GUGLIELMO BORREMANS DI ANVERSA PITTORE FIAMMINGO IN SICILIA NEL SECOLO XVIII *(1912) DI GIOACCHINO DI MARZO. AGGIORNAMENTO CRITICO-BIBLIOGRAFICO. UN PROGETTO MULTIMEDIALE.*

Premessa

Il progetto che ho svolto nei tre anni del Dottorato di Ricerca ha come oggetto l'aggiornamento critico-bibliografico del *Guglielmo Borremans* di Gioacchino Di Marzo, nonché la digitalizzazione dell'opera e la fruizione multimediale sia del testo originale che, appunto, della letteratura ad essa successiva, corredata da oltre 2000 schede bibliografiche critiche e da una galleria di più di 250 immagini.

Nella ricerca mi sono proposta quindi di determinare gli elementi, tra quelli presi in considerazione da Di Marzo, di maggiore rilevanza nel contesto artistico isolano e di individuare i giudizi critici sulle opere citate nella sua monografia, a partire da quella a lui contemporanea fino alle più attuali ricerche.

Ho contestualizzato gli esiti emersi, proponendomi di identificare gli elementi di matrice extraisolana che maggiormente sono permeati nella storiografia artistica locale, focalizzando l'attenzione sul grado di aggiornamento e di attualizzazione della storia della critica siciliana e la partecipazione al dibattito nazionale.

Con l'aggiornamento critico-bibliografico, che, per non stravolgere la natura *on line* del progetto con un aggravio di note è stato affidato prevalentemente alle schede di catalogazione, si è distinto un orientamento rivolto soprattutto alla meticolosa indagine documentaria, la ricostruzione di cronologie e dei rapporti tra artisti, committenti ed *entourage* gravitante intorno all'ambiente artistico regionale. Gli studi sono frequentemente rivolti all'analisi formale delle opere, con la comparazione delle manifestazioni artistiche di analoga impronta culturale, lo studio delle commistioni e delle suggestioni di aree geografiche differenti, le persistenze di elementi attardati e l'accoglienza di nuovi fattori.

Nello studio delle opere, effettuato mediante la strutturazione di un apposito sistema di schedatura, eseguo la ricognizione della letteratura artistica ad esse singolarmente correlata, considerando innanzitutto gli studi relativi, isolando gli elementi necessari all'analisi delle influenze tra gli artisti e, in particolare, delle variazioni del gusto in rapporto al momento esecutivo, alla committenza e alla valutazione critica.

In una prima fase del lavoro ho proceduto con una ricognizione bibliografica che è confluita nella schedatura dei dati emersi dallo spoglio dei testi rintracciati durante questa analisi. I titoli delle schede e le ubicazioni originarie delle opere catalogate rispecchiano la dicitura utilizzata da Di Marzo, per meglio ricondurre la scheda alla citazione nel testo.

Contestualmente all'esplorazione bibliografica mi sono concentrata anche sullo spoglio di periodici e riviste del XIX e degli inizi XX secolo, in quanto fonti spesso ignorate o raramente contemplate a causa della loro difficile reperibilità, della mancanza di una catalogazione capillare e soprattutto di una indicizzazione dei saggi in esse contenuti.

La schedatura è stata effettuata a mezzo di un database relazionale (utilizzando Access del pacchetto Microsoft Office) immagazzinando via via i dati emersi nel corso delle ricerche. Il database è strutturato in tabelle collegate tra loro ed interrogabili sia tramite le maschere di Access che tramite pagine web create con i linguaggi HTML/ASP. L'utilizzo della banca dati relazionale permetterà l'interazione anche con il "Repertorio di critica d'arte siciliana" che a breve sarà pubblicato *on-line*, il cui fine è quello di promuovere la conoscenza dell'importantissimo patrimonio delle fonti relative ai temi della critica e della teoria dell'arte, della conservazione, della museologia, e che, prevede il collegamento con gli OPAC delle biblioteche nazionali.

Il database sarà in quest'occasione interfacciato con l'ambiente web, in modo da consentire la schedatura dei dati da parte di più operatori autorizzati all'inserimento tramite un collegamento alla rete Internet.

Infine è stato previsto anche un campo che consenta di identificare la reperibilità utilizzando i codici ICCU per le biblioteche presenti in SBN. Non appena il "Repertorio" sarà attivo provvederò al collegamento delle schede monografiche e dei singoli riferimenti bibliografici agli OPAC, il che consentirà l'immediata reperibilità del testo ricercato.

La struttura degli archivi del database è ideata secondo un sistema gerarchico che parte da una maschera madre "OPERA" connessa alle sottomaschera figlia "GIUDIZIO CRITICO".

Dalla maschera principale, ovvero "OPERA", è possibile avere una panoramica della struttura dell'opera selezionata e visionare quindi in modo immediato i campi di inserimento delle informazioni relative ad essa, ma anche alla letteratura artistica e alle fonti correlate.

In fase progettuale, per evitare la ridondanza di elementi nelle tabelle principali, i dati comuni sono stati memorizzati in tabelle secondarie, legate alle prime con un sistema di relazioni uno a molti, che permette di selezionare le informazioni da una casella a tendina scegliendo direttamente i dati necessari in fase di inserimento.

In molte maschere è stato necessario utilizzare linguaggio Visual Basic permettendo così funzionalità non previste dalle maschere standard di Access.

L'utilizzo delle sottomaschere ha permesso la completa integrazione dei livelli sopra citati, in modo da poter inserire o consultare i dati mantenendo sempre visibili le informazioni inerenti ai livelli superiori.

Query in linguaggio SQL, appositamente create, permettono l'interrogazione per svariati criteri di ricerca, la possibilità di stampare dei report ed effettuare la ricerca di qualsiasi termine, rintracciando le schede informative, alla stregua dei più noti motori di ricerca web.

Data la strutturazione delle schede pensata per un utilizzo *on-line*, anche per la realizzazione e formattazione dei report si è reso necessario l'impiego del linguaggio Visual Basic, per rendere i suddetti report il più possibile adeguati ai formati solitamente utilizzati nelle pubblicazioni di carattere storico artistico/critico. Nonostante ciò, non è stato possibile rispettare sempre il consueto uso dei corsivi come pure delle virgolette, degli apici, degli accenti, degli invii a capo e dell'allineamento del testo; pertanto, le maschere stampate in formato cartaceo rispettano i criteri di formattazione pensati per una fruizione *on-line* e non sono del tutto conformi agli *standards* solitamente utilizzati nella redazione delle schede catalografiche, ad esempio nel posizionamento dei riferimenti bibliografici, che, oltre a rimandare alla bibliografia completa citano per esteso la fonte del giudizio critico. Anche la ripetizione dei giudizi critici nelle maschere stampate è determinata dalla tipologia di strumento che prevede prevalentemente la consultazione tramite interfaccia web e la restituzione dei risultati legati alla singola opera, anche quando il giudizio critico è invece riferito a più opere, come ad esempio nel caso di un ciclo decorativo.

Il database consente attualmente di ottenere anche informazioni relative a caratteristiche relative all'opera ed è possibile inserire (da parte di un operatore autorizzato) e stampare immagini (anche da parte dell'utente finale).

La possibilità di individuare contemporaneamente più criteri di ricerca per l'interrogazione del database, rende facilmente confrontabili le informazioni, che potranno essere reperite a seconda dei vari ambiti; ad esempio è possibile ottenere la lista di opere relative ad un particolare artista, ad un soggetto, una tecnica artistica, una data definita, una ubicazione (originaria o attuale) o identificare tutti i contributi critici di un particolare autore o indicando parole del titolo di un saggio.

Per le fonti, oltre che alle informazioni relative al titolo, all'autore, data di pubblicazione, numeri di pagina, etc., sono fornite informazioni anche sull'argomento e alcune osservazioni. Qualora siano riportate citazioni, esse si limitano a un numero contenuto di brani, per ottemperare alle leggi sul copyright.

Ho inoltre proceduto alla digitalizzazione del volume di Gioacchino Di Marzo per la realizzazione di un ipertesto elettronico interattivo corredato di links che consentono continui rimandi a brani dello scritto e all'apparato critico a seconda elle esigenze di consultazione. È possibile accedere anche alla riproduzione integrale in formato fotografico del volume nell'edizione originaria, col suo apparato critico costituito dalle note apposte dallo storico palermitano.

Tengo a precisare che i links al testo lo collegano al database relazionale, consentendo di effettuare automaticamente una ricerca, consentendo all'utente il raffronto tra la maschera della ricerca e il testo originario.

Tramite i collegamenti ipertestuali o la ricerca manuale, accedendo alle pagine relative alle schede sono visualizzate anche le immagini relative alle opere.

La digitalizzazione del testo mi ha permesso la realizzazione di un *e-book*, attualmente disponibile nei formati pdf, epub, mobi, liberamente scaricabili dal sito web e utilizzabili su qualsiasi *e- book reader*, senza alcun tipo di protezione (DRM di Adobe, etc.).

Ho sviluppato la struttura generale delle pagine web, sviluppandola secondo gli standard del World Wide Web Consortium (W3C), che tiene conto anche degli utenti disabili e con necessità particolari e delle nuove tecnologie (ad esempio consentendo la consultazione del sito anche tramite l'utilizzo di *smartphones* e *tablets*).

Il sito, ospitato all'URL: http://www.unipa.it/tecla/borremans.htm, sviluppato seguendo queste linee guida, continuerà a funzionare correttamente anche quando i browser tradizionali si evolveranno e nuovi dispositivi per Internet faranno il loro ingresso sul mercato.

Il *Guglielmo Borremans di Anversa pittore fiammingo in Sicilia nel secolo XVIII* fu pubblicato da Gioacchino Di Marzo nel 1912, momento in cui gli esiti della nascente critica d'arte in Italia fanno maturare in Sicilia la consapevolezza di un ritardo negli studi sulla storia dell'arte locale al confronto con altre "scuole" regionali, che stimolò un nuovo impulso di ricerca su momenti e ambiti artistici (l'arte del Seicento e le arti decorative), anche sulla scorta dello stimolo fornito dallo studio delle interazioni tra le manifestazioni artistiche e la tradizione nazionale.

L'interesse per un artista operante tra il Sei e il Settecento, indice di un superamento dei precetti classicisti di matrice winckelmanniana e mengsiana, ancora rintracciabili nelle concezioni estetiche alla fine del XIX secolo, si inserisce in un filone di studi metodologicamente più avveduti su epoche e ambiti artistici, e in particolare sull'arte barocca e sui barocchismi, quali ad esempio le ricerche di Roberto Longhi e Lionello Venturi, nonché nella rivalutazione critica del Settecento. È noto, infatti, il recupero dei linguaggi Rococò nell'ambito dell'*Art Nouveau*.

La trattazione di Gioacchino Di Marzo presenta, inoltre, la marcata impostazione storiografica che sempre caratterizzò i suoi studi, peraltro in linea con le tendenze della storiografia artistica dell'Italia postunitaria. Lo scritto sul pittore anversate Guglielmo Borremans (1670-1744) analizza infatti, in un'ampia prospettiva storica, il ruolo che la pittura fiamminga aveva rivestito in Sicilia nei secoli precedenti, prendendo in esame gli artisti presenti nell'Isola e la circolazione di opere provenienti direttamente dalle Fiandre, effettuando puntuali raffronti con le personalità e la produzione artistica locale. Considerando artisti quali Simone de Wobreck, per il XVI secolo, o Stomer o Van Dyck per quello successivo, il Nostro – con la perspicacia che sempre caratterizzerà le sue analisi – approda al Borremans, che reputa il tramite tra la cultura figurativa napoletana e quella siciliana del XVIII secolo.

Il suo saggio si colloca dunque come congiuntura per la rivalutazione dell'arte settecentesca nella locale letteratura artistica e per gli studi d'arte siciliana in generale. Alcuni spunti in tal

senso erano stati anticipati, negli anni Ottanta dell'Ottocento, da figure di conoscitori e storici dell'arte quali Antonino Salinas o Giuseppe Meli, con il vistoso e indiscutibile recupero critico di Giacomo Serpotta e dei suoi discepoli, le cui realizzazioni, in quanto esempio di progettazione "globale" dell'opera d'arte, dall'architettura alla decorazione, ben si prestavano alla rinnovata fortuna critica delle arti applicate, che appunto alla fine del XIX secolo avrebbero trovato una rivalutazione teorica con pubblicazioni periodiche appositamente dedicate[1]; ricordo inoltre giornali di fama internazionale che dedicano agli studi relativi a questo settore alcune rubriche dedicate, come l'"Archivio Storico dell'Arte" e poi "L'Arte" di Adolfo Venturi, in cui compare dal 1900 una rubrica dedicata alle arti decorative, i cui orientamenti si riflettono anche nei primi volumi della *Storia dell'arte italiana*, pubblicati tra il 1901 e il 1905).

Nell'ambito del Settecento siciliano, questo filone di ricerche sarebbe stato proseguito da studiosi quali Enrico Mauceri, Filippo Meli, Maria Accascina, che produssero le più avanzate conclusioni di tale tradizione di studi, peraltro in linea con le tendenze coeve del resto d'Italia; come vedremo, l'esposizione di opere del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti del '22, che inizialmente doveva essere dedicata al solo Seicento, costituì una prima tappa nello sviluppo degli studi sul XVIII secolo, approfonditi negli anni '20 e '30 nelle mostre di Venezia nel 1928 e nel 1929, di Brescia e Bologna nel 1935, di Genova nel 1938.

Di particolare interesse risulta, dunque, la pubblicazione del *Guglielmo Borremans* nel 1912, anche per le posizioni di Gioacchino Di Marzo in relazione agli studi coevi nell'ambito della cosiddetta "disputa sul Barocco" e dei conseguenti sviluppi verso gli esiti del Rococò che mostrarono i primi riscontri principalmente sulla stampa periodica nazionale e internazionale.

Il notevole spirito critico e autocritico dell'abate palermitano, il cui metodo di ricerca si pone come collegamento tra quello sperimentale dei conoscitori di estrazione morelliana e cavalcaselliana e le analisi storiche e quelle d'archivio promosse da Burckhardt secondo il nuovo orientamento positivista, lo porta ad anticipare l'interesse nei confronti delle manifestazioni artistiche del XVII e XVIII secolo.

Ricordo inoltre la giovanile posizione del Di Marzo nei confronti del Seicento: nell'*Introduzione* al *Delle Belle Arti*, cogliendo l'articolato sistema di livelli di lettura della storia dell'arte siciliana, esaltava il valore cui essa era pervenuta prima in epoca classica, poi durante

[1] Cfr. ad esempio "Arte e Storia" (1892) e "Arte Italiana Decorativa e Industriale" di Alfredo Melani (1897), "Arte italiana decorativa e industriale" di Camillo Boito (1891), "Emporium" di Angelo Pica (1894).

la dominazione normanna, e ancor di più nel Quattrocento e nel Cinquecento, toccando ogni momento della storia del panorama artistico siciliano tratteggiando i punti salienti dello sviluppo delle arti, non ignorando i momenti di maggiore debolezza che, tuttavia, non considerò mai di totale eclissi.

È grazie alla via aperta da Di Marzo, insomma, che la storiografia siciliana del tardo positivismo si proietta in un più vasto e variegato panorama degli studi.

Il ragguaglio fornitoci da Di Marzo nel testo non include tutte le opere documentate o attribuite ascrivibili al pennello di Guglielmo Borremans[2]. Va ricordato che molti dei documenti che hanno consentito attribuzioni certe sono stati rinvenuti dopo la pubblicazione del *Guglielmo Borremans* e che le tracce seminate dal Nostro hanno costituito la base di partenza

---

[2] Tra le opere che Di Marzo non cita ricordo: i *Ritratti dei sovrani Borbone* commissionati al Borremans nel 1734, citati dallo stesso Di Marzo nel 1871 nell'edizione da lui curata dei *Diari palermitani* del Mongitore (A. MONGITORE, *Diario palermitano, in cui sono notate le cose più memorabili accadute nella felice e fedelissima città di Palermo, capo e metropoli della Sicilia*, ms. Biblioteca Comunale di Palermo, ai ss. Qq C 65-70bis, secolo XVIII, ed. in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*, a cura di G. Di Marzo, Luigi Pedone Lauriel, Palermo 1871, vol. 9, pp. 266-267, ed. cons. rist. anas., Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese 1974; C. SIRACUSANO, *Guglielmo Borremans tra Napoli e Sicilia*, introduzione di A. Marabottini, Arnaldo Lombardi, Palermo 1990, p. 21); l'*Annunciazione* della chiesa dei Minoriti (G. BELLAFIORE, *La civiltà artistica*…, p. 166; C. SIRACUSANO, *Guglielmo Borremans*…, 1990, p. 20) e la *Maddalena* oggi alla pinacoteca di Castell'Ursino (*Ibidem*, p. 20); il *S. Giuseppe*, nella sagrestia della chiesa di S. Camillo dei Crociferi, (G. BELLAFIORE, *La civiltà artistica*…, 1963, p. 153); l'*Apparizione dei SS. Pietro e Paolo a Costantino*,nella cappella del Crocifisso del duomo di Enna, (*Ibidem*, p. 266); gli affreschi della cupola nella chiesa di S. Ninfa dei Crociferi a Palermo (F. BRUGNÒ, *La decorazione pittorica della Chiesa dei SS. Quaranta Martiri e di S. Raineri dei Nobili Pisani alla Guilla: note e ipotesi*, 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), vol. 1, Istituto Storico Siciliano, Palermo 1983, pp. 555-580: 562); gli affreschi dell'oratorio dei SS. Elena e Costantino a Palermo (D. MALIGNAGGI, *Le arti figurative del Settecento in Sicilia*, in *La Sicilia nel Settecento*, atti del Convegno di studi (Messina, 2-4 ottobre 1981) Università degli studi di Messina, Facoltà di lettere e filosofia, Centro di studi umanistici, Università degli studi di Messina, Facoltà di lettere e filosofia, Centro di studi umanistici, Messina 1986, pp. 711-734: 726; P. PALAZZOTTO, *Palermo Guida*…, 2004, p. 42; M. EBBREO, *Gli affreschi svelati*, in "Kalós – arte in Sicilia", a. XXIII, n. 2, aprile-giugno 2011, pp. 38-43); il *Cristo risorto che appare alla Madonna* della palermitana chiesa dei Mugnai (attribuito su base stilistica in C. SIRACUSANO, *La pittura del Settecento in Sicilia*, De Luca, Roma 1986, p. 200, tav. XXV, 7; EAD., *Guglielmo Borremans*…, 1990, p. 20 e 32 nota 65); tela raffigurante una *Epifania*, datata 1707, a Napoli, oggi alla SS. Annunziata, già Conservatorio di S. Eligio (*Ibidem*, p. 14, fig. 7); la *Predica di S. Domenico* per la chiesa eponima a Caltanissetta (*Ibidem*, p. 17); il *S. Antonio Abate*, a Palazzo Abatellis a Palermo (*Ibidem*, p. 18 fig. 70); i riquadri ad affresco con *storie della vita di S. Maddalena de Pazzi*, datati 1716, nel sottocoro della chiesa dell'Assunta a Palermo (*Ibidem*,, p. 18, fig. 74-75); gli affreschi di villa Aragona-Cutò e di villa Butera a Bagheria (Palermo) (*Ibidem*,, p. 19); a Catania l'*Immacolata* per la chiesa dell'Olivella (*Ibidem*, p. 20); l'affresco, staccato e trasferito su tela, oggi irreperibile, raffigurante *La Gloria con le Virtù necessarie al Principe* di Palazzo Vanni, sorte ignota (*Ibidem*, p. 21); la *Monacazione di S. Chiara*, e il *S. Francesco che si spoglia dei beni* a Palermo nella chiesa di S. Chiara (*Ibidem*, p. 21); la *Sacra famiglia coi SS. Anna e Gioacchino* nella chiesa di S. Ippolito (G. BONGIOVANNI, *Guglielmo Borremans a Sant'Ippolito*, in "Salvare Palermo", n. 14, gen. 2000, pp. 10-12); la *Crocifissione* nell'oratorio di S. Giovanni di Malta a Palermo (P. PALAZZOTTO, *Palermo Guida agli oratori*, Kalós, Palermo 2004, p. 40); la *Madonna degli angeli con san Francesco, santa Chiara e santo francescano*, per la chiesa dei Cappuccini di Pettineo in provincia di Messina, (G. BARBERA, *Una pala di Guglielmo Borremans ritrovata*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, vol. II, Paparo, Napoli 2006, pp. 589-593 e ID., *Da Borremans a Velasco: aggiunte e precisazioni sulla pittura in Sicilia nel Settecento*, in *Il Settecento e il suo doppio*…, pp. 151-164).

per la maggior parte delle ricerche successive. Tuttavia, ignoriamo le motivazioni che spinsero lo studioso ad effettuare una selezione tra le opere a lui note, anche se è possibile ipotizzare che egli si apprestò all'opera conscio dell'attenzione all'arte del XVII e XVIII secolo cui si rivolgeva la storiografia artistica più aggiornata in ambito nazionale ed europeo, ma, data la tarda età in cui si accinse alla redazione del suo studio, egli avesse maggiormente a cuore il completamento delle ricerche su Vincenzo Da Pavia[3], primo studio organico sull'artista, culmine dei suoi studi sul Rinascimento, da sempre al centro dei sui interessi.

[3] G. DI MARZO, *Vincenzo da Pavia detto il Romano, pittore in Palermo nel Cinquecento – studi e documenti*, in "Documenti per servire alla storia di Sicilia pubblicati a cura della Società Siciliana per la Storia Patria", s. IV, vol. XIII, Palermo 1916.

Il contributo di Gioacchino Di Marzo alla rivalutazione del Barocco: Guglielmo Borremans di Anversa (1912)

L'importanza dell'opera di Gioacchino Di Marzo[4] nell'ambito della storiografia artistica nazionale è già stata ampiamente riconosciuta anche in sede nazionale[5]. Semplificando molto la complessità del tema, possiamo affermare che tale rilevanza consiste nell'aver portato gli studi sull'arte siciliana fuori dell'ambito della locale storiografia regionalistica, per lo più caratterizzata, ancora nel XIX secolo, da un giudizio fortemente campanilistico.

L'intera produzione critica di Gioacchino Di Marzo – iniziata da giovanissimo con la pubblicazione (1855-1856) del *Dizionario topografico* (una traduzione dal latino del settecentesco *Lexicon Topographicum Siculum* di Vito Amico, da lui arricchito e aggiornato con un cospicuo apparato critico) – enuclea in modo sistematico temi, motivi e modi espressivi propri dell'arte siciliana, con l'intento di trovarle un ruolo originale nella più ampia cornice delle "scuole" italiane; proponimento già lucidamente delineato nell'opera giovanile, *Delle Belle Arti in Sicilia dai Normanni alla fine del secolo XVI*[6], pubblicata tra il 1858 e il 1862. Già con questa trattazione, d'ampio respiro storico-artistico, nonostante inevitabili "errori di gioventù", Di Marzo imprimerà una svolta alla spesso approssimativa storiografia artistica di stampo erudito.

Lo storico non manca di dichiarare qui la sua assoluta fedeltà al documento e alle fonti di letteratura artistica (studi che condusse quotidianamente dato l'incarico di "custode" della

---

[4] Per Gioacchino Di Marzo (Palermo 1839-1916) rimando a F. POTTINO, *Mons. Gioacchino Di Marzo*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s., XLI (1916) pp. 273-282; ID.; *Gioacchino Di Marzo com'era. La mente e il cuore*, in "Archivio Storico Siciliano", s. III, a. XVI (1967), pp. 309-323; E. RESTIVO, *Gioacchino Di Marzo*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s., LIII (1933), pp. 1-11; G. FAGIOLI VERCELLONE, *Di Marzo Gioacchino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XL, Roma 1991, pp. 92-94; S. LA BARBERA, *ad vocem Di Marzo, Gioacchino*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Franco Maria Ricci, Parma 2006, pp.

[5] Per gli studi storico-artistici di Gioacchino Di Marzo nel contemporaneo conteso italiano rimando a *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno nazionale (Palermo, 15-17 aprile 2003), a cura di S. La Barbera, Università degli Studi di Palermo, Palermo 2004.

[6] L. RUSSO, *Estetica e Critica d'arte nell'Ottocento*, in *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'arte*…, pp. 128-141.

Biblioteca Comunale di Palermo che ottenne nel 1857[7]) cui, maturando il suo percorso storico-critico, non mancherà mai di aggiungere la conoscenza diretta dell'opera d'arte secondo il metodo della *connoisseurship* tipico della cultura dei conoscitori.

Da questa prima fatica, e per l'intera produzione dello studioso, i problemi relativi alle attribuzioni, alla provenienza e in alcuni casi alla precisa identità degli artefici attivi in Sicilia fra Quattrocento e Cinquecento saranno sempre dibattuti, e troveranno più rigorosa puntualizzazione nelle opere successive quale, per esempio, le *Memorie storiche di Antonello Gagini e dei suoi figli e nipoti, scultori siciliani del secolo XVI* (1868). Il saggio può considerarsi il primo moderno lavoro di storiografia artistica; esso costituirà il nucleo de *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, due volumi pubblicati nel 1880 e nel 1883, con un ricchissimo corredo iconografico documentario, grazie al quale è ricostruito su basi storiche solide l'edificio della scultura siciliana tra Rinascimento e Manierismo, e dei suoi rapporti di scambio con la cultura italiana.

È significativo in quest'ambito l'interesse dello studioso per l'aspetto della conservazione dell'opera d'arte e il ruolo importante e innovativo che egli assegna alle arti decorative. Nell'opera sulla scultura dei Gagini, in un capitolo intitolato *Scultori ed intagliatori in legno e plasticatori in Sicilia dal secolo XV al secolo XVII*, lo storico nota come la produzione lignea siciliana presenti caratteristiche simili a quella considerata più nobile, in marmo, attribuendo pari dignità ai manufatti più diversi, si veda per esempio il tema delle argenterie di Nibilio Gagini[8].

Nel 1899 esce *La Pittura in Palermo nel Rinascimento*[9], in cui riscrive, in modo ben più consapevole anche con l'apporto di fonti documentarie reperite in archivi, la storia della pittura siciliana del Rinascimento, grazie al notevole sforzo compiuto nella ricerca di documenti e alle puntuali ricognizioni sui luoghi in cui le opere erano conservate, al fine di valutarne lo stato di conservazione, anche con il prezioso supporto fotografico. Nella più tarda *Di Antonello Da Messina e dei suoi congiunti* del 1903, Di Marzo applica il suo rigoroso metodo attributivo alla produzione di Antonello da Messina e della sua scuola. L'attenzione per la

---

[7] E. DI CARLO, *Un insigne bibliotecario: Gioacchino Di Marzo*, in "Accademie e Biblioteche d'Italia", a. XXI (1953), pp. 27-30; M.E. ALAIMO, *Ricordo di Gioacchino Di Marzo a cinquant'anni dalla morte*, in "Almanacco dei bibliotecari italiani", 1966, pp. 139-144.

[8] M.C. DI NATALE, *Gioacchino Di Marzo e le arti decorative in Sicilia*, in *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'arte*…, pp. 157-167.

[9] S. LA BARBERA, *Di Marzo e* La Pittura in Palermo nel Rinascimento, in *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'arte*…, pp. 168-180.

disamina delle fonti documentarie e a stampa, è sempre presente nell'approccio dello studioso, come appare evidente anche in *Guglielmo Borremans di Anversa pittore fiammingo in Sicilia nel secolo XVIII (1715-1744)*, saggio edito a Palermo nel 1912 nel quale si evince la vastità e poliedricità degli interessi del critico. È opportuno anticipare come l'opera di Di Marzo rappresenti una prima, importante disamina del Barocco, secondo un'operazione di ampio recupero del Settecento siciliano, che lo storico portò avanti anche con la pubblicazione della *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia, ossia raccolta di opere inedite e rare di scrittori siciliani dal secolo XVI al XIX*, (edita a Palermo in ventotto volumi, dal 1869 al 1886) in cui sono raccolti scritti, fino allora inediti, di autori quali Mongitore, Villabianca etc..

Significativa per gli esiti degli studi dedicati alla pittura siciliana del Cinquecento è il *Vincenzo da Pavia detto il Romano*, pubblicato sempre a Palermo nel 1916, nel quale l'interesse dello studioso è rivolto non soltanto a definire il *corpus* delle opere dell'artista raffaellesco e a ridefinirne il contesto in relazione all'attività dei coevi artisti attivi in quegli anni in Sicilia.

Per entrare più nel merito del presente lavoro, e ritornando dunque al *Guglielmo Borremans*, è da osservare che lo scritto fu pubblicato da Gioacchino Di Marzo in un momento in cui, come già sottolineato, la critica, sia nazionale che europea, valutava con un nuovo interesse l'arte dei Sei e Settecento, dopo il lungo oblio protrattosi dal XVIII secolo.

In epoca neoclassica Francesco Milizia aveva stroncato il Barocco definendo «il Borromini in Architettura, il Bernini in Scultura, Pietro da Cortona in Pittura, il cavalier Marini in Poesia […] peste del gusto»[10]. Per molto tempo considerato nella «*vulgata* critica […] sinonimo di artificiosità, di capriccio inconcludente, di esagerazione, di tronfia spettacolarità fine a se stessa, di puro formalismo»[11].

Il termine era usato dalla critica tardosettecentesca in senso dispregiativo, in riferimento non solo all'architettura, ma per estensione a tutto l'apparato decorativo. Riguardo alla pittura, le maggiori critiche erano nei confronti della

---

10 F. MILIZIA, *Dizionario delle Belle arti del Disegno di F. Milizia. Edizione corretta ed arricchita di moltissimi vocaboli*, t. I, in *Opere complete di Francesco Milizia sulle Belle Arti*, t. II, Stamperia Cardinali e Frulli, Bologna 1827, p. 164.

11 F. ABBATE, *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Donzelli, Roma 2009, p. 227.

> ricerca dell'inaspettato e dello stupefacente, con tutti i suoi svolazzi di panni, i sottinsù arditissimi, gli spericolati sfondati prospettici.[12].

I teorici neoclassici, italiani e non, Milizia, Bettinelli, Tiraboschi, Winckelmann[13], Quatremère de Quincy[14] *in primis*, non meno che i principali esponenti della storiografia e della critica accademica dell'Ottocento[15], continuarono a divulgare la primigenia accezione negativa e irrisoria del termine barocco[16], che fu applicato alle arti figurative alla fine del Settecento[17], in sostituzione del valore altrettanto ostile che dal secolo XVI veniva utilizzato in accostamento al termine "gotico", impiegato con la valenza di "artificioso" e "barbaro"[18].

L'accezione venne universalmente accettata sino a quando, nel 1888, Heinrich Wölfflin, approfondendo uno spunto di Jackob Burckhardt[19] con alle spalle accenti teorici di derivazione "nietzscheana", analizzò le metamorfosi formali che avevano interessato l'architettura italiana della seconda metà del Cinquecento riconoscendovi un valore positivo e dando al Barocco una connotazione di stile, determinandone le caratteristiche in opposizione

---

12 *Ibidem*, pp. 227-228. Lo studioso prosegue: «Ed era invece una pittura libera e aerea, stupendamente immersa in un giocoso spettacolo naturale, indagato non più con la dolente, obiettiva partecipazione del naturalismo caravaggesco, ma vissuto come un favoloso idillio pagano o una fragorosa teofania sacra di Madonne, angeli e santi in trionfo».

13 J.J. WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Ch. H. Hagenmüller, Friedrichstadt 1755, trad. it., a cura di M. Cometa, *Pensieri sull'imitazione*, Palermo, Aesthetica 1992.

14 A.C. QUATREMERE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'Architecture comprenant dans son flan, les notions historiques, descriptives, archælogiques, biographiques, thoriques, didactiques et pratiques de cet art; par M. Quatemere de Quincy, de l'Institut Royal de France (Académie des inscriptions et belles-lettres), et secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts*, t. I, Librairie d'Adrien Le Clere et Cie, Paris 1832, p. 159; cfr. ID., *Dizionario storico di architettura: le voci teoriche*, a cura di V. Farinati e G. Teyssot, 2a ed., Marsilio, Venezia 1992.

15 G. BERCHET, *Intorno al significato del vocabolo «estetica»*, in "Il Conciliatore", n. 10, 4 ottobre 1818, in *Opere di Giovanni Berchet: edite e inedite*, a cura di F. Cusani, Pirotta e comp., Milano 1863, p. 326.

16 Per la genesi del termine cfr. G. GETTO, *Il Barocco letterario in Italia*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2000, e in part. le pp. 391-396; B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, G. Laterza & Figli, Bari 1929, Adelphi, Milano 1993, pp. 41-44.

17 Si deve al Milizia, nella forma di sostantivo di derivazione scolastica «in barocco», ma inteso nella moderna accezione (lo descrive quale «superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo») dell'aggettivo francese *baroque* testimoniato nel *Dictionaire de Trévoux* per indicare un gusto sregolato e capriccioso in pittura. Cfr. F. MILIZIA, *Dizionario delle Belle arti del Disegno estratto in gran parte dalla enciclopedia metodica da Francesco Milizia*, t. I, Tipografia Pasquale Agnelli Dita qu. Antonio, Milano 1802, p. 90; *Supplèment au Dictionnaire Universel Françoise et Latin contenant la signification et la definition tant des mots de l'une & de l'autre langue, vulgairement appellè Dictionnaire de Trévoux. Tome I. A-G*, Pierre Antoine par la Compnie des Libraires associes, Nancy 1752, p. 339.

18 F. BALDINUCCI, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno, nel quale si explicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura, & Architettura; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno*, Santi Franchi al segno della Passione, Firenze 1681; C. DE BROSSES, *Viaggio in Italia, lettere familiari*, Laterza, Roma 1992.

19 J. BURCKHARDT, *Der Cicerone, Neuere kunst von Jacob Burckhardt; unter mitwirkun verschiedener fachgenossen bearbeitet von Wilhelm Bode*, E. A. Seemann, Leipzig 1893, v. II; cfr. F. PFISTER, *Introduzione*, in Il *Cicerone, Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, 2 voll., Rizzoli, Firenze, 1994, pp. XIII-XXXII.

al Rinascimento e, in generale, all'arte "classica"[20]. Nel Barocco italiano in particolare viene riscontrata un'affinità con l'epoca moderna, in un momento in cui al termine venivano ascritte indiscriminatamente tutte le forme artistiche seicentesche. Wölfflin riconosce il Barocco come «qualcosa di essenzialmente nuovo, che non può venire dedotto da un preesistente» e che dunque è integrato all'interno di un sistema storico di trasformazioni, per «comprovare che le sue forme nel loro linguaggio non dicono né più e né meno di quello che dicono le altre espressioni dell'epoca»[21].

Dalla seconda metà del XIX secolo in avanti, difatti, l'attenzione degli storici dell'arte si distacca dai pregiudizi legati a concetti di "bellezza ideale" e di "decadenza" di determinate epoche, anche in relazione «alla varia formazione di nuove correnti figurative, di mutamenti di "poetiche", di rottura dei valori tradizionali, di coscienza dell'"avanguardia" del gusto», che, con l'intento provocatorio di distruzione delle tradizionali forme estetiche, in «opposizione con le istituzioni accademiche dell'arte ufficiale»[22] legate a stilemi classicisti costituivano una sorta di legittimazione di ogni manifestazione anticlassica del linguaggio delle forme figurative.

Definendo il Barocco come un polo insopprimibile dell'esistenza dell'arte da opporre con pari dignità al Classicismo, percepito in qualità di antitesi e non più come incomparabile oggettività dell'arte, Burckhardt indagò l'evoluzione tra i due stili dividendo lo sviluppo espressivo in cinque coppie polari intese come svolgimento dal lineare al pittorico, dalla visione di superficie a quella di profondità, dalla forma chiusa alla forma aperta, dall'unitario all'articolato, dalla chiarezza assoluta alla chiarezza relativa, approfondendo i suoi studi[23] sino a giungere alla completa giustificazione del Barocco come stile autonomo, «anticipando le ricerche e le conclusioni di Gurlitt e di Wölfflin stesso»[24].

---

20 H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Theodor Ackermann, München 1888. La prima traduzione italiana – alla cui diffusione si deve la nascita della cosiddetta questione sul Barocco – uscì col titolo di *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, edita da Vallecchi, nel 1928. Ed. cons., a cura di S. Viani, Vallecchi, Firenze 1988, p. 182.

21 ID., *Renaissance und Barock*….

22 L. GRASSI, *Teorici e storia della Critica d'Arte. L'età moderna: il Seicento*, Multigrafica, Roma 1987, p. 15. A. GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco*, Einaudi, Torino 1967. ID., *Barocco*, *ad vocem*, in *Dizionario della Crtica d'Arte*, a cura di L. Grassi e M. Pepe, UTET, t. I, 1978, pp. 67-69.

23 J. BURCKHARDT, *Erinnerungen aus Rubens*, C.M. Lendorff, Basel 1898; ID., *Über die niederländischen Genremalerei,* in *Vorträge 1844-1887,* a cura di E. Dürr, B. Schwabe & Co.Basel 1919, pp. 60-102.

24 G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Torino 1995, ed. cons. Torino 2006, p. 76. Il pensiero di Burckhardt verrà ripreso in seguito nelle posizioni di Aby Warburg, quando «[…] afferma la natura ambivalente e polare propria di ogni simbolo, che racchiude e sintetizza al suo interno determinate "formule di pathos" (*pathosformeln*) che si sono depositate nella memoria sociale e che sono destinate a riemergere periodicamente nel tempo. Una polarità che Warburg interpretava alla luce dell'opposizione nietzscheiana tra

Le posizioni di Burckhardt, sebbene fortemente impregnate di individualismo romantico e già improntate a assunti purovisibilisti, trovarono riscontro anche nella visione di Alois Riegl[25], che, nell'opera di revisione critica dei periodi storici fino ad allora considerati di decadenza, prese in esame anche il Barocco, con particolare attenzione a quello olandese, specie in relazione al ritratto di gruppo e a quello romano, per lo studio del quale fu di fondamentale importanza la ricostruzione del quadro storico-sociale dell'epoca tramite il vaglio delle fonti letterarie. Al Barocco viene riconosciuta una sorta di logica razionale nella volontà di toccare gli animi con l'imprevedibile e il sorprendente, che sia in pittura che in scultura, come pure nella frammentazione continua delle architetture, si manifesta in un continuo stimolo di emozioni non necessarie e improvvise, moti dell'anima che Burckhardt descrive come «falsa vita drammatica»[26].

Le riflessioni di Riegl e Burckhardt a proposito della «falsa drammaticità», indice di un sentimento meno profondo e meno intimo quanto più è estremizzato e allo scetticismo che questa esasperazione di moti e animi suscita in chi osserva il prodotto artistico analizzandone l'aspetto estetico, sono accolte da Benedetto Croce nella sua *Storia dell'età barocca in Italia*[27]. Lo studio, datato 1929, si scosta dagli orientamenti della critica novecentesca che in quegli anni cominciavano ad affermarsi, mostrando una tendenza ampiamente rivalutativa, approfondendo posizioni che lo studioso aveva professato nel '12, definendo l'arte come conoscenza dell'individuale, estetico-intuitiva, perfettamente autonoma[28].

Estremamente polemico, Croce, che dichiara espressamente di rivolgersi all'analisi della letteratura e di alcuni aspetti del pensiero nel Seicento italiano, individua le fasi iniziali di alcune deficienze – morali e politiche radicate –, mirando a raggiungere, tramite un giudizio estetico, un valutazione complessiva sul Barocco, che definisce quale «varietà del brutto» e

---

apollineo e dionisiaco, isolando i due estremi della serena contemplazione a distanza e dell'abbandono orgiastico che porta all'identificazione con il simbolo». Cfr. *Il luogo dello spettatore: forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, a cura di A. Somaini, Vita e Pensiero, Milano 2005, p. 90. Cfr. anche E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg, una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 161-162; K.W. FORSTER, K. MAZZUCCO, *Introduzione ad Aby Warburg e all'*Atlante della Memoria, a cura di M. Centanni, Bruno Mondadori, Milano 2002.

25 A. RIEGL, *Das holländische Gruppenporträt*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien" n. 23, 1902, p. 71-278; ID., *Die Entstehung der Barockkunst in Rom – akademische vorlesungen gehalten von Alois Rieg; aus seinem hinterlassenen Papieren herausgegeben von Arthur Burda und Max Dvorak*, A. Schroll & Co., Wien 1908, ed. cons. A. Schroll & Co., Wien 1923, pp. 2-3.

26 J. BURCKHARDT, *Der Cicerone*…, p. 483; cfr. *Il Cicerone. Guida*….

27 B. CROCE, *Storia dell'età*…, pp. 47-50.

28 ID., *Breviario di Estetica*, Laterza, Bari 1913, ed cons. Laterza, Bari 1984. Cfr. L. GALLO, *"Vita Artistica" / "Pinacotheca" 1926-1932*, CB Edizioni, Poggio a Caiano (PO) – Foligno (PG) 2010, pp. 173-174.

come «perversione artistica dominata dal bisogno dello stupefacente», motivando tale aspirazione come «un "vuoto" dell'anima»[29].

In accordo con la parte "in negativo" della visione di Burckhardt, lo intende quale sinonimo di "non stile" in ambito artistico, affermando «che il concetto di barocco si formò nella critica d'arte per contrassegnare la forma di cattivo gusto artistico che fu propria di gran parte dell'architettura e altresì della scultura e della pittura del Seicento»[30] e polemizzando con la favorevole revisione e conversione del concetto di Barocco operata dalla "recente" critica e storiografia tedesca[31]. Per Croce il Barocco diviene dunque una sorta di vagheggiamento, di inclinazione dello spirito dell'individuo, erronea espressione di una volontà edonistica e sensuale di cui bisogna liberarsi, vanificando, con un simile giudizio, il reale valore storico dell'epoca che lo produce.

In piena antitesi con la visione crociana è il catalano Eugeni D'Ors, che – riprendendo le posizioni di Warburg riguardo alla funzione mnemonica della memoria sociale[32] – schematizza le teorie abbozzate da Wölfflin concependo il Barocco come una categoria inestinguibile dell'animo, insito nello spirito umano, antitetica allo spirito classico, arrivando a isolare addirittura ventidue tipologie di Barocco[33], una sorta di concetto di "eone" barocco – entità perenne che ciclicamente riappare nel corso della storia dell'umanità. Questa teorizzazione, seppure improbabile alla luce dei moderni studi, è stata considerata alla base di «una possibile giustificazione non solo dell'autentico Barocco ma di tutti i "barocchismi" passati e futuri, – dal *barocchus buddicus*, al *barocchus archaicus*, dall'*alexandrinus* al *goticus*, al *palladianus*, fino all'attuale "neobarocco"»[34].

---

29 L. ANCESCHI, *L'idea del Barocco*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1984, p. 24.

30 B. CROCE, *Storia dell'età*…, p. 43.

31 J.E. LÖNNE, *Benedetto Croce mediatore di vita spirituale fra Italia e Germania*, in *L'eredità di Croce*, a cura di F. Tessitore, Guida, Napoli 1989, pp. 269-286.

32 A proposito della funzione mnemonica della memoria sociale in cui le forme artistiche emergono senza che ci sia una conoscenza pregressa, definite da Warburg "engrammi", ovvero forme spirituali che scorrono sotterranemente e che emergono senza ragioni razionali concrete, cfr. E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*…, pp. 215-216. Si veda anche K.W. FORSTER, K. MAZZUCCO, *Introduzione ad Aby Warburg*….

33 E. D'ORS, *Lo Barroco*, Aguilar, Madrid s.d. [post 1934]. Apparso in traduzione francese col titolo *Du Baroque*, a cura di Agathe Rouart-Valery, Gallimard, Paris 1935; ed.it. a cura di L. Anceschi, Rosa & Ballo, Milano 1945 e Milano 1999.

34 G. DORFLES, *La disputa sul Barocco*, in *Studi di Estetica*, s. III, a. XXV, fasc. I, n. 15, 1997, pp. 1-18; ID., *Luciano Anceschi e la "Disputa del Barocco"*, in *Studi di Estetica*, s. III, a. XXV, fasc. I, n. 15, 1997.

Una posizione più equilibrata è assunta da Geoffrey Scott in un testo non specificatamente dedicato all'analisi del Barocco, *Architecture of Humanism*[35], in cui si propone di affrancare il Barocco da ogni illazione provocatoria, contemplandolo quale varietà della storia della cultura.

Ancora nella seconda metà del XX secolo non è completata una piena rivalutazione del Barocco. Le imputazioni di assenza di contenuti in favore di un'esasperata ricerca formale sono ancora presenti, seppur nobilitate da attente analisi scientifiche. Gli artisti possono liberare la fantasia. È concessa la rappresentazione del sovrannaturale. Gli aspetti più vitali e mutevoli della natura sono quelli più ricercati, nel tentativo di mostrare un mondo ideale e idealizzato. Ogni plasticismo e dissolto in colori luminosi e immateriali, leggeri e incostanti, le architetture sono interrotte, quasi fossero anch'esse in movimento[36].

Weise sottolinea come elementi di transizione al Rococò siano già annunciati in Borromini e in molta della produzione artistica napoletana meno indagata. Evidenzia già in Wölfflin la distinzione tra tendenza alla monumentalità e corposità delle forme e la tensione al movimento e alla flessibilità che raggiunge nel Rococò il suo apice, opponendo alle «manifestazioni di grandiosità e monumentalità […] l'ideale di grazia e fantasiosità capricciosa [in un processo] dell'affievolirsi e rimpicciolirsi dell'ideale eroico di stampo classicheggiante pervenuto al culmine nell'epoca di Luigi XIV»[37].

Pochi anni dopo la "riscoperta" ad opera di Wölfflin si affermano in tutta Europa i diversi paradigmi applicati all'idea e alla definizione di Barocco riassunti nei basilari studi di Brinckmann, Calcaterra, Schmarsow[38], Gurlitt[39], Weisbach, Weingarten, Paz, Morpurgo Tagliabue, Conte, Deleuze.

Sono gli stessi anni in cui Di Marzo scrive il *Guglielmo Borremans di Anversa*. In Italia e in Europa intensi fermenti culturali sono in atto, e questa "rivoluzione intellettuale" rispecchia

---

35 G. SCOTT, *Architecture of Humanism*, Constable and company, London 1914; trad. it. A cura di E. Craveri Croce, Laterza & figli, Bari 1939 e successive.

36 G. BRIGANTI, *Milleseicentotrenta, ossia il Barocco*, in "Paragone", a. II, f. 13, gennaio 1951, pp. 8-17. Cfr. anche ID., *Barocco: storia della parola e fortuna critica del concetto*, *ad vocem* "Barocco", in "Enciclopedia Universale dell'Arte", v. II, Venezia-Roma 1958, pp. 346-359; O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1966 (seconda ed. 1992, terza ed. Electa, Napoli 2003).

37 G. WEISE, *L'Italia e il problema delle origini del 'Rococò'*, in "Paragone", a. 5, 1954, n. 49, pp. 35-42; ID., *La duplice interpretazione dell'antichità classica nel Rinascimento e nel Barocco*, in "Paragone", a. 11, 1960, n. 121, pp. 3-14. ID., *Intervento del Prof. G. Weise sulla relazione del Prof. H. Sedlmayr*, in *Manierismo Barocco – Rococò: concetti e termini*, atti del convegno internazionale (Roma 21-24 aprile 1960). Relazioni e discussioni, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1962, p. 350.

38 A. SCHMARSOW, *Barock und Rokoko: das Malerische in der Architektur*, Hirzel, Leipzig 1897.

39 C. GURLITT, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Ebner & Seubert, Stuttgart 1887; ID., *Geshichte de Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England*, Ebner & Seubert, Stuttgart 1888; ID., *Das Barok – und Rococo – Ornament Deutschlands*, Wasmuth, Berlin 1889.

un clima di discontinuità e lacerazione. Sono gli anni in cui la dialettica fra le generazioni subisce una profonda frattura e in cui mutano i ruoli e le consuetudini culturali.

Heinrich Wölfflin, docente di Storia dell'arte a Berlino, succedendo a Herman Grimm, scrive i *Concetti fondamentali della storia dell'arte*[40], dove la storia dell'arte è vista come sviluppo di pure forme, che ripropongono la fondamentale antitesi tra Rinascimento e Barocco, intesi come categorie formali ricorrenti e sovrastoriche.

In Europa e soprattutto in area germanofona, si affacciano il Modernismo architettonico, la pittura della Secessione, la scuola di Vienna, ma anche, in un sistema culturale complesso, la filosofia del linguaggio di Wittgenstein, l'economia di Schumpeter, il socialismo democratico[41]. In una nuova ottica di lettura delle forme sei-settecentesche si riscontrano affinità tra l'epoca moderna e il Barocco[42], considerati parimenti «fenomeno naturale»[43], trans-storico, oppositivo, Barocco segno del moderno in quanto anti-Rinascimento[44].

In Italia la "questione sul Barocco", è presa in esame dai più importanti studiosi. Tra i nomi più significativi, Roberto Longhi, come vedremo, una delle voci più autorevoli a riguardo[45], e Giuliano Briganti che considera il dibattito eccessivamente intricato, addirittura «noioso»[46]. Briganti contesta la validità di ogni teoria aprioristica, volta a dimostrare la propria fondatezza riducendo le opere d'arte a mero esempio della tesi da dimostrare. Riassume i tre principali assunti secondo i quali si è tentato di definire il Barocco: la negativa visione crociana, che nega la definizione in quanto stile; la concezione di Strich, Faguet, D'Ors etc. che ne estendono i

---

40 H. WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, presentazione di G. Nicco Fasola, traduzione di R. Paoli, Neri Pozza, Vicenza 1999, ed or. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuren Kunst*, F. Bruckmann, Munchen 1915. Wölfflin rivedette le proprie posizioni nel '33, alla luce dell'estetica idealista, nel saggio *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Eine Revision*, in "Logos", a. XXII, 1933, pp. 210-218.

41 E. RAIMONDI, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2003, p. 24.

42 H. WÖLFFLIN, *Rinascimento e Barocco*…, p. 182. Cfr. in proposito, R. WITTKOWER, *Il Barocco in Italia*, in *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini*, atti del convegno internazionale (Roma 21-24 aprile 1960), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1962, pp. 319-326; C.L. RAGGHIANTI, *L'"arte barocca" di Marangoni*, in *L'arte e la critica*, Vallecchi, Firenze 1980, pp. 191-206.

43 Cfr. F. NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, 1876-1879, ed. cons. *Umano, troppo umano, I e Frammenti postumi (1876-1878)*, a cura di G. Colli e M. Montinari, tr. di M. Montinari, S. Giametta, Adelphi, Milano 1981, pp. 151-152; *Dello stile barocco*, in *Umano, troppo umano, II e Frammenti postumi (1878-1879)*, a cura di G. Colli e M. Montinari, tr. di M. Montinari, S. Giametta, Adelphi, Milano 1981, p. 56.

44 E. RAIMONDI, *Barocco moderno*…, p. 38.

45 Le ricerche sul Barocco e sul Seicento in particolare, costituiranno uno dei nuclei fondanti delle ricerche di Roberto Longhi. Longhi fu organizzatore, insieme a Marangoni, tra il 1935 e il 1936 della Mostra del Settecento bolognese, che costituì un importante tassello nella storia degli studi. Cfr. *Mostra del Settecento bolognese*, catalogo della mostra (Bologna 1935) a cura di G. Zucchini e R. Longhi, Comune di Bologna, Bologna 1935.

46 G. BRIGANTI, *Barock in Uniform,* in "Paragone", a. I, f. 3, marzo 1950, pp. 6-14.

limiti in virtù di un presunto ideale artistico puramente anticlassico, fino ad arrivare a sostituire il termine di 'romanticismo'; l'opinione più largamente diffusa, che attribuisce «un contenuto storico, di storia artistica e talvolta di storia culturale e spirituale, indicandone i termini cronologici dalla fine del Rinascimento all'inizio dell'età neoclassica»[47]. Inoltre bisogna tener presente che il Barocco ebbe esiti molto diversi nei diversi paesi, come già osservato da Argan[48], che, nel tentativo di appurare le finalità dell'arte del Seicento, in un paragone tra rettorica e dialettica, nota come nell'arte barocca la tecnica si sostituisca al sistema. L'elaborazione di nuove forme di architettura o di pittura, la scelta di nuove tematiche e soggetti – secondo Argan – nascono da un'esigenza emotiva e non dall'indagine speculativa su quelle già sperimentate dalla tradizione. Lo studioso osserva che la grande importanza assunta nelle tematiche barocche dai precetti religiosi controriformistici riflettono sovente la religiosità – non dell'artista – bensì dei fruitori, in quanto la scelta muove dalla valutazione preventiva della sensibilità «alla mozione degli affetti»[49].

Già Ojetti aveva osservato che l'ambiguità del termine è dovuta alla polivalenza della parola, alla grande varietà di situazioni culturali che ne condizionano l'impiego, ai molteplici periodi e manifestazioni artistiche cui il termine può essere applicato[50]. Sebbene sia utilizzato quasi sempre in connotazione negativa, il "grado" di questa negatività può variare enormemente. Inoltre, viene negata la possibilità di ricondurre l'essenza delle manifestazioni artistiche del Seicento ad un principio unitario. È impossibile isolare la "vera natura" del Barocco[51].

La rivalutazione critica del Barocco, com'è noto, proseguirà negli anni '20 anche sulla scia di un riesame critico del Manierismo, la cui definizione terminologica e concettuale, è operata soprattutto dalla storiografia tedesca a cavallo tra XIX e XX secolo[52]. In particolare, grazie ai

---

47 *Ibidem*, p. 7. Nota che: «se, stando ai testi più diffusi di storia dell'arte, si possono definire 'barocchi' un quadro di Caravaggio, un affresco di Pietro da Cortona e, poniamo, un ritratto di Rembrandt, dovrebbe saltare agli occhi che quel termine non può stabilire alcun punto in comune fra i tre artisti per la semplice ragione che quel punto non esiste, e viene a perdere quindi ogni valore di definizione». Cfr. G. BRIGANTI, *Barocco, strana parola*, in "Paragone", a. I, f. 1, gennaio 1950, p. 20.

48 G.C. ARGAN, *La retorica e l'arte barocca*, in *Retorica e Barocco*, atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici (Venezia 15-18 giugno 1954) a cura di E. Castelli, Fratelli Bocca Editori, Roma 1955, pp. 9-14.

49 *Ibidem*, pp. 9-14.

50 U. OJETTI, *Commenti. Il concetto di BAROCCO*, in "Dedalo", a. VI, v. II, n. 8, 1925-26, pp. 547-548.

51 *Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di G. De Lorenzi, Gangemi, Roma 2010, pp. 37-59.

52 I primi accenni di una riconosciuta continuità tra Rinascimento e Barocco sono già in Burckhardt, che asserisce «il Barocco era la continuazione del Rinascimento» sostenendo anche che «l'architettura barocca parla lo stesso linguaggio del Rinascimento». Cfr. J. BURCKHARDT, *Il Cicerone, Guida*…, p. 401.

contributi di Voss[53], Pevsner[54] e del boemo Dvořák[55], che evidenziarono gli aspetti discrepanti dell'arte tardo cinquecentesca, ponendone in risalto quelli di maggiore dinamismo e vigore, in netta antitesi con la critica precedente che aveva percepito quegli stessi aspetti come risultato di uno svuotamento e di una degenerazione del classicismo.

La riconsiderazione del Manierismo, inteso in una nuova accezione di vacillamento degli equilibri classicisti che, unitamente con le motivazioni teologico-religiose e sociali della Controriforma, pose in discussione le basi della cultura razionalista umanistica, costituì l'*input* per l'apertura della storiografia critica nei confronti del'arte barocca, in un diffuso atteggiamento di disconoscimento dello stigma di "arte decadente".

Relativamente alla rivalutazione del Barocco in Italia, i primi segni di un'attenzione al fenomeno si manifestano a partire dagli inizi del Novecento[56] – specie sulla stampa periodica – in alcuni saggi a firma di Gustavo Frizzoni[57], Aldo De Rinaldis[58], Giulio Cantalamessa[59], Paolo

---

53 H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, 2 voll., G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1920; ID., *Die Malerei des Barock in Rom*, Propylaen Verlag, Berlin 1924.

54 N. PEVSNER, *Barockmalerei in den Romanischen Landen von Nikolaus Pevsner*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpark-Potsdam 1928.

55 M. DVOŘÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung von Max Dvořák*, R. Piper & Co, Munchen 1924; ID., *Geschichte der italienischen Kunst im zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen von Max Dvorak*, 2 voll., R. Piper & Co, Munchen 1927-1928.

56 In Italia i barlumi di un mutato atteggiamento nella considerazione del Seicento sono già presenti nella letteratura artistica degli anni successivi all'Unità, in cui si individua nell'arte del XVII secolo un tassello utile alla alla ricostruzione dei percorsi storico-artistici "nazionali". Relativamente all'ambito siciliano cfr. S. LA BARBERA, *Linee e temi della stampa periodica palermitana dell'Ottocento*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del novecento*, Atti del convegno (Milano, 30 novembre.1 dicembre 2006), a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Vita e Pensiero, Milano 2007, pp. 87-121: pp. 119-12. Segnalo inoltre, in ambito nazionale, gli esiti seguiti alla conferenza *Barocchismo* tenuta nel 1894 a Firenze da Enrico Nencioni che pur muovendo da una posizione negativa nei confronti del Barocco ravvisava nell'arte del Seicento «una reazione del genio individuale contro il sistematico classicismo accademico e dottrinario degli ultimi anni del Rinascimento» e che è stata ravvisata come «la prima chiara voce in Italia ri rivalutazione dell'arte secentesca». Cfr. E. NENCIONI, *Barocchismo*, in *La vita italiana nel Seicento. Conferenze tenute a Firenze nel 1894*, Treves, Milano 1895, ed. cons. 1929, p. 269; F. MAZZOCCA, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, s. III, a. V, 1975, f. 2, pp. 837-901 e in part. p. 877.

57 G. FRIZZONI, *Giorgione, Tiziano, e van Dyck: a proposito di un libro di disegni*, in "Rassegna d'Arte", a. VII, 1902, pp. 152-155; ID., *Il ritratto di Velasquez dai due milioni*, in "L'Arte", a. XII, 1909, pp. 443-447.

58 A. DE RINALDIS, *Sei e Settecento italiano. Bernardo Cavallino*, Biblioteca d'Arte Illustrata, Roma 1921; ID., *Luca Giordano*, Fratelli alinari, Firenze 1922; ID., *La pittura del seicento nell'Italia Meridionale*, Apollo, Verona 1929.

59 G. CANTALAMESSA, *Un quadro di Michelangelo da Caravaggio*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. II, f. 9, novembre 1908, pp. 401-402; ID., *Un affresco di Guido Reni*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. IV, f. 7, luglio 1910, pp. 274-276; ID., *Una scultura ignota del Bernini*, a. V, f. 3-4, marzo-aprile 1911, pp. 81-88; ID., *Due dipinti di Giovanni Lanfranco*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. VII, f. 5, maggio 1913, pp. 187-190; ID., *Nuovi acquisti della Galleria Borghese*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. VII, f. 4, aprile 1913, pp. 113-115; ID., *Nota all'articolo "Due dipinti di Giovanni Lanfranco"*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. VII, f. 6, giugno 1913, p. 233; ID., *Per le future monografie del Guercino e del Caravaggio*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. VIII, f. 7, luglio 1914, pp. 213-213; ID., *Divagazioni critiche a proposito d'un quadretto di*

D'Ancona[60], Francesco Malaguzzi Valeri[61], Enrico Mauceri[62], Orlando Grosso[63], Corrado Ricci[64].

È infatti sulle principali riviste d'arte – "Archivio Storico dell'Arte", "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", "L'Arte" ed "Emporium" *in primis* – che insieme alla riscoperta dei grandi nomi della pittura barocca si riscontra un rinnovato interesse nei confronti dei manufatti artistici sei-settecenteschi, anche in relazione alle numerose acquisizioni e al riordino di molte delle collezioni da parte delle maggiori istituzioni museali che caratterizzano i primi anni del secolo[65].

Tra le firme più autorevoli figurano quelle di Adolfo Venturi[66], Ettore Modigliani, Gino Fogolari[67], Federico Hermanin, Corrado Ricci[68], Pompeo Molmenti[69] e dei giovani Roberto

---

Corrado Giaquinto, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. IX, f. 12, dicembre 1915, pp. 345-354; ID., *Un quadro di Carlo Maratti*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", s. II, a. I, f. 8, febbraio 1922, pp. 352-355; ID., *Un dipinto di Velazquez nella Galleria Borghese?...*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", s. II, a. II, f. 3, settembre 1922, pp. 97-100. A proposito degli acquisti per la Galleria Borghese, cfr. R. STRINATI, *La Galleria Borghese di Roma. Gli ultimi acquisti – Giulio Cantalamessa*, in "Emporium", a. LX, n. 358, 1924, pp. 601-612; M. PAPETTI, *Un contributo inedito di Giulio Cantalamessa agli studi sull'età barocca: le opere del sei e del settecento nelle note manoscritte al catalogo della Galleria Borghese*, in "Studia Picena", a. LXXI, 2006, pp. 379-488.

60 P. D'ANCONA, *Un ignoto discepolo di Michelagiolo da Caravaggio. (Niccolò Musso da Casalmonferrato)*, in "L'Arte", a. XIX, 1916, pp. 175-178; ID., *Alessandro Magnasco detto il Lissandrino (1667-1749)*, in "Dedalo", a. III, f. 7, 1923, pp. 424-449.

61 F. MALAGUZZI VALERI, *Guido Reni*, Fratelli Alinari, Firenze 1921.

62 E. MAUCERI, *Un nuovo Guido Reni ed altre opere di seguaci nella R. Pinacoteca di Bologna*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", s. II, a. X, f. 5, 1930, pp. 234-239.

63 O. GROSSO, *Arte retrospettiva: Bernardo Strozzi*, in "Emporium", a. XXXIX, n. 231, 1914, pp. 178-196; ID., *Decoratori genovesi. Sei e Settecento italiano*, Società Editrice della Biblioteca d'Arte Illustrata, Roma 1921; ID., *Note e appunti su Bernardo Strozzi*, in "Rassegna d'Arte", a. IX, ff. 5-6, 1922, pp. 155-163; ID., *Bernardo Strozzi a Genova*, in "Emporium", a. LVII, n. 342, 1923, pp. 343-356.

64 Com'è noto, Corrado Ricci rivolse il suo interesse al Seicento italiano e internazionale, focalizzando la sua attenzione sulla produzione nordeuropea e fiamminga in particolare. C. RICCI, *Vita barocca*, Tipografia L.F. Cogliati, Milano 1904; ID., *Baroque architecture and scuplture in Italy*, Heinemann, London 1911; ID., *Architettura Barocca in Italia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1912; ID., *Il Seicento*, in "Rassegna Contemporanea", a. VI, 25 agosto 1915; ID., *Due quadri del Cagnacci comprati dallo Stato*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. IX, 1915, p. 281-282; ID., *I Bibiena, architetti teatrali: 1625-1780; con circa 100 illustrazioni intercalate ed in tavole fuori testo, a fac-simile, in tipo-incisione e fototipia, riprodotte per la maggior parte dalle opere esposte alla mostra scenografica nel Museo Teatrale alla Scala in Milano, primavera 1915*, Alfieri & Lacroix, Milano 1915; ID., *Raccolta completa delle acqueforti di Rembrandt*, Rosemberg & Sellier, Torino 1915; ID., *Rembrandt in Italia*, Alfieri & Lacroix, Milano 1918; ID., *Prefazione*, in G.E. MOTTINI, *Pittori fiamminghi e olandesi*, Soc. ed. Unitas, Milano 1924. Riguardo Ricci e i suoi studi sulla pittura fiamminga, in particolare su Rembrandt, e la bibliografia relativa, cfr. G.C. SCIOLLA, *Per la fortuna critica di Rembrandt in Italia fra Ottocento e Novecento. Dalle ricognizioni di Corrado Ricci*, in *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, catalogo della mostra (Ravenna 2008), a cura di A. Emiliani e C. Spadoni, Electa, Milano 2008, pp. 288-307.

65 Cfr. ad esempio C. MATRANGA, *Dipinti di Antonio van Dijck e della sua scuola nel Museo Nazionale di Palermo*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. I, f. 10, 1907, pp. 11-18.

66 A. VENTURI, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Società Laziale, Roma 1893.

67 Gino Fogolari fu, dal 1905, ispettore alle Gallerie di Venezia. Dal 1910, dopo il trasferimento di Giulio Cantalamessa a Roma, fu primo soprintendente alle Gallerie, ai musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte di Venezia, con autorità tutto il Veneto. Nel decennio tra il 1924 e il 1935 sovraintese anche ai monumenti e in

Longhi, Lionello Venturi[70], Maria Accascina[71], Antonio Münoz, Giuseppe Fiocco[72], autori di numerosi articoli corredati di riproduzioni fotografiche che, vengono divulgate – spesso per la prima volta – ad un pubblico non di soli esperti.

Questo accresciuto interesse fungerà da stimolo per l'organizzazione di una serie di mostre e di incontri di studio di portata internazionale.

Nel 1909 in occasione del terzo centenario della morte di Caravaggio[73], Annibale Carracci e Federico Zuccari, Lionello Venturi coglie l'occasione «per protestare contro la critica moderna, che non s'accorge degli artisti posteriori al Rinascimento»[74].

---

seguito assunse la funzione di soprintendente alle opere d'arte nel Veneto. Tra gli anni Dieci agli anni Trenta si occupò della storia dell'arte veneziana e veneta, medievale e moderna, sino all'Ottocento. Nel 1935 fu trasferito per un biennio alla Soprintendenza all'arte medievale e moderna per la Sicilia, con sede a Palermo, che resse anche dopo il rientro a Venezia e fino alla morte, avvenuta nel 1941. Cfr. G.M. VARANINI, *ad vocem Fogolari, Gino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 48 1997, pp. 500-503. G. FOGOLARI, *Opere di Sebastiano Ricci e di G.B. Pittoni, ricuperate dalle Gallerie di Venezia*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. i, f. 7, 1907, pp. 3-9; ID., *Ritrovamento di un dipinto del Tiepolo*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. II, f. 3, 1908, p. 115; ID., *Domenico Pellegrini, ritrattista veneziano 1759-1840*, in "L'Arte", a. XII, n. 2, 1909, pp. 94-107; ID., *La "Dafne" di G.B. Tiepolo*, in "Emporium", XXXIII, n. 193, 1911, pp. 77-79; ID., *Dipinti veneziani settecenteschi della Galleria del Conte F. Algarotti. (Amigoni e Pittoni)*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della, Pubblica Istruzione", a. V, f. 7, 1911, pp. 311-317; ID., *G.B. Tiepolo nel Veneto*, Alfieri & Lacroix, Milano s.d. [1912]; ID., *L'Accademia Veneziana di pittura e scoltura del Settecento*, in "L'Arte", a. XVI, 1913, pp. 241-272; ID., *L'Accademia Veneziana di pittura e scoltura del Settecento*, in "L'Arte", a. XVI, pp. 364-394; ID., *Il Piazzetta, il Tiepolo e il Pittoni al Museo Civico di Vicenza*, in "Emporium", a. XXXVII, n. 219, 1913, pp. 222-227; ID., *Dipinti giovanili di G.B. Tiepolo nuovi acquisti e attribuzioni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", s. II, a. III, f. 1, 1923-1924, pp. 49-64.

68 C. RICCI, *I rapporti di G.B. Tiepolo con Parma. Lettere inedite di lui; notizie di un suo quadro. Spigolature di Corrado Ricci*, L. Battei, Parma 1896; ID., *Il Tiepolo*, in "Nuova Antologia di Scienze, Arti e Lettere", s. IV, a. LXIII, 1 giugno 1896, pp. 401-413.

69 P. MOLMENTI, *Les fresques de Tiepolo dans la Villa Valmarana*, Venice 1880, ed. it. Ongania, Venezia 1928; ID., *Il Carpaccio e il Tiepolo*, Roux e Favale, Torino, 1885; ID., *Arte Retrospettiva: di Pietro Longhi e di alcuni suoi quadri*, in "Emporium", a. XXVII, n. 157, 1908, pp. 31-38; ID., *G.B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere*, Hoepli, Milano 1909; ID., *Due tele tiepolesche nella Pinacoteca di Atene*, in "Emporium", a. XXXIX, n. 232, 1914, p. 315; ID., *I quadri di soggetto sacro di G. B. Tiepolo*, in "Emporium", a. XXXIX, n. 233, 1914, pp. 398-400; ID., *Due dipinti di Giandomenico Tiepolo nella Scuola di San Giovanni Evangelista a Venezia*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. IX, f. 11, 1915, pp. 313-315; ID., *Un ritratto dipinto da Fra Galgario*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. XII, ff. 1-4, 1918, pp. 57-60; ID., *Le due tele di G.B. Tiepolo in Verolanuova*, in "Dedalo", a. I, n. 3, 1920, pp. 145-150; ID., *Un dipinto sconosciuto di Giambattista Tiepolo*, in "Dedalo", a. I, n. 10, 1920, pp. 642-646; ID., *Un bozzetto di Giambattista Tiepolo*, in "Dedalo", a. VI, n. 7, 1925-1926, pp. 475-479; ID., *Sempre il Tiepolo*, in "Dedalo", a. VIII, n. 1, 1927-1928, pp. 36-50.

70 L. VENTURI, *Note sulla Galleria Borghese*, in "L'Arte", a. XII, 1909, pp. 31-50; ID., *Opere inedite di Michelangelo da Caravaggio*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. VI, f. 1, 1912, pp. 1-8.

71 M. ACCASCINA, *Un pittore del Settecento siciliano*, in "Giornale d'Italia", 13 aprile 1930, p. 5; EAD., *Settecento palermitano*, in "L'Ospitalità Italiana", Rassegna di propaganda turistica, Roma 1934, a. IX, ff. 1-2, pp. 50-51; EAD., *Per la pittura del Settecento nel Museo Nazionale di Palermo. Nuovi acquisti*, in "Bollettino d'Arte", a. XI, s. II, f. 11, maggio 1930, pp. 500-505; EAD., *Il Barocco in Palermo*, in "Giornale di Sicilia", n. 279, a. XIII, 20 ottobre 1935, p. 5 (l'intestazione della pagina presenta un errore tipografico e riporta la data 19 ottobre 1935), ripubblicato in *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1934-1937. Cultura tra critica e cronache*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2006, p. 217.

72 G. FIOCCO, *Tiepolo*, Alinari, Firenze 1921; ID., *La pittura veneziana del '600 e del '700*, Apollo, Verona 1929, pp. 50 e segg.

Bernard Berenson, Nello Tarchiani e Ugo Ojetti saranno i promotori della *Mostra del Ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861*, ospitata a Firenze nel 1911, a seguito della quale numerose opere seicentesche furono acquisite dai più importanti musei italiani[75]. La mostra, caldeggiata da Corrado Ricci, allora Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, costituì una delle prime rassegne nazionali incentrate sulla riconsiderazione critica della pittura italiana del XVII e XVIII secolo[76].

È la stagione in cui si svolge il X Congresso internazionale di Storia dell'arte a Roma nel 1912[77], organizzato da Adolfo Venturi[78] e dedicato al tema *L'Italia e l'arte straniera*. Vi cui

---

[73] All'epoca non era ancora nota la reale data di morte dell'artista, accertata il 18 luglio del 1910. Cfr. *Nuove scoperte sul Caravaggio*, prefazione di M. Gregori, testi di R. Lapucci, E. Massa, A. Mazzinghi, A. Pelagotti, Servizi Editoriali, Firenze 2009.

[74] L. VENTURI, *Il 1609 e la pittura italiana*, in "Nuova Antologia", n. 228, 16 dicembre 1909, pp. 613-619.

[75] *Mostra del Ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861. Catalogo*, catalogo della mostra (Firenze 1911), Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1911; G. CAPRIN, *Il ritratto italiano alla mostra del ritratto a Firenze*, in "Emporium", a. XXXIV, n. 202, 1911, pp. 243-270; *La mostra del ritratto a Firenze*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. V, f. 2, 1911, pp. 76-78; *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel 1911*, a cura di C. Caversazzi, Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo 1927; G. NICODEMI, *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo*, in "Emporium", a. LXVII, n. 398, 1928, pp. 127-128. Cfr. L. GALLO, *"Vita Artistica" / "Pinacotheca"*…, p. 177.

[76] La relazione tenuta da Ricci nel marzo 1911 presso l'aula magna del Collegio Romano, intitolata *Elogio del Seicento*, diede la stura ad una serie di aspre polemiche che ebbero strascichi anche sulla stampa internazionale. Mario Italo Palmarini in un articolo sulle pagine de la "Tribuna" del 5 marzo 1911 muoveva dall'intervento ricciano per esprimere un parere estremamente negativo sul momento di ripresa dell'attenzione critica nei confronti dell'arte barocca, accusando gli organizzatori della mostra e lo stesso Ricci di interessi speculativi in ambito antiquario. Con toni accesi affermava infatti: «Ora finché il comm. Ricci, trattando del Seicento, ne fa elogio in una brillante conferenza, niente di strano; ma non vorrei che un giorno il direttore generale delle Belle Arti impigliato dagli suoi stessi elogi suoi, fosse trascinato a cambiare le sue mutate opinioni critiche in tanti biglietti da mille del pubblico erario! Questo è il pericolo!» Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, i, (1), C. 22. L'articolo, riportato sul periodico berlinese "Lokal Anzeiger" creò un incidente diplomatico che coinvolse Ojetti, in qualità di organizzatore della mostra, Wilhelm Bode commissario per la Germania e l'ambasciatore italiano a Berlino Alfonso Pansa. Cfr. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Mss da ord. 250, P.V.P. 1, 1, I, (2); cfr. E. MIRAGLIO, *Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ojetti e l'arte figurativa italiana*, in "Studi di Memofonte", n. 6, 2011, pp. 63-79.

[77] *L'Italia e l'Arte straniera*, Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Roma, 16-21 ottobre 1912), Maglione & Strini (Successori E. Loescher), Roma 1921-1922.

[78] Adolfo Venturi – con l'organizzazione di questo convegno, al quale intervenivano gli allievi della scuola di perfezionamento da lui fondata, con l'incarico di intraprendere una meticolosa ricerca documentaria per le fonti della storia dell'arte – riesce a dimostrare che anche l'Italia, a pochi anni dall'Unità, era stata in grado di strutturare un sistema organizzativo indispensabile allo studio e alla valorizzazione del proprio patrimonio storico-artistico. L'importanza degli esiti raggiunti fu subito evidenziata sulla stampa periodica, dove venne messo in luce, sia il valore dei temi dibattuti nelle prime due parti del Congresso, dedicate rispettivamente all'insegnamento della Storia dell'Arte e alla storia delle relazioni artistiche internazionali e i rapporti tra l'Italia e le altre nazioni attraverso i secoli, ma soprattutto quelli affrontati nella terza parte, che trattavano l'organizzazione del lavoro, la tutela e l'ordinamento delle opere d'arte. Cfr. M. DE BENEDETTI, *Il X Congresso internazionale di Storia dell'Arte, Notizie*, in "Rassegna d'Arte", a. 12, 1912, f. 10, pp. II-IV. Cfr. anche G. AGOSTI, *Longhi editore fra Berenson e Venturi*, in B. BERENSON, R. LONGHI, *Lettere e scartafacci, 1912-1917*, a cura di C. Garboli, C. Montagnani, Adelphi, Milano 1993, p. 233.

parteciparono i maggiori studiosi italiani e stranieri[79]; emerse l'invito ad uno studio sistematico dell'arte barocca – con particolare attenzione alle fonti – fino a quel momento indagata in maniera episodica. Nella rosa dei partecipanti figuravano anche relatori siciliani, come Cesare Matranga[80], che intervenne con un contributo intitolato *Dipinti inediti o poco noti di Mattia Stomer in Sicilia*[81], in cui l'artista, descritto

> lento, riflessivo, saturo d'artificio, chiuso nella sua ristretta visione della vita, ebbe di certo ammiratori che valutarono benevolmente l'intransigenza del suo realismo scenografico, ma non creò una scuola, non ebbe seguaci e la sua arte rimase sempre contraria ed estranea alla rapida mentalità e alla fervida fantasia del popolo che lo aveva ospitato[82].

Lo stesso Gioacchino Di Marzo fu invitato a prendere parte ai lavori e in data 19 ottobre 1912 inviò a Venturi una lettera nella quale scriveva di avere pronto per gli atti del convegno uno scritto intitolato *La pittura in Sicilia nei rapporti con la pittura peninsulare e straniera, a proposito di Guglielmo Borremans*[83]. Il saggio non fu mai pubblicato, ma l'invito

---

79 Tra i pregnanti contributi presenti negli Atti, per le tematiche inerenti alla rivalutazione del Barocco si segnalano in particolar modo: G. FIOCCO, *Le propaggini dell'arte di Alberto Dürer nel Veneto*, pp. 219-222; A. MUÑOZ, *Caratteristiche principali dell'arte barocca*, pp. 337-341; F. HERMANIN, *Di alcuni incisori e pittori italiani e francesi della prima metà del seicento*, pp. 342-348; C. RICCI, *Un'opera sconosciuta di Pierre Puget*, pp. 349-351; W. FRIEDLAENDER, *Die Stellung Nicolaus Poussins innerhalb der roemischen Barockmalerei des 17. Jahrhunderts*, pp. 352-355; A. MOSCHETTI, *Dell'influsso del Marino sulla formazione artistica di Nicola,* pp. 356-384; T. GEREVICH, *Questioni sull'arte barocca e sulla pittura bolognese*, pp. p. 385-397; A.L. MAYER, *Die Beziehungen des Domenico Theotocopuli zur italienischen Kunst*, pp. 398-401; F. NOACK, *Artisti nordici a Villa Borghese*, pp. 413-417; C. MATRANGA, *Dipinti inediti o poco noti di Mattia Stomer in Sicilia*, pp. 418-431; J. VETH, *Rembrandt e l'arte italiana*, pp. 432-433; G. SOBOTKA, *Per l'edizione critica delle fronti della storia dell'arte del seicento e del settecento*, pp. 547-550, in *L'Italia e l'Arte straniera*….

80 Cesare Matranga (Palermo 1870-1916), storico dell'arte fu successore di Antonino Salinas alla direzione del Museo Nazionale di Palermo. Ha al suo attivo studi su pittura del XVII secolo. Già in date precoci aveva mostrato il suo aggiornamento in direzione del mutato clima nella critica italiana e di un nuovo interesse verso il Seicento; è datato 1907 il suo studio intitolato *Un documento sul "Sant'Andrea Corsini" di Pietro Novelli* (in "L'Arte", a. XIX, 1907, pp. 446-448).

81 C. MATRANGA, *Dipinti inediti o poco noti di Mattia Stomer in Sicilia*, in *L'Italia e l'Arte straniera*…, pp. 418-431.

82 Ivi, p. 431.

83 Si può ipotizzare che Di Marzo, già molto anziano, non se la fosse sentita di intraprendere il viaggio per partecipare di persona al Congresso. Nella lettera di accompagnamento al suo scritto informa Venturi che, qualora si fosse voluto stampare il suo contributo, avrebbe provveduto a inviare "quattro o cinque fotografie, di che dovrebbe andar corredato". La lettera si trova nel carteggio Adolfo Venturi conservato presso la Normale di Pisa ai segni VT D2 b47 1. Ringrazio la professoressa Simonetta La Barbera per avermi fornito il documento.

da parte di Venturi è un'importante conferma dell'accettazione dell'anziano studioso in un contesto internazionale[84].

Ancora nel '12 Roberto Longhi, allora «giovine studioso d'arte e d'estetica, che spera di non doversi fermare all'inevitabile periodo di tirocinio come conoscitore»[85], esprime le sue idee sulla funzione corruttrice dell'accademia del disegno sull'arte europea e italiana nel saggio *Rinascimento fantastico*[86]; e appena due anni dopo l'uscita del testo sull'artista fiammingo a firma di Gioacchino Di Marzo, nel 1914, Longhi allude e sviluppa l'idea che l'arte italiana si estingua dopo la diffusione del caravaggismo[87].

L'attrattiva esercitata dai modelli barocchi coniuga la volontà di affermazione di una tradizione artistica italiana con i nuovi modelli proposti dall'arte delle avanguardie[88]. La grande

---

84 G. AGOSTI, *La nascita della Storia dell'Arte in Italia. Adolfo Venturi dal Museo all'Università 1880-1940*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 191-193.

85 R. LONGHI, Lettera datata 4 settembre 1912, in B. BERENSON, R. LONGHI, *Lettere e scartafacci*…, p. 81.

86 R. LONGHI, *Rinascimento fantastico* in "La Voce", a. IV, n.52, 1912, pp. 976-977, ripubblicato in *Scritti giovanili 1912-1922, Opere complete*, v. I, Sansoni, Firenze 1961, pp. 3-13.

87 È nota la posizione di Roberto Longhi che permane anche negli scritti più adulti, sebbene in modo meno marcato. L'iniziale pensiero che la pittura "nazionale" (si noti il peso di siffatto termine a quella data!) «con nomi radi, e a gravi intermittenze, di Caravaggio e di Preti; di Tiepolo e di Giordano; e, in un ordine creativo inferiore, di Magnasco e di Guardi la storia della pittura italiana è finita», ribadisce l'idea che sulle basi poste in Italia si è sviluppata l'arte extraitaliana. Longhi «al contrario di Croce e della sua "mistica della poesia", sostiene la specificità dell'arte figurativa intesa come svolgimento degli stili». Nel definire una storia autonoma dell'arte in cui convergono suggestioni che da Croce a Wölfflin e Riegl, da Berenson a von Hildebrand, giunge a una scissione tra storia dell'arte e storia della cultura; accetta, della posizione crociana, l'aver «riunito tutte le arti sullo sfondo unico della liricità», criticandone però l'averle trattate tutte secondo un punto di vista principalmente storicistico «valevole per la letteratura soltanto», respingendo con decisione ogni aspetto culturale, sentimentale storiografico, qualsiasi forma di riflesso della manifestazione della vita umana che abbia implicazioni storiche e culturali in un'opera d'arte, che, in nome del crociano principio di circolarità, si discosti dalla pura estetica dell'espressione in una visione dell'opera d'arte completamente totalizzante e separata dalla vita. Cfr. R. LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, 1914, ed. cons. a cura di C. Garboli, Biblioteca universale Rizzoli, Milano 1994, p. 103; ID., *Proposte per una critica d'arte*, in "Paragone", a. I, f. I, 1950; ID., *Avvertenze per il lettore*, in *Scritti giovanili*…, pp. VIII-XI; ID., *Arte italiana e arte tedesca con altre congiunture fra Italia ed Europa: 1939-1969*, Sansoni, Firenze 1941, ed. cos. Sansoni, Firenze 1979; B. BERENSON, R. LONGHI, *Lettere e scartafacci*…, p. 82; cfr. G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte*…, p. 155.

88 G. DE CHIRICO, *La mania del Seicento*, in "Valori Plastici", a. III, n. 4, 1921, pp. 60-62; L. VENTURI, *Il Seicento*, in "Valori Plastici", a. III, n. 4, 1921, pp. 76-77; C. CARRÀ, *Il Seicento e la critica italiana*, in "Valori Plastici", a. III, n. 4, 1921, pp. 77-78; E. TEA, *Risposta a De Chirico*, in "Valori Plastici", a. III, n. 4, 1921, pp. 91-94; M. BONTEMPELLI, *Caro Broglio*, in "Valori Plastici", a. III, n. 4, 1921, p. 94; C.E. SUCKERT, *Commemorazione del Seicento*, in "Valori Plastici", a. III, n. 4, 1921, pp. 80-87; C.E. OPPO, *Discussioni inutili*, in "Valori Plastici", a. III, n. 4, 1921, pp. 89-91; M.G. SARFATTI, *Il Seicento*, in "Valori Plastici", a. III, n. 4, 1921, pp. 95-96; M. BACCHELLI, *Pittura. Della mania del Seicento e di altre manie*, in "La Ronda", a. IV, n. 1, 1922, pp. 75-80. Cfr. C. LETO, *Attraverso il Novecento, polemiche e equivoci sul barocco in Italia*, prefazione di G.L. Mellini, Le lettere, Firenze 1995, p. 6. Se la generazione di Adolfo Venturi e Corrado Ricci aveva eluso il problema degli artisti contemporanei, ancora in nome di una visione della disciplina storico-artistica dominata dal mondo delle Accademie e rivolta allo studio e alla conservazione dei monumenti, anche chi, come Lionello Venturi, non partecipò alla stagione delle avanguardie, fu sensibile all'esigenza di ricollegare il contesto italiano con quello francese. Cfr. G. AGOSTI, *Longhi editore*…, p. 235. Vedi anche G.C. SCIOLLA, *Per la fortuna di Rembrandt*…, p. 292.

pittura barocca viene enfatizzata attraverso una retorica nazionalistica che pone in relazione i grandi maestri in qualità di modelli, di anticipatori della maniera moderna[89]. Ed è in quest'ottica – che proponeva nuovi modelli di riferimento[90] – che la *Mostra sulla Pittura del Seicento e del Settecento*, curata da Ugo Ojetti, Nello Tarchiani e Luigi Dami[91], vede la luce a Palazzo Pitti tra il marzo e l'ottobre del '22[92], in un momento di massima attenzione alle ricerche sul XVII e XVIII secolo. La mostra, che inizialmente doveva essere dedicata al solo Seicento, raggiunse dimensioni eccezionali – ben milletrecento le opere presentate, il cui criterio espositivo curato da Carlo Gamba prevedeva una suddivisione in scuole regionali, tra le quali figurava anche un dipinto di Stomer[93] – e «finì per dilatarsi anche al Settecento, forse perché qui brillavano da tempo, e perciò un po' appannate, le stelle fisse del Tiepolo ed affini […][94] La verità era che gli studi per un'impresa così sterminata non erano a punto»[95].

---

89 Per il riconosciuto rapporto tra le avanguardie e il Barocco cfr. G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte*…, pp. 160-161.

90 Gli studi sulla tradizione vanno considerati anche in relazione all'orientamento ideologico e politico. Sono frequenti i casi in cui, in questi anni, vi si rivolgeva con una visione in chiave nazionalistica. È il caso ad esempio di alcuni articoli ospitati in testate schierate in modo dichiarato, come ad esempio "Dedalo", nata nel giugno 1920 e pubblicata fino al 1933, "Pégaso" fondata nel 1929 e terminata nel 1933, e "Pan", fondata nel 1933 e terminata nel 1935, tutte dirette da Ugo Ojetti; "Valori plastici", fondata nel 1918 da Mario Broglio con la moglie Edita e terminata nel 1921, La Ronda, pubblicata a Roma tra il 1919 e il 1923, inizialmente diretta da un'*equipe* redazionale.

91 Manca, tra i collaboratori all'impresa, Corrado Ricci, che a causa della «rottura drastica, insanabile» sorta con Ojetti nel 1919, aveva declinato l'invito ufficiale alla partecipazione ai lavori giunto dal sindaco di Firenze Antonio Garbasso. Lettera di C. Ricci ad A. Garbasso, 26 agosto 1921, Archivio Storico del Comune di Firenze, *Cerimonie, festeggiamenti, esposizioni*, 5079, citato in F. CANALI, *Ugo Ojetti e Corrado Ricci amicissimi (1890 ca. – 1919) politica culturale, questioni artistiche, ambientamento e restauro dei monumenti nella corrispondenza del "Fondo Ricci" della biblioteca Classense di Ravenna*, "Ravenna. Studi e Ricerche", n. X, f. 1, gennaio-giugno 2003, pp. 95-175: 171; cfr. F. AMICO, *Gli studi sul Seicento alla vigilia della mostra del 1922*, in *Arte e critica*…, p. 43.

92 *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti*, a cura di U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, Bestetti e Tumminelli, Milano, Roma 1924.

93 Roberto Longhi non manca di sottolineare che l'opera fosse pervenuta da Berlino e non da Napoli o dalla Sicilia. Cfr. R. LONGHI, *Note in margine al catalogo della mostra sei-settecentesca del 1922*, in *Scritti giovanili*…, p. 493.

94 Specie sui periodici le ricerche si rivolgono anche verso nuove personalità: solo per citare qualche esempio, Giuseppe Maria Crespi, Francesco Guardi, Filippo della Valle, Vittore Ghislandi o Corrado Giaquinto sono oggetto di numerosi studi. Lo stile di quest'ultimo fu accolto con grande entusiasmo in ambito meridionale, e fu fondamentale anche nella formazione del Borremans che ne mostra le influenze nelle opere della sua produzione isolana. Per alcuni contributi sulla stampa periodica cfr. M. MARANGONI, *Giuseppe Maria Crespi detto lo Spagnolo*, in "Dedalo", a. I, n. 9, 1920, pp. 575-591; ID., *Giuseppe Maria Crespi detto lo Spagnolo*, in "Dedalo", a. I, n. 10, pp. 647-668; E. MODIGLIANI, *Dipinti inediti del Crespi "Lo Spagnolo"*, in "Dedalo", a. IV, n. 7, 1923, pp. 415-424; G. CANTALAMESSA, *Francesco Guardi Figurista*, in "Rassegna d'arte", a. IX, nn. 5-6, 1922, pp. 164-169; G.A. SIMONSON, *Francesco Guardi 1712-1793*, Methuen, London 1904; ID., *Guardi and Tiepolo*, in "Burlington magazine", a. XVII, 1910, pp. 366-371; V. MOSCHINI, *Giaquinto artista rappresentativo della pittura barocca tarda a Roma*, in "L'Arte", a. XXVII, 1924, pp. 104-123; ID., *Filippo Della Valle*, in "L'Arte", a. XXVIII, 1925, pp. 177-190; M. BIANCALE, *L'arte di frate Vittore Ghislandi*, in "L'Arte", a. XVI, 1913, pp. 341-363; G. BROSH, *Fra Vittore Ghislandi*, in "Der Cicerone", a. I, 1909, pp. 377-384.

95 R. LONGHI, *Note in margine al catalogo della mostra sei-settecentesca del 1922*, in *Scritti giovanili*…, p. 493. A causa dell'immaturità degli studi al momento dell'allestimento della mostra, molte delle attribuzioni risultarono

Nonostante i limiti (tra le principali critiche che furono mosse, l'assenza delle arti applicate, il numero eccessivo di opere, il criterio espositivo non del tutto lineare), la mostra costituì un importante tassello nella storia degli studi, con immediati riscontri principalmente sulla stampa periodica nazionale e internazionale[96]. Le scelte espositive ebbero il pregio di mostrare una concezione tangibile della riflessione critico-rivalutativa dell'arte barocca, in cui la pittura del Seicento e del Settecento non è più un elemento di frattura con la cultura artistica dei secoli precedenti:

> il Barocco insomma, in pittura come in architettura, non è la decadenza, non è la contraddizione del Rinascimento: è la sua logica conclusione. Meglio, è un ritorno come nel primo rinascimento alla e scuole provinciali, alle varietà regionali […] ai liberi e singoli caratteri[97].

Similmente il Settecento viene preso in esame come esito diretto delle esperienze sviluppate nel corso del secolo precedente in una logica di apologia della tradizione artistica italiana in cui le influenze straniere non vengono prese in considerazione.

La digressione verso il Settecento costituì una prima tappa nello sviluppo degli studi sul XVIII secolo, che negli anni '20 e '30 furono approfonditi nelle esposizioni di Venezia nel 1928[98] e nel 1929[99], di Brescia[100] e Bologna[101] nel 1935[102], di Genova nel 1938[103], in cui il

---

errate, come ribadisce lo stesso Longhi quando afferma «[…] rammento anche che ad ogni mia proposta di correzione, e cioè ben s'intende per un nuovo e diverso nome d'artista, l'Ojetti, nella sua saggezza pirronica, si limitava a concedere l'apposizione di un "attribuito" al nome precedente o, tutt'al più, la rivogatura a una generica "Scuola"; d'artista o regionale che fosse». È anche il caso del *Martirio di San Bartolomeo*, esposto con l'attribuzione a Giaquinto, il cui stile, secondo Longhi, discordava da quest'opera «seria e arcigna», più affine ai modi di Ribera, Paolo Finoglio o Cesare Fracanzano, in cui riscontrava la presenza del «vecchio naturalismo del buon seicento napoletano». Ivi, p. 494. Cfr. anche *Mostra delle pittura italiana del sei e del settecento*, (Firenze 1922), Bestetti & Tumminelli, Roma-Milano-Firenze 1922, n. 470, p. 100; R. LONGHI, *Di Gaspare Traversi*, in "Vita Artistica", a. II, nn. 8-9, 1927, p. 145-167 e in part. p. 148.

96 N. TARCHIANI, *La mostra della pittura italiana del '600 e del '700 a Palazzo Pitti*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XLIX, n. 26, 25 giugno 1922, pp. 738-762; C. GAMBA, *The Seicento and Settecento exhibithion in Florence*, in "The Burlington Magazine", a. XLI, n. 233, 1922, pp. 64-75; H. VOSS, *Die Ausstellung der Italienischen Seicento und Settecento Malerei in Florenzi*, in "Kunstchronik und Kunstmarkt", a. LVII, n. 39, 1922, pp. 631-635; M. PITTALINGA, *"Seicento e "Settecento"*, in "L'Arte", a. XXVII, 1924, p. 279; C. PAVOLINI, *La mostra del Sei e Settecento a firenze*, in "L'Esame", a. I, nn. 4-5, pp. 257-266; O.H. GIGLIOLI, *Le Mostre d'Arte Antica a Firenze*, in "Rassegna d'Arte", a. IX, nn. 7-8, 1922, pp. 201-231; A.J. RUSCONI, *La mostra di pittura italiana del '600 e '700*, in "Emporium", a. LV, n. 329, 1922, pp. 259-274; B. VIALLET, *Quello che non c'è alla mostra del '600 e del '700 di Palazzo Pitti*, in "Emporium", a. LVI, n. 334, 1922, pp. 242-250. Cfr. L. GALLO, *"Vita Artistica" / "Pinacotheca"*…, p. 179, note 33-35.

97 U. OJETTI, *La Pittura Italiana del Seicento e del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti*, a cura di U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, Bestetti e Tumminelli, Milano, Roma 1924, p. 11. Cfr. anche E. MIRAGLIO, *Seicento, Settecento*…, pp. 63-79.

98 Cfr. V. MOSCHINI, *Cronaca delle Belle Arti […]. Mostra di disegni del Settecento veneziano alle RR. Gallerie di Venezia*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", s. II, a. VII, f. 9, pp. 465-472

«frivolo, femmineo e parigino»[104] Settecento viene mostrato quale *exemplum* del concetto di "unità delle arti" professato dallo stesso Ojetti – curatore anche della mostra veneziana – tra le pagine della rivista "Dedalo", in cui l'equiparazione fra arti maggiori e minori vedeva indagati col medesimo interesse le grandi architetture, le sculture e gli stucchi, le grandi pale d'altare, i legni intagliati e le maioliche, considerando sullo stesso piano le maestose volte affrescate dei palazzi romani e i velluti genovesi della fine del '600, i monumenti funebri di Bernini o la cancellata in ferro battuto del Duomo di Siracusa[105].

---

[99] *Il Settecento italiano, catalogo generale della mostra e delle sezioni*, catalogo della mostra (Venezia 1929), Premita Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1929. Nel 1941 saranno allestite altre due esposizioni sulla pittura veneziana del XVIII secolo: la *Mostra di pittura veneziana del Settecento* ([Roma 1941], catalogo a cura di A. Morandotti, [s.n.], Roma 1941) e *La mostra degli incisori veneti del Settecento* ([Venezia, luglio-settembre 1941], a cura di G. Lorenzetti, [s.n.], Venezia 1941).

[100] *La pittura a Brescia nel Seicento e Settecento*, catalogo della mostra (Brescia, 1935), con notizie biografiche e bibliografiche a cura della dott. E. Calabi, Unione tipo-litografica bresciana, Brescia 1935.

[101] Già nel 1924 Francesco Malaguzzi Valeri aveva raccolto una serie di scritti, pubblicati poi nel '28 – appena prima della morte – nel saggio *Pittura bolognese barocca* (in "Cronache d'Arte", numero dedicato a Francesco Malaguzzi Valeri, a. V, f. 1, gennaio-febbraio 1928, pp. 339-383) che integravano l'apporto fornito dalla pittura bolognese negli esiti emersi dalla mostra fiorentina al cui allestimento aveva collaborato.

[102] *Mostra del Settecento bolognese*…. L'allestimento della mostra, al cui allestimento collaborarono tra gli altri anche Longhi e Marangoni – che proiettava Bologna entro quel sistema di riconsiderazione del Barocco e del Barocchetto che si era avviato a livello nazionale e internazionale – costituì una sorta di test per la realizzazione delle Collezioni Comunali d'Arte, inaugurate il 18 ottobre 1936 dal Podestà Cesare Colliva. Il nucleo fondante delle raccolte era costituito da opere del Barocchetto, anche in relazione alla presenza di diciotto dipinti di Donato Creti donati al Senato nel 1744 da Marcantonio Collina Sbaraglia e a lungo ritenuto smarrito. Le Collezioni furono chiuse a causa degli eventi bellici dopo soli quattro anni, e furono restituite alla pubblica fruizione solo nel 1951. Cfr C. BERNARDINI, *Il Settecento, le raccolte comunali, un progetto di galleria civica*, in *Bologna 1935: la scoperta del Settecento bolognese. Dalla mostra al museo*, a cura di C. Bernardini, Edisai, Ferrara 2008, pp. 5-11. Vedi anche A. FORATTI, *La Mostra del Settecento bolognese*, in "Comune di Bologna", n. 6, giugno 1935, pp. 1-19; ID., *Echi del successo della Fiera di Bologna al Littoriale*, in "Comune di Bologna", n. 6, giugno 1935, pp. 33-36; M. SANDRI, *Fasti e splendori di un secolo alla Mostra del Settecento bolognese*, in "Corriere padano", 23 febbraio 1935, p. 4; M. TORTORA, *Settecento bolognese*, in "Popolo d'Italia", 23 marzo 1935, p. 10; G. TIBALDUCCI, *Grandi artisti bolognesi del '700 rivelati dalla prossima mostra*, in "Giornale d'Italia", 12 aprile 1935, p. 3; U. OJETTI, *Seicento e Settecento a Bologna e a Brescia*, in "Corriere delle Sera", 21 luglio 1935, p. 3; ID., *Quadri del Crespi alla Mostra del Settecento*, in "il Resto del Carlino", n. a. XIII, 27 marzo 1935, p. 5; ID., *Opere del Crespi alla mostra del '700*, in "il Resto del Carlino", n. a. XIII, 13 aprile 935, p. 5; ID., *Il fasto e il fulgore di un secolo alla mostra del '700 bolognese*, in "il Resto del Carlino", n. a. XIII, 19 aprile 1935, p. 5; ID.., *I disegni e le incisioni alla mostra del '700 bolognese*, in "il Resto del Carlino", n. a. XIII, 3 maggio 1935, p. 5; ID., *Alla mostra del '700 bolognese. Quadro stupendo in cornice mirabile – 400 quadri, 200 incisioni, sei stanze ambientate, disegni, statue, bozzetti – Valore di un'iniziativa*, in "il Resto del Carlino", n. a. XIII, 4 maggio 1935, p. 5; R.B. [R. Buscaroli], *Mostra del '700*, in "il Resto del Carlino", n. a. XIII, 17 maggio 1935, p. 5; R. BUSCAROLI, *Alla mostra del '700 – Saporite policromie e spigliate eleganze della plastica bolognese*, in "il Resto del Carlino", n. a. XIII, 12 giugno 1935, p. 5; R. BUSCAROLI., *L'arte italiana nel giudizio dell'estero – il '700 bolognese*, in "il Resto del Carlino", n. a. XIII, 15 giugno 1935, p. 5.

[103] *Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento*, (Genova, giugno-agosto 1938), Città di Genova, Ente provinciale per il turismo, Unione professionisti ed artisti, L. Alfieri, Milano 1938.

[104] U. OJETTI, *Prefazione*, in *Il Settecento italiano*, Treves, Treccani, Tumminelli, Milano-Roma 1932, v. I, p. II (non numerata).

[105] ID., *Commenti. Il concetto*…, 1925-26, pp. 547-548. Cfr. anche F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*, Laterza, Bari 1972.

Relativamente allo stato degli studi di storiografia artistica in Sicilia nel periodo in cui Di Marzo pubblica il *Guglielmo Borremans*, va rilevato come le coeve ricerche sul Sei e Settecento, condotte in altre parti d'Italia, avessero stimolato anche nell'isola un nuovo interesse su momenti e ambiti artistici (l'arte barocca, appunto, e, come si è accennato, le arti decorative), facendo avvertire in modo sensibile il ritardo negli studi sulla storia dell'arte locale.

Figure di conoscitori e storici dell'arte quali, inizialmente, Giuseppe Meli[106], e poi Gioacchino Di Marzo o Enrico Mauceri, offrono i più maturi segnali di tale tradizione di studi sul Seicento e Settecento locale, appoggiando i nuovi metodi di ricerca sulle basi gettate dai locali eruditi e conoscitori del XVIII secolo.

Il confronto con altre "scuole" regionali stimolò anche in ambito siciliano un nuovo impulso di ricerca su momenti e ambiti artistici (l'arte barocca, appunto, e, come si è accennato, le arti decorative) e fece avvertire in modo sensibile anche nell'Isola il ritardo negli studi sulla storia dell'arte locale.

Allo scadere del XIX secolo, anche in Sicilia si avvia dunque un nuovo corso, iniziato da studi europei (gli indirizzi metodologici della Scuola di Vienna) e italiani (con Adolfo Venturi in testa), volto ad investire manifestazioni artistiche interessate da una nuova rivalutazione dell'arte settecentesca nella locale letteratura artistica. Tale orientamento tende a colmare una lacuna storiografica determinata dai canoni classicisti spesso presenti anche nel coevo pensiero estetico (ancora attardato nell'Ottocento su posizioni winckelmanniane e mengsiane), che avevano comportato la svalutazione nei confronti dell'arte barocca e rococò. È infatti in questo clima tardo ottocentesco, sulla scorta delle indagini venturiane[107], che la tradizione di studi archivistici sull'arte si innestava nel filone storiografico, in cui la ricerca d'archivio e

---

[106] Giuseppe Meli, (Palermo 1807 – 1893), studiò ragioneria ed entrò nell'Amministrazione borbonica, frequentando contemporaneamente l'Accademia del nudo. Allievo di Giuseppe Patania; nel 1833 lasciò l'impiego e, su esortazione del pittore Salvatore Lo Forte, si recò a Napoli, Firenze e Roma per completare la sua formazione artistica e dove frequentò il Camuccini. Affrescò numerose chiese siciliane, fra le quali le Matrici di Caltabellotta e di Chiusa Sclafani, la chiesa Latina di Palazzo Adriano e, a Palermo, la chiesa di S. Francesco di Paola a Palermo, oltre che gli emicicli di Villa Giulia e le decorazioni a tempera del palazzo Tasca. Svolse intensa attività critica, diresse importanti scavi archeologici e fu direttore del Museo di Palermo. Per la figura di Giuseppe Meli cfr. R. CINÀ, *Giuseppe Meli e la cultura dei conoscitori nell'Ottocento*, Università degli studi, Facoltà di lettere e filosofia, Dipartimento di studi storici e artistici, Palermo 2010, DOI: dx.doi.org/10.4412/978-88-904738-0-7, http://www.unipa.it/tecla/monografie_noreg/monogr_noreg_pdf/GiuseppeMeli_e_la_cultura_ dei_conoscitori_nellottocento.pdf, 8 settembre 2011.

[107] A. VENTURI, *Programma generale per l'edizione delle fonti della storia dell'arte italiana*, in *L'Italia e l'Arte straniera*…, p. 497-500.

l'affidamento alla testimonianza documentale sono predominanti per lo studio della storia dell'arte e l'attribuzione delle opere[108].

Negli scritti degli ultimi decenni del XIX secolo a firma di Giuseppe Meli e Gioacchino Di Marzo si coglie infatti, accanto alla passione del conoscitore, la capacità di studio e ricerca fondata sulle nuove e aggiornate metodologie di tendenza positivista, basate sul reperimento di notizie bibliografiche, documentazione fotografica e rinvenimento di materiale documentario tramite la ricerca negli archivi[109].

Un metodo di cerniera tra quello sperimentale dei conoscitori di matrice morelliana e cavalcaselliana[110] e le ricostruzioni storiche supportate da ricerche d'archivio caldeggiate da Burckhardt secondo il nuovo indirizzo, si riscontra negli scritti del Nostro negli anni della sua collaborazione con la "Rivista Storica italiana"[111], muovendo gli studi dedicati all'arte siciliana fuori dall'ambito della locale storiografia ottocentesca, seppur riconoscendone le peculiarità e le caratteristiche di autonomia.

La maturità critica raggiunta dallo studioso rappresentò in Sicilia l'anello di congiunzione tra la *connoisseurship* e la moderna storia dell'arte. Su questa traccia, studiosi quali Antonino Salinas[112], Gaetano La Corte Cailler[113], Enrico Mauceri o Michele Amari[114] si adoperarono per

---

108 Cfr. G.C. SCIOLLA, *Gli studi storico-artistci in Piemonte nella seconda metà dell'800. Alcuni aspetti*, in *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'arte…*, pp. 29-36.

109 Cfr. S. LA BARBERA, *Dalla* connoisseurship *alla nascita della Storia dell'arte in Sicilia: il ruolo di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Franco Cosimo Panini, Modena 2008, pp. 309-328.

110 A.C. TOMMASI, *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Venezia 1998.

111 Per la "Rivista Storica Italiana" si veda G. C. SCIOLLA, *Introduzione* in A. VENTURI, *Memorie autobiografiche*, U. Allemandi, Torino 1991, p. 9.

112 Antonino Salinas (Palermo 19 novembre 1841 – Roma 7 marzo 1914), fu archeologo e numismatico. A soli 24 anni divenne titolare della cattedra di Archeologia appena istituita presso l'Università di Palermo, che mantenne per tutta la vita. Fu tra i fondatori nel 1873 della Società siciliana per la Storia Patria di cui diresse per molti anni la classe di numismatica, storia delle belle arti ed illustrazione dei monumenti artistici. Nello stesso anno ricevette la nomina a Direttore del Museo Nazionale, che mantenne fino alla morte. Curò gli scavi di Solunto e Selinunte, che costituirono il nucleo principale delle sue indagini. Dopo il terremoto del 1908 nel messinese espresse un notevole interesse in merito alla tutela e al restauro del patrimonio artistico e archeologico siciliano e si adoperò per la salvaguardia delle poche opere sopravvissute al sisma. Fra le cariche che ricoprì, quella di Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, Rettore dell'Università e membro del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione. Fu anche socio di numerose Accademie italiane e straniere. Per la figura di Antonino Salinas, si cfr. A. SALINAS, *Scritti scelti*, introduzione di V. Tusa, 2 voll., Edizioni della Regione Siciliana, Palermo 1976-1977; G. SALMERI, *ad vocem Salinas, Antonino*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Franco Maria Ricci, Parma 2006, pp. 851-852.

113 Gaetano La Corte Cailler (Messina 1 agosto 1874 – 26 gennaio 1933) inizia giovanissimo a collaborare con alcuni giornali locali, scrivendo di storia ed arte messinese e nel 1898 ottiene un impiego come copista presso la Cancelleria del Tribunale di Messina. Nel 1899 è nominato socio ordinario della Reale Accademia Peloritana ed è socio fondatore e firmatario del primo Statuto sociale della Società Messinese di Storia Patria. Nel 1901 viene immesso in servizio come guardasala al Civico Museo Peloritano, allora ospitato nel soppresso monastero di S.

un'impegnativa opera di ricerca documentaria e di analisi storica del contesto in cui collocare gli avvenimenti artistici e di revisione delle fonti, senza dimenticare le grandi iniziative museologiche volte a preservare le collezioni e a migliorare la fruizione degli allestimenti[115].

In tale contesto si colloca la riscoperta di artisti di prima linea del Sei e Settecento siciliano: se il caso più vistoso di recupero critico è fuor di dubbio Giacomo Serpotta, di cui proprio in questi anni si metterà a punto una serie di studi e aggiornamenti, anche la pittura fiamminga fu oggetto di analisi e approfondimenti, è la "riscoperta" di Antonello nell'ottica fiamminga, che assume un ruolo particolarmente significativo. Come vedremo, sono questi i due temi fondanti nella critica d'arte siciliana a cavallo tra XIX e XX secolo.

Nel secondo volume della *A new history of Painting*[116] – scritto a due mani con Joseph Archer Crowe – a seguito della visita siciliana del 1860[117], Giovan Battista Cavalcaselle effettua una ricognizione dei centri che conservavano opere di Antonello e della sua scuola e focalizza l'attenzione degli studiosi di arte siciliana sull'importanza degli influssi fiamminghi.

Nello studio, in cui si discute la pittura siciliana evidenziando i legami, la circolazione e produzione di opere pittoriche tra Sicilia e Napoli e tra Fiandre e Sicilia, l'autore sottolinea

---

Gregorio, di cui compila una guida. Diviene direttore nel 1904. Nel 1902 il Municipio pubblica la *Guida di Messina e dintorni* del quale La Corte Cailler è uno dei maggiori estensori. Strenuo ricercatore di documenti d'archivio riguardanti la storia e la cultura artistica di Messina, dopo il terremoto del 1908, la famiglia si trasferisce a Palermo per pochi anni. Ritornato a Messina, il 2 giugno 1910 ricostituisce, con i pochi amici sopravvissuti, la Società Messinese di Storia Patria. Ricopre numerosi ruoli: ispettore onorario comunale di Antichità e Belle Arti, componente della Commissione conservatrice dei monumenti, degli scavi ed oggetti di antichità ed arte della Provincia di Messina, ispettore bibliografico onorario. Per G. La Corte Cailler si veda "Archivio Storico Messinese", III serie, XXXII, 41, 1983, volume interamente dedicato alla sua figura, e in particolare G. MOLONIA, *Gaetano La Corte Cailler: note biografiche*, in ivi, pp. 17-27; G. LA CORTE CAILLER, *Il mio Diario 1893-1903*, a cura di G. Molonia, G.B.M., Messina 1998; S. LA BARBERA, *Dalla* connoisseurship…, pp. 309-328.

114 Michele Amari (Palermo nel 1806 - Firenze nel 1889), fu storico e politico. Oppositore del governo borbonico, frequentò gli ambienti patriottici. A seguito della sua attività politica nel 1842 fu costretto a fuggire in Francia, dove pubblicò subito un'ampia edizione della storia del Vespro. Durante la permanenza a Parigi frequentò Michelet, Thiers, Thierry, Dumas e collaborò con Viesseux all'"Archivio storico italiano". Studiò i manoscritti di epoca araba conservati presso la Biblioteca Nazionale di Francia in preparazione alla redazione della *Storia dei Musulmani in Sicilia*, il cui primo volume fu pubblicato solo nel 1854. Nel 1848 Amari rientrò in Italia e fui attivo nel governo rivoluzionario. Nel 1857 pubblicò la *Bibilioteca arabo-sicula*, con cui consacrò la sua fama internazionale di arabista e orientalista. Investito della carica di Ministro delle Finanze svolse contemporaneamente anche l'incarico di docente di Diritto Pubblico all'Università. Dopo un nuovo esilio, rientrato in patria ottenne l'incarico di docente di lingua araba a Firenze, dove non interruppe l'attività politica. Dopo l'impresa dei Mille accettò numerose cariche nel governo di Sicilia; nel 1861 fu senatore del Regno e dal 1862 al 1864 Ministro della Pubblica Istruzione. Per la figura di Michele Amari, si veda M. VERGA, *ad vocem Amari, Michele*, in *Enciclopedia della Sicilia*…, pp.108-109.

115 Per I rapporti di Adolfo Venturi con Salinas, La Corte Cailler, Mauceri, cfr. S. LA BARBERA, *Dalla* connoisseurship…, pp. 309-328.

116 J. A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A New History of Painting in Italy. From the II to the XVI Century. Drawn up from fresh materials and recent researches in the archives of Italy; as well from personal inspection of the works of art scattered throughout Europe*, vol. II, John Murray, Albermarle Street, London 1864.

117 Cfr. D. MALIGNAGGI, *L'arte del Medioevo e del Rinascimento studiata in Sicilia da Giovan Battista Cavalcaselle*, in *Gioacchino Di Marzo*…, p. 206.

l'importanza delle ascendenze pisane e genovesi seppur non negando quelle fiamminghe in particolare nella produzione palermitana, mentre a Messina rileva influssi veneziani e lombardi.

Oltre alle importantissime annotazioni sullo stato di conservazione, sui restauri con la relativa analisi tecnica, ai confronti iconografici e stilistici, gli schizzi contenuti nel volume hanno grande rilevanza come testimonianza per le opere ormai perdute – quali ad esempio i disegni relativi alla chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio detta la "Martorana" – emergendo anche, relativamente alle opere di Antonello e degli antonelleschi, una valenza filologica e critica nelle scelte operate.

Adolfo Venturi conosce l'edizione inglese della *New History*, «che usa relazionandola all'opera di Di Marzo sull'arte siciliana»[118] e allo stesso Di Marzo è noto a sua volta lo studio di Cavalcaselle[119]. È proprio grazie allo spunto che gli viene dall'attenzione rivolta ai fiamminghi nello studio cavalcaselliano, che il Nostro rivolge una prima attenzione alla cultura fiamminga nel saggio del 1903 *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti*[120] in cui vengono confutati gli sbagli e le imprecisioni sui dati biografici dell'artista e dei suoi familiari, sulle esperienze al di fuori del territorio isolano con le relative influenze che molta della critica aveva erroneamente trasmesso[121].

---

118 Si riferisce alla *Pittura in Palermo nel Rinascimento* del 1899.

119 S. LA BARBERA, *Gioacchino Di Marzo e la nascita della critica*, in *La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento*, a cura di S. La Barbera, Flaccovio, Palermo 2003, p. 55. Cfr. N. SCALIA, *Antonello da Messina e la pittura in Sicilia. I. Preliminari*, in "Rassegna d'Arte" a. XIII, n. 10, ottobre 1913, pp. 155-159; G.C. ARGAN, *Epoche e maestri dell'arte italiana*, G. Einaudi, Torino 1956; S. LA BARBERA, *Gioacchino Di Marzo critico d'arte dell'Ottocento*, in *Sul carro di Tespi. Studi di Storia dell'Arte per Maurizio Calvesi*, a cura di S. Valeri, Bagatto Libri, Roma 2004, p. 213.

120 G. DI MARZO, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti, studi e documenti, di Gioacchino Di Marzo, decano della Real* Cappella Palatina di Palermo, Scuola tip. Boccone del povero, a cura della Società Siciliana di Storia Patria, Palermo 1903.

121 G. SANTI, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro duca d'Urbino, poema in terza rima*, ms. codice Vat. Ottob. lat. 1305, 1482, a cura di L. Michelini Tocci, Biblioteca apostolica vaticana, Città del Vaticano 1985; M. SANUDO, *Le vite dei dogi, 1423-1474*, ms. 1493, 2 voll., introduzione, edizione e note a cura di A. Caracciolo Aricò, trascrizione a cura di C. Frison, La Malcontenta, Venezia 1999-2004; P. SUMMONTE, *Lettera a Marcantonio Michiel* (1524), in F. NICOLINI, *Pietro Summonte, Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Rinascimento*, Ricciardi, Napoli 1925; G. VASARI, *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari pittore aretino. Con vna vtile & necessaria introduzzione a le arti loro*, v. 1, Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, ed. cons. a cura di L. Bellosi, A. Rossi, 2 voll., Einaudi, Torino 1991; ID., *Le vite de piu eccellenti pittori, scultori, e architettori scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuouo dal medesimo riuiste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' viui, & de morti dall'anno 1550. insino al 1567. Prima, e seconda [-terza] parte. Con le tauole in ciascun volume, delle cose piu notabili, de ritratti, delle vite degli artefici, et de i luoghi doue sono l'opere loro*, in Fiorenza appresso i Giunti, 1568, ed cons. a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1967; F. SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi*, ms. 1724, ed. a cura di V. Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; L. LANZI, Luigi, *La storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napolitana compendiata e ridotta a metodo per ageuolare a' dilettanti la cognizione de' professori e de' loro stili*, Stamperia di Ant. Gius.

In particolare, emerge l'estrema acutezza con cui il Nostro ipotizza la permeazione della cultura fiamminga nella cultura artistica antonellesca, sia considerando poco plausibile l'ipotesi vasariana di un contatto in Italia con Roger Van der Weyden[122], sia quando afferma che

> Dei grandi progressi della tecnica neerlandese nella pittura poté d'altronde Antonello aver avuto contezza anche in Messina, dove agevolmente ne giungevano esempî e notizie, essendo in essa in ragion del suo porto un vero centro di commerci nella navigazione fra Venezia e le Fiandre[123].

Un decennio dopo lo scritto su Antonello, nel compiere l'opera di rivalutazione di Borremans, con le sue implicazioni rivolte all'arte fiamminga e alla pittura tardo-barocca in genere, per certi versi Di Marzo è addirittura più lungimirante dello stesso giovane Longhi – tra i primi in Italia a rivolgere attenzione alla produzione artistica di matrice nordica – che nell'enfasi degli accessi di «giovinesismo»[124] in molti scritti tra il '13 e il '18 si esprime duramente nei confronti della pittura fiamminga.

Nel 1912 su "L'Arte" appare una recensione a firma di Longhi che riassume il *Guglielmo Borremans* di Gioacchino Di Marzo come «paziente cronistoria dell'attività di questo mediocre artista (1670-1744) in Sicilia (1715-1744): a Caltanissetta, Alcamo, Catania, ecc., ma soprattutto a Palermo». Con i noti toni taglienti Longhi concorda con le «rare osservazioni critiche» dell'autore in merito alla formazione fiamminga dell'anversate, alla contaminazione di matrice napoletana e romana e agli evidenti caratteri italiani che nelle opere più tarde, quali l'*Estasi di S. Teresa* per l'omonima chiesa palermitana della Kalsa «il B. ci si manifesta come un pretto, un debole siciliano dove la lustra sodezza del Novelli diviene gonfiezza di stucco», non mancando di assestare un'ultima frecciata all'anziano erudito quando scrive che «precede lo studio una nota sui fiamminghi in Sicilia prima del B. cioè il Wobrek, il Casembrot, lo Stomer che il Di Marzo continua a chiamare Stom»[125].

Pagani, e comp., Firenze 1792; F. HACKERT, G. GRANO, *Memorie dei pittori messinesi*, 1792, ed. a cura di G. Molonia, Di Nicolò, Messina 2000.

122 G. DI MARZO, *Di Antonello*…, pp. 32-33.

123 G. DI MARZO, *Di Antonello*…, p. 32. In nota Di Marzo segnala alcuni documenti attestanti la circolazione commerciale tra Messina e le Fiandre.

124 R. LONGHI, Lettera 11ª a Bernard Berenson datata 8 aprile 1917, in B. BERENSON, R. LONGHI, *Lettere e scartafacci*…, p. 121.

125 Le recensioni di Longhi su "L'Arte" sono tutte firmate "r.l.". Cfr. R.L., *Di Marzo (Gioacchino), Guglielmo Borremans di Anversa… in Sicilia (con 12 tavole)*, Palermo, Reber, 1912, [recensione] in "L'Arte", 1912, p. 478.

E se il «mediocre artista» Borremans aveva almeno il pregio di aver assorbito appieno i caratteri del contesto figurativo italiano, nel saggio intitolato *Mattia Preti (critica figurativa pura)*, pubblicato tra le pagine de "La Voce" nel 1913, Longhi stronca lo Spagnoletto, definendolo con decisione "non appartenente alla cultura italiana", con argomentazioni che ammettono anche implicazioni di natura più vasta e che, nell'evidente disprezzo manifestato, abbracciano anche la produzione di cultura fiamminga lungamente osteggiata dal Longhi:

> […] noi siamo propriamente lieti che al nostro seicento non appartenga, e siamo certi ch'egli non è propriamente un artista. Egli è più tosto il solito fiammingo che piomba tra di noi, gonfio e altero del suo realismo microscopico e necrofilo, capace solo a corrompere – non che ad acquistarne una briciola – il senso vero dello stile e dell'arte. Van der Goes a Firenze, Ribera a Napoli, Rubens a Genova sono tali flagelli implacabili da paragonarsi soltanto alle stragi sifilitiche perpetrate da certe famose cortigiane[…][126],

mentre, di rimando,

> […]Preti comprende che la solidità pittorica non si ottiene, come ha sempre creduto la tradizione nordica Van Eyck-Böcklin, contraffacendo la durezza particolare degli obbietti reali, ma organizzando saldamente la materia pittorica in tutta la composizione[127].

L'interesse e i costanti raffronti tra la cultura italiana e quella nordica – e in modo particolare in relazione agli influssi apportati al patrimonio di conoscenze artistiche della Penisola – sono presenti anche in molti dei saggi longhiani degli anni giovanili. In *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* pubblicato su "L'Arte" nel '14 il tema viene introdotto ancora una volta grazie alla figura di Antonello, i cui principali meriti sono ricondotti ad una sorta di raffinata elaborazione dell'eredità pierfrancescana[128], alla luce di una formazione flandro-veneta che lo portava ad enfatizzare «il senso di plasticità carnosa e il

---

126 R. LONGHI, *Mattia Preti (critica figurativa pura)*, in "La Voce", a. VI, n. 41, 1913, pp.1171-1175, ripubblicato in *Scritti giovanili*…, pp. 32-33.

127 *Ibidem*, p. 41.

128 ID., *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in «L'Arte», a. 17, n. 3, 1914, pp. 198-221 e 241-256 ripubblicato *Scritti giovanili*…, pp. 61-106, in part. p. 77-79. Anche Adolfo Venturi è concorde a focalizzare la «tendenza alla regolarizzazione della forma» di Antonello. Cfr. A. VENTURI, *Antonello da Messina: conferenza di Adolfo Venturi al circolo artistico Antonello in Messina*, 11 febbraio 1923, Off. Graf. La Sicilia, Messina 1923.

particolarismo caro ai fiamminghi» oltre che «l'accurato ritrattismo»[129], calcando la mano sul fatto che

> […] la tradizione artistica meridionale non potea dotare Antonello di nulla fuorché di una raffinata manovalità, poiché essa era per il resto sprovvista di ogni idea anche elementare di stile: essa era infatti la tradizione brutalmente contraffattiva della realtà della scuola fiammingo-catalana, perciò tanto più remota dal poter comprendere o far comprendere la tradizione stilistica che più profondamente aveva assorbito il peso di elementi intellettuali: la corrente prospettica[130].

In *Keine Malerei*, pubblicato postumo nelle *Opere Complete*, lo spietato giudizio sulla pittura fiamminga in relazione alla "scoperta" della pittura ad olio è ribadito due volte:

> Disprezzavo profondamente la pittura del nord anche prima del 1914 […] La mia ammirazione per l'arte gotica non mi caverà mai dalla penna un elogio al municipio di Andernach – quest'anno – e mai sarei tentato piuttosto di chiamare anch'io il gotico per qualche tempo come Vasari: maledizione di tabernacolini[131].

Ed è ancora ne "La Voce" del 1915, che Longhi ribadisce la sua avversione per la pittura nordica:

> La tradizione di naturalismo nordico è per l'arte napoletana qualcosa di secolarmente inconcusso e invincibile. Giotto e Simone vi sono accolti freddamente e il loro stile non vi è interpretato dai seguaci che per via di limitazioni realistiche e perciò ridotto poco a poco al nulla come efficacia d'arte […] van Eyck piace più di Masaccio: Van der Weyden più di Piero: e l'affermazione di stile più profonda che abbia avuto il '400, quella di Piero per l'appunto, non riesce a farsi strada a Napoli né con Antonello, né con qualche pallida imitazione di scuola romana[…][132].

---

129 ID., *Piero dei Franceschi*…, p. 78.

130 Ivi.

131 Il brano citato è riferito alla prima stesura del brano – comunque mantenuta nel testo - che diverge leggermente da quella definitiva. R. LONGHI, *Keine Malerei. Arte Boreale?*, in "Autografo", n. 26, giugno 1992, pp. 56-72, ripubblicato in *Il Palazzo non finito*, a cura di F. Frangi, C. Montagnani, Electa, Milano 1995, pp. 75-91. Cfr. G. VASARI, *Le vite*…, 1550, p. 67.

132 ID., *Battistello*, in "L'Arte", a. XVIII, 1915, pp. 58-75, 120-137, ripubblicato in *Scritti giovanili*…, pp. 177-211 e in part. p. 177.

Nel '18, su "L'Arte", ammorbidisce un po' le sue posizioni nella recensione[133] all'articolo di Matteo Marangoni *Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di natura morta*[134], pubblicato l'anno prima in "Rivista d'arte". Questa volta è Longhi a rimproverare un'eccessiva asprezza nel giudizio sui fiamminghi e un esagerato accanimento nei confronti di Zurbaràn e soprattutto Ribera, ammettendo, in una esplicita *excusatio,* un ripensamento critico[135].

In anni successivi, Longhi usò toni decisamente più smorzati anche nei confronti di Gioacchino Di Marzo, cui riconobbe un ruolo di primo piano nella storiografia artistica siciliana e sottolineò l'acume dello studioso nell'affermazione degli studi locali entro il panorama delle ricerche nazionali. Alla data del 1953 infatti, nel celeberrimo *Frammento Siciliano*[136] sulla mostra messinese, Longhi si preoccupa di informarsi con Enzo Maganuco, suo accompagnatore durante la visita, se «gli ordinatori avessero provveduto a evocare adeguatamente la memoria di coloro che, da un passato più o meno remoto, con buona industria di ricerche locali la resero possibile: primo fra tutti Gioacchino Di Marzo», il cui principale merito fu di

> assidersi arbitro – più di mezzo secolo fa – nella contesa sul carattere dell'antica pittura siciliana, screditata come incoerente dai primi dottori bavaresi, esaltata come tutta autoctona da Giuseppe Meli […] ciò che poteva riescire soltanto a un vero storico, educato alla tradizione patriottica, però non regionalistica, di Michele Amari[137].

Riconoscendo che

> i passi dove il Di Marzo rileva che fin dal tempo della dominazione normanna 'le relazioni dell'isola col continente italiano… prevalgono sempre a tutt'altre così nelle arti come nei commerci e nelle industrie, in ragione della vicinità d'interessi,

---

133 ID., *Recensione*, in "L'Arte", a. XXI, 1918, pp. 239-240, in *Scritti giovanili*…, pp. 419-421.

134 M. MARANGONI, *Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di natura morta* "Rivista d'arte", a. 10, 1917, n. 1-2, pp. 1-31.

135 Cfr. F. FRANGI, C. MONTAGNANI, *Il Palazzo non finito*, Electa, Milano 1995, p. 72.

136 R. LONGHI, *Frammento Siciliano*, in"Paragone", n. 47, novembre 1953, pp. 3-44, e in part. pp. 4-5.

137 Più volte Roberto Longhi e Ferdinando Bologna avevano messo in luce nei loro scritti le figure di Michele Amari, Antonino Salinas e, soprattutto Gioacchino Di Marzo, quali esponenti locali della matrice di cultura positivista. Cfr. R. LONGHI, *ibidem*, p. 4; F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte italiana*, UTET, Torino 1982, pp. 165-192 e in part. 178, 185-187.

> non che dell'omogeneità dell'indole quasi per sentimento innato e latente'; o dove dichiara di non voler 'inciampare nel mal vezzo finora invalso di voler sicilianizzare troppo a dritto e a torto, senza tener conto degli esterni elementi che senza posa sopravvennero e che nel proceder dell'arte si mescolarono a quei del paese'; e dove pertanto, rincalza col rammentare delle colonie di Genovesi, Fiorentini, Pisani, Lombardi (oltre che Spagnoli) 'atte ad accrescere i rapporti artistici fra quei paesi e la Sicilia', han servito di traccia luminosa ai lavori che seguirono[138].

Anche Gioacchino Di Marzo negli anni della maturità modererà la sua posizione in direzione di una rivalutazione della produzione artistica locale del XVII e XVIII secolo, in linea con i dettami della storiografia artistica europea. Difatti, nella giovanile *Delle Belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV*, Di Marzo mostra una concezione ancora improntata su una visione in cui le arti entrano in crisi nel Sei e nel Settecento, prima col Manierismo e poi col Barocco e il Neoclassicismo. Nell'opera del 1858, il giovane studioso si esprime con disprezzo nei confronti dell'arte secentesca, in cui

> la forma prevalse all'idea, il sensibile all'intelligibile che è il vero scopo delle nostre arti figurative. Allo studio della scienza furono sostituite pratiche ignoranti e meccaniche; e senza la guida della prospettiva, dell'anatomia e delle teorie della luce si ritrasse la natura in tutta la sua rozzezza, senza che il sano giudizio ne governasse la scelta. Poco curando di predominare con la forza della mente, si tendeva piuttosto ad abbagliare con la magnificenza e la vastità delle forme, col talento del comporre e col magistero del colorito[139].

Di Marzo adotta «i modelli di lettura del suo tempo», pronunciandosi «per una condanna radicale di quelle stagioni artistiche» non mancando di notare però che «anche di quei periodi di decadenza artistica non furono in Sicilia momenti di completa eclissi»[140].

Dopo più di un cinquantennio, l'idea di una Sicilia ancora culturalmente attardata e discordante da quella degli esponenti del clima intellettuale del tempo, perdura nel pensiero di Giovanni Gentile, che nel 1919 insiste nel descriverla

---

138 R. LONGHI, *Frammento Siciliano*…, pp. 4-5.

139 G. DI MARZO, *Delle Belle Arti in Sicilia*, *dai Normanni alla fine del secolo XVI*, vol. I, S. Di Marzo-F. Lao, Palermo 1858, p. 52.

140 L. RUSSO, *Estetica e Critica d'arte nell'Ottocento*, in *Gioacchino Di Marzo*…, pp. 128-141.

> sequestrata, a causa del mare e della scarsezza dei commerci, da ogni relazione col resto del mondo […] qualche rara gazzetta e qualche rara corrispondenza letteraria fra i dotti dell'Isola e quelli d'oltremare e d'oltremonte: ecco lo stato degli usuali rapporti che legavano alla terraferma questa estrema parte d'Italia[141].

Tuttavia, questa idea di «insularità invalicabile, di un mondo chiuso nella sua solitudine e ignorato dalla cultura europea»[142], era stata smentita già da Goethe[143], Courier[144], Labat[145], Houel[146], Brydone[147], Saint-Non[148], Riedesel[149], solo per fare alcuni dei nomi più autorevoli, che già a una data estremamente precoce avevano riconosciuto l'apertura e la modernità del sistema culturale siciliano, la cui circolazione era al passo con quello di altre città del continente, grazie anche alla presenza delle istituzioni accademiche, in un contesto che – come sostenuto – superava anche gli ambienti di area napoletana, nei quali non vigeva un'analoga

Ritornando a Di Marzo si deve osservare che la visione duramente negativa formulata sulla produzione artistica del XVIII secolo nel giovanile *Delle Belle Arti*[150] si ammorbidisce nel

---

141 G. GENTILE, *Il tramonto della cultura siciliana*, N. Zanichelli, Bologna 1919, ed cons. Sansoni, Firenze 1963, pp. 5-6.

142 «[…] tormentato dalle sue insicurezze, degradato da cento dominazioni, indifferente alle antiche vicende, intento a distruggere le testimonianze del suo passato, sostenuto, in questa sua dissennata rinuncia, da una natura insostenibile e sterminatrice». A. MOZZILLO, *Le ragioni dell'immaginario. Mito e percezione della realtà nei viaggiatori stranieri in Sicilia tra Cinquecento e Settecento*, in *La Sicilia dei grandi viaggiatori*, a cura di F. Paloscia, testi di V. Consolo, A. Mozzillo, E. Kanceff, M. Ganci, G.C. Sciolla, Edizioni Abete, Roma 1988, pp. 1-80: 24.

143 Goethe afferma che «senza la Sicilia non ci si fa un'idea dell'Italia: è in Sicilia che si trova la chiave di tutto»: «hier ist der Schlüssel zu allem». Cfr. J.W. VON GOETHE, *Viaggio in Italia (Italienische Reise)*, in *Opere*, a cura di L. Mazzucchetti, Sansoni, Firenze 1942-1943, 5 voll., II, p. 724.

144 P.L. COURIER, *Lettres inédites ècrites de France et d'Italie*, in *Œuvres Complétes*, a cura di M. Allem, Gallimard, Paris 1951, p. 702.

145 J.B. LABAT, *Voyages du p. Labat de l'Ordre des FF. Precheurs, en Espne et en Italie*, 8 voll. E in part. vol. III, Jean-Baptiste Delespine, imprimeur-libraire ordinaire du roy - Charles J.B. Delespine le fils, libraire, Paris-Saint Paul 1730.

146 J. HOUEL, *Viaggio pittoresco alle isole Eolie,* introduzione di L. Sciascia, traduzione e postfazione di R. Cincotta Edizioni del Centro studi, Lipari 2003; J.HOUEL, *Viaggio a Palermo*, a cura di C. Ruta, Edi.bi.si., Palermo 2004.

147 P. BRYDONE, *Viaggio in Sicilia e a Malta - 1770*, a cura di V. Frosini, Longanesi, Milano 1968; vedi anche ed. a cura di R. Portale, Agora, Sarzana 2005.

148 J.C.R. DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 5 voll., Clousier, Paris 1781-1786, e in part. voll. IV e V, ed cons. rist. anast. Società editrice napoletana, Napoli 1981; cfr. G. VALLET, *Settecento Siciliano*, 2 voll., Palermo-Napoli 1979, I, p. 15, *passim*.

149 J.H. VON RIEDESEL, *Viaggio in Sicilia*, introduzione di M. Tropea, traduzione di G. Christmann Scoglio, con uno scritto di R. Contarino su Catania e i viaggiatori di fine Settecento, Lussografica, Caltanissetta, 1997. Cfr. E.G. FAZIO, *Viaggiatori tedeschi nell'Italia del Settecento*, in "Bollettino del centro interuniversitario del viaggio in Italia", n. 10, luglio-dicembre 1984, anno V, f. II, pp. 343-344.

150 Nel *Delle Belle Arti* Di Marzo risparmia le sue critiche solo a Vito D'Anna, Gioacchino Martorana e Filippo Tancredi, oltre che a Giacomo Serpotta e Filippo Juvara e si accanisce soprattutto nei confronti di

volume dedicato a Guglielmo Borremans, che, nonostante l'apertura dell'*entourage* culturale siciliano nei confronti di questo clima maturo e aggiornato, costituì a lungo un'eccezione nel panorama degli studi critici sui protagonisti della cultura pittorica del XVIII secolo.

Sebbene l'erudito dimostri una significativa ampiezza di vedute, tuttavia, dal suo frasario emergono talune espressioni "colorite" che sottolineano come ancora nella prima metà del XX secolo, l'arte settecentesca fosse considerata «espressione di un secolo decadente, lontana dal raggiungimento di equilibrati sviluppi narrativi e di accordi cromatici, che erano qualità unanimemente riconosciute del *buon fare* pittorico»[151].

È il caso degli affreschi realizzati dal Borremans per la chiesa della Martorana di Palermo che lo studioso, facendo sue le parole di Mongitore[152], descrive

> […] decorata sul fare musulmano […] ne' tempi posteriori che bisogni del culto e capricci di monache, non men che lo scadimento del gusto dell'arte, diedero opera a demolizioni e sovrapposizioni di fabbriche, essenzialmente alterando il tipo primitivo dell'edificio ed in gran parte ancor deturpandolo.

Indicando nell'opera del Borremans «la grandeggiante maniera, l'esuberanza di forme ed i vivaci effetti de' colori», riteneva che questa, integrata con l'originario apparato decorativo a mosaico, costituisse «una delle maggiori stranezze, che il settecento abbia operato in arte»[153].

Emerge dalle parole del critico la consapevolezza dell'importanza del coacervo di influenze culturali che costituiscono il carattere peculiare della cultura artistica siciliana. Consapevolezza fortemente radicata anche in altri studiosi, quali Antonino Salinas[154], membro della

---

Gaspare Serenario, Olivio Sozzi, Pietro Paolo Vasta, i fratelli Filocamo e degli scultori Vincenzo Bongiovanni, Gioacchino Vitagliano e Gianbattista Ragusa. Cfr. G. DI MARZO, *Delle Belle Arti*…, vol. I, p. 58.

151 M. GUTTILLA, *Gli studi pionieristici di Maria Accascina sulla pittura del Settecento. Sviluppi, conferme e qualche novità*, 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, (Palermo-Erice 14-17 giugno 2006), Salvatore Sciascia Editore, Palermo 2006, p. 300.

152 Mongitore afferma che l'altare «era oscuro e poco godeasi», rendendo disagevole la vista dal coro delle monache, le quali commissionarono i rifacimenti dell'abside in osservanza alle prescrizioni controriformistiche e ai loro «capricci claustrali». Cfr. A. MONGITORE, *Storia sagra di tutte le chiese, conventi, monasteri, ospedali ed altri luoghi pii della città di Palermo*, *Monasteri e conservatori*, ms. Biblioteca comunale di Palermo ai segni Qq E7 F 171, c. 16.

153 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans di Anversa Pittore Fiammingo in Sicilia*, Stabilimento tipografico Virzì, Palermo 1912, p. 21, ed. cons. Edizioni Librarie Siciliane, Palermo 1990.

154 Sebbene gli esempi più pregnanti non riguardassero – almeno negli scritti di Salinas – la produzione artistica settecentesca, ma fossero rivolti allo studio degli elementi distintivi di matrice araba fusi con quelli di derivazione continentale, in un'analisi volta ad attestare i rapporti tra identità nazionale e sicilianità. In un conciso articolo apparso sul "Giornale di Sicilia" del 13 e 14 marzo 1906, si dà notizia di una conferenza tenuta da Antonino Salinas presso la Società Siciliana di Storia Patria il 12 marzo, in cui l'archeologo, in merito alla Cappella Palatina di Palermo affermava: «Con orgoglio di siciliani e con orgoglio d'italiani noi siamo superbi che qui, da

Commissione di Antichità e Belle Arti insieme a Giuseppe Meli, Gaetano Daita[155] e Giuseppe Patricolo, autore del drastico intervento che aveva investito tra il 1870 e il 1873 l'edificio della Martorana, esempio di prodotto artistico, frutto di una stratificazione stilistica esito di questa congerie.

Durante i restauri si provvide al distacco dei marmi settecenteschi dalle pareti laterali e l'operazione generò un'accesa disputa tra i membri della succitata Commissione e Vincenzo Di Giovanni[156], Giuseppe Pitrè[157] e Salvatore Salomone Marino[158], firmatari di alcune lettere di denuncia pubblicate ne le "Nuove Effemeridi"[159], periodico tra le cui pagine si erano precedentemente lodati i lavori.

I toni accesi affermano la piena consapevolezza del valore in quanto testimonianza storica del manufatto artistico, in cui il consolidamento e conservazione dello *status quo* dell'opera

---

noi, si completi quella trilogia artistica meravigliosa, che ha principio con i musaici di Ravenna, […] si svolge a Venezia […], ed ha fine nella Conca d'oro, colla Palatina di Palermo […] cui posero mano le arti cristiane e le arti musulmane». Nell'articolo si precisa che durante la relazione di Salinas erano state proiettate alcune immagini, un evento ancora insolito in ambito siciliano.

155 Gaetano Daita, (Trapani 12 maggio 1806 – Palermo il 21 luglio del 1887), fu scrittore e patriota. Lottò energicamente contro i Borboni e riaccese nei giovani il sentimento della Patria. L'impegno politico lo costrinse a ritirarsi dalle cariche pubbliche e a dedicarsi all'insegnamento privato in un Liceo che egli stesso fondò alla metà del secolo; per un decennio si dedicò all'educazione del fiore della gioventù siciliana. Fu Ministro dell'Interno durante il governo di Garibaldi. È autore di molte opere. Cfr. *ad vocem*, *Daita Gaetano*, in *Dizionario dei siciliani illustri*, F. Ciuni, Palermo 1939, p. 152.

156 Vincenzo Di Giovanni (Salaparuta 1832 – Trapani 1903), erudito, filosofo, sacerdote, fu politicamente impegnato in favore dell'unità d'Italia. Durante la rivoluzione del 1860 fondo il periodico "Religione e Patria". Nel 1861 il Governo gli affidò l'insegnamento di Filosofia presso il Regio liceo palermitano, nel 1882 la cattedra di Filosofia teoretica e nel 1885 quella di Storia della Filosofia all'Università. Membro di numerose Accademie, dedicò notevole attenzione anche allo studio delle arti figurative e alla storia delle vicende urbanistiche palermitane. Ricevette molte onorificenze sia in campo religioso che laico. Per la figura di Vincenzo Di Giovanni cfr. R. CINÀ, *ad vocem Di Giovanni, Vincenzo*, in *Enciclopedia della Sicilia*…, pp. 346-347.

157 Giuseppe Pitrè (21 dicembre 1841 – 10 aprile 1916), fu studioso di tradizioni popolari e medico. Prima ufficiale di marina, nel 1863 pubblicò una piccola raccolta di proverbi nel giornale "*La Favilla*". Insegnò letteratura italiana presso il Regio Conservatorio di musica e il Ginnasio V. Emanuele II, si dedicò alla professione di medico ed agli studi prediletti di tradizioni popolari. Dal 1871 al 1913 curò la pubblicazione della *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, in venticinque volumi. Con Salvatore Salomone Marino fondò l'"Archivio per lo studio delle tradizioni popolari". Nel 1885 con Gaetano Di Giovanni avviò la pubblicazione delle *Curiosità popolari italiane*. Nel 1909 fondò il Museo Etnografico Siciliano che porta il suo nome. Nel 1910 gli venne affidata la neo-istituita cattedra di Demopsicologia all'Università di Palermo. Fu Presidente della Società siciliana di Storia Patria, della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo, senatore del Regno. Per la figura di Giuseppe Pitrè, cfr. A. BUTTITTA, *ad vocem Pitrè, Giuseppe*, in *Enciclopedia della Sicilia*…, p. 793.

158 Salvatore Salomone Marino (Borgetto, Palermo 1847 – Palermo 1916), fu medico e docente universitario. Estremamente prolifico nella sua produzione di carattere medico, si occupò di ricerche relative alle tradizioni popolari e in particolare ai rapporti tra storia e folklore. Collaborò con Giuseppe Pitrè, con il quale fondò e diresse per alcuni anni l'"Archivio per lo studio delle tradizioni popolari". Per la figura di Salvatore Salomone Marino cfr. A. BUTTITTA, *ad vocem Salomone Marino, Salvatore*, in *Enciclopedia della Sicilia*…, p. 852.

159 Lettere datate 19 luglio 1876, 27 luglio 1876, 14 agosto 1876, quarta lettera, in "Nuove Effemeridi", s. III, v. IV, 1876, pp. 105-116.

hanno maggiore importanza della sua unità potenziale, quasi ad anticipare di circa un secolo le teorie sul restauro professate da Cesare Brandi[160].

Tra le principali accuse rivolte ai promotori dei restauri si afferma, con notevole acume e apertura, che

> […] abbattendo intanto un Cappellone ricchissimo di marmi e di sculture e di affreschi, che pur rappresenta l'arte del secolo XVII, la quale ha già la sua storia coi suoi pregi e coi suoi difetti, come l'arte de' secoli precedenti[161] […]si è pensato a distruggere tutto quello che dal secolo XV in qua si era fatto in quell'edifizio, a seconda del gusto dei secoli posteriori, anzi guastando l'antico; senza intanto potersi più rinvenire questo antico già distrutto, e voluto ora rifare con l'arte del nostro secolo. L'antico, scrivemmo, si restaura, non si rifà; e i lavori della Martorana ci sono sembrati nell'interno (non parliamo della cupola) più intesi a rifare, che a restaurare. Le opere del secolo XVII e XVIII crediamo noi avere storicamente più valore di un'opera contemporanea; e quando in un monumento i secoli hanno lasciato, bene o male, la storia di arte e tempi di carattere diverso, giudichiamo che esso non si debba toccare, appunto per la storia dell'arte. Se ogni secolo distruggesse quello che non gli piacerà de' secoli precedenti, non ci sarebbe mai storia artistica[162]; e noi troppo lamentiamo simili distruzioni de' secoli XVI, XVII e XVIII[163].

E ancora con toni aspri si aggiunge che

> La Cappella di S. Benedetto fu distrutta oltre a ciò perché opera barocca, e non del gusto dei nostri tempi; per la quale stessa ragione si son levati tutti i marmi a colore, e tutti i rabeschi dell'una delle murate interne della Chiesa, e si pensa, adducendo il bisogno di restauri nel muro, a levare altri della murata opposta[164].

---

160 C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2007.

161 V. DI GIOVANNI, G. PITRÈ, S. SALOMONE MARINO, Quarta lettera (s.d.), in "Nuove Effemeridi", s. III, v. IV, 1876, p. 111.

162 È estremamente interessante, ad una data così precoce, l'attenzione da parte di Pitrè, Salomone Marino e Di Giovanni, al valore storico in qualità di testimonianza del prodotto artistico, anticipando la "teoria dei valori" di Riegl. Cfr. A. RIEGL, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, W. Braumüller, Wien, Leipzig 1903.

163 V. DI GIOVANNI, G. PITRÈ, S. SALOMONE MARINO, Lettera datata 27 luglio 1876, in "Nuove Effemeridi", s. III, v. IV, 1876, pp. 105-106.

164 ID., Quarta lettera…, p. 114.

A supporto della strenua difesa della propria posizione, Di Giovanni, Pitrè e Salomone Marino riferiscono la posizione condivisa anche da Ernest Renan, che nel libretto intitolato *Viaggio in Sicilia*, a proposito dei rifacimenti per la chiesa dell'Ammiraglio scriveva:

> Che dire della Martorana, quel piccolo capolavoro di chiesa […] È necessario di sopprimere quei piccoli balocchi di rame e marmo policromo […] in cui i musaici primitivi si mischiano alle puerilità del più sfrenato barocco? […]. Il barocco è espressivo a suo modo. Che altro è la storia se non la più ironica e la più incongrua associazione d'idee? Ogni cosa ha il suo prezzo come memoria. Un monumento dev'essere accettato come il passato ce lo lega; per quanto è possibile bisogna impedirne la distruzione, ecco tutto[165].

Vicino al punto di vista di Pitrè, Salomone Marino e Di Giovanni, Gioacchino Di Marzo condivide appieno, il senso di valore della storia, prospettato secondo i principi propugnati da Camillo Boito[166], nell'affermare la necessità di rispettare e tutelare i valori artistici e storici del monumento.

Nonostante la propensione verso una impostazione venturiana nell'analisi del panorama artistico locale, Di Marzo non rinuncia all'apologia dei valori classicisti; in nome dell'adesione a linguaggi figurativi di ascendenza romana e napoletana, riconosce alcuni aspetti positivi nel ritardo con cui la scuola artistica siciliana si affacciava nel contesto nazionale. Difatti, già oltre un ventennio prima aveva anticipato nel *Belle Arti* che «laonde se la Sicilia non fu la prima a destarsi, fu l'ultima a corrompersi; e quando nella metà del decimo sesto secolo il barocchismo impadronivasi dell'arte nel continente, qui prevalevano i sani principi della scuola più pura»[167], esprimendo una posizione che resterà immutata e che confermerà più tardi, appunto nell'opera del '12, asserendo che

---

165 E. RENAN, *Venti giorni in Sicilia*, L. Pedone Lauriel, Palermo 1876, pp. 10-11. Cfr. *La Sicilia nel 1875 giudicata dal Sig. E. Renan*, in "Nuove Effemeridi", s. III, v. II, pp. 331- 354 e in part. 334-335. In proposito cfr. anche L. RUSSO, *La Martorana, la chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio in Palermo*, E.i.l.a. Palma, Palermo-S. Paulo 1969, pp. 33-42.

166 M. GUTTILLA, *Camillo Boito e la cultura della tutela e del restauro nella Sicilia dell'Ottocento*, Arti grafiche siciliane Palermo 1990; *Camillo Boito e il sistema delle arti. Dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*, atti degli incontri di studio promossi dall'Accademia di Brera, a cura di G. Agosti, C. Mangione, Il poligrafo, Padova 2002.

167 G. DI MARZO, *Delle Belle Arti*…, vol. I, p. 49.

> […] dall'influenza de' bravi maestri di Napoli e di Roma, diffusa in Palermo dai siciliani loro discepoli, non già da quella del Borremans e della limitata sua scuola, potè ivi l'arte continuare a mantenersi in onore ed indi iniziare e promuovere quella salutare riforma del gusto che propugnò con l'elevata sua mente e coi più notevoli suoi dipinti il palermitano Giuseppe Velasquez[168].

Va posto l'accento sul fatto che il Nostro evidenzi l'esiguità dei discepoli del Borremans, fatto che giustifica affermando che «non conta che la scuola di Guglielmo non abbia messo salde radici, giacché i tempi mutarono, lui morto, declinasse e non più attecchisse, mancando di bravi seguaci ed imitatori», e apprezzando artisti come Gioacchino Martorana, che fu «de' primi a correggersi delle prevalenti sregolatezze, e, pure raggiungendo effetti sontuosi, seguì uno stile più temperato nelle forme, più naturale nelle movenze, più verisimile nei panneggiamenti, con vivo sentire dell'arte e con gusto ammirabile» e criticando quelli che a seguito dei soggiorni continentali furono conquistati dagli «sfrenamenti della forma del barocchismo prevalente»[169], sfumando dunque i toni accesi con cui nei primi studi aveva biasimato la produzione di artisti quali Gaspare Serenario o Olivio Sozzi, che «si abbandonavano in balia della loro vaneggiante immaginazione e dipingevano e scolpivano in fretta e furia, trasportati spesso da un talento che fu in alcuni grandissimo, ma per la sua vivacità più suscettibile ai delirii del manierismo»[170].

Un'opinione talvolta contestata, come nel caso di alcuni stringati e spietati commenti di Carlo Battaglia[171], che coglie l'occasione per criticare il giudizio – e implicitamente il metodo – dell'ormai defunto Di Marzo a cui aveva spesso guardato:

> Gioacchino Di Marzo, in un suo libro sul fiammingo Borremans, libro carico di date e documenti e difettoso di critica, occupandosi del litigio tra il Vasta e il Costanzi, litigio per cui il Borremans è chiamato a giudice, ne trae false deduzioni giudicando l'opera del Vasta – che il dotto paleografo non studiò – inferiore a quella dell'artista fiammingo. Ma se questi indubbiamente ha buone doti di compositore, è duro e spesso scorretto nel disegno, e, se si toglie qualche opera,

---

168 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, p. 62.
169 *Ibidem*, pp. 61-62.
170 Cfr. ID., *Delle Belle Arti*…, vol. I, p. 54.
171 Carlo Battaglia, interessante figura di artista, letterato e critico termitano, attualmente allo studio, si occupò di pittura siciliana dal Rinascimento al XVIII secolo, mostrando particolare attenzione alla figura di Pietro Paolo Vasta. Autore di alcune novelle, sua firma figurano alcuni articoli in cui si cimenta, a volte con notazioni di qualche interesse, con la critica d'arte tra le pagine del "Giornale di Sicilia" e del periodico "Sicilia Nuova".

> poco leggiadro nel colore: cose tutte che gli fanno chiudere la sua carriera artistica senza aver formato una scuola[172].

L'esaltazione della figura dell'artista acese e lo sminuire la portata delle doti del Borremans – fiammingo – rientra in quella visione degli studi sull'arte locale volti principalmente all'esaltazione delle patrie glorie che,

> anche nell'ottica espressa nella legge del 1922, su disegno crociano del '20, […] sottolinea l'importanza di riscoprire figure di artisti che, pur se non eccelsi, "rispecchiarono con la loro arte i caratteri etnici, […] tramandarono a noi costumi ed episodi della vita di quei tempi

nella convinzione di compiere «un dovere non soltanto da studioso, ma anche di italiano»[173] in una meticolosa giustificazione della dignità di manufatti artistici rappresentativi dell'identità locale e nazionale, che porta Battaglia a criticare addirittura il rigore metodologico di uno studioso quale Di Marzo, non per le possibili sviste in cui talvolta incorse, bensì per aver fornito «una non matura visione estetica dell'opera d'arte» e per «la scarsa portata divulgativa»[174].

Il noto rigore filologico con cui Di Marzo compiva le sue ricerche, non lo dispensava infatti dal commettere alcune imprecisioni, come nel caso dei dipinti per il Duomo di Enna, che assegna ad un artista «omonimo del Fiammingo, di cui fu nipote e forse figlio di Luigi»[175].

Ad indurlo in errore è l'errata lettura della datazione, 1772 invece di 1722, la cui inesatta trascrizione ha dato luogo ad una serie di successive incertezze nelle attribuzioni da parte della critica posteriore. Inoltre, lo studioso esclude dal novero delle opere eseguite da Borremans la tela con i *SS. Pietro e Paolo*, nota anche come *Sogno di Costantino*, giustamente restituita al fiammingo da Bellafiore.

Solo in anni recenti, il ritrovamento dei documenti relativi al pagamento delle tele presso l'Archivio della Chiesa Madre e all'Archivio di Stato di Enna, ha consentito di chiarire con

---

172 C. BATTAGLIA, *Arte siciliana del '600 e del '700. Il maestro di Vito D'Anna*, in "Giornale di Sicilia", 25-26 luglio 1922, p. 3.

173 ID., *Pittori minori del Rinascimento in Sicilia*, in "Sicilia Nuova", II, 145, 20 giugno 1926, p. 3.

174 Cfr. R. CINÀ, *Flash d'arte sulla terza pagina di "Sicilia Nuova"*, Università degli studi, Facoltà di lettere e filosofia, Dipartimento di studi storici e artistici, Palermo 2011, DOI: http://dx.doi.org/10.4413/EFFEMERIDE, http://www.unipa.it/tecla/effemeride/cina2_effemeride_2011.php, 10 settembre 2011.

175 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, p. 60.

sicurezza che le opere fornite dal Borremans ai canonici ennesi erano: «uno grande nella Cappella di Nostra Signora del Pileri e quattro mezzani, cioè uno delli Santi Pietro e Paulo; di S. Agata e S. Lucia; di S. Giovanni Battista e l'altro di S. Martino»[176].

Accanto a questi sono invece interessanti i giudizi lapidari che Di Marzo esprime nel volume nei confronti delle manomissioni apportate ai monumenti presi in esame o del disinteresse e dell'incuria dimostrata nei loro confronti.

Si esprime con toni particolarmente aspri riguardo ai rifacimenti della Cattedrale di Palermo, con la conseguente distruzione del padiglione affrescato da Borremans nel 1718, citato sia da Amato che da Mongitore[177], nella cappella di S. Francesco di Paola, che «fu poi totalmente distrutta nei devastamenti posteriori»[178]; e soprattutto in merito alla «tal rinnovazione vandalica delle sale» del palazzo arcivescovile, a causa della quale

> […] furon mandati a male i freschi tutti delle pareti delle altre, picconati, intonacati, imbiancati in modo siffatto da non più restarne alcun'ombra. Era l'anno 1801 e riaperto al culto dedicavasi il duomo di Palermo dopo venti anni di barbare devastazioni subìte[179].

Ribadisce in più passaggi del suo scritto che

> […] non si ebbe esitanza, o pudore a cancellare e distruggere in massima parte così pregiate pitture. Non par vero come sotto un tal uomo, che fu allora di grande autorità e lasciò fama di senno non ordinario[180], siasi commesso un sacrilegio sì grave da richiamare alla mente gl'Iconoclasti. Prevalendo allora in arte lo stile

---

176 G. BELLAFIORE, *La civiltà artistica*…, p. 266. Archivio della chiesa Madre di Enna, vol. 131 e sgg., a. 1719 e sgg. p. 67 e sgg. Cfr. A. RAGONA, *Arte ed artisti nel Duomo di Enna*, Auctoris editio, Caltagirone 1974. Per i documenti relativi al pagamento delle tele si veda Archivio della chiesa Madre di Enna, vol. 131 e sgg., a. 1719 e sgg. p. 67 e sgg. Cfr. A. RAGONA, ivi; Archivio di Stato di Enna, Notaio La Lumia Gaetano, vol. 594, a. 1721-1722, p. 297, 539; vol. 594, a. 1722, p. 514. Cfr. R. LOMBARDO, *Guglielmo Borremans a Enna. 1720-1722*, nota introduttiva M.C. Di Natale, Editrice il Lunario, Enna 1991, pp. 46-47, note 13, 15.

177 Cfr. G.M. AMATO, *De principe tempio panormitano*, Panormi 1728, p. 215; A. MONGITORE, *La Cattedrale di Palermo*, ms. della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni Qq E 3, p. 266.

178 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, p. 24.

179 *Ibidem*, p. 66. Già in anni giovanili Di Marzo aveva additato lo scempio perpetrato ai danni della tribuna gaginiana e del complesso della Cattedrale. Cfr. G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI, memorie storiche e documenti per l'abbate Gioacchino Di Marzo*, 2 voll., Tipografia del Giornale di Sicilia, Palermo 1880-1883, vol. I, 1880, p. 381; ID., *Delle Belle Arti in Sicilia, dai Normanni alla fine del secolo XVI*, 4 voll., S. Di Marzo-F. Lao, Palermo 1858-1864.

180 Di Marzo si riferisce al cardinale Pietro Gravina.

> ornamentale già invalso in Francia sotto l'impero di Bonaparte e poi sempre appellatosi dall'Impero[181],

esprimendo un giudizio connotato negativamente sulle superfetazioni di impronta neoclassica, e confermando la posizione critica assunta in passato nei confronti dell'ambiente siciliano che accusava di «imitazione servile dei monumenti del paganesimo»[182].

Appare quindi marginale l'interesse del Nostro – a differenza di importanti studiosi palermitani, quali Giuseppe Meli[183] o Agostino Gallo[184] – nei confronti della produzione artistica del XIX secolo[185], anche quando lamenta la perdita «eleganti soffitti a cassettoni, che ora, eccetto uno solo, rimangono sepolti dalle vòlte di muratura barbaramente aggiunte nel primo sorgere dell'Ottocento»[186], o dei dipinti del Fiammingo:

> […] e poi sorprende con qual depravazione di gusto si sia osato sostituire per sopraporte le brutte tele ad olio di paesaggi del Volpes, ancora esistenti, alle belle mezze figure affrescatevi prima dal Borremans. Ma non meno in fine sorprende che alla vandalica opera dei suoi predecessori Pignatelli e Mormile abbia pur partecipato il cardinale arcivescovo Pietro Gravina, il quale, nato in Palermo, avrebbe certo potuto salvar qualche affresco per avventura rimasto nei vani più interni della penultima sala quadripartita, invece diede di bianco a tutto, apponendo il suo stemma in una delle vòlte. Eppure la devastatrice opera di costoro, anziché riprovazione e disgusto, destò l'ammirazione e il plauso di contemporanei. Laonde nel 1816 il cavaliere Gaspare Palermo, descrivendo il palazzo arcivescovile, ne lasciò detto: «Altro grande appartamento si trova alla sinistra, che dà sul piano della Cattedrale, fatto una volta dipingere dall'arcivescovo monsignor Basile, ma

---

181 ID., *Guglielmo Borremans*…, p. 42.

182 ID., *Delle Belle Arti*…, vol. I, p. 55; poco oltre rincara la dose affermando che «Una singolarità, che ridonda in onore del genio artistico dei siciliani, contraddistinse contemporaneamente la pittura nostra. Mentre tutti i dipintori d'Europa dal barocchismo passavano alla imitazione dei pani simulacri, qui servì questo studio a svincolare dal pazzo modo di disegnare dell'epoca anteriore, senza cadere nel freddo e nel compassato»; cfr. *ibidem* p. 57.

183 Cfr. R. CINÀ, *Giuseppe Meli*….

184 Cfr. F.P. CAMPIONE, *Agostino Gallo: un enciclopedista dell'arte siciliana*, in *La critica d'arte*…, pp. 107-128.

185 L'attenzione di Gioacchino Di Marzo all'arte dell'Ottocento è limitata a poche pagine dell'*Introduzione* al *Delle Belle Arti in Sicilia*, dalle quali emerge una lieve preferenza per la produzione di stampo romantico – in particolare Salvatore Lo Forte, e Giuseppe Meli – a discapito di quella neoclassica, che viene conclusa senza elogi. G. DI MARZO, *Introduzione*, in *Delle Belle Arti*…, vol. I, pp. 58-61. Cfr. I. BRUNO, *Gioacchino Di Marzo e il clima culturale e artistico palermitano nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Gioacchino Di Marzo*…, pp. 263-279.

186 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, p. 66.

> recentemente rinnovato, abbellito e ridotto a miglior forma dall'arcivescovo cardinale D. Domenico Pignatelli, napolitano, del quale nelle vòlte delle stanze se ne scorgono le arme, poi continuato a nobilitare dal successore monsignor D. Raffaele Mormile, napolitano, e poi dall'arcivescovo cardinale D. Pietro Gravina, dei principi di Montevago, Grandi di Spagna, palermitano»[187]. Per *rinnovare*, *abbellire*, *ridurre a miglior forma* e *nobilitare* intendeasi l'aver compiuto un altro atto di forsennato vandalismo, che continuò quello della sacrilega devastazione dell'antica cattedrale. Ma che volete? Era la moda del tempo[188].

A dimostrare consenso per i rimaneggiamenti della Cattedrale, che erano costati la perdita, oltre che delle pitture del Borremans, anche dei grandi cicli decorativi in marmo e stucco, non è solo Gaspare Palermo. Le fonti settecentesche, da Mongitore[189] a Padre Fedele da San Biagio[190], al Villabianca[191], non mancano di mostrare apprezzamento per l'operazione di

---

187 G. PALERMO, *Guida istruttiva… per la città di Palermo*, giornata IV, Palermo 1816, p. 342.

188 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, pp. 68-69. Lo stesso tipo di considerazione viene espresso da Di Marzo in riferimento al dipinto raffigurante *San Francesco in atto di ricevere le stimmate* realizzato dal Borremans per la chiesa omonima e spostato «in quella del convento di S. Maria di Gesù, dacché le monache lo sostituirono con un pessimo quadro moderno. Né molto innanzi, nella prima metà dell'Ottocento, era pure scomparsa da quella lor chiesa una gran cortina con vari angeli, dipintavi già dal Borremans nella vòlta del cappellone[188]; e ciò pel capriccio di malaugurati rinnovamenti». Cfr. *Ibidem*, p. 38.

189 Il canonico Mongitore, che riferiva con ammirazione dei lavori di ammodernamento, fornisce un'accurata descrizione della tribuna marmorea gaginiana. Cfr. A. MONGITORE, *Dell'Istoria Sagra di tutte le Chiese,* Conventi*, Monasterj, Spedali, et altri luoghi pii della città di Palermo, le Chiese e le Case dei Regolari, Parte Prima*, ms. sec. XVIII, ai segni QqE5, B.C.P., vol. I, f. 199 r.

190 La posizione di Padre Fedele si pone in modo più moderato: «D. Pio. Qual è il vostro parere intorno a tutto l'esteriore della nostra Madrice Chiesa, che nel modellarsi già l'interiore, come si sta facendo, hanno lasciato quello tale quale sull'antico gusto. Parmi, che voglia riuscir censurabile. P. Fed. Non Signore, che hanno pensato molto bene, e maggiormente per essersi adattati all'uniformità dell'antico nell'accrescimento delle esteriori fabbriche. Tutti quelli, che capiscono il prezioso lavoro di quelli quattro Campanili, o siano Guglie sull'antico gusto gottico [sic], e tutte l'esteriori prospettive della nostra Madre Chiesa, godono la sennata risoluzione di averla lasciata così. È ben vero, che l'esteriore prospettiva del gran Duomo di Siena; e d'Orvieto, e d'altre antiche Chiese nell'Italia, come ancor la nostra di Morreale, sono tutte ammirabili; ma la nostra non è inferiore di merito, perché da tutti li quattro lati esteriori va uniforme, ed è in verità bella, ed ammirabile, perché d'esquisito lavoro». Cfr. FEDELE DA SAN BIAGIO, *Dialoghi familiari sopra la pittura difesa, ed esaltata dal P. Fedele da S. Biagio pittore cappuccino col sig. Avvocato D. Pio Onorato Palermitano, Alla presenza de' suoi Allievi nella bell'Arte, disposti in quindici giornate. Per maggior eccitamenti della Gioventù che si applica al disegno, e colorito; e per impegnare li Protettori della nobilissima Arte a maggiormente promuoverla. Dedicati alla grandezza del Signor Duca d'Angiò*, Antonio Valenza, Palermo 1788, pp. 190-191.

191 Villabianca, vicino alle posizioni di padre Fedele, col quale era in contatto, pur mostrandosi favorevole all'innalzamento della cupola, deplora gli alti costi sostenuti per l'esecuzione dell'opera ritenendo non necessarie molte delle alterazioni, e denuncia la lunghezza dei tempi di esecuzione, che avrebbero causato «la totale rovina e perdizione dell'antico duomo» attenua il suo giudizio poco dopo, affermando che «la nostra madre Chiesa, che presentemente si stà [sic] per la quarta volta fabbricando fin dal 1781 con novelle simetria e magnificenza conveniente al grado della gran Metropoli, ove ella tien posto, prende la sua forma sulla pianta architettica che ad essa fece nel 1767 il cavaliere Ferdinando Fuga, ingegniere napoletano». Cfr. F. M. EMMANUELE E GAETANI DI VILLABIANCA, *Diario palermitano*, in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*, a cura di G. Di Marzo, Luigi Pedone Lauriel, Palermo 1880, vol. 18, p. 124, ed. cons. Sala Bolognese 1974; ID., *Dell'architettura ed architetti*, a cura di D. Malignaggi, Giada, Palermo 1986, p. 64.

innesto della cupola del Fuga nell'impianto medievale. Bisognerà attendere invece le voci di Agostino Gallo[192], Salvatore Morso[193], Lazzaro Di Giovanni[194], che «aspramente e consapevolmente contestano questa violenta operazione di trasformazione architettonica di un monumento simbolo, avvenuta in nome di un falso concetto di ammodernamento della città»[195].

Instancabile, sebbene ormai più che settantenne alla data di stesura del *Guglielmo Borremans*, Di Marzo non esitava ad affrontare lunghi e faticosi viaggi per vedere personalmente le opere oggetto dei suoi studi. Talvolta tornando sui luoghi visitati in anni giovanili, per riesaminare iniziali valutazioni o valutarne lo stato conservativo, lo studioso dimostra grande spirito di autocritica, sulla scorta di quella scienza del conoscitore di marca ottocentesca da Burckhardt a Cavalcaselle, teorizzata da Adolfo Venturi[196].

Non era infrequente, purtroppo, che tali spedizioni riservassero amare sorprese, come nel caso della visita al palazzo Naselli di Aragona[197], nei pressi dell'allora Girgenti. Il complesso

---

192 Gallo valutava negativamente contrasto stilistico dissonante tra la neoclassica cupola del Fuga e il corpo di età normanna e si accaniva contro la distruzione degli interni e dell'opera del Gagini in particolare: «Si ricorda ancora con lode, e con dolore l'abside già destrutto del nostro Duomo, che fu da lui [Gagini] abbellito, non che di egregie statue, ma di pilastri, di nicchie, e d'ogni corrispondente decorazione architettonica […] La disposizione architettonica delle sue statue nella maggiore cappella del nostro duomo mostrava somma intelligenza, e fa dolore, che nella riforma del medesimo si fosse lasciata per adottarne un'altra, che in tutto ha tradita l'idea del sagace autore, e l'effetto visuale, non che gli ha tolto quella nobile magnificenza, che vi si ammirava». Cfr. A. GALLO, *Elogio storico di Antonio Gagini*, Reale Stamperia, Palermo 1821, pp. 13 e 17. E ancora, pochi anni dopo: «Mentre è generale tra noi l'amore delle belle arti appena si crederebbe che si faccia si acerba strage del più bel monumento della nostra architettura gotica Normanna, il duomo di Palermo con ricoprire di calce, e di polvere gialla l'antico». Cfr. ID., *Belle Arti*, in "Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia", t. II., Palermo 1823, p. 263.

193 Salvatore Morso (Palermo 1766-1828), sacerdote, filosofo e islamista, è noto principalmente per i suoi studi sulla lingua araba, e per il cosiddetto *Palermo antico*, notevole sforzo di ricostruzione storica le cui imprecisioni furono rilevate da Vincenzo Di Giovanni. Cfr. *ad vocem*, *Daita Gaetano*, in *Dizionario dei siciliani*…, p. 334; S. MORSO, *Descrizione di Palermo antico ricavata sugli autori sincroni e i monumenti de' tempi da Salvatore Morso R. Professore di lingua arabica*, Lorenzo Dato, Palermo 1827.

194 Durissime le parole di Lazzaro di Giovanni che scrive: «Questo tempio (…) ebbe la disgrazia avendo bisogno di qualche riparazione di essere tutta la sua interna architettura cambiata nel 1781 dal più ignorante architetto napolitano Cavalier Fuga, il quale, come saggiamente scrisse il conte Rezzonico nell'architettar questa magnifica basilica pose in fuga il più buon gusto di architettura. Questa chiesa dunque, non ostante che il chiarissimo Architetto Palermitano Giuseppe Marvuglia nell'esecuzione della fabrica procurò di correggere i più madornali difetti, giacché a dare una forma migliore al tutto ne fu impedito dalla felice ricordanza di Ferdinando quarto di Sicilia è un ammasso di bestialità architettoniche». Cfr. L. DI GIOVANNI, *Le opere d'arte nelle chiese di Palermo*, ed. critica a cura di S. La Barbera, Flaccovio, Palermo 2000, pp. 114-115.

195 S. LA BARBERA, *Gioacchino Di Marzo*…, p. 61.

196 Cfr. G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte*…, p. 51; A. VENTURI, *Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte 1892-1927*, a cura di G.C. Sciolla, M. Frascione, Il segnalibro, Torino 1990.

197 Solo recentemente, nel 2001, gli affreschi dell'anversate sono stati oggetto di una campagna di recupero.

decorativo, citato – fino alla stesura del *Guglielmo Borremans* – solo dal Lanza di Trabia[198], è stato oggetto in anni recenti di svariate speculazioni attributive. Variabilmente ascritto al Borremans o al figlio Luigi, è stato recentemente assegnato alla mano di Guglielmo con l'ausilio di collaboratori, sulla base di una testimonianza coeva, secondo la dichiarazione del reverendo aragonese Agatino Giacco, che, riferendosi alle committenze allogate da don Baldassarre IV Naselli testimonia la «[…] circostanza d'aver fatto venire un celebre pittore Fiammingo per dipingere la Galleria ed il Palazzo […]»[199].

Di Marzo non delega, dunque, né ai propri ricordi né alle altrui descrizioni, l'indagine diretta dell'opera d'arte, elemento inscindibile dallo studio documentario nella sua metodologia di studio. La constatazione del pessimo stato conservativo degli affreschi lo porta ad affermare con tono rammaricato:

> Recatomi però io sul luogo alla fine del gennaio del corrente anno mi è toccato subirvi la più amara delusione, non trovatavi che una menoma parte di sì gran copia di dipinti, scomparsone tutto il resto per ignoranza ed ignavia degli uomini e per ingiuria del tempo. Vi ho saputo che, minacciando crollare la vòlta dipinta del gran salone nel passato secolo XIX, il principe Baldassare Naselli e Morso[200], degenere dell'omonimo suo antenato, anziché ripararla, ne affrettò il crollo ed indi se ne servì del legname in sostegno di una sua zolfara pericolante[201].

L'abate palermitano inoltre sottolinea severamente la negligenza della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti nella tutela e nella conservazione dei pochi affreschi superstiti:

> Peccato che a questo affresco, già molto patito, sia riserbata la trista sorte degli altri oramai scomparsi. Né si ha da sperare che alcuno pensi a ripararvi, giacché né ispettori, né Commissioni per la conservazione dei monumenti e delle opere d'arte

198 S. LANZA DI TRABIA, *Novissima Guida del viaggiatore in Sicilia, compilata da Salvatore Lanza Di Trabia*, Palermo, Stabilimento tipografico F. Lao, Palermo 1884, p. 172.

199 Cfr. D. GAZIANO, *Aragona e i suoi principi: fascinoso viaggio tra vecchie carte e historiae*, Il torneo, Palermo 1999, t. II, pp. 241-242, 252-257. L'autore giustifica incongruenza di date tra la venuta dei Borremans e l'arco cronologico in cui visse Baldassarre IV Naselli ipotizzando una svista dovuta all'età avanzata del Giacco al momento della redazione definitiva del suo manoscritto. Precisa che l'intervento di altri artisti nell'esecuzione degli affreschi è particolarmente significativo relativamente a quelli della terza anticamera. Tra i nomi dei possibili aiuti compare quello di Michele Blasco di Sciacca, protetto di Francesco Naselli.

200 Si riferisce a Salvatore Morso.

201 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, p. 52.

> non mai si occuparono di evitare in quel palazzo la distruzione di una delle più notevoli opere del valoroso fiammingo dipintore[202].

Anche su questo fronte Di Marzo è in linea con le più attente e aggiornate posizioni della critica in merito alle politiche di conservazione e tutela propugnate dallo Stato. In questi anni infatti, grazie agli interventi di Corrado Ricci, Luigi Rava, Giovanni Rosadi vengono promulgate le moderne leggi di tutela del patrimonio culturale italiano e si assiste a ad un'operazione di allargamento significativo del fronte di tutela. Basti citare le leggi Rava del 1905 e del 1908 – che – muovendo dalla tutela del paesaggio emiliano costituirono un precedente significativo per la legge Rava-Rosadi del 1909, a tutela delle antichità e delle belle arti. Azioni improntate a principi nazionalisti che applicavano ai beni culturali un intento di statalizzazione delle opere d'arte in previsione di un atto di «*patrimonializzazione* di una quota significativa della tradizione italiana» tramite l'acquisizione dei beni artistici dei privati»[203].

Lo studioso mostra un disappunto analogo a quello espresso per la perdita degli affreschi aragonesi nel caso della distruzione degli apparati decorativi del palazzo dei Principi di Cattolica:

> Vidi un tale capolavoro molti anni or sono e sommariamente il descrissi. Ma non più esiste oggigiorno, essendo stato musulmanamente demolito con tutta la sala nel corrente anno 1911 per dar luogo alla fabbrica di nuove case da appigionare. Né si è curato ritrarne una fotografia per memoria[204],

---

202 ID., *Guglielmo Borremans*…, p. 53.

203 R. BALZANI, *Dalla memoria alla tutela: percorsi nel "paesaggio italico" fra Ottocento e Novecento*, in *La cura del bello*…, pp. 310-343: p. 319; B. TOSCANO, *Storia dell'arte e conservazione*, in *Adolfo Venturi*…, pp. 409-414.

204 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, pp. 43-44. Il valore della fotografia come testimonianza è spesso attestato nelle parole di Gioacchino Di Marzo che, sulla scorta dei più aggiornati orientamenti della critica – da Venturi a Ricci a Toesca, solo per citare i casi più emblematici – ne riconoscono il rilievo documentale. In Sicilia l'attenzione della stampa locale al tema e alle ricadute che la fotografia poteva avere sulla pittura risale già ai primi decenni del XIX secolo. Cfr. F.P. [F. PARLATORE], *Nuovo daguerotipo*, in "L'Occhio. Giornale di scienze, amena letteratura, e belle arti, vol. I, 1839, f. 7, p. 55; P. GIUDICE, *Sopra lo strumento daguerotipo, ossia la pittura fotogenica – Lettera di Paolo Giudice al professore Salvatore Lo Forte*, in "L'Occhio. Giornale di scienze, amena letteratura, e belle arti, vol. I, 1839, f. 12, pp. 89-91; S.A., *Spiegazione del dagherrotipo*, in "L'Occhio. Giornale di scienze, amena letteratura, e belle arti, vol. I, 1839, f. 17, pp. 131-132; F.P. [F. PARLATORE], *Il Daguerotipo a Palermo*, in "L'Occhio. Giornale di scienze, amena letteratura, e belle arti, vol. II, 1840, f. 2, p. 12; ID., *Altri esperimenti col Dagherrotipo in Palermo*, in "L'Occhio. Giornale di scienze, amena letteratura, e belle arti, vol. II, 1840, f. 3, p. 16; L. BORSINI, *Sul daguerotipo costruito da Antonino Naccari*, in "L'Occhio. Giornale di scienze, amena letteratura, e belle arti, vol. II, 1840, f. 15 [17], p. 13; *Il Dagherrotipo. Arrigo, Del-Bue, Melloni*, in "Effemeridi Scientifiche e Letterarie per la Sicilia", 1840, t. 28, n. 76, pp. 48-58; SCORDIA [Pietro Lanza e Branciforte, principe di], *Saggio del dagherrotipo in Palermo*, in

consapevole della gravità della mancanza di apprezzamento, soprattutto da parte delle istituzioni preposte, del valore culturale e del ruolo rappresentativo del patrimonio artistico isolano.

Sono infatti gli anni «in cui gli Organismi preposti alla tutela e la luogotenenza viceregia vicendevolmente si sollecitavano ad azioni di difesa del patrimonio artistico. Sono attivate, infatti in quel tempo le prime procedure per la conservazione e il restauro degli affreschi del Novelli e del *Trionfo della Morte* a Palazzo Sclafani»[205]. Un intervento che coniugava simbolicamente l'incondizionato e mai sopito apprezzamento riscosso dalla figura del Monrealese[206], agli ideali estetici tardo romantici – a cui anche Di Marzo non è del tutto impermeabile – che sollecitavano forti riscontri negli ambienti colti palermitani che volgevano l'attenzione agli interventi di recupero.

Sebbene Gioacchino Di Marzo e Giuseppe Meli siano tra i primi a ridimensionare la figura del Novelli nell'immaginario artistico legato alla produzione siciliana seicentesca[207], il connubio Novelli-Van Dyck è comunque frequentemente citato anche nel volume dedicato al Borremans[208], non più in nome di quella espressione concettuale rivestita nel XIX secolo, bensì alla luce dell'adesione a modelli interpretativi positivisti e di un metodo d'indagine

---

"La Guida Sicula. Giornale di Commercio", 27 gennaio 1840, n. 52, p. 203. Cfr. C. BAJAMONTE, *Catacombe dei Cappuccini*, in C. BAJAMONTE, D. LO DICO, S. TROISI, *Palermo 1860. Stereoscopie di Eugène Sevaistre*, Palermo 2006, p. 116; R. CINÀ, *La Sicilia Artistica e Archeologica (1887-1889)*, in *Percorsi di Critica*…, pp. 231-257. Sul tema della fotografia come ausilio alla storia dell'arte cfr. S. VALERI, *Fotografia e critica d'arte nell'Ottocento: Domenico Gnoli, Adolfo Venturi e l'"Archivio Storico dell'Arte"*, in *Gioacchino Di Marzo*…, pp. 292-300; F. RECINE, *La documentazione fotografica dell'arte in Italia dagli albori all'epoca moderna*, in *Collana di Manuali e Monografie del Dipartimento di Storia dell'Arte de "La Sapienza"*, Scriptaweb, Napoli 2006; P. CALLEGARI, *Corrado Ricci tra arte e fotografia: il rapporto di uno storico dell'arte con il Gabinetto Fotografico Nazionale* in *La cura del bello*…, pp. 107-119.

205 M. GUTTILLA, *Arte e restauro nella decorazione a fresco del Palazzo Arcivescovile di Palermo*, in *Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo - Dalla città al museo dal museo alla città*, Edizioni O.DI.PA., Opera Diocesana per la Preservazione e Diffusione della Fede, Palermo 1999, p. 25.

206 Il mito dell'artista monrealese, considerato il caposcuola della pittura siciliana, non aveva conosciuto momenti di oblio. La sua pittura, dopo oltre due secoli, era considerata ancora il più valido emblema dei valori di classicismo, realismo e naturalismo pittorico. Cfr. A. GALLO, *Dipinture scelte del Monrealese spiegate da Agostino Gallo, delineate ed incise da Calogero De Bernardis*, Reale Stamperia, Palermo 1821; ID., *Elogio storico di Pietro Novelli*, in "Giornale di Scienze Lettere e Arti per la Sicilia" 1824, t. VIII, a. II, pp. 293-311; 1825, t. X, a. III, pp. 95-119, 234-242, 351-361; 1826, t. XIV, a. IV, pp. 313-324; 1827, t. XV, a. IV, pp. 195-204; 1827, t. XVI, a. IV, pp. 90-101; G. BERTINI, *Di alcuni autentici documenti nuovamente scoperti relativi alla biografia del celebre dipintore Pietro Novelli. Memoria di Giuseppe Bertini*, in "Giornale di Scienze, Lettere ed Arti per la Sicilia", 1827, t. XX, f. 59, pp. 205-222; G. BERTINI, *Biografia del Novelli disposta in ordine cronologico*, in "Giornale di Scienze, Lettere ed Arti per la Sicilia", 1828, t. XXI, f. VI, pp. 86-109; A. GALLO, *Elogio storico di Pietro Novelli da Morreale in Sicilia, famoso pittore architetto ed incisore, scritto da Agostino Gallo Palermitano, socio delle Accademie patrie, di quella Reale di Copenaghen, di S. Luca in Roma, e di altre d'Italia*, R. Tipografia, Palermo 1825, 1828, 1830. Cfr. anche *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra (Palermo, 10 giugno-30 ottobre 1990), a cura di M.P. Demma, Flaccovio, Palermo 1990; F.P. CAMPIONE, *La fortuna critica di Pietro Novelli*, in *La critica d'arte*…, pp. 129-156 e in part. pp. 137-156.

207 Cfr. A.M. SCUDERI, *La fortuna critica di Pietro Novelli*, in *Pietro Novelli e*…, pp. 133-138.

208 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, pp. 10, 12-15, 24, 33, 37-39, 57, 62, 71.

basato su una visione esatta e rigorosa degli studi storico-artistici, che consentono di ridefinire in senso favorevole l'arte siciliana del "periodo barocco". L'attenuarsi della posizione assunta inizialmente dal Nostro nei confronti della pittura del XVII secolo – forse anche quale reazione agli studi del Gallo, nella mai placata diatriba che li vede protagonisti[209] – è mediata proprio dal giudizio espresso riguardo al Monrealese.

Se nel giovanile *Delle Belle Arti in Sicilia* sono solo poche le righe dedicate alla vastissima produzione dell'artista, fulgido ma unico esempio in un'epoca di grave decadenza artistica, in cui prevalevano «i vaneggiamenti di sregolate fantasie e nella totale ignoranza, non solo di ogni sapere intellettuale, ma ancor più della più ovvia pratica della natura»[210], nell'opera del '12 la posizione dello studioso palermitano viene rivista, anche alla luce degli scritti di Giuseppe Meli[211], che ricollocano Novelli entro un panorama artistico degno di considerazione, in cui viene riconosciuta pari dignità anche ad artisti, quali Vincenzo La Barbera, Gerardo Astorino, Giuseppe Costantino, che fino a quel momento erano stati relegati – nella migliore delle ipotesi – al ruolo di aiuti.

Novelli è rivisto dunque in una prospettiva diversa, che modera la portata del suo ruolo pur tuttavia senza negarne la grandezza, e che lo pone, insieme all'altro celebre fiammingo presente a Palermo – Van Dyck – con il quale sono stati tradizionalmente ipotizzati elementi di contatto[212], quale termine di paragone per tutta la successiva generazione di artisti[213].

---

209 Cfr. in proposito S. LA BARBERA, *Gioacchino Di Marzo*…, p. 49, n. 84.

210 G. DI MARZO, *Delle Belle Arti*…, vol. I, p. 53.

211 G. MELI, *Sulle tre stanze del Palazzo Reale di Palermo dipinte da quattro valorosi pittori nel 1637-38*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s., a. IX, 1884, pp. 417-424.

212 Cfr. ad esempio FEDELE DA SAN BIAGIO, *Dialoghi familiari*…, p. 55 e A.M. SCUDERI, *La fortuna critica*…, pp. 133-138 e in part. 133.

213 Lo stesso Borremans è accostato da Di Marzo ai due artisti, con i quali opera un confronto e riconosce alcune influenze nello stile del fiammingo: «Tenne più del Van Dijck anziché del Rubens, raggiungendo sovente, specie nei suoi grandiosi freschi, l'espressione dell'oltrenaturale e divino mercé le più belle ed elette forme della natura vivente. Laonde sembra che in ciò si avvantaggi non poco sullo stesso Novelli, che, adoperando spesso un pretto verismo senza scelta di forme opportune al soggetto, cade talvolta nel triviale e non esprime l'ideale bellezza […]», spingendo gli accostamenti al punto di affermare che Borremans «in complesso nelle migliori delle sue dipinture per avventura potrebbe dirsi un predecessore del Tiepolo». G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, pp. 58-59. Per attestare una consolidata presenza fiamminga in Sicilia come si legge nel brano appena citato, Di Marzo menziona nomi altisonanti: informa dell'esistenza di un dipinto raffigurante *S. Francesco si getta in un roveto per sfuggire al demonio*, opera di Rubens, esistente a Messina presso l'Oratorio della Compagnia dei Mercanti al titolo di S. Francesco alle Stimmate, ma perduto durante il terremoto del 1908. Cita a supporto della sua tesi l'articolo del collega e "antagonista" Gaetano La Corte Cailler, *Un quadro di P.P. Rubens nell'Oratorio di S. Francesco in Messina* (in "Rivista Abruzzese", a. XVI, f. V, 1901, pp. pp. 217 e ss.); ne segnala una piccola fotoincisione in *Messina e dintorni. Guida a cura del Municipio.* Messina, 1902, tav. XIII, ricordando anche l'accenno di Caio Domenico Gallo.

Non ultimo di una nutrita schiera di artisti fiamminghi presenti in Sicilia, Van Dyck incarna l'artefice ideale del «grande rinnovamento della pittura fiamminga inaugurato e promosso dal Rubens[214]», che «dischiuse in Palermo un nuovo e inatteso orizzonte nelle sfere dell'arte», condizionando anche l'opera del monrealese,

> giovine ancor ventenne, che, già iniziato alla pittura da suo padre, pittor dozzinale, dovette introdursi ed aver praticato appo l'insigne fiammingo, sviluppandosi in breve sotto di lui. Laonde alcune delle pitture di Pietro, e specialmente i suoi freschi, sentono a preferenza la maniera del Van Dijch, laddove poi altre di esse la mostrano come fusa in un fare caravaggesco, che più in Italia prevalse in quel tempo[215].

Negli ultimi decenni del secolo si assiste all'avvio di un cospicuo filone di studi sull'artista, sulla cui scia si collocano le osservazioni di Gioacchino Di Marzo.

Giuseppe Meli, già alla data del 1878, aveva pubblicato per primo il documento relativo alla commissione a Van Dyck da parte della Compagnia dei Sacchi in San Domenico della tela raffigurante la *Madonna del Rosario*, per l'oratorio eponimo[216] – dove anche Novelli aveva lungamente operato[217] –, dimostrando come l'attenzione alla ricerca documentaria ben si innestava sulla ricca e articolata tradizione storiografica precedente[218].

Cfr. *Apparato degli Annali di Messina*, Francesco Garra, Messina 1756, t. I, p. 131. G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, pp. 58-59.

214 L'attività italiana di Rubens rimase lungamente ignota. Per la fortuna critica dell'artista a partire dal XIX secolo, si vedano: M. ROOSES, *L'oeuvre de P.P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*, 5 voll., Maes, Antwerpen 1886-1892; E. MAURER, *Prefazione*, in J. BURCKHARDT, *Rubens* (Basel 1898), Einaudi, Torino 1967; G. GLUECK, *Aus Rubens Zeit und Schule. Bemerkungen zu einigen Gemälde der Kaiserlichen Galerie in Wien*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", a. XXIV, 1903, pp.. 1-48; R. OLDENBOURG, *Rubens in Italien*, in "Jahrbuch der Königlich Preuszischen Kunstsammlungen", a. XXXVII, n. 3, 1916, pp. 262-286, ID., *Die flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts*, Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger, Berlin 1922; ID., *Peter Paul Rubens*, Oldenbourg, München; L. HOURTICQ, *Rubens 1577-1640*, Hachette, Paris 1924; R. LONGHI, *La "Notte" del Rubens a Fermo*, in "Vita Artistica", a. II, n. 10, 1927, pp. 191-197; L. BURCHARD, *Alcuni dipinti del Rubens nel suo periodo italiano*, in "Pinacotheca", a. I, n. 1, 1928, pp. 1-16. Cfr. M. JAFFÈ, *Rubens. Catalogo completo*, trad. it. Rizzoli, Milano 1989.

215 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, pp. 12-13.

216 G. MELI, *Documento relativo al quadro d'altar maggiore dell'Oratorio della Compagnia del Rosario di S. Domenico, dipinto dal celebre Antonio Vandyck fiammingo*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s. III, 1878, pp. 208-211, ripubblicato in A. SALINAS, *Antonio Van Dyck e il suo quadro per la Compagnia del Rosario di Palermo*, in "L'Arte", a. II, 1889, pp. 499-500. Per i documenti relativi alla permanenza di Van Dyck a Palermo, cfr. G. MENDOLA, *Dallo Zoppo di Gangi a Pietro Novelli. Nuove acquisizioni documentarie*, in *Porto di Mare 1570-1670 – Pittori e pittura a Palermo tra Memoria e Recupero*, catalogo della mostra (Palermo 30 maggio – 31 ottobre 1999, Roma 10 dicembre 1999 – 20 febbraio 2000) a cura di V. Abbate, Napoli 1999, pp. 88-106.

217 Prima dell'attuale configurazione, gli apparati in stucco che arricchivano l'Oratorio del Rosario in San Domenico erano stati elaborati dal Novelli e realizzati dagli stuccatori Giovan Battista e Nicola Russo, Leonardo Arangio, Gaspare Guercio e Carlo De Amico, e furono messi in atto tra il 1637 e il 1640. Cfr. E. DE CASTRO,

A questo segue una lunga serie di ricerche[219] volte ad attestare gli influssi che la presenza di opere vandyckiane aveva apportato alla cultura artistica isolana, e che vedono la luce all'inizio del XX secolo con la firma Luigi Maria Majorca Mortillaro nel 1902[220], di Vito Fazio-Allmayer nel 1906[221] e di Filippo Meli – appena pochi anni dopo il Nostro – nel 1924[222].

Regesto documentario, in *Pietro Novelli e*…, p. 519; G. MENDOLA, *Dallo Zoppo di Gangi*…, p. 82; A. ZALAPÌ, *Il soggiorno siciliano di Mathias Stom tra neostoicismo e "dissenso". Nuove acquisizioni documentarie sull'ambiente artistico straniero a Palermo*, in *Porto di Mare*…, pp. 147-157 e in part. pp. 148, 156, nota 24; P. PALAZZOTTO, *L'oratorio del Rosario in San Domenico*, Centro S. Mamiliano, Palermo 2002, p. 35.

218 FEDELE DA SAN BIAGIO, *Dialoghi familiari*…, pp. 165-166; A. GALLO, *Parte prima delle notizie di pittori e musaicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia*, trascrizione del ms. sec. XIX, Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni XV-H-18, c.319r, a cura di M.M. Milazzo e G. Sinagra, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e ambientali e della pubblica istruzione, Dipartimento dei beni culturali e ambientali e dell'educazione permanente, Palermo 2003, p. 208-209; A. GALLO, *Notamento alfabetico di pittori, e musaicisti siciliani, ed esteri che hanno lavorato pure per la Sicilia ricavato in parte in rari mss. dal Mongitore nella Biblioteca del Senato in Palermo, con aggiunte di Agostino Gallo*, trascrizione del ms. sec. XIX, Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni XV-H-17, a cura di M.M. Milazzo e G. Sinagra, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e ambientali e della pubblica istruzione, Dipartimento dei beni culturali e ambientali e dell'educazione permanente, Palermo 2000, p. 70; G. PALERMO, *Guida istruttiva per potersi conoscere con facilità tanto dal siciliano che dal forestiere. Tutte le magnificenze, e gli oggetti degni di osservazione della città di Palermo capitale di questa parte de' r. dominj prodotta... dal cav. Gaspare Palermo dei principi di Santa Margherita. Giornata 1. e 2. (3. e 4.)*, Reale Stamperia, Palermo 1816, 1° giornata, p. 279; G. Di MARZO FERRO, *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni, riprodotta su quella del cav. D. Gaspare Palermo*, tip. P. Pensante, Palermo 1858, p. 185; V. AMICO, *Dizionario Topografico della Sicilia di Vito Amico. Tradotto dal latino ed annotato da Gioacchino Di Marzo chierico distinto della Real Cappella Palatina*, 2 voll., Tipografia di Pietro Morvillo, Palermo 1855-1856, vol. II, p. 273; A. SALINAS, *Antonio Van Dyck e il suo quadro per la Compagnia del Rosario in San Domenico in Palermo*, in "L'Arte", a. II, 1899, pp. 499-500.

219 G. DI STEFANO, *Pietro Novelli. Il Monrealese*, F. Ciuni, Palermo 1940, p. 284; G. BELLAFIORE, *La civiltà artistica*…, p. 48; M. GUTTILLA, *Filippo Tancredi,* in "Quaderni dell'"A.F.R.A.S.", n. 3, Palermo 1974, p. 11; F.M. EMANUELE E GAETANI DI VILLABIANCA, *Le Divine Arti della Pittura e della Scultura*, ed. a cura di D. Malignaggi, Giada, Palermo 1988, p. 44; C. SIRACUSANO, *La Pittura del Settecento in Sicilia*, 1989, in *Pittura in Italia - Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Electa, Milano 1990, t. II, p. 521; V. ABBATE, *Quadrerie e collezionisti palermitani del Seicento*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra (Palermo 1990), a cura di V. Abbate, Electa, Milano 1990, pp. 37-47-50; T. VISCUSO,*Anton Van Dyck*, in *Pittori del Seicento*…, pp. 166; G. BELLAFIORE, *Palermo, guida della città e dei dintorni*, Punto grafica, Palermo 1956, ed. 1995, p. 82; S.J. BARNES, *Van Dyck a Genova*, *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, catalogo della mostra (Genova, 22 marzo – 13 luglio 1997), a cura di S.J. Barnes, P. Boccardo, C. Di Fabio, L. Tagliaferro, Electa, Milano 1997, pp. 75-80, figg. 59-62; V. ABBATE, *La città aperta. Pittura e società a Palermo tra Cinque e Seicento* in *Porto di Mare*…, p. 51; G. DAVÌ, *Nota sui restauri,* in *Porto di Mare*…, pp. 262-263; G. MENDOLA, *Dallo Zoppo di Gangi*…, pp. 93-99; A. ZALAPÌ, *Il soggiorno siciliano* …, p. 148; S. LA BARBERA, in L. DI GIOVANNI, *Le Opere d'Arte*…, p. 167, nota 551; E. DE CASTRO, *La pittura del Seicento in Sicilia nei* Dialoghi *di Padre Fedele da San Biagio*, in *Padre Fedele da S. Biagio fra letteratura artistica e pittura*, catalogo della mostra a cura di G. Costantino, S. Sciascia, Caltanissetta 2002, pp. 124-128, nota 44; P. PALAZZOTTO, *L'oratorio del Rosario*…, pp. 15, 18.

220 L.M. MAJORCA MORTILLARO, *Un ritratto dipinto da Antonio Van Dyck, esistente in Palermo nella Galleria Francavilla*, Alberto Reber - Tip. Lo Statuto, Palermo 1902.

221 Una prima attenzione da parte di Fazio-Allmayer era emersa in un breve scritto intitolato *Nel Museo Nazionale di Palermo*, pubblicato in "La Sicile Illustrée", a. III, n. 12, 1906, p. 5, in cui l'autore segnala che la *Santa Rosalia* – che descrive dettagliatamente – era stata attribuita Van Dyck già nel lascito di Alessandro Migliaccio e Galletti principe di Malvagna, ma che erano mancate le menzioni all'opera a causa del cattivo stato di conservazione in cui essa versava prima del restauro effettuato per volontà del comm. Lanzirotti. Fazio-Allmayer accosta il dipinto a quello di medesimo soggetto nella chiesa dei Convalescenti, che considera parimenti opera del pittore fiammingo e che data successivamente al 1624. In seguito ritorna sull'argomento nel volumetto *Un dipinto attribuito ad Antonio Van Dyck nel Museo nazionale di Palermo*, Soc. ed. S. Marraffa Abate & C., Palermo 1907.

Gli studi su Van Dyck e i suoi epigoni costituiscono solo un brillante esempio dell'interesse, fortemente radicato nella storiografia artistica locale, nei confronti della presenza fiamminga in Sicilia e a Palermo in particolare, dimostrato dall'attenzione alla vasta circolazione di opere e artisti che già dal XV secolo avevano arricchito il panorama culturale isolano. Il favore che lo "stile nordico" aveva avuto nell'ambito pittorico siciliano si era riscontrato col consenso riconosciuto a personalità della portata di Antonello da Messina[223] o del Mabuse. L'importanza riconosciuta alla cultura rinascimentale in Sicilia[224] si pone quale espressione di un momento di grande rilievo per la formazione di una identità pittorica isolana, sulla traccia dei prestigiosi studi intrapresi da Adolfo[225] e Lionello[226] Venturi e da Bernard Berenson[227] a cavallo tra XIX e XX secolo, volti al riscatto e alla riconsiderazione del giudizio sugli artisti cosiddetti "primitivi".

La presenza di opere di provenienza fiamminga, anche di grandi dimensioni, nei centri dell'isola maggiormente legati alle rotte commerciali – si ricordino ad esempio il trittico della chiesa madre di Polizzi Generosa, che mostra ascendenze da Van der Weyden e Memling o la notissima *Dormitio Virginis* di Petrus Christus, già in collezione Santocanale e oggi al Timken Museum of Art di San Diego, o il *Compianto* di Rogier Van der Weyden segnalato nell'*Iconologia* di Placido Samperi[228], che divenne un modello documentato per gli artisti locali – dimostrano il notevole aggiornamento delle tendenze di gusto della committenza siciliana sin dai primi del XVI secolo.

Successivamente Fazio-Allamyer esprime interesse per larte barocca anche nel breve saggio intitolato *La Pinacoteca del Museo di Palermo, notizie dei pittori palermitani*, quando scrive: «Noto qui alcuni artisti olandesi e fiamminghi che vissero in Sicilia: *Guglielmo Borremans seniore* del quale c'è un mediocre quadro: *S. Lucia trasportata al martirio*, dalle tinte rossicce e dagli scorci forzati; e *Mattia Stom* del quale c'è un *S. Gaetano* che lo rivela allievo, l'unico forse, di *Gherardo delle Notti*». Cfr. V. FAZIO-ALLMAYER, *La Pinacoteca del Museo di Palermo, notizie dei pittori palermitani*, A. Reber, Palermo 1908, pp. 76-77.

222 F. MELI, *Van Dyck a Palermo*, sl., 1924.

223 G. DI MARZO, *Di Antonello*….

224 ID., *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Reber, Palermo 1899.

225 A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 25 voll., Hoepli, Milano 1901-1940.

226 L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, N. Zanichelli, Bologna 1926.

227 B. BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, New York-London 1895; ID., The Florentine Painters of the Renaissance, G.P. Putnam's Sons, New York-London 1897; ID., *The Central Italian Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, New York-London 1902-1916; ID., *The North Italian Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, New York-London 1927, tutti in ed. it. A cura di E. Cecchi, Sansoni, Firenze 1957; ID., *A Sienese Painter of the Franciscan Legend*, J. M. Dent, London 1909; cfr. G. AGOSTI, *Longhi editore*…, pp. 229-251.

228 P. SAMPERI, *Iconologia della gloriosa vergine madre di Dio Maria protettrice di Messina, diuisa in cinque libri, ove si ragiona delle imagini di nostra Signora... del rev. padre Placido Samperi Messinese della Compagnia di Giesu*, Giacomo Matthei stampatore camerale, Messina 1644, ed cons. rist. anast. a cura di G. Lipari, E. Pispisa, G. Molonia, 2 voll., Intilla, Messina 1990.

Assume un ruolo particolarmente significativo il collezionismo siciliano riferito in particolar modo a Palermo e Messina. Prima ancora che ai grandi mandati seicenteschi, sia laici che religiosi, è infatti alle maggiori collezioni dei notabili isolani che bisogna guardare per trovare testimonianza di opere fiamminghe, che, dal primo Cinquecento figurano negli interminabili elenchi di quadrerie palermitane e messinesi[229]. Il pregio delle collezioni isolane era dunque notevolmente accresciuto dalla presenza di opere fiamminghe, che giungevano soprattutto tramite i frequenti scambi commerciali con Napoli, Genova e le Fiandre.

Sebbene non fosse pratica inusuale l'arrivo di manufatti direttamente dalla Spagna e dalle regioni nord europee, tra il Cinque e il Seicento si assisterà a quello di artisti fiamminghi che si trasferirono ad operare direttamente nel Meridione d'Italia.

È stato più volte asserito da studiosi di economia e da storici dell'arte, che durante il XVII secolo nelle Fiandre e in particolar modo ad Anversa, si ebbe un eccesso di produzione di manufatti artistici che, essendo in esubero rispetto alle richieste del mercato locale, venivano

---

229 Tra le opere di maggiore spicco si ricordano il succitato trittico dono di Don Alessandro Migliaccio e Galletti principe di Malvagna, concordemente riferito a Jan Gossaert, detto Mabuse, fiore all'occhiello della messinese collezione di Don Antonio Ruffo principe della Scaletta, l'Annunciazione risalente alla metà del Quattrocento proveniente dalle raccolte del principe di Castelnuovo insieme alla Deposizione di piccole dimensioni ascritta al pennello del pittore di Bruges Jan Provost, la piccola Madonna in trono operata della bottega di Adriaen Isembrandt, proveniente dalla collezione del principe di Belmonte insieme all'Addolorata – di grande intensità psicologica – opera di un maestro olandese influenzato da elementi italiani, o ancora alla delicatissima Vergine col Bambino attribuita al "Maestro del Santo Sangue", seguace di Quentin Metsys e la Maddalena, attribuita al pittore olandese Jean Van Scorel e oggi presente tra le collezioni del Rijksmuseum di Amsterdam. Molte delle opere appena menzionate sono confluite oggi nelle raccolte museali della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, come pure la Madonna con il Bambino pervenutaci con una splendida cornice d'ebano intarsiata d'avorio, che rielabora un tema leonardesco di matrice lombarda, ed è stata attribuita ad un seguace di Joos Van Cleve. Sulla collezione Ruffo si vedano: G. ARENAPRIMO, *Argenterie artistiche messinesi del secolo XVII*, in "Bollettino d'Arte", a. XIII, n. 1-4, Gennaio-Aprile 1901; V. RUFFO, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina*, in "Archivio Storico Siciliano", XXXIX, 1914, fasc. 3-4, pp. 329-349; ID., *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in "Bollettino d'Arte", 1916, fasc. IX-X; R. LONGHI, *Recensione*, in "L'Arte", a. XXI, 1918, pp. 140-141, ripubblicato in *Scritti giovanili*…, pp. 411-416; T. PUGLIATTI, *Collezionismo e antiquariato a Messina dal Cinquecento al Novecento*, in *Aspetti del collezionismo in Italia, da Federico II al primo novecento*, "Quaderni del Museo Regionale Pepoli", 1993, pp. 101-122; M.C. CALABRESE, *Nobiltà e mecenatismo, collezionismo, a Messina nel secolo XVII. L'inventario di Antonio Ruffo, principe della Scaletta*, C.U.E.C.M., Catania, 2000, pp. 55 e segg.; EAD., *I Ruffo di Francavilla*, Messina, 2001; R. DE GENNARO, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta,* a cura di R. De Gennaro, Scuola normale superiore, Pisa 2003; D. LIGRESTI, *Sicilia aperta (secoli XVI-XVII) Mobilità di uomini e idee*, Palermo, 2006, pp. 300-301; N. DI BELLA, *Annotazioni di Enrico Mauceri a un inventario messinese del XVII secolo tra le pagine dell'*"Archivio Storico Messinese", in *Enrico Mauceri (1869-1966) storico dell'arte tra* connoisseurship *e conservazione*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Palermo, 27-29 settembre 2007), a cura di S. La Barbera, Flaccovio, Palermo 2009, pp 347-357. G. CARANDENTE, *Primitifs Flamands*, *Collections d'Italie*, I, *Sicile*, Anversa 1965, A. BARRICELLI, *La pittura in Sicilia dalla fine del quattrocento alla controriforma*, in *Storia della* Sicilia, vol. X, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, Palermo 1981, pp. 3-59, considerano il dipinto autografo del Van Scorel, mentre R. DELOGU, *La Galleria Nazionale delle Sicilia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1962, lo ritiene copia di un originale dell'artista olandese, realizzato nel 1529 per la Confraternita di S. Giovanni ad Haarlem. Cfr. G.C. ARGAN, V. ABBATE, E. BATTISTI, *Palermo. Palazzo Abatellis*, Edizioni Novecento, Palermo 2003, pp. 92-102.

inviate in tutta Europa. Il sistema di circolazione di queste opere si appoggiava alla fitta rete di mercanti che esercitavano commerci in ampi tracciati che abbracciavano l'intera Europa, e persino le Americhe.

Il circuito commerciale che collegava i Paesi di area fiamminga all'Italia era costituito da una densa rete di scambi entro la quale le opere d'arte rivestivano un ruolo di grande importanza, ed in cui Messina, Livorno, Napoli, Venezia costituivano i principali scali.

Con l'acume che sempre contraddistingue i suoi studi, già in età molto precoce, nelle note al *Dizionario Topografico della Sicilia* di Vito Amico (1855-1856), Di Marzo mostra attenzione al collezionismo isolano e nei *Preliminari* al *Guglielmo Borremans* esordisce affermando che «fra la Sicilia e i Paesi-Bassi esistono innegabilmente rapporti dal secolo XV al XVIII nella pittura, non altrimenti che nel quattrocento continui rapporti di commercio marittimo»[230].

Un apporto determinante alla divulgazione del lessico fiammingo è offerto dunque, oltre che dall'apporto di Van Dyck, dalla presenza di altri artisti fiamminghi, come è stato evidenziato dalle indagini di Teresa Viscuso[231] che ha fornito un ampio supporto documentario sulle attività di pittori come Gaspare Momper, Geronimo Gerardi, Guglielmo Walsgart, Mattia Stomer, artisti attivi prevalentemente nella Sicilia occidentale e a Palermo soprattutto che peseranno sui modi di Novelli e della sua scuola.

Con la consueta ampiezza di vedute, quasi a gettare le basi per gli studi più recenti, non mancando di confutare ancora una volta la tradizionale menzione vasariana all'esperienza nordica di Antonello da Messina[232], nell'*excursus* introduttivo, Di Marzo sciorina un elenco di prestigiose opere di ascendenza fiamminga presenti in Sicilia, soffermandosi su artisti quali Simone de Wobreck, con la cui venuta in Sicilia fa coincidere la diffusione del «fare neerlandese, generalmente nordico affatto»[233] introdotto da Pietro Quartararo, pittore siciliano attivo tra Quattro e Cinquecento, nei modi del quale ritrova elementi di estrazione fiamminga[234].

---

230 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, p. 7. «Durante il XVII secolo nelle Fiandre, in particolare ad Anversa, si ebbe un surplus di produzione di opere d'arte che, non assorbite dal mercato interno, venivano spedite al resto d'Europa e anche nelle Americhe», cfr. N. GOZZANO, *Mercanti fiamminghi in Italia nel Seicento: agenti, artisti*, consoli, in "BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 22 Febbraio 2011, n. 595", http://www.bta.it/txt/a0/05/bta00595.html, (3 ottobre 2011).

231 T. VISCUSO, *Pittori Fiamminghi nella Sicilia occidentale al tempo di Pietro Novelli. Nuove acquisizioni documentarie*, in *Pietro Novelli e*…, pp. 101-114.

232 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, p. 7.

233 *Ibidem*, p. 1.

234 T. PUGLIATTI, *La pittura del Cinquecento*, *La Sicilia occidentale: 1484-1557*, Electa Napoli, Napoli 1998, pp. 21-64.

Del Wobreck, «dipintore non privo d'ingegno e di buona pratica, nonostante che talora sia incorso in grettezze, tal'altra sia apparso debole e scialbo nel colorito e che generalmente abbia partecipato al decadere della pittura dei Paesi Bassi nel cinquecento»[235], il Nostro sintetizza l'iter pittorico, segnalando la presenza di alcune opere[236] e citando i documenti d'archivio relativi alla commissione per la tela di San Martino delle Scale, evidenzia anche la svista del Meli[237] nel saggio sull'artista[238]. Segue il nome di "Jan van der Brack" «erroneamente dagli scrittori messinesi cognominato Van Houbracken»[239], per approdare ai nomi di Rubens e Van Dyck e dei "naturalisti", primo fra tutti Matthias Stomer[240], «seguace dell'Honthorst e forte imitatore del Caravaggio»[241], la cui «forte e singolare maniera non attecchì, né si ebbero suoi imitatori, laddove invece prevalse la scuola del Morrealese», ultimo di una serie di artisti di cultura nordica, dato che «né per un pezzo si ha più notizia di fiamminghi, che sien venuti in

---

235 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, pp. 9-10.

236 L'abitudine dell'erudito a ricontrollare costantemente le proprie affermazioni lo porta a correggere quanto affermato nei *Preliminari* riguardo all'ubicazione della *Madonna del Rosario* eseguita dal Wobreck per la chiesa di S. Francesco a Partanna. Inizialmente l'aveva segnalata al Museo di Palermo, mentre nella rettifica tiene a precisare che il procedimento per il trasferimento non aveva ancora avuto effetto esecutivo. Cfr. G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, pp. 8 e 71.

237 In nota Di Marzo scrive: «Per atto in data de' 10 di febbraio indiz. I 1557 [1558 del nuovo stile] a carte 354 r. e 355 del volume degli anni 1557-59, ind. I-II, segnato di n. 3693, de' registri di notar Francesco Sabato nell' Archivio dei notari defunti, sezione dell' Archivio di Stato in Palermo. Il qual documento fu ignoto al prof. Giuseppe Meli, che quindi non ne fe' cenno nel suo scritto «Di Simone de Wobreck, pittore olandese del secolo XVI, che lavorò molto in Sicilia» inserito nell'Archivio Storico Siciliano (Nuova Serie. Anno III. Palermo, 1878, pp. 202-207».

238 G. MELI, *Di Simone de Wobreck, pittore olandese del secolo XVI, che lavorò molto in Sicilia*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s., a. III, 1878, pp. 202-207.

239 Di Marzo si riferisce alla menzione di C. D. GALLO negli *Apparati* agli *Annali della città di Messina*, che nel descrivere la Chiesa di Sant'Alberto, fatta costruire nel 1650 dal sacerdote don Cesare Romano nobile messinese, ricorda al suo interno «il celebre quadro di San Giuseppe di mano di Giovanni il fiamengo, scolare di Matteo Stohom». L'ipotesi di Houbracken allievo di Stomer a Messina è confutata molto presto, fra i primi da Grosso-Cacopardo che asserisce: «Io dubito fondatamente, che lo Sthom siasi anche fermato in Messina: m'ingannerò forse: per ora mi contento di cennare in questo luogo una bellissima S. Cecilia esistente nella chiesa dei cappuccini, alquanto patita, ove si legge: FLANDRIAE STOMVS COLORIBUS EXPREXIT». Grosso Cacopardo segnala anche la presenza nella città dello stretto del pittore belga Abraham Casembrot. G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie dei pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII al XIX*, presso Giuseppe Pappalardo, Messina 1821, pp. 178 e 180, nota 2. F. NEGRI ARNOLDI, *I "Cinque Sensi" di Caccamo e l'attività siciliana di Giovanni Van Houbracken*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. LIII, II-III aprile-settembre, 1968, pp. 138-144; B. NICHOLSON, *Stomer Brought Up-to-Date* in "The Burlington Magazine", v. 119, n. 889, Special Issue in Honour of Benedict Nicolson, April 1977, p 230-245.

240 La figura di Stomer è indagata negli stessi anni anche da studiosi del calibro di Voss e Rolfs. In ambito siciliano, come si è precedentemente accennato, anche Cesare Matranga rivolgerà la sua attenzione all'artista fiammingo, a riprova del buon livello di aggiornamento dell'*entourage* culturale isolano sullo stato degli studi europei.

241 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, p. 13.

Sicilia ad esercitar la pittura, insino a Guglielmo Borremans nella seconda decade del secolo XVIII»[242].

È singolare come l'avventura quasi trentennale dell'Houbracken in Sicilia sia passata quasi sotto silenzio nella storiografia artistica locale. Nonostante in anni più recenti si sia tentato di ricostruire la figura dell'artista, e gli esiti raggiunti abbiano portato ad una parziale rivalutazione della portata della sua produzione e ad una riconsiderazione del suo ruolo all'interno della *koinè* ispano-fiamminga del tardo caravaggismo meridionale[243], colpisce come siano brevissime le menzioni a lui dedicate dalle antiche fonti messinesi[244]. Non è nota alcuna comunicazione relativa alla sua data di nascita, ipotizzabile ad Anversa intorno al 1600, sebbene sia documentato il ritorno in patria[245], da dove continuò ad inviare opere in Sicilia e dove – secondo il Susinno – sarebbe morto, in contrasto con quanto affermato da Di Marzo, che sostiene che «è certo ch'egli morì in Messina e fu sepolto appunto in quell'Oratorio [dei

---

242 *Ibidem*, p. 14.

243 F. NEGRI ARNOLDI, *I "Cinque Sensi"*…, pp. 138-144; F. CAMPAGNA CICALA, Avant propos *sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli. 1619-1706*, catalogo della mostra (Gesso, 27 agosto – 29 ottobre 1983), Industria poligrafica della Sicilia, Messina 1983, pp. 18-19; T. PUGLIATTI, *Riflessi della cultura artistica del continente nella pittura messinese del Seicento* in *Cultura Arte e Società a Messina nel Seicento*, atti del convegno (Messina-Gesso, 29-30 ottobre 1983), Industria poligrafica della Sicilia, Messina 1984, p. 73; M.G. AURIGEMMA, *Jan Van Houbracken. I cinque sensi*, scheda n. 32, in *XII Catalogo di Opere d'Arte Restaurate (1978-1981)*, "Quaderno del Bollettino B.C.A. Sicilia", n. 3, Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, Palermo 1984, pp. 165-169; EAD., *Jan Van Houbracken. I cinque sensi*, scheda n. 19, in *Caravaggio in Sicilia: il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 – 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985², pp. 227-231; EAD., *Jan Van Houbracken. Crocifissione*, scheda 20, *Caravaggio in Sicilia: il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 – 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985², pp. 232-234; V. SCUDERI, *Caravaggeschi nordici (e di «nazioni» italiane) operanti in Sicilia. La Posizione di Pietro Novelli*, in *Caravaggio in Sicilia: il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 – 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985², pp. 181-224; G. MOLONIA, *ad vocem Van Houbracken, Jan* in *La Pittura in Italia. Il Seicento*, Electa, Milano 1989, pp. 911-912, F. CAMPAGNA CICALA, *Un'antologia di frammenti, dipinti secenteschi inediti o poco noti delle collezioni del Museo di Messina*, catalogo della mostra (Messina 1991), Sicania, Messina 1993, pp. 30-33; 107-112.

244 F. SUSINNO, *Le vite*…, pp. 165-167, ricorda il *Martirio dei Santi Giapponesi* (già nel Convento Gesuita di Casa Professa), la *Morte della Vergine* (già all'Annunziata dei PP. Teatini); Nel volume a firma di F. HACKERT, G. GRANO, *Memorie de' pittori*…, pp. 133- 135. vengono citati il *San Giuseppe* (già nella chiesa di Sant'Alberto), il *Martirio dei Santi Giapponesi* (già nel Convento Gesuita di Casa Professa), la *Morte della Vergine* (già all'Annunziata dei PP. Teatini), la *Madonna che porge il Bambino a San Francesco* (nell'Oratorio di San Francesco dei Mercanti); G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie de' pittori*…, p. 180, ricorda le seguenti opere: *San Giuseppe* (già nella chiesa di Sant'Alberto), il *Martirio dei Santi Giapponesi* (già nel Convento Gesuita di Casa Professa), la *Morte della Vergine* (già all'Annunziata dei PP. Teatini), la *Madonna che porge il Bambino a San Francesco* (all'Oratorio di San Francesco dei Mercanti) e quattro quadri raffiguranti *Martiri dell'ordine gesuitico* (già nella Casa dei Gesuiti poi passata ai Bernardini). Sempre Giuseppe Grosso Cacopardo nella *Guida di Messina*, (presso Giuseppe Pappalardo, Messina 1826, pp. 29, 33, 111), menziona il *Martirio di San Placido* nella chiesa del Collegio, che fu la prima sede del Museo Civico di Messina, fondato nel 1806 e un *Angelo che fa sentire a San Francesco la celeste armonia* in San Francesco dei Mercanti, segnalato successivamente anche in *Messina* e *dintorni. Guida a cura del Municipio*, Prem. stab. G. Crupi, Messina, 1902.

245 F. SUSINNO, *Le vite*…, pp. 166. L'opera segnalata da Susinno è «una tela d'altare per la cappella dell'Assunzione di Maria Vergine, in una cappella della Santissima Nunziata de' Padri Teatini, *de jure patronatus*, appartenente ad un tale Ettore Vanacyoven suo paesano e compare».

Mercanti, detto di San Francesco alle Stimmate], che tanto decoro avea conseguito dal suo pennello, il 15 dicembre del 1665»[246].

L'affermazione di Gioacchino Di Marzo è in disaccordo anche con quanto sostenuto da Grosso Cacopardo, che vuole l'Houbracken a Livorno in seguito ai tumulti antispagnoli[247]; in questo caso il Nostro ipotizza una confusione da parte dello storiografo, tra Jan e

> Niccolò Van der Brack, messinese, non so se figlio o nipote di Giovanni, [che] passò davvero e soggiornò, a lungo in Livorno, dove ancor viveva nel 1718, tenutovi in alta stima siccome bravo pittore di fiori, frutta e animali. Sen vede quindi in Firenze agli Uffizi l'autoritratto, di sapore fiammingo e in cui, essendo egli stato sbilenco e malfatto di corpo, volle ritrarsi in atto di far capolino dallo squarcio d'una stuoia decorata di una ghirlanda di fiori egregiamente dipinti[248].

Non è inverosimile che Di Marzo, che già un decennio prima aveva studiato Antonello e il contesto messinese, avesse visionato documenti purtroppo perduti nel terremoto del 1908 e dunque non più disponibili a supporto delle sue affermazioni[249]. Va invece accettata con maggiore prudenza l'affermazione dello studioso che, ripetendo le fonti, vuole Houbracken «indubitato allievo del Rubens»[250]. L'artista – di cui esistono opere documentate già a partire dagli anni '30 – negli anni dell'esperienza italiana di Rubens (1600 e il 1608) doveva avere pochi anni, o, addirittura, non essere ancora nato.

È stata ipotizzata[251] una presenza di Houbracken nella bottega anversate di Rubens o per lo meno nell'ambito culturale – nei suoi modi traspare l'influenza di Octavius Van Veen[252],

---

246 Di Marzo cita in nota il Registro dei confrati, che all'anno l665, n. 509 recita: «Gio. Battista Vanderbrachen entrò li 14 aprile 1647. Passò a miglior vita e fu sepolto nell'Oratorio li 15 dicembre 1665». Cfr. G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, p. 11.

247 G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie dei pittori*…, p. 181.

248 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, pp. 10-11.

249 È Di Marzo stesso che nel 1903, quasi profeticamente, in relazione all'applicazione del suo rigoroso metodo attributivo afferma: «Del che ne daran prova, ne son certo, i documenti sincroni quando si avrà tempo e costanza a disseppellirli. Ciò solo è dato constatare per ora che, stante il non picciol numero di dipinture di merito e sviluppo diverso, quali si incontrano in Messina, o disseminate nei suoi casali ed altrove nella provincia […] avessero avuto stanza in essa parecchi dipintori di diversa educazione e valore, i migliori dei quali non poterono essere estranei allo sviluppo stupendo dell'arte peninsulare». ID., *Di Antonello*…, p. 27.

250 ID., *Guglielmo Borremans*…, p. 10.

251 Susinno è la fonte più antica a menzionare Houbracken quale allievo di Rubens, e secondo l'erudito messinese, i due artisti giunsero insieme a Messina, passando per Roma, Firenze e Venezia. Successivamente la notizia dell'alunnato presso Rubens è riportata da Hackert, Grosso Cacopardo – che lo dice in seguito anche allievo di Stomer – La Corte Cailler. Negri Arnoldi ritiene improbabile l'ipotesi di una formazione alla scuola di Rubens, data l'assenza di un qualsiasi rapporto stilistico tra la produzione dei due artisti fiamminghi, seppur non

maestro di Rubens – dopo il suo ritorno in patria dal viaggio in Italia. È ammissibile che anche Houbracken fosse stato richiamato in riva allo Stretto attratto dalla fama che Messina deteneva in ambito culturale, in seguito a momenti di grande fasto (basti pensare all'enorme fermento in campo artistico scatenato dal passaggio di Caravaggio o al successo riscosso della produzione giovanile di Rodriguez, negli anni in cui si affermava il grande mecenatismo e la pratica del collezionismo dei notabili locali, un nome per tutti, quello di Don Antonio Ruffo), favorito da quel circuito commerciale tra il bacino del Mediterraneo e le Fiandre in cui la presenza dei grandi mercanti fiamminghi rivestiva un ruolo predominante nel favorire le commissioni agli artisti[253].

In merito al soggiorno messinese di Stomer, citato dal Gallo e ritenuto improbabile dal Grosso Cacopardo[254], anche Di Marzo accoglie l'ipotesi della presenza a Messina del perduto dipinto con la *S. Cecilia*, ma non dell'artista che è invece notoriamente documentato a Palermo.

---

escludendo del tutto la possibilità di una frequentazione della bottega anversate dell'artista da parte di Houbracken. Lo studioso ritiene ancor meno plausibile l'eventualità di un viaggio italiano di Houbracken in compagnia di Rubens, in quanto le date accertate dalla permanenza in Italia dei due artisti risultano sfasate di oltre trent'anni, mentre considera molto più probabile un viaggio tra il 1622 e il 1627 con il 'condiscepolo' Van Dyck, suo tramite per l'arrivo nell'Isola. Cfr. F. NEGRI ARNOLDI, *I "Cinque Sensi"*…, pp. 138-144.

252 M.G. AURIGEMMA, *I cinque sensi*…, pp. 227.

253 Tra i nomi di rilievo, quello di Hector Van Achtoven, attivo in città tra gli anni Venti e Trenta, qualificato dal Susinno come «in quel tempo stimato il più ricco mercante ed uomo di un gusto molto delicato». F. SUSINNO, *Le vite*…, p. 166. Il ruolo di Van Achtoven come mercante coinvolto nel commercio internazionale si evince dai documenti della società di Bernard van den Broecke Joris & Jansen, una delle principali società internazionali negli anni tra 1620 e 1630. Dal libro dei conti relativo all'anno 1629, conservato presso l'Archivio di Firenze, risulta l'acquisto da parte di Van Achtoven, che in quel momento si trovava a Palermo, di alcuni arazzi di Gaspar de Roomer e Jacomo van Raj a Napoli. Documentato a Palermo negli anni tra il 1625-29, Van Achtoven fu procuratore del console Hendrick Dijck, in merito alle circostanze di un pagamento da parte di questi ad Anton Van Dyck. Per la ricostruzione della figura di Hendrick Dijck, cfr. A. ZALAPÌ, *Il soggiorno siciliano*…, pp. 148, 156, note 17, 21; cfr. anche V. ABBATE, *Van Dyck a Palermo*, in Anton *Van Dyck. Riflessi italiani*, catalogo della mostra (Milano, 19 febbraio-20 giugno 2004) a cura di M.G. Bernardini, Skira, Milano 2004, p. 69-82 e in part. 73-74. Nel 1642 Van Achtoven è in contatto con il pittore e mercante anversate Geronimo Gerardi, il quale stabilitosi a Palermo dal 1620, dopo un soggiorno romano, fu coinvolto nelle vicende relative all'arrivo di Matthias Stomer nel capoluogo siciliano e nelle commissioni a quest'ultimo per l'Oratorio del Rosario in San Domenico. Il nome di Gerardi figura insieme a quelli dei commercianti Antonio Della Torre, genovese, e Bartolomeo Rossetti – Governatore dell'Oratorio del Rosario nel 1639. Van Achtoven fu padrino per procura da Messina della figlia di Gerardi. Palermo A.P. San Nicolò all'Albergheria, vol. 1642-43, Battesimi, f. 34, 17 dicembre 1642. Gerardi a sua volta figura in rapporto con Hendrick Dijck che fu padrino di Battesimo di un figlio illegittimo del pittore, nato nel 1626. – anche nel documento del 1628 relativo alla consegna da Genova della pala con la *Madonna del Rosario* di Van Dyck, sempre per il medesimo Oratorio. Il legame di Gerardi con questi ultimi, di lunga durata, è attestato anche nel 1644, relativamente a una procura affidatagli dall'artista e mercante fiammingo Cornelis De Wael, all'epoca residente a Genova, per riscuotere un credito nei confronti dei genovesi. A Messina, dove risulta documentato dal 1630-1662, collabora con Lucas van Uffel – che, come vedremo, è figura di rilievo nella vicenda artistica flandro-messinese – di cui sposò una parente, Maria. Cfr. T. VISCUSO, *Pittori Fiamminghi*…, p. 106 e E. DE CASTRO, *Appendice documentaria*, in *Pietro Novelli e*…, pp. 514-515. M. VAES, *Le séjour d'Antoine Van Dyck en Italie (1621-1627)*, estr. da "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", IV, 1925, p. 215.

254 Cfr. *infra*, p. 57, nota 235.

Dello Stomer – di cui, in anni recenti «gli studi hanno talvolta teso a ridimensionare la fisionomia caravaggesca […] ma non senza […] ancora evidenti radici manieristiche, come sosteneva Longhi, e con chiari influssi di Van Dyck e Novelli», riconoscendogli «una partecipazione attenta e appassionata […] alla cerchia dei ribereschi napoletani, sia pure con una traduzione che denuncia addolcimenti e impreziosimenti materici, desunti da Van Dyck e Novelli, appunto»[255] – Di Marzo fornisce un sintetico ma denso riassunto dell'attività isolana.

Il Nostro ribadisce in più passaggi il discepolato con Gerrit van Honthorst – "Gherardo delle Notti" – insistendo sulla componente verista della sua pittura, le cui opere «sorprendono per vigore di espressione e per grandi contrasti ed effetti di tinte» come nel caso delle due tele in casa Villafranca o della tela col *Sant'Isidoro Agricola* nella chiesa di Sant'Agostino di Caccamo, firmato e datato *Matthias Stom F. 1641*,

> tenuta in conto di suo capolavoro […] non ostante che sia fiacca di espressione ed alquanto sgradevole, in confronto alla stupenda scena sottostante, la Madonna col divin pargolo, che appare in gloria dall' alto. Ma era ben naturale che un simile dipintore, astretto a trasportarsi dal reale al campo dell'ideale venisse meno di leggieri a sè stesso[256].

Con il consueto interesse agli studi coevi, in Italia e all'estero, oltre a menzionare il catalogo delle opere più note, Di Marzo segnala le «fotoincisioni di sei quadri del Museo Nazionale di Napoli, di uno nel Museo di Darmstdt, di uno al Louvre, di uno nella Pinacoteca Reale di Torino e di un altro nell'antica Pinacoteca di Milano» appena pochi anni prima citate dal Voss quali opera dello Stomer[257], dimostrando ancora una volta un'approfondita conoscenza della contemporanea storiografia artistica europea, e una particolare dimestichezza con quella tedesca, nei confronti della quale aveva già mostrato un continuo aggiornamento, nei già ricordati studi sui Gagini (1880-1883) e su *La Pittura in Palermo nel Rinascimento* (1899).

Le fonti sono concordi nel riferire la presenza di Abraham Casembrot nella città dello Stretto, documentato console delle Province unite olandesi dal 1649 al 1658, anno della morte. Presenza a Messina cui, secondo Di Marzo

---

255 F. ABBATE, *Storia dell'arte*…, p. 118.
256 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, p. 14.
257 H. VOSS, *Charakterkopfe des Seicento. II. Matthaus Stomer*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", v. I, November 1908, p. 987, citato in G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, p. 13, nota 2.

> […] fanno fede le tredici vedute della città da lui incise nella seconda metà del seicento, delle quali la prima, che rappresenta il porto con la fonte del Nettuno del Montorsoli, ha la dedica ad un Luca Van Uffelen, nobile belga, soscrittovi Abrahamus Casembrot Belg. Del resto comunque si asserisca ch'egli fu pittore, specie di paesaggi di dimensioni pussinesche, non mi venne mai fatto di vederne e di constatarlo[258].

Le tredici vedute menzionate dal Nostro erano già state citate da Gaetano La Corte Cailler, che le ricorda «presso gli eredi del Cavaliere Giovanni Bandiera»[259]. Ad oggi l'unica opera presente a Messina certamente ascrivibile al pennello di Casembrot è un dipinto ad olio su tela datato 1644, raffigurante una veduta di Messina proveniente dalla celeberrima collezione Ruffo, descritta nell'inventario come «ricevuta da Gio. Battista van den Broech dall'eredità di Abraham Casembrot»[260] e ora al Museo regionale della città. L'opera, raffigurante la *Pesca del pesce spada*, è la prima raffigurazione nota in cui sono rappresentate entrambe le rive dello Stretto[261], e si rifà alla maniera di Wilhelm Baur.

In una lettera indirizzata agli Stati generali e datata 1654 è attestata una partecipazione di Casembrot alla spedizione dell'*Aristotele col busto di Omero* di Rembrandt, realizzato dall'artista per Don Antonio Ruffo e spedito con la nave S. Bartolomeo[262], una testimonianza che conferma ulteriormente la stretta relazione tra commercianti che svolgevano i loro traffici via

---

258 ID., *Guglielmo Borremans*…, p. 13, nota 1.

259 G. LA CORTE CAILLER, *Museo Civico*, in "Archivio Storico Messinese", IV, 1903, p. 232; ID., *Il mio diario*, V, giugno 1903, p. 125 del ms. dell'Archivio Storico del Comune di Messina. Cfr. G. BARBERA, *Per un'iconografia dello Stretto di Messina*, in *Vedute dello Stretto di Messina*, Sellerio, Palermo 1993, p. 45; L. PALADINO, *Per una traccia della pittura di paesaggio a Messina nel Seicento*, in *Contributi per la conoscenza delle collezioni del museo Regionale di Messina*, "Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina", 1993, pp. 27-48 e in part. 41-42, n. 11; R. DE GENNARO, scheda n. 2, A*braham Casembrot, Pesca del pesce spada nello stretto di Messina*, in *Dal golfo allo stretto, itinerari seicenteschi tra Napoli e Messina*, catalogo della mostra (Messina, 27 novembre 2004 – 6 febbraio 2005) a cura di G. Barbera e N. Spinosa, Electa Napoli, Napoli 2004, p. 40. A Casembrot sono attribuiti anche un altro dipinto raffigurante una *Veduta di Messina* e un piccolo olio su rame con *Cristo alla colonna*, entrambi oggi al Museo Regionale di Messina. Cfr. EAD., scheda n. 3, A*braham Casembrot (?), Veduta di Messina*, in *Dal golfo allo stretto*…, p. 41; EAD., scheda n. 4, A*braham Casembrot (?), Cristo alla colonna*, in *Dal golfo allo stretto*, p. 42.

260 S. DI BELLA, *Documenti su alcuni artisti a Messina nei secc. XVII e XVIII*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna", Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Messina, n. 13, 1989, pp. 50, 52; R. DE GENNARO, *Un fiammingo a Messina: Abraham Casembrot*, in "Prospettiva", Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro, nn. 93-94, f. 4, 1999, p. 190.

261 L. TREZZANI, Scheda 2.25 *Abraham Casembrot, Veduta dello stretto di Messina*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, vol. 1, Napoli 1984, p. 212; G. FAMÀ, *Indagini sul Seicento messinese. Riflessioni e proposte su Giovan Simone Comandè e Abraham Casembrot*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Teresa Pugliatti*, a cura di G. Bongiovanni, Roma 2007, pp. 98-103 e in part. 102-103.

262 A. BEUNEN, *Abraham Casembrot een Nederlandse schilder in het Sicilië van de zeventiende eeuw*, in "Oud Holland", 1995, v. 109, n. 1, pp. 32-62. Cfr. N. GOZZANO, *Mercanti fiamminghi in Italia nel Seicento: agenti, artisti*, consoli, in "BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 22 Febbraio 2011, n. 595", http://www.bta.it/txt/a0/05/bta00595.html, (3 ottobre 2011).

mare e gli artisti.

Il mercante collezionista Lucas van Uffel[263], dedicatario delle incisioni e noto mecenate, intratteneva infatti rapporti serrati con i maggiori artisti fiamminghi – tra i suoi amici troviamo il nome di Cornelis De Wael[264] – e svolgeva i suoi traffici commerciali tra Genova, Venezia, Napoli e Messina, rivestendo un ruolo di primo piano negli scambi con i paesi di area olandese[265]. Nel 1630, a seguito di alcuni problemi fiscali col governo della Serenissima[266], van Uffel decise di lasciare l'Italia e di fare rientro ad Amsterdam, dove sarebbe morto nel 1637.

È proprio alla data del 1630 che risalirebbe il dono da parte di Casembrot delle tredici incisioni realizzate da Cornelis Bol[267] – che probabilmente furono messe all'asta nel 1639 con gli altri pezzi della collezione privata – che conteneva numerose opere di artisti italiani che così entrarono in circolazione nel mercato europeo[268].

A dar man forte all'ipotesi di un rapporto tra Abraham Casembrot e Lucas van Uffel compare la figura di un certo Caspare Casembrot, "Flemish", attivo a Genova in quegli anni, la cui attività consisteva nel favorire i contatti tra gli italiani e i propri conterranei che aspiravano a trasferirsi nel Mezzogiorno[269].

Va ancora sottolineato che durante la sua permanenza a Venezia, Lucas van Uffel venne in contatto con Anton van Dyck durante i primi anni del periodo italiano del pittore (1621-1627) e che questi ne eseguì due ritratti: il primo oggi al Metropolitan Museum of Art di New York,

---

263 Lucas van Uffel è anche documentato a Palermo tra la fine del 1623 e il 1624, in qualità di commerciante di sale per conto del fratello David. Cfr. Archivio di Stato di Palermo, notaio Michele Greco, vol. 17521, c. 244 v., alla data 26 dicembre 1623; notaio Francesco Sergio, vol. 17618, cc. 715, 736, 739: Cfr. anche G. MENDOLA, *Un approdo sicuro. Nuovi documenti per Van Dyck e Gerardi a Palermo*, in *Porto di Mare*…, p. 104, nota 9.

264 Per i rapporti tra Lucas van Uffel e Cornelis De Wael cfr. M. VAES, *Cornelis De Wael (1592-1667)*, in "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", 5, 1925, pp. 160-164 e anche 167-168, 214-215; E. LARSEN, *La Vie, les ouvrages et les élèves de Van Dyck. Manoscrit inédit des Archives du Louvre par un auteur anonyme. Académie Royale de Belgique. Mémories de la classe des beaux-arts*, s. II., v. 14, f. 2, 1975, pp. 40, 51-52.

265 Per gli studi sul contesto mercantile tra Genova e le Fiandre si vedano i contributi di P. BOCCARDO, *Ritratti di collezionisti e committenti* e C. DI FABIO, *Due generazioni di pittori fiamminghi a Genova (1602-1657) e la bottega di Cornelis De Wael*, in *Van Dyck a Genova*…, pp. 29-58 e 82-104, cui si rimanda per la bibliografia precedente.

266 Algemeen Rijksarchief (ARA), Lias Barbarije 6901, lettere Van Lyere datata 6 novembre 1632 e ricevuta il 24 novembre 1632, lettere Governo Veneziano del 20 novembre 1632 e lettera Stati Generali a Van Lyere del 23 settembre 1632 citata in M.C. ENGELS, *Merchants, interlopers, seamen and corsairs, the Flemish community in Livorno and Genoa*, 1615-1635, Hilversum, Uitgeverij Verloren, 1997.

267 F. W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, vol. IV, Amsterdam, 1949; R. DE GENNARO, *Un fiammingo a Messina*…, pp. 189-199; *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta,* a cura di R. De Gennaro, Scuola normale superiore, Pisa 2003.

268 I pezzi della collezione furono battuti per l'ingente cifra di 60.000 fiorini. Sulle sorti della collezione di Lucas Van Uffel cfr. E. BERGVELT, R. KISTEMAKER, *De wereld binnen handbereik, nederlandse kunst-en rariteitenverzamelingen, 1585-1735*, catalogo della mostra (Amsterdam, 26 Giugno-11 Ottobre 1992), Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam 1992, p. 106, 123.

269 M.C. ENGELS, *Merchants, interlopers*…, p. 119.

proveniente dalla raccolta dei langravi di Assia-Kassel nel 1730[270], il secondo è conservato all'Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig in Germania[271].

La diffusione in tutta l'Isola di opere d'arte di matrice nordica è dunque da imputare sia alla presenza della nutrita colonia fiamminga istallatasi nelle principali città del viceregno siciliano sia alla circolazione artistico commerciale che si era sviluppata tra l'isola, la Liguria e le Fiandre.

Proprio i contatti con l'ambiente flandro-genovese determinarono l'arrivo di molte delle opere a corredo del palermitano Oratorio del Rosario, in cui è possibile riscontrare il massimo grado di commistione tra cultura novellesca di impronta caravaggesca e ascendenze fiamminghe e vandyckiane in particolare.

Raro e sorprendente esempio di equilibrio tra artisti e culture diverse,

> un de' più ragguardevoli obbietti, che sien da ammirare in Palermo per la sontuosità delle arti, essendo che, a parte de' bellissimi e variatissimi stucchi del Serpotta, di che tutto il suo interno è stupendamente decorato, sono in esso raccolte preziose dipinture d'insigni artefici siciliani e stranieri, che gran mostra diedero del loro ingegno[272],

il piccolo e ricchissimo oratorio fornisce infatti tutti gli elementi per comprendere una congiuntura di linguaggi e di presenze artistiche, oltre che l'interpretazione di una committenza illuminata e costantemente aggiornata, che nel corso di qualche decennio ha continuato a rinnovare l'assetto decorativo senza mai comprometterne l'effetto unitario.

La commissione al Borremans da parte dei Dominicani per la tela con la *Visitazione* si colloca nel secondo ciclo di interventi effettuati nel complesso, ed è ipotizzabile che l'opera dovette subentrare ad una tela più antica «forse perché rovinata o ritenuta di minor pregio»[273].

Il dipinto del Borremans – successivo all'allestimento serpottiano – con il suo stile

---

[270] Per la bibliografia relativa al dipinto cfr. The Metropolitan Museum of Art, pagina dedicata a "Lucas van Uffel (died 1637), Anthony van Dyck (Flemish, Antwerp 1599–1641 London)" http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110000693, 4 ottobre 2011.

[271] Cfr. M.G. BERNARDINI, *Il viaggio in Italia: 1621-1627*, in *Anton Van Dyck. Riflessi*…, p. 58.

[272] G. DI MARZO in F.M. EMMANUELE E GAETANI, *Palermo d'Oggigiorno*, ms. Biblioteca Comunale di Palermo, ai ss. Qq C 48, seconda metà del XVIII secolo, ed. in *Bibiloteca storica e letteraria di Sicilia*, a cura di G. Di Marzo, Luigi Pedone Lauriel, Palermo 1873, vol. 22, pp. 473-475, nota 3, ed. cons. rist. an., Arnaldo forni Editore, Sala Bolognese 1974.

[273] P. PALAZZOTTO, *L'oratorio del Rosario*…, pp. 15, 32-33. L'autore riscontra nel dipinto elementi iconografici desunti dall'iconografia del genovese Fernando Carbone (1614-1683), allievo di Gio. Andrea De Ferrari, per la chiesa parrocchiale di Lerici nel 1647.

caratteristico e raffinato, costituisce una sorta di *alter ego* della delicata ed elegante decorazione a stucco, a piena dimostrazione di come fosse costante l'impegno verso un esito armonico del complesso decorativo[274]. Un criterio di continuità che non sfugge a Di Marzo, che comunica la presenza del dipinto – reso noto erroneamente da Gaspare Palermo come opera di un non meglio identificato Francesco Borremans[275] – con queste parole:

> Né quivi solo affrescando ci si trovò a contatto con l'opera del Novelli, giacché nella vòlta dell'oratorio della Compagnia del Rosario in San Domenico in Palermo, dove quel caposcuola avea fatto un fresco centrale della Incoronazione della Vergine, venne adoprato a dipingere due grandi figure di angeli, una per ogni lato, in due scompartimenti laterali, e le fece così leggiadre, con tanto spirito e tal freschezza di tinte da avervi raggiunto il più bel fare fiammingo. Si aggiunga poi che per l'oratorio medesimo, il quale da un secolo era in possesso di una delle più famose tele del Van Dijck, e a grado a grado si era andato decorando di altre tele pregevolissime dello Stom, del Novelli, del Lo Verde, del Giordano e di altri bravi pittori, non altrimenti che degli stucchi stupendi del palermitano Giacomo Serpotta, fu pure allogato al Borremans il quadro ad olio della Visitazione della Vergine ad Elisabetta, da lui eseguito col consueto suo stile e riuscito degno di quel museo d'arte[276].

E ancora oltre ribadisce il legame tra i maggiori artefici della decorazione del complesso, così riferendosi al Borremans:

> da qui egli infaticabilmente diffuse la luce di quella scuola che circa un secolo prima il Van Dijch nella sua venuta passeggera non avea potuto gran fatto diffondere, benché ne avesse lasciato profonde tracce nella giovanile maniera del Monrealese. Ma, scostatone indi costui, ritemprato caravaggescamente il suo stile e poi morto

---

274 ID., *L'oratorio del Rosario*…, p. 32.

275 «Questo bel quadro adesso è guasto a causa dell'umidità, che vi proviene dalla parete posteriore: oltreché per isbaglio è indicato come opera di non so quale *Francesco* Borremans, invece che di *Guglielmo*, dal cav. Gaspare PALERMO nella sua *Guida Istruttiva… per Palermo* (giorn. I, p. 280), seguito da AGATI (S.), *Il «Cicerone» per la Sicilia.* – Palermo, 1907, p. 57». Cfr. G. PALERMO, *Guida istruttiva*…, giorn. I, p. 280; E. MAUCERI, S. AGATI, *Il «Cicerone» per la Sicilia. Guida per la visita dei monumenti e dei luoghi pittoreschi della Sicilia pubblicata a cura dell'Associazione siciliana pel bene economico*, con introduzione storico-artistica di E. Mauceri, A. Reber, Palermo 1907, p. 57.

276 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, pp. 39-40.

> immaturamente, l'arte sarebbe decaduta cogli ultimi suoi discepoli, se non fosse venuto il Borremans a riscuoterla e rilevarla[277].

La complessa koinè figurativa siciliana, frutto della stratificazione che da sempre ha caratterizzato l'identità artistica isolana, è dunque perfettamente esemplificata nella compagine decorativa dell'Oratorio del Rosario. Il complesso, nella fusione tra apparati pittorici e decorazione a stucco, concentra in sé quei canoni della figuratività barocca che la critica moderna "riscopre", in linea con una nuova *Weltanschauung* che esprime il concetto di degenerazione dei canoni rinascimentali tramite un'espressività strutturata seppur non omogenea. La molteplicità di componenti che determinarono lo sviluppo del patrimonio artistico isolano del XVIII secolo è individuabile anche nella peculiarità della cultura siciliana di stratificare i nuovi elementi, sovrapponendoli senza soppiantare i vecchi, in un sistema storico-culturale che è stato definito «di tipo cumulativo»[278] – in una sorta di *pathosformel* warburghiano – e che è frutto, sia delle dinamiche culturali caratteristiche delle civiltà di area mediterranea, sia della necessità di non disperdere la propria specificità.

Sin dagli studi di fine secolo, a partire dall'interesse nei confronti di Antonello e dei fiamminghi, l'adesione alle tendenze più aggiornate viene assimilata in Sicilia con la formulazione di un "Modernismo mediterraneo" che innesta su una tradizione avvezza alla sovrapposizione degli stili, la lezione degli esponenti dello *Jugendstil* e le suggestioni di area franco-belga.

Dagli anni '80 del XIX secolo il ripensamento della cultura locale nei confronti delle arti settecentesche e del concetto di unità che essa incarna, si pone in modo speculare ai primi sviluppi del Modernismo siciliano. La nuova coscienza critica rivolta alla rivalutazione delle arti applicate riscopre la grande tradizione "decorativa" della scultura a stucco di Giacomo Serpotta e dei suoi discepoli[279]. Su alcuni periodici siciliani appaiono i primi significativi studi volti ad attestare la formazione di una moderna storiografia artistica.

---

277 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, p. 62.

278 A. BUTTITTA, *Introduzione*, in *Il Settecento e il suo doppio*…, p. 9.

279 Significative in proposito le affermazioni di Giovan Battista Filippo Basile. Cfr. in proposito G.B.F. BASILE, *Discorso dell'architetto professor commendatore G.B.F. Basile per la inaugurazione dell'istituto di belle arti in Palermo*, tipografia diretta da Ignazio Marotta, Palermo 1888. Vedi anche E. SESSA, *G.B. Filippo Basile: per una unità delle arti*, in G. PIRRONE, *Palermo, una capitale. Dal Settecento al Liberty*, Electa, Milano 1989, pp. 69-71 e in part. p. 70.

"La Sicilia Artistica e Archeologica"[280] pubblica, a firma dei nomi più prestigiosi del panorama storico-artistico locale, articoli e saggi[281] in linea con le ricerche e le rivalutazioni critiche condotte nel merito dei dettami della scuola di Vienna. Tra questi, nell'ottica dell'opera di riconsiderazione compiuta dalla compagine culturale locale secondo i metodi delle "ricerca filologica", si pongono i primi ripensamenti sul Settecento isolano, dovuti al rinnovato interesse nei confronti di Serpotta e della sua scuola[282].

L'apprezzamento critico della poetica serpottiana – senza soluzione di continuità a partire dalle menzioni del canonico Mongitore[283] finanche in periodi di ostracismo nel confronti del gusto barocco – mostra ulteriori segni di una volontà di recupero in seguito alle ricerche di Antonino Salinas[284] e Giuseppe Meli, iniziatore, come vedremo, di una considerevole stagione di studi sull'artista e di rivalutazione dello stile Rococò[285].

Di poco successivi gli articoli di Bellomo[286] dedicati a Serpotta, il cui merito consiste nell'attestare alcuni aspetti di risveglio di un anelito classico in contrapposizione al gusto barocco tardo seicentesco, caratterizzato dalla «scuola barocco-gigantesca, di miste linee incartocciate», che ancora alla fine del XVII secolo «infestava l'Italia e specialmente la parte

---

280 "La Sicilia Artistica e Archeologica. Pubblicazione mensile di arti, scienze, archeologia, numismatica, storia e scienze affini", diretta da Rocco Lentini, fu pubblicata a Palermo tra il gennaio 1887 e il settembre 1889 con periodicità mensile. R. CINÀ, *La Sicilia*…, pp. 231-257.

281 Tra le tematiche affrontate, cfr. ad esempio gli articoli relativi alla polemica attributiva sul *Trittico* di Mabuse fra Giuseppe Meli e Giovanni Fraccia, G. MELI, *Il Trittico Malvagna. Nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Palermo*, in "La Sicilia Artistica e Archeologica", a. II, n. 1, 1888, pp. 3-6; le disamine sugli stili, G.B.F. BASILE, *Ordini italici*, in "La Sicilia Artistica e Archeologica", a. I, n. 1, 1887, pp. 3-4; a. I, n. 2, 1887, pp. 10-11; a. I, n. 3, 1887, pp. 14-16; a. I, n. 4, 1887, pp. 17-20; e la cronaca sugli avvenimenti espostivi coevi, G. TAORMINA, *Artisti all'Esposizione Promotrice di Palermo*, in "La Sicilia Artistica e Archeologica", a. III, n. 4-5, 1889, pp. 43-46; a. III, n. 6, 1889, pp. 47-49.

282 Cfr. D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo* (1984 London), Sellerio, Palermo 1990; P. PALAZZOTTO, *Giacomo Serpotta nella letteratura artistica*, in *Storia, critica e tutela*…, pp. 204-218.

283 A. MONGITORE, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, a cura di E. Natoli, Flaccovio, Palermo 1977, pp. 92-94.

284 A. SALINAS, *Di un bozzetto del monumento messinese di Carlo II modellato da Giacomo Serpotta*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s., a. VIII, 1883, pp. 483-490.

285 Franco Bernabei ha evidenziato come – seppur plausibilmente, in modo inconsapevole – Meli valuti l'arte del periodo barocco come creazione originale. Cfr. *Dall'estetica di Adorno: spunti di critica d'arte*, in "Artibus et Historiae", v. 1, 1980, n. 2, pp. 121-133.

286 Allo stato attuale degli studi la figura non risulta ben delineata. È stato ipotizzata l'identificazione con Giovanni Bellomo, membro della Società Siciliana per la Storia Patria, ordinato sacerdote nel 1886, allievo di Domenico Turano e autore delle *Memorie sulla vita e gli scritti di Mons. Domenico Turano, Vescovo di Girgenti* (Palermo, 1886), e di *Pei solenni funerali di Domenico Mangione operaio celebrati in Palermo nell'Oratorio di S. Filippo Neri all'Olivella il di 3 novembre 1887. Elogio letto dal sac. Giovanni Bellomo* (Palermo, 1888). A firma di Bellomo, anche il necrologio di Michele Amari (1806-1889, politico e storico tra le pagine de *L'Arte Decorativa Illustrata*, II, 7, 15 luglio 1889. Cfr. R. CINÀ, *L'unità delle Arti in una rivista palermitana dell'Ottocento*, in "De Arte", n. 10, 2011, pp. 195-212.

meridionale»[287], ma dai quali ancora non traspare la coscienza di quei fermenti rivalutativi dell'arte barocca che negli stessi anni si andavano imponendo in ambito europeo.

Tra il 1892 e il 1897 l'architetto Alfredo Melani[288], rivolge la sua attenzione allo stuccatore palermitano delle cui opere era venuto a conoscenza proprio dagli articoli di Meli pubblicati su "La Sicilia Artistica e Archeologica" [289].

Non mancando di apprezzare il lavoro dello studioso siciliano (ne cita anche gli articoli nel suo scritto), Melani[290] evidenziava come la scarsa portata divulgativa della stampa periodica isolana avesse limitato la diffusione e la conoscenza dell'arte locale e dei Serpotta in particolare[291]. L'opinione nei confronti della produzione serpottiana è favorevole al punto tale da spingere lo studioso pistoiese a visionarne personalmente le opere, non senza raccomandare ai lettori di diffidare, nella valutazione, dalle riproduzioni pubblicate sulle testate siciliane. In particolare Melani fa riferimento ad un articolo di Giuseppe Meli, stampato in più uscite, su "Sicilia Artistica e Archeologica" «un picciol giornale che si stampò in Sicilia per poco tempo [pubblicazione che] è stato male che sia morta d'anemia».

> Ivi il Serpotta era presentato anche con disegni tratti dalle sue opere abbondanti, ma anche qui la matita non era stata sì fedele e buona con l'artista da far destare l'ammirazione degli assidui della rivista verso di lui, siccome le sue opere splendide le destano. Perciò siano avvisati coloro i quali per avventura avessero, come me,

---

287 Cfr. G. BELLOMO, *Giacomo Serpotta. Scultore palermitano del secolo XVII*, in "Arte Decorativa Illustrata", a. II, nn. 5-6, 1889, 15 gennaio e 15 febbraio 1889, s.p.; ivi, a. II, n. 3, 1889, 15 marzo 1889, s.p. Sullo stesso periodico sono pubblicate fotografie e alcuni disegni di Nicolò Giannone che illustrano gli stucchi serpottiani. Cfr. ivi, a. II, n. 3, 1889, 15 marzo 1889, s.p.; ivi, a. II, n. 6, 1889, 15 giugno 1889, s.p.; ivi, a. II, n. 7, 1889, luglio 1889, s.p. Un'analoga posizione relativamente alla rivalutazione dello stuccatore al declino dell'arte siciliana in epoca Barocca si può riscontrare anche negli scritti giovanili di Gioacchino Di Marzo, che nel *Belle Arti*, alla precoce data del 1858, afferma che «Eppure la Sicilia in mezzo a tanta decadenza ebbe due valorosi artefici, degni dell'epoca anteriore; uno nella scultura, l'altro nell'architettura. Il palermitano Giacomo Serpotta, modellatore in stucco, tolse dalla natura un ingegno dotato di rapidissimo concepimento e d'immensa vivacità di sentire; sdegnò gli sfrenamenti dei suoi contemporanei, e studiando con sommo amore, sviluppò una mente inesauribile nell'invenzione e diede alle sue opere innumerevoli quella vita, quella grazia, e sovente quell'espressione che non conobbe alcun altro al suo tempo né in Italia né altrove. Studioso dei cinquecentisti, talvolta ne seguì il talento nel comporre; proscrisse il barocchismo dalla sua scuola, e negli scherzi dei putti superò sé stesso.» cfr. G. DI MARZO, *Delle Belle Arti*, vol. I, pp. 54-55.

288 *Alfredo Melani e l'architettura moderna in Italia. Antologia critica (1882-1910)*, a cura di M.L. Scalvini, F. Mangone, con un profilo biografico e una bibliografia a cura di O. Ghiringhelli, Officina, Roma 1998; M.G. MAESTRELLI, *Alfredo Melani architetto, storico e critico dell'architettura*, presentazione di C. Cresti, A. Pontecorboli, Firenze 2001; G. MELUCCI, *Alfredo Melani: appunti per una biografia*, in "DecArt", a. 2, 2004, pp. 3-11.

289 G. MELI, *Giacomo Serpotta Palermitano. Statuario in istucco nel secolo XVII e XVIII*, "La Sicilia Artistica e Archeologica", a. I, n. 1, 1887, pp. 7-8; a. I, n. 2, 1887, pp. 11-12; a. I, n. 3, 1887, p. 16; a. I, n. 4, 1887, p. 20; a. I, n. 6, 1887, pp. 25-28; a. I, n. 7, 1887, p. 32; a. II, nn. 4-5, 1888, pp. 51-52; a. II, nn. 9-10, 1888, pp. 69-72.

290 A. MELANI, *Giacomo Serpotta*, in "Arte e Storia", a. XI, s.n., 1892, pp. 149-150; ID., *Giacomo Serpotta e alcune sue composizioni decorative*, in "Arte Italiana Decorativa e Industriale", a. VI, n. 10, ottobre 1897, pp. 77-81.

291 Cfr. R. CINÀ, *L'unità delle Arti*…, pp. 195-212.

> sfogliato e l'una e l'altra pubblicazione siciliana e avessero volto l'attenzione su le riproduzioni litografiche illustranti la biografia di Giacomo Serpotta. Ché anche la pubblicazione dirò così minore era accompagnata da un testo meschino meschino[292].

Nel 1900 appare il breve saggio di Enrico Scala su "Emporium"[293] – dotato di un bel corredo fotografico – in cui l'autore effettua una breve disamina della produzione serpottiana nei palermitani oratori del Rosario in S. Cita e S. Domenico, accostando gli stucchi all'apparato pittorico. Nel 1901 Enrico Mauceri pubblica un interessante contributo in due puntate ne "L'Arte", dove rende noti alcuni documenti inediti[294]. Nell'articolo contesta aspramente la produzione artistica barocca locale, colpevole di reiterare fiaccamente modelli novelleschi e gaginiani[295].

Le ricerche di Vincenzo Pitini, affrontate sul periodico "Nuova Antologia" di Maggiorino Ferraris, vedono la luce in un saggio suddiviso in tre parti[296], in cui si pubblicano notizie relative ad opere perdute attribuite al Serpotta e viene analizzato il contesto storico-artistico coevo all'artista. Nella prima parte intitolata "Opere in scultura" vengono citati, oltre ai noti stucchi, anche opere bronzee, molte delle quali perdute «con grave nocumento per la scultura italiana». Nella seconda parte intitolata "Decorazioni" l'autore con enfasi osserva come Serpotta, insieme a Paolo Amato, sia stato il rappresentante di un nuovo stile che rifletteva la raffinatezza della nobiltà cortigiana, riflettendo una più matura e aggiornata posizione nei confronti del Barocco isolano. Nella terza parte, intitolata "Oratori", si precisa anche la funzione di questa tipologia di edificio sacro, vengono ricordati i lavori serpottiani e fornite notizie biografiche. Infine vengono lamentate la perdita delle sculture e la compromissione dei marmi mischi della chiesa di S. Tommaso dei Greci a causa di un pessimo restauro. Ulteriori approfondimenti furono pubblicati da Pitini ne l'"Archivio Storico Siciliano"[297].

---

292 A. MELANI, *Giacomo Serpotta*, 1892, p. 149.

293 R. SCALA ENRICO, *Gli stucchi di Giacomo Serpotta e i dipinti dell'oratorio del S. Rosario*, in "Emporium. Rivista illustrata d'arte, lettere, scienze e varietà", n. 67, vol. 12, luglio 1900, pp. 39-47.

294 E. MAUCERI, *Giacomo Serpotta*, in "L'Arte", a. IV, 1901, pp. 86-88. Successivamente Mauceri pubblicherà anche una brevissima recensione intitolata *Stucchi serpotteschi inediti (A proposito di un articolo su Giacomo Serpotta)*, in "Rassegna d'Arte", a. IX, 1909, p. 75 e le voci sul Thieme-Becker e sull'Enciclopedia Treccani.

295 Cfr. P. PALAZZOTTO, *Giacomo Serpotta nella letteratura artistica*, in *Storia, critica e tutela*…, pp. 204-218. Vedi anche F. ABBATE, *Mauceri interprete di Serpotta*, in *Enrico Mauceri*…, pp. 157-159.

296 V. PITINI, *L'arte di Giacomo Serpotta*, in "Nuova Antologia", a. 44, f. 889, gennaio 1909, pp. 37-62.

297 V. PITINI, *Note sull'arte di Giacomo Serpotta*, in "Archivio Storico Siciliano", a. XXXIII, 1908, pp. 405-424, riedito in Tip. Boccone del Povero, Palermo 1909.

A cavallo tra i due secoli, gli studi di Meli, Mauceri, Pitini, si posero quindi quali elementi costitutivi per un valido ausilio alla storiografia artistica in una fase di rivalutazione della produzione artistica tardobarocca[298]. In occasione dello sviluppo del Modernismo siciliano e successivamente alla pubblicazione da parte Ernesto Basile di un volume dedicato a Giacomo Serpotta[299], viene enfatizzato l'accostamento effettuato da parte della critica isolana tra la figura dello stuccatore barocco con quella del massimo protagonista della stagione del Liberty palermitano, «che gli somiglia nella esuberanza della fantasia, nella genialità delle trovate, nel profondo senso artistico col quale unisce e lega la elegante linea architettonica alla sapiente decorazione», come affermato da Giuseppe Costa nell'articolo pubblicato ne "La Sicilia Illustrata"[300].

L'interessante studio di Basile, edito nel 1911 con centocinquanta illustrazioni di Rocco Lentini e una lucida prefazione di Corrado Ricci, diede la stura a un filone di studi sull'artista che si poneva quale spunto per la riflessione storico critica sull'arte e sull'architettura del Sei e del Settecento in Sicilia e che contribuì in modo sensibile al processo di "sprovincializzazione" e valorizzazione delle realtà regionali della scultura serpottiana[301]. Nella sua prefazione Ricci sottolinea con rigore metodologico l'assenza di interesse nei confronti dell'arte sei-settecentesca da parte degli studiosi siciliani, marcando il «discredito […] in cui, verso lo scorcio del secolo XVIII cadde il barocco»[302]. Non a caso, in coincidenza con l'affievolirsi dell'attenzione per il gusto classicista e l'affermarsi della poetica modernista, il rinnovato interesse nei confronti del Barocco vive una nuova fortunata stagione. L'avvento dell'*Art Nouveau* ripropone la ricerca di dinamismo, la linea serpentinata, dinamica, la rottura e il superamento delle regole classiciste, attualizzando la concezione spaziale barocca, la ricerca dell'effetto del sublime, la tensione verso l'infinito.

Nel secondo decennio del XX secolo Filippo Meli – debitore di Mauceri – raccoglie l'esortazione di Vincenzo Pitini che sollecitava una ricerca completa sulla figura dell'artista, che fosse supportata da una forte investigazione documentaria, tracciando un'accurata biografia dell'artista e dei suoi discepoli e familiari, fissandone un catalogo della produzione tutt'ora

---

298 E. SESSA, *Antichità e belle arti di Sicilia*, in G. PIRRONE, *Palermo, una capitale*…, pp. 24-27.

299 E. BASILE, *Le scolture e gli stucchi di Giacomo Serpotta pubblicati per cura di Rocco Lentini con la monografia dell'artista scritta da Ernesto Basile e prefazione di Corrado Ricci*, Società italiana di edizioni artistiche C. Crudo & C., Torino 1911.

300 G. COSTA, *Per Giacomo Serpotta*, in "La Sicilia Illustrata", a. IX, ottobre-novembre 1911, n. X, pp. 11-12.

301 Cfr. G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte*…, pp. 159-161.

302 C. RICCI, *Prefazione*, in *Le scolture e*…, pp. 201-209.

attuale[303]. Se alla metà degli anni '20, in *Arte e artisti di Sicilia* la posizione di Filippo Meli è limitata da una visione crociana della lettura del contesto locale e del Barocco in genere, dieci anni dopo, nel 1934 nella premessa al volume *Giacomo Serpotta. Vita ed Opere*, è la difesa del «buon barocco»[304].

Alla data del 1932 fioriscono ulteriori studi dedicati a Serpotta, in occasione del bicentenario della morte, le cui conclusioni confluirono nella conferenza commemorativa organizzata dal Rotary di Palermo nella persona del presidente Salvatore Caronia Roberti, i cui esiti furono pubblicati successivamente tra le pagine del periodico "Realtà"[305].

Gli studi svolti in Sicilia dalla fine del XIX secolo al primo trentennio del secolo successivo colmano dunque un vuoto nell'attenzione rivolta alla stagione di transizione tra Barocco e Tardobarocco[306]. Sebbene la fortuna critica serpottiana costituisca una sorta di primato nell'ambito degli studi nazionali, si tratta comunque di un *unicum*. All'affacciarsi degli anni '30 l'assenza di un'attenzione critica nei confronti della pittura settecentesca, con la sola deroga delle fonti erudite locali, è sintomatica anche della carenza di opere del periodo nelle raccolte museali, come acutamente osservato da Maria Accascina in uno dei suoi primi articoli per il "Bollettino d'Arte" in cui afferma che «il secolo così glorioso è assai miseramente rappresentato da pochi quadretti con attribuzioni di sospettabile veridicità»[307].

Dagli scritti della studiosa emerge il convincimento della presenza di una peculiare attitudine nella produzione artistica isolana, volta alla fusione di affetti popolari e impronte storiche aggregate in un fortunato esito, composito e multiforme[308]. Nota, infatti, dimostrando una notevole ampiezza e modernità di vedute, che «nessun periodo d'arte riserva più del

---

303 F. MELI, *M. Caravaggio e G. Serpotta nell'Oratorio di S. Lorenzo*, Industrie grafiche italiane, Palermo 1923; ID., *Arte e artisti di Sicilia*, G. Priulla & C. Editori, Palermo s.d. [1925]; ID., *L'arte in Sicilia dal sec. XII fino al sec. XIX*, Sandron, Palermo 1929; ID., *Giacomo Serpotta, vita e opere con 165 documenti inediti e 71 tavole*, F. Ciuni editore, Palermo 1934; ID., *Degli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, in "Archivio storico per la Sicilia", a. XVI, vol. IV, 1938, pp. 305-470; ID., *La Regia Accademia di belle arti di Palermo*, Felice Le Monnier, Firenze 1941; ID., *Giacomo Serpotta, uno scultore siciliano*, estratto da "Le Vie d'Italia", a. LXI, n. 10, ottobre, 1956, Rizzoli, Milano 1956.

304 ID., *Giacomo Serpotta, vita e opere*…, pp. 8-12.

305 S. CARONIA ROBERTI, *Giacomo Serpotta*, in "Realtà", 1 novembre 1933, successivamente ripubblicato in un estratto edito a Milano presso l'Officina Grafica Lombarda nel 1935 col titolo *Giacomo Serpotta (1652-1732)*. Cfr. E. SESSA, *Giacomo Serpotta e il "pareggiamento delle arti": la decorazione degli oratori fra manipolazione vitalistica e vocazione classicista*, in *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara e E. Mauro, Grafill, Palermo 2009, pp. 51-52.

306 Cfr. C. RICCI, *Prefazione*, in E. BASILE, *Le scolture e*…, pp. 1-2.

307 M. ACCASCINA, *Per la pittura del Settecento*…, pp. 500-505.

308 EAD., *Le pitture del Palazzo Comitini: note sul Settecento palermitano*, in "Dedalo", giugno 1933, pp. 345-360.

Seicento e del Settecento impensate sorprese»[309]. A suo avviso dalla descrizione di palazzo Comitini, con la dettagliata enunciazione dell'apparato decorativo, completamente inserito nel complesso pittorico, è possibile evincere la concezione unitaria e organica della decorazione, che «integra l'impianto ancora tardo seicentesco nella partizione spaziale» con l'aspetto cromatico della pittura, che «denuncia toni disarmonici e quasi stridenti, dovuti ad una accentuata "ricerca di effetto"»[310].

Ancora una grande attenzione alla produzione artistica del XVIII secolo negli articoli *Settecento palermitano*[311] e *Il Barocco a Palermo*[312]. In quest'ultimo saggio, in particolar modo, è fortemente affermata l'originalità dei caratteri del Barocco palermitano desunti dalla tradizione artistica e decorativa isolana, che, rispetto a quello di matrice romana, si definiscono soprattutto nella forte armonia e nell'effetto omogeneo dei complessi architettonici e decorativi, raggiungendo vette qualitative di raro pregio.

Secondo il filone di studi che continua con le ricerche di Siracusano e in anni più recenti con quelle di Guttilla, Accascina coglie anche l'importanza dei cantieri edilizi per la formazione degli artisti, portando l'attenzione sulle collaborazioni strette tra architetti e pittori in *équipe*, ad esempio a inizio secolo quelle tra Amato e Grano, o nel caso di Borremans, con Giovan Battista Cascione, Nicolò Troisi, Francesco Ferrigno, o l'ingegnere Gaetano Lazara, attivo nella cerchia di Amato tra il 1701 e il 1731[313]. In particolare la studiosa definisce Guglielmo Borremans «maestro di polifonie cromatiche, elegantissimo e magnifico»[314] identificando dunque una «totalità musicale di bellezza»[315] delle varie componenti artistiche, precorrendo il pensiero espresso in tempi più recenti da Luciano Anceschi, che sostiene l'aspirazione di tutte le arti alla «condizione infinita della musica», apice dell'esperienza barocca, perché più

---

309 *Ibidem*, p. 347.

310 M. GUTTILLA, *Gli studi pionieristici di Maria Accascina*…, p. 303.

311 M. ACCASCINA, *Settecento palermitano*, in "L'Ospitalità Italiana", Rassegna di propaganda turistica, Roma 1934, a. IX, ff. 1-2, pp. 50-51.

312 EAD., *Il Barocco in Palermo*…, pp. 215-218.

313 Cfr. F. AGNELLO, *Strumenti per lo studio della pittura di illusione in Sicilia: il trattato di Paolo Amato e un metodo per l'analisi grafica tridimensionale di una quadratura*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi, (Lucca, 26-28 maggio 2005, San Micheletto, auditorium, Palazzo Ducale, sale monumentali) a cura di F. Farneti, D. Lenzi, Alinea editrice, Firenze 2006, p. 452, con annessa bibliografia sugli architetti menzionati. Cfr. anche i contributi di S. PIAZZA, *Fonti e modelli dell'architettura dipinta nella Sicilia del Settecento*, pp.425-438; A. ZALAPÌ, *Per una storia del quadraturismo in Sicilia: profilo di alcuni protagonisti*, pp. 451-458.

314 M. ACCASCINA, *Ottocento siciliano, pittura*, Fratelli Palombi, Roma 1939.

315 EAD., *Il Barocco in Palermo*…, p. 217.

appropriato a esprimere il senso dell'infinito[316]. Infine, riconosce alla pittura rococò il pregio di avere

> […] un grande valore decorativo: si introduceva con tale naturale spontaneità nelle belle architetture settecentesche e con tale grazia si adattava tra i fregi di stucco dorato, occhieggiando le mattonelle maiolicate dipinte in egual tono e belle cornici lignee e ferri battuti, era un così gioioso abbandono alla fantasia che era impossibile bandirla, tenacemente aderendo all'edonistico spirito siciliano[317].

La produzione artistica figurativa e le arti applicate conoscono nel XVIII secolo un momento di fasto e di armonia negli esiti espressivi e nelle tipologie che comprendono sia le manifestazioni pittoriche e architettoniche che gli apparati effimeri e i prodotti di artigianato, sebbene per quest'ultima categoria, molto del patrimonio pervenutoci sia gravemente depauperato.

Anche questa produzione mostra una commistione culturale e artistica con gli ambienti romani e napoletani, a dimostrazione di una sorta di costante negli aspetti formali riconducibile a una diffusione di modelli decorativi applicabili sia a grandi imprese architettoniche e decorative che alla realizzazione di soluzioni per elementi di arredo – liturgico e non – per composizioni effimere – ambito prediletto per la sperimentazione architettonica –, per l'approntamento di prodotti in terracotta, cartapesta, alabastro, di tessuti e ricami e di oreficerie[318].

Un multiforme sistema dialogico che ruota dunque, intorno a una struttura sociale, culturale e politica estremamente articolata, dà vita ad un altrettanto complesso sistema iconografico che lega artisti, architetti e maestranze artigiane. Un fenomeno sociale che Di Marzo, anche in relazione alla sua vicinanza a Pitrè, aveva già sottolineato in riferimento alla scultura gaginesca[319]. L'esperienza figurativa viene integrata nel sistema della cultura; i fatti

---

316 L. ANCESCHI, *L'idea del Barocco*..., p. 28.

317 M. ACCASCINA, *Ottocento siciliano*….

318 Artisti di mediazione tra il Barocco e il Rococò, quali Giacomo Amato, Antonino Grano, Filippo Tancredi, Pietro Aquila, Giacinto Calandrucci, che avevano completato il loro percorso formativo a Roma, sono anche autori di progetti per arredi liturgici e di destinazione laica, oltre che per elementi della produzione argentaria e di oreficeria, che mostrano gli influssi del «gusto beniniano per gli elementi metamorfici della natura [che] dopo alcuni anni venne espresso secondo il codice arcadico della natura "razionalizzata"». Cfr. D. MALIGNAGGI, *Le arti figurative*…, vol. II, pp. 711-734: 715.

319 Cfr. G. DI MARZO, *I Gagini*…, vol. I, pp. 39-58.

artistici mediano le esigenze di un pubblico sempre più ampio, congiungendo produzione e ricezione del momento artistico in un contesto storico del territorio che non può essere scisso, nell'analisi storico artistica delle opere, dalla fase progettuale e dal processo esecutivo.

Di Marzo riconosce nell'ambito delle arti applicate un significativo esempio della visione unitaria delle arti[320].

Consapevole della grande tradizione della cultura artistica siciliana in questo campo, già negli scritti giovanili rivolge notevole attenzione allo studio di argenti, ori, stucchi, scultura lignea, bronzi, etc., affermando acutamente che

> nell'oreficeria concorsero tutte le arti e vi si congiunsero: la pittura per gli smalti, l'intaglio pei nielli e per coniare le monete e pei sugelli, la scultura pel rilievo, l'architettura per la forma dei reliquiari, degli ostensori, degli altari, degli scrigni[321],

e ribadendo anche nello studio sui Gagini che

> la scultura in legno, siccome quella, che non differisce dalla scultura in marmo se non per la diversa e più fragile materia, ne seguì quasi costantemente in Sicilia le stesse vicende[322].

La consapevolezza critica con cui Di Marzo prende in esame anche la scultura lignea e quella a stucco – considerando anche l'opera di artisti meno magnificati di Serpotta ma comunque efficaci – si svela nel focalizzare la sua attenzione alla produzione dei secoli XV e XVII ma non mancando di valutare positivamente manifestazioni artistiche tardo-manieriste e prebarocche[323].

È plausibile che quella visione unitaria che egli affida alle arti dei secoli da lui prediletti porti Di Marzo a riconsiderare la produzione artistica del XVII e XVIII secolo e di conseguenza la

---

320 L'idea di una egualitaria fusione, unità – *ars una* – è presente già tra primi esponenti del Romanticismo tedesco, secondo il concetto wagneriano di *Gesamtkunstwerk* propugnato in ambito ancora più vasto in quegli anni. Cfr. G. SALVATORI, *"L'ombra di Wagner": note sulla fortuna critica delle nozioni di Gesamtkunstwerk e Sintesi delle arti*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, vol. II, Paparo, Foggia-Roma 2006, pp. 749-756.

321 G. DI MARZO, *Delle Belle Arti*…, vol. II, pp. 345-346.

322 G. DI MARZO, *I Gagini*…, vol. I, pp. 39-58.

323 È il caso dell'opera di artisti quali gli stuccatori Fedele e Scipione Casella, che collaborarono alla realizzazione delle parti a stucco della tribuna gaginiana, di Antonino e Orazio Ferraro, autori rispettivamente dell'acquasantiera della cattedrale di Palermo, *pendant* di quella opera di Domenico Gagini, e della tribuna del Duomo di Mazara e della cappella del Sacramento nella chiesa Madre di Marsala, o degli intagliatori Giovan Battista e Stefano Li Volsi, autori del coro del Duomo di Nicosia. G. DI MARZO, *I Gagini*…, vol. I, p. 709, 722, 731, 736. Cfr. S. LA BARBERA, *Gioacchino Di Marzo*…, pp. 63-67.

pittura di Guglielmo Borremans. Difatti, con la fusione dei lavori dell'anversate, degli Juvarra, dei Serpotta o di Francesco Ferrigno si esemplifica la perfetta unione di perizia, competenza, ingegnosità tecnica e di indagine stilistica in un sistema di fusione delle arti in cui non vi è distinzione tra "maggiori" e "minori".

La figura di Francesco Ferrigno emerge tra gli ideatori di alcune pratiche innovative relativamente al campo della quadratura. Citato da Di Marzo insieme a Mario Cordova e Gaetano Lazzara quale ideatore e realizzatore insieme a Guglielmo Borremans per gli apparati decorativi della chiesa della Martorana e, ancora insieme al pittore fiammingo pochi anni dopo, nella Cattedrale di Caltanissetta[324], che firma "Franciscus Ferrigno Architectus Panormitanus" sulla finta edicola dell'altare marmoreo.

Di Marzo non manca di notare come, in una sorta di mediazione dalla cultura figurativa barocca, questa unità fra pittura scultura e architettura è racchiusa sempre più frequentemente in un unico luogo, come, ad esempio, nel caso della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini a Palermo, di cui gli affreschi di Tancredi, Carrera e Calandrucci, in accordo alla grandiosa architettura marmorea del presbiterio e degli stucchi opera di Giuseppe e Procopio Serpotta, sono un altissimo esempio, quasi in "preparazione" degli affreschi eseguiti da Borremans pochi anni dopo[325].

La sintesi delle arti che caratterizza la produzione artistica *rocaille* italiana ed europea è pienamente esemplificata nella fabbrica palermitana di S. Maria della Pietà a Palermo, dove Giacomo Amato e Antonino Grano realizzano di concerto la decorazione della volta tra il 1710 e il 1712, che viene ad inserirsi in un contesto progettuale sistematico che integra il singolo elemento artistico nel contesto architettonico[326].

Dallo studio dei cantieri del primo ventennio del secolo – dei quali quelli citati sono solo un modesto esempio – emerge lucidamente il clima culturale intorno a cui ruotava il sistema strutturato in *équipe*, in cui personalità artistiche di grande spessore riescono ad attrarre intorno a sé i più fervidi slanci artistici che si erano espressi in questa felice stagione palermitana.

---

324 Le parti figurative riferite al Borremans riportano nella volta la data 1720.

325 G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*…, p. 32.

326 L'opera dell'architetto Giacomo Amato mostra appieno i segni della collaborazione con Giacomo, Giuseppe e Procopio Serpotta già nella fase progettuale. La ripartizione degli stucchi ornamentali infatti, presenta già le tipologie caratteristiche dei moduli decorativi settecenteschi, e favorisce l'accordo tra il dipinto raffigurante il *Trionfo dell'Ordine domenicano* di Antonino Grano, privo di profondità e non particolarmente felice, con gli squisiti affreschi del sottocoro, realizzati dal Borremans dieci anni dopo. Cfr. M. GUTTILLA, *Gli studi pionieristici di Maria Accascina*…, p. 307.

La pratica artistica settecentesca esprime al meglio le sue ragioni precipue legate alla cultura retorica e al gusto dell'effimero, manifestandosi in modo unitario nelle articolate decorazioni degli oratori, in cui la pittura del Borremans si sposa alla profusione di stucchi serpotteschi, nell'esegesi dei temi ideologici e delle espressioni speculative delle congregazioni committenti, in linea con le metafore e le allegorie peculiari anche della cultura accademica, in una ennesima dimostrazione della stretta correlazione all'interno del variegato orientamento culturale[327].

Ma ritornando all'attenzione della critica d'arte siciliana dello scorso secolo, una ripresa degli interessi per la produzione artistica settecentesca si avrà – dopo i primi suggerimenti operati da Filippo Meli[328] ed Enrico Mauceri e le ricerche documentarie di Alessandro Giuliana Alajmo[329] e Giovanni Carandente[330] condotte a partire dagli anni '50, ma soprattutto dagli anni '70 in avanti, orientandosi in direzione della ricostruzione e trascrizione di fonti manoscritte, di materiali d'archivio, di testimonianze di autori contemporanei e di scritti delle figure di maggior spicco nella storiografia artistica e della cultura letteraria periegetica isolana a cavallo tra XIX e XX secolo, oltre che alla ricostruzione di personalità e *corpus* di opere poco noti[331].

Se, come si è accennato, Filippo Meli è tra i primi studiosi siciliani a rompere il silenzio sull'arte barocca, la sua posizione è fortemente influenzata da principi di matrice wölffliniana pur non sempre criticamente rielaborata. Gettando le basi per una visione rivalutativa anche in ambito locale, egli affermava la necessità di difendere «l'arte barocca, poiché essa, su un piano rigorosamente estetico, non rappresenta una decadenza ma una particolare *visione creativa, per nulla inferiore alle manifestazioni artistiche precedenti*», calcando la mano quando sottolinea che

---

327 D. MALIGNAGGI, *La scultura della seconda metà del Seicento e del Settecento*, in *Storia della Sicilia*, vol. X, Napoli 1981, pp. 157-208; E. RICCOMINI, *Vaghezza e furore, la scultura del Settecento in Emilia*, Zanichelli, Bologna 1977.

328 L'attenzione di Filippo Meli all'arte settecentesca si rivolge principalmente allo studio dei Serpotta. Cfr. F. MELI, *M. Caravaggio e G. Serpotta nell'Oratorio di S. Lorenzo*, Industrie grafiche italiane, Palermo 1923; ID., *Arte e artisti*…; ID., *L'arte in Sicilia dal sec. XII*…; ID., *Giacomo Serpotta, vita e opere*…; ID., *Degli architetti del Senato*…; ID., *La Regia Accademia*…; ID., *Giacomo Serpotta, uno scultore*….

329 Cfr. A. GIULIANA ALAJMO, *G.B. Vaccarini, l'architetto della Catania settecentesca, e le sconosciute vicende della sua vita (con venti documenti inediti)*, Industrie grafiche DIMA, Palermo 1950; ID., *È tutto qui il Serpotta?* [recensione di F. Meli, *Giacomo Serpotta. Vita e opere*, Palermo 1934], in "Tribuna del Sud", a. I, n. 1, 18 maggio, nn.; Per A. Giuliana Alajmo cfr. C. BAJAMONTE, *Introibo per Alessandro Giuliana Alajmo, outsider della storiografia artistica del secondo Novecento in Sicilia*, in Manierismo siciliano. Antonio Ferraro da Giuliana e l'età di Filippo II di Spagna, atti del convegno di studi (Giuliana, 18-20 ottobre 2009) a cura di A.G. Marchese, 2 voll., ila palma, Palermo 2010, vol. II, pp. 165-180.

330 G. CARANDENTE, *Giacomo Serpotta*, Eri edizioni Rai Radiotelevisione italiana, Torino 1966.

331 Nel 1977 Teodoro Fittipaldi sottolinea rimarca l'urgenza di investigare criticamente la raccolta di disegni autografi di Antonino Grano. Cfr. T. FITTIPALDI, *Contributo a Giacomo Serpotta. Opere inedite e rapporti culturali*, in "Napoli Nobilissima", vol. XVI, fasc. III-IV, maggio-giugno, luglio-agosto, 1977, pp. 81-116; 125-143.

> […] l'osservare che critici, anche autorevoli, del nostro tempo tengano un contegno di sopportazione per tutto ciò che sa di sei e settecento ci fa rivolgere frequentemente le angosciose domande: Ma è proprio vero che tutta l'arte barocca costituisca decadenza? Quell'intenso travaglio interiore di artisti per dar movimento, vita, calore, colore, alle innumerevoli creazioni è proprio riprovevole e di cattivo gusto? […] Non siamo d'accordo! […] L'arte barocca rappresenta una particolare visione creativa *inevitabile* nello sviluppo estetico, non perché sia inevitabile ogni decadenza, ma perché l'impostazione dei problemi d'arte, che equivalgono a problemi di gusto, di tecnica, di sensibilità, non conosce soste né arresti e lo svolgimento di essi procede rigorosamente logico, inesorabilmente coerente[332].

Anche per quanto riguarda in modo più specifico l'interesse per la produzione artistica del XVIII secolo, sebbene non siano numerosi, decisamente precoci sono gli studi rivolti ad alcuni aspetti del Settecento isolano da Enrico Mauceri[333]. Nella disamina dedicata agli affreschi del D'Anna per la chiesa basiliana del SS. Salvatore[334] appare manifesta la preferenza dello studioso per altre forme storiche, in linea con gli orientamenti della critica a cavallo tra i due secoli – che valutano le specificità della produzione artistica locale come il frutto della confluenza di culture di importazione che si sono fuse ed evolute in uno stile unico.

Una tesi, quella della complessiva accoglienza del prototipo iconico caratterizzato dal «lusso» e dalla «esteriore vistosità delle forme», che, se pure commista all'espressività artistica di matrice «sì spagnola che napoletana», funse da elemento mediatore, «eliminando quanto in quelle era di grave e di esagerato e ogni cosa ammorbidendo ed equilibrando in maniera mirabile»[335].

Questa visione, a lungo condivisa dalla critica dei decenni successivi, «pur ammettendo la stretta dipendenza dei fenomeni artistici da altri centri di produzione, [ha dimostrato] l'esistenza di una coralità dell'arte settecentesca in sintonia con il quadro generale della cultura

---

332 F. MELI, *Giacomo Serpotta, vita e opere*…, pp. 9-10. Cfr. R. SANTORO, *Il ruolo e il contributo di Filippo Meli nel panorama degli studi novecenteschi sull'arte siciliana*, in c.d.s.

333 E. MAUCERI, *La chiesa del SS. Salvatore in Palermo e gli affreschi di Vito D'Anna*, in "Rassegna di arte Antica e Moderna", a. IV, vol. I, ff. 1-2, 1917, pp. 8-12; ID., *Pittori siciliani del secolo XVIII. (A proposito di alcune opere esistenti in Melilli*, in "Rassegna di arte Antica e Moderna", a. III, vol. I, f. 6, giugno 1916, pp. 130-134; ID., *Messina nel Settecento*, Sandron, Palermo 1924.

334 E. MAUCERI, La *chiesa del SS. Salvatore in Palermo e gli affreschi di Vito D'Anna*, in "Rassegna di arte Antica e Moderna", a. IV, vol. I, ff. 1-2, 1917, pp. 8-12: 8.

335 *Ibidem*.

locale e dell'ambiente artistico, in cui operano con ruoli scambievoli architetti, pittori, scultori ed abili maestranze»[336].

Per quanto nella monografia *Messina nel Settecento* i fatti artistici siano marginali a un'analisi più vasta, l'attenzione riservata anche in questo caso alla figura di Giacomo Serpotta, stavolta in qualità di bronzista, riveste un ruolo predominante[337].

L'indagine dei rapporti tra le personalità artistiche più significative con la committenza, il sistema delle relazioni socio-culturali e degli intrecci familiari[338], saranno esplorati invece in anni più recenti[339], con l'intento di completare la definizione di una complessa *koinè* culturale che emergeva a Palermo agli inizi del XVIII secolo. Difatti, nell'esame del ruolo sociale degli artisti va sicuramente tenuto conto dell'appartenenza alle corporazioni e alle confraternite[340] e delle reti familiari, analizzati contestualmente alla derivazione dei modelli figurativi, alle analogie stilistiche e ai raffronti iconografici che hanno evidenziato sempre più la necessità di indagare un sistema sociale che non poteva essere disgiunto dallo studio sulle opere.

La permeazione della cultura legata al classicismo barocco di impronta marattesca in un *mix* con elementi derivati dalla eterogenea esperienza artistica napoletana, generarono infatti una nuova stagione nel tessuto artistico isolano, i cui tratti peculiari sono incarnati nelle figure

---

336 M. GUTTILLA, *Cantieri decorativi a Palermo dal tardo Barocco alle soglie del Neoclassicismo*, in *Il Settecento e il suo doppio*…, pp. 177-206; EAD., *Artisti e committenza religiosa nel Settecento. Due casi esemplari: Serenario e Velasco* in *Enrico Mauceri*…, pp. 189-200.

337 Cfr. F.P. CAMPIONE, *Mauceri:* Messina nel Settecento*, o l'alchimia della memoria*, in *Enrico Mauceri*…, pp. 267-277.

338 Già Di Marzo aveva riconosciuto l'importanza di collocare in un contesto storico-sociale gli avvenimenti artistici: già alla precoce data del 1880, nello studio sui Gagini, informa riguardo i rapporti economici e professionali tra gli artisti nell'ambito delle botteghe locali, riprendo lo scritto di La Lumia. Cfr. G. DI MARZO, *I Gagini*…, vol. I, pp. 39-58; I. LA LUMIA, *La Sicilia sotto Carlo V imperatore. Narrazione istorica d'Isidoro La Lumia*, Pedone Lauriel, Palermo 1862, p. 81.

339 Si possono citare alcuni esempi: nell'atto di Battesimo dei figli di Procopio Serpotta, nipote di Giacomo, compaiono i nomi di antonino Grano e Guglielmo Borremans. In un atto di Battesimo datato 1728 Gaspare Serenario (a sua volta sposato con la cugina dell'architetto catanese Giovan Battista Vaccarini, Teresa) risulta padrino della figlia del pittore nicosiano Filippo Randazzo. Rosaria, sorella di Gioacchino Martorana sposò, il 12 aprile 1744, il pittore romano Gaspare Fumagalli. L'atto di matrimonio consente di attestare a quella data la presenza dell'artista in Sicilia. Per Serenario rimando a N. MARSALONE, *Il Cavaliere Gaspare Serenario, pittore palermitano del '700*, Ires, Industrie Riunite Ed. Siciliane, Palermo 1942; D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta and the Stuccatori of Palermo, 1560-1790*, A. Zwemmer Ltd., London 1984; F. BRUGNÒ*, Contributi a Gaspare Serenario*, in *Le Arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e ambientali e della pubblica istruzione, Palermo 1985, pp. 457-505; T. VISCUSO, *Per la pittura del Settecento Orientamenti culturali degli artisti e preferenze della committenza: Filippo Randazzo*, in *Domenico Provenzani "pittore dei Lampedusa" e la pittura in Sicilia nel secolo XVIII*, atti del secondo seminario di studi (Naro 1986), Associazione culturale Naro che rinasce, Palermo 1990; per Fumagalli: M.G. MAZZOLA, *Un quadraturista romano: Gaspare Fumagalli (1720-1778)*, in *Sul carro di Tespi*…, pp. 201-210, e in part. p. 203; EAD., *Identificazione di un artista*, in "Cronache parlamentari siciliane", n. 13, 6 giugno 1996, pp. 69-71.

340 *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo, storia e arte*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Edi OFTES, Palermo 1993.

nodali di artisti – quali Antonino Grano e Filippo Tancredi, solo per citarne alcuni – che apportarono componenti di sorprendente modernità, creando un'alternativa all'imperante tradizione di stampo tardo novellesco.

Ruolo e propensioni estetiche della committenza, orientata verso le mode imperanti a Roma, Napoli e in Spagna, emergono chiaramente dallo studio dei sistemi di diffusione della produzione grafica, dimostrando un costante aggiornamento di gusto.

Negli anni '80 del secolo scorso, dallo studio della circolazione di progetti grafici e architettonici, di prototipi per la realizzazione di apparati effimeri, ma anche di arredi, oggetti liturgici, manufatti d'arte decorativa, si è affermato il peso di questi elementi, che contribuiscono alla definizione del complesso culturale che andava affermandosi, riconfermando quel principio di unità delle arti, che, nonostante l'apparente eccesso di decorativismo che raggiunse il suo apice nel Rococò, viene finalmente rivalutato in modo definitivo, senza che si attribuisca necessariamente un «elemento di "artificio", di ricerca del fantastico, del sarcastico, di tutto ciò in una parola che permetta all'arte – in qualsivoglia sua manifestazione – di andare oltre la razionalità; senza peraltro scadere a mero dato "intuitivo"», realizzando una sintesi che forse l'età barocca, più di ogni altra, è riuscita a promuovere e ad anticipare[341].

[341] G. DORFLES, *La disputa sul Barocco*….