Panormita*, in "BCA Sicilia", a. III, nn. 1-4, 1982, p. 54.

¹⁷ La definizione si trova negli inventari del 1715, 1716, 1721, 1731, 1733, 1748, 1749, 1750, 1758, 1766, con una sola eccezione, costituita dall'inventario del 15 novembre 1771, dove la tavola è descritta come

cielo», titolo che ben si addice alla Vergine osannata dagli angeli di Palazzo Abatellis, e non certo ad una rappresentazione della Assunzione in presenza degli apostoli.

Non è detto poi che in corso d'opera, durante i nove lunghi anni che intercorsero fra l'incarico e la consegna dell'*Assunta* del Carmine¹⁸, non si sia scelto di abolire le figure degli apostoli. D'altra parte, essa trovava una ideale prosecuzione nella tavola che originariamente la sovrastava, nella quale la Vergine veniva incoronata Regina del Cielo.

Di più, il quadro di Palazzo Abatellis sembra essere stato resecato nella parte inferiore; pochi centimetri forse, nei quali tuttavia poteva agevolmente trovare posto la figurina della terziaria, probabile finanziatrice dell'opera, come richiesto nell'atto di commissione.

Nell'*Assunta* di Palazzo Abatellis può allora riconoscersi la «entrata al cielo» della *cona* del Carmine? Se sì, a partire dal 1538, al Crescenzo spettò almeno l'intera esecuzione del partito centrale della *cona*, esclusa ovviamente la predella, seppure attraverso due interventi distanti almeno una ventina d'anni e caratterizzati da un evidente scarto stilistico e qualitativo.

Che dire infine della *Incoronazione della Vergine* sostituita dallo *Spasimo* nel 1538?

Palazzo Abatellis ospita la tavola di uguale soggetto generalmente attribuita a Riccardo Quartararo. Le sue dimensioni sono cm 230 per 153; esattamente, o quasi (tre centimetri di scarto in altezza), le stesse di quelle dello *Spasimo* del Crescenzo. Fu essa dunque ad essere sacrificata nella *cona* del Carmine per soddisfare le volontà del Castellar?

Anche questa tavola, come già detto, ha registrato lo stesso passaggio per la Pinacoteca della Regia Università, subito dall'*Assunta* e dalle due tavole dell'*Annunciazione*, la cui provenienza dal Carmine è stata però registrata.

A ben guardare, nella scena della *Incoronazione*, fra gli angeli-cavalieri dalle ali «fiammeggianti» posti alle spalle della Vergine, si individuano sei personaggi, al centro, il Battista e un re-profeta, a sinistra i Progenitori, affiancati da due figure, una maschile ed una femminile; la donna è forse una monaca, l'uomo pingue e riccioluto, che si colloca fra Cristo e Adamo, veste un riconoscibilissimo mantello da carmelitano.

Sembrano davvero troppi gli indizi per non sospettare che in questa tavola possa riconoscersi la *Incoronazione della Vergine* della cinquecentesca *cona* del Carmine di Palermo.

una «Assunzione di Maria in cielo».

¹⁸ M.G. PAOLINI, *La pittura a Palermo...*, 1999, p. 175, avanza qualche dubbio sulla possibilità di riconoscere l'opera in quella commissionata nel 1514 perché priva delle figure «sussidiarie» previste nel contratto. EADEM, scheda 34, in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, pp. 308-310.

La “Pietà tra Sant’Agata e Santa Lucia” nell’Oratorio della “Mortificazione” a Trapani: gli enigmi di una tavola cinquecentesca

LINA NOVARA, *STORICA DELL’ARTE*

Un recente restauro ha ridato vita e colore ad una tavola cinquecentesca raffigurante la *Pietà tra Sant’Agata e Santa Lucia*, per almeno più di un secolo relegata nell’angusto vano di ingresso all’Oratorio della *Congregazione del S.S. Crocifisso della Mortificazione*, volgarmente detto «la Ficarella», annesso all’ex convento di San Domenico a Trapani¹ (Fig. 1); la cappella fu realizzata tra il 1715 e il 1730 circa su progetto dell’architetto trapanese Giovanni Biagio Amico e su commissione della omonima Congregazione segreta esistente nel convento fin dal 1647, anno della fondazione².

Quasi certamente la tavola, una pala centinata dipinta ad olio, era originariamente collocata in altro luogo e venne trasferita nel vestibolo dell’Oratorio della “Mortificazione” in data imprecisata. Durante i lavori per il distacco dalla parete si è constatato che era stata incassata nella parte mediana del muro, nel punto in cui precedentemente si trovava una apertura, poi murata con conci di riuso in arenaria.

Lì l’aveva vista padre Michele Stinco il quale nel 1880 riferiva che «in quel piccolo spazio che c’è pria di andare all’aperto, addossato al muro della chiesetta, vi ha una tavola (ed è veramente pittura su tavola), rappresentante la deposizione dalla croce. Si vede la croce innalzata sul monte Calvario, Gesù in terra su di un lenzuolo, e la SS. Vergine a’ suoi piedi; poi – per strano anacronismo – a destra S. Lucia che ha nella mano sinistra alzata, gli occhi messi su un piattello, e nella destra una palma; e a sinistra S. Agata, la quale tiene nella sinistra una tanaglia, che stringe la mammella strappata»³.

Anche se la descrizione non è del tutto precisa in quanto Gesù non è in terra ma «sulle ginocchia della madre», come specifica Fortunato Mondello, l’indicazione di pa-

¹ Il restauro è stato effettuato dalla dott.ssa Claudia Bertolino nel periodo marzo-giugno 2020, nell’ambito del “Festival *Le Vie dei Tesori* 2019” (promosso dall’Associazione *Agonà* Trapani), in seguito al quale sono state scelte dal pubblico, tramite votazione on line, alcune opere da restaurare: la tavola è risultata la prima classificata ed il restauro è stato sostenuto da Lottomatica Holding. La pala, in legno di pioppo, misura m. 2,30 x m. 1,38.

² Presso il convento esistevano due congregazioni: una detta *del Rosariello*, situata nel «nuovo chiostro» e l’altra *del Crocifisso* «addossata alla torre del campanile (...) nel chiostro antico». Si veda: M. STINCO, *Sul regio convento di S. Domenico di Trapani*, Trapani 1880, p. 28. Attualmente la tavola si trova nell’Episcopio di Trapani.

³ *Ibidem*.



Fig. 1, Ignoto pittore siciliano, 1557 circa, *Pietà tra Sant'Agata e Santa Lucia*, olio su tavola, Trapani, Episcopio, dall'Oratorio della "Mortificazione"

dre Stinco serve ad attestare la presenza dell'opera nell'ingresso dell'oratorio alla data del 1880⁴.

Successivamente, nell'anno 1900, il canonico Fortunato Mondello a proposito della tavola scrive «che trovasi nel corridoio che per due porte conduce alla chiesetta chiamata volgarmente la Ficarella»⁵.

Il primo quesito che viene da porsi è sulla provenienza: dalla chiesa di San Domenico, dall'attiguo convento, dall'oratorio di un'altra congregazione, oppure da altro edificio di culto?

A queste domande purtroppo non è possibile, allo stato attuale delle conoscenze, dare risposte in quanto non esistono fonti documentarie sull'opera, tranne le due citate.

La scena rappresentata nel dipinto è una sintesi figurativa tra i temi iconografici della *Deposizione dalla croce* e del *Compianto del Cristo morto*, con al centro del campo visivo la *Pietà* raffigurante Maria che sorregge sulle gambe il corpo senza vita del figlio tra Santa Lucia, alla sua destra, e Sant'Agata, alla sua sinistra.

Domina la composizione una grande croce, in posizione centrale; il corpo esanime di Cristo viene amorevolmente tenuto da Maria secondo il tradizionale modello iconografico, sorto nel secolo XIV in Germania, della *Vesperbild*, «immagine del Vespro», ovvero un gruppo scultoreo con Maria che tiene in grembo il figlio morto, soggetto che non fa riferimento ad alcun passo evangelico o ai vangeli apocrifi ma trae origine dalle tradizioni popolari religiose del Medioevo.

Gesù ripete la posa assunta nelle *Pietà* italiane, prima fra tutte quella in marmo di Michelangelo: è ritratto con l'arto superiore destro che pende esanime dal corpo, un gesto che in letteratura artistica è noto come «braccio della morte» e che trova archetipi nei basorilievi dei sarcofagi romani raffiguranti il cadavere di Ercole o di Meleagro: un mito classico quindi rivisitato nella forma espressiva in chiave cristiana, una sorta di trasposizione

⁴ F. MONDELLO, *Sulle pitture in Trapani dal secolo XIII al secolo XIX e sui pittori trapanesi profili storici*, Trapani 1900, Biblioteca Fardelliana, Trapani (BFTp), ms. 212, trascrizione e note a cura di M. Giacalone, Trapani 2008, p. 46.

⁵ *Ibidem*.



Fig. 2, Ignoto pittore siciliano, 1557 circa, *Pietà tra Sant’Agata e Santa Lucia*, particolare, olio su tavola, Trapani, Episcopio, dall’Oratorio della “Mortificazione”

cristiana di un’esperienza emotiva attinta dalla tradizione pagana. Il braccio destro penzolante e abbandonato diverrà modello iconografico per tante altre figure che rappresentino il Cristo morto, una modalità raffigurativa a cui ricorreranno, nell’arte sacra, artisti come Raffaello e Caravaggio, e in quella laica, Jacques-Louis David ne *La morte di Marat*.

La scena del dipinto trapanese si svolge in primo piano, ai piedi della croce, con uno sfondo di paesaggio del quale il recente restauro ha riportato in luce i dettagli naturalistici e fatto apprezzare le qualità cromatiche grigio-azzurre. Pesanti ridipinture infatti avevano occultato completamente il colore originale del cielo e la parte superiore delle montagne, alterandone la leggibilità. È emerso un paesaggio fluviale o lacustre, animato da figurette e piccole barche, con montagne e colline che si ergono dalle acque, e sulle cui pendici si sviluppano architetture di vario tipo: case, ponti, torri.

La scoperta più rilevante durante il restauro è stato il rinvenimento, ai piedi di Santa Lucia, di alcune lettere sparse facenti parte di un’unica iscrizione: (...) *DE PV *** OR<E>* (...) <C>*ANBRA<I>E P<IN>XI*, oltre che di uno stemma e di una data non ben decifrabile, presumibilmente 1557 o 1587, sovradipinta sullo strato pittorico forse da un restauratore, e di diversa consistenza di colore. Qualsiasi ipotesi si tenti di fare risulta impossibile dare senso compiuto alla frase e la parola Canbraie o Anbraie o AN BRAME dà adito a diverse domande e supposizioni: si riferisce alla città francese, come verrebbe da credere, alla famiglia messinese Cambria, o trapanese Ciambra, oppure ad uno degli artisti palermitani Bramè, Giovan o Giovan Paolo, o ad altro ancora (Fig. 2)?

La chiave di lettura di tutta l’opera, la sua provenienza, la committenza e forse anche l’autore stanno celati in quella frase lacunosa e nello stemma che, purtroppo, allo stato attuale rimangono entrambi enigmatici.

Lo stemma è un inquartato e contiene nel secondo l’aquila dell’Impero e nel terzo i gigli d’Angiò: nel primo e nel quarto sono rappresentati, presumibilmente, dei tavolini o bassi tavoli sui quali sono poggiati cinque oggetti non individuabili; la disposizione di tavoli e oggetti è 2, 1, 2; quelli che sembrano dei tavoli potrebbero indicare una «mensa» e avere un riferimento religioso o ad una congregazione (Fig. 3).

Il tema della *Pietà*, inoltre, potrebbe collegarsi con la particolare devozione che i padri Domenicani avevano verso i *Misteri dolorosi* del Rosario. La *Pietà* è anche uno



Fig. 3, Ignoto pittore siciliano, 1557 circa, *Pietà tra Sant'Agata e Santa Lucia*, particolare, olio su tavola, Trapani, Episcopio, dall'Oratorio della "Mortificazione"

dei sette dolori di Maria, preannunciati dal profeta Simeone in occasione della presentazione di Gesù al tempio: il sesto dolore sarà infatti quello di accogliere tra le braccia il corpo del figlio depresso dalla croce.

Probabilmente fu la committenza, forse vicina all'ordine domenicano o ad una congregazione, a richiedere espressamente all'ignoto autore della tavola di aggiungere al gruppo della *Pietà* le martiri siciliane Lucia (Siracusa, 283-304) e Agata (Catania, 229/235-251) per celebrare un avvenimento o per tributare un ringraziamento alle due Sante.

Il culto verso Sant'Agata è tuttora molto diffuso nella Sicilia orientale e meno in quella occidentale, poco presente nel territorio trapanese anche se lo storico Serraino riferisce che l'odierna ex

chiesa di Santa Lucia, originariamente, era dedicata alle due Sante⁶.

Nel dipinto entrambe recano in mano, ben in evidenza, i loro attributi iconografici: la palma e i simboli del loro martirio. Lucia è raffigurata nell'atto di tenere con la mano sinistra il piattino con gli occhi rivolgendolo verso la croce, in una porzione di spazio che ricade proprio sulla testa di Gesù.

Agata è rappresentata con un manto rosso e lo sguardo dimesso, rivolto verso il basso, mentre tiene con la destra la tenaglia contenente una mammella e con la sinistra il libro.

Nucleo tematico della rappresentazione sembrano essere il dolore di Maria e le sofferenze subite ed accettate dalle due vergini siciliane pur di non rinnegare la propria fede, che il pittore vuole far conoscere, in modo semplificato, ad un pubblico devoto.

Le vesti delle Sante e della Madonna mostrano una tendenza al grafismo e le pose di Lucia e Agata appaiono un po' atteggiate e convenzionali, bloccate all'interno del segno.

L'organizzazione compositiva, con la posizione dominante della croce al centro e con lo sfondo paesaggistico caratterizzato da colline e montagne, presenta notazioni comuni con il *Compianto sul Cristo morto* (1515-1516) di Giovanni Bellini, conservato nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, mentre la *Pietà* rimanda inequivocabilmente al famoso gruppo scultoreo che Michelangelo Buonarroti eseguì tra il 1498 e il 1499 per la Basilica di San Pietro in Vaticano.

⁶ M. SERRAINO, *Storia di Trapani*, III, Trapani 1992, pp. 108 e 115.

Veicolo di divulgazione delle opere dei grandi maestri erano nel secolo XVI le descrizioni, gli scritti e, soprattutto, le riproduzioni con tecniche grafiche e le incisioni, molto apprezzate dagli amatori d’arte ma anche abbondantemente utilizzate per fini devozionali.

Tra le molte copie e riproduzioni della *Pietà*, eseguite con varie tecniche, alcune si riferivano direttamente all’opera michelangelolesca come capolavoro, altre la raffiguravano come una pala d’altare, mentre la maggior parte veniva usata come spunto per immagini devozionali.

In particolare la *Pietà* della pala trapanese trova riferimento nell’incisione di Giulio Bonasone del 1547, che riproduce fedelmente il gruppo michelangeloesco con l’aggiunta della croce alle spalle della Madonna; inoltre l’aureola a raggi, posta sul capo di Gesù nella tavola, ripete fedelmente quella dell’incisione (Fig. 4).



Fig. 4, Giulio Bonasone, 1547, *Pietà sotto la Croce del Gulgata*, incisione, New York, Metropolitan Museum of Art

Padre Stinco ci informa che il dipinto «secondo il parere degli intendenti appartiene al secolo XV; esso è di buona scuola e merita di essere restaurato»⁷.

Fortunato Mondello riferisce che il pittore Antonio Malchiodi, professore di disegno presso il locale Istituto Tecnico, attribuisce la tavola alla scuola del Mantegna, precisando però che «seppur presenta nella sua intelaiatura lo stile del pittore padovano, non conserva i contorni della sua maniera grandiosa e la perfezione dello scorcio. Sono un po’ mozze le figure delle Martiri siciliane e stentate le loro movenze. Però la tavola riesce pregevole per la sua antichità»⁸. Vincenzo Scuderi, a proposito di una perduta «cona» dipinta da Giovanni Panicula nel 1423 «di cui non sappiamo il soggetto», ipotizza, pur non conoscendola, che «potrebbe anche essere (...) la tavola con Deposizione della Croce sino all’Ottocento nell’Oratorio della Ficarella»⁹.

È chiaro che il riferimento dei tre studiosi è alla tavola in esame, ma né la datazione né le attribuzioni sembrano potersi riferire all’opera.

Non risulta facile dare un nome all’autore della tavola sia per assenza di documentazione, sia per la impossibilità di confronti con opere dai caratteri simili.

Presumiamo che sia stato un pittore attivo nella seconda metà del secolo XVI, dell’ambiente manierista siciliano rinnovato da Vincenzo da Pavia, Cesare da Sesto e Polidoro da Caravaggio: un maestro vicino ai Domenicani che con i loro spostamenti veicolavano

⁷ M. STINCO, *Sul regio convento...*, 1880, p. 28.

⁸ F. MONDELLO, *Sulle pitture...*, 2008, p. 46.

⁹ V. SCUDERI, *Arte medievale del Trapanese*, Trapani 1978, p. 103; C. TRASELLI, *L’arte in Trapani nel ‘400*, Trapani 1948, p. 11.

arte e cultura? Un frate-pittore che ebbe modo di conoscere la pala di Bellini e la *Pietà* di Michelangelo attraverso testi incisori e si esprime con una pittura convenzionale, priva di slanci inventivi¹⁰? Il pittore palermitano Anton Paolo Bramè (1560-post 1617), il cui cognome, per mera ipotesi, potrebbe essere indicato nell'iscrizione? Se si volesse prendere in considerazione questa ipotesi, bisognerebbe però ritenere più probabile la data 1587.

In particolare, nella configurazione della Madonna, anche se alterata da un intervento ottocentesco, si possono riscontrare riferimenti alla *Pietà* (1543 circa) attribuita a Mariano Riccio, allievo di Polidoro, eseguita per la chiesa della Maddalena, annessa al convento delle Repentite (ora al Museo Regionale di Messina), soprattutto per la forma del copricapo di Maria e per la posizione della gamba sinistra di Cristo che si accavalla sulla destra¹¹.

Di pittori attivi a Trapani nella seconda metà del secolo XVI conosciamo i nomi di Giuseppe Arnino, Francesco Soprano, Giampietro Rizzo (frate domenicano miniatore), Andrea Carreca *senior*, dei quali, tranne che dell'Arnino, non ci sono pervenute opere.

Anche se la rigidità dello schema iconografico e delle figure delle Sante sminuisce la qualità del dipinto, tuttavia risulta apprezzabile il brano di fondo con i particolari naturalistici e architettonici del paesaggio. La qualità inferiore di alcune parti è anche da attribuire ad un impoverimento dello strato pittorico, a talune spellature che mettono in evidenza i segni grafici e agli appesantimenti aggravati dalle ridipinture¹².

¹⁰ Per la pittura siciliana del secolo XVI si veda: T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia Orientale*, Napoli 1993; EADEM, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia Occidentale*, Napoli 1998; EADEM, *Pittura della Tarda Maniera nella Sicilia Occidentale (1557-1647)*, Palermo 2011.

¹¹ Per la pala del Riccio si veda: EADEM, *Pittura del Cinquecento...*, 1993, pp. 155-158, tav. XXXIV.

¹² Al di là del valore intrinseco, si è deciso di pubblicare l'opera al fine di acquisire ulteriori, possibili, informazioni che possano chiarire gli aspetti enigmatici e soprattutto dare un nome alla famiglia o alla comunità cui è appartenuto lo stemma.

Una pala di Giovanni Paolo Fonduli, cremonese, nella Sicilia del Cinquecento

MARCO TANZI, *UNIVERSITÀ DEL SALENTO*

Cinque o sei anni fa mi fu mostrata come possibile problema cremonese questa grande tavola cinquecentesca (196x146 cm) in collezione privata, raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Maria Maddalena, Alberto Carmelitano, Giovannino, Francesco e Benedetto* (Fig. 1): l'interessante pala d'altare tradisce in effetti molti caratteri stilistici della scuola pittorica della città lombarda, in diretta relazione con le opere dei fratelli Campi. Al contempo, tuttavia, evidenzia peculiarità formali tanto specifiche da non accordarsi con nessuno dei pittori più noti attivi a Cremona, usciti dalle botteghe dei vari esponenti della famiglia o da quell'altra, attrezzatissima e numerosa, di Bernardino Campi, omonimo ma non parente dei tre figli di Galeazzo: Giulio, Antonio e Vincenzo. I modelli di riferimento più pertinenti sono da riconoscere nella fase giovanile di Antonio Campi, a partire dalla prima opera nota, la *Sacra Famiglia con San Girolamo e un devoto* (*Guidobaldo Possevino*) del 1546, ora in Sant'Ilario (Fig. 2); quindi nel ciclo delle otto *Storie di giustizia* eseguite dal 1549 in collaborazione con il fratello maggiore Giulio per il Collegio dei Giureconsulti di Brescia nel Palazzo della Loggia, divise tra la Pinacoteca Tosio Martinengo e il Museo di Budapest¹.

Negli anni quaranta del XVI secolo a Cremona si producono una serie di dipinti d'altare raffiguranti la *Madonna con il Bambino e Santi* esemplate su una tipologia specifica: la stessa che si riflette, a date più avanzate, nella nostra tavola. Intendo la cosiddetta *Pala Roncaroli* del fratello Giulio (1544) già in San Domenico a Cremona e ritrovata in Palazzo Farnese a Roma, la *Pala Oldoini* di Camillo Boccaccino eseguita nello stesso anno per il medesimo tempio dei Predicatori, ora nella pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone» di Cremona (inv. 97), e la *Pala Coldiroli* di Bernardino Campi (1548),

¹ Per la pala in Sant'Ilario si veda G. RODELLA, n. 49, in *Restituzioni 2006. Tredicesima edizione. Tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra, Cornuda 2006, pp. 274-277; per le tele bresciane A.L. CASERO, *Le 'Storie di giustizia' di Giulio e Antonio Campi per il palazzo della Loggia*, in *Brescia nell'età della maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra a cura di E. Lucchesi Ragni-R. Stradiotti, Cinisello Balsamo 2007, pp. 112-150.



Fig. 1, Giovanni Paolo Fonduli, ottavo decennio XVI secolo, *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Maria Maddalena, Alberto Carmelitano, Giovannino, Francesco e Benedetto*, tavola, collezione privata (archivio dell'autore)

Giovanni Paolo Fonduli, o Fondulo, (Castelleone ?, circa 1545/1550 – Palermo, *post* 1600), l'allievo prediletto di Antonio Campi, il quale ne parla in termini molto lusinghieri nella sua Cremona fedelissima, pubblicata nel 1585³. Il pittore lascia Cremona per scendere in Sicilia nel 1568 al seguito di Francesco Ferdinando d'Avalos, marchese di Pescara e governatore dello Stato di Milano – e, va ricordato, principale *sponsor* in questa veste, con la moglie Isabella Gonzaga, di Bernardino Campi presso l'aristocrazia milanese –, che in quell'anno diventa, appunto, viceré di Sicilia. Dopo la morte

già in San Francesco, pure conservata nella raccolta cittadina (inv. 128)². Anche la tavolozza utilizzata rispecchia una gamma cromatica smagliante e basata su accordi raffinati che è tipica di questa produzione; certi abbinamenti eleganti ma quasi obbligati tra rosa e azzurri, quegli altri più autentici tra verdi delicati che vanno rapidamente verso il marcio e rossi chiari, laccati, con trasparenze opalescenti; mentre il contrasto tra il verdone acceso della tenda e il grigio dei finti marmi impreziositi dagli elementi architettonici è un'ennesima costante della pittura cremonese che precede la metà del secolo, più direttamente segnata dall'attrazione verso la Mantova di Primaticcio.

Come si diceva, tuttavia, l'autore mostra caratteristiche stilistiche estremamente peculiari che si accordano molto bene con la produzione siciliana di

² Per questi dipinti degli anni quaranta rimando a M. TANZI, «Una delle più preziose gioie di Cremona»: la pala Roncaroli già in San Domenico, in M. Tanzi-L. Bellingeri, *Due novità per il catalogo di Giulio Campi, in I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra a cura di G. Bora-M. Zlatohlávek, Milano 1997, pp. 49-58; M. MARUBBI-R. MILLER, nn. 55, 75, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo 2003, pp. 90-91, 110-112.

³ Per un consuntivo recente su Giovanni Paolo Fonduli si veda T. PUGLIATTI, *Pittura della tarda Maniera nella Sicilia occidentale (1557-1647)*, Palermo 2011, pp. 63-82; con bibliografia precedente.

del d'Avalos, avvenuta nel 1571, il cremonese entra nelle grazie dei successivi regnanti dell'isola: Carlo d'Aragona Tagliavia, duca di Terranova, e Marcantonio Colonna, protagonista della battaglia di Lepanto. Di conseguenza diviene l'artista prediletto della più esclusiva nobiltà palermitana legata alla corona, che gli consente di ottenere commissioni di elevato prestigio nel corso di tutto l'ultimo quarto del secolo.

Il dipinto rivela con chiarezza una contaminazione tra la maniera cremonese, avvertibile principalmente nelle scelte formali del gruppo della Madonna con il Bambino – ripeto: una tipologia specifica elaborata a Cremona nel quinto decennio –, e un curioso insieme di motivi di carattere raffaellesco nell'impaginazione della scena e nelle figure degli altri santi. Che Giovanni Paolo Fonduli guardasse a Raffaello è ben noto, in primo luogo anche grazie alla



Fig. 2, Antonio Campi, 1546, *Sacra Famiglia con San Girolamo e un devoto* (Guidobaldo Possevino), tela, Cremona, Sant'Ilario (Mantova, Archivio Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Cremona, Lodi e Mantova; Diocesi di Cremona, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici, autorizzazione F47/19 del 02/09/2019)

copia dell'*Andata al Calvario* (lo *Spasimo di Sicilia*) – dipinta dall'urbinate per Santa Maria dello Spasimo a Palermo, ora al Prado (inv. P00298) –, eseguita nel 1574 per volontà di Carlo d'Aragona, destinata a ornare la cappella maggiore della chiesa di San Domenico di Castelvetro, di patronato della sua famiglia, insieme alla *Sacra Famiglia con Sant'Anna e altri Santi*, dell'anno precedente, non più *in loco* ma pervenuta nel corso del Novecento nell'Arcivescovado di Mazara del Vallo (Fig. 3)⁴. Va però rimarcato che buona parte delle composizioni del cremonese appaiono mediate da modelli incisi raffaelleschi e non solo, che sono una delle sue principali fonti d'ispirazione, come la *Deposizione dalla croce* nella chiesa madre di Villafrati, che è chiaramente derivata

⁴ EADEM, *Pittura della tarda Maniera...*, 2011, pp. 65-68, figg. 30, 33.



Fig. 3, Giovanni Paolo Fonduli, 1573, *Sacra Famiglia con Sant'Anna e altri Santi*, tavola, Mazara del Vallo, Arcivescovado (Palermo, foto Francesco Pedone)

pani, patrono e protettore dell'ordine carmelitano, fa sospettare che la tavola possa trovare la sua provenienza originaria su un altare dedicato al patrono di Trapani, di Erice e compatrono di Messina, o comunque da una chiesa carmelitana dell'isola.

Mi sembra in conclusione opportuno produrre qualche confronto tra i personaggi della tavola e quelli delle opere più celebri di Giovanni Paolo Fonduli. In particolare il profilo della Maddalena trova sicuri riscontri in quello della stessa santa ai piedi del Crocifisso – intensamente campesco – del 1573 in San Domenico a Palermo, in quella

da un prototipo in cui riflessioni raffaellesche si incrociano con il «modello in cera realizzato a Roma da Jacopo Sansovino sullo scorcio del primo decennio su richiesta di Perugino che, come rammenta Vasari, “gli fece fare per sé molti modelli di cera, e fra gli altri un Cristo deposto di croce, tutto tondo, con molte scale e figure, che fu cosa bellissima”, ed evocato (...) dalla tavoletta di ambito peruginesco conservata oggi a Bassano»⁵, forse giuliesco che tuttavia non sono ancora riuscito a individuare con precisione, tra Mantova e Cremona, di cui si conosce un'identica redazione padana, di dimensioni leggermente ridotte, nella Galleria dell'Arcivescovado di Milano (inv. 240), già nella collezione del cardinale Cesare Monti⁶.

La posizione di sicuro rilievo accordata, alla destra della Vergine – alla sinistra per lo spettatore –, a Sant'Alberto degli Abati, di Tra-

⁵ EADEM, *Pittura della tarda Maniera...*, 2011, p. 81, fig. 45; per il prototipo si veda A. BISCEGLIA, n. 1.13, in *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di M. Faietti-C.T. Gallori-T. Mozzati, Firenze 2018, pp. 114-115, 132, con bibliografia precedente.

⁶ Si conosce una redazione padana identica alla *Deposizione* di Villafrati, di dimensioni leggermente ridotte, nella Galleria dell'Arcivescovado di Milano (inv. 240), già nella collezione del cardinale Cesare Monti: si veda F. FRANGI, n. 30, in *Quadreria dell'Arcivescovado*, Milano 1999, pp. 46-47, con riferimento a «Pittore mantovano (metà del XVI secolo)».

Una pala di Giovanni Paolo Fonduli, cremonese, nella Sicilia del Cinquecento,



Fig. 4, Giovanni Paolo Fonduli, 1586, *Annunciazione* (particolare), tavola, Palermo, Santa Maria di Portosalvo (Palermo, foto Francesco Pedone)

della già citata *Deposizione* di Villafrati, e in quello dell'arcangelo Gabriele nell'*Annunciazione* del 1586 in Santa Maria di Portosalvo (Fig. 4), sempre nel capoluogo siciliano⁷. Il languore fin troppo esibito dal Sant'Alberto si riflette nel volto della Vergine e in quello delle Sante Eulalia e Maria Maddalena nella *Madonna in gloria* e in *i Santi protettori di Palermo* del 1578 nella cappella dell'ex Collegio di San Rocco (oggi sede Dipartimento universitario di Scienze politiche), commissionata dal viceré Marcantonio Colonna per la cessazione del morbo che aveva funestato Palermo dal 1575 al 1577; ma soprattutto nella protagonista della grande tavola con il *Martirio di Santa Caterina* del 1584 in Santa Maria la Nova, ancora a Palermo⁸. Per le fisionomie leggermente più caricate di San Francesco e San Benedetto, alla destra per chi guarda, si rimanda al campionario di santi barbuti e atticiati delle varie opere del cremonese in Sicilia, dal *Transito della Vergine* di Sciacca, dove Giovanni Paolo Fonduli portava a termine e metteva in opera

⁷ Per queste opere si veda T. PUGLIATTI, *Pittura della tarda Maniera...*, 2011, figg. 32, 38, 45.

⁸ EADEM, *Pittura della tarda Maniera...*, 2011, figg. 34, 37.

una tavola iniziata quindici anni prima da Vincenzo da Pavia, alle già menzionate *Sacra Famiglia con Sant'Anna e altri Santi* ora a Mazara del Vallo e *Madonna in gloria e i santi protettori di Palermo*; ciò valga anche per la tipologia del volto, remotamente campesca, della Vergine⁹.

Si tratta, in definitiva, di un dipinto pregevole e di notevole importanza storica, perché rappresenta una sorta di *unicum* in mano privata del catalogo del raro Giovanni Paolo Fonduli, cremonese di nascita e palermitano d'adozione. Che si distingue in modo singolare sul versante stilistico per la ripresa di modelli padani degli anni quaranta del Cinquecento, quelli che hanno avuto un peso notevole sulla sua formazione, a date ben più avanzate nel secolo, verosimilmente nel corso dell'ottavo decennio per i confronti con le opere corredate di una datazione sicura in quel torno di tempo in cui l'allievo di Antonio Campi diventa una personalità artistica di primo piano nella Sicilia spagnola.

⁹ EADEM, *Pittura della tarda Maniera...*, 2011, *passim*.

Arte e scienza nel Barocco: convergenze e divergenze

PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ, *UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA*

Un aspetto essenziale nella configurazione del Barocco è la ripercussione che la scienza moderna, le scoperte e le esperienze di personalità come Galileo Galilei o Johannes Keplero hanno avuto sul campo delle arti¹. L'ambito scientifico e filosofico del Seicento mostrano un importante dinamismo. Nonostante la persistenza dell'aristotelismo, il percorso intrapreso da Copernico, rafforzato dalle indagini di Keplero, Galileo e Newton, pone le basi del metodo scientifico. Parallelamente, nel campo della filosofia, si sviluppa, insieme all'empirismo di matrice inglese, il razionalismo francese fondato sul dubbio metodico di Cartesio. Così, quelle idee di conoscenza basate sulla sperimentazione emerse nel Cinquecento, si consolidano e vengono approfondite nel Seicento. La natura cessa di essere qualcosa di magico e l'osservazione viene concepita come uno strumento indispensabile per comprenderla nella sua interezza. Questo fenomeno, che ha comportato una radicale modificazione spirituale e ha portato dalla fiducia quasi acritica verso le dottrine aristoteliche fino alla creazione della scienza sperimentale, supposeva mutamenti trascendentali in quasi tutti gli aspetti della cultura e della realtà sociale, incidendo in modo molto significativo nel divenire delle arti del tempo. Lo sviluppo delle discipline scientifiche, infatti, ha contribuito all'allontanamento dell'arte dal suo ruolo di strumento di conoscenza della realtà oggettiva e razionale, spezzando così uno degli elementi fondamentali della tradizione rinascimentale. Per questo motivo, e anche se le basi epistemiche che facevano della rappresentazione della natura un compito comune della cosmovisione – rappresentazione delle leggi matematiche che stanno alla base dei fenomeni o delle rappresentazioni figurative della realtà attraverso belle immagini –, nell'Europa barocca si biforcano i percorsi dell'arte e della scienza, nella misura in cui entrambe si consolidano come ambiti distinti, con finalità specifiche (Fig. 1)².

Il Seicento riveste un'importanza capitale nella storia del pensiero scientifico perché vede la nascita di una nuova scienza moderna, sperimentale e quantitativa, destinata a svilupparsi nei secoli successivi. Nel Seicento furono sostituiti la fisica qualitativa dalla fisica quantitati-

¹ Su questo aspetto si vedano *Seventeenth Century Science and the arts*, H. Howell (ed.), Princeton 1961; G. DELEUZE, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona 1989; *Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*, L. Daston (ed.), New York 2004; J.R. MARCAIDA, *Arte y ciencia en el Barroco español*, Madrid 2014; *Palas y las musas. Diálogos entre la Ciencia y el Arte*, vol. 2 M.O. Sáenz González (coord.), México 2016.

² M. SÁNCHEZ MEDINA, *Aproximación filosófica a la relación arte-ciencia en el Barroco*, in *Palas y las musas. Diálogos entre la Ciencia y el Arte...*, vol. 2, 2016, pp. 29-51, in part. 48.



Fig. 1, Johannes Vermeer, 1688, *L'astronomo*, Parigi, Museo del Louvre

va, il cosmo gerarchico e chiuso da un universo indefinito, e il mondo della percezione immediata dal mondo del pensiero del matematico. Tutto ciò si presentava ancora nuovo e per scoprirlo era necessaria una vera rivoluzione, guardare il mondo con occhi nuovi. La cosiddetta “rivoluzione scientifica” fu in realtà un processo graduale che durò almeno due secoli. Alcuni studiosi la fanno risalire alla metà del XVI secolo quando, nel 1543, furono pubblicati la *Fabrica humani corporis* di Vesalio e il *De revolutionibus orbium coelestium libri di Copernico*, mentre altri la incentrano nell'epoca di Galileo, Keplero e Cartesio. Ma sarà solo verso la fine del XVII secolo, quando le relazioni dell'uomo con il suo ambiente raggiungeranno un sufficiente grado di oggettivazione e razionalizzazione, che sarà possibile parlare di scienza moderna nel senso stretto del termine. Nella seconda metà del secolo il grande cambiamento è terminato, nonostante la fase più importante di quella rivoluzione si sia verificata soprattutto nella prima metà del secolo³.

Indubbiamente, la nuova visione del mondo e le circostanze scientifiche e filosofiche del Seicento, influenzarono la cultura artistica del Barocco in modi molto diversi; e sebbene proprio allora la società moderna definì i diversi percorsi che l'arte e la scienza intrapresero, furono innumerevoli i collegamenti e i punti di incontro tra i due fenomeni. Pertanto, in un momento in cui la scienza assumeva un ruolo dominante, il fatto che la visione artistica fosse caratterizzata da una preoccupazione per la verosimiglianza nella rappresentazione del mondo materiale, difficilmente poteva essere casuale⁴. Inoltre, come ha sottolineato Martin, quando Bacon scrive del metodo sperimentale nella scienza nel *Novum Organum*, si esprime in termini che potrebbero essere interpretati quasi come un manifesto estetico che afferma la superiorità del realismo barocco sulla fantasia manierista, egli infatti sostiene: «Coloro che propongono, non congetture e favole, ma discussione e conoscenza; che sono decisi a non inventare capricci e favole, ma a guardarsi dentro come se volessero sezionare la natura di questo mondo reale, devono consultare solo le cose stesse»⁵.

Ma non solo, la scoperta delle leggi del movimento e dei fondamenti della natura, portò l'uomo barocco a interrogarsi sul suo rapporto con l'ambiente, che si rifletteva in opere dove gli esseri umani apparivano in mezzo a un grande disordine e confusione di oggetti, esseri e colori, come nel caso di *La caccia all'ippopotamo* di Rubens, opera in cui gli animali sono rappresentati con precisione zoologica e viene considerata un'allegoria della lotta tra l'uomo e la natura. Le teorie scientifiche sul tempo e sullo spazio hanno avuto implicazioni anche per l'arte, tanto che l'accettazione della visione copernicana coincide con il momento in cui si comincia a rilevare il fascino esercitato dallo spazio nell'immaginario degli artisti; e molti di loro esploreranno il modo in cui tempo e natura interagiscono, cogliendo momenti insieme eterni e istantanei, come accade con alcuni paesaggi olandesi in cui sono rappresentate scene d'acqua che si muovono veloci e si gelano in un istante, o con nature morte, dove l'artificio della pittura riesce a

³ Si veda, P. DEAR, *La revolución de las ciencias. El conocimiento europeo y sus expectativas, 1500-1700*, Madrid 2007.

⁴ P. REVENGA DOMÍNGUEZ, *Un alboroto magnífico*, in *Palas y las musas...*, 2016, pp. 9-27, in part. 17.

⁵ J.R. MARTÍN, *Barroco*, Madrid 1986, pp. 63-64.

fermare il passaggio del tempo e, con esso, l'inesorabile processo di degrado degli elementi naturali rappresentati (Fig. 2)⁶.

Inoltre, i risultati dell'osservazione astronomica sono percepibili nelle opere d'arte fin dal primo Seicento, il che a sua volta testimonia gli stretti legami personali che talvolta intercorrono tra scienziati e artisti. Così che quando Adam Elsheimer, nel 1609, dipinse la *Fuga in Egitto* come scena notturna colse una convincente presentazione della Via Lattea che attraversa diagonalmente il cielo stellato, ed essa costituisce la prima immagine realistica della nostra galassia in un'opera d'arte⁷; mentre il Cigoli nella sua *Immacolata Concezione* della Cappella Paolina di Santa Maria Maggiore dipinge la luna crescente su cui la Vergine Maria poggia i piedi, come nella descrizione di Galileo, cioè con una superficie «irregolare, scabra e piena di cavità e sporgenze», essendo questa immagine del 1612 una delle prime rappresentazioni artistiche di ciò che Galileo vide con il cannocchiale nelle sue osservazioni astronomiche (Fig. 3)⁸.



Fig. 2, Peter Paul Rubens, 1615 circa, *Caccia all'ippopotamo*, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek

Allo stesso tempo, anche dispositivi ottici come la camera oscura, la lanterna magica e altri meccanismi, suscitarono l'interesse di pittori e scienziati. Keplero utilizzò la camera oscura per disegnare un paesaggio, compito che svolse, secondo le sue stesse parole, «non come pittore, ma come matematico»⁹. Da parte sua, Carel Fabritius ha usato specchi convessi per le prove di visione grandangolare brevettate in alcune sue opere, mentre Johannes Vermeer ha fatto abbondante uso della camera oscura per realizzare molte delle sue vedute urbane, facendosi apprezzare in altri suoi dipinti dei «circoli di confusione» o aloni intorno ai personaggi, fenomeni di rifrazione della luce e invisibili che il pittore doveva cogliere mediante l'utilizzo di meccanismi ottici¹⁰.

Degno di nota è anche il fatto che la diffusione della conoscenza della natura fosse strettamente legata alle arti figurative, poiché in età moderna furono prodotte un gran numero

⁶ P. REVENGA DOMÍNGUEZ, *Un alboroto...*, 2016, p. 18.

⁷ Fino al 1609, anno in cui Galileo impiegò uno dei suoi telescopi di nuova invenzione per osservare nel dettaglio la Via Lattea, non si sapeva che essa era composta da un'infinità di stelle indipendenti e veniva rappresentata come una macchia bianca. Poiché il dipinto di Elsheimer fu realizzato a Roma nello stesso anno, e considerati i suoi documentati contatti con gli astronomi, sembra evidente che egli fosse venuto presto a conoscenza degli esperimenti di Galileo.

⁸ Nel 1610 venne pubblicato a Venezia *Sidereus Nuncius* di Galileo, un trattato di astronomia che includeva le sue osservazioni sulla superficie lunare. Cigoli, amico di Galileo, che era a conoscenza di queste scoperte non esitò a utilizzarle per il suo affresco. Nel 1612, in una lettera inviata a Galileo lo scienziato Federico Cesi infatti scriveva: «Cigoli s'è portato divinamente nella cupola della cappella di S. S.ta a S. Maria Maggiore, e come buon amico e leale, ha, sotto l'immagine della Beata Vergine, pinto la Luna nel modo che da V.S. è stata scoperta, con la divisione merlata e le sue isolette», cit. in R. BUONANNO, *La fine dei Cieli di Cristallo. L'astronomia al bivio del '600*, Milano 2010, p. 90.

⁹ J.R. MARTIN, J.R., *Barroco*, p. 67.

¹⁰ CH. SEYMOUR, *Dark Chamber and Light-Fillet Room: Vermeer and the Camera Obscura*, in "Art Bulletin", 46, 1964, pp. 323-331.



Fig. 3, Adam Elsheimer, 1609, *Fuga in Egitto*, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek

di immagini per illustrare trattati di storia naturale: schizzi, dipinti, acquerelli e, in una fase successiva, un *corpus* di incisioni ricavate da queste immagini, che furono pubblicate in grandi volumi su argomenti come l'anatomia, la botanica o la zoologia, le cui tavole sono espressione di quel crescente empirismo che contribuì a generare il naturalismo dell'arte barocca. Ne sono un buon esempio le incisioni che accompagnano i volumi pubblicati dal gesuita tedesco Athanasius Kircher, scienziato e intellettuale di spirito enciclopedico, che fu autore di un'ampia opera scritta che comprende numerosi trattati stampati e

riccamente illustrati, in cui affrontò sia temi umanistici sia i progressi scientifici dell'epoca, essendo uno dei suoi testi più importanti *Ars magna lucis et umbrae*, stampato nel 1646, in cui descrive vari meccanismi legati alla luce e alle ombre, tra i quali presenta nuovi modelli di camera oscura e diversi fantastici disegni di meridiani (Fig. 4)¹¹.

È invece nota l'influenza che il *Trattato sulle passioni dell'anima* di Cartesio ebbe su Charles Le Brun¹², che nel 1688 tenne un discorso emblematico all'Accademia di Pittura e Scultura sulla rappresentazione pittorica delle passioni che dovrebbero servire da modello per tutta la scuola classicista francese, e nel cui sviluppo ha riprodotto il modello cartesiano degli opposti accoppiati, la cui pretesa è di stabilire un catalogo di tutte le passioni universali, nonché di definirle morfologicamente e spiegare come dovrebbero essere disegnate¹³. Il metodo di espressione delle passioni attraverso gesti e atteggiamenti non fu un'invenzione barocca, poiché era già stato formulato da artisti e teorici del Cinquecento, ma nel barocco questa preoccupazione riaffiora in campo artistico come una delle conseguenze del naturalismo. L'urgenza di ampliare la gamma dell'esperienza sensoriale e di approfondire e intensificare l'interpretazione dei sentimenti è ciò che distinguerà l'atteggiamento barocco da quello rinascimentale in questo campo.

Ebbene, nonostante i tanti esempi che si possono citare per illustrare il costante movimento tra sapere scientifico ed espressione artistica del Seicento, ciò che è davvero notevole quando si parla dell'impatto sulle arti del Barocco nell'emergere della scienza moderna -o *Scienza Nuova*, come la chiamava Vico-, è proprio la separazione tra i campi di azione della scienza e dell'arte. Nel Seicento l'arte iniziò uno sviluppo autonomo rispetto alle specialità prettamente scientifiche, da quando Galileo, ma soprattutto Bacone o Cartesio, si resero indipendenti dalla pratica artistica, terminando con uno dei pilastri fondamentali dell'estetica del Rinascimento e del Manierismo. Sotto l'influenza dualistica della filosofia di Cartesio, diversi trattati dell'epoca mostrano la consapevolezza di un'apertura nella vi-

¹¹ Si veda I. GÓMEZ DE LIAÑO, *Athanasius Kircher Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid 1990.

¹² S. GREENBERG, *Descartes on the Passions. Function, Representation, and Motivation*, in "Noûs", 41, 2007, pp. 714-734.

¹³ X. BELLÉS, *Les emocions classificades*, in "Métode", 60, 2009, pp. 80-85.

sione del mondo, che ha portato i temi dell'arte e della bellezza non solo ad allontanarsi da quelli della scienza, ma anche ad assumere un posizione subordinata rispetto ad essa. Temi come l'ispirazione, l'ingegno o *l'inventio* come qualità artistiche, di fronte al rigore metodico razionalista, annunciano la linea di demarcazione che per diversi secoli segnerà lo spazio di entrambi.

Esponente di questa nuova concezione che distingueva nettamente i problemi e

gli obiettivi della scienza e dell'arte, Galileo Galilei, in quanto scienziato, era ben consapevole delle differenze che separavano entrambi i fenomeni, ma anche delle possibilità che aveva l'arte e non la scienza. Per lui la grandezza della scienza stava nei suoi "limiti", perché grazie ad essi ha raggiunto l'accuratezza, mentre l'arte non aveva i vantaggi della scienza, ma nemmeno aveva i suoi limiti. Nell'affrontare questo tema, Galileo affermava: «gli scienziati devono accontentarsi di essere quei lavoratori meno sublimi che cercano il marmo nelle profondità della terra e lo portano in superficie affinché l'artista possa crearne meraviglie», e mettendo a confronto arte e scienza giunse alla conclusione che erano incomparabili, perché avevano obiettivi e possibilità differenti¹⁴.

Da parte sua, René Cartesio non credeva che il metodo razionale, l'unico valido per lui, fosse applicabile a questioni artistiche o estetiche, per le quali mostrava scarso interesse. Riteneva che la considerazione di qualcosa come piacevole e bello fosse un giudizio assolutamente soggettivo e che la creazione di un artista fosse un'attività irrazionale. Nel *Discorso sul metodo* scrive che i migliori poeti sono quelli che hanno idee piacevoli e sanno esprimerle affettuosamente e pittorescamente, e, inoltre, afferma che la poesia e l'eloquenza sono doni dello spirito, più che frutti dello studio, qualcosa che, senza dubbio, può essere esteso al resto delle arti¹⁵. Questa divisione cartesiana tra doni dello spirito e frutti dello studio, stabilisce implicitamente l'autonomia del mondo del sentimento rispetto a quello della scienza, essendo questa una delle chiavi che spiegherebbero il gusto dell'arte barocca per un mondo espressivo, in cui tutti i tipi di sentimenti ed emozioni trovano il loro supporto¹⁶.

A sua volta una figura di spicco nel campo della scienza come Blaise Pascal, noto per i suoi importanti contributi fisici e matematici, indica i limiti del discorso razionale. Uomo del suo tempo, Pascal ci mostra, dalla sua nota lungimiranza riguardo alle "verità del cuore" che la ragione non comprende, un modo in cui si presenta il dubbio esisten-

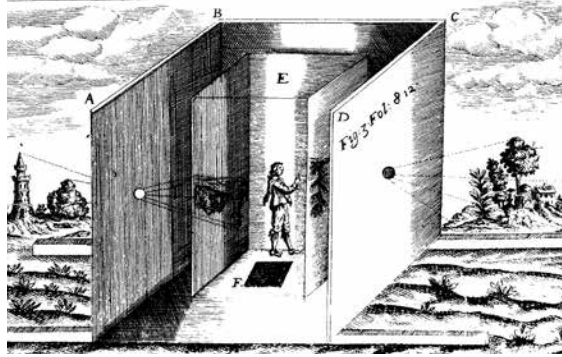


Fig. 4, Athanasius Kircher, 1646, *Illustrazione della camera oscura "portatile"*, in *Ars Magna Lucis et Umbra*

¹⁴ W. TATARKIEWICZ, *Historia de la estética III*. Madrid 1991, pp. 370-371. Per l'attitudine estetica di Galileo Galilei si veda E. Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought*, La Haya 1954.

¹⁵ W. TATARKIEWICZ, *Historia de la estética...*, 1991, pp. 465-471.

¹⁶ F. CHECA-J.M. MORÁN, *El Barroco*, Madrid 1982, p. 20.

ziale che attraversa tutto quel periodo e che sta tracciando il separazione tra ragione e sentimento come supporto epistemico del rapporto arte e scienza che ci riguarda¹⁷.

Ad ogni modo, separando il concetto di scienza moderna dall'universo dell'arte, la cultura artistica del Seicento risponde -nelle parole di Benévolo- o intellettualmente, accentuando il suo formalismo e attribuendo alle sue regole storiche un valore convenzionale, oppure trasferendo il proprio campo di azione alla sfera sentimentale ed emotiva¹⁸. Le molteplici possibilità che offre l'arte saranno ampiamente esplorate dai maestri del Barocco, che rivolgono la loro attenzione al proprio lavoro artistico e ai procedimenti tecnici, cioè alla creatività intesa come facoltà dell'immaginazione. Questa nuova autonomia di indagine ha spinto gli artisti a sperimentare tutte le vie creative e a rifiutare ogni atteggiamento dogmatico, mentre la crescente tendenza a liberare l'arte da rigide norme li ha portati a rivendicare autonomia estetica e libertà tecnica, dando vita alla moderna sperimentazione formale con la sua immaginazione.

L'arte è il prodotto dell'immaginazione e attraverso questa facoltà gli artisti si avvicinano alla realtà e sperimentano la possibilità di andare oltre, di abbracciare uno spazio e un tempo più ampi, superando i limiti della realtà per estendere l'esperienza al limite del possibile. La poetica barocca recupera e sviluppa la concezione classica dell'arte come mimesi o imitazione e, così, l'arte del Seicento esprime l'accettazione del mondo materiale attraverso la rappresentazione realistica - almeno in apparenza - dell'uomo e della natura. Tuttavia, lo scopo di questa rappresentazione non è capire meglio cosa viene rappresentato, bensì impressionare, commuovere e persuadere. Come sottolinea Argán, «l'arte barocca non aggiunge nulla alla conoscenza oggettiva o positiva della natura o della storia; la scienza esiste già per indagare la natura, e per ricostruire e spiegare le vicissitudini del passato c'è la storiografia»¹⁹. L'arte è una tecnica di persuasione e rappresenta il verosimile, idee già espresse da Aristotele nella *Poetica* e nella *Retorica* che, insieme all'*Oratorio* di Cicerone, saranno i testi su cui si baserà la concezione artistica e le teorie estetiche del XVII secolo²⁰.

Lo scopo dell'arte barocca è persuadere, non dimostrare. Ma per persuadere, essa deve offrire un'immagine convincente e dinamica, che si ottiene solo attraverso il concorso di tutte le risorse tecniche e formali combinate tra loro per far sembrare vero ciò che è stato creato dall'immaginazione, o semplicemente intuito. La poetica barocca fa dell'illusione e della finzione il mezzo per proporre un'altra realtà capace di sostituire quella vera²¹. Niente è reale, ma plausibile; non c'è visione sicura, ma apparenza illusoria. Questo spiega l'ampia gamma di risorse tecniche e formali dell'arte del tempo, come i giochi di luce e ombra, la proliferazione di inganni ottici o *trompe l'oeil*, la moltiplicazione dei motivi, il colossale delle proporzioni, la liquidazione della stabilità della forma esterna, e tanti altri artifici che giocano con i sensi per impressionare e coinvolgere lo spettatore.

¹⁷ M. SÁNCHEZ MEDINA, *Aproximación filosófica...*, 2016, p. 37.

¹⁸ Si veda, L. BENÉVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento: la arquitectura clásica*, vol. II, Barcelona 1988.

¹⁹ G.C. ARGAN, *Renacimiento y Barroco. II De Miguel Ángel a Tiepólo*, Madrid 1999, p. 262.

²⁰ Su questi aspetti si vedano Idem, *Renacimiento y Barroco...*, 1999, pp. 262-264, e IDEM, *La retórica aristotélica y el barroco. El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca*, in "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas", 96, 2010, pp. 111-116.

²¹ Si veda P. REVENGA DOMÍNGUEZ, *Artificio, elocuencia expresiva y percepción visual: el protagonismo de la luz en la pintura barroca*, in *Palas y las musas...*, 2016, pp. 125-158, in part. 126.

Il Gesù tra i dottori e l'uso dei modelli dipinti in Orazio Borgianni

ANTONIO VANNUGLI, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL PIEMONTE ORIENTALE**

Nessuna fonte contemporanea menziona tra i temi trattati da Orazio Borgianni quello di Gesù tra i dottori¹. Un dipinto di questo soggetto è invece attestato nell'inventario dell'aragonese Juan de Lezcano, redatto a Napoli nel 1631, in questi termini: «*La disputa de Cristo con los doctores quadro mediano del dicho Borgan original*»². Lezcano visse a Roma tra il 1609 e il 1616 come segretario di Francisco de Castro, ambasciatore di Spagna presso la Santa Sede e quindi viceré di Sicilia e VIII conte di Lemos, e a Roma divenne amico del pittore³. Alla fine del 1615 Orazio lo nominò esecutore testamentario, incaricandolo di vendere i quadri che alla propria morte sarebbero rimasti in bottega per pagare le doti alle nipoti, una abitante a Roma e tre a Palermo⁴. La sola altra menzione antica di «tela d'imperatore a giacere, historia di Christo fra i dottori. Mano del Borgiani, cornice alla fiorentina intagliata e dorata», risale all'inventario del cardinale Decio Azzolino compilato a Roma verso il 1675⁵.

* *A Maricetta, ricordando con gratitudine l'invito a parlare di Borgianni all'Università di Palermo nel 2008.*

¹ Su Orazio Borgianni (Roma 1574-1616) cfr. G. BAGLIONE, *Vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642.*, Roma 1642, pp. 140-143; M. GALLO, *Orazio Borgianni, l'Accademia di S. Luca e l'Accademia degli Humoristi: documenti e nuove datazioni*, in "Storia dell'arte", 76, 1992, pp. 296-345; G. PAPI, *Orazio Borgianni*, Soncino 1993; IDEM, *Orazio Borgianni pittore romano (1574-1616) e Francisco de Castro conte di Castro*, Roma 1997; IDEM, *Orazio Borgianni*, in *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di A. Zuccari, Milano 2010, pp. 335-343, con bibl.; *Orazio Borgianni. Un genio inquieto nella Roma di Caravaggio*, catalogo della mostra a cura di G. Papi, Milano 2020.

² A. VANNUGLI, *La collezione del segretario Juan de Lezcano. Borgianni, Caravaggio, Reni e altri nella quadreria di un letrado spagnolo nell'Italia del primo Seicento*, Roma 2009, p. 463 n. 9. L'inventario fu pubblicato la prima volta, con inesattezze, in G. LABROT, *Collections of Paintings in Naples 1600-1780. The Provenance Index of the Getty Art History Information Program*, Munich, London, New York and Paris 1992, pp. 56-59.

³ Su Juan de Lezcano (Aguarón, Saragozza, 1567 circa – Napoli 1634) cfr. M. GALLO, *Orazio Borgianni pittore...*, 1997, pp. 101-107; A. VANNUGLI, *Orazio Borgianni, Juan de Lezcano and a 'Martyrdom of St Laurence' at Roncesvalles*, in "The Burlington Magazine", 140, 1998, pp. 5-15 e 160; IDEM, *La collezione...*, 2009.

⁴ Per il testamento di Borgianni cfr. M. GALLO, *Orazio Borgianni, l'Accademia...*, 1992, pp. 333-338 doc. 5.

⁵ Su Decio Azzolino (Fermo 1623 – Roma 1689) e la sua collezione cfr. T. MONTANARI, *Il cardinal Decio Azzolino e le collezioni d'arte di Cristina di Svezia*, in "Studi Secenteschi", 38, 1997, pp. 187-264, in part. p. 252 per il dipinto di Borgianni.

A fronte di tali citazioni ci sono pervenute tre versioni della composizione più altre tre di una variante spuria⁶. La prima – già a New York, quindi a Londra nella collezione Weitzner e poi a Roma nella quadreria Fiano Almagià – fu pubblicata nel 1956 da Zeri con una datazione al 1608 circa⁷: la Fondazione Broere, che dal 2012 la possiede, l'ha prestata al Rijksmuseum di Amsterdam, nelle cui sale è attualmente esposta⁸. Più grande e di taglio ampliato è la versione dei conti Pandolfi Elmi di Foligno: segnalata nel 1992 da Gallo, è stata pubblicata anni dopo da lui e da chi scrive (Fig. 1)⁹. A dispetto della dichiarazione di autografia espressa da entrambi, è stata offerta all'asta nel 2015 presso Dorotheum sotto la scorretta formula di "attribuita a Orazio Borgianni", rimanendo invenduta¹⁰. Ancor più grande, nonostante l'inquadratura leggermente ridotta, è la versione offerta nel 2016, sempre presso Dorotheum, come opera di Borgianni e bottega, restando anch'essa invenduta nonostante la possibile, ancorché forse parziale, autografia; tre anni dopo la stessa casa d'aste l'ha ripresentata e venduta con una stima dimezzata¹¹.

Va inoltre segnalata la variante in collezione privata a Roma, venuta alla luce nel 2003, pubblicata per autografa da Marini nel 2010 e detta versione Psittakos da Gallo¹², e quella di provenienza spagnola, prossima alla precedente ma di misure e qualità inferiori tanto da risultarne copia, venduta da Sotheby's a Londra nel 2014 con un riferimento alla cerchia di Borgianni¹³. Un'ancor più debole copia, ridotta in basso, apparve da Semenzato nel 2002¹⁴. La variante Psittakos e le sue copie si distinguono per

⁶ Due più due di tali versioni sono state messe a confronto con acribia da M. GALLO, *La Disputa di Gesù con i ravim nel Tempio di Orazio Borgianni: tipologie, varianti, significati, committenti e collezionisti*, in *Una vita per la storia dell'arte. Scritti in memoria di Maurizio Marini*, a cura di P. Di Loreto, Roma 2015, pp. 167-202.

⁷ F. ZERI, *Orazio Borgianni: un'osservazione e un dipinto inedito*, in "Paragone", 83, 1956, pp. 49-53.

⁸ Olio su tela, cm 78x105. G. PAPI, *Orazio...*, 1993, pp. 117-118 n. 28; A. VANNUGLI, *La collezione...*, 2009, pp. 406-407; L. Treves, lotto 30, in Sotheby's London, *Old Master & British Paintings. Evening Sale*, 4 luglio 2012 (il dipinto fu venduto per ben 3.738.000,00 Euro); M. GALLO, *La Disputa...*, 2015, pp. 168-171; G. PAPI, n. 3, in *Orazio Borgianni. Un genio...*, 2020, pp. 37-38 e 88-89, per il quale è questa la versione già Lezcano.

⁹ Olio su tela, cm 103x131. M. GALLO, *Orazio Borgianni, l'Accademia...*, 1992, p. 328 nota 205; IDEM, *Orazio Borgianni pittore...*, 1997, pp. 116-117; A. VANNUGLI, *Orazio Borgianni...*, 1998, p. 8; IDEM, *La collezione...*, 2009, pp. 406-407; M. GALLO, *La Disputa...*, 2015, pp. 171-184.

¹⁰ M. GALLO, lotto 83, in Dorotheum Wien, *Alte Meister*, 21 aprile 2015, con stima di 500/700.000,00 Euro che contraddice vistosamente le pretese incertezze di attribuzione. La malafede della casa d'aste risalta attraverso le parole di IDEM, *La Disputa...*, 2015, p. 174 nota 13.

¹¹ Olio su tela, cm 117x162. Dorotheum Wien, *Alte Meister*, 18 ottobre 2016, lotto 99, con stima di 60/80.000,00 Euro; Dorotheum Wien, *Alte Meister*, 18 dicembre 2019, lotto 155, con stima di 30/50.000 Euro, venduto a 19.050 Euro.

¹² Olio su tela, cm 100x125. A. VANNUGLI, *La collezione...*, 2009, p. 407; M. MARINI, *La luce del Caravaggio e la natura di Spagna, in I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di A. Zuccari, Milano 2010, pp. 215-243, in part. pp. 223-226 e 228 fig. 15; M. GALLO, n. 20, in *I Bari a confronto. Il giovane Caravaggio nella casa del cardinale Francesco Maria Del Monte*, catalogo della mostra a cura di P. Carofano, Pontedera 2012, pp. 92-106; IDEM, *La Disputa...*, 2015, pp. 184-185.

¹³ Olio su tela, cm 78x101. Sotheby's London, *Old Master & British Paintings*, 20 aprile 2014, lotto 804, venduta per 12.500 Sterline. M. GALLO, *La Disputa...*, 2015, pp. 185-186. Se ben si intende (*Idem, La Disputa...*, 2015, p. 198), il quadro è entrato a far parte della collezione di Ferdinando Peretti.

¹⁴ Olio su tela, cm 81x109. Semenzato Venezia, *Importanti mobili italiani ed europei, oggetti d'arte vari dipinti antichi provenienti da raccolte private italiane*, 13-14 aprile 2002, lotto 372, con stima di 10/12.000 Euro.



Fig. 1, Orazio Borgianni, 1610 circa, *Gesù tra i dottori*, olio su tela, cm 103x131, Foligno, collezione Pandolfi Elmi

l'assenza delle colonne salomoniche, per le differenze formali e cromatiche nei dottori e soprattutto per l'aspetto infantile e la più tradizionale postura di Gesù, colto mentre alza lo sguardo e l'indice della destra verso il Padre che lo aveva mandato e delle cui cose doveva occuparsi. Cade così il dialogo tra Lui e il sacerdote con gli occhiali a sinistra, mentre l'altro alle spalle del secondo muta d'aspetto e, sostituito il turbante con una cuffia, acquista tratti africani. Il volto del terzo dottore, quello calvo dietro Gesù, diviene più visibile anche per via della rimozione del quarto, nelle versioni autografe colto di profilo e con il capo velato di scuro a simboleggiare la Sinagoga, mentre quello che disputa accigliato con il sacerdote con il libro, tolto il turbante, evoca la pittura veneziana. Infine in secondo piano a destra, dietro il dottore che significativamente volta le spalle al Redentore, è aggiunto un ulteriore personaggio, inturbantato di bianco.

Si dissente da Gallo nel ricondurre tale variante all'inventiva di Borgianni: si crede infatti che, anche mettendo da parte la scolastica esecuzione che non lascia margini per una pur parziale autografia, l'immagine non possa riflettere una rielaborazione del tema in modo da ipotizzare l'esistenza di un prototipo autografo andato perduto, né corrispondere a una prima idea poi modificata; né vale accampare giustificazioni affidandosi a una presunta parziale incompiutezza della tela Psittakos. A indicarlo è il fatto che,

mentre le figure che trovano riscontro negli originali Broere e Pandolfi Elmi mantengono – nonostante le modifiche e il divario di qualità – caratteristiche attraverso cui è dato riconoscere la personalità dell'artista, il sacerdote dalle fattezze africane e soprattutto la debole figura del Salvatore non possono in alcun modo esser ricondotte a invenzioni di Borgianni. Quanto alla testa calva del terzo dottore da sinistra, appena apprezzabile negli autografi e interamente visibile nella variante, essa appare sì compatibile con i tipi di Orazio: e però anch'essa può spiegarsi con l'accesso diretto, da parte dell'ignoto raffazzonatore, alle quarantaquattro "teste" inventariate nello studio dell'artista alla sua morte e da lui utilizzate quale repertorio¹⁵, diverse delle quali sono state oggi individuate. Non ci si trova quindi di fronte all'esito di una prima soluzione poi meglio messa a fuoco dall'autore, ma a un volenteroso rifacimento realizzato da un collaboratore, o ex-collaboratore, di bottega o da un imitatore in anni vicini alla scomparsa del maestro. Ignaro delle sottili implicazioni iconografiche intessute da Orazio e però avendo accesso a uno degli originali, tale collaboratore o imitatore si sforzò di "correggere", un po' goffamente, l'età di Gesù finendo per conferirgli un aspetto vagamente apollineo – che richiama alla mente il *Suonatore di liuto* del caravaggesco Mario Minniti nella collezione Lodi – nella pretesa di aderire più fedelmente al testo evangelico, e smarrendo il sintagma gestuale di folgorante tensione drammatica che il Salvatore compie nel prototipo. Parallelamente egli alterò, quale più quale meno, le figure dei dottori, mentre non seppe far meglio che ridurre lo sfondo a una nera e impenetrabile sordità¹⁶.

Com'è evidente l'invenzione si ispira alla tavola dipinta a Roma da Dürer nel 1506 e oggi nel Museo Thyssen, e che Borgianni poté studiare quando probabilmente apparteneva a Giacomo Boncompagni duca di Sora e alla moglie Costanza Sforza di Santafiora, che l'aveva ereditata dalla madre Costanza de' Nobili¹⁷. Altri possibili modelli protocinquecenteschi sono individuabili nella tavola di Bernardino Luini a Londra, che a inizio Seicento era anch'essa a Roma in casa Aldobrandini, e forse in quella di Cima da Conegliano oggi a Varsavia¹⁸. A risultato di tale riflessione sui precedenti, il *Gesù tra i dottori* è uno dei più felici conseguimenti della missione di cui si fece carico Orazio: quella di recuperare iconografie spesso desuete del Rinascimento o della Maniera e reinterpretarle alla luce di una scrupolosa verifica sulle fonti testuali, aggiornarle nello stile grazie alla vasta cultura figurativa posseduta e ancor più nella componente religiosa e umana im-

¹⁵ Per una trascrizione del codicillo testamentario di Borgianni con allegato l'elenco delle "teste" cfr. A. VANNUGLI, *La collezione...*, 2009, pp. 440-442 doc. D. Il documento è stato pubblicato in forma incompleta da F. NICOLAI, *Mecenati a confronto. Committenza, collezionismo e mercato d'arte nella Roma del primo Seicento. Le famiglie Massimo, Altemps, Naro e Colonna*, Roma 2008, pp. 200-201 e 305-306 doc. V.11.

¹⁶ Di conseguenza non si ritiene sufficiente far leva sull'aspetto mediorientale dei sacerdoti per evocare una sovrapposizione alla consueta polemica antiebraica di una componente antiislamica, possibilmente incentivata da una committenza dell'ambasciatore Castro in relazione alla propugnata espulsione dei *moriscos* dalla Spagna e messa in sordina nella rielaborazione dell'opera: M. GALLO, *La Disputa...*, 2015, pp. 188-191.

¹⁷ L. CALZONA, *La collezione occultata*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, a cura di L. Mochi Onori-S. Schütze-F. Solinas, Roma 2007, pp. 71-82, in part. 78.

¹⁸ Almeno riguardo a Luini, non si condivide più la posizione negativa manifestata in A. VANNUGLI, *La collezione...*, 2009, pp. 403-406.

mettendovi un'eccezionale partecipazione intellettuale ed emotiva, e trasmetterle così rielaborate alla contemporaneità e ai posteri. Una delle più evidenti ricadute di ciò è l'improvvisa fortuna nella pittura del primo Seicento proprio del soggetto in questione, svolto in tele di formato mediano a mezze figure, specie tra i Caravaggeschi¹⁹.

Con il *Gesù tra i dottori* Borgianni, generalmente restio a dipingere figure della grandezza del naturale, perviene a una matura monumentalità che di lì a poco si sarebbe rivelata determinante per Serodine. La composizione è costruita su un magistrale incastro di figure che riempie buona parte del campo visivo proiettandole in primo piano, con la coppia di contestualizzanti colonne salomoniche alle loro spalle. Il nodo è ovviamente, secondo il Vangelo di Luca, il serrato dialogo scatenato con la sua assertiva gestualità da Gesù dodicenne nel tempio, circondato dai sacerdoti il cui inquieto dis-concerto di pose esprime con straordinaria efficacia lo scandalo provocato dalle sue parole. Prendendo le distanze dal tradizionale *computus* o *loquela digitorum* raccomandato da Leonardo e diffuso nei modelli rinascimentali, Orazio mostra Gesù mentre, accostando la sinistra al petto a denotare sé stesso, si volge verso il dottore sulla sinistra per indicargli con la destra, attraverso un significativo incrocio delle mani, il libro della Scrittura – aperto perché ormai rivelato – retto dall'altro sacerdote sul lato opposto. In tal modo Egli, disegnando con il volto e le mani il tratto intermedio della diagonale discendente che parte dallo sguardo occhialuto del dottore per cadere sul volume dall'altra parte, manifesta per la prima volta durante la sua vita terrena, in termini di pregnante evidenza visiva, il proprio essere non solo l'Incarnazione del Verbo annunciata nell'Antico Testamento, ma anche la nuova Legge che, fondata sulla *charitas* ossia sull'amore, prenderà il posto di quella mosaica²⁰.

Delle tre versioni note, la Broere spicca per la pennellata corposa e per il meraviglioso splendore di lacche sature: un tripudio cromatico che, contrariamente a quanto si è spesso sostenuto, ha poco a che fare con il tonalismo veneziano ma dialoga con la pittura luminosa di colori locali che caratterizza certe declinazioni dell'ultimo manierismo a Roma, dal Barocci maturo all'ultimo Pulzone all'Arpino nella sua prima maturità agli allievi di Santi di Tito, e che in Borgianni viene ancor più esaltato dall'oscurità del fondo. A fronte di un godimento cromatico inferiore la versione Pandolfi Elmi oppone, grazie all'amplificazione dello spazio, una più severa austerità e una più vasta eco atmosferica, fumosa misteriosa e quasi opprimente, che sembra rimbombare delle parole di Gesù e solo apparentemente potrebbe classificarsi per caravaggesca, ma che in realtà trae origine dagli ultimi sviluppi della pittura veneziana di fine secolo e dal tenebrismo iberico conosciuto dall'artista durante i suoi anni spagnoli. Tuttora in prima tela, a riprova della sua autografia e priorità essa presenta alcuni pentimenti, evidenziati dalla riflettografia pubblicata da Gallo: si noti in particolare la sommità, forse velata, del capo di un ulteriore personaggio che si intravede in corrispondenza di una delle colonne,

¹⁹ Basti scorrere gli indici di B. NICOLSON, *The International Caravaggesque Movement*, Oxford 1979 (IDEM, *Caravaggism in Europe*, a cura di L. Vertova, Torino 1989-1990).

²⁰ Cfr. la magistrale analisi iconologica di M. GALLO, *La Disputa...*, 2015, pp. 186-202, preceduta dagli accenni in IDEM, *Orazio Borgianni pittore...*, 1997, pp. 117-119.

un elemento che non ebbe seguito nella versione Broere. Ben più carica di pigmenti al confronto è la versione apparsa da Dorotheum, che si distingue per il minor numero di figure – manca il sacerdote di spalle sulla destra – e per l'unica colonna liscia al posto delle due tortili.

Non si è in grado di stabilire con certezza a quale momento della breve fioritura di Borgianni, dopo il ritorno a Roma nel 1605 o 1606 al termine del lungo soggiorno in Spagna, vada fatta risalire l'ideazione del *Gesù tra i dottori*. È comunque verosimile che l'immagine, a metà strada tra le datazioni suggerite da Zeri e da Gallo, vada posta a ridosso del 1610. Sarebbe infatti rischioso fare soverchio affidamento sullo stile inteso in termini di tocco e tavolozza: a impedirlo è la stessa prassi produttiva dell'artista, sulla quale bisogna ancora fare piena chiarezza. Nel rispetto di un rigoroso criterio deontologico, Borgianni si astenne infatti senza eccezioni dal produrre repliche delle proprie opere di destinazione pubblica, tenendo evidentemente fermo che la consegna di esse comportasse anche la cessione del diritto d'autore sulle relative invenzioni. Egli non si riteneva invece altrettanto vincolato per i dipinti di destinazione privata, ancorché potenzialmente trasferibili a un pubblico luogo di culto per via del soggetto e delle dimensioni. Lo provano le repliche autografe pervenuteci, talvolta in quantità cospicua, di opere non pubbliche quali il *San Cristoforo*, il *Cristo morto*, la *Sacra Famiglia con la profetessa Anna* o il *Martirio di Sant'Erasmo*. Una volta elaborata la composizione, Borgianni doveva realizzare una tela di grandezza pari a quella allogatagli, ma dipinta con pochi stemperati e più poveri pigmenti, cioè con abbondanza di nero biacca e ocre terrose, per conservarla in bottega onde potersene servire anche a distanza di anni. All'occasione evitava di ricorrere a lucidi o altri metodi di riporto, preferendo riprenderne contorni forme e proporzioni “con le seste degli occhi”. A suggerirlo è soprattutto il confronto tra la versione del *Martirio di Sant'Erasmo* presente *ab antiquo* a Madrid, tornata alla luce nel 2005 dopo l'acquisto da parte della Galleria Coll & Cortés e attualmente in collezione privata a Madrid²¹, e quella presentata nel 2017 a un'asta della casa Il Ponte di Milano dopo esser stata riconosciuta da Papi, malgrado lo stato di conservazione non ottimale, per un'eccellente originale di Orazio²²: tanto plumbea

²¹ Sul *Martirio di Sant'Erasmo* di Borgianni, composizione già nota attraverso un'ulteriore versione appartenuta a Maurizio Marini, cfr. IDEM, *Orazio Borgianni pittore...*, 1997, pp. 137-166; IDEM, n. D35, in *Scienza e miracoli nell'arte del '600. Alle origini della medicina moderna*, catalogo della mostra di Roma a cura di S. Rossi, Milano 1998, pp. 334-336; A. VANNUGLI, *Orazio Borgianni...*, 1998, pp. 8-9; IDEM, *La collezione...*, 2009, pp. 424-427. È la medesima versione già Coll & Cortés, liberata dalle ridipinture, ad essere stata offerta a Madrid con stima di 160.000 Euro presso Abalarte Subastas, *Subasta n° 26*, 9 ottobre 2018, lotto 91, rimanendo invenduta. A causa delle vistose differenze tra le immagini *ante e post* restauro, che sul momento avevano ingannato anche chi scrive, essa è stata presa per «una volgarissima copia» da S. FACCHINETTI, *Un calcio di punizione alla Zico*, in *Storie e segreti dal mercato dell'arte. Opere, collezionisti, mercanti*, Bologna 2019, pp. 107-109.

²² Olio su tela, cm 131x97; il dipinto è tuttora di un collezionista milanese. G. PAPI, lotto 1477, in *Il Ponte Casa d'Aste Milano, Asta 390*, 13 aprile 2017; IDEM, *Il Martirio di sant'Erasmo di Orazio Borgianni*, in *Senza più attendere a studio e insegnamenti. Scritti su Caravaggio e l'ambiente caravaggesco*, Napoli 2018, pp. 55-60; IDEM, n. 11, in *Orazio Borgianni. Un genio...*, 2020, pp. 38-41 e 110-111, convinto che sia questa la versione Lezcano-Monterrey.

e inquietante è la prima quanto è luminosa e brillante la seconda. Ebbene il percorso storico della prima versione, la cui totale autografia non può esser posta in discussione facendo leva sulla relativa "povertà" materica, non può lasciare dubbi circa la sua provenienza dalla collezione del conte di Monterrey – viceré di Napoli quando Lezcano morì nel 1634 – nel cui inventario, stilato a Madrid nel 1653, figurano quattro dipinti già appartenuti al segretario e sicuramente acquisiti in occasione della *almoneda* che si dovette effettuare all'indomani della sua scomparsa, tre dei quali di Borgianni e uno di questi raffigurante appunto il *Martirio di Sant'Erasmus*²³. Tra i dodici quadri di Borgianni posseduti da Lezcano ve ne saranno pure stati alcuni realizzati su sua commissione o ricevuti in dono dall'amico; altri invece, e forse la maggioranza, furono verosimilmente acquisiti alla morte di Orazio cogliendo l'opportunità offerta dall'incarico di eseguirne le ultime volontà. È da credere che tra di essi vi fosse proprio il *Martirio di Sant'Erasmus*, cioè il modello trattenuto in bottega dopo esser stato realizzato ai fini dell'opera dipinta su commissione.

Il medesimo ragionamento valga anche per le repliche del *Gesù tra i dottori*, delle quali la versione Pandolfi Elmi poté costituire il prototipo, non a caso di più ampia inquadratura, da custodire in studio e la versione Broere il magnifico risultato dell'incarico ricevuto, mentre quella offerta a Vienna nel 2016 sarà da ritenersi una replica eseguita qualche tempo dopo dietro una nuova committenza. Anzi, a voler guardare la questione da un punto di vista idealistico-romantico, quale per esempio è stato a lungo applicato alle crete ai gessi e ai marmi di Canova, la versione Pandolfi Elmi risulterebbe addirittura più preziosa, in quanto più immediata rispetto all'atto creativo dell'artista. In relazione con il quadro Lezcano, le misure costringono a trarre deduzioni differenti. La descrizione come «quadro mediano» della versione del segretario indurrebbe infatti – a meno di ignorare gli approssimativi ma coerenti criteri usati nell'inventario – a restringere le attuali possibilità di identificazione alla sola versione Broere, più piccola delle altre, chiamando fuori la soluzione più facile e cioè l'eventualità di un'acquisizione postuma, al pari di quanto si è visto a proposito del *Martirio di Sant'Erasmus*, del prototipo rimasto in bottega. D'altro canto il rango sociale intermedio del segretario rende poco plausibile, come osserva Gallo, che un'opera splendida come quella di Amsterdam, anche a voler addurre l'amicizia intercorsa con l'autore, sia stato il frutto di una sua commissione²⁴. A meno di non smentire i dati dimensionali dell'inventario ci si vede perciò costretti a postulare, in accordo con lo studioso, l'esistenza di un ulteriore autografo, più piccolo di quello apparso a Vienna, posseduto da Lezcano e andato smarrito dopo la sua morte, e parallelamente supporre che l'archetipo finito a Foligno sia stato alienato da Borgianni o in morte di lui dal medesimo segretario. Non si può

²³ A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)*, in "Boletín de la Real Academia de la Historia", 174, 1977, pp. 417-459, in part. 439 n. 85/84. Gli inventari Monterrey si ritrovano in M.B. BURKE-P. CHERRY, *Spanish Inventories 1. Collections of Paintings in Madrid 1601-1755. The Provenance Index of the Getty Art History Information Program*, Los Angeles 1997, pp. 501-520, nn. 57-58.

²⁴ M. GALLO, *La Disputa...*, 2015, pp. 170-171.

infine formulare ipotesi sul committente della tela Broere: forse lo stesso ambasciatore Castro, che si privò di ogni suo bene quando vestì l'abito benedettino nel 1629?

In ogni caso le maggiori dimensioni della tela Pandolfi Elmi, come anche l'antica cornice intagliata e dorata che la correda, hanno indotto da subito a identificarla con quella «d'imperatore a giacere» – e quindi incompatibile con la versione Broere, che eccede di poco le misure di una “tela da testa” – appartenuta a Decio Azzolino, alle cui mani dovette pervenire non prima del 1670 non figurando in un suo anteriore inventario datato tra il 1667 e il 1669. Tale identità è stata confermata dalle ricerche d'archivio compiute da Gallo²⁵, che hanno permesso di ripercorrere i trasferimenti del quadro dal porporato al nobile Decio Roncalli di Foligno, morto anch'egli nel 1689, e a seguire al figlio di questo Ludovico deceduto nel 1723, nella cui porzione di eredità lo si trova descritto nel 1699 come «la disputa di Christo del Borgiani con sua cornice» e l'alta valutazione di 200 scudi. Il passaggio da Azzolino ai Roncalli, famiglia bergamasca attestata a Foligno sin dal Cinquecento, è inquadrabile nella cerchia ruotante intorno alla regina Cristina di Svezia, in termini che probabilmente coinvolsero le figure di Pompeo Azzolino di Fermo, nipote ed erede universale del cardinale nonché cavaliere d'onore della sovrana, e di Ercole Roncalli figlio di Decio e fratello di Ludovico, che di Cristina fu gentiluomo di camera. Durante il Settecento ebbe sicuramente luogo il passaggio, per acquisto o eredità, dai Roncalli agli Elmi: nel 1803 la si rinviene, descritta come «altro quadro di palmi cinque per largo rappresentante la Disputa del Dottori con cornice dorata a buono, Opera dello stesso Michelangelo [da Caravaggio, n.d.r.]», all'interno del palazzo del conte Antonio Elmi poc'anzi defunto, dal quale è pervenuta per linea diretta all'attuale proprietario.

²⁵ Sulla storia del *Gesù tra i dottori* Pandolfi Elmi fa fede IDEM, *La Disputa...*, 2015, pp. 174-184.

Fra' Cosimo e fra' Semplice in Sicilia

SERGIO MARINELLI, *UNIVERSITÀ CA' FOSCARI, VENEZIA*

Il mio saggio del 2005, *Paolo Piazza in Sicilia*, pubblicato sulla rivista dell'Università di Ca' Foscari a Venezia¹, pare non aver avuto praticamente nessun seguito, se ho potuto contare di sicuro solo due lettori, per cui si ripropone qui il suo tema, la pala di Paolo Piazza sull'altar maggiore della chiesa dei cappuccini a Piazza Armerina, confidando che l'aura benevola e protettrice di Maricetta Di Natale porti ora maggior fortuna.

Il dipinto (fig.1), di dimensioni monumentali, esibisce una firma importante: «MI. NI.TRI.S.D.N.PAVLI PPAE QUINTI. PICTOR / FRATER COSMAS CAPVC-CINVS FACIEBAT / P.P.P.P.». Il frate pittore si presentava ai confratelli siciliani con l'investitura ufficiale del papa Paolo V, Camillo Borghese (1605-1621), per la cui famiglia si apprestava anche a decorare il palazzo romano. L'importanza storica di fra' Cosimo, Paolo Piazza, pareggia, se non esorbita, quella di qualunque altro pittore del tempo, avendo avuto tra i committenti, solo per citarne alcuni, l'imperatore Rodolfo II a Praga, con i suoi parenti titolati tedeschi, il papa e il doge di Venezia, il duca di Parma, oltre che i monasteri cappuccini più importanti d'Italia e di Germania. L'opera segna un punto fondamentale nella storia artistica della Sicilia.

Si ringraziano Gioacchino Barbera, Peppuccio Ingaglio, Rosalia Francesca Margiotta, Angelo Mazza, Andrea Piai, Giovanni Travagliato.

¹ Cfr. S. MARINELLI, *Paolo Piazza in Sicilia*, in "Venezia Arti", 19/20, 2005/2006, pp. 61-64. Il dipinto è ricordato per la prima volta da fra' Samuele da Chiamonte nelle *Memorie storiche dei frati minori cappuccini della provincia monastica di Siracusa*, Modica 1895, ma è ignorato dai biografi successivi. Fu segnalato allo scrivente da Gioacchino Barbera. Sul pittore cfr. *Paolo Piazza*, a cura di S. Marinelli-A. Mazza, Verona 2002. Unica apparente e però lodevole eccezione nel silenzio totale seguito alla pubblicazione del 2005 è l'intervento di V. MALEA AMARANTE, *La pala della Madonna degli Angeli di Fra Cosimo da Castelfranco a Piazza Armerina*, in "Archivio storico della Sicilia Centro Meridionale", nn. 3.4, 2015, pp. 147-155. L'autore riprende diligentemente gli appunti di una presentazione, non proprio una conferenza, tenuta dallo scrivente nella chiesa dei cappuccini di Piazza Armerina, su invito dell'allora sindaco Nigrelli, prima del 2005. Ignora tuttavia la pubblicazione del 2005 e bistratta il povero Pallucchini, che passa nel suo testo da Pellucchini a Palluchino. Ma bistratta anche la pala di fra' Cosimo con una piccola foto trapezoidale, fortemente scorciata dal basso, sostanzialmente illeggibile e inutile. Sull'aspetto documentario della pala, sul piano storico-urbanistico, si veda F.C. NIGRELLI, *Lo spazio perduto. Trasformazioni urbane e modernizzazione a Piazza Armerina nel XIX secolo*, Milano 2019.



Fig. 1, Paolo Piazza, 1613 circa, *Madonna delle grazie*, Piazza Armerina, Chiesa dei cappuccini

La pala era richiesta per il nuovo monastero dei cappuccini di Piazza Armerina, auspicato nel Capitolo tenuto da San Lorenzo da Brindisi nella stessa città nel 1603, terminato nel 1606. Il frate pittore era giunto a Roma nella primavera del 1612 e dovette dipingere la tela siciliana probabilmente prima del 1614, quando iniziò la vasta decorazione di Palazzo Borghese. Il dipinto raffigura la Vergine col Bambino tra gli angeli, alla presenza dei Santi Gerolamo e Giovanni Battista, Antonio e Francesco, Caterina e forse Ippolito. L'iconografia della Vergine sembra rifarsi a un antico stendardo miracoloso della "Madonna delle grazie", particolarmente venerato a Piazza Armerina.

Tengo a precisare che nel 2005 scrivevo: «Il dipinto, ben leggibile nel suo complesso, per le grandiose dimensioni, essendo alto circa quattro metri, si trova in realtà in uno stato materiale deplorabile, ricoperto di polvere e piccoli tagli, quindi difficilmente apprezzabile

nei particolari e nella materia pittorica senza un restauro, che indubbiamente si auspica». La vernice soprastante alla pittura si è oscurata e opacizzata, certamente quella di un probabile restauro antico, cui sembra alludere la data MDCCCXVII sul basamento a finto marmo, apparentemente anch'esso ottocentesco, della cornice. L'immagine sostenuta dai santi è la prima veduta nota di Piazza Armerina, come il monaco pittore aveva già delineato anche, in simili casi, nelle tele di Graz, Rimini e Cagli, e poi alla fine a Venezia. Il restauro non è mai stato eseguito, sembra per motivi di pertinenza dei vari enti sull'opera.

Nell'intervento del 2005, per evidenziare l'influenza del cappuccino pittore in Sicilia, si era anche presentato un altro dipinto ispirato all'arte di Paolo Piazza, la *Deposizione* nel tesoro della chiesa Madre di Erice, eseguito da Orazio Ferrari nel 1622, quando quella città era retta, per conto degli spagnoli, dai genovesi Grimaldi. In questo caso il modello per Piazza era offerto dalla *Deposizione* del Palazzo dei Conservatori a Roma, del 1614.

A integrazione del catalogo del pittore, dopo la monografia del 2002², si aggiunge anche una piccola tavola con *La presentazione al Tempio*, ora sul mercato antiquario,

² Pandolfini, Firenze, 13 aprile 2021, lotto 101. Olio su tela cm 65x80,5. Va ricordata anche l'importante segnalazione di A. CRISPO, *Una pala ritrovata di Paolo Piazza*, in "Parma per l'arte", X, 2004, pp. 47-50, un



Fig. 2, Paolo Piazza, 1605 circa, *Presentazione di Gesù al Tempio*, mercato antiquario

ma già nota allo scrivente (Fig. 2). La composizione affianca singolarmente gli schemi delle tradizionali presentazioni al tempio a quelli delle adorazioni del Bambino. Il profilo della Vergine è sigla inconfondibile del pittore. Ma i colori manieristici si affiancano ad altri di ascendenza più antica, belliniana, che risalgono al Quattrocento veneto e conferiscono una luminosa dolcezza all'immagine. Il dipinto, che doveva avere una destinazione devozionale e forse anche privata, potrebbe però collocarsi anche verso la fine del percorso dell'artista.

Si può avanzare anche l'aggiunta di un disegno, un *Cristo fulminante in gloria con la Vergine e San Giovanni Battista*³ (Fig. 3) un foglio dal tratto assai nitido, preciso e

dipinto dell'Accademia dei Concordi di Rovigo raffigurante *San Bellino e San Francesco davanti alla Vergine col Bambino*. E ancora S. L'OCCASO, *Per Paolo Piazza e Fra Semplice a Mantova, e un'apertura su Andrea Motta*, in "Verona illustrata", 23, 2010, pp. 63-70; il notevole apporto di R. PANCHERI, *Da Paolo Piazza a Cosmo. Da Castelfranco e ritorno*, in "Aldebaran II. Storia dell'Arte", a cura di S. Marinelli, Verona 2014, pp. 95-110, e pure il romanzo storico dello stesso autore, incentrato sulla figura di Paolo Piazza: R. PANCHERI, *Nel castello di Praga*, Trento 2012. Tra le aggiunte posteriori alla monografia del 2002, una, pur di altissima qualità pittorica, sembra tuttavia da escludere. Si tratta di un olio su pietra di paragone, eccezionale per Paolo Piazza, rappresentante una figura di *Santi Antonio*, cm 26,5x26,5, esposta al Los Angeles County Museum, Los Angeles. La figura era stata preparata da un disegno di Spranger inciso sia da Jan Sadeler che da Pieter de Jode.

³ Penna, pennello e acquerello seppia su traccia di matita, su carta; mm 247x170. Segnalazione di Andrea Piai.



Fig. 3, Paolo Piazza, 1602 circa, *Cristo fulminante con la Vergine e San Giovanni Battista*, disegno, collezione privata

finito, non uno studio in fase di creazione, quasi sicuramente il modello per una pala non identificata o forse mai eseguita. Nella centina Cristo regge in una mano una matassa di fulmini e nell'altra tre frecce; curiosa simbiosi dell'iconografia del Giove fulminante e di quella del Cristo giudice, seminudo qui come un dio antico. Ai suoi piedi imploranti clemenza stanno la Vergine e San Giovanni Battista. Tra di loro, al centro, è lo schizzo di un paesaggio tipicissimo di Piazza, come si ritrova anche sullo sfondo del *Gesù bambino quale Allegoria dell'obbedienza*, ancora in collezione privata. Volti e capelli, resi da tratti appuntiti, in una dimensione verticale dominante, sicuramente di spirito gotico, si collocano in un'immagine chiara e serena, sotto le nuvole scure dei fulmini. Il disegno sembrerebbe appartenere al momento del rientro in Italia del frate pittore, intorno al 1608.

I rapporti pittorici tra il Veneto e la Sicilia furono dunque tenuti, nel Seicento, da religiosi pittori, cappuccini, prima fra' Cosimo, Paolo Piazza, quindi fra' Semplice, la cui cultura pittorica risale in entrambi i casi, per differenti percorsi, a quella di Jacopo Bassano. Altro capitolo della presenza della spiritualità cappuccina in Sicilia, rimasto inesplorato almeno per il contesto, è quello infatti di fra' Semplice da Verona, che lascia un ciclo di tre tele, di dimensioni relativamente grandi (cm 214x155) nel convento dei cappuccini di Caltagirone.

Una, firmata e datata 1647, raffigura un Cristo deposto ai piedi della croce, solo, senza altre figure, in uno scorcio estremo e fortemente patetico del volto reclinato, nel cannocchiale di una galleria di colonne. Si tratta di un'impostazione decisamente teatrale e, al tempo stesso, di meditazione, senza azione, assolutamente originale nel suo genere. Dietro alla croce centrale, su cui è fissata significativamente, al di sopra della testa del Cristo, la convergenza prospettica, si aprono due squarci imprevisi e sorprendenti di paesaggio montano.

Ai lati due tele, della stessa dimensione, rappresentano un paradiso di santi, martiri e confessori, e un paradiso di sante, con la rigorosa separazione tenuta dai fedeli in chiesa. Nella tela dei santi c'è però la Madonna in alto, con le figure di Dio padre e del Cristo, come nell'incoronazione della Vergine. Qui si riconosce anche in primo piano, inginocchiata di profilo, la figura di San Carlo Borromeo, e poi anche, sempre in primo piano, quella del Beato Felice da Cantalice, che fra' Semplice, per ordini superiori, do-

vette dipingere infinite volte⁴. Nella tela delle sante donne si distinguono in primo piano Orsola e Maddalena.

Le tele di Caltagirone si annoverano tra le ultime opere di fra' Semplice, che fu attivo ancora nel convento dei Cappuccini di Lugano nel 1650, e morì forse subito dopo. I due "paradisi" di Caltagirone, che affiancano un'immagine di contemplazione della morte, presentano una gran vivacità luministica e cromatica, e si rifanno iconograficamente ai paradisi di Leandro Bassano che il giovane, non ancora frate professo, ebbe certamente occasione di vedere proprio nell'occasione del noviziato, nella città sul Brenta.

Fra' Semplice ha rappresentato, ancor più di Piazza, un caso emblematico della difficoltà a valutare l'importanza storica ed estetica dell'attività di questi frati pittori, in particolare cappuccini, per il fatto di appiattirsi molte volte, in maniera mortificante, anche nell'esercizio dell'arte, all'obbedienza cieca dell'ordine ed emergere in altre occasioni con capolavori originalissimi, a stento riconosciuti più tardi nel tempo. Per lui resta ancora il capitolo dei disegni, già totalmente dimenticato e solo recentemente scoperto, che appare tra i più interessanti del secolo.

Un altro legame di fra' Semplice con la Sicilia è dato infatti ancora da un disegno, raffigurante il ritratto ideale del Provinciale dei cappuccini di Siracusa, Sebastiano Gratteri (Fig. 4), oggi conservato in collezione privata⁵. Nel bellissimo foglio, dai caratteri intensamente pittorici, originati dalla sovrapposizione dell'acquerello di seppia sulla sanguigna, anche i bianchi delle aree di riserva acquistano valori incandescenti. Il frate, davanti al tavolo diagonale, assiste a braccia alzate, in estasi e meraviglia, con le mani che sembrano fiammelle, al miracolo del Cristo che sbuca su dall'ostia. Dietro, nella



Fig. 4, Fra' Semplice, 1645 circa, *Padre Sebastiano Gratteri*, disegno, collezione privata

⁴ Cfr. L. MANZATTO, *Fra Semplice da Verona pittore del Seicento*, Padova 1973, nn. 33-35, con bibliografia precedente.

⁵ Penna, inchiostro bruno, acquerello bruno su traccia di gesso rosso, su carta; controfondato; mm. 148x118. Segnalazione di Andrea Piai.

finestra del paesaggio, sono le navi dei corsari saraceni, che saranno miracolosamente respinte nello Stretto di Messina. La scritta in epigrafe, probabilmente autografa indica: «P. Bastiano de' Gratteris sacerdote Prov. di Sicilia»⁶. Il foglio doveva far parte di una serie di immagini di santi ed eminenti personaggi dell'ordine, di cui restano tre nella raccolta del Martin Von Wagner Museum di Würzburg, mentre altri sono stati perduti nella seconda guerra mondiale. I superstiti recano le iscrizioni: «P. Ludovico da Reggio di Calabria»; «F. Bul(...) da Faenza laico»; «S. Domenico da Bologna Sant.o». I fogli sono delle medesime dimensioni⁷. È chiaro che si tratta di personaggi idealizzati del passato, che fra' Semplice non aveva mai incontrato, evocati solo attraverso i caratteri agiografici tramandati dall'Ordine, forse per un'impresa commemorativa generale non realizzata o perduta.

In ogni caso anche fra' Semplice segna un deciso apporto di cultura veneta nel cuore della Sicilia, che non sappiamo quanto sia stato poi raccolto. Diversissimi saranno poi i frati pittori che percorreranno la Sicilia, più che ogni altra regione, tra Sei e Settecento.

⁶ Sul miracolo si veda Z. BOVERIO, *Annali dell'ordine de' Frati Minori Cappuccini, Composti dal molto R.P. Zaccaria Boverio Diffinitore Generale dell'istesso Ordine. E tradutti nell'italiano da Fra Benedetto SanBenedetti Predicatore Cappuccino*, t. primo, parte seconda, Venezia 1643, p. 416: «Navigando nello Stretto di Sicilia, fù la nave assalita da' Corsari, i quali perché cominciarono a saettare quelli, che la conducevano, si pose egli per bersaglio delle saette, affinché non colpissero alcuno de marinari. Ma benche que' barbari gli scaricassero contra tutte le frecce, si che non ne restò loro più alcuna, tutte nondimeno gli caddero à piedi, senza che ne rimanesse ferito un solo con gran maraviglia di tutti: onde si partirono i Corsari, perduta ogni speranza di fare alcuna preda. Quelli, ch'erano nella nave, videro il Padre San Francesco, che stava davanti a Fra Sebastiano, e nel proprio mantello riceveva i colpi di quelle saette, che gli erano scoccate contro, onde resero moltissime grazie al Signore, & al loro liberatore».

⁷ Cfr. S. MORÉT, *Alcuni disegni sconosciuti di Fra Semplice a Würzburg*, in "Arte Veneta", 63, 2006, pp. 2016-2022.

Una traccia per Agostino Scilla ritrattista

GIAMPAOLO CHILLÈ, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA

Ragionando su un possibile *Festschrift* da dedicare a Maria Concetta di Natale il primo pensiero si è indirizzato, naturalmente, verso preziosi argenti liturgici; la recente precipua attenzione della studiosa nei confronti della ritrattistica siciliana, però, mi ha spinto a rivedere tale idea, inducendomi a soffermarmi, seppur brevemente, su alcuni ritratti di Agostino Scilla, «Messanensis Philosophis Doctus, Poeta & Pictor egregius»¹.

Come è stato accuratamente rilevato da Luigi Hyerace, notevole fu la fama goduta dal pittore quale ritrattista e ampia la sua produzione². Secondo il racconto di Francesco Susinno, infatti, «Portossi assai bene in fare ritratti d'una tinta amorosa, che volerli riferire tutti renderebbe tediosa la narrativa. Nel farli però ebbe una grazia d'avvicinarsi ad Andrea Sacchi suo maestro»³. Tale abilità era già stata colta e posta in evidenza dal medico e letterato Giovanni di Natale, il quale, nella dedica al pittore di un sonetto che ne celebra i meriti artistici, aveva invitato «i curiosi a veder fra l'altre opere degne d'ammirazione, in particolare i suoi ritratti»⁴.

A confermare tale successo è, nel 1673, la commissione da parte di Don Antonio Ruffo⁵, principe della Scaletta⁶, del proprio ritratto e di quelli «dei Ruffi antichi», perduti in seguito allo smembramento e alla dispersione della strepitosa collezione di opere d'arte, allogata a Messina presso il sontuoso palazzo del Regio Campo alla marina, che vantava anche dipinti di Rembrandt, Rubens e Van Dyck⁷. L'effigie del principe è pro-

¹ A. MONGITORE, *Bibliotheca sicula sive de scriptoribus siculis qui tum vetera, tum recentiora saecula illustrarunt, notitiae locupletissimae*, I, Palermo 1708, p. 91.

² L. HYERACE, *Ancora su Agostino Scilla*, in "Prospettiva", n. 126-127, 2007, pp. 156-168, in part. 160. A tale studio si rimanda per la bibliografia precedente.

³ F. SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi* (ms. 1724), a cura di V. Martinelli, Firenze 1960, p. 242.

⁴ Cfr. L. LORENZINI, *Giovanni di Natale. L'opera lirica di un letterato messinese del tardo Seicento*, Soveria Mannelli 1994, p. 102.

⁵ L. HYERACE, *Ancora su Agostino Scilla...*, 2007, p. 160.

⁶ Per un profilo del principe cfr. M.C. CALABRESE, *Ruffo Antonio*, ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, Roma 2017.

⁷ Sulla collezione cfr. R. DE GENNARO, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia. L'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Pisa 2003 e in ultimo EADEM, *Nota sulla dispersione della Galleria Ruffo con l'aggiunta di una lettera del 23 febbraio 1847*, in *Dalla tarda Maniera al Rococò in Sicilia. Scritti in onore di Elvira Natoli*, a cura di E. Ascenti-G. Barbera, Messina 2019, pp. 226-229.



Fig. 1, Agostino Scilla, 1657-58, *Ritratto di mons. Giovanni Torres de Osorio*, affresco, Siracusa, Cattedrale, Cappella del SS. Sacramento

babile che sia servita da modello per quella della collezione dell'Arciconfraternita di San Basilio degli Azzurri, nobile sodalizio del quale Ruffo fu Governatore negli anni 1672-1673, opera che lascia trasparire indubbe affinità con la produzione di Scilla ma al contempo anche sensibili differenze qualitative⁸.

Dispersi diversi ritratti dei quali si ha notizia attraverso le fonti storiografiche e documentali⁹, allo stato attuale degli studi la prova più antica dell'abilità ritrattistica di Scilla si rintraccia nell'effigie di monsignor Giovanni Torres de Osorio (Fig. 1) presente nella volta della cappella del SS. Sacramento della cattedrale di Siracusa, affrescata dal pittore tra il 1657 ed il 1658, su commissione del vescovo Giovanni Antonio Capobianco, con scene tratte dal Vecchio Testamento¹⁰. Vescovo della città del Ciame dal 1613 al 1619 e promotore, secondo i dettami tridentini, del culto del SS. Sacramento nonché della fondazione

della cappella ad esso dedicata, il prelado cuellarino, «uomo literato e licenziato in iure a Salamanca»¹¹, è raffigurato a mezzo busto entro una cornice di foglie d'alloro, sorretta da due angeli a finto stucco che tradiscono la conoscenza delle *Allegorie in onore di Innocenzo X Pamphilj*, affrescate da Carlo Maratti nel Battistero di San Giovanni in Fonte in Laterano. Ben caratterizzata, l'effigie appare ispirata al ritratto del presule oggi al Palazzo Arcivescovile di Siracusa apparentemente databile agli ultimi anni del suo

⁸ Cfr. L. HYERACE, *Ancora su Agostino Scilla...*, 2007, p. 160.

⁹ Cfr. G. CHILLÈ, *Per un profilo del ritratto a Messina dal XV al XIX secolo*, in *Nobilitas Splendore. Storia della Prima e Nobile Arciconfraternita degli Azzurri di Messina attraverso le sue preziose collezioni (1541-2021)*, a cura di B. Galletti di Santa Rosalia-G.F. D'Amico, Caltanissetta 2021, pp. 67-75, in part. 71.

¹⁰ Cfr. L. HYERACE, scheda n. 10, in *Da Antonello a Paladino. Pittori messinesi nel siracusano dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera, Siracusa 1996, pp. 70-73; IDEM, *Agostino Scilla. Per un catalogo delle opere*, 2001, p. 34 e F. CAMPAGNA CICALA, *La pittura a Siracusa nella seconda metà del XVII secolo*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera-V. Greco, Napoli 2004, pp. 37-46, in part. 40.

¹¹ A. LONGHITANO, *Le relazioni «ad limina» della Diocesi di Catania (1595-1890)*, Catania 2009, p. 91.

episcopato aretuseo, e quindi ad un momento prossimo alla nomina ad arcivescovo di Catania¹².

Di notevole qualità e interesse è il *Ritratto del marchese Carlo Di Gregorio* (Fig. 2) approntato a sanguigna e a matita, entro il 1672, per essere tradotto in incisione quale antiporta del volume *De' Discorsi sopra alcune medaglie delle siciliane Città di Agostino Scilla Pittore*, rimasto manoscritto e oggi in collezione privata¹³. Inserito entro una cornice mistilinea coperta nella parte superiore da un cartiglio con un'iscrizione poco leggibile, il ritratto, di tipo celebrativo, restituisce un'immagine dell'effigiato eseguita in maniera analitica, nella quale i caratteri tipici della ritrattistica ufficiale sono accompagnati da una sottile indagine psicologica. Più volte senatore, fondatore dell'Accademia della Fucina, sodale e mecenate di Scilla, con il quale condivideva non soltanto gli interessi culturali e scientifici ma anche le posizioni politiche, Di Gregorio – a cui, tra l'altro, Scilla nel 1670 dedicò *La vana speculazione disingannata dal senso*, uno dei primi testi a propugnare l'origine organica dei fossili – è ricordato, in particolar modo, quale Cavaliere della Stella, come lascia intuire la suddetta iscrizione ma soprattutto il medaglione che emerge da sotto il rabat¹⁴.

Attorno al 1680 sembrerebbe potersi datare il raffinato autoritratto su rame oggi al Museum of Fine Arts di Boston, connotato da una pennellata particolarmente fluida e da una resa pittorica «fine e setosa»¹⁵ (Fig. 3).

Già identificato come ritratto di Andrea Sacchi, il piccolo dipinto rappresenta Scilla, di tre quarti, all'età verosimilmente di circa 50 anni, nell'atto di reggere con la mano sinistra un gruppo di pennelli e la tavolozza recante la firma e con la destra un



Fig. 2, Agostino Scilla, 1672 circa, *Ritratto del marchese Carlo Di Gregorio*, matita e sanguigna su carta, collezione privata

¹² Cfr. G. AGNELLO, *Giovanni Torres de Osorio vescovo ed umanista*, estratto da "Archivio storico per la Sicilia orientale", vol. XXIX, 1933, pp. 223-276, p. 20 e tav. I

¹³ L. HYERACE, *Agostino Scilla...*, 2004, p. 61.

¹⁴ Cfr. G. GROSSO CACOPARDO, *Notizie storiche su Carlo Gregorio da Messina*, in "Il Maurolico", n. 26, 7 giugno 1834, pp. 204-205.

¹⁵ Cfr. L. HYERACE, *Agostino Scilla...*, 2004, pp. 87-88.



Fig. 3, Agostino Scilla, 1680 circa, *Autoritratto*, olio su rame, Boston, Museum of Fine Arts

libro, chiari riferimenti alla duplice attività di pittore e di studioso, come ha notato Valentino Martinelli¹⁶. Acquistato sul mercato antiquario fiorentino e donato nel 1925 all'Istituto americano, è possibile che esso sia da identificare con l'autoritratto su rame di Scilla segnalato, senza l'indicazione delle misure, al n. 30 dell'*Inventario delle quadri della signori don Federico Sforza e donna Livia Cesarini sua moglie*, redatto nel 1687, nel quale sono ricordati diversi altri lavori del pittore¹⁷. L'opera, d'altro canto, come è già stato osservato¹⁸, appare perfettamente sovrapponibile da un punto di vista iconografico con l'autoritratto di Saverio Scilla «dipinto ad olio come una miniatura», descritto dalla confusionaria nipote Marianna Dionigi in una lettera indirizzata a Giuseppe Grosso Cacopardo¹⁹. Altri due autoritratti di Agostino sono ricordati dalle fonti storiografiche, uno realizzato

«pel Gran Duca di Toscana, che a riguardo del di lui merito fé collocarlo nella sua Galleria di ritratti di pittori»²⁰ e l'altro rimasto al figlio Giuseppe, membro della Compagnia di Gesù, al momento della fuga del pittore al termine della rivolta antispagnola degli anni 1674-1678²¹.

¹⁶ V. MARTINELLI, *Agostino Scilla, pittore e scrittore messinese, esule a Roma*, in *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, vol. V, Milano 1978, pp. 596-612, in part. 600-601.

¹⁷ C. BENOCCI, *La magnificenza di due casati uniti: l'inventario del 1687 dei quadri di Federico Sforza e di Livia Cesarini*, in "Rassegna degli archivi di Stato", n. 1-3, 2001, pp. 101-128, in part. 118; E. DEBENEDETTI, *La quadreria e gli affreschi di Palazzo Sforza Cesarini*, in "Storia dell'arte", n. 4-5, 2003, pp. 207-222 e S. PISTONE NASCONE, *Ritratti di Agostino Scilla nella storiografia tra Sette e Ottocento*, in "Studi di Storia dell'Arte", n. 31, 2020, pp. 193-202, in part. 198.

¹⁸ L. HYERACE, *Agostino Scilla...*, 2004, p. 62.

¹⁹ G. LA CORTE CAILLER, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, in "Atti della Reale Accademia Peloritana dei Pericolanti", vol. XIV, 1899-1900, pp. 313-338. L'autoritratto è identificabile in uno dei due inventariati dopo la morte di Saverio, avvenuta il 12 giugno 1735. Cfr. S. DI BELLA, *Le collezioni romane di Saverio Scilla*, in "Archivio Storico Messinese", n. 76, 1998, pp. 21-57, in part. 50, 54.

²⁰ F. SUSINNO, *Le vite de' pittori...*, 1960, p. 240.

²¹ G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX*, Messina 1821, p. 145.

Allo schiudersi del nono decennio dovrebbe risalire anche il *Ritratto di Giovan Alfonso Borelli* che correda la lastra tombale dell'illustre scienziato nella chiesa di San Pantaleo a Roma²², restituito a Scilla da Luigi Hyerace in maniera convincente, seppur con cautela stante lo stato di conservazione non ottimale e l'alta collocazione che ne impedisce un'adeguata analisi autoptica. È verosimile che la sua committenza sia da ricercare nell'*Ordo Clericorum Regularium Pauperum Matris Dei Scholarum Piarum*, presso il quale, accolto da p. Carlo Giovanni Pirroni, Generale dell'Ordine, lo scienziato, esule e in difficoltà economiche, trascorse gli ultimi anni della sua vita dedicandosi all'insegnamento della matematica e della filosofia ed al completamento della sua opera scientificamente più rilevante, il *De motu animalium*, pubblicato postumo nell'agosto del 1680, grazie al contributo di Cristina di Svezia²³. Al padre della iatromeccanica, come è noto, il pittore era legato da antica amicizia ed è realistico, pertanto, immaginare che, fresco di nomina a membro dell'Accademia di San Luca (1 ottobre 1679) sia stato chiamato ad eternarne il semblante.

L'amicizia con Borelli dovette facilitare l'ingresso di Scilla nello straordinario cenacolo della Regina di Svezia, naturalmente, non senza il benestare del cardinale Decio Azzolino.

Connessa alla frequentazione della grande mecenate è l'*Omaggio delle Arti e delle Scienze alla Regina Cristina di Svezia*, acquaforte incisa nel 1687 da Benoît Farjat su disegno di Scilla nella quale, in un contesto assai teatrale e magniloquente, è un bel ritratto della sovrana in trono²⁴. Si tratta della "conclusione" già ricordata da Susinno e



Fig. 4, Agostino Scilla, 1687, Arnold van Westerhout e Jacques Blondeau, *Trionfo di Giovanni III Sobieski*, acquaforte, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica

²² L. HYERACE, *Ancora su Agostino Scilla...*, 2007, p. 160.

²³ Cfr. G. IACOVELLI, *Giovanni Alfonso Borelli, medico alla Corte di Cristina di Svezia*, in *Cristina di Svezia: scienza ed alchimia nella Roma barocca*, a cura di W. Di Palma, Bari 1990, pp. 187-205 e S. MONTACUTELLI, *Borelli, Giovanni Alfonso*, ad vocem, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Scienze*, Roma 2013.

²⁴ L. HYERACE, *Agostino Scilla...*, 2004, pp. 98-99.

da Nicolò Pio assieme a quella, coeva, raffigurante il *Trionfo di Giovanni III Sobieski*²⁵, incisa da Arnold van Westerhout e Jacques Blondeau e desunta, con alcune varianti, da un bozzetto dello stesso Scilla oggi al Museo del Palazzo Reale di Wilanów, alle porte di Varsavia, nel quale è un ritratto equestre del Re di Polonia aggiornato sui modelli più avanzati del barocco romano²⁶ (Fig. 4). I due biografi rammentano, altresì, la “conclusione” con l’Omaggio a Giuseppe I d’Asburgo, incisa di Farjat nel 1695 e connotata da un accentuato decorativismo, nonché preziosa testimonianza dell’ultima produzione di Scilla²⁷.

Al belga van Westerhout si deve, invece, l’incisione di altri due ritratti di Scilla, quello del Cardinale Neri Corsini I e quello del Cardinale Giovan Francesco Albani, ambedue in linea con i canoni della ritrattistica ufficiale di Maratti e di Gaulli, collocati all’interno della medesima cornice composta da due giunchi di alloro sorretti dalle allegorie della Fede e della Fortezza²⁸. Databile ai primi anni Ottanta, in un momento prossimo all’arrivo dell’incisore a Roma, il ritratto del cardinale Corsini, fu eseguito *post mortem* su un disegno desunto, evidentemente, da una precedente effigie. È datato, invece, 1692, il ritratto del cardinale Albani, futuro Clemente XI, anch’egli come Scilla vicino a Cristina di Svezia.

Ragioni di spazio non consentono, purtroppo, di entrare anche nel merito dei tanti splendidi ritratti immaginari di filosofi eseguiti dal pittore e assai apprezzati dai contemporanei, come quelli di *Tolomeo* e di *Epicuro* di qualità altissima²⁹, tuttavia, non si può sottacere che essi nulla hanno di ideale, se non un’aura di velata classicità, molto invece di assolutamente reale e concretamente ritrattistico a partire dall’intensa resa naturalistica dei volti dalle barbe fluenti e dalla vivacità degli sguardi di ciascun effigiato, che è persona ancor prima che personaggio.

²⁵ F. SUSINNO, *Le vite de’ pittori...*, 1960, p. 241 e N. PIO, *Le vite di pittori, scultori et architetti* (ms. 1724), introduzione di C. Enggass-R. Enggass, Città del Vaticano 1977, pp. 128-129.

²⁶ L. HYERACE, *Agostino Scilla...*, 2004, pp. 77-79, 93-95.

²⁷ IDEM, *Agostino Scilla...*, 2004, pp. 103-104.

²⁸ Su tali incisioni, rese note in V. MARTINELLI, *Agostino Scilla...*, 1978, pp. 595-605, in part. 604, cfr. L. HYERACE, *Agostino Scilla...*, 2004, pp. 96-97 e IDEM, *Ancora su Agostino Scilla...*, 2007, p. 160.

²⁹ Cfr. IDEM, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, in “Prospettiva”, n. 93-94, 1999, pp. 200-207.

Antonio Carneo e la cosiddetta *Prova del veleno*. Una precisazione iconografica

CATERINA FURLAN, GIÀ UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

Antonio Carneo è stato un pittore di spicco nel contesto figurativo veneto-friulano del Seicento. Nato a Concordia Sagittaria nel 1637, attivo per oltre un ventennio a Udine e morto a Portogruaro nel 1692, egli guardò sin dagli esodi a quanto di più aggiornato si veniva facendo a Venezia e nella terraferma veneta. Suoi principali punti di riferimento furono inizialmente artisti quali Padovanino e Pietro Vecchia, impegnati a superare l'*impasse* tardomanieristica attraverso il richiamo alla grande tradizione pittorica del Cinquecento. Altrettanto rapida e gravida di conseguenze fu la ricezione delle novità importate in laguna da un gruppo di artisti "foresti" – il riferimento è alla famosa triade Fetti, Liss, Strozzi – che, variamente influenzati da Rubens, innestarono nuova linfa nella pittura locale. Oltre a costoro, decisivi per l'ulteriore maturazione del suo linguaggio furono il genovese Giambattista Langetti, cui si deve l'introduzione a Venezia di tematiche cruente rese attraverso l'utilizzo di colori cupi, e il danese Monsù Bernardo, dal quale Carneo derivò non solo diversi spunti di carattere compositivo, ma anche e soprattutto la predilezione per quelle tonalità ocracee che contraddistinguono buona parte della sua produzione¹.

Una delle sue opere più significative è costituita dalla cosiddetta *Prova del veleno* di proprietà della Fondazione Ado Furlan (Fig. 1)². Il soggetto principale è un personaggio coperto da un succinto perizoma che si comprime le viscere per il dolore: seduto su una specie di catafalco, questi è sorretto da una figura femminile che per la sontuosità dell'abbigliamento tradisce l'appartenenza a un rango sociale elevato. Assistono alla scena altre figure secondarie, tra cui spicca per la densità e ricchezza dell'impasto cromatico quella di un uomo barbuto con turbante orientale nell'angolo inferiore destro. Le indagini diagnostiche cui è stata sottoposta di recente la tela hanno rivelato che inizialmente l'artista aveva impostato il volto del protagonista in direzione opposta

¹ Sull'artista cfr. C. FURLAN, *Profilo di Antonio Carneo, "ingegnoso e nuovo ne' partiti delle grand'istorie"*, in *Antonio Carneo nella pittura veneziana del Seicento*, catalogo della mostra a cura di C. Furlan, Milano 1995, pp. 31-60.

² EADEM, *Antonio Carneo e la Prova del veleno*, in *Antonio Carneo (1637-1692): la 'Prova del veleno'*, atti della giornata di studio, Udine 2018, pp. 11-36.



Fig. 1, Antonio Carneio, ottavo decennio XVII secolo, *La cosiddetta Prova del veleno*, olio su tela, Spilimbergo, Fondazione Ado Furlan

rispetto a quella poi realizzata, rendendo così più evidente la sua fonte di ispirazione individuabile nella celeberrima testa del *Laocoonte* dei Musei Vaticani (Figg. 2-3). Costruita per blocchi volumetrico-spaziali che l'avvicinano alla pala della parrocchiale di Besnate con San Tommaso da Villanova che dispensa la carità ai poveri (già nella chiesa udinese di Santa Lucia), essa può essere ragionevolmente datata all'ottavo decennio del secolo, periodo in cui il Nostro si avvicina maggiormente al gusto e alle tematiche dei "tenebrosi".

A fronte dell'unanimità di consensi sugli aspetti stilistico-formali, molto più difficile è stata sinora la comprensione dell'iconografia del dipinto, sebbene esso abbia attinenza con uno degli episodi più famosi e dibattuti della storia antica, ossia la morte di Alessandro Magno. A questo proposito mi corre l'obbligo di ricordare che Io stessa, in occasione di una giornata di studio dedicata all'opera in questione, avevo avanzato l'ipotesi che potesse raffigurare il giovane Mitridate in atto di sottoporsi alla prova del

veleno allo scopo di immunizzarsi³. E ciò dopo aver vagliato ed escluso che potesse trattarsi di Alessandro Magno non solo perché a partire dalla riscoperta dei testi di Plutarco e Arriano avvenuta in età umanistica la sua morte è stata attribuita a vari tipi di malattie, ma anche e soprattutto per la mancanza – a quanto mi risulta ancora oggi – di dipinti in cui la scomparsa del sovrano macedone sia ricondotta all'avvelenamento⁴.

In genere il trapasso di Alessandro è concepito e risolto come una scena di carattere narrativo, con il sovrano disteso a letto o dentro una tenda, circondato da dignitari e *pleurants*. Viceversa nell'opera del nostro pittore esso si trasforma in una morte esemplare sebbene accanto al protagonista, identificabile certamente in Alessandro, compaia la moglie Rossane il cui ruolo – come vedremo – è tutt'altro che secondario. La ragione della sua presenza va ricercata infatti nella fonte da cui l'artista ha tratto



Fig. 2, Antonio Carneo, ottavo decennio XVII secolo, *La cosiddetta Prova del veleno* (part.), Spilimbergo, radiografia, Fondazione Ado Furlan

³ EADEM, *Antonio Carneo...*, 2018, pp. 20-23.

⁴ Sulla dibattuta questione della morte cfr. E. DAMIANI, *La piccola morte di Alessandro il Grande. La fine di un eroe tra storia e mito*, Venezia 2012. Oltre a identificare la causa del decesso nella febbre tifoide, l'autore passa in rassegna anche le varie fonti antiche e moderne che l'attribuivano invece all'avvelenamento o ad altra malattia. Sebbene il collega Ludovico Rebaudo mi avesse indirizzato a suo tempo (2015) verso Alessandro Magno, non posso fare a meno di precisare che in nessuno dei testi di carattere iconografico da me consultati – dal classico repertorio di A. FIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, II, Budapest 1974, pp. 354-363, ai più recenti contributi di P. BOITANI, *Trionfo e fine di Alessandro dal Medioevo all'età moderna*, in *Alessandro Magno in età moderna*, a cura di F. Biasutti-A. Coppola, Padova 2009, pp. 11-71, e P. MORENO, *Iconografia di Alessandro nell'arte antica*, in *Alessandro Magno in età moderna...*, 2009, pp. 373-474 – ho trovato riferimenti a rappresentazioni simili alla soluzione adottata dal Carneo, che pertanto si configura come un *apax*. La connessione con Alessandro è stata suggerita anche da Monica Centanni in occasione della presentazione del quaderno di cui *supra*, nota 2.



Fig. 3, *Gruppo del Laocöonte* (part.), seconda metà I secolo a.C., marmo, Città del Vaticano, Musei Vaticani

ispirazione e che purtroppo non avevo preso in considerazione nel mio precedente intervento. Mi riferisco al *Romanzo di Alessandro*, che ebbe una straordinaria diffusione nell'Europa medievale, ma che evidentemente continuò a essere letto anche nei secoli successivi⁵. Come si racconta in questo testo, il coppiere di Alessandro, indotto dal figlio di Antipatro, gli somministrò del veleno durante un banchetto in casa di un certo Medio. Subito dopo aver bevuto del vino dal calice che gli era stato porto, egli lanciò un grido, «come se fosse stato trafitto al fegato da una freccia». Quindi si fece portare a palazzo dalla moglie Rossane e si mise a letto. Rinviamo al romanzo per il seguito della vicenda e il suo esito, faccio notare come alla luce di questo passo si spieghi nei dettagli il quadro del Carneio: la scena è ambientata all'interno del palazzo reale; Alessandro, seduto nel letto si comprime le viscere per il dolore; lo sorregge Rossane, cui il pittore

⁵ Tra la considerevole bibliografia sull'argomento, mi limito a citare il *Romanzo di Alessandro seguito da Plutarco Vita di Alessandro*, a cura di M. Centanni, Milano 2018. Per la fortuna di questo e di altri testi da esso derivati nella letteratura italiana cfr. M. VERCESI, *Alessandro Magno*, in *Il mito nella letteratura italiana. Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di P. Gibellini, V/2, Brescia 2009, pp. 49-67. Resta tuttavia da accertare da quale redazione del romanzo, fonte latina o volgarizzamento avente per oggetto la vita e le imprese del Macedone l'artista abbia tratto ispirazione per il suo dipinto.

conferisce le fattezze di un'avvenente donzella dai capelli biondi, mentre un'attempata fantesca sullo sfondo in controluce si appresta ad attizzare il fuoco. Oltre all'orientale citato in precedenza, completano la scena un personaggio femminile, che sembra osservare Alessandro con apparente distacco, e una seconda figura, probabilmente maschile, che si asciuga le lacrime con un vistoso drappo bianco.

Risolto il problema iconografico, resta da dire qualcosa sulla provenienza del quadro: fino alla metà del Novecento si trovava nel castello di Tricesimo e con tutta probabilità era stato commissionato all'artista dal conte Nicolò Valentinis o in alternativa dal figlio Coriolano. Acquistato da un antiquario e immesso nel mercato negli anni Settanta del secolo scorso, dal 2014 è pervenuto per eredità alla Fondazione Ado Furlan, insieme con un ritratto del Carneo raffigurante forse Vienna Betussi, moglie del succitato Coriolano⁶. Come già anticipato, l'artista trascorse buona parte della sua esistenza a Udine, dove visse in una casa di proprietà della famiglia Caiselli, i cui membri finirono per diventare i suoi principali committenti e collezionisti⁷. Dagli inventari di famiglia apprendiamo che essi possedevano oltre un centinaio di dipinti del Carneo, due dei quali aventi per soggetto Alessandro, «re de Macedonia»⁸. Tuttavia, poiché tali opere sono andate perdute, non è possibile dire se una di queste o entrambe ne illustrassero la morte nei termini in cui essa è rappresentata nella tela oggetto del presente intervento. Nella collezione Caiselli si trovava anche un terzo dipinto raffigurante Diogene e Alessandro (Fig. 4)⁹. In sembianze giovanili e privo



Fig. 4, Antonio Carneo, *Diogene e Alessandro*, settimo-ottavo decennio XVII secolo, olio su tela, Udine, già collezione Caiselli

⁶ C. FURLAN, *Antonio Carneo e la Prova del veleno...*, 2016, pp. 23-25. Sulla famiglia Valentinis cfr. L. CARGNELUTTI, *La famiglia Valentinis tra Udine e Tricesimo*, in *Antonio Carneo (1637-1692)...*, Udine 2018, pp. 59-69.

⁷ C. FURLAN, *Mecenatismo artistico e collezionismo in Friuli tra Sei e Settecento. La famiglia Caiselli*, in *Da Vasari a Cavalcaselle. Storiografia artistica e collezionismo in Friuli dal Cinquecento al primo Novecento*, a cura di C. Callegari-P. Pastres, Udine 2007, pp. 63-75.

⁸ P. GOI, *I documenti*, in *Antonio Carneo nella pittura veneziana del Seicento...*, 1995, pp. 197-198.

⁹ B. GEIGER, *Antonio Carneo*, Udine 1940, p. 84, n. 55, tav. 95.

di attributi regali, il futuro conquistatore di gran parte del mondo antico è reso nell'atto di affacciarsi, ma forse sarebbe più esatto dire aggrapparsi al bordo della botte che ospitava il filosofo. A torso nudo e con la testa rivolta all'insù, quest'ultimo sembra stia per rivolgere ad Alessandro il memorabile invito a non interporre tra lui e il sole. Nella pagina destra del libro inserito nell'angolo destro del quadro vediamo scritto a lettere capitali «Libro ottavo». Demandando ai filologi l'individuazione della fonte cui l'artista ha voluto dare evidenza (infatti sarebbe difficile spiegare altrimenti un riferimento così preciso), ricordiamo che egli era un pittore abbastanza acculturato e che nel corso della sua attività ha affrontato più volte tematiche classiche, non di rado mimetizzandole sotto forma di episodi di vita contemporanea o scene di genere.

Pittura, immigrazione e macismo: tre pittori messinesi a Tolone nel '600

GENEVÈVE BRESCH BAUTIER, *GIÀ DÉPARTEMENT DES SCULPTURES DU MUSÉE DU LOUVRE, PARIS*

La ribellione di Messina nel 1674, l'appoggio della flotta francese nel contesto della politica di guerra contro la Spagna, e poi l'abbandono da parte del Re di Francia della città, sono alcuni dei grandi episodi drammatici della storia messinese. A marzo 1678, i ribelli più importanti si imbarcarono, sotto la protezione della flotta francese, per fuggire ad una sicura condanna. Una volta arrivati a Marsiglia, i fuggitivi messinesi si dispersero fra Provenza e l'Italia. Fra questi, probabilmente, il pittore messinese Ignazio Vermiglio, con la moglie ed i suoi due figli Pietro e Gaetano, e sua figlia Dorotea, si insediò a Tolone, che accolse volentieri i profughi messinesi. Già nel 1678 troviamo prove della presenza di mercanti dello Stretto¹, e nel gennaio 1679 la città comprò carne di castrato e di manzo per il ritorno dei Messinesi che avevano lasciato la loro case per venire in Francia («le retour des Messinois qui ont quitté leur maison pour venir habiter en France»). Importante città marittima e sede dell'arsenale reale per il Mediterraneo, Tolone offrì a Ignazio Vermiglio ed ai figli l'opportunità di sviluppare una fiorente carriera come pittori per la Marina reale.

Se Marsiglia era il porto delle galere reali, le navi da guerra venivano costruite, decorate, riparate e armate nell'arsenale di Tolone sotto la direzione dell'intendente della Marina del Levante. La decorazione delle navi non si limitava soltanto alle strutture esterne, abbellite da sculture imponenti, dipinte e dorate; ma riguardava anche gli interni, con particolare attenzione per le camere degli ufficiali che avevano decori più o meno ricchi a seconda dell'importanza della nave. Per questo, un cetto artistico si era costituito a Tolone a partire del 1665 sotto l'impulso del ministro della Marina Colbert, e dopo la sua morte (1683), del figlio il marchese di Seignelay². I lavori di scultura erano compiuti sotto la direzione di un «maître sculpteur entretenu par le roi», quelli di pittura sotto quella del «maître peintre entretenu». Ciascuno di questi maestri disegnava le opere da fare e preparava un preventivo molto dettagliato. Così diversi imprenditori potevano prendere i lavori in appalto sotto la sorveglianza del *peintre* o dello *sculpteur entretenu*. I documenti della

¹ Archives départementales du Var Draguignan (ADVar), 3 E 3 / 176, ff. 94 e 121.

² Sui pittori a Tolone cfr. G. BRESCH-BAUTIER, *La Peinture à Toulon au temps de Puget (1647-1680)*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie, XVII-XVIII siècles*, Paris 2001, pp. 129-137. Sull'arte nella Marina reale, M. THÉRON, *L'ornementation sculptée et peinte des navires du roi, 1660-1792*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université Paris IV 2003 e EADEM, *La population des peintres et sculpteurs en Provence au XVII^e siècle*, in V. Gérard-Powell (dir.), *Artistes, collections et musées. Un hommage à Antoine Schnapper*, Paris 2016, pp. 93-102.

Marina riportano con precisione i nomi degli imprenditori: uno o più pittori o scultori, che spesso organizzavano una squadra per compiere i lavori nel più breve tempo possibile, sia per soddisfare le richieste dei committenti sia per accelerare i tempi dei pagamenti. Conosciamo dunque i nomi degli imprenditori più importanti, mentre quelli dei membri della squadra emergono solo nei documenti notarili.

Così, Ignazio Vermiglio ed i figli facevano parte del gruppo di pittori specializzati nella decorazione navale. Avevano francesizzato il loro nomi: Gaetano si firmava «Gayëtan Vermelle», mentre il padre, dopo aver firmato «Ignacio Vermiglio», si appellava «Ignacio Vermeil». I documenti hanno tramandato i nomi di Ignace, Pierre e Gaëtan Vermeil.

Il 21 luglio 1689 fu firmato il contratto di matrimonio di «Gayetan» figlio di «Ignace Vermeil, maître peintre de la ville de Messine en Sicille», e di «Anne Escarlade» (Anna Scarlata), con Thérèse Gairoarde, figlia del fu Pons Gairoard e di Marguerite Turrelle, vedova del fu François Tassy, in presenza di «François Calabro» e di «Antoine Chinigo écuyer de Messine»³. Nessun teste era stato richiesto dalla sposa. Tre giorni dopo questo contratto, il matrimonio fu celebrato in presenza di un altro italiano, un tale «Matheo di Majo», e di tre provenzali, tra cui un «Joseph Gairoard» probabilmente parente della sposa⁴. Quest'ultima era già incinta, dal momento che il 10 settembre 1689 Anne Catherine, la figlia della coppia, fu battezzata. Il padrino era lo stesso «Mathieu Dimayo», mentre la madrina era provenzale, «Catherine Bernarde»⁵. Il doppio nome della neonata veniva quindi da quello della madrina, come al solito, e della nonna paterna. Seguirà un figlio, Pierre Ignace battezzato il 9 gennaio 1692, che porta in parte il nome del nonno paterno ed in parte quello dello zio nonché del padrino⁶. Da questi elementi si vede già quanto il peso della famiglia messinese fosse forte. Questo bambino, Pierre, sarà scultore, si sposerà nel 1714⁷ e sarà pagato a giorno dalla Marina nel 1730.

A quanto pare, però, non correva buon sangue tra la moglie provenzale, il marito e la famiglia messinese. Il 12 settembre 1694 Thérèse Gairoarde si rivolge, infatti, al giudice di Tolone per denunciare le minacce, i maltrattamenti e le percosse inflittele dal marito, così come dal suocero, dalla suocera, dal cognato e dalla cognata («tendant à faire informer sur les menasses, mauvais traitemens et coups à elle donnés, tant pas sondit mary que par le père, la mère, frère et soeurs d'icelluy»⁸). Il giudice da ragione alla moglie ed il 20 ottobre ordina di porre fine ai maltrattamenti e condanna il marito Gaëtan, il cognato Pierre Vermeil (anche lui pittore) e la cognata Dorotée Vermeil ad una pena pecuniaria di dieci soldi da pagare al re, più una di tre *livres* che ogni imputato deve pagare a Thérèse. I suoceri, Escarlatte (Anne Escarlade del matrimonio) e Ignace sono rinviati a giudizio. I quattro membri della famiglia del marito devono lasciare la casa dotale di Thérèse entro tre mesi dal verdetto della Corte, altrimenti il giudice ricorrerà a misure coercitive. Gaëtan accetta

³ ADVar, 3 E 2 / 212, notaio Sauvage, f. 267^r.

⁴ Archives municipales Toulon (AMT), GG 81, f. 154^r.

⁵ IBIDEM, f. 180.

⁶ AMT, GG 84, f. 9.

⁷ Pierre, figlio di Gaëtan e di Thérèse Fassi (*sic*, il cognome del primo marito, Tassy) sposa Thérèse Rebouyère (13 agosto 1714). Vedovo di Thérèse Bouyère (*sic*), figlio di Gaëtan e de Thérèse Gairoard, ambe due morti, sposa Elisabeth Sigalone (12 ottobre 1721). La sorella Anne si sposa il 9 ottobre 1707; vedova, figlia del fu Gaëtan e di Anne (*sic*) Gairoarde sposa Jean Montagne (25 febbraio 1715) Si veda *Aieux varois*, <http://aieuxvarois.free.fr>. Quindi Gaëtan muore tra agosto 1714 e febbraio 1715.

⁸ ADVar, 3 E 2 / 214, notaio Sauvage, f. 699.

la sentenza, la famiglia messinese lascia la casa dotale, Thérèse rinuncia a fare appello, e tutto torna a vantaggio della donna. La coppia continua a vivere insieme e probabilmente in pace, come testimonia la nascita di altre due figlie, Marguerite e Marie Catherine nel 1695 e 1697⁹. Il padrino di Marguerite era un tale Barthélemy Gairoard, forse parente della madre, che potrebbe essere il pittore di marina ben conosciuto a Tolone. Il padrino di Marie Catherine era di nuovo Pierre Vermeil.

Le vicissitudini sentimentali e giuridiche di Thérèse Gairoarde, di suo marito e della sua famiglia messinese non sono semplicemente una storiella nella preistoria del femminismo, ma una testimonianza della difficoltà per le donne dell'epoca di usufruire dei loro beni dotali, in questo caso probabilmente l'eredità del padre e del primo marito. Dimostrano, inoltre, come la giustizia intervenisse per porre fine alle violenze ed ai maltrattamenti domestici, ma forse la benevolenza della Corte era influenzata anche da un'attenzione particolare per una donna provenzale contro una famiglia immigrata.

Anche se conosciamo ben poco dei tre pittori Vermeil-Vermiglio a Tolone, sappiamo che tutti si sono impegnati nella pittura delle navi reali¹⁰. Ignace è menzionato come pittore nei registri degli appalti e pagamenti della Marina da aprile 1685 al 1695. Fu pagato ogni anno, dal 1685 al 1689, poi dal 1691 al 1695, per il restauro di diverse navi, riscuotendo delle somme piuttosto piccole (da 30 lire a 255). Nel 1686 lavorava insieme a Pietro, che sembra dunque il figlio maggiore.

Pierre vince molti appalti per il restauro della decorazione di navi reali dal 1685 al 1700, mentre resta testimonianza di diversi pagamenti minori ogni anno. I contratti di Pierre sono numerosi e molto redditizi nell'ultimo decennio del '600: restauro di dodici navi (con Joseph Barbaroux) nel 1690, quindici (sempre con Barbaroux) nel 1692¹¹, quattordici nel 1693, solo cinque nel 1694, dodici navi anche con carri di canone e bandiere nel 1695. Nell'anno 1696 i fratelli Gaétan e Pierre sono incaricati di riparare la pittura di ben 28 navi reali¹². Dopo questa impresa i contratti di Pierre riprendono in modo meno sostenuto, anche perchè la pace di Ryswick (1697) ha concluso la guerra navale: sei navi o fregate o galleote nel 1698, solo tre nel 1699¹³, ma otto nel 1700¹⁴. Pierre era diventato un imprenditore importante, capace di far lavorare parecchi operai nella sua bottega, e probabilmente anche il fratello, o di associarsi con altro pittore, particolarmente con Joseph Barbaroux e Jean Jesse. Vendeva anche alla Marina i materiali e i pigmenti per esercitare il mestiere di pittore: olio, smalto, biacca comune e biacca di Olanda (carbonato di piombo), verderame, azzurro, ocre, nero di carbone, minio (ossido di piombo).

Il fratello Gaétan non è citato nei documenti della Marina prima della scomparsa del padre. Dagli atti emerge però che il 16 novembre 1688 Gaetano fu uno dei testimoni del

⁹ AMT, GG 88, f. 42 ; GG 90, f. 128.

¹⁰ C. GINOUX, *Artistes de Toulon. Peintres et sculpteurs nés à Toulon ou ayant travaillé dans cette ville (I)*, in *Nouvelles archives de l'art français*, III s., Paris 1889, p. 341; IDEM, *La décoration navale au port de Toulon au seizième et dix-septième siècle*, Paris 1884 (estratto), p. 27. Per le biografie e l'elenco dettagliato di tutti i pagamenti della Marina cfr. M. THÉRON, *L'ornementation sculptée...*, 2003.

¹¹ ADVar, 3 E 5/ 125, notaio Pierre Arnaud, f. 10, (1970 livres).

¹² ADVar, 3 E 5/ 127, notaio Pierre Arnaud, ff. 13, 63, 117. Pierre: 12 navi, 3199 livres; 9 navi, più parecchie lance, 1123 livres. Gaétan: 7 navi, 1174 livres. Nello stesso anno altri tre pittori hanno ricevuto solo la somma complessiva di 325 livres.

¹³ ADVar, 3 E 5/ 128, notaio Pierre Arnaud, f. 684 (595 livres).

¹⁴ ADVar, 3 E 5/ 129, notaio Pierre Arnaud, ff. 230, 325 (3655 livres).

matrimonio di Pascal De La Rose (1665-1745) celebrato a Tolone¹⁵. Pascal era il figlio di Jean-Baptiste De La Rose, deceduto poco prima del matrimonio del figlio, che era stato il «*maître peintre entretenu*» di Tolone per anni e conosciuto tanto per i suoi disegni di ornamento che come vedutista¹⁶. Pascal era succeduto al padre come *maître peintre entretenu* e così si può supporre che Gaétan Vermeil facesse parte della sua bottega, o almeno lavorasse con lui e che fosse nell'ambito della pittura navale prima della scomparsa di suo padre. Dal 1696 al 1701 lavorò in parecchi cantieri di racconciamento: sette navi nel 1696, nove nel 1697, solo due nel 1698, una lancia nel 1700 e tre navi nel 1701. L'ultima volta che compare nei documenti, nel 1702, Gaétan aveva finalmente ottenuto dieci contratti importanti per la somma complessiva di più di 13000 *livres*. In società con Barthélemy Gairoard, padrino di sua figlia e forse parente di sua moglie, doveva restaurare la pittura di dieci navi, e in particolare, nella camera del Consiglio di una di esse, dipingere ornamenti alla Cinese («ornements façon de Chine entrelassés à double file enrichys de fleurons»). Inoltre, sempre con Gairoard, doveva dipingere bandiere in onore de re di Spagna, nipotino del re, per più di 9000 *livres*. Nel frattempo iniziava la guerra di successione spagnola.

Tanto il pagamento degli operai quanto il costo dei materiali (palchi, pigmenti, attrezzi) suppone un certo capitale, anche se l'amministrazione della Marina reale pagava caparre prima e durante i lavori. Bisognava dunque associarsi con altri artisti: nel caso di Ignace e Pierre soprattutto con Barbaroux e Jesse, qualche volta con Esprit André, Alexandre De France, Louis Julien o Jean Volaire; Gaétan aveva scelto soltanto Gairoard. Si trattava di un lavoro artigianale, molto impegnativo, ma pregiato, essendo l'aspetto artistico sottomesso al disegno e alla sorveglianza del *peintre entretenu*, Pascal De La Rose.

Non sappiamo il grado di iniziativa dei Vermeil e se hanno dipinto altre opere. Gli artisti di decorazione navale potevano anche lavorare per chiese o palazzi a Tolone e nei dintorni. Dai contratti notarili sappiamo che, ad esempio, diversi soci dei Vermeil hanno dipinto per alcune chiese.

La presenza dei tre pittori messinesi, inoltre, è una testimonianza dell'influsso dell'arte italiana nella Marina di Luigi XIV. A Marsiglia, il pittore, scultore e matematico Luca Villamaci, detto Lucas Villamage (1648/50-1725), venuto da Messina nel 1678, fu nominato «dessinateur entretenu par Sa Majesté au port et arsenal»¹⁷. Alla fine del '600, due scultori italiani ottengono degli appalti per le navi reali a Tolone: Jean-Baptiste Amourette (che firma Gio Batt^a Amuretto) a Tolone dal 1677 al 1691, prima di partire per Rochefort; e Dominique Grégoire (Domenico Gregorio?) da Roma, dal 1680 fino alla sua morte a Tolone nel 1697. Altri stranieri sono nati nei Paesi Bassi: il «*maître sculpteur entretenu*» Rombaut Langueneux; Pierre Guérin, scultore d'Oignies vicino Liège; i fratelli Abraham Louis e Jean Van Loo, pittori olandesi. Accanto ad altri numerosi artisti venuti da varie regioni francesi, i Vermeil si sono perfettamente integrati in questa piccola "torre di Babele"¹⁸.

¹⁵ ADVAR, 3 B 53, f. 1207; C. GINOUX, *Actes d'état civil d'artistes provençaux, (1647-1761)*, in *Nouvelles archives de l'art français*, III s., Paris 1890, p. 153.

¹⁶ M. THÉRON, *Jean-Baptiste et Pascal De la Rose, des peintres de marine provençaux*, in "Neptunia", n. 211, 1998, pp. 67-72.

¹⁷ G. CACOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi e degli esterni che in Messina fiorirono*, Messina 1821, p. 197; M.-C. HOMET, *Luca Villamage (Messine, 1651-Marseille, 1725)*, in *Le dessin baroque en Languedoc et en Provence*, Tolosa 1992, pp. 94-97.

¹⁸ Ringrazio Ermete Mariani per la correzione del testo e Magali Théron per aver generosamente fornito i documenti dell'archivio della Marina in Tolone.

Un peculiare e interessante inedito della pittura a Palermo di primo Settecento: il ritratto del missionario gesuita Prospero Intorcetta

GIUSEPPE SCUDERI, *ARCHITETTO*

VINCENZO SCUDERI, *GIÀ SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DELLA SICILIA*

Nella Biblioteca comunale di Palermo si conserva un dipinto che solo negli ultimi anni ha avuto l'attenzione che merita, grazie alla "Fondazione Prospero Intorcetta Cultura Aperta" di Piazza Armerina¹. Si tratta, infatti, del ritratto del gesuita piazzese (1625-1696), universalmente noto (Fig. 1).

Filosofo, teologo, bibliofilo e letterato, missionario in Cina², protagonista di una vita avventurosa, tra lunghi viaggi segnati da "febbri maligne e pestifere", arresti e fughe, persecuzioni, rivolte e processi, viene ricordato non solo per la sua opera di evangelizzazione in Oriente, ma anche per il contributo apportato alla conoscenza del confucianesimo grazie alla traduzione dei quattro libri di Confucio, da lui curata in *Sapientia sinica* e in *Sinarium Scientia*. Vincenzo Di Giovanni nel 1873 gli dedicò una pubblicazione dal titolo "Il primo traduttore europeo di Confucio" nella quale affermò la centralità della sua figura nel contesto storico e filosofico del tempo.

Il dipinto fu certamente realizzato per la Casa Professa, residenza dei Padri e centro dell'attività spirituale. I Gesuiti erano giunti a Palermo nel 1548, e per oltre un ventennio le due loro principali strutture, il Collegio e la Casa Professa, convissero, anche se già nel 1576 si evidenziava la necessità della fondazione autonoma per la Casa perché «sembrava che i padri dei collegi della Sicilia fossero finora vissuti senza veruna Madre, perché senza veruna Casa (...) dove risplenda la purezza del nostro istituto assai più che altrove»³. Quindi il luogo dove con «la purezza del nostro istituto» risplenda la memoria dei più insigni Padri⁴.

¹ La valorizzazione di questo importante dipinto è avvenuta grazie alla "Fondazione Prospero Intorcetta Cultura Aperta", per iniziativa del Presidente Ing. Giuseppe Portogallo e del Dott. Antonino Lo Nardo. La Fondazione si è fatta carico delle spese di un accurato restauro dell'opera, sotto la supervisione della Soprintendenza ai Beni culturali di Palermo. Per ogni approfondimento www.fondazioneintorcetta.info

² La missione di Intorcetta inizia nella primavera del 1657, dal porto di Belem in Portogallo. Una "caracca" dispiega le vele e guadagna il largo, rotta sud, sud-est, destinazione Oriente. Sul registro dei passeggeri del bastimento figurano i nomi di diciassette missionari gesuiti di diverse nazionalità: belgi, tedeschi, portoghesi e italiani. Tra di essi anche un giovane siciliano, il trentaduenne Prospero Intorcetta.

³ F. SALVO, *Il quarto centenario della Casa Professa di Palermo*, in *Ai nostri amici*, Palermo 1983, p. 23.

⁴ Dalla biografia di Intorcetta sappiamo che «condannato alla battitura e all'esilio in Tartaria ottenne la commutazione della pena in detenzione. Nel 1666 (...) riuscì ad evadere (...) a raggiungere Goa e imbar-



Fig. 1, Filippo Tancredi (attr.), ultimi anni XVII secolo, *Ritratto di Prospero Intorcetta*, olio su tela, Biblioteca comunale di Palermo

Quando con l'Editto di Carlo III del 3 novembre 1767 i Gesuiti furono espulsi dal Regno, la Casa Professa fu poi concessa (agosto 1774) al Senato per la Biblioteca Civica (già istituita nel 1760, aveva sede prima all'interno del Palazzo Pretorio e poi nel Palazzo del Principe di Castelluccio). E il nostro dipinto, quasi sicuramente conservato nei locali della Casa e non della Chiesa, entrò a far parte del patrimonio della Biblioteca.

Ma torniamo all'opera. Il primo motivo della peculiarità e dell'interesse è costituito dal configurarsi in essa di una vera e propria biografia del personaggio, raffigurato come un saggio cinese, contestualizzata con l'ambiente e la cultura del tempo in cui si svolse. Il secondo motivo è costituito dal raccordo non disarmonico nel suo linguaggio, tra un realismo intenso, memore del più incisivo primo Seicento tra Napoli e Palermo, con i modi più sciolti ed accattivanti di un precoce Settecento.

Iconografia e iconologia dell'opera, se le leggiamo opportunamente contestualizzate, ci appaiono come un vero e proprio compendio di materie e argomenti diversi: la biografia del missionario, la cultura religiosa e laica del tempo, persino uno straordinario evento astronomico. In ordine a tale commistione identitaria, a così chiamarla, del dipinto, due sono le figure che presentano maggior evidenza e rilevanza per ciò che la committenza e

carsi per l'Europa. Era il 21 gennaio del 1669 (...) giunse a Roma nei primi mesi del 1671, al cospetto del Papa relazione sullo stato della Missione in Cina e nello stesso anno raggiunse Palermo». Lasciando così, pensiamo, memoria della sua immagine per l'opera, realizzata quasi certamente dopo la notizia della morte (e quindi *post* 1696). Nel corso del suo soggiorno isolano, Intorcetta consegnò ai suoi confratelli siciliani una copia del suo libro *Sinarum Scientia Politico Moralis*, come attesta la nota manoscritta apposta sul frontespizio: «*Bibliothecae Domus Professae Panorm Societatis Jesu*», opera custodita presso la Biblioteca centrale della Regione siciliana. Il tomo si compone di trentadue pagine e reca la traduzione in latino del testo confuciano posto a fronte in caratteri cinesi. Si conoscono solo altri otto esemplari al mondo: a Roma alla Biblioteca Vaticana, alla Biblioteca nazionale centrale e nell'Archivio storico dei Gesuiti; alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna; alla Bibliothèque National di Parigi; alla Biblioteca della School of Oriental and African studies di Londra; a Madrid alla Real Accademia de la Historia; alla Universitätsbibliothek di Heidelberg; a Monaco alla Bayerische Staatsbibliothek. Prospero Intorcetta ripartì per la Cina nel marzo del 1673, e la traversata si rivelò un viaggio orrendo, una pestilenza a bordo decimò equipaggio e passeggeri, dei dodici gesuiti imbarcati si salvarono in due. Il ritorno di Intorcetta in Cina fu salutato da prestigiosi incarichi: nel 1676 fu nominato Visitatore delle missioni di Cina e Giappone, dal '78 al '90 fu Vice Provinciale della Cina e quindi superiore della Casa dei Gesuiti di Hang-tcheon. Ma una nuova repressione fu operata dal governatore del Tche-kiang che ordinò di bruciare la preziosa biblioteca della Casa; nel 1692 l'imperatore Kang-Hsi ordinò la fine delle persecuzioni. Il 3 ottobre del 1696, all'età di 72 anni, muore nella città di Hang-tcheon.



Fig. 2, Filippo Tancredi (attr.), ultimi anni XVII secolo, *Ritratto di Prospero Intorcetta* (part.), olio su tela, Biblioteca comunale di Palermo

l'autore vollero esprimere: la figura femminile a destra dell'Intorcetta, rappresentante *la Fede o Sapienza cristiana*, e quella alla sua sinistra, *la Scienza o Sapienza cinese*.

La Fede indossa una veste tendente al grigio legata in vita, un manto chiaro la avvolge, ricoprendole la testa e ricadendole fino ai piedi, un velo le ricopre il viso, e indica, con il dito della mano destra, la croce a base triangolare sospesa nel cielo noto (Fig. 2). La Scienza ha una veste azzurra, con un cordoncino in vita, una stola bianca sulle spalle e un pannello rosso che ricade sulla parte inferiore del corpo.

Il ritratto mostra il missionario con una tonaca scura con larghe maniche, sui polsi una stola con motivi ornamentali che scende fino ai piedi. Indossa un copricapo rosso che potrebbe far riferimento a quello usato dai letterati cinesi; nella mano destra un ventaglio aperto, decorato con fantasiosi ideogrammi (e forse apposti successivamente alla prima stesura dell'opera, essendo dipinti senza seguire le pieghe del ventaglio stesso), e da cui ricade un cordoncino con un medaglione raffigurante probabilmente un dragone, simbolo di buon auspicio nella mitologia cinese noto (Fig. 3). Nella mano sinistra un lungo foglio che ricorda una mappa, con simboli apparentemente privi di significato.

Al di sopra e ai lati della croce sono presenti simboli tipici della volta celeste; in particolare un cono di stelline gialle e rosse, con sopra la raffigurazione di un astro sormontato da quello che potrebbe essere un arcobaleno o delle orbite. In alto a destra è raffigurata un'imbarcazione⁵ dalle proporzioni non veritiere, l'orizzonte risulta ben

⁵ La raffigurazione ricorda proprio la "caracca" del primo viaggio dell'Intorcetta: un grande veliero sviluppato nel XVI secolo, usato dai portoghesi per i lunghi viaggi oceanici. Nella sua forma pienamente evoluta,



Fig. 3, Filippo Tancredi (attr.), ultimi anni XVII secolo, *Ritratto di Prospero Intorcetta* (part.), olio su tela, Biblioteca comunale di Palermo

delineato da una netta linea di demarcazione cielo-mare, in cui, dopo la pulitura, è stato possibile osservare la presenza di due vele in lontananza.

Ma cerchiamo di capire, attraverso il linguaggio storico-artistico dell'opera, a chi attribuirla con il suo indubbio quanto peculiare, come detto, interesse e merito.

Tra i pittori più accreditati a Palermo, anzi il più apprezzato nel periodo in cui l'opera viene realizzata, tra fine Sei e primo Settecento, vi era il messinese Filippo Tancredi, qui trasferitosi nel 1693⁶ e impegnato, fra il 1702 e il 1703, ad affrescare la grande e perduta volta della chiesa del Collegio Massimo, Santa Maria della Grotta⁷. Atteso che i Gesuiti sceglievano sempre il meglio, solo il Tancredi a nostro avviso poteva riuscire a conciliare non disarmonicamente l'intenso realismo dei primi decenni del Seicento nel severo volto del missionario con il più sciolto e quasi fluido eloquio delle due allegorie femminili, quasi in anticipo del pieno Settecento.

la caracca fu la prima nave adatta alle lunghe tratte, larga a sufficienza per affrontare il mare mosso e abbastanza spaziosa per portare sufficienti provvigioni. Aveva poppa alta e arrotondata, con cassero molto pronunciato e bompresso, e prua rinforzata da un castello; gli alberi, di altezza differente, montavano vela quadra davanti e latina sull'albero di mezzana. Diretta progenitrice del galeone, la caracca fu una delle tipologie di nave più importanti della storia e mantenne la sua forma nel corso dei secoli.

⁶ Iniziano in quest'anno i lavori per il grande affresco nella volta della navata centrale della Chiesa di san Giuseppe dei Teatini.

⁷ F. MELI, *Degli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, in "Archivio Storico Siciliano", IV/V, Palermo 1939, cita due documenti dell'Archivio di Stato di Palermo (vol. *Collegio Massimo*, p. 297): nel 1702 l'affidamento dei lavori e nel 1703 la «vendita di vino per ricompensa delle opere di pittura».

Quanto alla prima delle connotazioni già citate, il realismo di radici primo-secentesche, già Citti Siracusano⁸ aveva osservato che «Dopo il suo trasferimento a Palermo il Tancredi fa diretta esperienza del linguaggio locale, soprattutto del Novelli e dei suoi seguaci, per le tipologie delle sue figure (...) mentre non trascura nemmeno quegli aspetti realistici di tradizione caravaggesca meridionale che nel Novelli risultano».

Ricordiamo qui soltanto che il Tancredi a Palermo, oltre che dell'affresco per la chiesa del Collegio, fu autore di molte altre opere (a San Giuseppe dei Teatini *L'Apotheosi di San Gaetano da Thiene e dell'Ordine Teatino* e il ciclo di episodi della vita del santo; nell'Ospedale dei Sacerdoti *l'Incoronazione della Vergine*; nella chiesa di Santa Maria degli Angeli diversi ritratti di frati francescani; una *Santa Teresa d'Avila* nella chiesa dell'Assunta e a Sant'Anna la *Misericordia l'Assunzione della Vergine*); richiamiamo l'attenzione sul *San Nicola di Bari* oggi al Museo Diocesano, per la viva parentela del volto del Santo con quello del nostro Intorcetta.

Nella monografia dedicata all'opera e al suo restauro, alla data di queste note in corso di pubblicazione da parte della Fondazione "Prospero Intorcetta", lo studioso di storia della Compagnia di Gesù Dott. Antonino Lo Nardo ha raccontato la vicenda della "cometa", che brevemente sunteggiamo.

Si trattò del passaggio della cometa C/1668 E1⁹. La cometa è osservata per la prima volta il 3 marzo a Capo di Buona Speranza, poi il 5 a Lisbona e Madrid¹⁰, il 9 da Roma, il 10 da Bologna e successivamente o contemporaneamente da altre parti del mondo.

Il fenomeno è rilevato anche in tutta la Cina continentale suscitando l'interesse dell'astronomo di corte, il gesuita Ferdinando Verbiest¹¹. Questi chiese informazioni a un confratello a Canton, località nella quale si trova - almeno sino alla fine di agosto di quello stesso anno - anche Intorcetta, che è indubbiamente un testimone oculare del fenomeno che suscita in lui una certa ansietà per la fama che accompagna le comete "portatrici di sventura e disgrazie". Infatti, nel 1671 quando è a Roma nella qualità di procuratore della missione di Cina inserisce l'episodio nella sua *Compendiosa Narratione*¹² per i membri della Congregatio Propaganda Fide, scrivendo che «alli 7. di Marzo nel principio della notte apparve nel Cielo una come grossa trave composta da minutissime stelle, e finiva in acuto; era piramidale, e à foggia di lancia, alquanto infocata, che si stendeva dall'Oriente

⁸ C. SIRACUSANO, *La pittura del Settecento in Sicilia*, con un saggio introduttivo di Alessandro Marabottini, Roma 1986.

⁹ Cf. G.W. KRONK, *Cometography, Vol. 1, Ancient - 1799: A catalog of Comets*, Cambridge 1999, pp. 360-362.

¹⁰ Proprio presso la Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni 2Qq D 18, f. 479, si conserva il manoscritto anonimo *Osservazioni sopra la cometa apparsa nell'orizzonte di Madrid a dì 5 marzo 1668*.

¹¹ Per un approfondimento da un punto di vista "gesuitico" dell'argomento: N. GOLVERS, *Ferdinand Verbiest's 1668 observation of an unidentified celestial phenomenon in Peking, its lost description and some parallel observation, especially in Korea*, in "Almagest, International Journal for the History of Scientific Ideas", vol. 5, n. 1, 2014, pp. 32-51; IDEM, *New Jesuit testimonies from the Far East on the comet of March 1668: the diary of Visitor Luis da Gama (Macau) and a letter of Ferdinand Verbiest (Peking)* in "Almagest, International Journal for the History of Scientific Ideas", vol. 9, n. 2, 2018, pp. 88-99.

¹² *Compendiosa narratione dello stato della missione cinese, cominciando dall'anno 1651 fino al 1669. Offerta in Roma dal P. Prospero Intorcetta della Compagnia di Gesù*, Roma 1672.

all'Occidente. Durò fino alli 19. di detto mese, e dopo svanì. Fù questa lancia un funesto prenuntio dell'horribil strage, e portentosi prodigii; che ne seguirono».

Nel dipinto, come detto, si distingue chiaramente la piramide di piccolissime stelle, estesa da oriente a occidente, né più né meno quello che Intorcetta scrisse per descrivere il fenomeno che aveva osservato nel 1668 a Canton: o l'artista ha "scoperto" questo particolare leggendo la *Compendiosa Narratione* o lo stesso Intorcetta ne aveva suggerito l'esecuzione.

Grazie all'intervento della Fondazione Prospero Intorcetta, sul finire del 2019 l'opera è stata finalmente restaurata, ed è, alla data di questo scritto, stato collocato nella sala "cataloghi" della Biblioteca comunale¹³. L'intervento è stato diretto dall'Arch. Giuseppe Scuderi e restauratrici sono state la Dott.ssa Giovanna Filippone e la Dott.ssa Vittoria Naselli.

Il manufatto (olio su tela, 156x128 cm), si presentava con uno spesso strato di deposito superficiale incoerente, che è stato necessario rimuovere preventivamente mediante pulitura meccanica a secco con pennello a setole morbide. La stessa operazione è stata ripetuta sul verso del dipinto, sia sulla tela che sul telaio ligneo, che risultavano anch'essi anneriti da uno spesso strato di deposito superficiale. Successivamente si è proceduto alla rimozione della carta da imballaggio messa a protezione dei bordi e risalente a un precedente intervento. Si è quindi effettuata la rimozione dello spesso strato di vernici ossidate che ricopriva interamente il dipinto.

Da un'attenta osservazione con riflettografia UV, una ciocca dei capelli della donna, posta a destra del missionario, ricadeva sulla spalla poggiandosi esternamente alla stola; ci si è interrogati se la ciocca fosse frutto di una ridipintura fedele all'originale, che però risultava piatta ed eccessivamente compatta rispetto alla pittura originale, o se fosse un'invenzione frutto di un ulteriore intervento. La mancanza di riferimenti pittorici originali ha portato ad un'interpretazione, condivisa dalla Soprintendenza, che fosse un'invenzione e pertanto, in fase di pulitura, si è deciso di rimuoverla.

Per la reintegrazione pittorica, considerata l'esigua dimensione delle lacune e la localizzazione di quelle più grandi in zone prevalentemente monocromatiche, si è optato per una reintegrazione mimetica eseguita ad acquarello, garantendo così massima compatibilità e reversibilità a lungo termine. Terminata la reintegrazione, su tutta la superficie del dipinto è stata applicata una vernice finale satinata, stesa a pennello, al fine di uniformare e proteggere l'opera.

La gratificazione dello studio e del restauro, per i promotori, gli esecutori e gli studiosi tutti, è quella della "definizione" complessiva dell'opera, come abbiamo scritto in apertura: definizione del soggetto e della sua biografia, quasi "caratteriale" nella austera rappresentazione del volto, dei valori forti della sua testimonianza di vita (Fede e Sapienza). Ma anche, grazie alla puntualizzazione delle cronologie, la definizione del possibile autore del dipinto.

¹³ Nel 1885 il pittore Luigi Pizzillo ne eseguì una copia per la sala del consiglio comunale di Piazza Armerina.

L'influsso di Filippo Juvarra sull'opera di Vasi

MARIA GIUSEPPINA MAZZOLA, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO*

Gli studi sul corpus di Giuseppe Vasi, si concentrano particolarmente sulle opere più celebri della sua produzione: le vedute¹. Ai margini sembrano essere stati considerati gli influssi sull'artista da parte di Filippo Juvarra, già affermato architetto su base europea. Anzi la critica ne ha escluso un diretto rapporto². Anche se gli estremi cronologici delle vite dei due artisti siciliani non coincidono (1678-1736) per lo Juvarra (1710-1782) e per il Vasi, la presenza dei due nella Roma del '700, porta a fare alcune considerazioni sulla produzione dei due artisti.

Tre rami incisi dal Vasi nel 1739, ora nell'Archivio di Stato di Torino, evidenziano la conoscenza dell'opera juvarriana da parte del giovane incisore. A Roma fino al 1739 si mantenevano ancora nel palazzo Ornani, dove aveva abitato Filippo Juvarra, sia schizzi e disegni delle sue precedenti opere, sia libri con importanti trattati di architettura³. Analizzando le tre opere del primo Vasi, realizzate proprio nei primi anni del suo soggiorno romano, quando veniva introdotto dal Bottari nel *milieu* degli artisti, tornano alla mente alcune soluzioni dell'architetto messinese.

Dopo gli esordi nella bottega paterna di argentiere già dal 1701 la produzione juvarriana presentava diverse tendenze, dagli apparati per la festa di Filippo V, ai disegni del porto di Messina. La sua vena creativa e fantasiosa non si interrompe, dopo la morte del padre, con altre vedute di Messina. Nel 1704-1705 i suoi studi si indirizzarono sulle antichità di Roma, sugli edifici religiosi. A Napoli poi disegni ulteriori su edifici religiosi, come la chiesa della Certosa e l'amicizia con Gaspare Wan Wittel conosciuto

¹ Ringrazio il dott. Edoardo Garis ed il personale dell'archivio di Stato di Torino per il materiale fornito. L. SCALABRONI, *Giuseppe Vasi*, Roma 1981; *Giuseppe Vasi*, catalogo della mostra a cura di S. Tozzi, Roma 1994; *Giovan Battista Piranesi e la veduta a Roma e a Venezia nella prima metà del Settecento*, a cura di M. Cordaro, Roma 1990 e M. BEVILACQUA, *The young Piranesi: the itineraries of his formation*, in *The serpent and the stylus*, Michigan 2007.

² A. GRELLI IUSCO, *Giuseppe Vasi. Il fondo di matrici dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma 2004, p. 12.

³ T. MANFREDI, *La biblioteca di architettura e i rami incisi dell'eredità Juvarra*, in *Filippo Juvarra Architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, catalogo della mostra a cura di V. Comoli Mandracci-A. Griseri, Milano 1995, pp. 289-292.

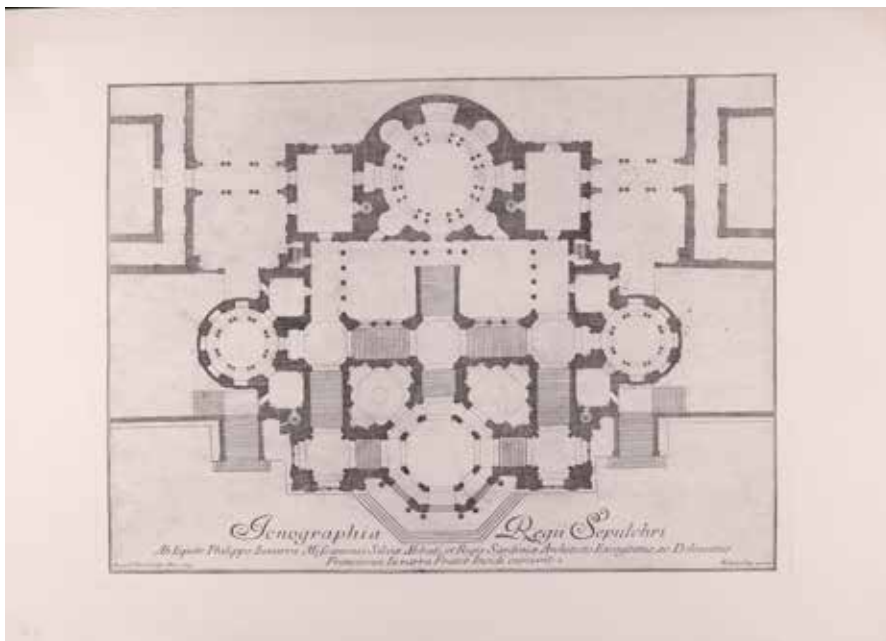


Fig. 1, G. Vasi, 1739, *Incognographia Regii Sepulchri*, incisione, Torino, Archivio di Stato, rami diversi B3

già nel 1702, accrebbero questi interessi⁴. Nei primi del '700 a Roma il giovane Filippo Juvarra aveva realizzato le articolate scenografie teatrali per il teatrino del cardinale Ottoboni, dove le soluzioni spettacolari si mescolavano con arditi interessi di spazialità. Due vedute romane di Filippo Juvarra, datate 1709 la *Vista del Campidoglio dal Foro Romano* e *“Il Campidoglio e l’Aracaeli”*, rivelano un’attenzione da parte dell’artista per un genere che nella sua produzione, risulterà sempre presente, come attestano anche le dieci vedute di marine, trovate nella sua casa dopo la morte tra i suoi oggetti più cari. È dall’analisi delle tre lastre di rame di Giuseppe Vasi, incise ad acquaforte con ritocchi eseguiti a bulino, per i sepolcri reali di Superga, che si può trovare più marcatamente l’apporto ideale dell’architetto siciliano. Nella prima delle incisioni, l’*Incognografia Regii Sepulchri* (Fig. 1) si trova in basso: «Ab Equite Philippo Iuvarra Messanensi Silvae Ab-bati, et Regis Sardiniae Architecto Exogitatus, ac Delinateus. Franciscus Iuvarra Frater Incidi curavit», ed ai margini, a sinistra, firmato «Ioseph Vasi Sculp. Anno 1739» ed a

⁴ Sugli argentieri Juvarra a Messina, sulla formazione di Filippo e sulle argenterie gli studi di M. Accascina; più recentemente *Ori e argenti di Sicilia*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 2009 e gli studi successivi. Sul passaggio a Napoli di Juvarra e la conoscenza col Van Wittel G. Cantone, *Intorno a Filippo Juvarra: i disegni napoletani*, in *Filippo Juvarra e l’architettura europea*, catalogo della mostra a cura di A. Bonet Correa, Napoli 1998, p. 129; G. DARDANELLO, *Libri di disegni e pensieri. Prospettive per il corpus Juvarrianum*, in “Cultura, arte e società al tempo di Juvarra”, Firenze 2018, pp. 1-8.



Fig. 2, G. Vasi, 1739, *Prospectus Regii Sepulchri*, incisione, Torino, Archivio di Stato, rami diversi B4

destra Romae Sup.perm». La stessa dicitura con la firma del Vasi e l'anno di esecuzione 1739 si legge sia nella seconda incisione (Fig. 2), un «Prospectus Regii Sepulchri» che nella terza la «Scenographia Regii Sepulchri» (Fig. 3), uno spaccato del monumento ideato dal cavaliere ed architetto Filippo Juvarra, seguito nella sua realizzazione dal fratello Francesco ed inciso da Giuseppe Vasi.

A parte la nitidezza dei rami, che denotano già un tratto chiaro e preciso, alcuni particolari sottolineano l'influsso dell'architetto messinese. Nell'*Incographia Regii Sepulchri* (Fig.1), la pianta del mausoleo sviluppa un disegno attribuito a Juvarra anche se non firmato, oggi a Berlino, datato all'incirca 1714-15 circa, in cui appare nello stesso foglio metà del prospetto e metà della pianta del sepolcro Regio, poi sviluppato dal Vasi per esteso in due fogli distinti.

Il concatenarsi di forme ottagonali, tonde, quadrate e rettangolari, sembra riprendere altre piante espresse da Juvarra nel periodo romano nei suoi *Pensieri architettonici*, come quello per il castello di Vincennes del 1707 o nella pianta di un palazzo per il langravio di Hessen Kassel, sempre del 1707, oggi alla Biblioteca Nazionale di Torino.

Nel *Prospectus Regii Sepulchri* (Fig. 2) le statue dislocate su piedistalli e cornicioni, in corrispondenza dei pilastri, quasi scandiscono lo spazio e ritmano gli elementi architettonici su cui sono poste, siano essi balconate, rientranze, elementi circolari o anche sommità delle cupole laterali. Si ritrovano nella *Veduta del tetto eretto alle glorie di Filippo V dal clero di Messina* di Filippo Juvarra nel 1701, dove le statue coronano



Fig. 3, G. Vasi, *Scenographia Regii Sepulcri*, incisione, Torino, Archivio di Stato, rami diversi B5

tutta la macchina in corrispondenza di colonne. Nella parte centrale viene ripreso l'uso dell'elemento circolare centrale pensato aperto, libero dalla massa muraria, come un tempio, con alla base statue e colonne binate. È un effetto scenografico, che Filippo Juvarra aveva utilizzato in altre scenografie nel 1701 e che userà anche nei disegni successivi, per esempio, nel palazzo Madama di Torino.

I due corpi piramidali, pensati a fianco del corpo centrale ricordano obelischi inseriti in *Prospettive urbane ideali in onore della famiglia Ruffo*, create da Juvarra nel 1704 a Roma, o i corpi visibili nel muro di cinta di un giardino per il *Progetto ideale di una Villa di delizia per tre personaggi illustri*, progetto juvarriano, realizzato a Roma per il concorso clementino del 1705. Il concetto celebrativo dell'architettura, evidenziato dalla forma piramidale, era anche presente nella macchina degli orefici ed argentieri per l'acclamazione di Filippo V a Messina nel 1701. Entrambi frequentavano ambienti religiosi: il Vasi a Corleone era vicino ai gesuiti e ai filippini, e lo stesso Juvarra fin dal 1703 era un sacerdote.

È pensabile che il Vasi arrivato a Roma facesse riferimento all'artista siciliano ormai famoso, che l'aveva preceduto proprio nella capitale. L'adesione all'Accademia degli Arcadi da parte di Juvarra prima, e del Vasi poi tra il 1736-38 e del Piranesi nel 1743, spiega anche la ripresa di forme antiche, già presenti nella formazione dell'architetto⁵.

⁵ G. MARCHESI, *Da Corleone a Roma - Il grande salto del magnifico incisore*, in "Kalos", a. XXIII nn. 3/4 dicembre 2011, pp. 16-22; S. DIXON, *Vasi, Piranesi, and the Accademia degli Arcadi: toward a definition of Arcadianism*

L'Elogio del cavalier Giuseppe Vasi incisore, nell'*Antologia romana* del 1782 parlava di un diretto rapporto tra i due artisti e sviava sul nome di Filippo l'incarico di Vasi avuto dal fratello di Filippo Juvarra, Francesco, per tre incisioni datate 1739 da disegni di Filippo Juvarra per un mausoleo. Ma dal 1735 Filippo Juvarra si trovava a Madrid, dove un anno dopo sarebbe morto. Giuseppe Vasi, appena affacciato sulla piazza di Roma, non poteva avere usufruito direttamente dei consigli e della presenza dell'architetto messinese. È probabile che il fratello Francesco, che ebbe una funzione mediatrice tra Filippo e l'ambiente romano, e che si occupò di mantenere viva la figura del fratello, sia stato l'artefice della commissione al Vasi per sviluppare i disegni di Juvarra. Oggi che gli studi più recenti hanno fatto luce sulla figura di Francesco⁶ a fianco del fratello Filippo a Roma e continuatore della eredità juvarriana anche dopo la partenza dell'artista per Torino, l'intervento del Vasi, di chiara matrice romana, è un valido esempio del supporto e dell'influsso di Filippo Juvarra sull'opera del Vasi.

Anche Filippo Juvarra, arrivato a Roma nel 1704, dopo la partenza di Andrea Pozzo per Vienna nel 1702, fu affascinato dalla produzione romana di Andrea Pozzo, tanto da conoscere e studiare il suo *Trattato*, trovato tra i suoi libri nella sua casa dopo la morte. Al di là della commissione è nella realizzazione del Vasi che appare la definizione della linea, la nitidezza dell'incisione e lo studio dell'opera juvarriana. Alcune soluzioni sono rintracciabili nel *Prospectus*, come riprese da Filippo Juvarra. Lo sviluppo del complesso edificio è articolato su vari elementi, ma insieme ordinato, come se tutte le parti fossero allineate su un unico fronte per evidenziare l'imponenza e la monumentalità dell'opera. La complessità degli elementi e dei piani sembra quasi assottigliarsi nella estensione del monumento. Appaiono gli alberi sullo sfondo, le scale e gli spazi dove vengono inserite le statue a colmare o a sottolineare i vuoti. È come se le sporgenze e le rientranze, evidenziate più dalle ombre e dalle luci – e qui emerge la dimensione pittorica dell'incisore – fossero appiattite in una dislocazione che tenta di formare un *unicum*. Era questa un'operazione pensata già dal giovane Juvarra nel *Progetto di una villa di delizia* che gli valse nel 1705 il primo premio. L'idea di un edificio piramidale, come celebrazione che legasse l'antico obelisco al nuovo mausoleo, il classico ed il moderno, era stato ricorrente anche in disegni per una chiesa piramidale, oggi nei Musei civici di Torino.

Nella *Scenographia Regii Sepulchri* (Fig. 3), il terzo ramo del Vasi, si evidenzia l'articolazione dei vari elementi con diverse altezze. È uno spaccato di un monumento sepolcrale, dove si scorgono il muro di cinta, le dinamiche degli spazi, pieni e vuoti, lo spessore dei corpi, le scale interne i diversi elementi decorativi ed architettonici di un edificio un'idea di continuità e non di stacco dei vari corpi aggregati.

in the visual arts, in "Memoirs of the American Accademy in Rome", 61, 2016, pp. 219-262, in part. 227.

⁶ Su Francesco Natale Juvarra, argentiere, stretto collaboratore di Filippo a Roma, membro della Congregazione dei Virtuosi dal 1717 e dell'Accademia di San Luca dal 1737, in contatto sempre a Roma con la confraternita degli Orefici ed Argentieri: C. FRANCHI, *I principi dell'architettura nell'esperienza dell'argentiere Juvarra*, in *La forma del pensiero. Filippo Juvarra. La costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, Roma 2008, p. 157, nota 6. Su Francesco scultore in argento a Messina, nei primissimi del '700; T. MANFREDI, *Filippo Juvara-gli anni giovanili*, Roma 2010, p. 29, e a Roma G. DARDANELLO, *Filippo e Francesco Juvarra: disegni per argenti e oreficerie romane* (II), in "Ricche miniere", a. 6, n. 12, dicembre 2019, pp. 67-95.

Una caratteristica di Filippo Juvarra, che sapeva scenograficamente raffigurare come in un *unicum* i diversi spazi riuscendo a pensare una realizzazione urbanistica di sistemi complessi sul foglio di carta. Una capacità di costruire spazi e di imprimere nei suoi disegni, o nei progetti, un movimento dinamico per cui anche corpi statici come le forme piramidali o gli obelischi vibrassero di vitalità. La ricchezza fantasiosa di Filippo Juvarra, che già in alcuni fogli di taccuini del 1707-1709 aveva espresso l'interesse per i monumenti funerari, più numerosi negli album di disegni del 1734-35, si traduce nelle accurate incisioni del Vasi⁷. C'è la presenza della commistione tra l'elemento classico e l'elemento moderno, che si espande, si sviluppa, si amplia, come anche lo stesso Juvarra aveva fatto nel disegno per lo *Studio del nuovo duomo di Torino*. Il rigore e la nitidezza del tratto in Vasi si mescola con la monumentalità del sepolcro regio, che vuole essere celebrativo ed ottemperare alle esigenze moderne della composizione, pur rispettando i concetti classici degli elementi⁸. Nel giovane Vasi l'influsso creativo e scenografico di Filippo Juvarra si trasforma in una misurata visione di un'imponente struttura. È indubbio che guardi principalmente alle soluzioni del periodo romano dell'architetto messinese, ma non escluderei anche la conoscenza della produzione siciliana e delle nuove soluzioni di Juvarra nella capitale dei Savoia⁹.

⁷ IDEM, *Le "Memorie sepolcrali" di Filippo Juvarra; invenzione del disegno nel dialogo tra architettura e scultura*, in "Dessins de sculpteurs", II, "Quatrièmes rencontres internationales du salon du dessin, Società du Salon du Dessin", Paris 2009, pp. 87-91

⁸ C. RUGGERO, *Juvarra e l'iconografia funebre*, in *Filippo Juvarra e l'architettura europea...*, 1998, p. 164; *La forma del pensiero...*, 2008.

⁹ J.G. HARPER, *Giuseppe Vasi's Rome Lasting impression from the Age of The Grand Tour*, Eugene 2010; G. MARCHESE, *Da Corleone a Roma...*, 2011, p. 16. Sull'importanza dei disegni di Juvarra e l'influenza sulla scuola romana *Filippo Juvarra (1678-1736). Architetto dei Savoia*, a cura di P. Cornaglia-A. Merlotti-C. Ruggero, Roma 2014; F. PONTICELLI, «Pensieri diversi» di Filippo Juvarra nel fondo di grafica della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, in *Filippo Juvarra. Regista di corti e capitali dalla Sicilia al Piemonte all'Europa*, catalogo della mostra a cura di F. Ponticelli-C. Ruggero-C. Devoti-G. Mola di Nomaglio, Torino 2020, pp. 109, 275-284.

Un nuovo ritratto di Jacopo Tintoretto e una nota sullo strabismo nel Rinascimento

BERNARD AIKEMA, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA*

Un signore di mezza età dall'aspetto austero, forse un po' malinconico. Introverso, si direbbe, con quello sguardo pensieroso degli occhi strabici. Occhi strabici. È molto alta la qualità pittorica del dipinto che raffigura il personaggio appena evocato, però non è tanto il valore artistico che coglie l'attenzione di chi guarda l'opera, ma il particolare di questi occhi storti, molto storti (Figg. 1, 2). Ci torneremo, ma prima vanno risolte le questioni dell'attribuzione e della collocazione cronologica di questo quadro affascinante, che finora è rimasto inedito¹. L'effigie si presenta contro uno sfondo scuro, il viso viene illuminato in pieno. Con sottilissime pennellate vengono registrate la morbidezza della pelle, i tocchi di luce negli occhi che contrastano con le pupille scurissime, l'ombra che si delinea sotto lo zigomo, i peli del baffo. Tali caratteristiche rivelano la paternità di Jacopo Tintoretto (1518-1594), nel momento iniziale della sua fortunata carriera da ritrattista. La proposta si lascia facilmente sostanziare da un confronto con alcuni ritratti di sicura autografia tintoretiana datati o databili negli anni fra il 1547 e il 1549: il *Ritratto di un uomo di 26 anni*, datato 1547 (Otterloo, Kröller-Müller Museum), l'*Effigie di un uomo di 28 anni*, del 1548 (Stoccarda, Staatsgalerie), e due ritratti di collezioni private che, per motivi di stretta affinità stilistica, dovrebbero originare da questi stessi anni². Sono davvero simili al nostro ritratto, queste tele, non solo negli effetti cromatici e nella resa dei particolari, ma anche nella totale assenza di elementi "superflui" che potrebbero distrarre l'attenzione dal viso della persona raffigurata (l'unica eccezione a questa regola è il ritratto di Stoccarda, con un *background* convenzionalmente elaborato con tanto di tappeti e una finestra aperta su un paesaggio: un "esperimento" ad evidenza mal riuscito e non più seguito dal pittore). Nessun dubbio: abbiamo identificato un notevole ritratto del primo periodo di Jacopo Tintoretto.

Purtroppo non ci è dato di sapere l'identità del personaggio rappresentato nel nostro dipinto; l'effigie non presenta alcuna scritta o attributo che ci potrebbero aiutare in

¹ I dati tecnici: olio su tela, rifoderato, 48,5x62 cm. L'opera, che risulta in eccellente stato di conservazione, si trova in una raccolta privata. Sulla provenienza nulla è noto. Due sigilli di ceralacca sul verso della tela non sono, purtroppo, leggibili.

² R. ECHOLS-F. ILCHMAN, *Portraitist*, in *Tintoretto 1519-1594*, catalogo della mostra, Venezia 2018, pp. 149-151, figg. 128-131.



Fig. 1, Jacopo Tintoretto, 1547-49 circa, *Ritratto maschile*, olio su tela, collezione privata



Fig. 2, Jacopo Tintoretto, *Ritratto maschile* (Fig. 1, part.)

questo senso. Ci sono però quegli occhi storti. Occhi strabici stonano in un ritratto rinascimentale poiché, secondo le teorie dell'epoca, sarebbe strettissimo il rapporto fra l'aspetto esteriore e il carattere di una persona. Lo strabismo, nel tardo Rinascimento, aveva delle connotazioni ambigue, non tutte favorevoli³. Occhi divergenti potrebbero avere un significato positivo, come segni di ispirazione, o santità. Fra gli esempi si possono citare il ritratto di un poeta di Jacopo Palma il Vecchio, alla National Gallery di Londra, da alcuni identificato con Ludovico Ariosto, o anche l'effigie di Tommaso Inghirami di Raffaello (Firenze, Palazzo Pitti)⁴. Occhi convergenti, al contrario, indicherebbero un'indole cattiva o folle⁵. Ora, il ritratto tintoretiano è forse la più spettacolare, ma non l'unica effigie che presenta un personaggio degli occhi storti convergenti. Un altro ritratto di persona strabica raffigura lo scienziato olandese Joseph Goedenhuijze (Giuseppe Casabona, 1550-1594 circa), per molti anni al servizio dei Medici (Pisa,

³ R.A. WEALE, *Painters and Their Eyes. Age and Other Handicaps*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 69 2006, p. 402.

⁴ M. DORIGATTI, *Il volto dell'Ariosto nella letteratura e nell'arte del Rinascimento*, in "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", 37, 2008, pp. 147-157; J. SHEARMAN, *Only Connect... Art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, pp. 130-131.

⁵ Fra gli esempi di occhi storti come espressione del male conviene citare i vari tormentatori di Cristo raffigurati soprattutto nell'arte nord-europea del tardo Medioevo, come la testa a destra in alto nel *Cristo portacroce* attribuito a Jheronimus Bosch nel Museo di Belle Arti di Gand, o gli esempi riportati in R. MELLINKOFF, *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, II, Berkeley, Los Angeles & Oxford 1993, figg. VI.10; VI.11.

Dipartimento di Botanica dell'Università) (Fig. 3). Nell'immagine, attribuita al pittore austriaco Daniel Fröschl (1563-1613) questo botanico di fama viene presentato pochi anni prima della morte, con occhi storti⁶. Chiaro che, in questo caso, il pittore abbia scelto di registrare correttamente i tratti del viso del personaggio, ignorando gli eventuali significati simbolici dei vari particolari come gli occhi strabici. Ma altrettanto non si può dire dell'effigie di un buffone, opera del pittore Marx Reichlich, attivo a Bressanone (Tirolo) e dintorni, e databile attorno al 1519 (New Haven, Yale University Art Gallery) (Fig. 4)⁷. In questo curioso dipinto si esprimono in una maniera plateale tutti i pregiudizi contro lo strabismo, tant'è vero che un commentatore recente (Madelsbacher) considerava il dipinto addirittura il ritratto di un malato di mente. Attendibile o no questa proposta, la tavola mostra il buffone con la bocca aperta in un ghigno grottesco. Un cane gli sta per accarezzare il viso; sul tavolo/parapetto di fronte un bicchiere, un pezzo di pane e un uovo rotto con la quale si è sporcato le mani. Gli occhi del buffone sono platealmente ed esageratamente storti. Una pittura ridicola, quest'opera, che si presenta come l'esatto contrario del serissimo e in qualche maniera commovente ritratto tintoretiano.

Differenziazioni, queste, che ci (ri)conducono a qualche domanda di base sulla riconoscibilità fisionomica nel ritratto rinascimentale. Più precisamente: come va definito il rapporto fra il particolare "qualificante" nel ritratto e il suo significato? La risposta non è scontata, come ci insegnano gli esempi illustrati di ritratti di persone strabiche. Secondo la lettura convenzionale – "burckhardtiana", se vogliamo –, nel Rinascimento



Fig. 3, Daniel Fröschl (attr.), 1594, *Ritratto di Giuseppe Casabona*, olio su tela, Pisa, Università, Dipartimento di Botanica

⁶ L. TONGIORGI TOMASI, *Daniel Froeschl before Prague: his artistic Activity in Tuscany at the Medici Court, in Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*, a cura di E. Fučíková Freren 1988, pp. 293, 295, fig. 9. Inoltre L. TONGIORGI TOMASI-F. GABARI, *Il giardiniere del Granduca: storia e immagini del Codice Casabona*, Pisa 1995 e G. OLMI, *Un 'simplicista' fiammingo alla corte dei Medici: note su Giuseppe Casabona 'servitore de virtuosi'*, in *L'Esperimento della storia. Saggi in onore di Renato G. Mazzolini*, a cura di M. Bucchi-L. Ciancio-A. Dröschner, Trento 2015, pp. 13-26. Ringrazio Florike Egmond, Lucia Tongiorgi Tomasi e Lucia Amadei per il loro aiuto. Devo confessare di nutrire qualche dubbio sull'attribuzione del ritratto a Fröschl.

⁷ P. VANDENBROECK, *Beeld van de andere, vertoog over het zelf. Over wilden en narren, boeren en bedelaars*, Anversa 1987, p. 48, tav. II; L. MADELSBACHER, cat. 2-18-7, in *1500 circa*, catalogo della mostra, Milano 2000, pp. 389-390.



Fig. 4, Marx Reichlich, 1519 circa, *Ritratto di buffone*, New Haven, Yale University Art Gallery

l'“individualità” della persona si sarebbe espressa tramite la registrazione “fotografica” di tutti i particolari del viso nel ritratto. Tuttavia, come è stato rilevato da vari studiosi, di regola erano piuttosto le convenzioni tipologiche e di *decorum* a determinare la rappresentazione del volto all'epoca, e non tanto la fisionomia “empirica” della persona ritratta⁸. Per certi versi sembrerebbe persino lecito affermare che il tanto acclamato naturalismo “mimetico” serviva a vivacizzare il soggetto piuttosto che a renderlo riconoscibile in termini di rassomiglianza “individuale”⁹. Tuttavia, è ovvio che il punto non vada esagerato. Il caso degli occhi storti risulta, per l'appunto, esemplare. Pur essendo lo strabismo divergente un segno di divina ispirazione, il poeta Ariosto – che era strabico (vedi sopra) – veniva ritratto, di preferenza, di profilo¹⁰. Ma come la mettiamo con l'effigie di Giuseppe

Casabona, o, caso ancora più clamoroso, con quello dell'anonimo *sitter* del nuovo ritratto del Tintoretto? Il particolare *stigmatizzante* degli occhi storti convergenti, in ambedue i casi, risulta messo assai in evidenza. Quasi provocatoria, questa esibizione di strabismo nell'effigie dell'ignoto gentiluomo ripreso da Tintoretto, anzi, troppo provocatoria da non sospettare una qualche dimostrazione fattiva. Forse il messaggio andrebbe formulato nei termini seguenti: nonostante l'*handicap* dello strabismo sinistro, il personaggio – e questo ragionamento varrebbe sicuramente per Casabona! – è riuscito ad assicurarsi una vita dignitosa e virtuosa: una doppia prestazione che gli va riconosciuta. *Effigium docet!*

⁸ Cfr il riassunto di M.H. LOH, *Renaissance Faciality*, in “Oxford Art Journal”, 32, 3 (2009), pp. 343-363.

⁹ Cfr anche L. SYSON, *Testimonio de rostros, recuerdo de almas*, in *El retrato del Renacimiento*, catalogo della mostra a cura di M. Falomir, Madrid 2009, p. 39.

¹⁰ M. DORIGATTI, *Il volto dell'Ariosto...*, 2008.

Tra Londra, Venezia e Roma nel Settecento. Tre miniature di Richard Wilson

LORENZO FINOCCHI GHERSI, *UNIVERSITÀ IULM, MILANO*

Nel caso di Richard Wilson (1714-1782) è facile affermare che il soggiorno in Italia iniziato alla fine del 1750 con la partenza alla volta di Venezia, e prolungatosi presumibilmente fino al 1756-57, in assenza di una data precisa sul suo rientro in patria, sia stato fondamentale per la rigogliosa maturazione della sua pittura, caposaldo e modello imprescindibile per i pittori di paesaggio della Londra di fine Settecento¹. Questo sorprende ancor più se si pensa che, al momento della partenza, Wilson aveva passato i suoi anni londinesi, a partire da circa il 1729, prefiggendosi di divenire uno specialista nei ritratti. Originario di una famiglia di medie possibilità del Galles, aveva cominciato a praticare il genere a Londra sin dai primi sei anni di apprendistato presso un pittore di cui non sappiamo molto, Thomas Wright, anch'egli ritrattista, stabilendosi poi nella città dalle parti di Covent Garden, dove poi sarebbe ritornato una volta rientrato dall'Italia. Qui si trattenne prima a Venezia, fino alla fine del 1751, passando poi a Roma, dove ebbe modo di sviluppare le sue conoscenze sulla ricchissima tradizione della pittura paesistica *à la Lorrain*, collegandole a escursioni e sopralluoghi che gli consentirono di tesaurizzare l'esperienza personale della visione del paesaggio italiano per farne la base della sua pittura negli anni successivi. Infatti, sebbene i dipinti che Wilson realizzò in Italia non dovettero essere molti, considerato che non era noto come lo sarebbe stato in seguito, una volta di nuovo a Londra poté servirsi di schizzi e ricordi appuntati in Italia per dipinti di soggetti cosiddetti "italianate".

All'arrivo a Venezia, da una sua lettera dell'8 luglio 1751, inviata all'ammiraglio Thomas Smith, evidentemente uno tra i primi committenti del pittore, Wilson scrive,

¹ Riferimento ineludibile per la conoscenza di Wilson è la monografia di W.G. CONSTABLE, *Richard Wilson*, London 1953. Ulteriori contributi di rilievo sono i seguenti: B. FORD, *The Drawings of Richard Wilson*, London 1951; *Richard Wilson: The Landscape of Reaction*, catalogo della mostra a cura di D. Hersh Solkin, London 1982; *Richard Wilson and the Transformation of European Landscape Painting*, catalogo della mostra a cura di R. Simon-M. Postle, New Haven and London 2014. Utilissima la consultazione del *Richard Wilson Online Catalogue Raisonné*, a cura di P. Spencer-Longhurst, sul sito del Paul Mellon Centre for Studies in British Art (d'ora in poi Wilson on Line Reference=WOR); di recente vedi R. SIMON, *Alessandro Albani's patronage of Richard Wilson: redirecting European art*, "Studi sul Settecento Romano", 37, 2021, pp. 219-231.



Fig. 1, Richard Wilson, 1752 circa, *Paesaggio con figure*, matita e gesso nero su carta acquarellata, diam. 114 mm, Washington, collezione privata (WOR D411)

tra l'altro: «here I have studied Titian as much as ever I could, which I hope to shew you the effects of in my future productions. I am doing a portrait for the German Ambassador among other things. What tells better for my private satisfaction is that Sig.^r Zuccarelli, a famous painter of this place made me an offer of his painting me a picture for a portrait of himself which I am doing with great pleasure»². Da tali parole è chiaro che a Venezia Wilson era ancora risoluto ad affinare le sue doti nella ritrattistica, come ben s'intende per il riferimento a Tiziano e per l'incarico di ritrarlo ricevuto da Francesco Zuccarelli³, il celebre paesaggista toscano stabilitosi a Venezia, amico del console inglese Joseph Smith, che giusto nel 1752 favorì il trasferimento di Zuccarelli a Londra, dove rimase per dieci anni, ritornan-

dovi anche in seguito tra il 1765 e il 1771. Interessante notare che, nella stessa missiva, Wilson dimostra ampia gratitudine allo Smith, figura centrale per l'ambiente artistico veneziano del tempo⁴: «Mr. Smith (blessed the name), our Consul here, is exceedingly kind to me, he is a very great virtuoso». E infatti, da abile mediatore qual era, Smith gli aveva commissionato «the painting of Mr. Sackville <ancora un ritratto> which he is to send to my lord Middlesex which I hope will do me much honour».

Se tuttora molti dubbi restano sulle opere del pittore effettivamente compiute nel corso della permanenza a Venezia, la città gli offrì un'altra occasione favorevole che non si lasciò sfuggire: accettare un passaggio in carrozza alla volta di Roma offertogli da un giovanissimo connazionale, William Lock of Norbury (1732-1810)⁵. Da dati accertati emerge che i due si conobbero a Venezia verso la fine del 1751, quando Wilson

² W.G. CONSTABLE, *Richard Wilson...*, 1953, p. 22. Il ritratto di Zuccarelli compiuto da Wilson è stato identificato nel ritratto cosiddetto di «gentiluomo veneziano» conservato alla Tate Gallery (WOR P37). Cfr. M. LEVEY, *Wilson and Zuccarelli at Venice*, in "The Burlington Magazine", vol. 101, aprile 1959, pp. 139-143, fig. 26. Per uno studio di Wilson che ritrae Thomas Smith cfr. D. HERSH SOLKIN, n. 3, in *Richard Wilson. The Landscape of Reaction...*, p. 145.

³ R. PALLUCCHINI, *Francesco Zuccarelli*, in IDEM, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, a cura di M. Lucco-A. Mariuz-G. Pavanello-F. Zava, II, Milano 1996, pp. 315-334.

⁴ F. VIVIAN, *Il console Smith mercante e collezionista*, Vicenza 1971.

⁵ WOR, *ad vocem Lock, William*.

si sarebbe cimentato con un primo esperimento nella pittura di paesaggio e avrebbe ritratto lo stesso Lock subito prima del loro viaggio verso Roma⁶. È certo, quindi, che i numerosi dipinti compiuti da Zuccarelli nel quinto decennio per la decorazione delle dimore dello Smith, il palazzo sul Canal Grande e la villa di Mogliano, poi passati nel 1767 nelle collezioni reali inglesi⁷, dovettero impressionare non poco Wilson, ormai conscio, attraverso la frequentazione della cerchia di britannici legata allo Smith, che un'ampia fortuna nella professione fosse raggiungibile specializzandosi nel paesaggio e nella veduta. Soprattutto in un momento nel quale l'orientamento antibarocco del gusto artistico in Inghilterra, del quale erano specchio le commissioni e le preferenze del console, rivolte a Canaletto piuttosto che a Tiepolo⁸, faceva sì che il paesaggio e la veduta fossero funzionali alla decorazione complessa delle eleganti dimore che al tempo l'aristocrazia britannica allestiva nella capitale e nelle grandi tenute, ispirata a una visione arcadica della natura che si ripeteva, a *pendant* e in simmetria, in più scene all'interno dello stesso ambiente. Wilson dovette avere ben chiaro questo punto che, ovviamente, comportava la probabilità di ottenere incarichi per un numero di dipinti ben maggiore di quanti ne potesse ottenere per singoli ritratti, con la conseguente prospettiva di un guadagno molto più ampio ricavabile dalla pratica della pittura di paesaggio.

Il rapporto spontaneo e amichevole stabilitosi tra il pittore trentaseienne e il diciottenne William Lock, che rimase appassionato committente e collezionista di disegni e dipinti anche al suo ritorno in Inghilterra, non s'interruppe a Roma e i due continuarono a frequentarsi, recandosi insieme a Napoli e in gita sul Vesuvio nel 1752. La loro amicizia fu quindi all'origine della raccolta di ben duecentoventuno disegni di paesaggi italiani schizzati sul posto, ragionevolmente compiuti da Wilson durante il viaggio da Venezia e poi a Roma e a Napoli, venduti da Sotheby's a Londra il 3 maggio 1821, quando furono battuti all'asta postuma della collezione di opere appartenute a Lock⁹. Di tale raccolta sappiamo che ne facevano parte dodici piccoli paesaggi limitati da una circonferenza di circa nove-dieci centimetri di diametro. Due di essi si possono riconoscere nelle piccole vedute vesuviane (WOR, D249-50; Londra, Royal Academy of Arts, nn. 03/1876-77), firmate e datate 1756, un probabile dono all'amico in ricordo del viaggio a Napoli del 1752¹⁰. Vi sono poi altri disegni simili di Wilson, non appartenuti a Lock, di paesaggi in miniatura inseriti in un cerchio di dimensioni analoghe, generalmente datati negli anni del soggiorno italiano, tra il 1752 e il 1756, tra i quali spiccano l'esemplare del Rijksmuseum di Amsterdam (RP-T-1959-163; WOR, D243)¹¹ e un altro di collezione privata (WOR, D 411) (Fig. 1), nei quali ben si nota

⁶ W.G. CONSTABLE, *Richard Wilson...*, 1953, pp. 22-25.

⁷ F. VIVIAN, *Il console Smith...*, 1971, pp. 69-93.

⁸ L. FINOCCHI GHERSI, *Il Console Smith e Tiepolo*, in *Lo sguardo di Orione*, a cura di A. Amendola-L. Lorzio-D. Salvatore, Roma 2020, pp. 161-164.

⁹ WOR, *ad vocem Lock, William*.

¹⁰ Cfr. M. POSTLE, nn. 49-50, in *Richard Wilson and the Transformation of European Landscape Painting...*, 2014.

¹¹ Cfr. D. HERSH SOLKIN, *Richard Wilson. The Landscape of Reaction...*, p. 176, n. 57.



Figg. 2-3, Richard Wilson, 1752 circa, *Paesaggi con figure*, tempera su carta, diam. 100 mm, Roma, collezione privata

chiaro rimando a un motivo ricorrente dei paesaggi di Zuccarelli, notato già da Pallucchini: «quello delle alberature in primo piano, divenuto presto un *leitmotiv* della sua paesistica, in quanto dà stacco all'apertura spaziale, giocata su effetti tonali, cioè di puro colore»¹². Anche l'effetto ricercato da Wilson nei suoi primi approcci al paesaggio è quello di una natura avvolgente, idillica e serena, nella quale le piccole figure che vi si muovono paiono sovrastate da una vegetazione lussureggiante, vitale e attraente, presa a modello da molti dipinti contemporanei di Zuccarelli, nei quali il fitto fogliame degli alberi svetta su un orizzonte ribassato, a contenimento della scena inquadrata dall'alto. L'intento era accrescere la grandiosità delle quinte arboree rispetto alle figure, che nei loro rapidi movimenti si avvertono in lontananza, a complemento della scena naturale, nella quale la storia si ritrae davanti alla resa di una natura universale e accogliente come un grembo materno, e si allontana dalla magniloquente idealità seicentesca per essere prossima, invece, alla sentimentale scorrevolezza narrativa segnata dalla grazia del ro-

¹² R. PALLUCCHINI, *Francesco Zuccarelli...*, 1996, p. 324.

cocò. Caratteri formali di questo tipo si rilevano nei tre paesaggi in miniatura che qui si presentano (Figg. 2-4), e che per forma, soggetto e dimensioni possono essere accostati ai disegni di paesaggio circolari citati, come fossero una messa a punto in pittura di quegli elaborati. Dipinti su una base circolare di carta del diametro di dieci centimetri, tutti e tre recano in basso a destra la firma con il solo cognome del pittore, scritto con l'iniziale in maiuscolo e la sola s in corsivo, secondo una consuetudine notata in altre firme dell'artista a partire dal soggiorno italiano¹³. Due di essi recano la veduta di un corso d'acqua, uno con una prospettiva che inquadra le due rive, con una barca, dei rematori e una casa sulla destra, mentre l'altro presenta la vista in lontananza, nel folto di un bosco, del tratto di un lago sul quale passano delle vele. Nel terzo dipinto la visione dall'alto in basso ai margini di una grande città divisa da un fiume ampio, fa pensare

a una veduta fantasiosa di Londra, poiché sembra di riconoscere, sulla destra, l'antica struttura del palazzo di Whitehall e, al centro, le arcate del ponte di Westminster. Oltre che per la notevole qualità pittorica dei tre dipinti, l'autografia appare certa anche per la netta vicinanza stilistica e compositiva ai paesaggi di Zuccarelli alla fine degli anni quaranta, specialmente nel contrasto tra i cieli, vitrei e lattiginosi, e il verde scurissimo delle fronde. Vi domina l'immagine di una campagna ombrosa, dove le acque sono abbondanti, ospitale per coloro che vi si muovono e che, in pace e serenità, si occupano delle loro attività quotidiane. I dipinti appaiono distanti dall'armonia più equilibrata che segna la successiva produzione del pittore una volta tornato in patria, ispirata decisamente all'ammirazione per il classicismo nostalgico di Claude Lorrain¹⁴ e condizionata anche dai nuovi rapporti intercorsi a Roma con figure di primo piano legate all'incipiente cultura neoclassica, come Raphael Mengs, che lo ritrasse in un bellissimo



Fig. 4, Richard Wilson, 1752 circa, *Veduta di Londra?*, tempera su carta, diam. 100 mm, Roma, collezione privata

¹³ W.G. CONSTABLE, *Richard Wilson...*, 1953, pp. 118-119.

¹⁴ IDEM, *Richard Wilson...*, 1953, p. 26.

dipinto del 1752 (Cardiff, National Museum of Wales), e l'abile mercante Thomas Jenkins, con il quale Wilson abitava presso piazza di Spagna nel 1753¹⁵. Pertanto, ritengo che le tre miniature possano essere annoverate tra le prime prove di Wilson sul tema del paesaggio, e quindi che siano state compiute a Roma, dove sono ricomparse sul mercato antiquario alla metà del Novecento, in anni compresi tra il 1752 e il 1756, al pari dei disegni per simili composizioni che ci sono pervenuti. Infine non credo si possa escludere che i disegni di vedute circolari e di dimensioni tanto ridotte, possano essere stati motivati da idee del pittore per dipinti di piccolo formato anche su legno o su rame, come quelli che qui si presentano, da fissare su scatole o tabacchiere in lacca o in argento, che tradizionalmente erano occasioni di lavoro per un artista esordiente, come di fatto lo era Wilson, sebbene già in là con gli anni, nel tema del paesaggio durante il soggiorno in Italia.

¹⁵ IDEM, *Richard Wilson...*, 1953, p. 48.

Venezia, palazzo Gidoni: affreschi di Domenico Fossati e Pier Antonio Novelli

GIUSEPPE PAVANELLO, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE*

Siamo in parrocchia di San Zan Degolà (San Giovanni Decollato) a Venezia, sestiere di Santa Croce, per una visita agli interni di palazzo Gidoni. Già si è resa nota la decorazione del soffitto di una stanza dove sussiste pure lo zoccolo ligneo che corre tutt'intorno, con ornati monocromi a girali stilizzati, mentre sotto le tre finestre, su fondo di finto marmo, campeggiano testine tra festoni. Nelle estremità brevi del soffitto, tutto di soli ornati e attorniato da festoni in monocromo, comparti rettangolari con testine, accanto a fiaccole e festoni di frutta, con nastri, piccoli ovali in ocra con figurette. Nella zona centrale, pure a fondo chiaro, cornucopie e placchette con minuscole composizioni in *grisaille*, quindi putti e, al centro, motivo a intreccio, vasi. Siamo nell'orbita dell'ornatista David Rossi (1741-1827) e in anni di fine Settecento, per il gusto classicista che impronta l'insieme¹.

Ma già in precedenza si era provveduto a ornare questi interni.

Nel portego, sulla parete d'accesso dalle scale, campeggiano, entro cornici marmoree, *Coppie di putti alati su nubi con tralci d'alloro e di quercia*, in monocromo, su fondi di finto marmo variegato, mentre il soffitto di una stanza a lato, presenta una decorazione ad affresco pressoché esclusivamente di quadratura e ornati, con motivi vegetali e animalucci in monocromo. Al centro, grande ovale fitto di motivi rococò, con un sistema di arconi aperti sul cielo illeggiadrito da gruppi di *Putti giocosi*, distribuiti ovunque, e, nelle zone angolari, da *Busti femminili e maschili* in finto bronzo, fra tralci di quercia e di palma (Fig. 1).

Le quadrature spettano a Domenico Fossati (1743-1784), come precisa Emanuele Cicogna: «fra i molti palagi adorni di sue opere, è il palazzo Gidoni a s. Giovanni Decollato» – indicazione di cui ha tenuto conto Giorgio Fossaluzza² –, e si possono datare

¹ Cfr. G. PAVANELLO, *David Rossi 1741-1827 Restauratore del buon gusto*, Verona 2016, p. 72, figg. 210-211.

² E.A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate*, II, Venezia 1824, pp. 267-279; G. FOSALUZZA, *I dipinti della chiesa di S. Gregorio Magno. Temi d'arte trevigiana dal Quattrocento al primo Ottocento*, in *La chiesa di San Gregorio Magno a Treviso. Ricerche, studi e restauri*, a cura di R. Secco, Zero Branco 2011, pp. 140-141, con illustrazione del soffitto affrescato alle figg. 92-93. L'intervento di Fossati



Fig. 1, Domenico Fossati, Pier Antonio Novelli, 1771 circa, *Decorazione di soffitto*, affresco, Venezia, palazzo Gidoni a San Zan Degolà



Fig. 2, Domenico Fossati, Pier Antonio Novelli, 1771 circa, *Decorazione di soffitto*, affresco, Venezia, palazzo Gidoni a San Zan Degolà



Fig. 3, Domenico Fossati, Pier Antonio Novelli, 1771 circa, *Decorazione di soffitto*, affresco, Venezia, palazzo Gidoni a San Zan Degolà

verso il 1771, anno che compare in una targa affrescata sulla parete di una vicina stanza ora adibita a cucina (Figg. 2-3).

Come mi segnala Jan-Christoph Rössler, è accertato che nel 1769 il palazzo, in stato alquanto rovinoso, fu venduto dai Provveditori di Comun, mentre, per i restauri realizzati all'epoca, si può far riferimento alla terminazione di sopralluogo e stima del 4 giugno 1773 dopo il compimento della rifabbrica per conto di Francesco Gidoni q. Giacomo, committente dunque pure dei lavori di decorazione³.

Nelle soluzioni quadraturistiche degli affreschi, sono evidenti le affinità con le invenzioni di Agostino Mengozzi Colonna, come di Andrea Urbani, di marcata impronta razionalista, in cui citazioni del tradizionale repertorio rococò vengono a ingentilire la struttura rigorosa dell'assieme.

Fossati lavora qui assieme a un figurista, identificabile in Pier Antonio Novelli (1729-1804), cui vanno riferiti sia i *Putti* e i *Busti* del nostro soffitto così come le *Coppie*

in palazzo Gidoni è ricordato, con la data 1776, anche da L. CANNIZZO, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 49, Roma 1997, pp. 489-490.

³ Nulla ha a che vedere con il nostro edificio la famiglia Bembo, semplice toponimo della calle restrostante il palazzo, da collegare con il distrutto, celebre palazzo Bembo sul Canal Grande (cortese comunicazione di Jan-Christoph Rössler).



Fig. 4, Pier Antonio Novelli, 1771 circa, *Coppia di putti alati*, affresco, Venezia, palazzo Gidoni a San Zan Degolà



Fig. 5, Pier Antonio Novelli, 1771 circa, *Coppia di putti alati*, affresco, Venezia, palazzo Gidoni a San Zan Degolà

di putti alati del portego⁴, in un momento, pertanto, di poco precedente alla partenza del pittore per Bologna, nel 1773⁵ (Figg. 4-5).

Pur essendo un intervento in sottordine, è una ulteriore conferma dell'assidua presenza dell'artista negli interni veneziani, oltre che una attestazione, ancora una volta, di quella sua propensione al "grazioso" che lo accompagnerà anche negli anni della sua attività improntati, specie dopo il soggiorno romano, al gusto classicista di fine secolo⁶.

⁴ Affreschi attribuiti da Fossaluzza allo stesso Fossati (cfr. *supra*, nota 2).

⁵ Come si legge nell'autobiografia: *Memorie della vita di Pietro Antonio Novelli scritte da lui medesimo*, in *Per le auspicate nozze del marchese Giovanni Salvatico colla contessa Laura Contarini*, a cura di L. Rusconi, Padova 1834, p. 20.

⁶ Cfr. G. PAVANELLO, *L'attività di Pier Antonio Novelli nei palazzi veneziani*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia 1998, pp. 229-246.

Marie-Thérèse Charlotte de France e il suo ritratto conservato a Palermo

MARIA ANTONIETTA SPADARO, *STORICA DELL'ARTE*

“*Mousselin la Sérieuse*”, “L’orfana del tempio”, “*Madame Royale*”, “L’eroina di Bordeaux”, ecco i soprannomi che hanno accompagnato la vita di Marie Thérèse Charlotte¹.

Un’esistenza non comune quella della figlia di Marie Antoinette e Louis XVI, nata tra i fasti della corte di Versailles nel 1778 e morta nel 1851 a Frohsdorf presso Vienna. Primogenita, molto attesa, fu l’unica dei quattro figli della coppia reale a sopravvivere a malattie e alla rivoluzione; fu infatti reclusa nella torre del Tempio dal 1792 al 1795, inconsapevole per qualche tempo della tragica fine del fratellino e dei genitori. Quando morto Robespierre si concluse la stagione del “Terrore”, la detenzione dell’“orfana del tempio” divenne impopolare nella stessa Francia; così fu inviata a Vienna, patria della madre, scambiandola con sei prigionieri francesi catturati dalle truppe austriache. Charlotte giunse diciottenne alla corte asburgica, mostrando sentimenti ostili nei confronti dell’imperatore d’Austria Francesco I Asburgo-Lorena, infatti scriverà: «Non possiamo neppure immaginare l’indegna condotta dell’Imperatore che lasciò la regina, sua parente, perire sul patibolo senza fare passi per salvarla». Rifuterà quindi di sposare il fratello dell’imperatore, l’arciduca Carlo d’Asburgo-Teschen, valoroso ufficiale ma, per lei, imperdonabile “nemico della Francia”. In seguito, nel 1799, sposerà il cugino Luigi Antonio duca di Angoulême², figlio del futuro Carlo X, fratello del padre.

Il ritratto della giovane Charlotte de France³, da me individuato nel 2004 nel prestigioso Palazzo delle Aquile, sede del Comune di Palermo, dopo il restauro, nel 2021 è stato sistemato nella sede di rappresentanza del Sindaco a Villa Niscredi (Fig. 1).

¹ P. DELORME, *Madame Royale, survivante de l’Histoire*, Paris 2008; H. BECQUET, *Marie-Thérèse de France. L’orpheline du temple*, Paris 2012.

² L’atto di matrimonio di Charlotte, conservato presso gli Archivi nazionali di Francia, è digitalizzato e consultabile on-line: <http://www2.culture.gouv.fr/Wave/image/archim/Pages/03151.htm>. *Acte de mariage de Louis Antoine d’Artois de Bourbon, duc d’Angoulême, fils mineur de Charles-Philippe de France, comte d’Artois, frère du Roi avec Marie Thérèse-Charlotte de France, fille mineure de feu Louis XVI, donné en Russie le 9 juin 1799.*

³ Si veda: C. FILANGERI-P. GULOTTA-M.A. SPADARO, *Palermo. Palazzo delle Aquile*, Palermo 2004-2012, pp. 109-110. Il dipinto è stato restaurato nel 2019 da Ambra Lauriano e presentato al pubblico nella Sala delle Lapidi alla presenza del Sindaco, Leoluca Orlando.



Fig. 1, Heinrich Friedrich Füger, attr., 1796, *Ritratto di Marie-Thérèse Charlotte de France*, Palermo, Villa Niscemi

L'opera fu dipinta a Vienna nel 1796 riteniamo da Heinrich Friedrich Füger (Heilbronn 1751-Vienna 1818)⁴, poco dopo l'arrivo di Charlotte alla corte degli Asburgo; qui dal 1774 il tedesco Füger era pittore di corte e nel 1776 si era recato su incarico della famiglia imperiale austriaca a perfezionare la propria arte a Roma, giungendo poi nel 1781 alla corte borbonica dove, nella Reggia di Caserta, lavorò per la regina Carolina.

Gli interessi artistici di Maria Carolina di Borbone e l'incontro con Heinrich Friedrich Füger

Maria Carolina d'Asburgo-Lorena (Vienna 1752-1814) sin da ragazza fu appassionata d'arte, così alla corte napoletana promosse le belle arti, collezionando dipinti e oggetti di pregio⁵.

Già in Austria l'amore per l'antico avviava la svolta neoclassica; giunta a Napoli, moglie di Ferdinando IV di Borbone, le scoperte di Ercolano e Pompei le diedero la concreta possibilità di toccare con mano quel passato, non più mito evocato ma realtà storica che si svelava nel presente. Si rese conto di governare un territorio che, per i suoi resti archeologici, attirava studiosi da tutta Europa, sfidando la stessa Roma; pertanto favorì le straordinarie scoperte nel territorio vesuviano. Maria Carolina ha dimostrato, nel ruolo di regina, la supremazia che in quel tempo ebbero le donne negli affari di governo: basti pensare all'Inghilterra, alla Russia e all'Austria con Maria Teresa. Carolina, nella condizione di donna sempre gravida (ebbe 16 figli), appariva dotata di grande forza tanto da legittimare il dominio sul consorte Ferdinando, poco incline ai doveri di stato⁶.

⁴ Heinrich Friedrich Füger (1751-1818), nato in Germania fu accolto nel 1774 alla corte viennese di Maria Teresa d'Austria (1717-1780), dove lavorò soprattutto come miniatore. Fu presto inviato dalla famiglia imperiale a studiare a Roma l'arte dei grandi maestri ed ebbe modo di recarsi anche alla corte napoletana di Maria Carolina, dove decorò ambienti della Reggia di Caserta. Tornato a Vienna fu nominato pittore di corte, vice direttore dell'Accademia e, nel 1806, direttore della Galleria del Belvedere.

⁵ M.A. SPADARO, *Portrait of Charlotte de France: from Naples to Sicily, a Collection in Transit*, in *Women and the Art and Science of Collecting in Eighteenth-Century Europe*, by A- Leis-K.L. Wills, New York and London 2020, pp. 108-110, plate 5; EADEM, *Intervista impossibile a Charlotte de France*, in "Giornale di Sicilia", 8 dicembre 2020, p. 27.

⁶ G. SODANO, *Donne e potere: la monarchia femminile nel XVIII secolo*, in *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, a cura di G. Sodano-G. Brevetti, Associazione no profit

La regina diffuse la propria regale immagine riunendo a corte artisti di fama e le note ritrattiste Angelica Kaufmann e Élisabeth Vigée Le Brun, quest'ultima artista prediletta della sorella Maria Antonietta. Carolina fu ben lieta di accogliere alla Reggia di Caserta il pittore tedesco Heinrich Friedrich Füger, proveniente dalla corte della madre, Maria Teresa d'Asburgo. Egli dopo il soggiorno romano, facendo tesoro dei modi della pittura italiana, giunse nel 1781 alla corte borbonica. Füger, seguace dei modi neoclassici quale allievo di Mengs, alla Reggia di Caserta, dipinse sulle pareti della Biblioteca palatina quattro scene di ispirazione classica per celebrare la nuova Età dell'Oro sotto la dinastia borbonica: *il Parnaso con Apollo e le tre Grazie, L'invidia e la ricchezza, La scuola d'Atene, La protezione delle arti e il discacciamento dell'ignoranza*. L'iconografia di tali opere fu decisa di concerto con la sovrana, la cui immagine è presente sotto varie sembianze.⁷



Fig. 2, Francesco Pascucci, 1796, *Ritratto di Marie-Thérèse Charlotte de France*, Reggia di Caserta

Sempre a Caserta si conserva una copia del ritratto palermitano, di uguali dimensioni, firmata J. Francesco Pascucci⁸ e datata 1796 (Fig. 2). La copia fu fatta eseguire da Maria Carolina poiché le stava a cuore il ritratto di Charlotte, orfana della sorella a cui era molto legata. Tale opera appare più rigida, priva dell'emozione della tela originale, ricca di palpitante vitalità.

I Ritratti di Charlotte

Esistono ritratti della principessina quando viveva con i genitori nella reggia di Versailles, alcuni dipinti da Élisabeth Vigée Le Brun (Fig. 3)⁹, amica della madre; poi da adulta Charlotte fu ritratta da illustri artisti in pose ufficiali.

“Mediterranea”, n. 33, Palermo 2016.

⁷ G. BREVETTI, *Regina di quadri. L'iconografia pittorica di Maria Carolina*, in *Io...*, 2016, pp. 207-235.

⁸ Il pittore Francesco Pascucci (Roma 1748-dopo il 1803), formatosi a Roma e operante in clima neoclassico, ha lasciato opere in vari luoghi in Italia, tra cui Livorno, Pisa, Napoli, Caserta e Scicli.

⁹ Anche Élisabeth Vigée Le Brun, in fuga da Parigi per la Rivoluzione, fu a Vienna dal 1792 all'estate del 1795. Lei e Charlotte non si incontrarono a Vienna perché la principessa vi giunse nel dicembre 1795.



Fig. 3, Élisabeth Vigée Le Brun, 1784, *Ritratti di Charlotte et son frère le Dauphin Louis Joseph Xavier François*, Castello di Versailles

L'opera conservata a Palermo si potrebbe definire un ritratto intimista in cui la giovane appare triste, vestita a lutto, tuttavia ella intende trasmettere un preciso messaggio: quello di essere l'unica erede al trono di Francia. Abbigliata semplicemente, priva di gioielli, è colta in un momento delicato della propria vita ricordando i genitori, ritratti in due canopi con le date di morte di entrambi (Luis XVI, 21 gennaio 1793, e Marie Antoinette, 16 ottobre 1793), e affermando la propria diretta discendenza dalla corona di Francia: infatti impugna con la destra la pergamena col testamento del padre, di cui si leggono le prime righe, mentre la sinistra stringe un fazzoletto. Sullo sfondo è un drappo azzurro con i gigli di Francia dorati, che si apre su un mesto paesaggio con cipressi.

Il dipinto non è privo di fascino soprattutto per l'espressione della ragazza che ha subito recenti traumi e umiliazioni, ma che mostra già la determinazione che la porterà a lottare tutta la vita per restaurare la monarchia in Francia. Notiamo che l'abito nero a lutto accosta la bionda e triste Charlotte a Melpomene, musa della Tragedia, mentre la pergamena col testamento del padre è il tipico attributo di Clio¹⁰, musa della Poesia epica dedicata alla celebrazione della morte degli eroi. Il ricorso alla mitologia, frequente in epoca neoclassica, esaltava e rafforzava con tali allusioni iconografiche i temi trattati, attualizzando la forza di quei miti.

Poiché nei tre anni in cui soggiornò a Vienna Charlotte non intrattenne, come ricordato, buoni rapporti con l'imperatore e i suoi familiari, riteniamo che sia stata ben lieta di posare per Füger, poiché egli, avendo conosciuto a Caserta sua zia, costituiva un indiretto legame con la propria famiglia. Così nacque il dipinto, non firmato, come dono da inviare alla regina Carolina.

Il ritratto pervenne a Palermo quando, nel 1798, i sovrani borbonici Ferdinando e consorte vi giunsero, fuggendo da una Napoli minacciata da rivolte anti monarchiche.

¹⁰ L'etimologia del nome Clio, la musa figlia di Zeus e Mnemosine (il potere la memoria), deriva dal verbo κλέω che in greco significa commemorare, celebrare, glorificare. Calliope invece era la musa della Poesia epica dedicata al trionfo degli eroi.

Maria Carolina portò con sé pezzi selezionati delle sue collezioni d'arte, e ci vollero diversi giorni per imbarcare sulle navi inglesi, capitanate dall'ammiraglio Horatio Nelson, quella grande quantità di oggetti: dipinti, arazzi, maioliche, gioielli della corona, strumenti musicali, preziosi arredi e un deposito reale in contanti di oltre dieci milioni e mezzo di Ducati¹¹. Nel 1798 Ferdinando e Carolina salirono a bordo della nave inglese *The Vanguard*, raggiungendo il 23 dicembre Palermo, dopo una traversata tra violenti temporali, che provocò la morte del figlio Alberto di soli sei anni. Il ritratto di Charlotte, che aveva per la regina un enorme valore affettivo, era di certo con lei su quella nave.

In un analogo ritratto di Charlotte, firmato da Füger e oggi al Museo dell'Ermitage (Fig. 4)¹², troviamo un maggiore carattere di ufficialità e una posa simile della figura, con lo stesso semplice abito nero e lo stesso copricapo; l'unico riferimento familiare è qui costituito dal cammeo col doppio ritratto dei genitori sul petto, anch'esso conservato all'Ermitage. La ragazza accenna a un sorriso, sullo sfondo è un drappo rosso, su un tavolo un mantello azzurro con i gigli d'oro di Francia bordato d'ermellino e alle spalle un trono dorato. Per analogie nella posa e nell'abbigliamento, nonché per i modi stilistici, si può ritenere Füger autore di entrambi i ritratti, oltre le miniature col volto di Charlotte.

In seguito Jean Antoine Gros nel 1816 e Alexandre-François Caminade nel 1827 ritrassero la duchessa di Angoulême in pose ufficiali: una sovrana in ambienti sontuosi. Nel primo Charlotte indossa un ricco abito bianco e mantello rosso bordato d'ermellino, diadema e piume in testa; su un cuscino una corona di diamanti sembra attendere il momento dell'incoronazione di questa dama-vessillo della monarchia. Nell'altro, in un ricercato abito rosso, è vicina ad un parapetto decorato con un grande stemma della sua famiglia. Era il periodo della Restaurazione e, dopo anni di esilio, Charlotte e i pa-



Fig. 4, Heinrich Friedrich Füger, 1796, *Ritratto di Marie-Thérèse Charlotte de France*, San Pietroburgo, Hermitage

¹¹ V. CUOCO, *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799*, con note di N. Cortese, Firenze 1926.

¹² La giovane duchessa di Angoulême dipinta dopo il 1795 a Vienna. L'iscrizione recita: «Marie Therese Charlotte France (...) nata nel 1778 pe int à Vienne par (...) Füger». Il dipinto fu acquistato nel 1859 dall'Ermitage. Per qualche tempo fu situato nel castello di Gatchina vicino a San Pietroburgo e fu restituito all'Ermitage nel 1917, Ermitage St. Petersburg - Inventario n. 1344.

renti speravano di riprendere il potere in Francia: in effetti vi tornarono nel 1814, fino al ritorno di Napoleone. Quando nel 1824 morì lo zio Luigi XVIII, Charlotte viaggiò per tutta la Francia, incontrando e parlando con la gente: rivendicava i propri diritti quale Delfina di Francia, nonostante la Legge Salica¹³. Alla rivoluzione del 1830 che destituì il suocero, Carlo X, seguì un momento turbolento e Charlotte fu regina solo per tre minuti, perché il marito, duca d'Angoulême, abdicò subito. Infine ricordiamo il quadro *Embarquement de la Duchesse d'Angoulême à Pauillac*, dipinto da Gros nel 1819, nel quale si fa riferimento all'episodio che portò Charlotte a essere definita l'«eroina di Bordeaux». In quella città, la famiglia reale aveva stabilito, nel periodo dell'esilio di Napoleone, la propria sede, con l'appoggio dei nostalgici della monarchia; quando sopraggiunse la notizia del ritorno dell'imperatore, il re e il marito di Charlotte fuggirono, lei invece rimase organizzando la resistenza con la gente e le truppe del luogo. In quella occasione Napoleone, apprezzandone il coraggio, la definì: «l'unico uomo della sua famiglia!»¹⁴. Il dipinto (Musée de Bordeaux, cm. 326x504) mostra Charlotte pronta a imbarcarsi per lasciare ancora una volta la Francia. La principessa raggiunse così lo zio Luigi XVIII a Gand, poi soggiornò a Edimburgo, a Praga, a Gorizia e, infine, nel 1843, tornò in Austria dove morì nel 1851; è sepolta nella cripta del chiostro del monastero di Castagnevizza, oggi in Slovenia, insieme ai parenti.

¹³ «Nessuna terra (salica) può essere ereditata da una donna, ma tutta la terra spetta ai figli maschi». Tale antica disposizione d'epoca carolingia è stata nei secoli adottata per le successioni al trono.

¹⁴ A. CASTELOT, *Madame Royale*, cap. *Le seul homme de la famille*, Paris 1962, p. 197.

Lungo il sentiero della pittura dell'Ottocento in Sicilia: un ritratto inedito di Giuseppe Patania

IVANA BRUNO, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO E DEL LAZIO MERIDIONALE*

Inoltrarsi nello studio della pittura dell'Ottocento in Sicilia è come incamminarsi per un sentiero tracciato, ma non percorso fino in fondo, esplorare un territorio noto solo nelle vie maestre, ricercare un mondo non lontano ma dimenticato nei meandri della memoria. Sono state indicate le linee generali della storia della pittura dell'Ottocento siciliano, volendo non casualmente parafrasare il titolo del fondamentale volume di Maria Accascina; mancano, invece, tranne talune eccezioni, studi monografici che permettano un'approfondita conoscenza dei singoli artisti.

Così Maria Concetta Di Natale scrive in apertura della monografia su Giuseppe Patania, pubblicata nel 1993 da chi scrive per Salvatore Sciascia Editore¹. Da allora la pittura dell'Ottocento in Sicilia, alla quale la stessa Di Natale aveva già dedicato la sua attenzione nel volume sull'artista Paolo Vetri², è stato uno degli argomenti affrontati con maggiore interesse dai suoi allievi, grazie anche al suo determinante impulso e alla sua persistente guida. Una fiorente messe di lavori, da lei promossi come tesi di laurea e/o di dottorato di ricerca, ha consentito infatti di mettere in luce le personalità degli artisti e la produzione pittorica alle quali spesso i repertori, ma anche gli studi specialistici sul periodo, avevano fino ad allora dedicato a stento e con grave torto poche righe³. Lavori, tutti questi, che non solo hanno permesso di svelare inediti e interessanti aspetti dell'arte del periodo, ma si sono proposti di evidenziare le trame complesse tra pittura e committenza e di disegnare la geografia del collezionismo siciliano, aprendo nuove piste di ricerca anche nel campo della museologia.

¹ I. BRUNO, *Giuseppe Patania-Pittore dell'Ottocento*, prefazione di M.C. Di Natale, Caltanissetta-Roma 1993, p. 9.

² M.C. DI NATALE, *Paolo Vetri*, Enna 1990.

³ Tra i tanti si segnalano uno dei primi lavori, R. SINAGRA, *Salvatore Lo Forte* nell'Ottocento Siciliano. Catalogo dei dipinti e dei disegni, Napoli 1998 e uno degli ultimi: C. COSTANZO, *Ettore De Maria Bergler e la Sicilia dei Florio. Dal paesaggismo di Francesco Lojacono al Liberty di Ernesto Basile e Vittorio Ducrot*, prefazione di M.C. Di Natale e postfazione di G. Barbera, Cinisello Balsamo (Milano) 2015. Sulla fortuna critica dell'arte siciliana del XIX secolo cfr. I. BRUNO, *Maria Accascina e l'Ottocento Siciliano*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, atti del convegno internazionale di studio in onore di Maria Accascina, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2007, pp. 450-457.



Fig. 1, Luigi Di Giovanni, 1892, *La Bottega dell'antiquario*, olio su tela, Palermo, collezione privata

Vale per tutti ricordare *La pittura dell'Ottocento in Sicilia tra committenza, critica d'arte e collezionismo*, pubblicato nel 2005 per Flaccovio Editore, a cura di Maria Concetta Di Natale, con testi di Simonetta La Barbera, Ivana Bruno e Maurizio Vitella e un'appendice documentaria di Tiziana Crivello e Marina La Barbera. Il volume ricostruisce il panorama quanto mai complesso e variegato della pittura nella Sicilia dell'Ottocento, mettendo in luce il ruolo per nulla marginale della regione rispetto ai grandi fermenti culturali dell'epoca, ed il suo essere partecipe a pieno titolo delle profonde trasformazioni allora in atto in ogni genere artistico. A segnare lo spirito e il tipo di approccio critico, attento anche alle dinamiche del collezionismo e del mercato, è la tela di Luigi Di Giovanni, dal titolo *La Bottega dell'antiquario* (Fig. 2), utilizzata per illustrare la copertina

dello stesso volume, nella quale appare un ricco collezionista, accompagnato da una elegante signora, nell'atto di scegliere un dipinto, verosimilmente un ritratto di pittore siciliano dell'Ottocento, all'interno della bottega di un antiquario sulla cui parete sono esposte numerose ceramiche di produzione siciliana⁴.

Per questa occasione, dunque, non potevo non riaccostarmi alla produzione pittorica di Giuseppe Patania, il cui studio ha rappresentato l'inizio del mio percorso trentennale accanto a Maria Concetta Di Natale: una produzione assai prolifica che il già ricchissimo catalogo delle opere (circa 200 schede di dipinti e 250 di disegni) del 1993 non poteva racchiudere nella sua interezza, per quanto già allora il consistente apparato documentario rivelava con chiarezza quanto vasti fossero stati gli intricati intrecci tra mecenati e collezionisti di Patania e forniva tutti gli elementi per attribuire alla sua mano diversi nuovi dipinti⁵.

⁴ Sull'opera cfr. M.C. DI NATALE, *Dal collezionismo al museo*, in *La pittura dell'Ottocento in Sicilia*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2005, p. 20.

⁵ I. BRUNO, *Giuseppe Patania...*, 1993.



Fig. 2, Giuseppe Patania, 1837, *Ritratto di Stefania Settimo, principessa di Resuttana*, olio su tela, Palermo, collezione privata

Tra gli esemplari inediti, che attendono di essere inseriti in una edizione aggiornata del catalogo delle opere di Patania, intendo soffermarmi su una tela, oggi in collezione privata (Fig. 1), di indiscutibile valore, non solo sul piano artistico, ma anche su quello documentario, che è stata sottoposta gentilmente alla mia attenzione qualche anno fa da Emanuele Motta, proprietario della prestigiosa Quadreria dell'Ottocento di Milano⁶.

Si tratta del ritratto di Stefania Settimo (1801-1836), figlia di Girolamo Settimo e Naselli, principe di Fitalia e Felice Di Napoli Barrese dei principi di Resuttano, andata in sposa nel 1816 a Giuseppe Di Napoli⁷. Era un personaggio legato all'ambiente palermitano, che nel 1836 ne pianse la prematura morte, e il cui profilo fu immortalato nell'*Elogio funebre* pubblicato nel 1837 nelle pagine delle "Effemeridi Scientifiche e Letterarie della Sicilia" da Ferdinando Malvica, direttore del periodico siciliano⁸. All'illustre poeta Giuseppe Borghi si deve un lungo e delicato ritratto in versi della nobildon-

⁶ Colgo l'occasione per ringraziare la famiglia Motta.

⁷ Cfr. V. PALIZZOLO GRAVINA, *Il blasone in Sicilia. Dizionario storico-avaldico della Sicilia*, Palermo 1871-1875.

⁸ F. MALVICA, *Elogio funebre*, in "Effemeridi Scientifiche e Letterarie della Sicilia", gennaio 1837, n. 45, parte prima, pp. 46-47.



Fig. 3, Giuseppe Patania, 1838, *Ritratto di sacerdote*, olio su tela, Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna

na, della quale venivano celebrate le virtù di moglie e madre, descrivendo il dolore per la perdita della giovane donna e della madre Felice, deceduta appena un anno dopo: «Della tenera sposa erano i vanti; E la vegghiava timido pudore / Sì che gli ardiri le morian davanti. / Ma poi che lieto le balzava il core / Nella gioia di madre, e pur sei volte / La ricreò di tanto dono amore»⁹. Lo stesso poeta ricorda, nel suo *Cenno necrologico*: «un ritratto maestrevolmente condotto dal cavaliere Patania, con mazzo di fiori che pochi mesi della sua morte lavorò quella pia»¹⁰.

Il dipinto, firmato e datato in basso a destra «G. Patania Pin nel 1837», è menzionato anche dall'erudito palermitano Agostino Gallo, principale mecenate e collezionista del pittore, nel minuzioso elenco di opere riportato in appendice alla biografia, imprescindibile fonte per la ricostruzione

dell'attività e della produzione di Patania¹¹. Tra le opere del 1837 Gallo così annota: «Ritratto della fu signora principessa di Resuttana, per intiero, con molti accessori, per suo padre signor principe di Fitalia»¹². Allo stesso anno è assegnato anche un altro «*Ritratto della fu signora principessa di Resuttana a mezza figura*»¹³.

⁹ *Poesie di G. Borghi*, Firenze 1841, pp. 113-134. Giuseppe Borghi (Bibbiena 1790-Roma 1847), nato e vissuto in età giovanile in Toscana, si trasferì a Palermo nel 1834 accettando l'insegnamento all'università di Palermo. Rimase in Sicilia circa tre anni, durante i quali si inserì nell'ambiente culturale dell'isola. Cfr. A. PALERMO, *Giuseppe Borghi ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 12, Roma 1971. Sul poeta cfr. C. CALDERONE, *Il Borghi in Sicilia*, Palermo 1886.

¹⁰ *Poesie...*, 1841, p. 112.

¹¹ L'elenco della produzione artistica di Giuseppe Patania a partire dal 1807, riportato in *Notizie di artisti siciliani*, Biblioteca Comunale di Palermo, XV H 20, è edito da chi scrive in *Giuseppe Patania...*, 1993, pp. 246-255. Agostino Gallo, all'interno dello stesso manoscritto, redisse 4 versioni biografiche dell'artista, nelle quali sostenne che Patania «fu il primo pittore a sostenere il buon gusto nell'arte e diffonderlo per mezzo dei suoi numerosi allievi». Il manoscritto è stato pubblicato nel 2014: A. GALLO, *Notizie di artisti Siciliani da collocarsi ne' registri 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, introduzione di A. Mazzè, presentazione di F. Vergara Caffarelli, Palermo 2014.

¹² I. BRUNO, *Giuseppe Patania...*, 1993, p. 249.

¹³ *Ibidem*.

Lungo il sentiero della pittura dell'Ottocento in Sicilia: un ritratto inedito di Giuseppe Patania

Il riferimento documentario ci rimanda al folto gruppo di influenti personaggi dell'epoca, per lo più appartenenti alla illustre nobiltà siciliana, che consideravano Patania il migliore ritrattista sul mercato.

Ed è ancora dalla penna di Agostino Gallo, ben presente sulle pagine dei più prestigiosi periodici cittadini (dal "Giornale di Scienze Lettere ed Arti", al "Passatempo per le dame", a "Il Vapore"), che ci giungono continui apprezzamenti nei riguardi del pittore oltre ad un costante aggiornamento sulla sua attività: «La pubblica opinione in tutto favorevole al Patania gli attirò una folla di commissioni tanto per Palermo che per l'interno dell'isola, per Roma e anche per America e per Francia sebbene non fossero che ritratti, nel qual genere egli allora primeggiava per la somiglianza e per la grazia ed espressione»¹⁴.

Stefania Settimo, protagonista del ritratto, apparteneva dunque all'antica famiglia dei principi di Fitalia, che abitava in un elegante edificio storico – caratterizzato da un ciclo pittorico in stile neoclassico di Giuseppe Velasco e da sovrapposte a tempera di Vincenzo Riolo – che sorgeva in via del Teatro S. Cecilia e che fu demolito nel 1922 per il taglio di via Roma¹⁵. È proprio nell'intimità di una stanza presumibilmente di questo palazzo che Patania sembra cogliere, quasi di sorpresa, la giovane donna in uno dei momenti di vita quotidiana, intenta a raccogliere alcuni fiori in un piccolo mazzetto, appoggiata ad un tavolo sul quale sono posti in disordine alcuni strumenti di lavoro, ed altri due appaiono a terra sul pavimento in cotto.

L'artista, con un'accurata resa dei particolari, si sofferma a descrivere l'interno arredato in stile neoclassico, dalla consolle in stile Carlo X e Biedermeier, alle incisioni con cornici dorate, alle preziose suppellettili, quali un orologio con figura allegorica e un vaso in porcellana decorato con la miniatura di un paesaggio, con fiori finti all'interno e sotto campana di cristallo. Sullo sfondo, una porta semiaperta lascia intravedere un ambiente di rappresentanza, caratterizzato da un camino in stile neoclassico e da un elegante pavimento in marmo bicromo.

La scelta compositiva e la data di esecuzione pongono l'opera a confronto con la coeva produzione dei celebri ritratti istoriati di Giuseppe Molteni, il cui influsso si ritrova ben chiaro nelle opere di Angelo Inganni e Francesco Hayez¹⁶. Dalla staticità del ritratto istoriato, di cui è un esempio significativo, l'arte di Patania si andò in seguito sempre più indirizzando, soprattutto nel campo del ritratto, verso una maggiore atten-

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ L'edificio è da identificare con il palazzo del marchese Giarratano citato nelle fonti. Cfr. R. LA DUCA, *Repertorio bibliografico degli edifici pubblici e privati di Palermo. Gli edifici entro le mura*, Palermo 1994, pp. 148-149. Sulle pitture di Vincenzo Riolo si veda I. Bruno, scheda n° 78, in *Ottocento siciliano. Dipinti di collezioni private agrigentine*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera, Napoli 2001, pp. 168-169.

¹⁶ Sulla produzione di ritratti nell'Ottocento italiano si veda *Da Canova a Modigliani. Il volto dell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di M.V. MARINI CLARELLI *et al.*, Padova 2010. Su Molteni cfr. *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro e tutela*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca-L.M. Galli Michero-P. Segrà, Milano 2000.

zione al vero sentimentale e alla caratterizzazione psicologica, facendosi interprete delle nuove prerogative pittoriche impresse al genere dalla cultura romantica e contribuendo all'azione di rinnovamento in senso verista che portò al grande mutamento completato da Francesco Hayez nella seconda metà dell'Ottocento¹⁷. A due anni dopo risale, ad esempio, il celebre *Ritratto di sacerdote* della Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo, firmato e datato 1838 (Fig. 3), ritenuto dalla letteratura artistica un vero e proprio capolavoro, non solo nell'ambito della produzione di Patania, ma anche della storia della pittura italiana dell'Ottocento¹⁸.

¹⁷ Per un'approfondita analisi della produzione di ritratti di Giuseppe Patania, che dai canoni neoclassici si apre, già a partire dal terzo decennio, alla nuova sensibilità romantica si rimanda a I. BRUNO, *La pittura dell'Ottocento nella Sicilia occidentale. Artisti e mecenati*, in *La pittura dell'Ottocento...*, 2005, pp. 90-116.

¹⁸ F. LEONE, scheda II.5, in *Galleria d'arte moderna di Palermo. Catalogo delle opere*, a cura di F. Mazzocca, G. Barbera, A. Purpura, Milano 2007, p. 92.

Alexis de Tocqueville: entre Sicilia y América. El mito de la naturaleza ancestral

ESTER ALBA PAGÁN, *UNIVERSITAT DE VALÈNCIA*

Entre 1864 y 1866 la esposa de Alexis de Tocqueville y su íntimo amigo Gustave de Beaumont concluían, con carácter póstumo, la edición de las obras completas del erudito jurista francés, Alexis de Tocqueville, fallecido en Cannes en 1859. Esta publicación de 479 páginas estaba constituida por una recopilación de textos inéditos de Tocqueville, conocido por haber publicado en vida *La democracia en América* (1835), texto fundacional de la sociología política¹, y obra que escribió como resultado del viaje que Tocqueville realizó por los Estados Unidos a la edad de veintiséis años, junto a su amigo Gustave de Beaumont. No obstante, de aquel viaje quedó sin publicar un diario, un libro de apuntes breve al que puso por título *Quinze jours dans le désert*. Este breve opúsculo aparece recogido en las *Oeuvres complètes*, junto a otros textos reunidos tras su muerte. Los textos van acompañados por un capítulo introductorio “Avant-propos de la première édition des Tomes V et VI”, escrito por Gustave de Beaumont en 1860, en el que confesaba que la intención de la edición era «un témoignage inappréciable de confiance ayant placé entre mes mains les manuscrits d’Alexis de Tocqueville, j’avais à rechercher, parmi ses oeuvres inédites, et notamment dans la correspondance qu’il a laissée, ce qui était susceptible de publication».

Beaumont fue el encargado, igualmente, de escribir la reseña biográfica que acompaña a los textos editados y que recoge los aspectos principales de la vida de Tocqueville en cinco capítulos: I.-Son enfance, ses premiers voyages: en Italie, en Sicile; Son entrée dans la magistrature; La révolution de 1830. Jusqu’au voyage d’Amérique. II.- Le voyage d’Amérique. III.- Retour d’Amérique; Démission de la magistrature; La Démocratie en Amérique (1er partie); Son mariage; Son entrée à l’Institut; La Académie de sciences morales et politiques; L’Académie française; La députation; Publication. IV.-La vie politique. V.- Après le 2 décembre 1851; L’Ancien Régime et la Révolution; Oeuvres et correspondances inédites. VI.- Cannes (pp. 5-125). A este ensayo biográfico sigue la recopilación de los textos inéditos que aparecen ordenados por tipologías, viajes, textos políticos y correspondencia, y con un estricto sentido cronológico. El primero de ellos es el diario del viaje realizado a Sicilia, “Extraits du voyages en Sicile”, en marzo

¹ L. Díez del Corral, *El pensamiento político de Tocqueville*, Madrid 1989; T. Gil, *Los mecanismos de la democracia en el pensamiento político de Tocqueville*, in R.R. Aramayo (ed.), *Tocqueville y las revoluciones democráticas*, Madrid 2011, pp. 19-31.

de 1827 (pp. 129-161), al que sigue el “Course au lac Oneida”, en julio de 1831 (pp. 163-173), y finalmente concluye con el texto que nos ocupa: “Quinze jours au Désert” (175-258), en el que relata sus impresiones y el viaje realizado a tierras americanas, escrito en agosto de 1831 a su regreso a Europa en el steambot *The Superior*, en base a los apuntes y anotaciones que había realizado durante su viaje entre el 19 y el 29 de julio de 1831.

A la recopilación de los textos de sus viajes le siguen los de carácter político², que están estrechamente ligados a sus discursos durante su actividad parlamentaria: “Ier fragment: Comment la République était prête à trouver un maître” (pp. 259-278), “Ile fragment: Comment la nation, en cessant d’être républicaine, était restée révolutionnaire” (pp. 280-293), y, finalmente, la “Correspondance” (296-472), con el Comte Louis de Kergolay, con Eugène Stoffels, y con Alexis Stoffels³.

Sicilia y el mito de la arcadia feliz

La lectura de este viaje vital a través de la narración de Beaumont y de los propios escritos de Tocqueville nos muestra la apasionada vida de un joven francés, formado en derecho, que como otros hombres librepensadores de su tiempo inicia un periplo formativo a la edad de los 25 años. Desde el siglo XVIII era habitual que los miembros de las familias acomodadas europeas iniciasen un viaje cultural por Europa que solía durar entre seis meses y dos años, conocido como el *Grand Tour*, cuyo destino era habitualmente Roma y París. No obstante, la recuperación de las ruinas de la antigüedad griega en el sur de Italia, iniciada a finales del siglo XVIII en Nápoles y Sicilia bajo el reinado de Carlos VII de Nápoles y Dos Sicilias, futuro Carlos III de España, supuso un importante revulsivo para la mentalidad europea que volvía los ojos hacia la recuperación de los valores políticos, morales, éticos, filosóficos y artísticos de la antigua Roma y de Grecia. Este interés por la antigüedad encuentra su inicio en las excavaciones de Pompeya y Herculano en Nápoles, ciudades romanas que habían sido sepultadas por la erupción del Vesubio; pero más impactante fue el redescubrimiento y valorización a ojos europeos de las formas griegas arcaicas de los templos dóricos de Paestum, cerca de Nápoles, y de los recintos sagrados de Agrigento, Selinunte y Segesta en Sicilia. Las formas arcaicas de los templos de lo que había sido la Magna Grecia ponían a disposición de los viajeros europeos la contemplación de las ruinas de aquella civilización que el pensamiento ilustrado había situado en la cima del sistema político ideal: la democracia. El sueño de una Sicilia, de un sur de Italia, estará en la base de la pintura naturalista

² J.M. ROS CHERTA, *Dimensiones de la Igualdad en el Pensamiento de A. de Tocqueville*, in “Quaderns de filosofia i ciencia”, 41, 2011, pp. 125-136; IDEM, *Los dilemas de la democracia liberal. Sociedad civil y democracia en Tocqueville*, Barcelona 2001.

³ Aunque existe una edición traducida al español: A. DE TOCQUEVILLE, *Quince días en las soledades americanas*, edición y traducción de M. López Carrillo, Barcelona 2005, se localizó la versión de la primera edición francesa en la base de datos *Gallica* de la Biblioteca Nacional de Francia: TOCQUEVILLE, ALEXIS DE (1805-1859), *Quinze jours dans le désert*, 1864-1866, ed. M. Lévy Frères (Paris). Consultado en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k213945h/f179.image> [Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France]. Oeuvres complètes d’Alexis de Tocqueville/publ. Par Mme de Tocqueville [et Gustave de Beaumont].



Fig. 1, Joaquín Agrasot, 1866, *Las dos amigas*, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo Nacional del Prado



Fig. 2, Filippo Palizzi, 1871 circa, *Fanciulla sulla roccia a Sorrento*, Milano, Fondazione Internazionale Balzan

de la Escuela de Resina, pero sobre todo de los hermanos Palizzi (Fig. 2), que dejaron una gran impronta en la pintura española de mediados del siglo XIX, especialmente en la escuela española asentada en Italia en torno a la figura de Fortunyo: Agrasot (Fig. 1), Tapiró o Tusquets. Esa arcadía feliz, primigenia y perdida se reflejó en un sinfín de obras, en las que la inocencia de los niños, pastorcillas y pastorcillos, cohabitaba con los paisajes idílicos del sur de Italia.

Esta sustitución de Roma o París, por Nápoles y Sicilia no es baladí, sino que habla alto y claro sobre los intereses y las inquietudes del erudito Tocqueville. Este interés por Grecia había llenado los escritos de intelectuales como el historiador del arte Winkelman, quien en su *Historia del Arte de la Antigüedad* (1768) ponía las bases de la superioridad del arte griego sobre el romano, y justificaba que la naturaleza de aquella arcadía mediterránea, su arte y su arquitectura habían hecho florecer la filosofía y la democracia. Otros, como Goethe o Lord Byron, realizaron el periplo a Sicilia en búsqueda de esa verdad de la antigüedad, crisol de la democracia. Pero es en el *Contrato Social*, en el que Rousseau sienta las bases de algunas de las ideas que aparecen inmanentes en los escritos de Tocqueville: la búsqueda del hombre no civilizado que vive en armonía en su medio natural y cuya bondad va asociada a la belleza del lugar en que habita, una síntesis del *Kalós* griego en el que bondad y belleza no pueden ir disociados. Cuestiones que están en la base de su viaje a Sicilia y cuya búsqueda de un territorio primigenio está en la base de sus anhelos mostrados en el viaje americano.

América y la búsqueda de lo primigenio

En julio de 1830 había tenido lugar en Francia el proceso revolucionario que dio lugar a la caída de Carlos X y la subida al trono de Luis Felipe I de Francia, dando lugar a una monarquía parlamentaria. La revolución propició la recuperación de ideas, valores y cierta melancolía hacia la revolución francesa de 1789, pero algunos de los pensadores deseaban evitar los radicalismos del terror jacobino y del enfrentamiento nacional que había dado fin al primer proceso revolucionario. La llegada de las ansiadas libertades del hombre, pero sobre todo el avance hacia un sistema democrático solvente, hizo que muchos mirasen hacia el modelo que la revolución americana había impuesto



Fig. 3, Thomas Cole, 1836, *Vista desde el monte Holyoke*, Northampton, Massachusetts, después de una tempestad (El meandro), New York, MET



Fig. 4, Albert Bierstadt, 1863, *Montañas Rocosas, Pico Lander*, New York, MET

en Estados Unidos de América tras la guerra de la Independencia (1773-1783)⁴, guerra en la que Francia había sido una aliada de los americanos frente a la metrópoli inglesa, y, especialmente, hacia la Constitución de 1787, inspirada en los principios de igualdad y libertad que defendían, en aquel entonces, los ilustrados franceses. La independencia, el régimen republicano y democrático estadounidense causaron un notable impacto en la opinión y la política de Europa.

América se había convertido en el nuevo mito europeo⁵. Su naturaleza salvaje, no domesticada, era contemplada a ojos de la vieja Europa como un vasto espacio a conquistar, pero sobre todo el escenario para formar una nueva nación no contaminada por los prejuicios históricos y la domesticidad de los paisajes fuertemente antropizados y manipulados por la mano del hombre. Esta visión de los grandes escenarios naturales primordiales, inexplorados eran contemplados como un lugar en el que todo era posible: construir desde el inicio, sin apriorismos, una nueva sociedad. El viaje por las tierras americanas, por "*le désert*", alude a una tierra en la que domina la inexistencia del hombre. Es decir, muestra un interés por las tierras desiertas o inhabitadas. El viaje es mostrado como un relato en el que Tocqueville pone en orden las ideas e impresiones en su diario de viajes durante el recorrido que, junto a Beaumont, realizó desde Detroit hasta Saginaw (la población más alejada antes de las tierras inhóspitas, no exploradas del continente norteamericano). Aunque el relato recuerda la fórmula de los libros de *Voyages pittoresques et romantiques*, que tuvieron un gran éxito en Francia durante el siglo XIX, su relato es una visión realista del sistema político, social y económico de Estados Unidos, aunque la visión romántica impregna su mirada sobre el paisaje, las gentes y especialmente el avance colonizador de los pioneros y exploradores por las tierras vírgenes del noreste americano. Esta mirada es la de quien observa con ojos europeos al otro, al indio nativo, al pionero y a la nueva sociedad conformada por los mestizos americanos. Se trata de una narración llena de apriorismos idealizados sobre las prometedoras tierras vírgenes americanas, de decepciones y ambivalencias constantes entre

⁴ J.M. ROS CHERTA, *Sociedad civil y religión en A. de Tocqueville*, in "Isegoría", nº 39, Madrid 2008, pp. 205-216.

⁵ J.M. SAUCA, *La ciencia de la asociación en Tocqueville. Presupuestos metodológicos para una teoría liberal de la vertebración social*, Madrid 1995.

lo que esperaba encontrar y la realidad que le sale al paso en su transcurso explorador. Pero, es un viaje de ida y vuelta. El final del relato concluye con el recuerdo nostálgico a la Revolución de 1830 francesa, del 29 de julio, que hacía un año que había tenido lugar. En ese primer aniversario el recuerdo le inunda en medio de la soledad del bosque:

Fue en medio de esta profunda soledad que recordamos de repente la Revolución de 1830 de la que se cumplía el primer aniversario. No puedo explicar con qué impetuosidad se presentaron en mi espíritu los recuerdos de aquel 29 de julio. Los gritos y la humareda del combate, los cañonazos y el repiqueteo de la fusilería, los tañidos aún más terribles de las campanas tocando a rebato, todo aquel día con su inflamada atmósfera pareció surgir de repente del pasado y desplegarse como un cuadro viviente ante mis ojos. No fue más que una iluminación súbita, un sueño pasajero. Cuando al levantar la cabeza, paseé la mirada a mi alrededor, la aparición se había desvanecido, pero nunca el silencio del bosque me pareció tan gélido y sus sombras tan sombrías, ni mi soledad tan absoluta.

Atraído por las descripciones de las novelas de Chateaubriand, como su *Les Natchez* (1826), y de James Fenimore Cooper, *The Last of the Mohicans: A Narrative of 1757* (1826), Tocqueville espera encontrarse bosques vírgenes, lugares inexplorados y a los nativos americanos viviendo en armonía con la naturaleza, aunque la realidad poco tiene que ver con la figura aguerrida y heroica del Chactas de la *Atala* (1801) de Chateaubriand, sino con la degeneración del gran pueblo de los iroqueses. La naturaleza es devorada bajo las construcciones de los pioneros, que con un sentido práctico van acabando con los bosques y la belleza de aquel mundo salvaje que se metamorfosea en una civilización no demasiado extraña ni diferente a la europea.

En su viaje de Detroit a Saginaw, en la región de los Grandes Lagos, acompañados por nativos, observa la forma de vida de un solitario pionero americano y la esencia primitiva de la vida de los Chippewa, ajenos a los problemas de la sociedad civilizada; observan la convivencia de americanos, canadienses, indios y mestizos francófonos canadienses-franceses, los *Bois-Brûlés*, en aquella última población antes de adentrarse en el mundo inexplorado del interior continental. Esta narrativa del viaje, del apunte descriptivo de caminos, sucesos y contemplaciones, no aparece exenta de la reflexión filosófica: el avance imparable de la civilización acabará por pervertir la verdadera naturaleza y la forma de vida de los indios americanos, y, al mismo tiempo, se convierte en evocación de la destrucción de la naturaleza.

Para Tocqueville la naturaleza del pionero americano es la de un hombre práctico que aprecia solo aquello que le es útil para su supervivencia, en el texto expone a la perfección esta naturaleza que lo diferencia totalmente del espíritu ilustrado europeo⁶:

El pionero es sin embargo hospitalario a su manera, pero su hospitalidad no tiene nada de llamativo, pues si parece que al ejercerla se somete a una necesidad inevitable en las tierras inhabitadas, él ve un deber que su posición le obliga, no un placer. Este hombre desconocido, es el representante de una raza a la que pertenece el futuro del Nuevo Mundo, raza inquieta, aventurera, que hace fríamente aquello que el ardor de las pasiones explica por sí solo; nación de conquistadores que someten la vida salvaje sin nunca dejar

⁶ J.M. ROS CHERTA, *Individuo y ciudadano: la cuestión del sujeto en La Democracia en América*, en R.R. Aramayo (ed.), *Tocqueville...*, 2011, pp. 65-99.

de entrenar sus armas, que no aman de la civilización y de la ilustración sino aquello que les es útil y que se encierran en las soledades de América con un hacha y sus periódicos.

Quizá, lo que más llama la atención del relato es la melancólica tristeza con la que Tocqueville describe la desaparición de un mundo, de una naturaleza que comienza a ser devastada. Su admiración por la naturaleza es narrada en comparación con los Alpes, con la visión de los prados floridos o con la naturaleza descrita en los poemas del *Paraíso* de John Milton:

Es una admiración tranquila, una emoción dulce y melancólica, un gusto vago de la vida civilizada, una suerte de instinto salvaje que hace pensar con dolor que pronto esta deliciosa soledad dejará de existir. Ya, en efecto, la raza blanca avanza a través del bosque que le envuelve y dentro de unos años habrá talado los árboles que se reflejan en el agua nítida del lago y habrá forzado a los animales que lo pueblan a retirarse hacia nuevas tierras inhabitadas.

Su descripción de los bosques en los que el pionero ha establecido su hogar, es la de un bosque aniquilado, con los grandes árboles precipitados sobre el suelo, que se van transformando en polvo sin llegar a tocar el suelo.

Su mirada aparece nutrida por las imágenes pictóricas que los pintores americanos de la llamada Escuela del Río Hudson mostraron a través de una representación idealizada y grandiosa de los amplios escenarios naturales americanos: entre símbolo idealizado de una belleza no antropizada, natural, y expresión de identidad nacional. Thomas Cole y Albert Bierstadt mostraban los grandes escenarios naturales de Estados Unidos, especialmente las majestuosas panorámicas de las Montañas Rocosas o el Valle Yosemite, o los entornos naturales del río Hudson, en los que Cole representaba las escenas de *The Last Mohican*, como lugares en los que los nativos americanos vivían con armonía con la naturaleza no metamorfoseada por la mano del hombre (Figs. 3-4)⁷. Esta imagen sublime de la naturaleza es la que Tocqueville busca en su viaje, anhela de manera constante y lamenta su destrucción.

Dos viajes y dos esencias pictóricas en las que el paisaje es representación del imaginario colectivo de toda una época que convirtió en mito la esencia vital de una naturaleza, legado de la antigüedad, una, indómita e inalterada, la otra, pero convertidas en sueño constante del ser humano por la esencia primordial de la felicidad que proporciona la comunión con lo natural.

⁷ E.C. PARRY III, *Thomas Cole's Early Career: 1818-1829*, in E.J. Nygren, *Views and Visions: American Landscape before 1830*, exhibition catalogue, Washington 1986.

Un bozzetto di Giuseppe Sciuti per le *Corse olimpiche*

ADRIANO AMENDOLA, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO*

Vi sono alcuni incontri straordinari nella vita universitaria che lasciano il segno più di altri, una impronta indelebile nella mente: siano essi con un professore, un libro, un saggio, un artista o un'opera d'arte. Maria Concetta Di Natale con il suo sorriso e attraverso gli scritti da cui traspare la spiccata, vivace personalità e la vasta cultura, è per me una di quelle persone. A sua volta anche lei ha avuto la possibilità di conoscere uno studioso che le ha trasmesso più di altri: mi riferisco al compianto Maurizio Calvesi, il quale ricoprì l'incarico di professore ordinario di Storia dell'Arte Moderna all'Università di Palermo tra 1970 e 1977, per poi approdare all'Università La Sapienza di Roma, non interrompendo i rapporti di studio e d'amicizia siciliani. Dovette essere un incontro straordinario, quello tra il maestro romano e l'allieva palermitana, come entrambi nel tempo hanno avuto modo di dimostrare dichiarandosi reciproco affetto, tanto che Calvesi le disse pubblicamente: «gli allievi dei miei allievi sono sempre miei allievi»¹, una consapevolezza maturata nei tanti anni di generoso insegnamento cattedratico. Maria Concetta Di Natale si laureò nel 1973 col massimo dei voti e l'anno successivo ottenne un incarico presso l'Istituto di Storia dell'Arte, inizio di una brillante carriera che si consolidò nel tempo divenendo, tra i tanti prestigiosi incarichi, direttrice dell'A.F.R.A.S. – Archivio Fotografico Regionale dell'Arte Siciliana, fondato con lungimiranza da Calvesi nel 1974, e dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia “Maria Accascina” – OADI, dove attualmente stanno confluendo i materiali dell'archivio digitalizzati, accogliendo un auspicio dello stesso Calvesi.

Per questo legame tra Roma e Palermo e con grande affetto voglio dedicare a Maria Concetta Di Natale un ritrovato bozzetto di Giuseppe Sciuti, tra gli artisti dell'Ottocento siciliano più rappresentativi, nato a Zafferana Etnea nel 1834 e vissuto, dopo un soggiorno a Napoli, a Roma dove morì nel 1911. Sciuti, già aveva attirato l'attenzione di Calvesi, come ebbe modo di scrivere, avendovi intravisto un legame con quel verismo e naturalismo caravaggesco, perno centrale dei suoi studi, attraverso la tela intitolata *La Tradita* del Municipio di Catania nella quale riecheggiano quegli elementi

¹ Lo studioso si pronunciò in tal senso durante il convegno palermitano su Giulio Carlo Argan, per il quale si veda *Argan e l'insegnamento universitario gli anni palermitani 1955 – 1959*, atti del convegno nazionale di studi a cura di M.C. Di Natale-M. Guttilla, Palermo 2013.

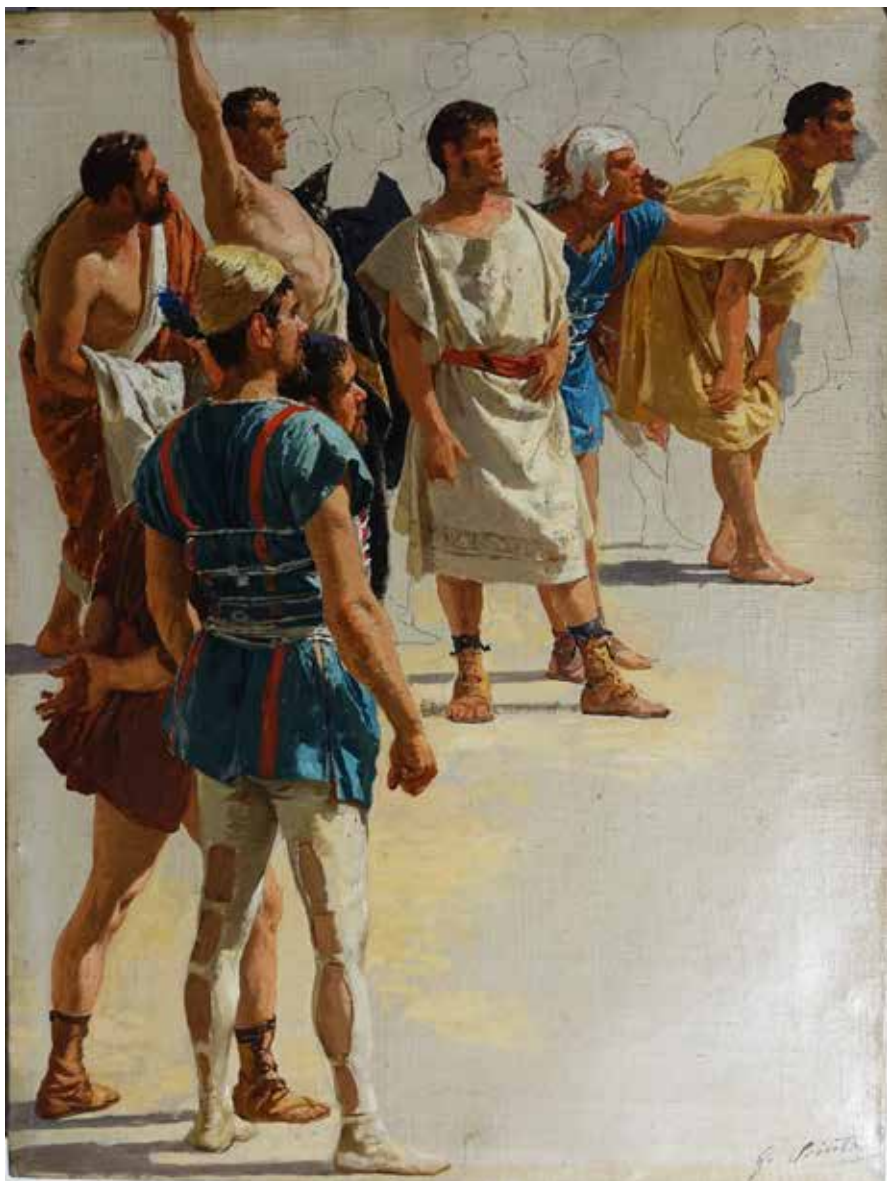


Fig. 1, Giuseppe Sciuti, 1885 circa, *Bozzetto per le Corse olimpiche*, olio su tela, Roma, collezione privata

di somiglianza con la *Maddalena Penitente* della collezione Doria Pamphilj, nonché la tagliente definizione di Roberto Longhi sulla tela antica nella quale il grande studioso non sembrava veder altro che «una povera ciociarella tradita»².

A Roma Sciuti si era trasferito nel 1875, cinque anni dopo la breccia di Porta Pia e l'annessione di Roma al Regno d'Italia, e aveva stabilito lo studio in piazza Mattei 10, in pieno centro, prendendo domicilio in via del Tritone. Furono gli anni romani, prima dell'esperienza londinese del 1886, a segnare indelebilmente la sua esistenza permettendogli di raggiungere l'apice del successo benché, nello stesso giorno dell'inaugurazione della sua mostra più importante, perse l'amata moglie³.

Il bozzetto preparatorio per le *Corse olimpiche*, riemerso dal mercato antiquario romano⁴ e oggi in collezione privata (Fig. 1), risale proprio a questi anni. La tela di medio formato (cm 48x36), firmata «G. Sciuti», raffigura un gruppo di uomini in primo piano ai bordi dell'arena ove si svolgeva la gara olimpica a piedi; essi sono intenti a osservare l'arrivo degli atleti. Sul fondo di preparazione grigio chiaro, l'artista siciliano ha tracciato a matita e sommariamente tredici figure, definendone poi con i colori solo sette, mentre di una ne ha portato a termine solo il pannello scuro della tunica. L'elevata qualità della stesura cromatica, di tocco, coeso e corposo, permette a Sciuti di studiare le corporature, i volti attenti nell'osservazione della gara, la grana dei pannelli dei costumi all'antica e l'incidenza della luce solare rilevandone i profili e proiettando ombre sulla terra battuta dello *stadion*.

La qualità di Giuseppe Sciuti come bozzettista era stata già notata da Antonella Corsi, la quale su suggerimento di Calvesi aveva eseguito, per la tesi di laurea discussa nel 1976, una ricognizione dell'opera del pittore siciliano⁵. Anni dopo, grazie alla collaborazione con lo stesso Calvesi, quello studio maturò nelle poderose mostre svoltesi presso la Galleria d'Arte Moderna "E. Restivo" di Palermo e il Comune di Catania tra il febbraio-marzo e il giugno-luglio 1989, cui fece seguito, tra l'agosto e il settembre dello stesso anno, l'esposizione nel Palazzo della Provincia di Sassari, città dove il pittore aveva lavorato, e la redazione di un volume ancora oggi punto fermo nella storiografia sull'artista⁶. Il monito della studiosa era quello di non lasciarsi condizionare dall'apparente mancanza di unitarietà nelle grandi composizioni, dovuta all'uso di ampie stesure di colore, elemento notato già da Maria Accascina, allieva di Adolfo Venturi e pioniera degli studi sulle arti decorative siciliane⁷, che giudicò con severità e forse in chiave un po' troppo romantica l'operato di Sciuti⁸.

² M. CALVESI, *Sciuti e la cultura del verismo*, in *Giuseppe Sciuti*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi-A. Corsi, Nuoro 1989, p. 11; R. LONGHI, *Il Caravaggio (1952)*, in *Studi Caravaggeschi. Opere complete di Roberto Longhi*, XI, I, Firenze 1999, p. 172.

³ A. CORSI, *Giuseppe Sciuti: la realtà e il sublime*, in *Giuseppe Sciuti...*, 1989, p. 25.

⁴ Il dipinto appare riprodotto in *Ottocento. Catalogo dell'arte italiana. Ottocento – primo Novecento. n. 43*, a cura di G. Rizzoni, Soveria Mannelli 2014, p. 532, senza commento.

⁵ M. CALVESI, *Sciuti...*, 1989, p. 11.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *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; M.C. DI NATALE, *I primi studi di oreficeria di Maria Accascina. La lezione di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008, pp. 329-342.

⁸ M. ACCASCINA, *Ottocento siciliano – Pittura*, Roma 1939, ed. cons. Palermo 1892, p. 53.



Fig. 2, Giovanni Sabbatini da Giuseppe Scioti, 1888, *Corse olimpiche*, xilografia, Mantova, Raccolta delle Stampe Adalberto Sartori

La propensione del pittore alla teatralità, maturata nel campo scenografico e per essersi messo alla prova nella realizzazione di sipari per il teatro, fu l'elemento che lo rese così tanto apprezzato in Italia e soprattutto sul piano internazionale. L'ammirazione per il mondo antico, le tonalità calde della luce mediterranea, l'epica delle scelte iconografiche erano tutti elementi che dimostravano la capacità dell'artista siciliano di dipingere in grande, accogliendo nella sua carriera continue sfide nel delineare contesti architettonici e paesaggistici di ampio respiro e ben congeniati in rapporto con le figure.

A fare chiarezza sull'episodio raffigurato nel dipinto qui preso in esame, intitolato anche la *Corsa a piedi*, è un grande bozzetto (cm 70x138) eseguito nel 1878, tre anni dopo il trasferimento a Roma, raffigurante *Tito Quinzio Flaminio proclama la libertà della Grecia* (collezione privata palermitana), presentato al concorso per gli affreschi del Senato⁹. L'episodio narrato da Plutarco nella *Vita di Tito Quinzio Flaminio* (10, 1-7) è ambientato durante i ludi istmici di Corinto del 196 a.C. e nel dipinto Scioti ricostruisce tale ambientazione, con il fronte di un tempio dorico sulla destra in parte schermato dalla tenda della tribuna, un altro tempio in fondo quasi al centro della scena, la cui direttrice spaziale è offerta allo sguardo dal profilo incurvato dello stadio per la corsa. Nella grande tela raffigurante *le Corse olimpiche* presentata a Londra in occasione dell'Esposizione Italiana, Scioti riprende in gran parte l'idea sviluppata nel bozzetto: medesima ricostruzione scenica e calda atmosfera data dalla luce quasi zenitale; elimina

⁹ A. CORSI, *Apparati*, in *Giuseppe Scioti...*, 1989, p. 170, n. 13, con bibliografia precedente.

la spina con l'obelisco e gli stendardi sulla destra – che impediva l'apertura della profondità spaziale e il corretto godimento della scena – dirada la presenza degli astanti nell'arena e cambia il *parterre* dei personaggi. Inoltre la tenda, rispetto al bozzetto con Tito Quinzio Flaminio, si tinge di un rosso lucente, un timbro di colore che aveva riscosso l'ammirazione e l'apprezzamento dei contemporanei nella *Professor Sciuti's room*, come ricorda ancora Pinella Sciuti nel 1938¹⁰.

The Italian Exhibition fu un vero trionfo per Sciuti che scrisse all'amico Tomaselli: «tutta Londra parla de' miei quadri». Lo accolse il plauso di trecento giornalisti invitati all'inaugurazione; la visione che si presentò dinnanzi ai loro occhi era quella di un mondo antico ricostruito con vigore attraverso il colore e in particolare attraverso i teleri raffiguranti *Hic manebimus optime* e *La battaglia d'Imera* (entrambi cm 500x800), il *Trionfo dei catanesi sui libici* (misure ignote), tema già trattato nel sipario del Teatro Massimo Bellini di Catania e nel relativo bozzetto, oltre alle *Corse olimpiche* (cm 170x310)¹¹.

La guida ufficiale dell'esposizione celebra Sciuti nell'immediatezza del suo successo ottenuto nell'aprile del 1888:

In this room, the entire contents of which have been purchased by Col. J.T. North, will be found two remarkable classical painting of gigantic dimension, the one being scene from Herodotus, and the other from Plutarch's "Lives." These pictures may be said to mark an era in English knowledge of Italian art, in so far as they are the means of introducing to the English art public an Italian artist of remarkable power and originality, who was previously almost, if not entirely, unknown in this country. Signor Sciuti, the artist in question, has never exhibited in England before, and the fact that he has had a room entirely devoted to his own pictures is sufficient evidence of the value which the Executive of the Exhibition and the Hanging Committee, which is composed of men of high artistic knowledge, attach to his work. The two chief pictures in this room are each 30 ft. by 20 ft. They are valued at 4.000 guineas each¹².

Le opere dell'artista sono percepite come colme di «remarkable power and originality» e a loro si attribuisce il potere di cambiare la percezione degli Inglesi nei confronti dell'arte italiana. Se ne rimarca la potenza espressiva raggiunta anche grazie alle straordinarie dimensioni. Il pubblico non rimase insensibile alla fascinazione che la proposta di ricostruzione del mondo antico offriva, tanto che il colonnello e comandante di reggimento North acquistò tutti i dipinti della sala per 10.000 sterline¹³. Un successo che consolidò il patrimonio di Giuseppe Sciuti il quale poco dopo si trasferì, come accennato, nella casa in via dei Villini a Roma.

Delle opere che avevano scosso l'ambiente artistico londinese se ne sono perse le tracce, almeno fino a oggi, ed esse sono in parte note solo grazie a datate riproduzioni

¹⁰ P. SCIUTI, *Giuseppe Sciuti pittore*, Palermo 1938, pp. 76-79.

¹¹ A. CORSI, *Apparati...*, 1989, p. 172, nn. 31-32, pp. 182-183, nn. 148, 158, con bibliografia precedente.

¹² *The Italian Exhibition, West Brompton, Earl's Court & West Kensington*, London 1888, p. 8.

¹³ A. CORSI, *Giuseppe Sciuti: la realtà...*, 1989, p. 25.

fotografiche e al sipario del teatro di Catania con il *Trionfo dei catanesi sui libici*, che ci permette di avere un'idea del tenore vigoroso della pittura di Sciuti di quegli anni. Ad aiutarci nella conoscenza del dipinto esposto a Londra, esito finale del nostro studio, è una bella xilografia di Giovanni Sabattini (Fig. 2), conservata nella collezione "Raccolta delle Stampe Adalberto Sartori" di Mantova, tratta dal Supplemento dell'*Illustrazione italiana* del Natale e Capodanno 1888, riservato agli abbonati¹⁴. Il bozzetto con le *Corse olimpiche* è quindi una preziosa ritrovata testimonianza, che si distingue, anche rispetto ad altre prove preparatorie dell'artista, per qualità esecutiva e per quell'effetto tra il non finito e il disegno lineare che ne costituiscono la maggiore fascinazione.

¹⁴ *Natale e Capo D'Anno*, supplemento dell'*Illustrazione Italiana*, Milano 1888, p. 20.

Aggiornamenti su Paolo Vetri

GIOACCHINO BARBERA, *GIÀ GALLERIA REGIONALE DI PALAZZO ABATELLIS, PALERMO*

Mi auguro di fare cosa gradita all'amica Maricetta Di Natale se in questa occasione di festa ritorno su un pittore che so bene essere a lei molto caro, quel Paolo Vetri (Castrogiovanni, ora Enna 1855 - Napoli 1937) a cui più di trent'anni fa la studiosa ha dedicato una densa ed esaustiva monografia¹. Di origini siciliane ma di fatto appartenente alla scuola napoletana – tant'è che nel repertorio di Enrico Giannelli² viene inserito a pieno titolo tra gli artisti partenopei – giovanissimo Vetri si trasferisce infatti a Napoli, dove tutta la sua lunga carriera artistica si svolge nell'orbita di Domenico Morelli, divenendone uno degli allievi prediletti (nelle sue lettere, Morelli in tono affettuoso lo chiama Paolino) e sposandone la figlia Eleonora. Come altri artisti suoi conterranei anche Vetri manterrà sempre un legame profondo con l'isola, da dove gli giunsero pure importanti commissioni: basti pensare alle pale d'altare per la Cattedrale di Ragusa (*San Gregorio Magno*, del 1886, e *San Giovanni Battista*, del 1906), alle decorazioni di Villa Pajno (1891) e alla *Santa Lucia* (1903) per la cappella dell'Ospizio dei Ciechi di Palermo, all'affresco mai realizzato per la cappella del Sacramento della Chiesa Madre di Enna, ai numerosi ritratti di amici e familiari.

Non sembrerà quindi superfluo offrire qui in nota un primo aggiornamento riguardo ai tanti contributi critici che nei decenni successivi allo studio della Di Natale hanno arricchito la bibliografia su Vetri³ e nel contempo far conoscere altre sue opere che vanno a incrementare un catalogo ricco e già ben assestato.

¹ M.C. DI NATALE, *Paolo Vetri*, Caltanissetta 1990. Devo a Giulio Archinà (Studio Primo Piano, Siderno/Roma) e a Luciano e Marco Pedicini (Archivio dell'Arte, Napoli) alcune delle fotografie qui pubblicate. Un ringraziamento speciale a Paolo La Motta.

² E. GIANNELLI, *Artisti napoletani viventi*, Napoli 1916, pp. 471-475.

³ I. VALENTE, *Vetri Paolo*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, II, Milano 1991, pp. 1060-1061; A. DI BENEDETTO, *Vetri Paolo*, in F.C. GRECO-M. PICONE PETRUSA-I. VALENTE, *La Pittura Napoletana dell'Ottocento*, a cura di F.C. Greco, Napoli 1993, p. 167; I. VALENTE, scheda n. 17.186, in *Civiltà dell'Ottocento a Napoli. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia*, catalogo della mostra, Napoli 1997, pp. 566-567; I. MAIETTA, *La Scuola di Pitagora di Paolo Vetri*, in *L'Aula Magna della Federico II. Storia e Restauro*, a cura di A. Fratta, Napoli 1998, pp. 47-56; G. BARBERA, *Appunti su Morelli e la Sicilia: quadri, amici, allievi*, pp. 258-264, e IDEM, scheda n. 19, p. 56, scheda n. 64, p. 140, e scheda n. 71, p. 155, in



Fig. 1, Paolo Vetri, *ante 1875*, *Uno scorcio della Sala Egizia del Museo Archeologico di Napoli*, olio su tela, Napoli, collezione privata

Si può datare poco prima del 1875, proprio agli esordi del pittore, il quadretto di collezione privata con *Uno scorcio della Sala Egizia del Museo Archeologico di Napoli* (Fig. 1), studio preparatorio di uno dei suoi dipinti più noti, *Le mummie*, di cui si conoscono anche schizzi e disegni di alcuni dettagli. Seguendo alla lettera gli insegnamenti del maestro, Vetri documenta qui con scrupolo filologico e penetrante fedeltà al vero i reperti della Sala Egizia del Museo, utilizzando un taglio leggermente diverso e più ampio rispetto alla redazione finale, che reca la firma e la data 1875, nella quale verranno poi inserite sulla sinistra due figure femminili elegantemente abbigliate, una di spalle mentre osserva la grande vetrina con le mummie e l'altra invece rivolta verso chi guarda.

Nel segno della pittura di 'verità', si tratta appunto di uno scorcio della cosiddetta Sala Egizia (o Sala delle mummie, come a quel tempo era chiamata) del Museo Archeo-

Domenico Morelli e il suo tempo. 1823-1901. Dal romanticismo al simbolismo, catalogo della mostra a cura di L. Martorelli, Napoli 2005; L. MARTORELLI, scheda n. IV.14, in *Egittomania. Iside e il mistero*, catalogo della mostra a cura di S. De Caro, Milano 2006, pp. 244-245; EADEM, scheda n. 53, in *Polionama Pittorresco. Dipinti e disegni dell'Ottocento siciliano*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera, Cinisello Balsamo 2007, pp. 166-167; F. LEONE, scheda n. VIII.2, pp. 210-211, A. VILLARI, scheda n. XI.2, p. 275, EADEM, scheda n. XI.11, pp. 291-292, in *Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Catalogo delle opere*, a cura di F. Mazzocca-G. Barbera-A. Purpura, Cinisello Balsamo 2007; G. BARBERA, *Una scheda sul sipario di Paolo Vetri per il Teatro Alfonso Rendano di Cosenza*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di R. Cioffi-O. Scognamiglio, II, Napoli 2012, pp. 525-530; IDEM, *Il sipario storico di Paolo Vetri*, in *Teatro "Alfonso Rendano" 1909-2009. Cento anni di cultura teatrale*, a cura di C. Fanelli, San Giovanni in Fiore (CS) 2015, pp. 56-59; *Il sogno della realtà. Paolo Vetri e la Cattedrale di Ragusa*, a cura di A. Guastella-S. Patané, Ragusa 2018.

logico Nazionale di Napoli, riordinata da Giuseppe Fiorelli nel 1864 proprio nella maniera documentata da Vetri e ancora oggi nella sua attuale ubicazione, il piano sottostante alla Sala del Toro Farnese, ma senza le decorazioni murali policrome e le vetrine in ferro e vetro dell'allestimento ottocentesco. Va ricordato che la redazione finale del dipinto venne presentata – con il lungo titolo originale (*Museo Neko Ranyes - Taketot - Coccodrillo - Hos - Hamis - Tmacchmot - Zuleeika - Noute - Mai. Giulietta e Rosina*) – alla XII Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli⁴ e acquistata dal barone Giovanni Vonwiller, per passare in un secondo tempo nella raccolta Chiarandà, smembrata nel 1938, fino ad approdare nelle collezioni del Banco di Napoli, oggi Intesa SanPaolo, a Palazzo Zevallos Stigliano⁵. *Le mummie* può vantare altresì un'acuta annotazione del pittore e critico d'arte Francesco Netti che in un suo articolo sui quadri esposti alla XII Promotrice napoletana così scrive: «(...) Un altro giovine, Paolo Vetri, espone un pezzo del Museo egiziano di Napoli, ove sono le mummie con due visitatrici. Il colore è solido, troppo solido forse, il modellato preciso. Il quadro è un po' violetto ma non fa nulla; è sempre una delle cose meglio disegnate dell'Esposizione. Dello stesso vi sono dei disegni a penna molto buoni»⁶. E più avanti, quando il dipinto si trovava ancora nella collezione Vonwiller, ne parlerà in termini elogiativi anche Salvatore Di Giacomo⁷.

Un altro tassello per conoscere meglio Vetri pittore di genere sacro, che come è noto rappresenta uno degli aspetti peculiari della sua fisionomia artistica, viene dalla foto d'epoca, riprodotta nel libro di padre Filippo Rotolo sulla chiesa di San Francesco d'Assisi di Palermo⁸, di uno degli affreschi che ne decoravano la volta, quello con *San Francesco istituisce i tre ordini francescani* (Fig. 2), realizzato nel 1891 e andato distrutto nei bombardamenti del 1943⁹. Grazie ai documenti conservati nell'Archivio Storico Comunale di Palermo è possibile ripercorrere le travagliate vicende che portarono alla 'nuova' decorazione della navata centrale (dove prima campeggiavano gli affreschi di Pietro Novelli, strappati tra il 1823 e il 1837 e sopravvissuti solo in parte), fortemente voluta dal Rettore della Basilica, Pasquale Sarullo, affermato pittore di temi religiosi, che ne mise a punto anche il programma iconografico¹⁰.

⁴ Società Promotrice di Belle Arti in Napoli. *Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XII Esposizione*, Napoli 1875, n. 93, p. 9.

⁵ Sul dipinto si rimanda a: I. VALENTE, scheda n. 17.186, in *Civiltà dell'Ottocento a Napoli...*, 1997, pp. 566-567 (con la bibliografia precedente); L. MARTORELLI, scheda n. IV.14, in *Egittomania...*, 2006, pp. 244-245.

⁶ F. NETTI, *Scritti critici*, antologia a cura di L. Galante, Roma 1980, p. 109.

⁷ S. DI GIACOMO, *I nostri artisti: Paolo Vetri*, in "La Commedia Umana", I, 1898, p. 9.

⁸ P.F. ROTOLO OFM CONV., *La Basilica di San Francesco d'Assisi e le sue cappelle. Un monumento unico della Palermo medievale*, Palermo 2010, pp. 409-410, 425, fig. 186.

⁹ Vedi anche V. TINAGLIA-P.F. ROTOLO OFM CONV.-E. DE CASTRO-G. ROCCHI, *La basilica di San Francesco d'Assisi a Palermo. Storia delle trasformazioni e dei restauri*, Palermo 2005.

¹⁰ Su Pasquale Sarullo (Ciminna 1828-Palermo 1893), si rimanda a: M. ACCASCINA, *Ottocento Siciliano. Pittura*, Roma 1939, pp. 155-156; P.G. LEONE, *Sarullo Pasquale*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani. II. Pittura*, a cura di M.A. SPADARO, Palermo 1993, pp. 483-485 (con la bibliografia precedente);



Fig. 2, Paolo Vetri, 1891, *San Francesco istituisce i tre ordini francescani*, affresco, già Palermo, Chiesa di San Francesco d'Assisi (distrutto nel 1943)

Sappiamo che vennero interpellati diversi artisti – Sciuti, Padovano, Spagnolo, Cavallaro, Luigi Di Giovanni, Brusca e Vetri – ma alla fine l'incarico fu affidato a Vetri, che lo portò a termine nel 1892, anche se i suoi affreschi (oltre a quello già ricordato eseguì anche *La Cacciata dal Paradiso terrestre*) non piacquero «perché non era stata rispettata la verità storica» e «per il verismo ostentato»¹¹, tanto è vero che l'ultimo riquadro con *La proclamazione del dogma dell'Immacolata* e altre decorazioni nelle navate laterali furono realizzati dal Sarullo, che di lì a poco morirà il 22 aprile del 1893. Per quanto si riesce a leggere dalla fotografia, l'affresco perduto rivela con tutta evidenza, soprattutto nel taglio prospettico e nelle tipologie delle figure, una forte impronta morelliana (il modello di riferimento, sembra essere l'*Assunta* di Morelli, del 1869, nella Cappella Palatina del Palazzo Reale di Napoli) che del resto, è bene ripeterlo, caratterizza l'intera produzione di Vetri.

IDEM, *L'Immacolata nella pittura di Pasquale Sarullo*, in *Bella come la luna, pura come il sole. L'Immacolata nell'arte in Sicilia*, a cura di M.C. Di Natale-M. Vitella, Bagheria 2004, pp. 146-152.

¹¹ P.F. ROTOLO OFM CONV., *La Basilica...*, 2010, p. 410.

La stretta collaborazione di Vetri con Morelli in diversi cantieri di lavoro trova forse il momento più alto negli affreschi con *La Vergine Assunta e gli Apostoli* del Duomo di Cosenza¹², portati a termine e firmati insieme nel 1899 ma in realtà elaborati e realizzati quasi per intero da Vetri, sempre con la supervisione del maestro che ne seguì con cura tutte le fasi, come attestano le lettere del pittore a Morelli e i tanti schizzi e disegni acquerellati del fondo Vetri del Museo di San Martino di Napoli. A questa importante commissione e al plauso e all'ammirazione a lui tributati dai cosentini (ricordiamo che nel 1901 gli fu dato l'incarico di realizzare il sipario del Teatro Rendano, con *L'ingresso a Cosenza, nel luglio 1434, del corteo nuziale di Luigi III d'Angiò duca di Calabria, e di Margherita di Savoia*¹³) va collegata senza margini di dubbio una pala d'altare che raffigura *San Giuseppe falegname e Gesù fanciullo* (Fig. 3), in basso a sinistra firmata e datata 1900, da sempre nella cappella dell'Episcopio di Cosenza e curiosamente fino ad ora passata sotto silenzio.



Fig. 3, Paolo Vetri, 1900, *San Giuseppe falegname e Gesù fanciullo*, olio su tela, Cosenza, Cappella dell'Episcopio

Ancora una volta sorprendono le qualità di Vetri nel riformulare in maniera originale iconografie sacre di consolidata tradizione, puntando in questo caso sul dialogo muto fra i due protagonisti segnato dall'intimità dei gesti e dalla toccante verità di narrazione e caratterizzato da una gamma cromatica sobria e misurata interrotta dal rosso vivo

¹² Sul ciclo decorativo del Duomo di Cosenza si rimanda a G. BARBERA-L. MARTORELLI, *Sulla scia di Morelli: Paolo Vetri a Cosenza e le sue decorazioni a fresco tra fine Ottocento e primo Novecento*, in *Arte in Calabria nell'Ottocento. 1783-1908. Anagrafe della ricerca*, giornate di studio a cura di G. Capitelli, i cui atti non sono mai stati pubblicati; vedi anche M.A. PISANO, *Giuseppe Pisanti, Domenico Morelli e Paolo Vetri nel Duomo di Cosenza*, in *Le arti per lo spazio sacro nell'Italia meridionale tra Otto e Novecento*, atti del convegno a cura di M. Panarello, Corigliano-Rossano 2019, pp. 126-137.

¹³ Vedi G. BARBERA, *Una scheda sul sipario di Paolo Vetri...*, 2012, pp. 525-530; IDEM, *Il sipario storico...*, 2015, pp. 56-59.



Fig. 4, Paolo Vetri, 1927, *Il Beato Ugolino da Cerisano*, olio su tela, Cerisano (Cosenza), Chiesa parrocchiale di San Lorenzo

a conferma di un metodo di lavoro che partiva sempre dall'attento studio del reale, anche a questa immagine di carattere devozionale, realizzata nel 1927 in occasione forse dei settecento anni del martirio di Sant'Ugolino, si possono affiancare due finissimi disegni preparatori sempre del Museo di San Martino¹⁶.

della tunica di Gesù. Vanno messi in relazione con il dipinto di Cosenza uno schizzo in cui Gesù fanciullo appare in una posa diversa e uno studio dettagliato dei piedi sempre della stessa figura di Gesù, entrambi nel fondo Morelli-Vetri del Museo di San Martino¹⁴.

Concludo segnalando un altro suo dipinto di soggetto sacro sempre in territorio calabrese, che io sappia non ancora pubblicato in sede scientifica e che mi è stato segnalato anni fa da Giovanna Capitelli, *Sant'Ugolino da Cerisano* (Fig. 4), ancora oggi a Cerisano appunto, in provincia di Cosenza, nella parrocchiale di San Lorenzo. Nella figura del francescano – martirizzato nel 1227 a Ceuta, in Marocco, insieme con altri confratelli¹⁵ – Vetri ripropone quasi di peso la tipologia fisionomica del giovane frate ai piedi del santo di Assisi nell'affresco perduto della Basilica di San Francesco di Palermo. E a

¹⁴ Archivio Storico del Museo di San Martino (in seguito ASMSM), Disegni e stampe, *Fondo Morelli-Vetri*, inv. nn. 23648N/13 e 23648I/35.

¹⁵ Cfr. G.D. GORDINI, *Daniele e compagni, santi martiri a Ceuta*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1964, III ed. Roma 1975, coll. 469-470.

¹⁶ ASMSM, Disegni e stampe, *Fondo Morelli-Vetri*, inv. nn. 23648O/58r e 23648B/10.

Due acqueforti di Giorgio Morandi alla Mostra d'Arte Italiana di Berlino del 1937

LUCA CIANCABILLA, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA*

Non sappiamo, con esattezza, quando queste due splendide acqueforti entrarono nella collezione di Francesco Boriani, pittore e accademico felsineo attivo a cavallo fra gli anni Trenta e gli anni Sessanta del secolo scorso che, con apprezzabile dedizione, provò per tutta la vita a riproporre gli stilemi che fra Otto e Novecento avevano segnato i successi della scuola pittorica locale. A poco, però, col senno di poi, servì essere buon sodale di alcuni fra gli interpreti più talentuosi di quella generazione di maestri che fra gli esordi del XX secolo e lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, fecero di Bologna uno dei massimi crocevia artistici della pittura di paesaggio e di ritratto, contribuendo a storicizzarla non riduttivamente come centro di spicco dell'anti-modernismo e dell'anti-avanguardia, ma invero, all'opposto, come «quella città cruciale, come la definì Carlo Ludovico Ragghianti, in cui emerse il genio di Giorgio Morandi»¹.

Protagonista assoluto, dell'arte pittorica, ma anche, di quella grafica, come testimonia il corposo catalogo del Morandi incisore, disciplina tecnica a cui si dedicò fin dagli esordi della carriera raggiungendo risultati altissimi, perché per lui, il rapporto fra opera pittorica e opera grafica, fu sempre strettissimo.

In particolare a partire dal 1927, anno che, citando le indimenticabili parole di Lamberto Vitali «segna il vero inizio della grande stagione di Morandi acquafortista: grande non soltanto perché per un settennio egli incide in media oltre dieci lastre all'anno, di modo che questo gruppo consta di quasi tre quarti dell'intero corpus, ma soprattutto perché, libero ormai da qualsiasi preoccupazione d'ordine strettamente tecnico, anzi in possesso di un linguaggio quanto mai articolato, egli arriva a tradurre sulla lastra tutte le conquiste toccate nel campo pittorico»².

¹ A. SANDROLINI, *Alfredo Protti e il Novecento sensuale in Alfredo Protti. 1882-1949*, catalogo della mostra a cura di A. Sandrolini, Bologna, 2012, p. 13. La citazione di Ragghianti è invece da correlare a C.L. RAGGHIANI, *Bologna Cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti*, Bologna 1982. Nella collezione di Boriani comparivano inoltre, diversi dipinti e disegni di mano di Flavio Bertelli, Alfredo Protti, Giovanni Secchi, Bruno Saetti, Alessandro Scorzoni, artisti di primo piano del panorama bolognese con cui intrattenne non solo rapporti professionali, ma anche d'amicizia.

² L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino 1964 e 1989, p. 15.



Fig. 1, Giorgio Morandi, 1933, *Natura morta*, acquaforte, collezione privata

Ne sono prova questa superba *Natura morta* (Fig. 1) del 1933 e la straordinaria per maestria tecnica e cupezza profondamente intimista, “tratteggiatissima” *Grande natura morta scura* (Fig. 2) del 1934, battezzata come «tragica»³ ancora da Vitali, che invece per Francesco Arcangeli riassumeva «non già una stagione felice (ché felice non lo è se non per l’arte), ma gli anni forse più arrischiati dell’artista»⁴.

Non si intende, ovviamente, in questa sede, dopo quanto già affidato agli studi storico-artistici da due mostri sacri della letteratura morandiana come quelli appena citati, entrare in profondità, con la accuratezza del caso, nella disamina dell’opera grafica del maestro bolognese. Semmai, l’oggetto delle ricerche che si andranno a delineare in questo breve scritto, potranno ribadire concetti già noti riguardo la fortuna critica che segnò la produzione grafica di Morandi negli anni Trenta del Novecento – proprio nel 1930 divenne Docente di tecnica dell’incisione all’Accademia di Belle Arti di Bologna – e in specifico riconoscere nei due fogli qui presentati,

³ IDEM, *L’opera grafica...*, 1964 e 1989, pp. 20-21. Le due acquaforti sono catalogate, nella monografia redatta da Vitali, rispettivamente con il numero 100 (*Natura morta*, 1933, L. 243 mm, a. 238 mm) e 107 (*Grande natura morta scura*, 1934, L. 384 mm, a. 296 mm). In un altro fondamentale catalogo della attività grafica di Morandi, redatto da Franco Basile, sono battezzate con il numero 113 la prima e 121 la seconda, cfr. F. BASILE, *Morandi. Incisore*, Bologna 1985, pp. 134 e 142.

⁴ F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, Milano, 1968, p. 273.



Fig. 2, Giorgio Morandi, 1934, *Grande natura morta scura*, acquaforte, collezione privata

le opere che egli spedì a Berlino nel 1937 in occasione della *Mostra d'Arte Italiana*, tappa per nulla indagata, per non dire dimenticata, della sua notevole attività espositiva.

Ambo le incisioni infatti, accomunate dall'essere il quattordicesimo esemplare di una tiratura, come di consueto, limitata – per la *Natura morta* del 1933, l'acquaforte, dopo essere stata elaborata in quattro stati, venne tirata in tutto in 21 fogli, per la seconda del 1934, direttamente in 30 –, mostrano sul retro i segni inequivocabili della loro presenza, fra il primo novembre e il 12 dicembre del 1937, nella Stanza n. 7 dell'Accademia Prussiana delle Arti Figurative di Berlino (Fig. 3), quella allestita per ospitare opere di artisti che si erano dedicati a “*Aquarelle, Plastiken und dekorative Kunst*”.

Sculptori, incisori e pittori selezionati da una commissione guidata dall'allora segretario del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti e della Biennale d'arte di Venezia, Antonio Maraini, artista assai apprezzato durante il Ventennio, incaricato della curatela, che nel corso dell'esposizione berlinese ebbe “l'onere” di trovare nel *Führer* un fervente ammiratore, fortemente attratto dal suo fascistissimo *San Giorgio* in terracotta, esposto nella sala subito successiva a quella che ospitava le due carte di Morandi, riservata alla «*Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts und dekorative Kunst*»⁵.

⁵ *Ausstellung Italienischer Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, catalogo a cura di A. Maraini, Berlino 1937. Chi scrive ha scandagliato la ricca documentazione inerente alla mostra custodita presso la GNAM Roma,



Fig. 3, Giorgio Morandi, 1934, *Grande natura morta scura*, acquaforte, collezione privata, retro

Del resto, l'evento, aveva un carattere fortemente diplomatico, come rende testimonianza non solo la presenza di Hitler a pochi giorni dal *finissage*, ma soprattutto quella delle alte cariche dello Stato Germanico e Italico il giorno dell'inaugurazione, fra cui Hermann Göring e Alessandro Pavolini.

Si deve, infatti, necessariamente rammentare, che «l'esposizione si inaugurava all'indomani della visita cruciale di Mussolini a Berlino, a dimostrazione dell'alleanza intervenuta tra Italia e Germa-

nia, giusto nel mese di novembre sancita dall'adesione dell'Italia al patto anti-Comintern»⁶.

Eppure, rispetto a quanto era accaduto per le mostre d'arte italiana di carattere propagandistico allestite all'estero nel corso del precedente biennio, che come in quest'ultima occasione avevano visto Maraini ricoprire il ruolo di demiurgo assoluto⁷, proprio quella messa in opera in casa della Nazione che in quel mentre stava diventando il principale alleato politico e militare del governo fascista, risultò essere la più ostica, e questo fin dalla sua preparazione.

La posizione fortemente reazionaria della Germania nei confronti di buona parte dell'Arte Europea del primo Novecento, del resto, aveva trovato proprio in quei medesimi istanti, a Monaco, con l'inaugurazione nel luglio 1937 della famigerata *Entartete Kunst*, il punto di non ritorno. Tanto che l'allora segretario della Biennale di Venezia, il quale forse anche per questo aveva deciso di mettere in campo un allestimento atto a ripercorrere la storia dell'Arte moderna italiana a partire dal XIX secolo, addirittura da Canova passando per Francesco Hayez e Andrea Appiani - 358 opere declinate nelle più varie tecniche artistiche, 84 delle quali costituivano la retrospettiva dedicata al XIX

Archivio dei Fondi Storici, in particolare il Fondo 9, Unità archivistica 23, "Mostra di Berlino", 11 aprile 1937-14 dicembre 1938, materiale già precedentemente indagato in C. FABI, *Arte e Propaganda: l'identità del Regime nelle mostre d'arte all'estero, 1935-1937* in "Boletim Seminário Interno de Conservação de Escultura Moderna", São Paul 2014, s. p.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Fra il 1935 e il 1937, oltre quella di Berlino, Maraini curò alcune mostre all'estero decisamente celebri, cfr. *Ausstellung Italienscher Plastik der Gegenwart*, catalogo della mostra, Vienna 1935; *Exposition de l'Art italien: de Cimabue à Tiepolo*, catalogo della mostra, Parigi 1935; *L'Art Italien des XIX et XX siècles*, catalogo della mostra, Parigi 1935.

secolo, mentre 274 la sezione Contemporanea -, trovò assai difficile far digerire ai tedeschi alcune sue scelte.

In particolare quelle relative alla presenza dei futuristi, già ostracizzati dal regime nazista, ma che forti del successo in Patria saranno comunque ospitati in una, seppure piccolissima, sezione appositamente dedicata, a spregio di un'omologazione barbarica che non si poteva accettare, nonostante qualche minaccia nemmeno troppo velata⁸.

Forse anche per questo, come reazione involontaria alle vicende artistiche tedesche e alla oramai certificata formulazione di un canone di arte degenerata, l'*Ausstellung Italienischer Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, cercò di essere soprattutto un compendio in grado di dimostrare «l'evoluzione delle arti figurative italiane dall'inizio dell'Ottocento ai giorni nostri, e del passaggio dall'arte delle Scuole regionali, che ebbero nella seconda metà dell'Ottocento la loro ultima fioritura, all'arte nazionale del tempo fascista»⁹.

Non evidentemente per Ugo Ojetti, presente a Berlino il giorno dell'inaugurazione - seduto a fianco di Göring - in rappresentanza dell'Accademia d'Italia, critico fin da subito verso «La serena e ordinata mostra dell'arte italiana da Canova a Canonica, da Appiani a Carena»¹⁰, a suo dire troppo tarata sul passato, non in linea con i tempi, perché eccessivamente pacata e sistematica, non solo rispetto a quanto era appena avvenuto a Monaco per l'arte degenerata - finalmente «cacciata dalle scuole e dalle gallerie» -, ma a quanto stava accadendo in Patria.

Maraini aveva a suo dire allestito un'antologica dell'arte italiana moderna e contemporanea, non valorizzando come dovuto quanto stava accadendo nell'Italia fascista. In quello stesso presente storico. La mostra era decisamente «povera di episodi di guerra, vedute di riviste, di parate e di adunate, atleti in azione, paesaggi italiani famosi per



Fig. 4, Catalogo della Mostra d'Arte Italiana di Berlino, 1937

⁸ Cfr. C. FABI, *Arte e propaganda...*, 2014. Inoltre, come dimostrano diversi documenti, lettere e telegrammi custoditi alla GNAM e consultati da chi scrive, la mostra berlinese, una volta chiusi i battenti, avrebbe dovuto spostarsi a Monaco di Baviera, dove però non venne mai allestita, crediamo anche per i dissapori qui ricordati.

⁹ E. ZORZI, *La Mostra d'Arte Italiana a Berlino*, in "Le Tre Venezie", nov. 1937, p. 333.

¹⁰ U. OJETTI, *Arte Nostra a Berlino*, in "Corriere della sera", 2 novembre, 1937.

bellezza classica o idillica, magari paesi africani resi celebri nella campagna d'Etiopia»¹¹. Manchevole dell'esaltazione della figura di Mussolini, presente solo nella copertina del catalogo, grazie ad Armando Baldinelli (Fig. 4), e per merito di Wildt e, guarda un po', dei bistrattati futuristi, con il sublime, acciaioso, *Ritratto del Duce* di Thayaht.

E Ogetti non si fermava qui. Ne aveva anche, per «le naturemorte», «tacito esercizio di tanti pittori (li chiamiamo così per fargli piacere) moderni; e anche qui Vagnetti e De Pisis, Carena e Severini, Saliotti e Saccorotti, se ne diletta con timida soddisfazione. Forse la più bella naturamorta della pittura italiana è quella degli strumenti musicali ai piedi di Santa Cecilia, a Bologna. Soltanto Raffaello nello stesso quadro ha dipinto anche Santa Cecilia e il resto, come tutti sanno. Per citare un pittore romantico tedesco, tornato così di moda che adesso è chiamato l'Altdorfer dell'800, Moritz Schwind, «uno può dipingere quello che vuole, purché voglia quello che può». Giusto; ma almeno Carena, Vagnetti e Saliotti una bella figura la possono dipingere»¹².

Evidentemente, non De Pisis, e forse nemmeno Morandi, almeno implicitamente chiamato in causa, dato il soggetto di entrambe le opere grafiche presenti in mostra¹³. Ancora nature morte, sempre loro. «Morandi o il castigo della fantasia», lo apostroferà quando si tratterà di commentare la sala a lui dedicata alla III Quadriennale d'Arte di Roma del 1939: «cinquanta opere ansiose e squisite che, otto su dieci, rappresentano bottiglie dal collo lungo, birilli, caffettiere, lumi a petrolio, impalati sull'attenti in luci varie, schiette o polverose. E Morandi, dopo che li ha dipinti, anche li incide»¹⁴.

Come le due acqueforti inviate a Berlino, quella del '34 presente anche a Roma, e quella del '33, già esposta nel 1935 a Riga sempre per scelta di Maraini – in esemplari tirati differenti da quelli oggetto del nostro saggio, che invece furono solo a Berlino nel 1937 – a rappresentare il più talentuoso e meticoloso incisore italiano¹⁵, un artista geniale, dotato di un timbro unico, di un segno capace di andare oltre il bianco e il nero grazie a una tecnica «non gelida», bensì «ineffabile, tanto che a primo colpo d'occhio, e per qualche anno, le acqueforti di Morandi incantano, senza temere rivali. Poi dopo, seguitano a piacere. Rimangono come delle cose bellissime per decorare la parete», «se non di un salotto, di uno studio»¹⁶, ma ancora meglio, come accade sempre più spesso di questi tempi, di un museo.

¹¹ *Ibidem*

¹² U. OJETTI, *Arte Nostra...*, 1937.

¹³ Nel catalogo, in realtà, vengono presentate come di Morandi una natura morta e un paesaggio. Negli elenchi delle opere esposte che si trovano negli archivi della Gnam, si parla invece genericamente di incisioni e disegni. Insomma il quadro sembrerebbe non chiarissimo, ma le due carte che qui si pubblicano, come testimoniano i timbri sul retro, furono certamente esposte a Berlino nel 1937.

¹⁴ U. OJETTI, *III Quadriennale d'arte. Morandi e la fantasia*, in «Corriere della sera», 5 febbraio, 1939.

¹⁵ Cfr. *Il carteggio Morandi-Petrucci*, a cura di L. Ficacci, in *Morandi. Incisioni. Catalogo Generale*, a cura di M. Cordaro, Milano 1991; per le due acqueforti qui discusse si vedano pp. 114 e 122, dove si rende noto che uno dei nostri due fogli, prima di giungere nelle mani di Boriani, fu nella collezione fiorentina di un certo Prof. Chiapparelli, che forse possedeva anche l'altro esemplare, a meno che, dal ritorno della Germania non si siano prima separati e poi riuniti a Bologna.

¹⁶ L. BARTOLINI, *Artisti contemporanei. Morandi incisore*, in «Emporium», vol. XCI, aprile 1940, p. 176.

Un pittore e un architetto: Alfonso Amorelli e Luigi Epifanio a Borgo “Amerigo Fazio”.

PAOLA BARBERA, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA*

GIUSEPPE ROTOLO, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO*

Due angeli inginocchiati sorreggono il modello di una chiesa a sala, un volume puro, dai contorni definiti grazie all'uso della bicromia; un portale ad arco lievemente incassato e un oculo circolare privo di ornamenti caratterizzano la facciata principale sormontata da un coronamento che alloggia le campane, libere contro l'azzurro del cielo; piccole finestre circolari illuminano il fianco della chiesa semplicemente intonacato. Gli angeli, ragazzini si direbbe dai volti e dai corpi, offrono la chiesa a Maria e al Bambino. L'iconografia appartiene a una tradizione consolidata che racchiude, nell'offerta simbolica di un modello architettonico, il senso di una fede che chiede alla Vergine, o ad altre divinità, aiuto e protezione. La composizione piramidale, sorretta da nuvole cerulee e candide, sulle quali trovano saldo appoggio gli angeli, la Vergine e il Bambino si allarga poi alla base e ci porta dal cielo alla terra.

Ed è qui, nel mondo degli uomini, che la chiesa offerta a Maria ha trovato dimora, cuore della composizione pittorica ma anche del piccolo borgo che attorno ad essa si costruisce. Ad essa accorrono, come pastori di un presepe, uomini e donne che portano ceste e anfore, forse di ritorno dal lavoro nei campi (Fig. 1).

La scena, tratteggiata prima in un bozzetto a matita, trasformata poi in un delicato acquerello, prende corpo nell'abside della chiesa che si trasforma da pittura in architettura nel borgo “Amerigo Fazio” in provincia di Trapani. È l'estate del 1940 e gli edifici del borgo sono già in cantiere. I tempi strettissimi sono imposti dalla volontà del regime fascista di rendere tangibile con immediatezza l'azione di “colonizzazione del latifondo siciliano”. Tra l'estate e l'autunno, non appena l'interno della chiesa è intonacato, Alfonso Amorelli realizza l'affresco e completa la composizione con la raffigurazione dello Spirito Santo in forma di colomba (non presente negli studi preparatori)¹.

I due bozzetti, il primo a matita e il secondo ad acquerello, insieme a un altro per il volto di uno degli angeli, sono custoditi oggi nell'Archivio di Luigi Epifanio², pro-

¹ Su Alfonso Amorelli si veda A.M. SCHMIDT, *Amorelli*, catalogo della mostra, Palermo 1997; *Alfonso Amorelli*, a cura di A.M. Schmidt, Roma 2002.

² L'archivio di Luigi Epifanio è conservato oggi a Palermo dalle figlie Maruzza ed Elena, che qui ringraziamo; sull'archivio si veda M. IANNELLO, *Luigi Epifanio (Monreale, Palermo 1898 - Palermo 1976)*, in *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia 1915 - 1945*, a cura di P. Barbera-M. Giuffrè, Palermo 2011, pp. 104-107.



Fig. 1, Alfonso Amorelli, 1940, *Bozzetto dell'affresco per l'abside della chiesa di borgo "Amerigo Fazio"*, Palermo, Archivio Epifanio

minore dell'isola accompagnata da quaranta fotografie e sessanta disegni (Fig. 2). Lo studio di questo patrimonio non è per Epifanio disgiunto dalla pratica progettuale: «la conoscenza di quanto lo spirito e la ragione dell'uomo, a contatto con la natura che lo circonda, ha saputo e potuto creare in passato nell'isola, può, malgrado tutte le deficienze che vi si possono riscontrare, riuscire di non poca utilità»⁴. Il legame tra studi teorici e attività pratica è ribadito con più forza in una lezione tenuta dall'architetto, nell'ambito di un corso organizzato dall'Ente di colonizzazione del latifondo siciliano nel 1940: «Noi possiamo considerare le forme architettoniche espressione del sentimento spontaneo del popolo come una riserva di energie latenti a cui oggi gli architetti (...) sentono frequente il bisogno di attingere. (...) ora questo patrimonio artistico paesano, chi si accinge alla progettazione di costruzioni che dovranno sorgere nella campagna deve studiare, sentire, difendere»⁵.

gettista del borgo, a testimonianza di un lavoro svolto in comune dal pittore e dall'architetto. Epifanio e Amorelli, d'altro canto, sono legati da un'amicizia che va oltre il sodalizio professionale e certamente i due discutono e definiscono insieme il tema dell'affresco.

La presenza nella scena sacra dipinta da Amorelli dell'architettura del borgo sancisce un legame e un riconoscimento del lavoro dell'architetto, ma anche una condivisione di intenti e di temi. In questo caso infatti, architettura e pittura, scelgono di parlare – come vedremo – la stessa lingua.

Quando Luigi Epifanio viene incaricato di progettare il borgo, negli ultimi mesi del 1939, ha appena pubblicato, con l'editore Palumbo, il volume *L'architettura rustica in Sicilia*³: un'acuta analisi dell'architettura

³ Il volume è stato recentemente ripubblicato: L. EPIFANIO, *L'architettura rustica in Sicilia*, Palermo 1939, riedizione a cura di M. Giuffrè-P. Barbera, Palermo 2021; a questo testo rimandiamo, anche in riferimento ai saggi e alle indicazioni bibliografiche in essi contenute.

⁴ L. EPIFANIO, *L'architettura rustica...*, 2021, p. 60.

⁵ L. EPIFANIO, *La nuova architettura rurale in Sicilia*, in *Il latifondo siciliano. Corso di lezioni svolte nel 1940 – XVIII dalla sezione palermitana dell'Istituto di Cultura Fascista con la collaborazione dell'Ente di Colonizzazione*, Palermo 1942, pp. 85-86.

L'operazione voluta del regime fascista con la creazione dell'Ente di colonizzazione del latifondo siciliano (erede dell'Istituto Vittorio Emanuele per il bonificamento della Sicilia creato nel 1925) è stata giustamente definita un progetto di ingegneria sociale basato sull'idea di spostare una parte della popolazione residente nei grossi centri urbani della Sicilia in abitazioni isolate nella campagna⁶. La scelta di ridurre lo spostamento giornaliero, dal luogo in cui si vive alla terra in cui si lavora, è accompagnata – nell'impostazione voluta dal regime – dalla volontà di non ricreare altrove quei legami che caratterizzano la vita sociale di un paese. I piccoli borghi costruiti dovrebbero, in un raggio di chilometri non troppo ampio, garantire i servizi giornalieri (la scuola) o di uso meno frequente (la chiesa, le botteghe, l'ambulatorio medico, l'ufficio postale, ...), senza che attorno ad essi si aggregino residenze.

Epifanio cerca, attraverso l'uso del linguaggio architettonico, di attenuare il senso di spaesamento e sradicamento da abitudini e modi di vita che la colonizzazione del latifondo impone e, pur senza «procedere a ricostruzioni di carattere folklorico», decide di usare «forme che (...) parlino un linguaggio che resti familiare a coloro che tra queste nuove costruzioni e in esse dovranno vivere»⁷.

Più volte ritorna, negli scritti dell'architetto, il paragone con la poesia dialettale, capace di raggiungere forme d'arte «prendendo i suoi termini dal linguaggio del popolo»⁸. Epifanio traspone in architettura i ragionamenti che Giuseppe Cocchiara, amico carissimo, va compiendo nei suoi studi sulle tradizioni popolari; anche Alfonso Amo-



Fig. 2, Luigi Epifanio, 1939, *Disegno di una chiesa a Castiglione*, pubblicato in *L'architettura rustica in Sicilia*

⁶ S. LUPO, *L'utopia totalitaria del fascismo*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Sicilia*, a cura di M. Aymard-G. Giarrizzo, Torino 1987, pp. 371-482. Il tema della colonizzazione del latifondo e della costruzione dei borghi rurali è stato oggetto di numerosi studi. Rimandiamo qui solo a due contributi recenti e alla bibliografia in essi contenuta. F.C. NIGRELLI-G. BONINI, *I paesaggi della riforma agraria. Storia, pianificazione e gestione*, “Quaderni”, n. 13, Gattatico (RE) 2017; *Architettura costruita e spazio abitato nelle città di nuova fondazione in Italia e Spagna*, in numero monografico “Infolio”, 35, giugno 2020.

⁷ L. EPIFANIO, *La nuova architettura...*, 1940, p. 86.

⁸ *Ibidem*.



Fig. 3, Luigi Epifanio, 1939-1940, *Veduta prospettica del borgo "Amerigo Fazio"*, Palermo, Archivio Epifanio

relli, che qualche anno più tardi illustrerà dei testi per Cocchiara, condivide gli stessi interessi.

Epifanio ed Amorelli scelgono di parlare lo stesso linguaggio a Borgo Fazio. L'architetto progetta i propri edifici seguendo l'orografia della collina sulla quale sorgono, aprendo la piazza principale con l'edificio religioso al paesaggio circostante, curvando dolcemente le costruzioni per seguire senza rigidità la via di ingresso al borgo. I volumi sono semplici, caratterizzati dall'assemblaggio di portici, logge, terrazze, avvolti in scale esterne, orlati dal «garbato ondulamento di tegole a coppo»⁹ che Epifanio ha più volte disegnato nel suo *Architettura rustica in Sicilia*. Tutti elementi perfettamente riconoscibili a chi percorrerà le vie del borgo, così come è comprensibile la parola di Amorelli nell'affresco della chiesa e nella piccola trattoria, ornata con scene di vendemmia e di vita contadina, accompagnati da proverbi siciliani; anche questi bozzetti sono custoditi nell'archivio Epifanio, mentre non troviamo traccia, se non in una fotografia dell'opera compiuta, dell'affresco che decorava la casa del fascio: qui il linguaggio ricorre a simboli e immagini che sono chiamati a celebrare, secondo le retoriche di regime, il lavoro nei campi (nelle sue varie declinazioni di "conquista della terra" o "battaglia del grano") e la guerra, affiancando a contadini, i cui corpi nudi sono scolpiti come quelli degli eroi, schiere di soldati in marcia¹⁰.

Nel maggio del 1941 la più diffusa rivista nazionale di architettura, peraltro organo del Sindacato nazionale fascista architetti, pubblica due articoli che hanno per oggetto vicende siciliane. Il primo, a firma di Pasquale Carbonara, allora giovane assistente della Scuola Superiore di Architettura di Roma, è dedicato alla colonizzazione del latifon-

⁹ L. EPIFANIO, *L'architettura...*, 1939, p. 86.

¹⁰ La relazione tra architettura e arti nella costruzione dei borghi siciliani è stata analizzata da M.S. DI TRAPANI, *Aspetti artistici nei borghi rurali siciliani degli anni Quaranta*, in "Infolio", n. 35, giugno 2020, pp. 81-89; EADEM, *Il patrimonio artistico dei primi borghi rurali siciliani di fondazione attraverso la documentazione fotografica del fondo Accascina*, in "Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo", n. 30, 2020, pp. 69-77.

do siciliano; il secondo, firmato da Maria Accascina, riguarda gli otto borghi costruiti nell’ambito di questa operazione¹¹.

Per il borgo costruito in provincia di Trapani da Luigi Epifanio la storica dell’arte non risparmia parole di elogio che – ed è ciò che qui più ci interessa – applicano all’architettura categorie e giudizi di valori legati alla pittura: «Esigenze funzionali ed esigenze autarchiche sono state guidate da una raffinata sensibilità pittorica e non già perché gli edifici siano all’esterno colorati o per effetto del bugnato nelle zoccolature e nelle cornici delle porte, ma perché i volumi si dispongono nello spazio con tali richiami lineari e fughe di arcate e pause accorte di spazio, da generare ritmi chiaroscurali calmi e sereni. (...) Anche il colore, del resto, egli riporta alle serene tricromie del Rinascimento, studiate tutte con tale gentilezza da annullare il peso della massa, così da farla lieve, quasi dipinta»¹² (Fig. 3).

In effetti Luigi Epifanio, laureato in architettura nel 1924 presso la Scuola di Applicazione per Ingegneri e Architetti di Palermo e impegnato già da giovane in un’intensa attività professionale, tiene sempre, a fianco degli strumenti del mestiere dell’architetto, quelli legati alla pittura: una cassetta di acquerelli lo accompagna nelle passeggiate nelle campagne siciliane, mentre tele e colori ad olio affollano il suo studio insieme a disegni su carta lucida, piante, prospetti e sezioni di edifici progettati per partecipare a concorsi o per rispondere a committenti pubblici e privati.

Lo sguardo del pittore si incrocia sempre, nelle attività di Epifanio, con quello dell’architetto e – come giustamente nota Maria Accascina – finisce per diventare la cifra peculiare del suo modo di progettare.

D’altro canto, è sempre la storica dell’arte a recensire alcune mostre di pittura nelle quali i dipinti dell’architetto figurano a fianco di quelli di altri pittori¹³.

Nel 1934, alla quinta mostra del Sindacato delle Belle Arti di Sicilia, i paesaggi di Epifanio vengono esposti accanto a quelli di Topazia Alliata, Renato Guttuso e altri. Nel 1939, sempre nell’ambito di una Mostra Sindacale di Belle Arti Epifanio presenta acquerelli e «disegni di case rustiche siciliane (...) costruisce artisticamente montagne e declivi di lastrelle di zaffiro e di marmi rosei, o architetture di sogno, tutto posando sulla carta con facilità certa e sicura»¹⁴. Le parole di Maria Accascina non lasciano spazio a dubbi: «Felice temperamento di artista e di studioso. Gino Epifanio è tra le personalità artistiche più notevoli dell’Italia meridionale»¹⁵ (Fig. 4).

¹¹ P. CARBONARA, *La colonizzazione del latifondo siciliano*, in “Architettura”, maggio 1941, pp. 179-184; M. ACCASCINA, *I borghi di Sicilia*, in “Architettura”, maggio 1941, pp. 185-198. Un ampio repertorio fotografico è pubblicato in: Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano, *La colonizzazione del latifondo siciliano. Primo anno*, s. l. 1940.

¹² M. ACCASCINA, *I borghi...*, 1941, p. 187. In conclusione dell’articolo la studiosa cita anche l’affresco di Amorelli: «Solo nell’abside, seguendo la tradizione meridionale, interviene con la sua nota vivida di colore, un affresco del pittore Amorelli rievocante la Vergine col Bimbo che accetta l’offerta del Borgo».

¹³ Si vedano gli articoli ripubblicati in: *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1934-1937 Cultura tra critica e cronache*, I, a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2006, e in *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1938-1942 Cultura tra critica e cronache*, II, a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2007.

¹⁴ *Maria Accascina...*, 2007, p. 206.

¹⁵ *Ibidem*.



Fig. 4, Luigi Epifanio, 1943, *Veduta ad acquerello di una casa rurale nella campagna siciliana*, Palermo, Archivio Epifanio

Il rapporto tra architetti e artisti – e più in generale quello tra architettura e arti – è uno dei temi che innerva la produzione della prima metà del Novecento italiano. Rilanciata, negli anni del regime fascista, con il manifesto *I muri ai pittori*, dibattuta sulle riviste, oggetto di un apposito intervento legislativo nel 1942, la questione di un'arte che, abbandonata la pittura da cavalletto, sceglie gli edifici pubblici per veicolare messaggi e insegnamenti, costituisce un capitolo della vicenda artistica italiana. Affreschi, bassorilievi, sculture diventano parte integrante di costruzioni rappresentative e anche di piccoli borghi rurali, come nel caso di borgo Fazio di cui oggi restano solo ruderi e bozzetti, fotografie e disegni chiamati a conservare la memoria di una piccola storia d'arte e d'architettura.

SCULTURA

Un'altra presenza nordica nell'Abruzzo tardogotico: il San Michele Arcangelo della collegiata di Città Sant'Angelo

ALESSANDRO TOMEI, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "G. D'ANNUNZIO", CHIETI-PESCARA*

Le questioni attributive e di datazione delle sculture in legno, soprattutto medievali e di primo Quattrocento, com'è noto, sono particolarmente spinose e, a volte, provocano clamorosi fraintendimenti.

È il caso di una splendida statua abruzzese finora poco attentamente indagata dalla critica, forse a causa della sua specificità stilistica e originalità iconografica, rispetto al contesto territoriale.

Sto parlando dello sfavillante *S. Michele Arcangelo che trafigge il drago*, conservato in una nicchia del secondo altare a sinistra, nella navata centrale della collegiata di San Michele Arcangelo a Città Sant'Angelo, in provincia di Pescara (Fig. 1).

Si tratta di una scultura di grandezza maggiore del naturale, oltre 2 metri, che mostra l'Arcangelo nell'atto di conficcare la lancia impugnata con la mano destra nelle fauci del drago ai suoi piedi, letteralmente schiacciato. Il gesto assume un dinamismo particolare grazie alla posizione del braccio destro e alle gambe divaricate che sovrastano la creatura diabolica. Con la mano sinistra l'Arcangelo regge il globo crucifero, tradizionale attributo iconografico del condottiero delle schiere angeliche e simbolo del dominio sul male.

I colori, anche se non tutti originali¹, sono, come ho detto, sfavillanti; i meno ritoccati sembrano essere la doratura e i motivi ornamentali della corazza, il rosso lacca delle fauci e della cresta del drago.

La storia critica di questa singolare opera è piuttosto scarna e si riduce sostanzialmente a poche voci, venendo peraltro analizzato sempre sommariamente. Citato per la prima da Maria Andaloro, fu dalla studiosa datato «in uno dei decenni successivi alla ristrutturazione dell'edificio che ebbe luogo intorno al 1326» e accostato al *corpus* del Maestro di Fossa, con le cui opere troverebbe «massima concordanza»², in particolare con la scultura lignea ora al Museo Nazionale d'Abruzzo a L'Aquila, proveniente dalla chiesa di Santa Maria

¹ Per il restauro dell'opera, eseguito nell'anno 2000 cfr. C. DITTMAR, *Relazione tecnica*, in *L'arte svelata. Le opere restaurate dalla Fondazione Pescanabruzzo*, a cura di F.G.M. Battistella-C. Dittmar, Pescara 2007, pp. 186-189.

² M. ANDALORO, *Connessioni artistiche fra Umbria Meridionale e Abruzzo nel Trecento*, in *Dall'Albornoz ai Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, atti del convegno, Todi 1990, pp. 305-346, in part. 309.



Fig. 1, Scultore nordico, primo quarto XV secolo, *San Michele Arcangelo trafugge il drago*, Città Sant'Angelo, Collegiata di San Michele Arcangelo (foto Gino Di Paolo, Pescara)

ad Criptys, raffigurante la *Madonna in trono con il Bambino* e racchiusa entro un tabernacolo dalle ante dipinte con Storie della Passione di Cristo, trafugate, queste ultime, nel 1979³.

Il Maestro di Fossa, la cui personalità di pittore, com'è noto, fu delineata a suo tempo da Roberto Longhi, con una manciata di opere su tavola e su muro attribuitegli⁴.

Datazione e riferimento stilistico proposti da Andaloro furono seguiti da Calcedonio Tropea, il quale avanzò l'ipotesi che la grande statua dell'*Arcangelo* fosse dotata di un tabernacolo a sportelli, questi ultimi identificati con quelli conservati nel Museo Nazionale d'Abruzzo e raffiguranti due santi⁵.

La letteratura più recente ha più o meno seguito l'attribuzione al Maestro di Fossa della scultura di Città Sant'Angelo, però con differenze sostanziali, alcuni considerando l'ignoto artista di formazione umbra, al-

³ Solo la formella con la *Presentazione al Tempio* fu in seguito recuperata. Su questo importante testo plastico-pittorico si vedano i contributi più recenti, con la bibliografia precedente, di S. PAONE, *Tabernacoli dipinti e scultura lignea in Abruzzo. Il Maestro di Fossa e il Maestro del Crocifisso d'Argento*, in *Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, atti del convegno internazionale a cura di G. CURZI-A. TOMEI, in "Studi medievale e moderni", XV (2011), pp. 45-68; A. DELPRIORI, *La Scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia 2015, p. 219 ss.

⁴ R. LONGHI, *La pittura umbra della prima metà del Trecento nelle dispense redatte da Mina Gregori del corso 1953-54 di Roberto Longhi*, Firenze 1973, p. 39 ss. Negli ultimi tre decenni il maestro è diventato, come si è detto, anche prolificissimo scultore e il suo catalogo si è ampliato in modo abnorme. Si veda, tra gli altri, A. DELPRIORI, *La Scuola di Spoleto...*, 2015, p. 219 ss.

⁵ C. TROPEA, *Statua di S. Michele Arcangelo; coppia di sportelli con i Ss. Bartolomeo, Quirico e Giulitta*, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano, V, 1, Dalla Valle del Piomba alla Valle del Basso Pescara*, Teramo 2001, pp. 299-305.



Fig. 2, Maestro di Fossa, primo quarto XIV secolo, *Madonna in trono con il Bambino* (part.), prima metà XIV secolo, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, da Fossa, Santa Maria *ad Cryptas* (foto autore)

tri inquadrandolo nella ricchissima produzione di statue lignee abruzzesi, nate da una fiorente tradizione locale⁶.

Tralasciando per motivi di spazio la questione e rimandando altre considerazioni ad un contributo specifico di prossima pubblicazione, mi soffermerò sugli aspetti stilistici e iconografici del nostro San Michele Arcangelo.

Un aspetto di quest'opera totalmente ignorato dalla letteratura è di carattere strettamente iconografico. Mi riferisco alla dettagliata resa degli elementi dell'armamento difensivo del divino guerriero. Eccezion fatta per l'elmo d'argento – un'aggiunta settecentesca –, tutto il complesso rimanda senza incertezza al XV secolo. Esaminiamone gli elementi costitutivi.

⁶ Si vedano, tra gli altri, T. TANCREDI, *San Michele Arcangelo trafigge il drago*, in *L'arte svelata...*, 2007, pp. 183-186; C. PASQUALETTI, *Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del 'Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino'. I*, in "Prospettiva", 109 (2003), pp. 2-26.



Fig. 3, Scultore nordico, primo quarto XV secolo, *San Michele Arcangelo trafigge il drago* (part.), Città Sant'Angelo, Collegiata di San Michele Arcangelo (foto Gino Di Paolo)

L'Arcangelo indossa in effetti un'armatura completa di piastra la cui definizione integrale si manifestò solo a partire dagli inizi del Quattrocento. Per tutto il Trecento, infatti, l'armamento difensivo del guerriero era misto; vale a dire che all'antica cotta di maglia di ferro che copriva il tronco e scendeva, con lunghezze variabili, parte delle gambe si sovrapposero gradualmente pezze di piastra metallica a protezione delle parti del corpo maggiormente esposte e vulnerabili. Fu solo nei primissimi anni del secolo successivo che questo tipo di protezione si estese a tutto il corpo del combattente, formando un blocco unico, per così dire. E tale appare nel nostro Arcangelo.

Della datazione al primo Quattrocento sono prova incontrovertibile le gambiere composte da cosciale, ginocchiello e schiniera sana con lame flessorie a scarpa⁷. Altrettanto può dirsi per i bracciali, composti da braccio, cubitiera con scavo del braccio e antibraccio⁸.

Il torace è protetto da un petto dorato che mostra un collare di anelli intrecciati da cui pende un medaglione sfaccettato e decorato da elementi che fingono pietre preziose; è terminato in basso da un *ptyrges* di gusto nettamente classicheggiante.

Numerosissime sono le opere plastiche e pittoriche, di datazione definita, che si possono portare a testimonianza della pertinenza quattrocentesca dell'armatura indossata dall'*Arcangelo* di cui ci occupiamo. Se ne possono qui ricordare solo alcune, tutte di area centroitaliana; *in primis*, il monumento funebre di Restaino Caldora (m. 1412) nella Badia Sulmonese, opera firmata di Walter Monich (*alias* Gualtieri d'Alemagna), quello di Bartolomeo Carafa (m. 1405) in Santa Maria del Priorato a Roma, opera an-

⁷ Per le pezze dell'armatura, cfr. *Dizionario terminologico. Armi difensive dal Medioevo all'età moderna*, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, a cura di L.G. BOCCIA, Firenze 1982, tavv. 61, 62.

⁸ *Dizionario terminologico...*, 1982, tavv. 50, 51.



Fig. 4, Walter Moenich, 1412, *Monumento funebre di Restaino Caldora*, particolare del giacente Sulmona, Badia Sulmonese (foto Gino Di Paolo, Pescara)

ch'essa firmata, da Paolo Romano, quello dei fratelli Francesco e Nicola degli Anguillara (morti nel 1406 e 1408) nella chiesa di San Francesco a Capranica, e la lastra tombale del cavaliere Niccolò da Somma (m. 1403) murata nel portico del duomo di Civita Castellana, ambedue in provincia di Viterbo.

Accertata la collocazione cronologica, rimane da definire l'aspetto stilistico dell'opera; non esito a definire insostenibile la sua attribuzione al Maestro di Fossa e basta a ciò dimostrare un confronto con il *reference work*, la cui resa fisionomica, dai lineamenti marcati e stereometrici (Fig. 2), è lontanissima dall'ovale polito, quasi geometrico, del volto del nostro Arcangelo (Fig. 3). Altrettanto lontani sono i panneggi e la volumetria, statica quella della Madonna, insolitamente – per il panorama abruzzese, ma anche per quello umbro – dinamica quello dell'opera di cui ci occupiamo. A questo proposito, proprio il movimento accentuato e un po' teatrale dell'Arcangelo, le gambe divaricate, il piede sinistro che schiaccia il drago, il braccio molto sollevato che impugna la lancia conficcata nelle fauci, sono tutti elementi che escludono l'ipotesi una scultura racchiusa in un tabernacolo. A ciò si aggiunga il fatto che la statua è lavorata e rifinita anche sul retro, a differenza di quanto avviene di solito per le opere inserite in tabernacoli⁹.

Risolta la questione della cronologia e del rapporto con le opere del Maestro di Fossa, rimane da chiarire a quale *milieu* stilistico appartenga l'Arcangelo di Città Sant'Angelo.

Ritorno sull'aspetto del volto, nitido e polito nella sua forma ovale; è evidente una sua appartenenza alla temperie tardogotica centroitaliana, in varie forme segnata da

⁹ Su questo punto cfr. S. PAONE, *Tabernacoli dipinti...*, 2011, p. 65; la studiosa osservava giustamente che la scultura «doveva occupare uno spazio maggiore come si ricava dall'osservazione dell'impugnatura dall'osservazione dell'impugnatura della lancia moderna troppo corta e dal taglio della coda del drago», e proponeva di spostarne la datazione alla fine se XIV o agli inizi del successivo.

elementi nordici, non solo italiani. A ciò si aggiunga la particolare ricchezza della decorazione dell'armatura: il petto, per esempio, è attraversato da un collana argentea ad anelli intrecciati, che regge un medaglione gemmato, mentre all'altezza dell'addome è presente un "gioiello" romboidale, anch'esso ampiamente gemmato e ornato ai margini da motivi gigliati, elementi applicati seguendo un disegno precedentemente tracciato con attrezzo a punta¹⁰. Elementi ornamentali, com'è evidente, del tutto sconosciuti alla plastica lignea abruzzese, ma anche estranea a quella trecentesca umbra, nel cui contesto l'opera è stata più volte erroneamente inserita.

Ma, come accennavo poco prima, ancor più evidente è la particolarità del volto della statua, le cui fattezze delicate, le labbra sottili, il naso affilato parlano un linguaggio assai simile a quello dell'immagine del già ricordato giacente Restaino Caldora (Fig. 4), nella Badia Sulmonese. Senza voler proporre un'identità di mano, si dovrà però riconoscere i tratti di un linguaggio con radici comuni, sia nella resa delle fisionomie sia nel gusto per l'ornamentazione, di marca – vale la pena ripeterlo – squisitamente tardogotica e non centroitaliana.

Come appare evidente da quanto finora esposto, il *San Michele Arcangelo* di Città Sant'Angelo, oltre a superare ampiamente i limiti cronologici del XIV secolo, si afferma anche come ulteriore testimonianza della presenza di artisti di provenienza nordica e della vivacità e originalità del linguaggio figurativo abruzzese.

In conclusione, si può affermare che ancora una volta viene smentita la posizione critica, davvero indimostrata risalente agli anni Sessanta del Novecento e che fa del territorio abruzzese una sorta di appendice dell'Umbria¹¹.

Continua a fare le spese di questa sorpassata posizione critica anche uno dei capolavori assoluti della plastica lignea nei territori abruzzesi: la *Madonna della Vittoria di Scurcola Marsicana*¹². Opera di altissimo livello e del tutto indipendente dalla *Madonna in trono con il Bambino* del Duomo di Spoleto della quale è ancora considerata derivazione e della quale penso di aver ampiamente dimostrato, oltre alla datazione verso lo scorcio del Duecento, la evidentissima ascendenza francese¹³, se non della mano che la eseguì, quanto meno del modello a cui l'ignoto autore guardò.

¹⁰ Cfr. C. DITTMAR, *Relazione tecnica...*, 2007, p. 169.

¹¹ Così scriveva nel 1965 Giovanni Previtali: «un'arte del Trecento abruzzese degna di tal nome è ancora da definire, e la qualità elevatissima di queste opere ci vieta di spostarle verso aree culturalmente depresse che potevano, sì, importare opere o artisti da zone più colte, ma non già dar luogo al nascere, di sul nulla, di una individualità poetica così genialmente originale»; il riferimento è a un gruppo di sculture trecentesche tra cui la notissima Santa Caterina Gualino, la Madonna di San Silvestro a L'Aquila e altre ancora; cfr. G. PREVITALI, *Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento*, in "Paragone", 181, marzo 1965, pp. 16-25: 22. Questo duro giudizio è solo in parte giustificabile con la relativamente scarsa conoscenza dei prodotti figurativi abruzzesi allora a disposizione degli studiosi. Ancor meno giustificabile è che ancora si continui a riproporre considerazioni analoghe.

¹² Si vedano soprattutto: A. DELPRIORI, *Immagini dipinte...*, 2015, p. 219 ss., e la breve recente disamina di C. PASQUALETTI, *Pittori di confine. Nuove ricerche sui trecentisti 'umbri' in Abruzzo*, in "Paragone", LXXI (2020), n. 149, pp. 3-20.

¹³ Cfr. A. TOMEI, *Materia e colore nella scultura lignea medievale*, in *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo*, atti del convegno a cura di G.B. Fidanza-L. Speranza-M. Valenzuela, in "Bollettino d'arte", vol. speciale 2011, pp. 3-14.

Non Roma, ma Napoli. Non Algardi, Stellato. Una nuova pista per il Crocifisso Gambacurta in Sant'Ignazio all'Olivella.

PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "SUOR ORSOLA BENINCASA"*

Nella cappella dedicata al Crocifisso della chiesa palermitana di Sant'Ignazio all'Olivella si conserva un *Cristo* in legno seicentesco poco noto ma d'eccezionale qualità, talmente estraneo all'ambiente e alla cultura degli intagliatori locali dell'epoca d'aver fatto pensare di recente al Cuccia che esso fosse stato commissionato a Roma dal fondatore della cappella stessa, l'oratoriano Giuseppe Gambacurta (1596-1669), e realizzato dal grande scultore, assieme classico e barocco, Alessandro Algardi (1595-1654)¹.

Sebbene vi siano alcuni casi significativi, in età post-tridentina, d'importazione in Sicilia di *Crocifissi* lignei da Roma, primo fra tutti quello notevole del Duomo di Monreale², il confronto proposto dal Cuccia tra il *Cristo* dell'Olivella e quelli di Algardi, come ad esempio quello in "terra cruda" per la chiesa di Santa Marta oggi ai Musei Vaticani³, non rivela in realtà alcuna vera analogia né nell'anatomia del torso, qui più potente e realistica, né nella foggia del perizoma, assai diversa da quella più volante e barocca degli esemplari algardiani, e nemmeno nei tratti del volto, la barba, i capelli, qui decisamente più legati alle esigenze di una pietà controriformata, insieme "devoti", realistici e però anche severi e classici.

Grazie alle ricerche specie di Vincenzo Abbate, Ciro D'Arpa, dello stesso Cuccia e dell'amica Maricetta Di Natale, sappiamo oggi molto della cappella in questione e della

¹ A. CUCCIA, *Scultura in legno nella Sicilia Occidentale tra Cinque e Seicento*, in *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. Pugliatti-S. Rizzo-P. Russo, Catania 2012, pp. 132-136. Sui *Crocifissi* di Algardi cfr. J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven 1985; *Alessandro Algardi. Il Crocifisso Borghese*, a cura di F. Grimaldi, Milano 2011; G. Serafinelli, *Carving out identity: the Buoncompagni family, Alessandro Algardi, and the Chapel in the sacristy of Santa Maria della Vallicella*, in *Chapels of the Cinquecento and Seicento in the churches of Rome*, a cura di C. Franceschini-S.F. Ostrow-P. Tosini, Milano 2020, pp. 146-165.

² Sul quale cfr. G.L. LELLO, *Historia della chiesa di Monreale*, Roma 1596, p. 3; V. ABBATE, "Torres adest": *i segni di un arcivescovo tra Roma e Monreale*, in "Storia dell'arte" 116-117, 2007, pp. 19-66, in part. p. 35; IDEM, *Ludovico II De Torres e la cappella di S. Castrense nel duomo di Monreale*, in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, a cura di L. Gaeta, Galatina 2007, I, pp. 387-407. Per l'aiuto nella ricerca ringrazio Vincenzo Abbate, Gianluca Forgione, Luigi Abetti e specie Paolo Russo e Giuseppe Castelli, di cui sono le foto del *Crocifisso* dell'Olivella.

³ A. CUCCIA, *Scultura...*, 2012, pp. 134-136.



Fig. 1, Aniello Stellato, 1619, *Crocifisso*, legno intagliato e dipinto, Palermo, chiesa di Sant' Ignazio all'Olivella

figura del suo patrono, che l'ottenne nel 1617 e che nella sua decorazione con marmi, stucchi e affreschi concentrò dal marzo del 1621 all'aprile del 1632 le sue energie e parte dei suoi averi, per una spesa totale stimata intorno ai 40.000 ducati, nonché i frutti degli anni interi trascorsi a «fare acquisto di gioje, di pietre preziose e di sacre reliquie», molte delle quali finirono nello spettacolare reliquiario a parete in lapislazzuli

Non Roma, ma Napoli. Non Algardi, Stellato. Una nuova pista per il Crocifisso Gambacurta

e rame dorato che fa da sfondo al nostro *Crocifisso*, posto in opera nel marzo del 1654⁴. Meno si sa, purtroppo, proprio sul *Cristo* in questione, se non che, al momento dell'ottenimento della cappella da parte del Gambacurta già ve ne esisteva uno più antico e che questo voluto dal Gambacurta doveva essere stato posto in opera già prima del 1631⁵ e indicato a modello agli altri scultori locali Giancola Viviano e Gaspare di Miceli nel 1631 e nel 1640 per i loro *Crocifissi* per San Francesco a Gibellina e per la chiesa degli Scolopi a Palermo⁶.

Esiste tuttavia un'altra traccia, non proveniente questa volta dagli archivi palermitani, che vale la pena di prendere in considerazione per provare a sciogliere il problema posto da questo straordinario masso erratico nel panorama della scultura in legno siciliana di primo Seicento. Una traccia, però, che conduce non verso Roma, ma a Napoli.

Si tratta di un pagamento effettuato il 22 aprile 1619 dal noto architetto fiorentino Dionisio di Bartolomeo Nencioni, a quel tempo impegnato nei lavori per la chiesa napoletana dei padri dell'Oratorio, detta dei Girolamini, all'intagliatore partenopeo Aniello Stellato a saldo per l'appunto d'un *Crocifisso* ligneo «consignato e (...) mandato in Palermo al padre Pietro Pozzo»⁷.



Fig. 2, Aniello Stellato, 1619, *Crocifisso*, legno intagliato e dipinto, particolare, Palermo, chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella

⁴ A. CUCCIA, *Scultura...*, 2012, pp. 132-136; nonché V. ABBATE, *Contesti palermitani di prima metà Seicento: la congregazione dell'Oratorio tra maestranze e mercanti "forastieri"*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, pp. 144-157; M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 45; C. D'ARPA, *Il commesso marmoreo a Palermo: altari e cappelle nella chiesa oratoriana di Sant'Ignazio Martire all'Olivella*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, pp. 170-183; IDEM, *Architettura e arte religiosa a Palermo: il complesso degli Oratoriani all'Olivella*, Palermo 2012, pp. 77-79 e *passim*; V. ABBATE, *"Ad instar" della Vallicella: l'"immagine sacrosanta" e il ruolo della Congregazione dell'Oratorio nella cultura e nelle arti a Palermo nel Seicento*, in *Eredità d'arte-Palazzo Abatellis*, a cura di E. De Castro, Palermo 2019, pp. 63-71; col rinvio ai documenti.

⁵ La consacrazione dell'altare risale al 1632. G. PALERMO, *Guida istruttiva... della città di Palermo*, Palermo 1816, pp. 202-203, rammenta che «Nella chiave dell'arco in un marmo si legge - *Christo Domino Crucifixo hujus sacelli Fundator sacellum sacrat, animam dicat, donat et bona 1630*».

⁶ A. CUCCIA, *Scultura...*, 2012, p. 134; G. MENDOLA, *Maestri del legno...*, 2012, pp. 184-185, 195 note 549, 554; con documenti.

⁷ Archivio Storico del Banco di Napoli/Fondazione, Napoli (ASBN), *Banco Spirito Santo*, giorn. 136, f. 440: 22-4-1619: «A Dionisio di Bartolomeo ducati quindici, e per lui ad Aniello Stellato, disse a compimento di ducati 25, atteso li altri ducati diece li ha ricevuti da Michel'Angelo Tozzi, e sono per final pagamento di uno Crocifisso di palmi quattro che lui ha fatto a nome di detto Michel'Angelo, il quale ha consignato e ha mandato in Palermo al padre Pietro Pozzo». Per questi documenti e per l'identificazione



Fig. 3, Alessandro Algardi, *Crocifisso*, “terra cruda” dipinta, Città del Vaticano, Musei Vaticani, dalla chiesa di Santa Marta

Non si tratta purtroppo di un’evidenza assoluta, e non manca anche qualche motivo di contraddizione tra il documento e l’opera di cui qui si tratta. Le misure indicate, ad esempio, 4 palmi, all’incirca 110 centimetri, non sono quelle del *Crocifisso* dell’Olivella, che è ben più alto. E inoltre nella carta d’archivio non si fa menzione esplicita del padre Gambacurta come destinatario ultimo della commessa, bensì del già citato Dionisio di Bartolomeo, architetto di fiducia degli oratoriani di Napoli, ma che sappiamo sceso anche a Messina e a Palermo nel 1599⁸, dell’oratoriano Michelangelo Tozzi, amico dello stesso Dionisio e che doveva aver fatto da primo tramite per la commessa del *Crocifisso*

del *Crocifisso* dell’Olivella come opera di Stellato vedi ora P. LEONE DE CASTRIS, *Il legno degli angeli. Aniello Stellato e la scultura lignea nella Napoli di primo Seicento*, Napoli 2021, pp. 191, 197-203.

⁸ Cfr. almeno M. BORRELLI, *L’architetto Nencioni Dionisio di Bartolomeo (1559-1638)*, Napoli 1967; C. D’ARPA, *Architettura...*, 2012, pp. 36-37,47 nota 22,174-175; G. FORGIONE, *I Girolamini. Storie di artisti e committenti a Napoli nel Seicento*, Napoli 2020, pp. 19,22-27,31,34-38,79.

versando un acconto allo scultore⁹ e infine dell'altro oratoriano siciliano Pietro Pozzo, che conosciamo ancor meglio sia nella sua qualità di vero fondatore, nel 1592, della casa e chiesa palermitana di Sant'Ignazio all'Olivella, sia in quella di segretario di padre Talpa a Napoli e poi di deputato a Roma della Vallicella, sia infine, rientrato a Palermo nel 1599, in quella di promotore incessante, in rapporto con gli stessi Talpa e Nencioni, di progetti e scambi d'indicazioni e di disegni fra le tre grandiose fabbriche oratoriane di Roma, Napoli e Palermo¹⁰.

L'elemento però davvero probante è nell'incrocio tra la pista documentaria e il riscontro delle opere, la rete dei confronti.

Quello dello scultore Aniello Stellato era un nome che vent'anni fa avremmo facilmente considerato come uno dei tanti "nomi senza opere". Oggi fortunatamente non è più così. Grazie ad alcuni studi recenti a lui dedicati e ai risultati della ricerca d'archivio¹¹ non solo ne conosciamo ora nei dettagli la lunga e



Fig. 4, Aniello Stellato, *Busto-reliquiario di San Matteo*, 1607-08, legno intagliato, dorato e argentato, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, dal convento di San Pablo

⁹ Su cui cfr. M. BORRELLI, *L'architetto...*, 1967, p. 48 nota 103; A. CISTELLINI, *San Filippo Neri. L'oratorio e la Congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, I, Brescia 1989, pp. 354, 431 nota 78; II, pp. 1357-1358; III, pp. 1732 nota 175, 2249.

¹⁰ Su Pozzo rinvio agli studi di D'Arpa e Abbate citati alle note precedenti.

¹¹ Cfr. almeno P. LEONE DE CASTRIS, *Nomi e date per la scultura in legno di primo Seicento fra Napoli e le province: dai busti del Gesù a quelli di Tricarico*, in *La scultura...*, 2007, II, pp. 5-36; IDEM e R.A. MORAL, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, catalogo della mostra a cura di R. Casciaro-A. Cassiano, Lecce 2007, Roma 2007, pp. 19-47, 77, 160-179; IDEM, *1550-1650. Le immagini della devozione tridentina*, in *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra a cura di P. Leone de Castris, Napoli 2009, pp. 41-61, 159-188; IDEM, *Angeli custodi fra Napoli, la Spagna e le province*, in *La cultura ispanica nella Calabria del Cinque-Seicento. Letteratura, storia, arte*, a cura di D. Gagliardi, Soveria Mannelli 2013, pp. 257-270; IDEM, *Ritorno a Stellato*, in *Per le Arti e per la Storia. Omaggio a Tonino Cassiano*, a cura di V. Cazzato-R. Poso-G. Vallone, Galatina 2017, pp. 112-119; S. DE MIERI, *La 'Madonna del Cielo' di Santa Maria a Piazza a Fondi e altre aggiunte al catalogo di Aniello Stellato*, in "Confronto" n.s. I, 2018, pp. 89-103; L. COIRO, *Aniello Stellato a Hearst Castle: il busto reliquiario del Battista già in collezione Las Almenas*, in "Confronto" n.s. III, 2020, pp. 160-167 (con bibl.); e, per i

fortunata attività a Napoli fra il 1593 e il 1643, ma soprattutto possiamo collegargli alcune opere più o meno certe: le *Madonne* documentate o firmate di Fondi (1611), Grottazzolina (1612) e Orsara (1624), il *San Giacomo* di Turi (1640), i quattro *Santi Irene, Giusto, Oronzo e Fortunato* di Sant'Irene a Lecce, identificabili con le «quattro statue grande con li scabellini» realizzate nel 1611-1612 da Stellato per il teatino Pietro Caracciolo, fondatore dal 1586 della chiesa e casa leccese di Sant'Irene e per lunghi anni suo preposto, e soprattutto l'*Angelo Custode* della chiesa del Gesù Nuovo di Napoli, indicato come modello in un pagamento ricevuto nel 1621 da Stellato e girato al doratore Orazio Buonocore per un analogo gruppo oggi perduto destinato alla chiesa dei Cappuccini di Lucera, e che un documento del 1611 ed uno forse del 1615 – se si riferisce alla medesima scultura – hanno in seguito rivelato con certezza esser stato indorato dal doratore Giuseppe de Rosa e intagliato appunto da Stellato¹². Grazie al riconoscimento di questi punti fermi la bottega di Stellato è gradatamente riemersa dall'ombra come responsabile di un numero rilevante di sculture in legno di grande qualità e importanza, fra le quali molti dei già citati *Angeli Custodi* un tempo riferiti al presunto Francesco Mollica¹³ e tanti busti o statue-reliquiario sparsi tra Napoli, la Spagna o le province, come ad esempio quelli del palazzo arcivescovile di Cosenza e delle chiese di San Leone e Santa Maria del Gamio a Saracena, di San Paolo Maggiore a Napoli, della collezione Hearst a San Simeon o del Museo Nacional de Escultura a Valladolid, provenienti dal locale convento di San Pablo (1607-08).

Il confronto tra il classicismo devoto e insieme realistico di queste sculture e il severo e contenuto patetismo del *Crocifisso* palermitano dell'Olivella consente oggi – io credo – di aggiungere un altro numero al catalogo di questo semiconosciuto «dio del legno» della Napoli di primo Seicento e di gettare un altro ponte fra le due prime grandi Case degli Oratoriani in Italia meridionale.

documenti, A. PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni*, parte 1.2, Artisti e artigiani M-Z, ed. agg. al 31.12.2020, in www.independent.academia.edu/PintoAldo, pp. 3092-3098.

¹² ASBN, *Banco Spirito Santo*, giorn. 120, f. 65, 9-9-1621 («per l'indoratura, saraspatura e pittura di un angelo custode che li fa come quello della Casa Professa del Gesù»); cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Nomi...*, 2007, pp. 8-9. ASBN, *Banco Popolo*, giorn. 89, f. 264, 29-9-1611 (il gesuita Stefano de Majo paga Giuseppe de Rosa a saldo della doratura d'un *Angelo custode* fatto «per la loro chiesa»), cfr. P. Leone de Castris, *Ritorno...*, 2017, pp. 114, 119 nota 13. ASBN, *Banco AGP*, giorn. 64, f. 259, 10-7-1615: «Ad Aniello Stellato ducati decto, e per lui a mastro Giosepe de Rosa, disse sono in conto d'un Angelo custode che li indora di palmi seie».

¹³ Cfr. P. STAFFIERO, *L'Angelo custode dei Mollica*, in «Kronos» 4, 2002, pp. 127-136. Per gli altri 20 esemplari sin qui noti cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Ritorno...*, 2017, p. 118 nota 8.

Piccoli segreti di un genio: alcune fonti visive e incisorie per la produzione di Giacomo Serpotta.

RICCARDO LATTUADA, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA “LUIGI VANVITELLI”*

Ho conosciuto Maricetta Di Natale a Palermo verso la fine del 1998, durante l'anno accademico trascorso ad insegnare nell'Accademia di Belle Arti di quella Città. Amici comuni mi condussero a casa sua, e la prima cosa che mi colpì fu il sorriso – forse, la mitezza – con cui Maricetta accettò di conversare su argomenti che lei dominava, mentre io li orecchiavo a malapena. Negli anni gli incontri si sono ripetuti soprattutto a Roma, ma quella conoscenza iniziata nel 1998 a Palermo è stata fondamentale per spingermi a tentare di non perdere di vista la ricchezza, la complessità, la centralità (a mio avviso perlopiù ancora negata) della storia artistica siciliana nell'Europa dell'età moderna.

Ora che per Maricetta inizia una nuova fase della sua vita di studiosa, vorrei offrirle una piccola prova di quell'interesse verso i fatti artistici siciliani che non è mai venuto meno da parte di chi scrive. E come non tentare qualche nuovo argomento su Giacomo Serpotta? Senza pretese di completezza, dopo i primi passi della storiografia artistica della prima metà del Novecento¹, la monografia di Giovanni Carandente (1966), un saggio fondamentale di Teodoro Fittipaldi (1977) e le due monografie Donald Garstang (1990 e 2006)², gli studi su Serpotta hanno conseguito una cospicua proliferazione su tanti aspetti della sua poliedrica personalità, a partire dal fecondo approccio multidisciplinare di Maria Clara Ruggeri Tricoli, Angela Badami e Maurizio Carta sull'architettura e la valenza urbana degli oratori palermitani (1995). In questa temperie si colloca il contributo di Pierfrancesco Palazzotto su *Giacomo Serpotta. Gli oratori di Palermo. Guida storico-artistica* (2004 e 2016), che in realtà è ben più di una semplice guida³. Un ulteriore assestamento delle indagini, conseguito anche nel senso dell'ampliamento

¹ Su questo versante è fondamentale il contributo di P. PALAZZOTTO, *Giacomo Serpotta nella letteratura artistica*, 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 2006, pp. 204-218. È una silloge critica molto acuta e sostanziata sull'immagine di Serpotta dalle fonti settecentesche fino alla monografia di F. Meli, *Giacomo Serpotta. Vita ed opere*, Palermo 1934.

² G. CARANDENTE, *Giacomo Serpotta*, Torino 1966; T. FITTIPALDI, *Contributo a Giacomo Serpotta. Opere inedite e rapporti culturali*, in “Napoli Nobilissima”, 1977, n. 16, III serie, pp. 81-116, 125-143; D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990; IDEM, *Serpotta*, Palermo 2006.

³ Cfr. P. PALAZZOTTO, *Palermo. Guida agli oratori*, Palermo 2004; nuova edizione aggiornata 2016.



Fig. 1, Giacomo Serpotta, 1714-17, *Lucifero incatenato*, stucco, Palermo, oratorio del Rosario di San Domenico

delle conoscenze sull'ambiente artistico in cui il Serpotta fiorì e operò, è stato portato dall'*équipe* di studiosi radunati da Vincenzo Abbate nel 2017 nel catalogo della mostra su *Serpotta e il suo tempo*. Ma non va dimenticato il contributo di Giulia Aurigemma, che sulla scia di un pionieristico saggio di Giulio Carlo Argan (1957) ha tratteggiato osservazioni fondamentali per l'allargamento dei riferimenti stilistici del mondo di Serpotta, e ha fornito alcune efficaci analisi iconologiche delle sue complesse macchine. L'attualità di questo approccio è nello sguardo per così dire extra-palermitano con cui la studiosa ha affrontato la lettura dell'artista⁴.

A chi scrive – e non è certo una scoperta – l'aspetto di maggior impatto in Serpotta, al netto delle sue supreme qualità plastiche e narrative, è sempre parso quello di un tentativo sempre più profondo di

unificare linguaggi diversi entro la trama delle sue invenzioni. E l'enciclopedia dei riferimenti in questo artista non finisce di riservare sorprese, di svelare piccoli segreti con i quali egli ha alimentato una capacità di unire le arti in un composto spesso definito berniniano, ma che evolve i meccanismi di Bernini – e dello stesso Borromini – verso una dimensione pienamente settecentesca. Il primo esempio di questa vastità di conoscenze, che come spesso accade per gli artisti dell'età barocca travalica le barriere tra esperienze considerate contrapposte dagli storici dell'arte per rapportarsi ad aree, opere, metodi differenti, può essere fornito da uno dei medaglioni nell'Oratorio del Rosario di San Domenico a Palermo, che raffigura *Lucifero incatenato* (1714-17) (Fig. 1)⁵. Le nodose

⁴ M.G. AURIGEMMA, *Oratori del Serpotta a Palermo*, Roma 1989. In questo studio, oltre alla padronanza di tutti i contributi precedenti, spicca la capacità di legare l'esperienza di Serpotta a quella dei paralleli esiti romani e napoletani, come già in Carandente. Il saggio di Argan, apparso su "Il veltro" del 1957, è stato opportunamente commentato da P. PALAZZOTTO, *Argan e Giacomo Serpotta*, in *Argan e l'insegnamento universitario. Gli anni palermitani 1955-1959*, atti del convegno nazionale di studi a cura di M.C. Di Natale-M. Guttilla, Bagheria 2011, pp. 128-136. Per un sommario biografico e bibliografico su Serpotta cfr. G. MENDOLA, *Serpotta, Giacomo ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 92, Roma 2018. ⁵ Cfr. *L'oratorio de Rosario di San Domenico a Palermo*, scritti di S. Grasso-G. Mendola-C. Scordato-V. Viola, Leonforte 2015, pp. 46-47, in part. p. 47, fig. 6.

e culturistiche anatomiche del diavolo e la sua arditissima posa scorciata conferiscono uno degli effetti di maggiore spettacolarità al già pirotecnico susseguirsi di invenzioni nell'Oratorio del Rosario di San Domenico, ma non mi risulta che per questa figura si sia notata la derivazione da una delle stampe più folli che Hendrick Goltzius (Muhlbracht, 1558 – Haarlem, 1617) trasse da una invenzione di Cornelis Cornelisz van Harlem, *I-Icaro* (1588) che fa parte della serie dei quattro *Disgraziati* (o *Sfortunati*, o più che altro *Puniti*, perché tentarono di elevarsi al rango di dei e perciò pagarono con la vita: Icaro, Fetonte, Issione e Tantalo) (Fig. 2). La padronanza da parte di Goltzius dell'anatomia maschile è celebrata da una vasta letteratura non solo settoriale e dev'essere stata un esempio perfetto per la prensile personalità di Serpotta (Goltzius è stato, non lo scopro io, uno dei geni assoluti del passaggio dalla Maniera al Seicento, e invenzioni come la sua *Annunciazione* sono state utilizzate da artisti da lui apparentemente lontanissimi come Orazio Gentileschi)⁶. Che cosa si darebbe per poter conoscere l'archivio di incisioni dell'artista palermitano! Mondi lontanissimi dalla nostra idea di storia dell'arte si aprirebbero a nuove visioni della sua traiettoria.

Nella situazione attuale, però, possiamo solo continuare a tentare di scoprire i piccoli segreti di questo grande maestro. Tra essi è ben nota la sua abilità nel produrre inesauribili varianti nella raffigurazione di putti e angioletti: in queste figure c'è un amore per l'infanzia che forse va anche oltre l'attenzione alla loro innocenza e alla grazia giocosa che conferiscono anche ai temi più drammatici della devozione cristiana. Ma



Fig. 2, Hendrick Goltzius, da Cornelis Cornelisz van Harlem, 1588, *Icaro*, incisione

⁶ Su Goltzius, che ha accumulato una mole sterminata di contributi saggistici, monografie e mostre, resta ancora valido il profilo complessivo *Hendrick Goltzius, Dutch master (1558-1617), drawings, prints, and paintings*, catalogo della mostra, Zwolle 2003. Chi scrive ha collegato l'*Annunciazione* di Orazio Gentileschi a Torino, Galleria Sabauda, e Genova, Chiesa di San Siro, ad una invenzione di Goltzius. Cfr. R. LATTUADA, *A new "Annunciation" and a "Fall of the Rebel Angels" on alabaster by Orazio Gentileschi, and some observations on the visual sources of the two versions of the "Annunciation" in Turin and Genoa*, in "Valori Tattili", n. 7, 2016, pp. 14-29.



Fig. 3, Giacomo Serpotta, 1713-19, *Giochi di bambini*, stucco, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

questa attenzione, già notata da Carandente, da Garstang, dallo stesso Palazzotto e da molti altri autori, non è solo il frutto di un'empatia che alimenta un prodigioso senso della forma, ma anche il risultato di studi approfonditi su una tradizione figurativa che inizia quanto meno con l'*Offerta a Venere* di Tiziano (1518-19) a Madrid, Prado⁷; prosegue con le varianti sul tema prodotte da Pieter Paul Rubens, e poi soprattutto da Nicolas Poussin e dal suo primo compagno di strada François Duquesnoy, per trovare uno sbocco editoriale in una serie di incisioni di Giacinto Gimignani (1647) e di Jacques Stella; pubblicate dalla nipote Claudine Bouzonnet Stella (1657)⁸.

Nella mostra curata a Palermo nel 2017 da Vincenzo Abbate era possibile osservare da vicino tre pannelli erratici con gruppi di putti della Galleria Regionale della Sicilia

⁷ Cfr. almeno S. ALBL-S. EBERT-Schifferer, *La fortuna dei Bacchanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, Roma 2019.

⁸ La fortuna di queste serie ha avuto una durata ben lunga: basti pensare alle varie serie con scherzi di putti di François Boucher, fino a quelle di Francesco de Mura, Giuseppe Bonito e Pietro Bardellino. Su ciò mi permetto di rinviare a R. LATTUADA, *Nuove opere di Francesco de Mura nel Consolato Generale italiano a New York e altrove, e qualche riflessione sul patrimonio artistico nelle sedi di rappresentanza italiane all'estero*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani-V. Curzi-P. Picardi, Roma 2014, pp. 225-232.



Fig. 4, Giacinto Gimignani, 1647, *Giochi di bambini*, incisione

di Palazzo Abatellis, eseguiti tra il 1713 e il 1719 per l'Oratorio di Santa Maria di tutte le Grazie al Ponticello (o dei Musici)⁹. In questi tre virtuosistici pezzi mi è sembrato di vedere degli esempi canonici del metodo di Serpotta. Nel gruppo dei tre putti pubblicato in alto a p. 168 del catalogo, quello al centro abbraccia quello a sinistra, e a destra è un altro il cui capo è coperto da un piccolo mantello. Le due figure di sinistra sembrano tratte pressoché di peso da quelle corrispondenti a sinistra del *Baccanale di putti* di Nicolas Poussin a Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini. Guardando poi i quattro bambini che giocano facendo capriole sulla schiena di un terzo (Fig. 3), è impossibile non pensare a una delle incisioni di Giacinto Gimignani con *Giochi di bambini* (1647) (Fig. 4).

Vi sono, infine, altre due fonti fondamentali per i bambini di Serpotta: *Il giardino di Venere* e *Venere e Adone* di Pietro Testa (1631-37), due tra le più intensamente poetiche incisioni del grande artista lucchese¹⁰. Qui l'esempio di Tiziano si tinge di una nuova,

⁹ Cfr. V. SOLA, in *Serpotta e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Cinisello Balsamo 2017, p. 259, n. 14; i tre gruppi sono illustrati alle pp. 168-169.

¹⁰ Cfr. *Pietro Testa, 1612-1650, Prints and drawings*, catalogo della mostra a cura di E. Cropper, Adelshot 1988; *Pietro Testa e la nemica fortuna*, a cura di G. Fusconi - A. Canevari, Roma 2015.

più intima selezione degli affetti e della rappresentazione dei bambini nello spazio figurativo. Nella varietà delle loro espressioni e posture questi eroti sono veramente il precedente non solo formale o compositivo per le invenzioni di Serpotta, ma piace pensare che abbiano attirato la sua attenzione anche per la delicatezza di un chiaroscuro che, nella sola definizione mediante il tratto delineato sul foglio bianco, dev'essergli apparso come un esempio perfetto per arricchire il suo bagaglio di stuccatore, cioè di artista del chiaroscuro per eccellenza. E qui e là nelle stampe di Testa – come poi in Serpotta – compaiono i putti con la mantellina sul capo; anche quando volano lo fanno con le posture proprie della loro età; Testa li raffigura con affettuosa naturalezza anche quando, per esigenze narrative, devono levitare.

Di queste invenzioni Giacomo Serpotta ha compreso il senso profondo, non solo l'invenzione compositiva, e ne ha immesso il portato nel Settecento. Sono immagini di gioia e di ottimismo come può esserlo solo l'infanzia. Auguro ora a Maricetta di vivere con questa ottimistica gioia un futuro pieno di libertà, e colmo di tutto ciò che desidera.

Storia, Arte e Natura nelle fontane della Reggia di Caserta

ROSANNA CIOFFI, *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA "LUIGI VANVITELLI"*

Nel 1776 Domitien Alphonse François de Sade ci descrive le meraviglie della natura che ha osservato percorrendo in carrozza la strada per andare a vedere la reggia di Caserta, raggiungibile in due ore e mezza. La via che conduce da Napoli alla reggia di Caserta scrive il letterato francese: «(...) si snoda attraverso una pianura deliziosa concimata dalle ceneri del Vesuvio e punteggiata da grandi pioppi cui si intrecciano viti in forma di festoni, il che fa di tutta la piana il colpo d'occhio più gradevole del mondo»¹. Una descrizione della coltivazione della vite nella Provincia di Terra di Lavoro, nominata dagli antichi romani *Campania felix*, che il pittore tedesco Philipp Hackert rappresentò in un famoso dipinto commissionatogli dal re Ferdinando IV per il Casino di caccia del Lago Fusaro nei pressi di Napoli. Il celebre marchese, nel suo *Voyage d'Italie*, scrisse pagine di grande valore storico non solo sulla reggia, a quella data non ancora terminata, ma anche sul vecchio palazzo reale di Caserta, ancora oggi visibile in piazza Vanvitelli, sia pure sottoposto a profonde ristrutturazioni realizzate nel corso del XIX e del XX secolo. Nel suo *Voyage* il marchese ricorda come Ferdinando IV fosse in quegli anni molto più interessato alla costruzione del Casino di caccia di San Leucio, una località poco distante da Caserta, piuttosto che per la grande reggia, considerata evidentemente un edificio mastodontico e troppo impegnativo sul piano economico. Una reggia che doveva gareggiare e superare Versailles nel programma politico di Carlo di Borbone, che promosse la costruzione di questo grandioso edificio nel 1751, data in cui si pose la prima pietra dell'edificio. Importanti, dunque, ci appaiono le considerazioni di Sade, a quel tempo già consapevole della portata storica del monumento voluto dal primo dei Borbone napoletani. Il marchese biasima l'allora regnante Ferdinando IV, quando scrive che: «sarebbe "stato" nondimeno auspicabile che il denaro che "il re" spende in questa cosa da nulla <ovvero il casino di San Leucio>, venisse invece impiegato per terminare l'immenso e superbo palazzo che ci apprestiamo a descrivere»². Il gusto francese – influenzato dalla *grandeur* di Versailles e delle Tuileries di Parigi – che connota le osservazioni di Sade, gli impedisce di apprezzare la grazia delle più modeste proporzioni

¹ Cit. da D.-A.-F. MARCHESE DE SADE, *Viaggio in Italia*, Torino 1995, p. 273.

² IDEM, *Viaggio...*, 1995, p. 274.



Fig. 1, T. Solari, P. Persico, A. Violani, G. Salomone, A. Brunelli, P. Solari, 1784-1789, *Fontana di Diana e Atteone*, Caserta, parco della Reggia

del palazzetto di San Leucio, ma ci fa comprendere quanto l'intento di Carlo di Borbone di costruire una reggia che impressionasse per la sua imponenza e maestosità fosse perfettamente riuscito, se riflettiamo che il celebre illuminista libertino di cose belle e grandi doveva averne viste, vagando in giro per l'Italia e per l'Europa.

Si è scritto molto sul valore simbolico della reggia di Caserta e sulla capacità di Luigi Vanvitelli di dare forme architettoniche alla rappresentazione di uno Stato sovrano. Il giovane re decise di comunicare nella veste più grandiosa il ruolo di primo piano che intendeva far giocare al suo regno nel panorama internazionale³.

Con questo progetto Carlo si inseriva in una tradizione secolare che annoverava esempi illustri nella sua stessa famiglia, come ci testimonia la celebre Versailles del bisnonno Luigi XIV o l'Escorial dell'avo Filippo II di Spagna. Sta di fatto, però, che Caserta, tra le reali dimore europee, primeggia ancora oggi per coerenza architettonica ed eleganza decorativa.

A differenza dei viceré spagnoli e austriaci, Carlo non si accontentò di abitare il vecchio palazzo reale napoletano, costruito tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento da un bravissimo architetto come Domenico Fontana. Pensò a una nuova reggia, sul modello di Versailles e del più familiare Escorial, o ancor più, volle edificare un complesso architettonico che tenesse in conto anche il giardino della Granja di San Ildefonso, rifugio nei pressi di Segovia dei suoi genitori Filippo V ed Elisabetta Farnese e dove aveva trascorso la sua infanzia⁴. Egli riuscì a far costruire un monumento che, col suo parco e il suo paesaggio, rappresentò qualcosa di straordinario nella pur ricca e internazionale tradizione architettonica napoletana. Per lasciare un segno indelebile nella ricca storia architettonica di Napoli, il giovane sovrano scelse i due maggiori architetti attivi a Roma al servizio del papa e delle più importanti casate italiane: Ferdinando Fuga e Luigi Vanvitelli e lasciò, con l'*Albergo dei poveri* e soprattutto con la reggia di

³ Cfr. L. MASCILLI MIGLIORINI, *Forma e storia di una sovranità*, in *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta*, a cura di R. Cioffi, Milano 2004, pp. 29-38.

⁴ Cfr. R. CIOFFI, *La cultura europea del giovane Carlo e il suo gusto artistico*, in *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America*, a cura di R. Cioffi-L. Mascilli Migliorini-A. Musi-A.M. Rao, Napoli 2018, pp. 106-115.

Caserta, due monumenti che comunicano ancora oggi il messaggio di illuminato dispotismo del committente.

L'artefice scelto da Carlo per progettare la sua dimora più importante univa ad un talento ingegneristico una cultura letteraria e musicale; viveva nella Roma dei grandi cantieri architettonici e dei fantasmagorici apparati effimeri, ed era diventato uno dei protagonisti della produzione architettonica di committenza papale⁵. Con queste



Fig. 2, G. Salomone, 1784-1788, *Fontana di Venere e Adone*, Caserta, parco della Reggia

credenziali fu chiamato da Carlo per costruire la sua opera maggiore nel momento giusto e nel luogo giusto: la cornice paesistica della Provincia di Terra di Lavoro, in uno spazio compreso fra i monti Tifatini e il mare, fra Aversa e Maddaloni. Infatti non si può cogliere a pieno la valenza artistica della reggia di Caserta se non la si valuta nel suo complesso paesistico e nella armoniosa decorazione pittorica e plastica del palazzo e del parco. «Io non ho visto Aranjuez, San Ildefonso, Versailles, né altri Siti di potenti Principi; ma ho sentito dire che nessuno dei palazzi di Spagna, Francia, Germania e altre nazioni d'Europa eguaglia la magnificenza di quello di Caserta»⁶. Così scrive nel 1785 Juan Andrés, futuro prefetto della biblioteca reale di Napoli, al fratello Carlos, durante una breve tappa partenopea del suo peregrinare nella penisola alla ricerca di codici e libri rari. Erano trascorsi circa trent'anni dalla posa della prima pietra e la reggia aveva ormai acquisito una fama internazionale. La dimora che ospitava la famiglia reale per gran parte dell'anno, negli anni Ottanta e Novanta del Settecento, si presentava agli occhi dello spettatore nella sua veste più elegante e seducente.

In queste pagine, dedicate a una fine studiosa di arti decorative quale è Maria Concetta Di Natale, privilegerò la visita al Parco, immaginando di accompagnarla in una visita alle fontane e partendo dalla grande cascata alimentata dall'acquedotto costruito dallo stesso Luigi Vanvitelli.

Un approccio più fedele al monumento si ha proprio dal fondo del parco, immedesimandosi nei cortigiani che prendevano parte alle feste in queste "reali delizie". Ed è proprio da questa prospettiva che osserveremo le varie fontane che incontreremo nella passeggiata. La prima grande e più bella fontana (Fig. 1) è dedicata al mito di Diana e Atteone. La crudele metamorfosi del pastore, rappresentato mentre è sbranato dai suoi

⁵ Cfr. EADEM, *Il poliedrico ingegno di Luigi Vanvitelli*, in *Università della Campania Luigi Vanvitelli*, a cura di G. Amirante-R. Gioffi-G. Pignatelli, Napoli 2018, pp. 11-19; EADEM, *Luigi Vanvitelli o Archimede Fidiaco in Arcadia*, in *La cultura dell'Antico nel secolo dei lumi. Omaggio a Fausto Zevi nel dì genetliaco*, a cura di M. Osanna-C. Capaldi, Roma 2020, pp. 459-466.

⁶ Cit. in V. TROMBETTA, *Gl'incanti di Partenope*, Napoli 1996, p. 77.



Fig. 3, G. Salomone, 1783-1784, *Fontana di Cerere*, Caserta, parco della Reggia

cani dopo essere stato tramutato in cervo dalla stessa dea perché colpevole di essersi innamorato di lei dopo averla vista mentre si bagnava con le sue ninfe, è un chiaro esempio di armoniosa sintesi tra arte e natura concepita da Vanvitelli sotto un profilo estetico prettamente arcadico⁷. Si tratta di una fontana dal forte contenuto simbolico alludente al tema della caccia, un'attività particolarmente amata dai Borbone. E preciso che non ho usato il termine di semplice svago, perché le cacce borboniche costituivano un

rituale mirante a disciplinare i nobili impegnati in tali attività venatorie in precise regole che riguardavano: l'abbigliamento, l'armamento, l'abilità dei cavalli e dei cani, i gesti e le precedenza; ma esse costituivano anche una sorta di esercizi preliminari e preparatori per le sempre incombenti manovre militari⁸. La scena è particolarmente animata e piena di suggestione per lo spettatore che assiste all'incantevole bagno della dea e al raccapricciante supplizio del povero Atteone. Autori principali di questa fontana furono Tommaso e Pietro Solari, Paolo Persico e Andrea Violani⁹ con l'aiuto di Angelo Brunelli e Gaetano Salomone. Fu realizzata tra il 1784 e il 1789 ed è considerata la fontana più fedele al progetto originario di Luigi Vanvitelli. Successivamente incontriamo la fontana denominata di Venere e Adone (Fig. 2). Essa raffigura il momento in cui Venere implora l'amato e bellissimo giovane di non andare a caccia, già sapendo che sarebbe stato sbranato da Marte sotto le spoglie di cinghiale. Le figure furono scolpite da Gaetano Salomone. Accanto alla rappresentazione dei due amanti, spicca la capacità dello scultore di rappresentare gli animali, come dimostra l'estremo realismo del cinghiale. Le quattro fontane successive furono disegnate e progettate dal figlio Carlo Vanvitelli, il quale, per ragioni economiche, ne ridusse radicalmente il numero previsto dal padre. Ma, a mio giudizio, si trattò anche di una scelta di carattere estetico, essendo mutato profondamente il rapporto tra sculture e paesaggio nel corso della seconda metà del Settecento. Nella nuova estetica dell'Illuminismo l'intervento artificiale dell'uomo non doveva prevalere sulla natura, bensì esaltarne le bellezze. Dunque la vegetazione e l'acqua diventarono sovrane nell'organizzazione degli spazi aperti. Ripresi i lavori con nuova lena, si realizzarono le altre quattro fontane. La cosiddetta Fontana di Cerere, dea della fertilità, circondata da ninfe, amorini e gruppi di tritoni e dalle personificazioni

⁷ Cfr. R. CIOFFI, *Luigi Vanvitelli...*, 2020, pp. 459-466.

⁸ Cfr. *La caccia al tempo dei Borbone*, a cura di L. Mascilli Migliorini, Firenze 1994.

⁹ Cfr. F. FURIA, *Documenti d'archivio della statuaria del parco (1754-1826)*, in *Casa di Re...*, 2004, pp. 75-86.



Fig. 4, G. Salomone, P. Persico, A. Violani, A. Brunelli, 1778-1789, *Fontana di Eolo*, Caserta, parco della Reggia

dei fiumi siciliani Anapo e Simeto. Cerere, espressione della fertilità della *Campania felix* di latina memoria, regge un medaglione simbolo della Trinacria, l'antico nome della Sicilia, isola fertilissima e facente parte del regno di Napoli (Fig. 3). Una delle più belle, e nel progetto originario tra le più complesse, è la cosiddetta fontana di Eolo (Fig. 4), rimasta incompiuta perché priva del gruppo centrale raffigurante il carro di Giunone trainato da pavoni, parzialmente realizzato e mai posto sulla fontana. L'iconografia progettata inizialmente prevedeva la rappresentazione di un episodio tratto dall'*Eneide* di Virgilio che racconta di Eolo, dio dei venti, chiamato da Giunone per scatenare una tempesta al fine di ostacolare l'arrivo di Enea, reduce dall'incendio di Troia, sulle coste italiane per fondare la città di Roma. Realizzata in marmo di Montegrande, una località poco lontana dalla piana dove sorge la reggia di Caserta, è costituita da un'edera in cui si aprono alcuni arconi che portano ad un corridoio roccioso riscoperto da un recente restauro, dopo che l'ampio cunicolo era stato ingombro da pezzi di frammenti di capitelli, fregi e stemmi. Tale corridoio era diventato un ricettacolo di sterpi e rovi e solo attualmente si sta provvedendo al recupero di questo ambiente, dove un tempo si accedeva e vi si sostava probabilmente per godere della frescura durante l'estate. Carlo Vanvitelli, ispirandosi al fondale della fontana di Trevi di Roma costruisce il palazzo di Eolo, dimora dei venti, rappresentati come figure alate insieme con tritoni e delfini. Ne furono autori gli scultori Angelo Brunelli, Gaetano Salomone, Andrea Violani, Paolo Persico e aiuti. Interessanti i gruppi di schiavi scolpiti sulle balaustre che raffigurano i prigionieri, musulmani cristianizzati, che furono utilizzati per la costruzione della reggia. Conserviamo un disegno di Carlo Vanvitelli della fontana cosiddetta dei Delfini, costituita da un gruppo di sculture raffiguranti tre creature marine di carattere mostruoso, ben lontane dalla tradizionale bionomia che caratterizza il cetaceo nel suo rapporto con l'uomo ricordato fin dall'Antichità (Fig. 5). La caratterizzazione fisiognomica del mammifero marino centrale, pur discendendo da un'iconografia di tradizione medievale che lo connota di squame, branchie e bocca particolarmente marcati e talvolta pungenti, si collega a mio giudizio ad un modello tardo-manierista presente, ad esempio, nelle sculture che ornano la fontana di Campagnano romano nei pressi di Roma o quella omonima di Villa Lante di Bagnaia, nei pressi di Viterbo, entrambe attribuite al Vignola. L'aspetto orrifico del mostro marino di Caserta non si limita alla grandezza e



Fig. 5, C. Vanvitelli, G. Salomone, 1778-1780, *Fontana dei delfini*, Caserta, parco della Reggia

alla espressione innaturale della testa di delfino, esso è accresciuto dalla presenza di due zampe, altrettanto mostruose, che comunicano un messaggio di *pulchra deformitas* (bellezza del brutto) tipico di una tradizione tardo cinquecentesca che il Vanvitelli junior resuscita collegandosi a un periodo in cui nacquero i prototipi delle sculture delle fontane che si sarebbero perpetuati per tutto il corso del Sei, del Sette e dell'Ottocento. Una rappresentazione profondamente antinaturalistica rispetto a quella classi-

ca del delfino, amico dell'uomo, cavalcato da ninfe e tritoni rivisitato da Raffaello nella Galatea della Farnesina. Queste creature marine furono scolpite in travertino di Bellona nel 1778 da Gaetano Salomone, come recita un documento dell'archivio della Reggia di Caserta. La vasca è lunga 470 metri, larga 27 con una profondità di tre metri. All'interno delle rocce tufacee cui sono addossati i tre pseudo-delfini è costruita una grotta percorribile con sedili di sosta. L'ultima fontana che incontriamo è quella cosiddetta del "canestro" per l'intreccio che decora la stessa vasca, o della "Margherita". Un'opera modestissima rispetto alle altre fontane, realizzata in un periodo di risorse finanziarie ridottissime, alla fine del Settecento. Essa è costituita da una vasca bassa circolare interamente circondata da un piccolo viale ornato di erme raffiguranti Apollo e le Muse. Nel margine sud della fontana su di un tronco di colonna in marmo alto circa un metro vi è incisa una meridiana, dove sono ancora oggi leggibili tracce di linee orarie, numeri e il sito dove era saldato lo gnomone triangolare. Tra i busti delle varie Muse, sarà interessante notare che la Musa dell'Astronomia, Urania, regge un globo celeste sul quale si riconoscono le costellazioni. Queste opere furono acquistate da Antonio Del Medico, un imprenditore di marmi toscano che riuscì a vendere un buon numero di statue a mezzo-busto provviste di un alto basamento quadrilatero per allestire l'intero parco di Caserta¹⁰. La passeggiata nel parco della reggia si concludeva qui. I cortigiani, chi in carrozza e chi a cavallo sarebbero rientrati nelle loro dimore napoletane con gli occhi pieni dell'incanto naturale del paesaggio e della bellezza delle sculture. Sono passati circa centocinquanta anni da allora e oggi, per nostra fortuna, un patrimonio artistico e culturale fatto per stupire pochi privilegiati del passato, oggi è diventato di tutti e a noi resta il compito di studiarlo e tutelarlo per quelli che verranno.

¹⁰ Cfr. C. GARZYA ROMANO, *ad vocem Del Medico Antonio*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. XXX-VIII, Roma 1990.

Due aggiunte a Giuseppe Picano*

RAFFAELE CASCIARO, *UNIVERSITÀ DEL SALENTO*

Nel marzo del 2017 Maricetta Di Natale mi coinvolse in una ricognizione nell'ex monastero di Santa Caterina d'Alessandria a Palermo, dove, da studioso di scultura in legno, in cartapesta e polimaterica, mi trovai in una selva tutt'altro che oscura di sculture dipinte e dorate, molte delle quali arricchite di quelle raffinate applicazioni di stoffe, ricami, gioielli con cui le monache esprimevano la loro confidenza con il sacro. Mi persi volentieri in quella caccia al tesoro, dove la scultura dialogava strettamente con le arti decorative, vera gloria dell'arte in Sicilia. La visita fruttò la scoperta di un magnifico busto in cartapesta, che ho poi riferito alla bottega di Alfonso Lombardi, ma tra le foto scattate in quell'occasione ho sempre tenuto in serbo una piccola *Immacolata* in legno (Fig. 1), che mi parve subito napoletana. Ornata di corona e stelle d'argento e – unica concessione al gusto locale – un paio di orecchini di fattura siciliana, per il resto la statuina si dimostra assolutamente partenopea. Vasta fu a Napoli la produzione di opere di questo tipo, destinate alla devozione privata e particolarmente frequenti nel chiuso delle celle monastiche. Nei limiti di questo piccolo contributo, basti il confronto con un'opera analoga, proveniente da una casa di Capri, testimone della stessa cultura (Fig. 2). Pubblicata nel 2007 con un'attribuzione a Giuseppe Picano¹, è delle stesse dimensioni (40 centimetri circa) e di fattura analoga, partendo dal basamento, una tipica *pedagna* barocca con quattro lati maggiori concavi alternati a quattro minori dal taglio rettilineo, proseguendo con la nuvola dal disegno a spirale, il panneggio a creste sottili con il manto avvolto solo sulla parte centrale della figura, calato sotto la spalla e sollevato ben al di sopra dei piedi. Notiamo anche delle differenze nella composizione, ma nella vasta produzione di Madonne riferita al Picano o ai suoi collaboratori e seguaci, vi sono molte variazioni sul tema, difficilmente si trovano opere identiche tra loro, sebbene rimangano costanti alcuni elementi, come la composizione a S, che culmina con il capo inclinato, quasi sempre incorniciato da un cercine a pieghe angolose, di solito giallo.

* Desidero ringraziare l'amico Salvatore Anselmo per l'utile scambio di pareri e per le preziose informazioni.

¹ R. CASCIARO, Scheda n. 77 in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, catalogo della mostra (Lecce, 16 dicembre 2007 – 28 maggio 2008), a cura di R. Casciaro e A. Cassiano, Roma 2007, pp. 322-323.



Fig. 1, Giuseppe Picano (attr.), *Immacolata*, legno intagliato, dipinto e parzialmente dorato, Palermo, monastero di Santa Caterina d'Alessandria

Su Giuseppe Picano esiste una ormai vasta bibliografia², ma il suo catalogo non si può ancora considerare chiuso, vista la quantità di segnalazioni e aggiunte che continuano ad arricchirlo. Fu un artista longevo (Sant'Elia Fiumerapido 1732, Napoli? *post* 1806) e con una grande bottega, pertanto la sua produzione presenta delle comprensibili discontinuità e già si delineano negli studi alcune figure di suoi collaboratori e continuatori. Si formò nella bottega di suo cognato Francesco Del Vecchio, a sua volta allievo del padre di Giuseppe, Francesco Antonio Picano³, per poi entrare nell'orbita di Giuseppe Sanmartino con una serie di collaborazioni che lasciarono un'impronta duratura nella sua produzione.

Il soggetto dell'Immacolata viene trattato da Picano numerose volte e ci limitiamo qui a ricordarne le versioni più certe tra quelle che gli vengono attribuite, a partire dalla statua della chiesa di San Nicola a Gesualdo (Avellino), documentata al 1774⁴ come quella della chiesa di San Giovanni Decollato a Bivongi (Reggio Calabria)⁵, del 1782, a cui si avvicina moltissimo la versione della chiesa di Santa Maria

² Un'ampia documentazione su Giuseppe Picano è contenuta in: G. PETRUCCI, *Giuseppe Picano nella scultura del settecento napoletano*, Minturno 2017, un'opera meritoria per il materiale documentario e iconografico raccolto, buon punto di partenza per un riesame critico ancora da affrontare sul vasto catalogo dello scultore, nel quale sono confluite anche molte opere dubbie. Tra gli altri contributi sul Picano, mi limito a segnalare alcuni tra i più significativi: G.G. BORRELLI in *Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di Fede e Arte*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 2008, p. 202; G. SOLFERINO, *Un capolavoro di Giuseppe Picano in Calabria. L'Immacolata Concezione di Bivongi*, in "Calabria Sconosciuta", 31, 2008, pp. 19-20. E. VALCACCIA, *Scultura lignea del Settecento a Napoli. Nuovi spunti e proposte*, Castellammare di Stabia 2018, pp. 35-48.

³ Ivi, pp. 38-42.

⁴ L'opera è collegata ad una polizza di pagamento datata 21 marzo 1774 la cui copia si conserva nell'archivio parrocchiale di Gesualdo (G. PETRUCCI, *Giuseppe Picano...*, 2017, pp. 127-128, 240).

⁵ Già attribuita per via stilistica, l'opera si conferma a Giuseppe Picano grazie alla nota di pagamento del dicembre 1782 (G. SOLFERINO, *Un capolavoro di Giuseppe Picano in Calabria. L'Immacolata Concezione di Bivongi*, in «Calabria Sconosciuta», anno XXXI, n° 118, aprile-giugno 2008, pp. 19-20). Sulla scia di questa scoperta, lo studioso ha attribuito altre opere calabresi al Picano: «i busti dei Ss. Pietro e Paolo nella chiesa madre di Corigliano Calabro, il bellissimo San Michele nella chiesa eponima di Platania, la Madonna del Soccorso nella chiesa di San Gaetano a Cosenza, l'Immacolata nella cattedrale di Bisignano e il monumentale Sant'Emidio nella chiesa madre di Luzzi», e numerose Madonne: «l'Immacolata conservata nella chiesa dell'Annunziata a Giuliano in Campania, la spettacolare redazione beneventana dell'Immacolata venerata nella chiesa di San Francesco a Montesarchio, l'Immacolata della chiesa del Carmine di Gragnano, la bellissima Addolorata e angeli dolenti della chiesa di San Pietro Apostolo a San Felice a Canello, la Madonnina delle Grazie della chiesa eponima di Faicchio e ancora la rovinatissima Immacolata conservata nella chiesa madre di Soveria Mannelli» (G. SOLFERINO, *Appunti, ricerche e ipotesi sulla scultura lignea in Calabria e in Campania tra il XVII e il XIX secolo*, in "Esperide. Rivista di cultura artistica in Calabria" nn. 15-16, anno VIII, 2° semestre 2015, pp. 111-129; a p. 125).

in Portosalvo a Napoli⁶ e quella, documentata della Chiesa Madre di Grottaglie, del 1788⁷.

Un punto fermo del suo catalogo è la monumentale *Immacolata* della chiesa di Santa Margherita di Agira (Enna), firmata e datata 1791⁸ (Fig. 3). A una data ormai inoltrata, in piena epoca neoclassica, Picano sfoggia una movimentata composizione tardobarocca, con un ampio panneggio crepitante di pieghe e due angeli in pose acrobatiche. Non si tratta della sua unica opera in Sicilia, poiché vanno almeno menzionati anche il *San Vincenzo Ferreri* e il *San Vito* di Regalbuto⁹, quest'ultimo firmato e datato 1790, oltre ad una serie di convincenti attribuzioni che si vanno accumulando intorno al suo nome.¹⁰ La presenza di sculture lignee napoletane in Sicilia si va confermando tutt'altro che sporadica, come ormai dimostra la bibliografia più recente, e si può facilmente pronosticare che l'estendersi della ricerca porterà numerose altre aggiunte.

La piccola *Immacolata* di Palermo trova riscontro, tra le opere documentate, soprattutto con la scultura di Gesualdo, la più antica tra quelle menzionate, nella quale i lineamenti più minuti ricordano ancora le opere del padre Francesco Antonio; nelle versioni successive, i tratti saranno più marcati e le espressioni più severe, mentre i panneggi tenderanno a dilatarsi, in un'accentuazione barocca della composizione.



Fig. 2, Giuseppe Picano (attr.), *Immacolata*, legno intagliato, dipinto e parzialmente dorato, collezione privata

⁶ *Ibidem*. Vedi anche G. PETRUCCI, *Giuseppe Picano...*, 2017, pp. 148-150.

⁷ Il documento è pubblicato in: M. PASCULLI FERRARA, in *Confraternite, arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, a cura di C. Gelao, 1994, p. 130.

⁸ In realtà l'opera risultava già terminata nel 1787, ma, secondo una cronaca dell'archivio parrocchiale di Agira, fu trattenuta a Napoli poiché «la Commissione Reale per le Belle Arti (...) non voleva permettere che dalla Capitale uscisse questo capolavoro» (G. PETRUCCI, *Giuseppe Picano...* 2017, p. 136, n. 43).

⁹ G. PETRUCCI, *Giuseppe Picano...*, 2017, pp. 130-132.

¹⁰ Su Picano in Sicilia cfr.: V. DI PIAZZA, *ad vocem*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura*, vol. III, a cura di B. Patera, Palermo 1994, p. 263. L'*Immacolata* di Agira e il *San Vito* di Regalbuto sono citati anche in: P. Russo, *Scultura in legno nella Sicilia centro-meridionale. Secoli XVI-XIX*, Messina 2009, p. 69. A Picano viene ricondotta anche la statua dell'*Addolorata* della chiesa di Sant'Agostino Licata: C. CARITÀ, *Il santuario dell'Addolorata di S. Agostino in Licata*, Caltagirone 1982, p. 20. L'opera, oltre ad essere citata da T. FITTIPALDI, *Scultura Napoletana del Settecento*, Napoli 1980, p. 69, è menzionata pure da F. DI PALO, *La fabbrica de santi. Francesco Verzella e le botteghe del Picano, Testa, Citarella. Aspetti e firme della scultura in legno napoletano dell'Ottocento tra 'capiscuola' comprimari allievi epigoni*, Foggia 2020, pp. 79-83, che attribuisce allo scultore pure il S. Antonio da Padova della chiesa di San Francesco d'Assisi di Licata.

Diverse segnalazioni di opere siciliane riconducibili plausibilmente a Giuseppe Picano mi giungono da Salvatore Anselmo, che ringrazio, rimandando al suo prossimo contributo intitolato *La scultura lignea del settecento nella Sicilia occidentale tra importazioni da Napoli e scuole locali*, in corso di stampa in "Napoli Nobilissima", oltre che nella sua prossima monografia, che tratterà della scultura lignea settecentesca nell'intero territorio siciliano.



Fig. 3, Giuseppe Picano, *Immacolata*, legno intagliato e dipinto, Agira (Enna), chiesa di Santa Margherita

L'attribuzione a Giuseppe Picano trae sostegno dal confronto ravvicinato, che affido alle immagini, tra le due piccole Immacolate di Palermo e di Capri. Quest'ultima si avvicina maggiormente ai modelli più tardi del maestro, a partire dagli anni ottanta, come l'Immacolata di Bivongi e la sua quasi copia napoletana di Santa Maria in Portosalvo, ipotesi suggerita anche dalla data oggi frammentaria inscritta sul basamento, che si potrebbe leggere come 1795¹¹. Differenze di tipo compositivo, che nulla tolgono alla sostanziale identità di stile delle due figure.

La riconoscibilità dell'impronta picanesca su queste piccole sculture non è compromessa dalla differenza di scala rispetto alle statue a dimensione naturale di Gesualdo, Grottaglie e Agira. Le sculture venivano progettate, molto probabilmente, attraverso bozzetti e modelli in terracotta, dai quali si trasportavano le misure sui masselli di legno, con la possibilità di aumentare o diminuire la scala, garantendo così la

conformità dell'opera finale, anche se eseguita dalla bottega, rispetto alle volontà del maestro. La pratica della terracotta da parte di Giuseppe Picano è testimoniata quantomeno dalla sua attività di scultore presepiale¹² e, più in generale, è documentata la sua consuetudine con altri materiali scultorei: Giuseppe Sanmartino, lo coinvolse nel 1758 per gli stucchi della facciata dei Ss. Filippo e Giacomo¹³ e nell'esecuzione degli angeli in cartapesta dell'altare maggiore della certosa di San Martino¹⁴. Nel 1781 Picano viene pagato per "tutte le sculture di marmo e stucco coi loro modelli" dell'altare maggiore della chiesa dell'Annunziata a Napoli¹⁵.

Gli sono state attribuite alcune sculture in terracotta, tra le quali un paio di busti di *San Giuseppe col Bambino*, vicini alla splendida versione in legno che lo scultore rea-

¹¹ R. CASCIARO, Scheda in *Sculture...*, 2007, p. 322.

¹² Sull'attività presepiale di Giuseppe Picano resta fondamentale il contributo di Gennaro Borrelli: G. BORRELLI, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, vol. II, pp. 227-228.

¹³ V. RIZZO, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino*, parte II, in "Napoli Nobilissima", XVIII, 1979, p. 145.

¹⁴ E. CATELLO, *Giuseppe Sanmartino (1720-1793)*, Napoli 2004, p. 182.

¹⁵ T. FITTIPALDI, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980, pp. 197-198.

lizzò per la chiesa napoletana di Sant'Agostino alla Zecca, firmato e datato 1771¹⁶. La modellazione in argilla ammorbidisce qualche passaggio, soprattutto nei panneggi, più taglienti nel busto ligneo.

In questa occasione vorrei proporre il nome di Giuseppe Picano per un busto di *Immacolata* in terracotta in collezione privata a Milano¹⁷ (Fig. 4), tecnicamente simile ai due busti di San Giuseppe: in tutti e tre i pezzi la terracotta è di un colore rosato, molto spessa, con alcuni fori per evitare lesioni durante la cottura e alcune evidenti aggiunte di materiale, visibili dal retro o da sotto, per la modellazione dei panneggi.



Fig. 4, Giuseppe Picano (attr.), *Vergine Annunciata* (?), Milano, collezione Mottola

La terracotta di Milano si può confrontare con l'*Immacolata* di Egira, di cui condivide la posa e la fisionomia, oltre che il trattamento di numerosi dettagli, dalle mani morbide con le caratteristiche fossette all'attacco delle dita, alle onde lanose dei capelli, alle increspature del pannello. Vale anche qui la differenza rispetto alla versione in legno: viene meno il dettaglio più inciso, si ammorbidiscono alcuni passaggi.

Non vi sono segni di rotture, il busto sembra nascere come tale, al pari delle tre citate versioni del San Giuseppe; non credo che il busto fosse assemblato ad un altro pezzo raffigurante la porzione inferiore del corpo, poiché la composizione appare compiuta in sé stessa. Caso mai, potrebbe non trattarsi di un'*Immacolata*, mancando del tutto gli attributi iconografici di quel soggetto, piuttosto un'*Annunciata*, cui doveva

¹⁶ L'opera venne già pubblicata da Ferdinando Bologna nel catalogo della mostra *Sculture lignee nella Campania*, a cura di F. Bologna, R. Causa, Napoli 1950, p. 192; da allora ha goduto di una ininterrotta fortuna critica. Una terracotta quantomeno ispirata allo stesso modello, se non direttamente eseguita dal Picano, è passata ad un'asta Pandolfini nel 2016 (Firenze, 19 ottobre 2016, asta 0190, <https://www.pandolfini.it/it/asta-0190/giuseppe-picano.asp>); un'ulteriore versione in terracotta (44x33 cm) ad un'asta Sisman a Parigi (<https://www.galeriesismann.com/artwork/780808/18000/attributed-to-giuseppe-picano-1716>).

¹⁷ Il busto misura cm. 64x59x28 ca. e si trova nella collezione del sig. Dario Mottola a Milano.



Fig. 5, Confronto tra l'*Immacolata* in Santa Caterina a Palermo (a sinistra) e l'*Immacolata* già in coll. priv. a Capri (a destra)

fare da pendant un busto dell'arcangelo Gabriele.

La policromia visibile oggi è quella originale, la gamma delle tinte pastello apparenta l'opera ai dipinti di Francesco De Mura, il pittore al quale il maturo Giuseppe Picano sembra guardare con più interesse; immancabile comunque il cercine che si avvolge asimmetrico intorno ai capelli, di colore giallo senape, una sorta di marchio di fabbrica. Citando un'acuta osservazione di Solferino, «Questo virtuosismo plastico, apparentemente insignificante

sul piano formale giacché equiparabile ad un *vezzo*, costui invece una delle 'sigle' più significative della maturità settecentesca», che da Domenico Antonio Vaccaro, passando per il Sanmartino, furono adottate da «numerosi maestri coevi e successivi, a partire da Giuseppe Picano, Giuseppe Sarno, Giovan Battista e Francesco Verzella e, in seconda battuta, i 'consumatori' di questo linguaggio, Giuseppe Verzella, Arcangelo Testa e Francesco Saverio Citarelli»¹⁸.

Il quadro così efficacemente delineato rappresenta il *parterre* dei protagonisti del nostro discorso. In particolare Giuseppe Sarno¹⁹ interpreta gli stessi soggetti di Picano con un'aderenza quasi palmare, ma con una movimentazione leggermente smorzata dei panneggi, una compostezza delle pose in odore di incipiente neoclassicismo e un addolcimento delle espressioni²⁰: caratteristiche che si attagliano piuttosto bene anche all'*Immacolata* di Palermo, se non fosse per quel guizzo vitale più tipico e quasi inimitabile del Picano, qui espresso da quella nervosa serpentina in cui si compone la figura (Fig. 5).

¹⁸ G. SOLFERINO, *Appunti...*, 2015, pp. 120-121.

¹⁹ I documenti su Giuseppe Sarno si datano tra 1764 e 1820 (G. FILANGIERI, *Indice degli artefici delle arti maggiori e minori, la più parte ignoti o poco noti, sì napoletani e siciliani, sì delle altre regioni d'Italia o stranieri, che operarono tra noi, con notizia delle loro opere e del tempo dei loro esercizi, da studii e nuovi documenti raccolti e pubblicati*, vol. II, Napoli 1891, p. 426). Un aggiornamento degli studi sul Sarno si trova in E. VALCACCIA, *Scultura lignea...*, 2018, pp. 65-70

²⁰ Tra le opere del Sarno che presentano analogie con la statua di Palermo segnalò l'*Immacolata* di San Nicola a Prignano Cilento, del 1764, e quella di Cisternino, del 1793 ([https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/3746341/Sarno+Giuseppe+\(1793\),+Scultura+in+legno+della+Immacolata](https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/3746341/Sarno+Giuseppe+(1793),+Scultura+in+legno+della+Immacolata))

Giovanni Fulgoni scultore e restauratore tra Roma e Parigi

CHIARA PIVA, SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

«Della vita di Giovanni Fulgoni non sappiamo nulla»; così scriveva Maria Giulia Barberini nel catalogo della mostra *Aequa Potestas* presentandone l'unica opera nota, un bassorilievo in terracotta conservato all'Accademia di San Luca con cui Fulgoni nel 1789 vinse il primo premio per una classe di scultura (Fig. 1)¹. In effetti fino ad oggi questo scultore è rimasto una figura sfuggente, assente dal *Dizionario Biografico degli Italiani* e perfino dall'*Enciclopedia Metodica* di Pietro Zani².

È ora possibile collocarlo in quell'ambiente culturale che si animava a Roma intorno al commercio delle antichità e ai restauri per il museo Pio-Clementino, essendo andato ad abitare negli ultimi anni del Settecento nella parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, dove dimoravano molti artisti della capitale pontificia, compresi gli scultori Vincenzo e Camillo Pacetti, Francesco Righetti, Francesco Franzoni e Lorenzo Moglia³. Questo presumibilmente fu il contesto della sua formazione, tanto che Vincenzo Pacetti nel 1808 si riferiva a lui come ad uno dei suoi amici⁴. Queste devono essere state le frequentazioni fondamentali che lo portarono negli anni successivi ad essere impiegato per i più importanti musei di antichità tra Roma e Parigi.

¹ M.G. BARBERINI, *Tantum sculptor et arte favet. Appunti per gli scultori dei concorsi dell'Accademia di San Luca*, in *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, a cura di A. Cipriani, Roma 2000, pp. 85-85, 108. Per il premio cfr. Archivio Storico Accademia di San Luca (AASL), *Congregazioni*, vol. 54, ff. 97^r, 103^r e vol. 55, f. 10^r. La terracotta (cm 56,5 x 77) è nella collezione all'inv. 00010; cfr. *Diario Ordinario*, n. 1504, 30 maggio 1789, p. 14.

² Esiste un'unica breve voce biografica di M.A. DE ANGELIS, in *Kustler Lexicon* online dove si dice nato intorno al 1770 e viene riportata la data di morte (10 agosto 1844) senza ulteriori riferimenti.

³ Archivio Storico del Vicariato di Roma (ASVR), *S. Andrea delle Fratte, Stati d'anime*, 1792; cfr. M. CATTANEO, *Eresia e libertinismo nella Roma di fine Settecento*, in "Roma moderna e contemporanea", IX, 2001, p. 176, nota 4. A differenza degli altri scultori del Museo Pio-Clementino Fulgoni non risulta ancora censito nel 1775; cfr. A. Pampalone, *Parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte*, in *Artisti e artigiani a Roma*, a cura di E. Debenedetti, Roma 2004, p. 102.

⁴ Il 12 ottobre 1808 Pacetti annota «Oggi è arrivato il secondo convoglio i miei amici Piroli e Fulgoni. Vedremo se mi proporranno la statua del Giove colossale per il Museo»; i due scultori erano andati a congedarsi da Pacetti poco prima della partenza; cfr. *Roma 1771-1819. I giornali di Vincenzo Pacetti*, a cura di A. Cipriani, et al., Pozzuoli 2011, p. 349.



Fig. 1, Giovanni Fulgoni, 1789, *Saul e l'ombra del profeta Samuel*, bassorilievo in terracotta, cm 56,5x77, Roma, Accademia di San Luca, inv. 10

Quell'insieme stretto di collaborazioni e società di affari che legavano scultori e restauratori romani di fine Settecento deve avergli fornito buone credenziali⁵, perché sul finire del 1807 Pierre Adrien Pâris lo scelse come responsabile per l'imballaggio e il trasporto delle sculture antiche della collezione Borghese vendute a Napoleone⁶. Si trattò, come è noto, di un episodio emblematico, che non mancò di suscitare polemiche reazioni per la sottrazione da Roma di un patrimonio da sempre esposto al pubblico godimento⁷. Per questo durante le operazioni di imballaggio Pâris, preoccupato dei

⁵ R. CARLONI, *Società e collaborazioni di bottega nella Roma di fine Settecento. Gioacchino Falcioni e Ferdinando Lisandroni, Francesco Moglia e Vincenzo Pacetti*, in "Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon", 15, 2015, pp. 305-332.

⁶ E. DEBENEDETTI, *Pierre Adrien Pâris e la collezione di antichità della Villa Borghese detta Pinciana*, in *Collezionismo e ideologia. Mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1991, pp. 223-257, in part. 223-239; P. PINON, *Pierre Adrien Pâris (1745-1819) architecte et les monuments antiques de Rome et de la Campanie*, Rome 2007, in part. pp. 17-28. Tra i collaboratori di Pâris compaiono anche Louis Gerard, Carlo Lucangeli e Monsieur Bocchini.

⁷ K. HERMANN FIORE, *Antonio Canova 1807: un memoriale a Pio VII in difesa del diritto del popolo romano contro la vendita dei marmi della collezione Borghese*, in *Villa Borghese. Storia e gestione*, a cura di A. Campitelli, Milano 2005, pp. 113-129.

danni che quei capolavori avrebbero potuto subire nel viaggio verso Parigi, più volte aveva sollecitato la presenza di uno scultore specialista di antichità. Dominique Vivant Denon aveva inizialmente pensato a Mariano Giosi, uno scalpellino proveniente dal laboratorio di restauro del Vaticano, che aveva già collaborato al trasporto delle sculture da Roma a Parigi nel 1798 ed era in quel momento impiegato al Louvre⁸. A fronte dell'indisponibilità di Giosi a spostarsi, Pàris scelse Fulgoni, precisando come avesse accettato non per il limitato trattamento economico offertogli dai francesi, ma solo «par la raison que les Artistes dans ce moment malheureux sont sans occupation à Rome»⁹.

Considerato «zéle, attentif et honnête»¹⁰, Fulgoni progettò la disposizione delle sculture nelle casse e i sistemi di ancoraggio interni, utilizzati per impedire danneggiamenti, come dimostrano gli appunti conservati tra le carte di Pàris¹¹. La sua competenza era in quel momento preziosa, tanto che l'architetto francese si raccomandò di attendere l'arrivo dello scultore a Parigi prima di aprire gli imballaggi, poiché solo Fulgoni conosceva la disposizione dei capolavori all'interno delle casse¹².

Lo scultore partì da Roma il 3 agosto del 1808 con il secondo convoglio della vendita Borghese, quello che conteneva molte delle opere più importanti della collezione, come il *Gladiatore*¹³ (Fig. 2 e Fig. 3) e il *Vaso Borghese*, cui si aggiunsero l'*Ebe* e il gruppo di *Amore e Psiche* di Canova fatte consegnare all'Imperatrice¹⁴.

Si può stabilire con buona certezza che giunse nella capitale francese ai primi di ottobre e venne immediatamente assunto come restauratore di sculture nel laboratorio del Louvre¹⁵.

⁸ C. PIVA, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*, Roma 2007, pp. 174, 232.

⁹ Presso la Bibliothèque Municipale de Besançon (BMB) sono conservati i manoscritti di Pierre Adrien Pàris, che sono stati totalmente digitalizzati; faccio qui riferimento al *ms Pàris 13, Journal des commissaires nommés par Son Excellence le Ministre de l'intérieur dans son arrêté du 13 octobre 1807, pour ordonner et surveiller le déplacement, l'encaissement et le transport de tous les objets d'antiquité de la villa Borghèse à Rome*, f. 22; il 22 dicembre 1807 annota: «pour diriger et surveiller les déplacements et les encaissements. Le traitement que nous lui faisons n'est pas suffisant et il ne l'accepte que. Ainsi lui avons nous promis une bonne gratification soit dans le courant soit à la fin du notre travail si nous sommes contents de son zèle».

¹⁰ «N'ayant qu'obtenir Mariano, qui reste à Paris, nous lui avons substitué Furloni <sic> sculpteur examiné dans les encaisseurs zélé, attentif et honnête et nous lui donnera 18 piestres pour mois»; BMB, *ms Pàris 13*... f. 26.

¹¹ A conferma che fu l'italiano a sovrintendere alla disposizione delle sculture nelle casse sono anche BMB, *Ms Pàris 15-19*, 5 volumi intitolati *Plans et dimensions de toutes les caisses employées pour l'emballage et l'envoi en France des antiques de la villa Borghèse, entre le mois de novembre 1807 et le mois d'août 1808* dove sul verso di ciascun foglio sono disegnate le immagini delle casse, mentre sul recto il contenuto. I volumi sono redatti in italiano con la scrittura di Fulgoni. Sugli aspetti economici dell'operazione M.-L. FABRÉGA-DUBERT, *La collection Borghèse au musée Napoléon: économie d'une acquisition impériale*, in "Journal des savants", 1, 2011, pp. 141-167.

¹² BMB, *Ms Pàris 13, Journal des commissaires*, f. 93.

¹³ I due disegni sono inseriti negli appunti di Paris; in BMB, *Ms Pàris 21, Correspondance échangée entre Paris et le ministre de l'intérieur au sujet du transfert des objets d'art de la villa Borghèse*, ff. 98-99; ai ff. 95-97 è inclusa una spiegazione della tecnica di imballaggio del *Gladiatore*, con sostegni di peperino «qui est forte et légère»; si legge inoltre la raccomandazione di utilizzare i romani Francesco Tedeschi, tassellatore, oppure Antonio Reali. Per Francesco Tedeschi, cfr. C. PIVA, *Restituire l'antichità*... , 2007, pp. 181-183 e *passim*.

¹⁴ Cfr. M.-L. FABRÉGA-DUBERT, *La collection Borghèse au musée Napoléon*, Paris 2009.

¹⁵ La documentazione relativa all'impiego di Fulgoni al Louvre è in Archives Nationales, s. O.2, bb. 821-855.



Fig. 2, Anonimo, 1807, *Schema per l'imballaggio del Gladiatore Borghese*, inchiostro su carta, Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms Paris 21, f. 98

stema analogo a quello romano, dove la continuità degli incarichi nel tempo assicurava ai restauratori un salario regolare e al conservatore un rapporto di fiducia che garantiva la massima specializzazione e la qualità dei risultati¹⁸.

Era allora «premier restaurateur des Antiques» Bernard Lange, scultore formatosi all'Accademia di Tolosa, che alla fine del Settecento aveva trascorso alcuni anni a Roma nella bottega di Carlo Albacini, legandosi così a Visconti¹⁹. Insieme a lui, oltre a Fulgoni, venne impiegato Gioacchino Lucarelli, anche lui uno specialista proveniente dal laboratorio del Vaticano²⁰.

Qui infatti Ennio Quirino Visconti, responsabile della sezione delle antichità, organizzò l'attività dei restauratori in modo molto simile a quanto aveva fatto al museo Pio-Clementino in Vaticano, dove nell'ultimo trentennio del Settecento era stato allestito un enorme laboratorio di restauro alle sue dipendenze¹⁶. La necessità di garantire la massima qualità formale delle integrazioni, questione ormai imprescindibile per la sensibilità dell'epoca, insieme all'esigenza di controllare l'operato dei restauratori fin nei minimi dettagli, avevano favorito la creazione di un gruppo di specialisti dalle riconosciute capacità¹⁷.

Dallo spoglio dei documenti dagli Archives Nationales francesi emerge con chiarezza come al Louvre Visconti organizzò un si-

¹⁶ C. PIVA, *Restituire l'antichità...*, 2007, in part. pp. 159-239.

¹⁷ EADEM, *Restoring and Making Sculpture in Eighteenth-Century Rome: a Shared Practice*, in *Rome, Travel and the Sculpture Capital, c.1770-1825*, T. Macsotay (ed.), London-New York, 2017, pp. 31-57. Sulla considerazione dei restauratori romani in Francia anche D. GALLO, *Ennio Quirino Visconti e il restauro della scultura antica, in Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, il mito*, in "Analecta Romana Instituti Danici", suppl. vol. 18, pp. 101-122, in part. 114 e p. 121, nota 86.

¹⁸ Questo sistema di pagamento riproduce esattamente l'organizzazione del lavoro voluta Visconti a Roma: ciascun restauratore presentava all'amministrazione del museo una dichiarazione con le ore lavorate, dichiarazione che veniva accettata e firmata ogni trimestre dal direttore Denon.

¹⁹ P. MESPLÉ, *Notes et documents sur le sculpteur Bernard Lange*, Toulouse 1960; M.-L. BOQUIEN, *Bernard Lange et la restauration des antiques au Louvre dans la première moitié du XIXe siècle*, in "Techne", 38, 2013, pp. 40-46.

²⁰ Cfr. P. MESPLÉ, *Notes et documents...*, 1960. I pagamenti sono in ANF, bb. O/2/820-842. Per Lucarelli cfr. C. PIVA, *Restituire l'antichità...*, 2007, pp. 172-175.

Fulgoni fu nuovamente coinvolto nelle operazioni di trasporto al momento del ritorno delle sculture a Roma dopo la caduta di Napoleone. In quella difficile missione Canova più volte aveva manifestato la preoccupazione per la delicatezza delle operazioni e da una lettera di Caccia del 1816 si deduce che Fulgoni assolvesse allora al compito di custodire le casse del Vaticano e delle antichità Albani, tanto da opporsi alla richiesta di svincolarne alcune per dirottarle verso il principe di Monaco²¹.

In ogni caso seguendo il destino delle sculture su cui aveva lavorato, Fulgoni a partire dall'aprile 1816 venne assunto ai Musei Vaticani come «Custode dei Magazzini, avente in aggiunta alla custodia dei Monumenti»²². Qui avviò, insieme a Pietro Meres, una massiccia campagna di manutenzione delle sculture del Pio-Clementino rientrate da Parigi, con l'obiettivo di «riassestare» tutti i tasselli sconnessi, sostituire i perni non più efficaci e soprattutto compiere una diffusa patinatura, operazione che doveva accordarle al rinnovamento della coloritura delle sale²³.

Negli anni successivi periodicamente segnalò il precario stato di conservazione di alcune statue e in diversi casi si occupò di piccoli interventi di restauro sia per il museo Chiaramonti sia per il Braccio Nuovo²⁴.

In quest'epoca Fulgoni si firmava «Verificatore di tutte le restaurazioni che si fanno in grande ne' Musei Pontifici e scultore della piccola restaurazione del Museo Vaticano,

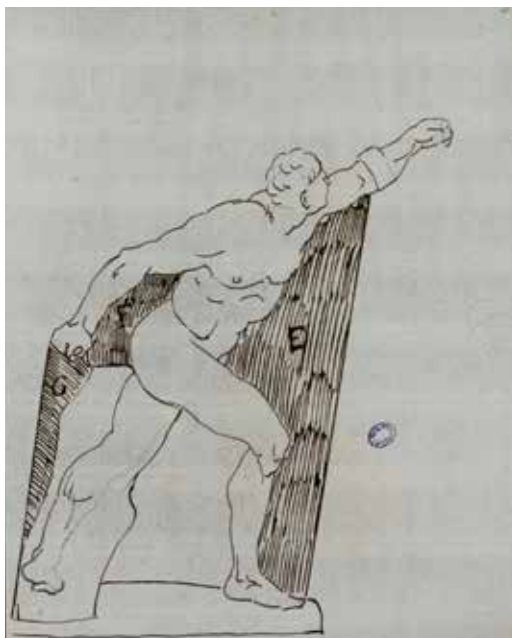


Fig. 3, Anonimo, 1807, *Schema per l'imballaggio del Gladiatore Borghese*, inchiostro su carta, Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms Pâris 21, f. 99

²¹ Si veda una lettera di Caccia a Canova del 26 marzo 1816, in *Epistolario*, a cura di H. Honour-P. Mariuz, Roma 2002, p. 168.

²² Archivio Storico Musei Vaticani (ASMV), b. 5; Archivio Segreto Vaticano (ASV), *Computisteria*, b. 5390 (ex1446).

²³ ASMV, b. 3.

²⁴ Nel museo Chiaramonti restaura le teste ad alcune sculture di anatre (inv.663) e una mano della statua di Rutilia (inv. 1314), integra due dita della mano sinistra del gruppo di Ercole e Telefo (inv.1695) allora nella Sala Rotonda, mentre al Braccio Nuovo restaura il dito indice della mano destra della statua di Claudio maggiore del naturale (inv. 2221), una coscia al Satiro sedente (inv. 2277) e le dita dell'Erma di Bacco (inv. 2298); ASMV, b.7, fasc. 10, n. 9, n. 12.

e Custode de' Magazzini». Come custode prendeva in consegna le opere che emergevano dagli scavi o che venivano acquistate dal pontefice²⁵; allo stesso tempo almeno fino alla metà degli anni Trenta continuò a restaurare per i Musei Vaticani e per i Musei Capitolini²⁶. Dimostrando ancora una notevole personalità e l'orgoglio della propria formazione, in questa occasione, a dispetto della tendenza del momento, Fulgoni sembra recuperare i materiali e le tecniche più raffinati della tradizione settecentesca.

²⁵ R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, Roma 2000, vol. VI, p. 253.

²⁶ Su questo C. MANNONI, *Integrazione o pura manutenzione? Gli interventi di Giuseppe Franzoni, Michele Ilari, Domenico Piggiani e Antonio d'Este sulle sculture del Museo Capitolino (1805-1838)*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, atti del convegno a cura di M.B. Failla et al., Roma 2013, pp. 471-483, in part. p. 476, 481.

Una fonte rodiniana per la *Faunetta* di Domenico Trentacoste

DAVIDE LACAGNINA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

La *Faunetta* palermitana di Domenico Trentacoste (Palermo, 1859 - Firenze, 1933) (Fig. 1) merita ancora qualche riflessione sul fronte della cultura internazionale del suo autore, solitamente confinata al recupero dell'antico o alla ripresa della più illustre tradizione della statuaria toscana quattro-cinquecentesca: rimandi corretti, tanto più con riferimento alla produzione della maturità, ma parziali e, se ideologicamente considerati, prossimi a scivolare verso quella deriva nazionalista che ha propiziato l'approdo dell'opera nel capoluogo isolano ma ha anche compromesso la fortuna dello scultore sul lungo tempo¹. La micro e la macrovicenda riflettono in egual misura l'ambiguità della posizione di Trentacoste nel dibattito dell'epoca e se per un verso legittimano la feroce stroncatura di Ardengo Soffici – «questo camaleonte della scultura (...) modella (...) con la devota impersonalità d'un mestierante»² – per altro verso colgono solo l'aspetto più appariscente e insieme superficiale del suo lavoro, fin troppo facile bersaglio dell'anti-accademismo vociano e dello spirito contestatario di una più giovane generazione di artisti in cerca di un riconoscimento ufficiale³. Questo pregiudizio continua a condizionare in negativo la lettura della cultura italiana in età giolittiana, d'uno con quella "italietta" che il regime fascista aveva ridicolizzato, stendendo una lunga ombra sulla comprensione di uno dei momenti più importanti della costruzione del Paese nel novero delle più avanzate e moderne democrazie occidentali⁴. Il contributo degli artisti, specialmente nelle più qualificate proposte di respiro internazionale, è stato fondamen-

¹ Assai esigua la letteratura recente sull'artista. Si veda la voce *Trentacoste, Domenico*, in A. PANZETTA, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, II, Torino 2003, p. 910, con bibliografia precedente. Amico ed esegeta di lungo corso dell'artista è stato Ugo Ojetti, cui in larga parte si deve l'interpretazione "conservatrice" della sua opera, e per la quale rinvio a G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico d'arte*, Firenze 2004, *passim*. Della stessa autrice, su questa falsariga, sulle fonti toscane della produzione dell'artista, *Su alcune sculture di Domenico Trentacoste*, in "Artista", 2, 1990, pp. 192-207.

² A. SOFFICI, *I Tre*, in "La Voce", I, 14 ottobre 1909, poi in *Scoperte e massacri. Scritti sull'arte*, Firenze 1919, ed. cons. Firenze 1976, p. 150. L'articolo era dedicato agli scultori Leonardo Bistolfi, Pietro Canonica e Trentacoste. Si veda nel merito anche V. TRIONE, *Dentro le cose. Ardengo Soffici critico d'arte*, Torino 2001, p. 204.

³ E. GENTILE, "La Voce" e l'età giolittiana, Milano 1972.

⁴ A.W. SALOMONE, *L'età giolittiana*, Torino 1949; G. CAROCCI, *Giolitti e l'età giolittiana*, Torino 1961; E. GENTILE, *Le origini dell'Italia contemporanea. L'età giolittiana*, Roma-Bari 2003.



Fig. 1, Domenico Trentacoste, 1910-1915?, *Faunetta*, marmo, Palermo, Galleria d'arte moderna "Empedocle Restivo", © Fondazione Ragghianti, Lucca

tale in tal senso⁵. Recuperare le matrici europee del lavoro di Trentacoste, nonostante la sua controversa ricezione (o forse proprio in ragione di essa), significa dunque restituire la sua opera alla più autentica vocazione modernista della migliore ricerca artistica coeva e il suo contesto a quel «rigoglio di cultura» che Benedetto Croce riconobbe come indiscutibile merito ai governi liberali di Giovanni Giolitti, malgrado i limiti e gli insuccessi della sua azione politica⁶.

Le ben note e documentate circostanze dell'ingresso della scultura nella Galleria d'arte moderna di Palermo, fra malintesi, malumori e lungaggini amministrative, confermano questo equivoco: da un lato i valori rassicuranti di una cultura nazionale dai caratteri certi e riconoscibili, al riparo della tradizione; dall'altro il tentativo di allineamento a una sensibilità arti-

stica più moderna attraverso cui coltivare l'ambizione di una rinascita intellettuale per la città e per l'intera regione⁷. Fu così che dopo la presentazione del modello in gesso nella prima edizione della mostra *Pro Patria Ars* nel 1916 – subito salutata come la prova del fatto che Trentacoste «ha ricollegata prodigiosamente la sua arte a quella degli antichi statuari» nel giudizio di Francesco Colnago⁸, membro del comitato esecutivo della rassegna, con Giuseppe Ardizzone e Vittorio Ducrot – un esemplare in marmo fu inviato da Firenze per la seconda edizione della stessa mostra nel 1917, previo impegno all'acquisto dell'opera da parte del Municipio di Palermo, in sostituzione del gesso che l'anno prima era stato indebitamente trattenuto in galleria. Le tre edizioni della rassegna (1916, 1917 e 1918), la selezione degli artisti invitati, le aperture sul fronte della

⁵ È l'impianto, stimolante e insuperato, della mostra *Italiae. L'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910*, sous la direction de G. Piantoni-A. Pingeot, Paris-Turin 2001.

⁶ Un bilancio recente, e molto equilibrato, di questo momento è ancora in M.L. SALVADORI, *Giolitti. Un leader controverso*, Roma 2020.

⁷ Così nei desiderata di Colnago, *dominus* della mostra: L. LOMBARDI, scheda XII.5, in *Galleria d'arte moderna di Palermo. Catalogo delle opere*, a cura di F. Mazzocca et al., Cinisello Balsamo 2007, p. 310.

⁸ F. COLNAGO, *L'Esposizione d'arte. I siciliani*, in "Giornale di Sicilia", 1-2 giugno 1916.

grafica e delle arti decorative, gli acquisti operati, così come la scelta stessa del luogo in cui le mostre furono ordinate – il modernissimo Kursaal Biondo di Ernesto Basile inaugurato nel 1913 – e il coinvolgimento dello stesso architetto anche nell’allestimento delle sale, dicono molto di più del patriottismo di un’impresa voluta per raccogliere fondi da destinare al fronte⁹: non solo le esposizioni s’ispiravano, nel loro impianto generale, ancorché in sedicesimo, alle ultime edizioni prebelliche della Biennale di Venezia e alle mostre “internazionali” della Secessione romana, ma ne ricalcavano anche gli indirizzi culturali, fra larghe concessioni al gusto corrente e moderate aperture al modernismo internazionale¹⁰.

La produzione di Trentacoste si situa in questa “terra di mezzo” e il recupero della fonte visiva che si propone in questa sede per la sua *Faunetta* ribadisce la tensione sperimentale della sua scultura, in linea con le più avanzate frange della più qualificata produzione contemporanea, nel confronto soprattutto con la lezione di Auguste Rodin: un punto di riferimento certo, per tutta una generazione di artisti italiani, per ricerche plastiche che potessero dirsi realmente moderne¹¹. Trentacoste si era trasferito stabilmente a Parigi nel 1880 e aveva esposto regolarmente al *Salon de la Société des artistes français* dal 1881 al 1889 e dal 1893 al 1895, in anni in cui anche il maestro francese era presente in mostra¹². In quel contesto lo scultore italiano aveva privilegiato, come del resto aveva



Fig. 2, Auguste Rodin, 1883?, *Cariatide à la pierre*, bronzo, fotografia di Jean Limet, Parigi, Musée Rodin, © Musée Rodin

⁹ C. BAJAMONTE, «Fumano intanto le rovine di Verdun». *Mostre d'arte a Palermo durante la Grande guerra*, in “Annali di critica d’arte”, IX, 2013, pp. 577-592.

¹⁰ Rinvio da ultimo al mio *Through the Lens of Vittorio Pica. Art Criticism and Collecting at the Venice Biennale, 1912-1926*, in “Journal of Modern Italian Studies”, XVI, 4, 2021, pp. 400-424.

¹¹ F. FERGNONZI, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1888-1915) 1 e 2*, in “Prospettiva”, 89-90, 1998, pp. 40-73, e 95-96, 1999 (2000), pp. 24-50. A Fergonzi si devono i primi affondi sulle fonti rodiniane della scultura di Trentacoste, con particolare riferimento al *Seminatore* (1902), al *Caino* (1903) e al più tardo *Nudo di donna* (1910).

¹² Si vedano i reprint dei cataloghi delle edizioni citate in P. SANCHEZ, *Les Catalogues des Salons*, Dijon 2007-2009, voll. XIII-XV e XVII.



Fig. 3, Domenico Trentacoste, 1901?, *L'anfora infranta*, marmo, già Palermo, collezione Ignazio Florio

fatto lo stesso Rodin, la produzione "ufficiale" di busti in marmo e in bronzo e di opere in gesso di soggetto storico-letterario (*Beatrice di Dante*, 1885; *Pia dei Tolomei*, 1887; *Ofelia*, 1892), con la speranza di conquistare commissioni private per ritratti o qualche più improbabile acquisto pubblico. Di là dalle opere viste al Salon (nel 1881 Rodin vi esponeva il suo *Saint Jean Baptiste prêchant*), un rapporto tra i due doveva già esistere negli anni di Trentacoste in Francia, se è ancora lui, dopo il rientro in Italia, a fare da *chaperon* a Ugo Ojetti in visita allo studio del maestro francese a Parigi nel 1900¹³.

Dell'interesse di Trentacoste per l'opera di Rodin degli anni Ottanta rimane testimonianza nel riferimento alla cosiddetta *Cariatide à la pierre* (Fig. 2) per la sua *Faunetta*. Simili nella posa acco-

vacciata e nella curva allungata in avanti della schiena, nel dettaglio delle gambe (e delle zampe) ripiegate lateralmente e del capo reclinato e nella tensione tutta moderna di una contrazione muscolare, la loro materia, in buona parte lasciata grezza (si veda soprattutto la base delle due opere), si addensa potentissima, in un nucleo sinuoso e saettante, pronta per essere liberata, in uno spasmo incontrollato, sulla superficie ruvida e nervosa dei rispettivi corpi. Concepita negli anni 1881-1882 all'interno di quello straordinario cantiere incompiuto che fu la *Porte de l'Enfer*, ora quale culmine dello stipite di sinistra, in sostituzione della *Jeune Mère à la grotte*, ora in supporto dell'*Adam* a coronamento della trabeazione, l'opera perse subito la sua originaria funzione architettonica¹⁴. In un destino comune a molte altre figure o gruppi inizialmente ideati da Rodin per la porta, già nel 1883 la cariatide veniva infatti presentata come opera autonoma in un'esposizione personale dello scultore al *Cercle des Arts libéraux* di Parigi. Non solo Trentacoste poté vederla in quella occasione (o anche prima nel celebre *Dépôt des marbres*, dove fu fotografata da Ernest Freuler), ma il fatto che proprio con riferimento alle opere in

¹³ U. OJETTI, *I creatori. Lo scultore Rodin*, in "Corriere della Sera", 20-21 agosto 1900. L'articolo ha una dedica «A Domenico Trentacoste».

¹⁴ A. LE NORMAND-ROMAIN, *Rodin*, Paris 2013, p. 58.

mostra (sculture e disegni) Rodin venisse definito da Louis de Fourcaud «*éminent statuaire [...et] dessinateur hors de pair, aux appétits tour à tour gothiques et michélangelesques*»¹⁵ poté offrire all'artista italiano più di un valido spunto di riflessione per la sua personale meditazione sulle più radicali riduzioni plastiche operate dal maestro francese negli anni Ottanta alla luce della tradizione fiorentina della sua stessa formazione, in anticipo sullo “scandalo” delle opere esposte a Venezia e del relativo dibattito che ne seguì nella critica italiana¹⁶.

Non deve sorprendere lo scarto trentennale tra la fonte rodiniana e la *Faunetta* trentacostiana, quand'anche assumessimo la prima metà degli anni Dieci del Novecento quale cronologia per la sua realizzazione sulla base della notizia della sua prima “comparsa” in gesso a Palermo nel 1916. Così come il catalogo di Rodin è puntellato da costanti rielaborazioni di idee lasciate a sedimentare per anni nel suo *atelier*, allo stesso modo l'attività di Trentacoste è caratterizzata dalla fedeltà ad alcune soluzioni ricorrenti negli anni, a partire dal tema del nudo femminile accovacciato (valga per tutti il riferimento alla *Deleritta* del 1893 al Museo Revoltella di Trieste), anch'esso di fatto un vero e proprio *leitmotiv* della statuaria rodiniana e altro punto di contatto fra le rispettive produzioni. In ragione di una tale continuità-nella-differenza, se dobbiamo ritenere che anche i due modelli in gesso della *Faunetta* conservati alla Galleria d'arte moderna di Firenze, fra cui quello verosimilmente esposto a Palermo, non sono precedenti a queste date¹⁷, è molto probabile che la memoria tardiva di Trentacoste della cariatide rodiniana sia stata riaccesa



Fig. 4, Auguste Rodin, 1883?, *Cariatide à la pierre*, gesso, fotografia di Ernest Freuler, Parigi, Musée Rodin, © Musée Rodin

¹⁵ L. DE FOURCAUD, *L'Exposition nationale des Beaux-Arts*, in “Le Gaulois”, 16 septembre 1883.

¹⁶ B. MUSETTI, *Rodin vu d'Italie. Aux origines du mythe rodinien en Italie (1880-1930)*, Paris 2017, *passim* e L. LECCI, *Auguste Rodin e le prime Biennali di Venezia (1895-1914)*, in “L'Uomo Nero”, n.s., XVII, 17, 2020, pp. 27-42.

¹⁷ C. ULIVI, schede 6760-6761, in *Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Catalogo generale*, a cura di C. Sisi-A. Salvadori, t. II, Livorno 2008, p. 1814. Una seconda *Faunetta* in marmo è documentata in mostra a Milano, alla Galleria Pesaro, nel 1920: *Mostra individuale di Domenico Trentacoste*, testo di V. Pica, Milano 1920, p. 15.

dalla presenza di un suo esemplare in bronzo all'Esposizione internazionale di Roma del 1911, in occasione del cinquantesimo anniversario dell'Unità d'Italia, divenendo così quest'ultimo un termine di datazione *post quem* per le opere in questione¹⁸. In un momento ormai di pieno riconoscimento del valore di Rodin, l'acquisizione di due suoi bronzi da parte delle due principali gallerie pubbliche romane¹⁹ offrì un autorevole precedente per indirizzare la scelta di un'opera modernissima à la Rodin – la *Faunetta* trentacostiana – in un contesto periferico, come quello palermitano, determinato a trovare una via alla modernità dentro la propria storia, campanilisticamente, nel lavoro di uno dei suoi più illustri concittadini.

Ad avvalorare questa disposizione intellettuale è forse l'esempio di un'altra opera di Trentacoste, *L'anfora infranta* (Fig. 3), esposta alla Biennale di Venezia del 1901 – l'edizione del grande trionfo di Rodin e dell'ingresso de *I borghesi di Calais* nelle collezioni della Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro – e acquistata in quella circostanza da Ignazio Florio²⁰. Il confronto schiacciante con la *Cariatide* di Rodin, adesso da un punto di vista frontale (Fig. 4), dimostra una conoscenza antica e profonda del modello francese da parte di Trentacoste, precedente alla presunta cronologia della *Faunetta* e ben al di là della notturna «scorriera nel campo (...) di Rodin» stigmatizzata da Soffici nel 1909, e rivela anche in questo caso la preferenza da parte di una delle punte più avanzate della società palermitana dell'epoca per una modernità più accessibile e meno conflittuale, in cui la novità dell'azzardo linguistico e poetico del doppio incrocio di braccia e gambe si stempera nelle forme levigate di una bellezza solo apparentemente recessiva e addomesticata.

¹⁸ Quattro in tutto le opere esposte da Rodin nel padiglione francese: *Esposizione internazionale di Roma. Catalogo della mostra delle belle arti*, Bergamo 1911, p. 182, nn. 499-502. La cariatide al n. 502. Tra le altre opere il *Busto di Jules Dalou* (n. 500) fu acquistato dalla Galleria nazionale d'arte moderna (E. DI MAJO, scheda 1.8, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, a cura di S. Pinto, Milano 2005, p. 54) e *L'Homme qui marche* (n. 499) da un gruppo di amatori che lo donarono allo Stato francese perché potesse essere collocato al centro del cortile di Palazzo Farnese, sede dell'Ambasciata di Francia a Roma, da dove poi l'opera fu trasferita dapprima, nel 1923, al Musée des Beaux-Arts di Lione e da ultimo, nel 1986, al Musée d'Orsay di Parigi.

¹⁹ Nelle esposizioni della Secessione romana del 1913 e del 1914 vennero rispettivamente acquistati la *Tête au nez cassé* dal Municipio di Roma per la costituenda collezione d'arte moderna (S. GNISCI, scheda 103, in *Comune di Roma. I Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, a cura di G. Bonasegale, Roma 1995, pp. 408-410) e *L'Âge d'airain* ancora dalla GNAM (E. DI MAJO, scheda 1.7, in *Galleria Nazionale...*, 2005, p. 53).

²⁰ *IV Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo illustrato*, Venezia 1901, p. 121, n. 24. *Quarta esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. 1901. Elenco completo delle opere vendute*, Venezia 1901, p. 4.

Bibliografia di Maria Concetta Di Natale

A CURA DI ROSALIA FRANCESCA MARGIOTTA

- Tommaso De Vigilia*, parte I, "Quaderno dell'A.F.R.A.S.", n. 4, premessa di M. Calvesi, Palermo 1974.
- Tommaso De Vigilia*, parte II, "Quaderno dell'A.F.R.A.S.", n. 5, premessa di M. Calvesi, Palermo 1977.
- I monumenti di Alcamo*, in *Alcamo nella storia*, atti del convegno (Alcamo, 7 maggio 1979) a cura di G. Cottone, Alcamo 1979, pp. 32-37.
- Mario di Laurito*, Saggi e ricerche dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Palermo, n. 1, premessa di B. Patera, Palermo 1980.
- Stato di conservazione della pittura alcamese*, in *Degrado e riuso*, atti del convegno sulla tutela dei Beni Culturali di Alcamo in rapporto alla situazione siciliana (Alcamo, Sala delle Assemblee della Cassa "Don Rizzo", 17 giugno 1978), Restauro e Società. Quaderni della Cattedra di Teoria del Restauro, Facoltà di Lettere. Università degli Studi di Palermo, n. 2/3, Alcamo 1980, pp. 215-251.
- La pittura pisana del Trecento e dei primi del Quattrocento in Sicilia*, in *Immagine di Pisa a Palermo*, atti del convegno di studi sulla pisanità a Palermo e in Sicilia nel VII centenario del Vespro (Palermo - Agrigento - Sciacca, 9-12 giugno 1982), Palermo 1983, pp. 267-283.
- Madonna delle Grazie*, scheda n. 8, in *XII Catalogo di opere d'arte restaurate*, Palermo 1984, pp. 45-49.
- La mostra dell'arte del corallo a Trapani*, in "La Fardelliana", a. IV, n. 1, gennaio-aprile 1985, pp. 113-124.
- Un codice francescano miniato del Quattrocento*, in *Arte in Sicilia (1302-1458)*, a cura di G. Bellafiore, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo. Studi e ricerche, Palermo 1986, pp. 47-60.
- 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.
- Arti minori nel Museo Diocesano di Palermo*, Quaderni dell'Archivio Fotografico delle Arti Minori in Sicilia, n. 3, Premessa di A. Buttitta, Palermo 1986.
- Conoscere Palermo*, Palermo 1986.
- Due paliotti: Presentazione di S. Rosalia e Ascensione di Cristo*, in *Tesori d'arte dei Musei Diocesani*, Torino 1986.

- Il corallo da mito a simbolo nelle espressioni pittoriche e decorative in Sicilia e Schede nn. 1, 5, 12, 13, 15, 25, 26, 38, 53, 62, 63, 64, 72, 73, 78, 87, 98, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 116, 117, 119, 120, 123, 124, 129, 130, 131, 140, 148, 149, 150, 151, 153, 155, 159, 164, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 186, 188, 190, 195, 196, 215, 216, in L'Arte del corallo in Sicilia, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale A. Pepoli, 1 marzo - 1 giugno 1986) a cura di C. Maltese e M.C. Di Natale, Palermo 1986, pp. 79-107, 150-151, 155, 162-163, 164, 166, 176, 177, 192, 208, 217-219, 220-221, 222-223, 233, 234-235, 241-242, 252, 265, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 278-279, 285, 286, 288-290, 291, 293, 294, 297, 298, 304-305, 306-307, 308-309, 322-323, 331-333, 334-335, 336, 337, 339, 341, 348-349, 356, 359, 360-361, 362-363, 364, 365, 366-367, 370, 371, 372-373, 374-375, 376, 378, 379, 384, 386-387, 390-391, 396, 397, 416-417, 418-419.*
- Biografia e Schede nn. 1/51, 1/19, 1/6, 14/17, in Renato Guttuso dagli esordi al Gott Mituns 1924/1944, catalogo della mostra, Palermo 1987, pp. 361-363, 364-368.*
- Echi antonelleschi nella pittura palermitana tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, in Antonello da Messina, atti del convegno (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere, dicembre 1981), Messina 1987, pp. 347-383.*
- Il corallo trapanese nella storia, in Incontri e iniziative. Memorie del centro di cultura di Cefalù, Palermo 1987, pp. 3-97.*
- Il simbolismo della decorazione architettonica nel trattato dell'Amico e nelle arti decorative, in Giovanni Biagio Amico (1684-1754). Teologo Architetto Trattatista, atti delle giornate di studio (Trapani, 8-9-10 marzo 1985), Roma 1987, pp. 93-104.*
- San Francesco tra devozione e arte nella pittura siciliana del Quattrocento, in Francescanesimo e cultura in Sicilia (secc. XIII/XVI), atti del convegno internazionale di studio nell'ottavo centenario della nascita di Francesco d'Assisi (Palermo, 7 - 12 marzo 1982), Palermo 1987, pp. 381-392.*
- Trapani nella tradizione delle arti decorative, in Le province siciliane. Trapani, Palermo 1987, pp. 135-149.*
- Una predella inedita di Vincenzo da Pavia, in "Storia dell'Arte", n. 61, 1987, pp. 183-188.*
- Arti decorative a Palermo. Problemi di conservazione e restauro, Accademia Nazionale di Scienze Lettere ed Arti di Palermo, Palermo 1988.*
- Collezionismo privato a Palermo, in "Art e dossier", settembre 1988, pp. 18-20.*
- Dallo Scriptorium al Tesoro in S. Maria La Nuova, in L'anno di Guglielmo, 1189 - 1989. Monreale, percorsi tra arte e cultura, Palermo 1989, pp. 183-204.*
- Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro; I gioielli della Madonna di Trapani; Le vie dell'oro, dalla dispersione alla collezione e Schede nn. I, 7; I, 8; I, 12; I, 20; I, 21; I, 28; I, 29; I, 32; I, 34/36; I, 39/41; I, 43/53; I, 55; I, 56; I, 59/61; I, 65; I, 66; I, 69; I, 73/77; I, 79; I, 80; II, 11/14; II, 16; II, 17; II, 19/24; II, 26/30; II, 32/39; II, 42/47; II, 49/53; II, 55/69; II, 73; II, 75/79; II, 84/86; II, 89/91; II, 93/95; II, 97; II, 98; II, 100/103; II, 106; II, 107; II, 109/111; II, 113/116; II, 118/122; II, 125; II, 126; II, 129; II, 131; II, 132; II, 136/138; II, 142; II, 143; II, 145; II, 148; II, 150/151; II, 153/159; II, 161/165; II, 167/169; II, 171; II, 174/183; II, 185/189; II, 191; II, 193; II, 194; II, 197/201; II, 204; II, 206; II, 209/219; II, 222/226; II, 228; II, 230/236; II, 238; II, 240/242; II, 244/247; II, 249; II, 251; II,*

- 253/255; II, 257; II, 258; II, 262; II, 263, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 1 luglio - 30 ottobre 1989) a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989, pp. 134-165, 63-83, 22-44, 86, 89-90, 93, 93-95, 98-99, 99, 100-101, 101-103, 103-104, 106-113, 117, 119-120, 122-123, 124-125, 126-129, 178-190, 190-191, 191, 191-197, 201-204, 205-214, 216-222, 222-226, 227-236, 237-238, 238-241, 243-246, 247-248, 249-251, 251, 251-252, 253-256, 257-258, 258-259, 259-261, 262-265, 265-269, 271, 273, 275, 277-279, 283, 283-284, 284-285, 287, 288-289, 289-295, 296-300, 300-301, 302-303, 307-313, 314-316, 317, 318, 318-319, 320-323, 324, 325, 326-336, 338-341, 341-342, 342-346, 347, 349-350, 350-352, 352, 353-354, 355, 356, 357, 358-359.
- Ori e argenti di Sicilia: l'isola del tesoro*, in "Art e dossier", n. 38, settembre 1989, pp. 45-46.
- Madonna della Neve*, scheda n. 1, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1987/1988)*, Palermo 1989, pp. 17-20.
- Tabernacolo ligneo dipinto*, in *XIV Catalogo di opere d'arte restaurate 1981-1985*, Palermo 1989, pp. 48-53.
- Argentieri e miniatori a San Martino delle Scale*, in *L'Abbazia di San Martino. Storia Arte Ambiente*, atti del convegno "Storia Arte Spiritualità" a cura di A. Lipari, Palermo 1990, pp. 127-140.
- Il trionfo del corallo: l'eccezionale raccolta della Fondazione Whitaker*, in "Kalós. Arte in Sicilia", a. II, n. 1, gennaio-febbraio 1990, pp. 26-29.
- Nota introduttiva*, in P. Lipari, *La Gancia. Chiesa S. Maria degli Angeli a Palermo*, Palermo 1990, pp. 5-7.
- Paolo Vetri*, Enna 1990.
- Arti decorative nel Museo Pepoli di Trapani*, in G. Bresc Bautier - M.C. Di Natale - V. Abbate - R. Giglio, *Trapani. Museo Pepoli*, Palermo 1991, pp. 60-119.
- Arti minori nel trapanese, le antiche botteghe artigiane di coralli, ambre e avori*, in "Kalós. Arte in Sicilia", dicembre 1991, ed. speciale, pp. 18-23
- Iconografia del Crocifisso a Mezzojuso, Schede 1-3 e Oreficeria a Mezzojuso*, in *Arte scra a Mezzojuso*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1991, pp. 63-76, 78-82, 141-147.
- Il corallo "nuziale" di Trapani*, in "Kalós. Arte in Sicilia", a. III, n. 3-4, maggio-agosto 1991, pp. 50-51.
- I levrieri della Cattedrale*, in "Art e dossier", n. 57, maggio 1991, pp. 37-41.
- Nota introduttiva*, in R. Lombardo, *Guglielmo Borremans a Enna (1720-1722)*, Enna 1991, pp. 5-7.
- Santa Rosalia nelle arti decorative*, introduzione di A. Buttitta, contributi di P. Collura e M.C. Ruggieri Tricoli, Archivio Fotografico delle Arti Minori in Sicilia, Palermo 1991.
- Santa Rosalia, simboli e immagini*, in *La rosa dell'Ercta, 1196 - 1991. Rosalia Sinibaldi: sacralità, linguaggi e rappresentazione*, Palermo 1991, pp. 151-176.
- Ars corallarium et sculptorum coralli*, in "Poiein. Quaderni di cultura artistica", n. 5, 1992, pp. 67-77.

Bibliografia di Maria Concetta Di Natale

- Dall'esegesi biblica al codice miniato: motivi iconografici nell'Adorazione dei Magi in Sicilia e L'Adorazione dei Magi nelle arti decorative tra manualità, simbolo e materia*, in *Epiphania Domini. L'Adorazione dei Magi nell'arte siciliana*, catalogo della mostra (Palermo, Cattedrale, 22 dicembre 1991 – 19 gennaio 1992) a cura di M.C. Di Natale e V. Abbate, introduzione di A. Buttitta, Archivio Fotografico delle Arti Minori in Sicilia, Palermo 1992, pp. 19-36, 141-146.
- I gioielli nella pittura e nella miniatura dell'età rinascimentale in Sicilia*, in *Medioevo umanistico e umanesimo medievale*, Testi della X settimana residenziale di studi medievali (Palermo - Carini, 22-26 ottobre 1990), in "Scriinium", Quaderni ed estratti di schede medievali, n. 16, 1992, pp. 279-291.
- La pittura nel mobile*, in M. Giarrizzo - A. Rotolo, *Mobili e mobiliari nella Sicilia del Settecento*, Palermo 1992, pp. 7-12.
- Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, introduzione di M. Calvesi, Palermo 1992.
- Prefazione*, in A. Precopi Lombardo - L. Novara, *Argenti in processione. I misteri di Trapani*, Marsala 1992, p. IX.
- Presences Iberiques en les expressions artistiques a la Sicilia del segle XV*, in *Els Catalans a Sicilia*, Barcelona 1992, pp. 151-160.
- De Vigilia Tommaso; Pesaro (da) Gaspare; Pesaro (da) Guglielmo; Quartararo Riccardo; Ruzzolone Pietro*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, *Pittura*, a cura di M.A. Spadaro, Palermo 1993, pp. 163-165, 406-407, 408, 433-435, 470-472.
- Il Tesoro dei Vescovi nel Museo Diocesano di Mazara del Vallo*, catalogo delle opere della Cattedrale di P. Allegra e della Diocesi di M. Vitella, Marsala 1993.
- Il Tesoro della Cappella Palatina; Il Museo Diocesano di Palermo; La Fondazione Mormino*, in *Musei della Sicilia. Percorsi e storia di raccolte pubbliche e private*, a cura di M.G. Aurigemma, Roma 1993, pp. 141-144, 125-150, 107-108.
- Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Committenza, arte e devozione e Schede II,1 - II,5 - II,6 - II,11 - II,15 - II,24 - II,36 - II,37 - II,38 - III,1 - III,11 - IV,1-3 - V,1-7 - V,9 - V,12 - V,13 - V,18 - V,22 - V,34 - V,45-52 - V,56 - V,58 - V,63 - V,71*, in *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e arte*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1993, pp. 17-66, 144, 146-147, 147-148, 151, 153-154, 160 e 177, 185, 186, 194, 201, 226-227, 230-232, 233-234, 235-236, 238-239, 240-241, 245, 249-251, 253, 254, 256, 278.
- Premessa*, in G. Bongiovanni - A. Pravata - D. Ruffino, *Omaggio a Villafrati. Studi sulla Chiesa Madre*, Palermo 1993, pp. 9-10.
- Premessa*, in *Il Natale nel presepe artistico*, catalogo della mostra (Palermo, Fondazione Culturale Lauro Chiazzese, Palazzo Branciforte, 19 dicembre 1993 – 6 gennaio 1994), Palermo 1993, pp. 11-13.
- San Giorgio nella cultura artistica siciliana*, in R. Cedrini - M.C. Di Natale, *Il Santo e il Drago*, Caccamo 1993, pp. 45-154.
- Schede nn. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20*, in *Museo Pepoli. Acquisizioni 1972 - 1992*, Palermo 1993, pp. 17-19, 20-21, 22-24, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38-39, 40-41, 42-44, 66, 68.

- Schede* nn. 133, 141, 180, 185, 207, in *Vatican Treasures. 2000 Years of Art and Culture in the Vatican and Italy*, catalogo della mostra a cura di G. Morello, Milano 1993, pp. 275, 277, 288, 289-290, 293-294.
- Schede* nn. 169, 177, 211, 214, in *Tesoros artísticos del Vaticano. Artes y cultura de Dos Milenios*, catalogo della mostra a cura di G. Morello, Milano 1993, pp. 280-281, 282, 292-293, 293-294.
- Affreschi di Olivio e Francesco Sozzi della chiesa di Santa Maria di tutte le Grazie di Mezzojuso*, scheda n. 33, in *XV Catalogo delle opere d'arte restaurate*, Palermo 1994, pp. 159-160.
- Ancora testimonianze di una devozione straordinariamente diffusa*, in *Rosalia Sinibaldi da nobile a Santa*, catalogo della mostra, Palermo 1994, pp. 11-16.
- Gli affreschi di Palazzo Natoli: giustizia e nobiltà*, in *Palazzo Natoli. Un itinerario settecentesco e un pittore contemporaneo*, Palermo 1994, pp. 5-16.
- L'oreficeria madonita dei secoli XV e XVI*, in "Nuove Effemeridi Siciliane", a. VII, n. 27, s. III, 1994, pp. 43-45.
- Il presepe di Vito D'Anna*, in *Il Natale nel presepe artistico*, catalogo della mostra, coordinamento scientifico di M.C. Di Natale, Palermo 1994, pp. 17-25.
- Madonna del latte e Madonna in trono con il Bambino*, in *Opere d'arte restaurate nelle provincie di Siracusa e Ragusa III (1990 - 1992)*, a cura di G. Barbera, Siracusa 1994, pp. 15-17.
- Presentazione*, in G. Cusmano, *Argenteria sacra di Ciminna dal Cinquecento all'Ottocento*, Palermo 1994, pp. 11-12.
- S. Rosaliae Patriae Servatrici*, con contributi di M. Vitella, Palermo 1994.
- The Magi e Schede* nn. 13, 14, 15, 28, 44, in *2000 Years of Vatican Treasures. "...And They Will Come from Afar"*, catalogo della mostra a cura di G. Morello, Milano 1994, pp. 29-30, 46-47, 47, 92, 94, 97.
- "Coll'entrar di Maria entrarono tutti i beni nella città"*; *Gli ori e Catalogo degli ori* Schede I,1 – I,88 e *Gli argenti e Schede* II,1 – II,4-7, II,14, in *Il tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 2 dicembre 1995 – 3 marzo 1996) a cura di M.C. Di Natale e V. Abbate, Palermo 1995, pp. 11-45, 92-95, 97-183, 184, 185-186, 191-195, 205-206.
- Conoscere Palermo*, Palermo 1995.
- I codici miniati*, in *La Biblioteca Francese di Palermo*, a cura di D. Ciccarelli, Palermo 1995, pp. 203-212.
- I tesori nella Contea dei Ventimiglia. Oreficeria a Geraci Siculo*, Caltanissetta 1995, II ed. agg. 2006.
- L'Arcivescovo Riccardo Palmer e la miniatura a Messina nella tarda età normanna e Schede* 98-99; *La miniatura a Palermo nella tarda età normanna e Scheda* 107; *La miniatura d'età sveva tra Napoli e Palermo e Schede* 109-110; *Codici inglesi e francesi del Duecento in Sicilia e Schede* 111, 112, 113, 114, 115, 116, in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie*, catalogo della mostra a cura di M. Andaloro, Siracusa 1995, pp. 357-358, 359-362, 385-386, 387-390, 393-396, 397-412, 415-416, 417-439.
- L'uso degli spazi interni e il ruolo della decorazione: palazzo Santa Croce a Palermo*, in "B.C.A.", n.s., a. V, 1995, pp. 75-85.

Bibliografia di Maria Concetta Di Natale

- Premessa*, in E. Cacioppo Riccobono, *Sculture decorative in legno in Sicilia dal XII al XVII secolo*, Palermo 1995, p. 9.
- Premessa*, in V. Calascibetta, *Messina nel 1783*, seconda edizione a cura di G. Molonia, Opuscoli, n. 3, Società Messinese di Storia Patria, Messina 1995, pp. 5-6.
- Premessa*, in Mons. F. Mirabella, *La chiesa di San Matteo al Cassaro*, Palermo 1995, pp. 5-7.
- È Noto il crollo*, in "Ecclesia. Arte, Architettura e Comunicazione", n. 6, 1996, pp. 8-9.
- Espressioni d'arte sacra*, in M. Vitella, *Gli argenti della Maggiore Chiesa di Termini Imerese*, Termini Imerese 1996, pp. 17-21.
- 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 e D. Liscia Bemporad, Venezia 1996.
- I maestri argentieri e la Santa "Patrona"*, in *Il Seicento e il Primo Festino di Santa Rosalia. Fonti documentarie*, a cura di E. Calandra, Palermo 1996, pp. 39-43.
- I monili della Madonna della Visitazione di Enna*, nota introduttiva di T. Pugliatti con un contributo di S. Barraja, Appendice documentaria R. Lombardo e D. Trovato, Enna 1996.
- Icone a Mezzojuso: la scuola siculo-cretese*, in *Icone arte e fede*, guida alla Mostra - itinerario a cura di P. Di Marco, Mezzojuso 1996, pp. 19-22.
- Il Museo di Mazara del Vallo*, in "Ecclesia. Arte, Architettura e Comunicazione", n. 3, 1995, pp. 82-87.
- Il Tesoro dei Ventimiglia*, in "Ecclesia. Arte, Architettura e comunicazione", n. 7, 1996, pp. 82-85.
- Il Tesoro della Matrice*, in *Petralia Sottana*, "Kalós. Luoghi di Sicilia", suppl. al n. 2, a. VIII, di "Kalós. Arte in Sicilia", marzo-aprile 1996, pp. 14-15.
- Il tesoro di Sant'Agata. Gli ori*, in *S. Agata*, a cura di L. Dufour, Roma - Catania 1996, pp. 241-296.
- Il tesoro nascosto della Madonna di Trapani*, in "Kalós. Arte in Sicilia", a. VIII, n. 1, gennaio-febbraio 1996, pp. 12-17.
- La statua d'argento dell'Immacolata in San Francesco d'Assisi*, in *Il Libro del Giuramento all'Immacolata. Memorie di un rito urbano (1795 - 1912)*, a cura di E. Calandra, Palermo 1996, pp. 29-34.
- Momenti di riflessione critica sull'oreficeria siciliana*, in S. Barraja, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, Milano 1996, pp. 9-18.
- Oreficeria barocca in Sicilia: i rami fioriti*, in *Contributi per la storia dell'oreficeria, argenteria e gioielleria*, collana di studi sull'oreficeria diretta da P. Pazzi, Venezia 1996, pp. 220-224.
- Quel presepio siciliano*, in "Ecclesia. Arte, Architettura e Comunicazione", n. 8, 1996, pp. 57-61.
- Il Tesoro nascosto di Trapani*, in "Ecclesia. Arte, Architettura e Comunicazione", n. 5, 1996, pp. 32-35.
- Arte*, in *Mezzojuso. Territorio, storia, arte, tradizioni*, Mezzojuso 1997, pp. 49-76.
- Arte a Geraci Siculo tra decorazione e devozione*, in *Forme d'arte a Geraci Siculo dalla pietra al decoro*, a cura di M.C. Di Natale, Geraci Siculo 1997, pp. 13-28.

- Dallo splendore della suppellettile all'aurea cromia della miniatura*, in *L'eredità di Angelo Sinisio. L'abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*, catalogo della mostra (Abbazia di San Martino delle Scale, 23 novembre 1997 – 13 gennaio 1998) a cura di M.C. Di Natale e F. Messina Cicchetti, Palermo 1997, pp. 143-160.
- Gli ori della Maggior Chiesa di Termini Imerese*, in M.C. Di Natale - M. Vitella, *Ori e stoffe della Maggior Chiesa di Termini Imerese*, Termini Imerese 1997, pp. 11-38.
- I cammei in corallo del Museo Pepoli*, in *Miscellanea Pepoli. Ricerche sulla cultura artistica a Trapani e nel suo territorio*, Trapani 1997, pp. 269-277.
- I nonni bambini giocattoli e passatempi*, in *I gioielli del laboratorio. Come studiavano, come giocavano i nostri nonni*, a cura di A.M. Ruta e D. Oliva, Palermo 1997, pp. 85-89.
- Il tesoro della Chiesa Madre*, in *Marsala*, a cura di M.G. Griffo Alabiso, Marsala 1997.
- Il tesoro della Madonna dell'Udienza di Sambuca*, in *Segni mariani nella terra dell'Emiro. La Madonna dell'Udienza a Sambuca di Sicilia tra arte e devozione*, a cura di M.C. Di Natale, Sambuca 1997, pp. 15-32.
- Il tesoro della Padrona di Enna*, in "Ecclesia. Arte, Architettura e Comunicazione", n. 10, 1997, pp. 5-11.
- L'arte presepiale trapanese*, in "Ecclesia. Arte, Architettura e Comunicazione", n. 14, 1997, pp. 53-59.
- Premessa*, in G. Chichi, *Geraci Siculo. Guida alla capitale dei Ventimiglia*, Palermo 1997, pp. 15-17.
- Analisi iconografica e iconologica della decorazione di palazzo Natoli a Palermo: dall'affresco allo stucco*, in "Storia dell'Arte" - *Per Maurizio Calvesi munuscola discipulorum*, nn. 93-94, maggio-dicembre 1998, pp. 396-401.
- Capolavori d'arte al Museo Diocesano di Palermo*, in *Capolavori d'Arte del Museo Diocesano. Ex sacris imaginibus magnum fructum...*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Arcivescovile, 27 aprile-31 maggio 1998) a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1998, pp. 21-103.
- Gli argenti. Splendori della Fede*, in *Arte del '400 e del '500 nella Provincia di Palermo*, "Kalós. Luoghi di Sicilia", suppl. a "Kalós. Arte in Sicilia", n. 3, a. X, maggio-giugno 1998, pp. 32-39.
- Il presepe a Trapani*, in *Presepi di Sicilia*, a cura di V. Scheiwiller, Milano 1998, pp. 55-63.
- La Cripta della Cappella Lanza nella Chiesa di Santa Cita*, in *La Chiesa di Santa Cita. Ritorno all'antico splendore*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1998, pp. 11-20.
- La Santa di corallo, argento ed altro*, in "Nuove Effemeridi, rassegna trimestrale di cultura", a. XI, n. 42, 1998/II, pp. 34-41.
- Le suppellettili liturgiche d'argento del tesoro della Cappella Palatina di Palermo*, Prolusione per l'inaugurazione dell'Anno Accademico 1998/1999 dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti già del Buon Gusto, Palermo 1998.
- Simbologia mariana a Santa Maria di Valverde*, in C. Farsetta, *La chiesa di Santa Maria di Valverde*, Palermo 1998, pp. 7-11.
- Un ricordo di Mons. Paolo Collura direttore del Museo Diocesano di Palermo*, in *Bibliografia degli scritti di Paolo Collura*, a cura di D. Ciccarelli, Scrinium. Quaderni ed estratti di Schede Medievali, n. 17, Palermo 1998.

Bibliografia di Maria Concetta Di Natale

- Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo. Dalla città al museo dal museo alla città e La raccolta di argenteria sacra nel Museo Diocesano di Palermo*, in *Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo. Dalla città al museo dal museo alla città*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Arcivescovile, 29 ottobre - 8 dicembre 1999) a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1999, pp. 15-22, 107-123.
- Committenza e devozione. Arte decorativa nel Monastero benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, in *Arte e spiritualità nella terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, catalogo della mostra (Palma di Montechiaro, Monastero del Rosario, 13 novembre - 13 dicembre 1999) a cura di M.C. Di Natale e F. Messina Cicchetti, Palermo 1999, pp. 73-103.
- Il card. Pappalardo e l'arte sacra a Palermo*, in *Impense adlaboravit. Scritti in onore del Cardinale Salvatore Pappalardo in occasione del suo ottantesimo genetliaco*, a cura di F. Armetta e M. Naro, Palermo 1999, pp. 627-632.
- Le arti decorative dal Quattrocento al Seicento*, in *Storia della Sicilia*, vol. IX, *Arti figurative e architettura in Sicilia*, Roma 1999, pp. 487-569.
- Oreficeria e argenteria nella Sicilia occidentale al tempo di Carlo V*, in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di S. Cita, 21 settembre-8 dicembre 1999) a cura di T. Viscuso, Siracusa - Palermo 1999, pp. 69-85.
- Premessa*, in P. Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, Palermo 1999, pp. 5-6.
- Premessa*, in M. Vitella, *Il Real Albergo dei Poveri di Palermo*, Palermo 1999, pp. 7-8.
- San Francesco Saverio tra memoria e presente*, in V. Viola - M. Vitella - C. Scordato - F.M. Stabile, *La chiesa di San Francesco Saverio*, a cura di C. Scordato, prefazione di M.C. Di Natale, prefazione di S. Leonarda, Palermo 1999, pp. 9-12.
- Schede nn. 23, 125, 126, 127, 136*, in *Libri di pietra. Mille anni della cattedrale di Ancona tra oriente e occidente*, catalogo della mostra a cura di G. Morello, Milano 1999.
- Sicilia - Scultura e arti suntuarie*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. X, Roma 1999.
- Coralli siciliani a Novara*, in "Kalós. Arte in Sicilia", a. 12, n. 2, aprile - maggio 2000, pp. 4-11.
- Francesca di Carpinello, artista soroptimista*, in *Francesca di Carpinello. Mostra Antologica*, (Palermo, Steri, 7-22 aprile 2000), Palermo 2000, pp. 10-12.
- Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000, II ed. agg. 2008.
- Gioielli come talismani e Schede nn. I,14-15, I,24-26, I,28-30, I,34, I,47-48, I,51-53*, in *Wunderkammer siciliana. Alle origini del Museo perduto*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Napoli 2001, pp. 67-75, 103-105, 116-118, 123, 128-129, 146-150, 155-156.
- Premessa*, in T. Crivello, *Anna Turrisi Colonna*, Palermo 2001, pp. 9-10.
- Il tesoro della Cattedrale di Palermo dal Rinascimento al Neoclassicismo*, Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti già del Buon Gusto di Palermo, Palermo 2001.
- Oro argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica e Schede: Ori 1-6, 9-22, 24-42, 44-60, 62-65; Argenti 5, 10, 12, 14-15, 34-36, 39-40, 44, 52, 57, 67-70, 89, 91, 94, 96-97, 100-103, 108, 114, 117, 121, 124, 140, 152-154, 156; Coralli 1, 40, 54*, in *Splendori di Sicilia, Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Pa-

- lermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001) a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, pp. 22-69, 303-306, 308-317, 318-331, 333-348, 350-351, 356, 360, 361, 362-363, 377-379, 381-382, 384, 390-391, 393-395, 402-406, 418, 419-420, 421-422, 423-424, 426-427, 429-430, 433-434, 435, 437-438, 440, 452, 460-462, 463.
- I maestri corallari trapanesi nei secoli XVI e XVII e schede 1-35, in Il corallo trapanese nei secoli XVI e XVII*, a cura di M.C. Di Natale con la collaborazione di M.T. Bottarel e L. Foi, Brescia 2002, pp. 5-21, 23-94.
- Introduzione, in Palermo e San Martino delle Scale nel segno di Francesca di Carpinello*, Palermo 2002, pp. 5-6.
- La croce dei Cavalieri di Malta nelle Arti decorative in Sicilia, in Presenze e prospettive Gerosolimitane in Sicilia*, atti del convegno (Palermo, Palazzo Steri, aprile 2001), Roma 2002.
- Ave Maria. La Madonna in Sicilia immagini e devozione*, premessa di M. Luzi, Palermo 2003.
- Figure femminili nella vita artistica siciliana, in Una visione diversa. La creatività femminile in Italia tra l'Anno Mille e il 1700*, atti del convegno a cura di P. Adkins Chiti, Milano 2003, pp. 90-95.
- Il Reliquiario a busto di Sant'Agata di Catania e i suoi monili, in I volti della Fede. I volti della seduzione*, atti del convegno a cura di L. Casprini, D. Liscia Bemporad, E. Nardinocchi, Firenze 2003, pp. 95-108.
- I maestri corallari trapanesi dal XVI al XIX secolo; Iconografia mariana; Schede II.8, II.9, II.32, II.33; "Oggi nella città di Davide è nato il Salvatore"; Schede IV.1, IV.21; San Giorgio; Schede V.5.1 - V.5.4; Santa Rosalia; Schede V.9.1 e V.9.3; San Sebastiano; Schede VI.3, VI.7, VI.12 e VII.3a - 3b, 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, 125-126, 131-132, 132-133, 146, 146-148, 151-153, 180, 192, 223-224, 225-228, 245-246, 247, 249-250, 255, 267-268, 269-271, 275, 287.
- Imago Virginis. La Madonna in Sicilia immagini e devozione*, premessa di C. Peri, Palermo 2003.
- 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 (Palermo, Palazzo Abatellis, 10 aprile-20 luglio 2003) a cura di V. Abbate e C. Innocenti, Napoli 2003, pp. 61-75.
- Vedute di città nelle arti decorative siciliane dal XV al XVIII secolo, in L'obietto move il senso: giornate di studio su "arte e paesaggio"*, atti del convegno a cura di G.E. Viola, in "Quaderni della Libera università Maria SS. Assunta, LUMSA", 20, Roma 2003, pp. 1-28.
- D. Campisi - M.C. Di Natale, *Il Beato Giovanni Liccio e la chiesa di Santa Maria degli Angeli a Caccamo*, Palermo 2003.
- 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 (Palermo, Palazzo Steri - Palazzo dei Normanni - Facoltà di Lettere e Filosofia, 15-17 aprile 2003), a cura di S. La Barbera, Palermo 2004, pp. 157-167.
- Il giardino incantato, in Araldica dipinti di Francesca di Carpinello*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Civica d'Arte Moderna "Empedocle Restivo", Sala Pompeiana, 12-31 ottobre 2004) a cura di A. Pes, Palermo 2004, pp. 21-24.

Bibliografia di Maria Concetta Di Natale

- Il Museo Diocesano di Palermo*, in *Sacra. Opere d'arte nel restaurato Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2004, pp. 19-26.
- Il Museo Diocesano di Palermo*, in "Salvare Palermo", n. 9, maggio-settembre 2004, pp. 3-4.
- Il Tesoro di Santa Lucia a Siracusa*, in *Sul Carro di Tespi. Studi di storia dell'arte per Maurizio Calvesi*, a cura di S. Valeri, Facoltà di Lettere dell'Università "La Sapienza" di Roma, Roma 2004, pp. 185-199.
- L'Immacolata nelle arti decorative in Sicilia*, in *Bella come la luna, pura come il sole, l'Immacolata nell'arte in Sicilia*, catalogo della mostra (Palermo, Basilica di San Francesco d'Assisi, 4 novembre - 19 dicembre 2004) a cura di M.C. Di Natale e M. Vitella, Palermo 2004, pp. 61-107.
- Pittura devota nella seconda metà del Settecento nella Sicilia occidentale*, in R. Calia - M.C. Di Natale - M. Vitella, *Giuseppe Renda (1772-1805)*, Palermo 2004, pp. 9-27.
- Premessa*, in M. Vitella, *Il Tesoro della Chiesa Madre di Erice*, Trapani 2004, pp. 9-11.
- Presentazione*, in V. Cimò, *Caccamo. I luoghi e la memoria*, Palermo 2004, pp. 14-15.
- Ostentazione e nobiltà*, in M. Giarrizzo - A. Rotolo, *Il mobile siciliano*, Palermo 2004, pp. 9-18.
- Arti minori: la cattedra di Massimiano; La corona di Costanza; La miniatura nel periodo normanno; La miniatura di età sveva*, in T. Verdon, *L'Arte cristiana in Italia. Origini e Medioevo*, vol. I, Milano 2005, pp. 126-130, 247-252, 253-259, 306-307.
- Dal collezionismo al Museo*, in *La pittura dell'Ottocento in Sicilia, tra committenza critica d'arte e collezionismo*, a cura di M.C. Di Natale, introduzione di A. Buttitta, Palermo 2005, pp. 11-38.
- Il Museo Diocesano di Palermo*, 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. 401-409.
- Il restauro della scultura lignea di San Nicola di Mira del Museo Diocesano di Palermo*, in *Il restauro della statua di San Nicola di Mira del Museo Diocesano di Palermo*, Palermo-Cefalù 2005, pp. 12-19.
- Il tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*, premessa di R. Cioffi, presentazione di A. Di Giorgi, appendice di R. Termotto e F. Sapuppo, *Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo*, collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 1, Caltanissetta 2005.
- Opere d'arte siciliane nell'Istituto di Patologia: Enea ed Ugo*, in *Un Laboratorio lungo cent'anni. Per una memoria della Patologia Generale (1906-2006)*, a cura di A. Salerno e A. Gerbino, "Cultura Scientifica - Sciascia", Caltanissetta 2005, pp. 59-63.
- Orafi palermitani del XVIII secolo*, in *Le parole dei giorni. Scritti per Nino Buttitta*, a cura di M.C. Ruta, vol. I, Palermo 2005, pp. 347-357.
- Pendente con Immacolata*, scheda n. 53, in *Una donna vestita di Sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della mostra a cura di G. Morello, V. Francia, R. Fusco, Milano 2005, p. 209.

- Premessa*, in S. Anselmo – R.F. Margiotta, *I Tesori delle chiese di Gratteri*, Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo, collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 2, Caltanissetta 2005, pp. 10-12.
- Una Donna vestita di sole*, in “Kalós - Arte in Sicilia”, a. XVII, n. 1, gennaio – marzo 2005, pp. 32-35.
- Accascina Maria; Alfieri Francesco; Archifel Vincenzo; Argenteria; Aversa Paolo; Avorio; Barba (o Barbara) Mario; Barbavara (o Barbavaga) Camillo; Bavera Matteo; Bruno Joseph; Burgarello Francesco; Cazzola Marzio; Corallo; Da Pettineo Nicolò; Danu Lattanzi Angela; Da Pesaro Gaspare; De Vigilia Tommaso; Di Bartolo Giovanni; Di Blasi Scipione; Di Laurito Mario; Fortino Anna; Gagini Nibilio; Gili Paolo; Lotta; Miniatura normanna e sveva; Museo Diocesano di Palermo; Oreficeria di Sicilia; Perrone Malamorte; Pietro di Spagna; Quartararo Riccardo; Ruzzolone Pietro; Tipa; Vetri Paolo*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006, pp. 70, 102, 123, 127-128, 136, 143, 146-147, 155, 184, 188, 269, 301-302, 330, 331, 329, 339, 343, 344, 347, 419, 430, 451-452, 457-458, 615-618, 676-678, 721, 776, 787, 809-810, 848, 959, 1007.
- Accascina Maria; Novelli Rosalia; Fortino Anna; Scoppo Chiara; Suor Margherita*, in *Siciliane. Dizionario biografico*, a cura di M. Fiume, Siracusa 2006, pp. 353-355, 290-292, 870-871, 892-894.
- Arti minori: i reliquiari dell'Abbazia di San Martino delle Scale*, in T. Verdon, *L'Arte cristiana in Italia. Rinascimento*, vol. II, Milano 2006, pp. 56-57.
- Dalle pagine del Giornale di Sicilia: l'osservatorio culturale di Maria Accascina*, in *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1934-1937. Cultura tra critica e cronache*, I, a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2006, pp. 9-30.
- Il Museo Diocesano di Palermo*, introduzione di G. Randazzo, II ed. agg. 2010, “Musei”, n. 1, collana diretta da M.C. Di Natale, Palermo 2006.
- Il San Nicola di Mira del Museo Diocesano di Palermo*, in *La statua di San Nicola di Mira del Museo Diocesano di Palermo. Studi e restauro*, “Panormus antiqua et nova. L'arte ritrovata”, a cura di M.C. Di Natale e M. Sebastianelli, Presentazione di G. Randazzo, Palermo 2006, pp. 6-13.
- Le comte Roger et la Madone à l'étendard dans l'art sicilien*, in *Les Normands en Sicile XI-XXI siècles. Histoire et Légendes*, catalogo della mostra sous la direction de A. Buttitta e J. Marin, Milano 2006, pp. 84-89, 173.
- L'illuminata committenza dell'Arcivescovo Roano*, in L. Sciortino, *La Cappella Roano a Monreale: un percorso di arte e fede*, Quaderni di Museologia e Storia del collezionismo, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 3, Premessa di S. Di Cristina, Caltanissetta 2006, pp. 17-32.
- L'Immacolata: arte e devozione in Sicilia*, in *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, atti del convegno (Palermo, 1-4 dicembre) a cura di D. Ciccarelli e M.D. Valenza, Palermo 2006, pp. 201-217.
- Presentazione*, in S. Anselmo, *Polizzi. Tesori di una città demaniale*, Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo, collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 4, Caltanissetta 2006, pp. 9-10.

Bibliografia di Maria Concetta Di Natale

- Committenza nobiliare per le opere d'arte decorativa dell'oratorio delle Dame: dal legno all'argento*, in R. Riva Sansaverino – A. Zalapì, *Oratorio delle Dame al Giardinello*, S. Martino delle Scale 2007, pp. 89-104.
- Dalle pagine del Giornale di Sicilia: l'osservatorio culturale di Maria Accascina*, in *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1938-1942. Cultura tra critica e cronache*, II, a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2007, pp. 5-28.
- I gioielli dell'imperatrice Costanza e la nuova esposizione della corona del tesoro della Cattedrale di Palermo*, in *Loreficeria d'Oltralpe in Italia*, atti del convegno (aprile 2004), Trento 2007, pp. 13-27.
- Influenze francesi nell'oreficeria siciliana dal Rococò all'Impero*, in *Arte e migranti. Uomini, idee e opere tra Sicilia e Francia*, atti dei seminari (Strasburgo, 11-13 dicembre 2007), a cura di G. Travagliato, Palermo 2007, pp. 43-55.
- La mazza d'argento dell'Accademia di Scienze Mediche di Palermo*, in "Atti della Accademia delle Scienze mediche di Palermo", vol. 40-41, 2007, pp. 9-18.
- Laudatio*, in *Laurea honoris causa in Storia dell'Arte a Reinhold Würth*, Palermo 2007, pp. 9-23.
- Per tracce d'Oriente: L'iconografia della crocefissione: dalla croce dipinta a quella benedizionale e Le croci*, in *Tracce d'oriente. La tradizione liturgica greco-albanese e quella latina in Sicilia*, catalogo della mostra (Palermo 26 ottobre - 25 novembre 2007) a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2007, pp. 19-20, 61-79, 155-167.
- Maria Accascina storica dell'arte: il metodo, i risultati*, 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 (Palermo-Erice, 14-17 giugno 2006) a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2007, pp. 27-50.
- Marmi gaginiani al Museo Diocesano di Palermo*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno di studi (Università degli Studi di Lecce, 9-11 giugno 2004) a cura di L. Gaeta, Lecce 2007, pp. 325-348.
- Ad maiorem Dei gloriam*, in A.G. Marchese, *La Chiesa di San Nicola di Bari Matrice di Chiesa Scalfani*, Palermo 2007, pp. 7-8.
- Strumenti musicali nelle arti decorative in Sicilia e Piatto da parata con Orfeo*, in *Musica picta. Immagini del suono in Sicilia tra Medioevo e Barocco*, catalogo della mostra (Siracusa 16 novembre 2007 - 7 gennaio 2008), a cura di C. Vella, vol. I, Siracusa 2007, pp. 37-41, 182.
- San Bartolomeo Patrono di Geraci Siculo. Percorsi di devozione e arte nelle Madonie e San Giacomo Protettore di Geraci Siculo. Percorsi di devozione e arte nelle Madonie*, in *Geraci Siculo Arte e devozione. Pittura e Santi protettori*, a cura di M.C. Di Natale, San Martino delle Scale 2007, pp. 23-47.
- Angela Daneu Lattanzi e la storia della miniatura in Sicilia*, in *Storia & Arte nella scrittura. L'Archivio Storico Diocesano di Palermo a 10 anni dalla riapertura al pubblico (1997-2007)*, a cura di G. Travagliato, Santa Flavia 2008, pp. 325-337.
- Ars coralliariorum 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 2008, pp. 17-33.
- Arti minori: Corone barocche e Arti minori: I coralli trapanesi*, in T. Verdon, *L'arte cristiana in Italia - Età Moderna e Contemporanea*, Cinisello Balsamo 2008, pp. 92-93, 94-95.

- Conclusion*, in *Il Duomo di Erice tra Gotico e Neogotico*, atti del convegno (Erice - 16 dicembre 2006), Erice 2008, pp. 125-127.
- El Splendor de la orfebrería siciliana*, in *Estudios de Platería. San Eloy 2008*, a cura di J. Rivas Carmona, Murcia 2008, pp. 215-232.
- Il Museo Diocesano e il Tesoro della Cattedrale*, in *Palermo. Specchio di civiltà*, Istituto della Enciclopedia Italiana "Giovanni Treccani", Roma 2008, pp. 143-154.
- I primi studi di oreficeria di Maria Accascina: la lezione di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006) a cura di M. Di Onufrio, Modena 2008, pp. 329-342.
- La cultura figurativa di Caccamo tra arte e devozione*, in *Caccamo - Una memoria per il futuro*, Caccamo 2008, pp. 39-64.
- Oreficeria siciliana dal Rinascimento al Barocco e Schede 1, 3, 4, 6, 7, 17-18, 21-24, 37, 43, 45, 49, 73, 106-107, 122, 184-185, 212, 217, 226-229*, in *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Praga, Maneggio di Palazzo Wellestein, 19 ottobre-21 novembre 2004) a cura di S. Rizzo, 2 voll., Catania 2008, pp. 31-73, 770, 771-772, 772-773, 774-775, 775-776, 787-788, 790-793, 807-808, 813, 816, 819-820, 844-845, 874-875, 894, 965-966, 1002, 1006, 1011-1013.
- Per un Museo dell'Accademia delle Scienze Mediche*, in A. Gerbino, *Nel Corpo, nel Paesaggio - Quindici artisti per l'Accademia delle Scienze Mediche*, Palermo 2008, pp. 9-11.
- Per una nuova esposizione delle arti decorative del Settecento nel Museo Diocesano di Palermo*, in *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stile, tendenze europee nella Sicilia dei Vicerè*, atti del convegno (Palermo, 10-12 novembre 2005) a cura di M. Guttila, Palermo 2008, pp. 285-296.
- Prefazione*, in R. Calia, *Salvatore Giacomia: pittore dell'Ottocento siciliano*, Palermo 2008, pp. 29-33.
- Premessa*, in R.F. Margiotta, *Tesori d'arte a Bisacquino*, Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo, collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 6, Caltanissetta 2008, pp. 11-13.
- Saggio introduttivo*, in C. Bajamonte, *La collezione di Giuseppe Velasco e il Museo di Palermo nell'Ottocento*, Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo, collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 5, Caltanissetta 2008, pp. 5-7.
- San Giacomo nelle arti decorative di Sicilia*, in *Santiago e la Sicilia - Atti del Convegno Internazionale di Studi*, (Messina, 2 - 4 maggio 2003), Pomigliano d'Arco 2008, pp. 155-167.
- Santi mori e Santi matamoros nell'arte in Sicilia*, in *Schiavitù, religione e libertà nel Mediterraneo tra Medioevo ed età moderna*, a cura di G. Fiume, "Incontri Mediterranei", numero monografico, XVII, 1-2, Cosenza 2008, pp. 178-200.
- Sizilianisches Kunsthandwerk in Renaissance und Barock*, in *Sizilien - Von Odysseus bis Garibaldi*. München - Berlin 2008, pp. 131-151.
- Tracce d'Oriente in mostra a Palazzo Bonocore*, in "Per Salvare Palermo", vol. 20, 2008, pp. 32-35.
- M.C. Di Natale - P. Palazzotto, *Museo Diocesano di Palermo*, in *Sentire l'arte - Un'esperienza interculturale nella didattica museale*, Novi Sad, Galleria di Matica Srpska 2008.

Bibliografia di Maria Concetta Di Natale

- Ancora Tommaso De Vigilia. Il San Giovanni Evangelista tra i Santi Giacomo Maggiore e Barbara di collezione privata romana*, in *Scritti in onore di Francesco Abbate*, "Kronos", vol. 13, p. I, 2009, pp. 63-66.
- Don Camillo Barbavara e gli orafi e smaltatori nella Sicilia barocca; Il reliquiario architettonico dei capelli della Madonna; La «macchinetta» dell'icona della Madonna e Ruggero vittorioso sui Saraceni*, 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. 123-129, 164, 160-161, 166-167.
- Enrico Mauceri e il Tesoro di S. Agata di Catania*, in *Enrico Mauceri (1869-1966): storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, atti del convegno internazionale di studi (Palermo, Palazzo Steri – Facoltà di Lettere e Filosofia – Biblioteca Comunale – Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "A. Bombace", 27-29 settembre 2007), a cura di S. La Barbera, Palermo 2009, pp. 141-156.
- Il corallo nei gioielli siciliani*, in *Imagen y Apariencia*, atti del congresso internazionale (19 - 21 novembre 2008), Murcia 2009, pp. 1-16.
- 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*, a cura di C. Del Mare, catalogo della mostra, Napoli 2009, pp. 54-87.
- Le arti decorative attraverso la rivista "Kalòs"*, in "Kalòs. Arte in Sicilia", 4, ottobre-dicembre 2009, pp. 26-29.
- Le croci dipinte nella provincia di Trapani dal XIV al XVIII secolo*, in *Mysterium Crucis nell'arte trapanese dal XIV al XVIII secolo*, a cura di M. Vitella, Trapani 2009, pp. 16-25.
- Joseph Bruno e aiuti: un pendente con San Giovannino e la croce dei cavalieri di Malta*, in *Un museo immaginario. Schede dedicate a F. Campagna Cicala*, collana "Museo e dintorni", n. 1, a cura di G. Barbera, Messina 2009, pp. 101-103.
- Per un nuovo splendore a Santa Maria del Bosco. Il patrimonio nascosto di arti decorative: proposte per un itinerario espositivo*, in *Tesori ritrovati 1968-2008: storia e cultura artistica nell'abbazia di Santa Maria del Bosco di Calatamauro e nel suo territorio dal XII al XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di M. Guttilla, s.l. 2009, pp. 22-27.
- Premessa*, in S. Anselmo, *Pietro Bencivinni "magister civitatis Politii" e la scultura lignea nelle Madonie*, Quaderni dell'Osservatorio per le Arti decorative in Italia "Maria Accascina", collana diretta da M.C. Di Natale, n. 1, Palermo 2009, pp. 5-7.
- Presentazione*, in N. Sangiorgio, *Chiesa Madre "Maria SS.ma della Neve" di Lercara Friddi nel trecentesimo della Fondazione*, Lercara Friddi 2009, pp. 3-5.
- Un brano significativo dal testamento di Francesco II Ventimiglia*, in *Alla corte dei Ventimiglia: storia di committenza artistica*, atti del convegno di studi (Geraci Siculo, Gangi, 27-28 giugno 2009) a cura di G. Antista, Geraci Siculo 2009, pp. 37-41.
- M. Sebastianelli - F. Palla - F.P. Mancuso - G. Rizzo - B. Megna - M.C. Di Natale, *Un soffitto ligneo intagliato miniato del XV secolo in Sicilia. Studio e indagini diagnostiche*, in *Scienza e Beni Culturali. Conservare e restaurare il legno, conoscenze, esperienze e prospettive*, atti del convegno (Bressanone, 23-26 giugno) a cura di G. Biscontin – G. Driussi, Venezia 2009, pp. 637-648.

- Agnus Dei* (n. 7.35, p. 319); *Calice* (n. 7.39, p. 321); *Calice con scene della Passione* (n. 7.38, p. 320); *Calice con scene della Passione* (n. 7.40, p. 321); *Capezzale con Crocifissione* (n. 7.37, p. 320); *Pendente con reliquia della Sacra Sindone* (n. 7.36, p. 319) e *Stauroteca* (n. 7.33, p. 318), in *Gesù. Il corpo, il volto nell'arte*, catalogo della mostra a cura di T. Verdon, Cinisello Balsamo 2010.
- "*Cammini*" *mariani per i tesori di Sicilia. Parte I*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 1. 2010, pp. 15-57.
- "*Cammini*" *mariani per i tesori di Sicilia. Parte II*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 2, 2010, pp. 13-39.
- Enzo Brai fotografo d'arte*, in *Obiettivo Sicilia. La fotografia di Enzo Brai. Cinquant'anni di storia*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Sant'Elia, 9 dicembre 2010 - 9 gennaio 2011), Palermo 2010, pp. 13-14.
- Fonti per l'ars aurificorum trapanese*, in *Argenti e ori trapanesi nel museo e nel territorio*, a cura di A. Precopi Lombardo - L. Novara, Trapani 2010, pp. 3-14.
- Gioielli di Sicilia. Gemme e ori, smalti e argenti, coralli e perle, uno scrigno preziosissimo ricolmo di monili*, II ed. agg., Palermo 2010.
- Iconographie des croix peintes double face en Sicile*, in *Les Confréries de Corse. Une société idéale en Méditerranée*, a cura di M. Mattioli - M.E. Poli, Mordicon 2010, pp. 428-447.
- Il pendente con San Giovannino e la croce dei cavalieri di Malta*, in *Divinae pulcritudinis imago. Il restauro della statua di San Sebastiano*, a cura di S. Di Bella e F.F. Grippaldi, Acireale 2010, pp. 77-81.
- Il tema della Crocifissione nella via Crucis di Pippo Madè ad Assisi*, in *Via Crucis - maioliche su pietra lavica realizzate da Madè nel chiostro dei morti della Basilica Superiore di San Francesco d'Assisi*, Palermo 2010, pp. 25-29.
- 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. 269-290.
- Le croci dipinte dei Musei di Palermo dalla devozione alla musealizzazione*, in *Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Munchen 2010, pp. 175-204.
- Le suppellettili liturgiche della Chiesa Madre di Bagheria*, in *Le acque del Salvatore nel villaggio di delizie della Bagaria*, atti del convegno nel trecentesimo anniversario della fondazione della Parrocchia della Natività della Beata Vergine Maria (1708 - 2008), Bagheria 13 febbraio 2009 (Bagheria, 13 febbraio 2009) a cura di R. Scaduto e F.M. Stabile, Palermo 2010, pp. 187-189.
- 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, pp. 135-142.
- Presentazione*, in S. Alioto La Manna, *Un epistolario ritrovato. Jules van Biesbroeck e Edoardo Alfano nella Palermo del primo Novecento*, Palermo 2010, pp. 7-8.
- Saggio introduttivo*, in M. Sebastianelli - A. Alescio, *Gli organi storici in Sicilia. Storia, tecnica, conservazione*, Firenze 2010, pp. 7-9.
- D. Campisi - M.C. Di Natale, *Caccamo. Il castello le arti i riti*, Caccamo 2010.

Bibliografia di Maria Concetta Di Natale

- M.C. Di Natale - M. Sebastianelli, *Il Maestro del Polittico di Trapani. Il restauro della Croce di Santo Spirito di Palermo*, Museo Diocesano di Palermo. Studi e Restauri, collana diretta da P. Palazzotto, n. 2, Palermo 2010.
- M.C. Di Natale - M. Sebastianelli, *Il restauro del cinquecentesco crocifisso in cartapesta del Museo Diocesano di Palermo*, "Museo Diocesano di Palermo. Studi e Restauri", collana diretta da P. Palazzotto, n. 3, Palermo 2010.
- M.C. Di Natale - R. Vadalà, *Il Tesoro di Sant'Anna nel Museo del Castello dei Ventimiglia a Castelbuono*, Vigintimilia. Quaderni del Museo Civico di Castelbuono, n. 1, Appendice documentaria di R.F. Margiotta, Palermo 2010.
- M.C. Di Natale - M. Vitella, *Il Tesoro della Cattedrale di Palermo*, saggio introduttivo di L. Bellanca e G. Meli, Musei, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 2, Palermo 2010.
- M.C. Di Natale - M. Vitella, *Il Tesoro della Chiesa Madre di Sutera*, Caltanissetta 2010.
- Fra Matteo Bavera*, in *Francescanesimo e cultura nella provincia di Trapani*, atti del convegno di studi (Trapani, 2009), Padova 2011, pp. 26-53.
- I doni del Viceré d'Ossuna alla Madonna di Trapani*, in *Cultura della guerra e arti della pace: il III duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, atti del convegno (Palermo-Napoli, 4-9 ottobre 2010) a cura di E. Sanchez Garcia - C. Ruta, Napoli 2011, pp. 257-266.
- Introduzione*, in L. Sciortino, *Monreale: il sacro e l'arte la committenza degli arcivescovi*, Quaderni. Museo Diocesano di Monreale, collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 1, Palermo 2011, p. 9.
- Monsignor Vincenzo Regina e il Museo di Alcamo*, in *Museo d'arte sacra. Basilica Santa Maria Assunta*, a cura di M. Vitella, Trapani 2011, pp. 13-17.
- Per le arti decorative in Sicilia: il Museo Diocesano e il Tesoro della Cattedrale di Palermo*, in *Arti decorative e musei. L'Italia e l'Europa*, atti del convegno (Torino, 7 marzo 2008), Torino 2011, pp. 26-53.
- Trionfo di Apollo; Saliera e Ostensorio*, schede nn. 5.2.3; 5.2.4; 5.2.5, in *La Bella Italia. Arte e identità delle città capitali*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Scuderie Juvvariane, 17 marzo - 11 settembre 2011; Firenze, Palazzo Pitti, 11 ottobre 2011 - 12 febbraio 2012) a cura di A. Paolucci, Cinisello Balsamo 2011, pp. 220, 221, 222.
- Santa Rosalia e il Museo Diocesano di Palermo*, in *Museo Diocesano di Palermo. Ambienti e mostre a cantiere aperto*, catalogo della mostra (Palermo, 13 luglio - 30 settembre 2011), Palermo 2011, pp. 15-19.
- Argenti e argentieri palermitani e 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 e M.C. Di Natale, Palermo 2012, pp. 79-87; 109-132.
- Dal 'meraviglioso' alla scienza del vedere. Il Regio Museo dell'Università di Palermo*, in *Organismi. Il sistema museale dell'Università di Palermo*, a cura di A. Gerbino, Palermo 2012, pp. 77-95.
- Gli studi sulle arti decorative a Trapani dal XVIII al XX secolo*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", n. 6, dicembre 2012, pp. 131-148.
- Metodologia per lo studio delle opere d'arte decorativa: alcuni esempi siciliani*, in R. Cioffi - O. Scognamiglio, *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, Napoli 2012, pp. 497-512.

- Sant'Oliva vergine palermitana*, in *Sicilia. L'isola dell'olivo*, a cura di A. Zanfi, Siena 2012, pp. 97-117.
- Un collezionista d'altri tempi a Palermo: l'ingegnere Antonio Virga*, in *Abitare l'arte in Sicilia. Esperienze in età moderna e contemporanea*, a cura di M.C. Di Natale e P. Palazzotto, Palermo 2012, pp. 123-142.
- Un orafò lombardo a Palermo: Marzio Cazzola*, in *Itinerari d'arte in Sicilia*, a cura di G. Barbera, M.C. Di Natale, Napoli 2012, pp. 106-110.
- M.C. Di Natale - S. Intorre, *Ex elemosinis Ecclesiae et Terrae Regalbuti. Il Tesoro della Chiesa Madre*, Quaderni dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina", collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 3, Palermo 2012.
- Ad laborandum corallum e Schede* nn. 10, 25, 38, 46, 50, 75, 77, 78, 83, 90, 94, 102, 106, 107, in *I grandi capolavori del corallo. I coralli di Trapani del XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Catania, Palazzo Valle, Fondazione Puglisi Cosentino, 3 marzo – 5 maggio 2013; Trapani, Museo Interdisciplinare "Agostino Pepoli", 18 maggio – 30 giugno 2013) a cura di V.P. Li Vigni, M.C. Di Natale, V. Abbate, Milano 2013, pp. 39-55, 75, 90, 103, 111, 116, 144, 148-149, 155, 164, 168, 178-179, 184-185, 186.
- Apparati effimeri e arti decorative: carri di trionfo in corallo*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 7, 2013, pp. 71-78.
- Presentazione*, in *Et Verbum caro factum est*, catalogo della mostra (Monreale, Museo Diocesano, Sala San Placido, 27 novembre 2013 – 23 febbraio 2014), coordinamento di M.C. Di Natale, L. Sciortino, Monreale 2013, p. 3.
- Il corallo apotropaico e la Santa Patrona*, in G. Lo Cicero, *Corallo per Santa Rosalia tra Sicilia e Spagna*, Digitalia Rara, collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 3, (http://www.unipa.it/oadi/digitalia/03_lo_cicero.pdf) 2013, pp. 16-29.
- Il Crocifisso nelle chiese francescane in Sicilia: dalla croce dipinta tardo-gotica alle sculture in legno e in mistura della Maniera*, in *Opere d'arte nelle chiese francescane. Conservazione, restauro e musealizzazione*, a cura di M.C. Di Natale, Quaderni dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia "Maria Accascina", collana diretta da M.C. Di Natale, n. 4, Palermo 2013, pp. 22-47.
- L'argenterie 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, Lecce 2013, pp. 339-346.
- La croce dei Cavalieri di Malta, emblema-gioiello, nell'area mediterranea (The cross of the Knights of Malta as decoration and jewel in the Mediterranean area)*, in *Vanity, Profanity & Worship. Jewellery from the Maltese Islands*, catalogo della mostra (Valletta, 31 marzo-26 maggio 2013) a cura di E. Azzopardi, M. Azzopardi, F. Balzan, N. de Piro, M.C. Di Natale, M. Galea, A. Ganado, A. Triossi, Valletta 2013, pp. 15-28.
- Le arti decorative in Sicilia negli anni di Argan*, in *Argan e l'insegnamento universitario. Gli anni palermitani 1955-1959*, atti del convegno nazionale di studi (Palermo, Palazzo Chiaromonte, 28 gennaio 2011) a cura di M.C. Di Natale e M. Guttilla, supplemento al n. 7 di "OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", Palermo 2013, pp. 85-96.
- Pietro Lanza Di Scalea alle origini degli studi del gioiello siciliano*, in "Annali di critica d'arte", vol. IX, 2013, pp. 321-331.

Bibliografia di Maria Concetta Di Natale

- 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.
- Amato di Fucarino; Aversa Paolo; Aversa (De Aversa) Simone; Barbarossa (Barbarussa) Rocco; Barbavara Camillo; Bavera Matteo; Bellotto Guglielmo; Burgarello Francesco; Cazzola (Causela) Marzio; Di Blasi Scipione; Gagini Giuseppe; Gagini Nibilio; Giovanni di Spagna; Licco (Colicco, Lo Licco) Francesco; Lotta; Maestri dei codici miniati normanni di Messina; Maestri dei codici miniati normanni di Palermo; Maestro della Bibbia manfrediana di Palermo; Maestro delle Bibbie manfrediane; Montalbano; Pietro di Spagna; Ricca Michele; Rizzo Pietro; Tipa*, in *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2014, vol. I, pp. 13, 30, 36-37, 37-38, 51, 53-54, 85-86, 126, 198, 265-266, 266-267, 293, vol. II, pp. 360, 382-383, 390-391, 391-392, 392-393, 393-395, 440-441, 489, 518-519, 526, 587-588.
- Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2014.
- Carri di trionfo in corallo per Santa Rosalia Patrona di Palermo*, in "Art Weekly", vol. 183, 2014, pp. 11-13.
- Il corallo di Platimiro Fiorenza al Museo Diocesano di Monreale*, in *Platimiro Fiorenza, Rosso corallo. Arte sacra*, catalogo della mostra (Museo Diocesano di Monreale, 6 dicembre 2014 – 18 gennaio 2015) a cura di R. Fiorenza e C. Costanzo, Palermo 2014, pp. 5-7.
- Il restauro scientifico per le opere d'arte decorative*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di G. Bordi, I. Carlettini, M.L. Fobelli, M.R. Menna e P. Pogliani, 2 vol., Roma 2014, pp. 331-336.
- Il Tesoro della Cappella Palatina di Palermo. Gli argenti tra maestri e conservazione*, in M.C. Di Natale - M. Vitella, *Lo scrigno di Palermo. Argenti, avori, tessuti, pergamene della Cappella Palatina di Palermo*, Palermo 2014, pp. 23-95.
- Introduzione*, in C. Dell'Utri, *La Didattica museale per le arti decorative. Il progetto "La torre narrante" al Museo Diocesano di Monreale*, Quaderni del Museo Diocesano di Monreale. Didattica, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 1, Palermo 2014, pp. 11-13.
- Orafi e argentieri: un futuro in Sicilia*, in *Segni d'oro. Criticità ed eccellenze nella Sicilia post-industriale*, a cura di G. Santoro, vol. 2014, Palermo 2014, pp. 13-19.
- Oreficeria al tempo di Isabella la Cattolica tra Spagna e Sicilia*, in *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*, atti del convegno (Granada, 23-26 aprile 2013) a cura di J. Policarpo Cruz Cabrera, Granada 2014, pp. 306-320.
- Palazzo Santa Croce Sant'Elia: da dimora nobiliare a museo per la città*, in M. Rotolo - P. Mattina - M. Vesco, *Il Palazzo Celestri di Santa Croce e Trigona di Sant'Elia. Cronaca e mistero della fabbrica barocca*, Palermo 2014, pp. 162-172.
- 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 convegno (Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 23-25 ottobre 2014), Milano 2014, pp. 513-520.
- Apotropaici gioielli di corallo*, in *II Congreso Europeo de Joyería Vestir las joyas. Modas y modelos*, atti del convegno (Madrid, Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, novembre 2013) a cura di M.A. Herradón Figueroa, Madrid 2015, pp. 293-302.

- Arti decorative a Palazzo Abatellis: il Trionfo con Immacolata, in 1954-2014 Sessanta anni della Galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*, a cura di G. Barbera, Messina 2015, pp. 105-107.
- Criteri di museologia per il Museo Diocesano di Monreale*, in "OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 12, 2015, pp. 13-26.
- Enzo, un "lettore" dell'arte*, in *Enzo Brai e la Sicilia. Mostra fotografica documentaria tra cronaca, ambiente e arte*, (Palermo, Steri), Palermo 2015, pp. 25-27.
- 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.
- I Disegni dei maestri orafi e argentieri in Sicilia e nella Penisola Iberica tra Manierismo e Barocco, in Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de Artes Decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*, a cura di S. De Cavi, Cordoba 2015, pp. 429-441.
- I gioielli delle nobildonne barocche tra Sicilia e Spagna*, in *Me veo luego existo: mujeres que representan, mujeres representadas*, Madrid 2015, pp. 33-46.
- Introduzione*, in *Docere et probare. Eucarestia e santità dopo il Concilio di Trento*, catalogo della mostra (Monreale, Museo Diocesano, Sala San Placido, 28 ottobre 2015 – 29 maggio 2016), coordinamento generale M.C. Di Natale, L. Sciortino, M. Vitella, Monreale 2015, p. 5.
- Pittura ed arti decorative ad Alcamo tra Trecento e Cinquecento*, in *Alcamo. La Città, il Territorio, la Storia. Guida agli itinerari culturali*, a cura di A. Badami, Soveria Mannelli 2015, pp. 111-122.
- Prefazione*, in C. Costanzo, *Ettore De Maria Bergler e la Sicilia dei Florio*, Cinisello Balsamo 2015, pp. 6-7.
- Premessa*, in C.M. Calafiore, *Argenti e arredi sacri a Bivona*, Bivona 2015, pp. 7-8.
- Presentazione*, in G. Lanzafame, *Barocco in processione. Vase e fercoli in Sicilia*, Leonforte 2015, pp. 9-10.
- Argenti, ori e tessuti dal XV al XIX secolo*, in *I Tesori di Petralia Soprana*, a cura di S. Anselmo, Palermo 2016, pp. 9-13.
- Gioielli tra Sicilia e Malta nell'età del Barocco: tipologie e stili di area mediterranea*, in *At Home in Art Essays in Honour of Mario Buhagiar*, a cura di C. Vella, Valletta 2016, pp. 263-272.
- Il canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 14, 2016, pp. 135-149.
- Il Museo dell'Università. Dalla Pinacoteca della Regia Università di Palermo alla Galleria di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra (Palermo, Steri, Sala delle Armi, 21 giugno – 25 luglio 2016) a cura di G. Barbera e M.C. Di Natale, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 1, Palermo 2016.
- Introduzione*, in L. Sciortino, *Il Museo Diocesano di Monreale*, Monreale 2016, pp. 5-10.
- La Gipsoteca del Regio Museo dell'Università di Palermo*, in *Gipsoteca dell'Università di Palermo. Conoscenza, conservazione e divulgazione scientifica*, a cura di G. Cipolla, Palermo 2016, pp. 18-25.
- La Pinacoteca del Regio Museo dell'Università di Palermo*, in *Il Museo dell'Università. Dalla Pinacoteca della Regia Università di Palermo alla Galleria di Palazzo Abatellis*, catalogo della

Bibliografia di Maria Concetta Di Natale

- mostra (Palermo, Steri, Sala delle Armi, 21 giugno – 25 luglio 2016) a cura di G. Barbera e M.C. Di Natale, Palermo 2016, pp. 13-23.
- Las artes decorativas en Sicilia en la época barroca*, in *El arte de las naciones. El Barroco como arte global*, a cura di F. Checa Cremades, Madrid 2016, pp. 276-285.
- Madè. La Divina Commedia*, in *Madè. Dipinti, Chine, maioliche. La Divina Commedia*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Chiaramonte-Steri, 17 dicembre 2016-30 gennaio 2017), Palermo 2016, pp. 10-11.
- 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.
- Prefazione*, in R. Cruciana, *Intrecci preziosi. Arti decorative siciliane a Malta 1565-1798*, Quaderni dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina", collana diretta da M.C. Di Natale, n. 5, Palermo 2016, p. 7.
- Premessa*, in S. Intorre, *Coralli siciliani nella collezione March*, OADI Digitalia rara, collana diretta da M.C. Di Natale, Palermo 2016, p. 5.
- Premessa*, in G. Travagliato, M. Sebastianelli, *Da Riccardo Quartararo a Cristoforo Faffeo. Un capolavoro del Museo Diocesano di Palermo restaurato e riscoperto*, Museo Diocesano di Palermo. Studi e restauri, collana diretta da P. Palazzotto, n. 9, Palermo 2016, pp. 9-10.
- 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", 13, 2016, pp. 55-70.
- G. Perez - R. Chisesi - C. Pellerito - B. Pignataro - C. Di Stefano - M.C. Di Natale - M. Sebastianelli - F. Palla, *Conservative restoration of two wood en arm reliquaries (18th century) from Palermo's cathedral*, in *Esarc 2016 8th European Symposium on religious art, restoration and conservation*, atti del convegno (Viterbo, 26 - 28 maggio 2016), Firenze 2016, pp. 115-118.
- C. Pellerito - A. Di Marco - M.C. Di Natale - B. Pignataro - M. Scopelliti - M. Sebastianelli, *Scientific studies for the restoration of a wood painting of the Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Mirto di Palermo*, in "Microchemical Journal", 124, 2016, pp. 682-692.
- I disegni di opere d'arte decorativa di Giacomo Amato per i monasteri di Palermo*, in *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia barocca*, a cura di S. De Cavi, Roma 2017, pp. 33-56.
- L'arte del corallo da Trapani all'Europa*, in *Migrazioni e commerci in Sicilia. Modelli del passato come paradigma del presente*, atti del convegno (Siracusa, Castello Maniace, 21-22 ottobre 2017) a cura di R. Panvini, Palermo 2017, pp. 297-318.
- Premessa*, in C. Costanzo, *Per la raccolta museale del Teatro Massimo di Palermo. Decorazioni e opere d'arte*, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 5, Palermo 2017, p. 11.
- Premessa*, in S. Intorre, *Il Tesoro di San Leonardo nella Chiesa Madre di Mascali*, Quaderni dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina", collana diretta da M.C. Di Natale, n. 6, Palermo 2017, p. 4.
- Premessa*, in S. Rambaldi, *La Gipsoteca del Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo. Storia e catalogo*, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 2, Palermo 2017, pp. 7-8.

- Serpotta e le arti decorative*, in *Serpotta e il suo tempo*, catalogo della mostra (Palermo, Oratorio dei Bianchi, 23 giugno – 1 ottobre 2017) a cura di V. Abbate, Cinisello Balsamo (MI) 2017, pp. 74-85.
- Un'esperienza emblematica per una studiosa pionieristica: un "sogno che diventa realtà". Maria Accascina e la Mostra d'Arte Sacra nelle Madonie*, 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, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 6, Palermo 2017, pp. 7-21.
- M.C. Di Natale - M. Vitella, *Il tesoro di Santa Venera ad Acireale*, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 4, Palermo 2017.
- M.C. Di Natale - M. Vitella, *The museum setup in the Benedictine dormitory of Monreale: the artworks of Santa Maria del Bosco and the textile artefacts of the Cathedral, Sicily, Italy*, in "Conservation Science in Cultural Heritage", 17, 2017, pp. 223-240.
- G. Perez - R. Chisesi - C. Pellerito - B. Pignataro - C. Di Stefano - M.C. Di Natale - M. Sebastianelli - F. Palla, *Scientific studies for the restauration of two wooden arm reliquaries from the Cathedral of Palermo*, in "European Journal of Science and Theology", 13 (2), 2017, pp. 41-53.
- R.F. Margiotta - M.C. Di Natale, *Il nobile casato dei Ventimiglia e Donna Felice Ventimiglia Barberini*, in *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei Papi. Arte e mecenatismo di antichi casati dal feudo alle corti barocche europee*, atti del convegno internazionale di studi (Università di Salerno, 27 aprile 2016 / Università di Chieti, 3 maggio 2016 / Archivio di Stato di Roma e Archivio Storico Capitolino, 9-10 giugno 2016), Cinisello Balsamo 2017, pp. 493-507.
- Andrea e gli argentieri Meminger in Sicilia*, in "Storia dell'Arte", 146-148 (2017), 2018, n.s. 46-48, pp. 115-138.
- Arredi sacri e oggetti devozionali. Testimonianze dell'arte decorativa siciliana*, in *Aragona e il suo Rosario metafora del paese. Un itinerario tra arte e fede*, a cura di A. Chillura, A. Cacciatore e G. Seminerio, Aragona 2018, pp. 89-113.
- Gli argentieri Meminger tra Sicilia e Spagna*, in *Scripta Artium in Honorem Prof. Jose Manuel Cruz Valdovinos*, a cura di A. Cañestro Donoso, Alicante 2018, pp. 929-938.
- Il laboratorio di restauro del Museo Diocesano di Palermo e le arti decorative*, in M. Sebastianelli, *Restauri al Museo Diocesano di Palermo. Schedatura e raccolta dei dati tecnico-conservativi 2004-2012*, Palermo 2018, pp. 13-16.
- Il Teatro Massimo. Architettura, arte e musica a Palermo*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2018.
- La sfera d'oro di Palazzo Abatellis e gli ostensori con smalti, gemme, coralli del Barocco siciliano*, in *Eredità d'arte. Palazzo Abatellis*, a cura di E. De Castro, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 12, Palermo 2018, pp. 73-79.
- 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.
- Pellerito, C. - Sebastianelli M. - Raineri R. - Megna B. - Di Natale M.C., Pignataro B. et al., *Polychrome wood sculpture depicting the Madonna del Soccorso or della Mazza from the Archdiocese of Palermo: an integrated analytical approach for the restoration*, in *ESRARC 2018: 10th European Symposium on religious art, restoration & conservation*, atti del convegno a cura di S. Magal - D. Mendelova - D. Petranova & N. Apostolescu, Torino 2018, pp. 24-27.

Bibliografia di Maria Concetta Di Natale

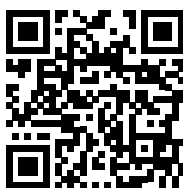
- Premessa*, in C. Costanzo, *L'Archivio fotografico di Antonino Leto della Galleria Beatrice*, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 9, Palermo 2018, p. 7.
- Premessa*, in R. Cruciata, *Riflessi internazionali nell'oreficeria di Sicilia tra XVIII e XIX secolo. Un inedito esempio di collezionismo palermitano*, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 11, Palermo 2018, pp. 7-9.
- Premessa*, in S. Intorre, *Beauty and Splendour. Le Arti Decorative siciliane nei diari dei viaggiatori inglesi tra XVIII e XIX secolo*, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 8, Palermo 2018, p. 7.
- Presentazione*, in D. Campisi, *Il convento e la chiesa dei Frati Minori Cappuccini a Caccamo*, Palermo 2018, pp. 13-14.
- The Gifts to Sicilian Sanctuaries from Spanish Viceroy and Local Nobility*, in *La joia en l'art i l'art en la joia*, a cura di M. Fondevila, Barcellona 2018, pp. 319-331.
- Arte suntuaria e miniatura in età normanna negli studi di Maria Accascina e Angela Daneu Lattanzi*, in *Castrum Superius. Il palazzo dei re Normanni*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Reale, Sale del Duca di Montalto, 15 maggio 2019 – 23 febbraio 2020), Palermo 2019, pp. 150-163.
- Giovanni De Simone. L'Arte oltre la materia. Ceramiche Disegni Dipinti*, catalogo della mostra (Palermo, Orto Botanico, Padiglione Tineo, 26 Marzo - 19 Maggio 2019) a cura di M.C. Di Natale, P. Inglese, S. Intorre e M. Sajeva, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 14, Palermo 2019.
- I doni del vicerè Duca di Uzeda al Santuario di Santa Rosalia dell'Ercta e la nuova esposizione del tesoro*, in *Estudios de Platería. San Eloy 2019*, a cura di J. Rivas Carmona e I.J. García Zapata, Murcia 2019, pp. 185-196.
- I giogali di diamanti ed oro dei Branciforti*, 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*, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, 19, Palermo 2019, pp. 159-166.
- I La Villa, argentieri e orafi palermitani tra XVIII e XIX secolo*, in *"Oltre Longhi": ai confini dell'Arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*, a cura di N. Cleopazzo e M. Panarello, 2019, pp. 359-366.
- 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 e F. Serrano Estrella, Jaén 2019, pp. 241-251.
- Il Museo Diocesano*, in *Monreale. Il Duomo e il chiostro dei Benedettini*, a cura di E. Giacobino, Milano 2019, pp. 66-69.
- Introduzione*, 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. 13-17.
- Introduzione*, in 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, pp. 7-8.
- L'abbazia di San Martino delle Scale: preziose opere*, in *Sacra et pretiosa. Oreficeria dai monasteri di Palermo Capitale*, a cura di L. Bellanca, M.C. Di Natale, S. Intorre e M. Reginella, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 15, Palermo 2019, pp. 149-160.

- L'icona di Monreale*, in G. Travagliato - M. Sebastianelli, *L'Odigitria detta di "Guglielmo II" della cattedrale di Monreale*, La Fondazione Sicilia tra ricerche e restauri, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 1, Palermo 2019, pp. 13-15
- Ritratti in Sicilia tra Sei e Ottocento*, in *La fantasia e la storia. Sguardi sul ritratto dal Medioevo al contemporaneo*, a cura di G. Brevetti, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 13, Palermo 2019, pp. 109-126.
- Sacra et Pretiosa - Oreficeria dai monasteri di Palermo Capitale*, in *Sacra et pretiosa. Oreficeria dai monasteri di Palermo Capitale*, a cura di L. Bellanca, M.C. Di Natale, S. Intorre e M. Reginella, Palermo 2019, pp. 29-36.
- San Francesco di Paola nelle arti decorative in Sicilia*, in *La Calabria e il Mezzogiorno e L'Europa al tempo di San Francesco*, a cura di A. Acordon, M. Sorrenti e M. Panarello, Taranto 2019, pp. 187-200.
- The Museum's ethical role*, in *Museology and values. Art and human dignity in the 21st century*, edited by T. Verdon e R. Filardi, in memoria di Adolfo Natalini, Turnhout 2020, p. 152.
- 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.
- Argenteria sacra tra XIV e XVI secolo alla Mostra Lux Vera del castello dei Ventimiglia di Castelbuono*, in *Lux Vera. Ori e argenti liturgici a Geraci e Castelbuono nei secoli XIV – XVIII*, catalogo della mostra (Castelbuono, Museo Civico, 20 luglio 2019 – 20 aprile 2020) a cura di A. Sottile e F. Sapuppo, Palermo 2020, pp. 22-28.
- 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.
- L'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, una risorsa scientifica tra digitale e analogico / The Observatory for the Decorative Arts in Italy, a scientific resource between digital and analogue*, in "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", n. 21, 2020, pp. 427-439.
- Monili per santa Venera*, in F.F. Grippaldi, *Santa Tutelar Patrona – L'Iconografia acese di Santa Venera*, Acireale 2020, pp. 57-63.
- Premessa*, in N. Barrella, *Per la storia del mobilio napoletano. Un manoscritto inedito di Carlo Giovane di Girasole*, ARTES, collana diretta da Maria Concetta Di Natale, n. 21, Palermo 2020, p. 7.
- Premessa*, in I. Bruno, *La promozione delle arti tra Ottocento e Novecento. Il Circolo Artistico di Palermo e la cultura europea*, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 22, Palermo 2020, pp. 7-8.
- Premessa*, in R.F. Margiotta, *Beni mobili. Patrimonio artistico e committenti in Sicilia dalle fonti d'archivio tra XVI e XIX secolo*, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 23, Palermo 2020, p. 7.
- Presentazione*, in P. Palazzotto, *Revival e società a Palermo nell'Ottocento. Committenza, architetture, arredi tra identità siciliana e prospettiva nazionale*, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 25, Palermo 2020, pp. 11-12.
- Santa Lucia Patrona di Siracusa: il suo simulacro, la sua 'vara', il suo tesoro*, in "Arte cristiana" Rivista internazionale di storia dell'arte e di arti liturgiche, fasc. 921, novembre/dicembre 2020, vol. CVIII (921), pp. 430-443.

Bibliografia di Maria Concetta Di Natale

- Santi dalla pelle scura in Sicilia tra arte e devozione*, in *La tradizione del culto di S. Calogero a Licata nei 1550 anni dalla sua nascita e la presenza cristiana nella Sicilia centro-meridionale*, atti del convegno (Licata, 28-29 ottobre 2016) a cura di R. Carra Bonacasa, A. Frenza e P. Meli, Fondazione Ignazio Buttitta. Acta Diurna, 12, Palermo 2020, pp. 63-68.
- Una mostra per l'arte in Sicilia nell'età dei Chiaromonte*, in *Chiaromonte. Lusso, politica, guerra e devozione nella Sicilia del Trecento. Un restauro verso il futuro*, catalogo della mostra (Palermo, Complesso monumentale dello Steri, 25 ottobre 2019 - 31 gennaio 2020) a cura di M.C. Di Natale, M.R. Nobile e G. Travagliato, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 20, Palermo 2020, pp. 15-31.
- Un altro scrigno che si apre: gioie, argenti e parati sacri nelle chiese di Petralia Sottana*, in S. Anselmo - R.F. Margiotta - M. Vitella, *Nobilis Instrumenta. Suppellettili liturgiche ex voto e parati sacri nelle chiese di Petralia Sottana*, Castelbuono 2020, pp. 13-24.
- Giacomo Pasturi argentiere catanese*, in "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", n. 24, dicembre 2021 (https://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=4314).
- 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. Gino Li Chiavi, saggio introduttivo di P. Palazzotto, scritti di M.C. Di Natale, C. Gino Li Chiavi, C. Lo Curto, G. Mendola, F. Terranova, Palermo 2021, pp. 206-221.
- Il Tesoro della Cattedrale di Palermo: Museologia dagli anni Cinquanta del '900 ad oggi*, in *Finis coronat opus. Saggi in onore di Rosanna Cioffi*, a cura di G. Brevetti - A. Di Benedetto - R. Lattuada - O. Scognamiglio, Todi 2021, pp. 455-460.
- Introduction*, in *International Perspectives on the Decorative Arts Nineteenth-century Malta*, a cura di M. Sagona, Malta 2021, pp. XIII-XV.
- Maria Accascina e la mostra di arte sacra nelle Madonie*, in *Protagonisti e temi della critica d'arte nella prima metà del '900*, atti della giornata di Studi (Parma, 13 giugno 2019) a cura di S. Ferrari, Parma 2021, pp. 83-98.
- Prefazione*, in A. Campisi - V. Campo, *Splendor liturgiae. Argenti e paramenti sacri nelle chiese di Giuliana*, Corleone 2021, pp. 9-10.
- Premessa*, in A.M. Trovato, *Di Venera il Tesoro. Storia di un popolo e la sua Patrona. Nuovo inventario*, Sala Consilina 2021, pp. 9-11.
- Presentazione*, in S. Anselmo, *Madonie. L'arte e la storia*, Palermo 2021, pp. 9-12.
- Un ricordo*, in *Renato Guttuso la fuga in Egitto al Sacromonte di Varese e l'ultima cena alla chiesa dell'Aspra*, a cura di F. Carapezza Guttuso, M.C. Di Natale, ARTES, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 27, Palermo 2021, pp. 13-15.
- Un'università inclusiva Unipa 2015-2021 sei anni di Rettorato: azioni, risultati, successi e riflessioni*, coordinamento R. Di Lorenzo, M.C. Di Natale, L. Fratini, Palermo 2021.
- La Quadreria dell'Università di Palermo*, in *Festschrift per Vittorio Sgarbi. Settanta scritti e altrettanti auguri*, Fontanellato 2022, pp. 225-229.

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