

1 Centro di Studi Previtati
I RACCONTI DI EFESTO

CINQUANTACINQUE RACCONTI PER I DIECI ANNI.

SCRITTI DI STORIA DELL'ARTE



Rubbettino

Il volume è stato pubblicato con il contributo di

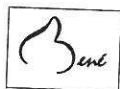


Centro Studi sulla civiltà artistica
dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali'

e con la partecipazione di



www.dietnatural.it



www.incuba.it

I RACCONTI DI EFESTO

1

CINQUANTACINQUE RACCONTI
PER I DIECI ANNI. SCRITTI DI STORIA DELL'ARTE

a cura del

Centro Studi sulla civiltà artistica
dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtati'



Rubbettino

Collana editoriale

I RACCONTI DI EFESTO

Numero 1

CINQUANTACINQUE RACCONTI PER I DIECI ANNI.

SCRITTI DI STORIA DELL'ARTE.

a cura del

Centro Studi sulla civiltà artistica

dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali'

Comitato scientifico

Giulia Aurigemma

Stefano De Mieri

Letizia Gaeta

Simonetta La Barbera

Domenico Pisani

Rosa Romano

Coordinamento generale

Francesco Abbate

Coordinamento redazionale

Ivano Iannelli

Redazione

Alessandro Grandolfo

Roberto Carmine Leardi

Mario Panarello

Grafica e impaginazione

Ivano Iannelli

© 2013 - Rubbettino Editore

88049 Soveria Mannelli

Viale Rosario Rubbettino, 10

Tel. (0968) 6664201 - www.rubbettino.it

Sommario

- 11 INTRODUZIONE
Francesco Abbate
- 27 ANALOGIE TRA ANTICHI INSEDIAMENTI ABITATIVI SIRIACI
E NORDAFRICANI E L'ANTICO ABITATO DI KAUKANA
Maria Rita Basta
- 33 UN'IMMAGINE INEDITA DI NICOLA ORSINI NEL CONVENTO DI SAN FRANCESCO A NOLA
Maria Rosaria Marchionibus
- 45 CIRCOLAZIONE DI OPERE D'ARTE IN ITALIA MERIDIONALE:
TRE COPIE DELLA *MADONNA DI TRAPANI* IN BASILICATA
Giuseppe Castelluccio
- 65 ARTISTI REGNICOLI IN PROVINCIA DI SALERNO: ANNOTAZIONI PER UNA PRODUZIONE
SCULTOREA TRA LA FINE DEL QUATTROCENTO E IL CINQUECENTO
Rosa Carafa
- 95 SULL'ATTIVITÀ DI CESARE QUARANTA: CONSIDERAZIONI E NUOVE PROPOSTE ATTRIBUTIVE
IN UN PERIODO DI RINNOVAMENTO DELLA CULTURA RINASCIMENTALE CALABRESE
Mario Panarello
- 113 ROMA NEL '500, LE CHIESE E LA CITTÀ
Maria Giulia Aurigemma
- 131 UN INEDITO RITRATTO DI LEONORA CYBO NELLE COLLEZIONI DI
PALAZZO FALSON A MALTA
Roberta Cruciatà
- 143 AGGIUNTE ALLA SCUOLA DI DOMENICO DA VENEZIA
Elena Ascenti

- 153 UN NUOVO DIPINTO DI MICHELE CURIA
Nuccia Barbone Pugliese
- 159 «IL TUTTO FU FATTO PER MANO DI DUE ECCELLENTISSIMI SCULTORI DETTI SCILLA E
GIANNOTTO, MILANESI»: PRECISAZIONI SUI SEPOLCRI DI TROIANO
E GIOVAN VINCENZO SPINELLI IN SANTA CATERINA A FORMELLO
Stefano De Mieri
- 183 TRE OPERE DI BERNARDINO POCCHETTI PER LA CERTOSA CALABRESE
DI SANTO STEFANO DEL BOSCO
Domenico Pisani
- 203 LA DECORAZIONE SCULTOREA DELLA CAPPELLA TURBOLO
IN SANTA MARIA LA NOVA A NAPOLI
Alessandro Grandolfo
- 221 UN CONSERVATORIO, UN DIPINTO, DUE ARTISTI: LA TAVOLA NAPOLETANA
PER LE «ORFANELLE DI SANTA CATERINA»
Nicola Cleopazzo
- 233 IL RESTAURO DEL CICLO PITTORICO NELLA CHIESA DEL S.MO SALVATORE AI CAMALDOLI (NA):
LA *TRASFIGURAZIONE DI CRISTO E L'ETERNO PADRE*, PALA DELL'ALTARE MAGGIORE
Giovanni Barrella
- 239 PROPOSTE DI LETTURA ICONOGRAFICA PER LA *MADONNA DELLA VALLICELLA*
DI LUIGI RODRIGUEZ NELLA BASILICA DELL'ORATORIO DEI GIROLAMINI DI NAPOLI
Agatina Maddalena Antonia Marino
- 255 ECHI DELLA TRATTATISTICA SERLIANA NELL'ARCHITETTURA TARDO CINQUECENTESCA CALABRESE
Dario Puntieri
- 269 UN'IPOTESI ATTRIBUTIVA PER IL CICLO DI AFFRESCHI NELLA CHIESA DELLA
SANTA CROCE DI GERUSALEMME A COSENZA: IL 'MAESTRO DELLE CAPPUCCINELLE'
Chiara Miceli
- 279 UNA «CONA» (E IL SUO DOPPIO) DI CARLO SELBITTO
Giuseppe Porzio
- 285 IL RETABLO DEL RIMEDIO NEL DUOMO DI ORISTANO
Alessandra Pasolini
- 295 UN'AGGIUNTA AL PERIODO ROMANO DI AGOSTINO SCILLA
Luigi Hyerace

- 303 *MARINA CON NAVE INGLESE* DI ABRAHAM CASEMBROT
Rosanna De Gennaro
- 311 *UNA PRECISAZIONE SUL PRIMO SOGGIORNO NAPOLETANO DEL BEINASCHI*
Simona Carotenuto
- 319 *TRE DISEGNI IN CERCA D'AUTORE:
PROPOSTE PER FRANCESCO COZZA E PAOLO DE MATTEIS*
Roberto Carmine Leardi
- 329 *ALLE ORIGINI DI FRANCESCO SOLIMENA: LA SACRA FAMIGLIA DI SAN MATTEO
A NOCERA INFERIORE*
Mario Alberto Pavone
- 335 *GIACOMO COLOMBO. LA STATUA DI SAN FELICE DA CANTALICE A CAVA DEI TIRRENI*
Gerardo Pecci
- 345 *ALCUNE RIFLESSIONI PER LA COMMITTENZA E IL MODELLO DEL SANT'ANTIMO
PLASMATO DA DOMENICO ANTONIO VACCARO*
Mario Quaranta
- 363 *I DIPINTI EREDITATI NEL 1725 DA DON GIUSEPPE EMANUELE VENTIMIGLIA,
PRINCIPE DI BELMONTE*
Rosalia Francesca Margiotta
- 373 *LE OPERE D'ARTE DECORATIVE NELL'INVENTARIO DEI BENI EREDITATI NEL 1725
DA DON GIUSEPPE EMANUELE VENTIMIGLIA, PRINCIPE DI BELMONTE*
Salvatore Anselmo
- 383 *INVENTARIO DEI BENI MOBILI DI GIUSEPPE EMANUELE VENTIMIGLIA,
PRINCIPE DI BELMONTE*
Trascrizione a cura di Salvatore Anselmo e Rosalia Francesca Margiotta
- 401 *MODELLI DEL BOTTIGLIERO PER «DUE STATUETTE D'ARGENTO»*
Manuela D'Angelo
- 413 *AGGIUNTE A CARLO SCHISANO E ALTRE 'COSE' DEL MUSEO DIOCESANO
DI SANT'ANGELO DEI LOMBARDI*
Antonello Ricco
- 429 *LA CHIESA DEL S.MO SALVATORE A POGGIARDO (LECCE) E LA MADONNA DEL ROSARIO
DI CORRADO GIAQUINTO*
Mimma Pasculli Ferrara

- 445 NICOLÒ DANIELE, SCULTORE DEL LEGNO ED ARCHITETTO NELLA CATANIA DEL SETTECENTO
Eugenio Magnano di San Lio
- 457 MANUFATTI EBURNEI TRAPANESI A MADRID
Lucia Ajello
- 467 TERESA E ANTONIA PALOMBA: L'INSOLITO CASO DI DUE SORELLE PITTRICI
NEL PANORAMA ARTISTICO DEL REGNO DI NAPOLI DI METÀ '700
Ugo Di Furia
- 487 UN BOZZETTO PER DONNARÒMITA E ALTRE AGGIUNTE ALLA PRIMA MATURITÀ
DI FRANCESCO DE MURA
Enrico De Nicola
- 499 SUI RAPPORTI TRA ARTISTI E COMMITTENTI: PALE D'ALTARE BENEDETTINE
E UN DIPINTO DI ERRANTE PER CATANIA
Barbara Mancuso
- 515 LA PIETÀ DI GIOIOSA IONICA (RC): UN'IPOTESI DI ATTRIBUZIONE
Maria Carmela Monteleone
- 529 SETTE DIPINTI DI ANTONIO MANNO PER LE CHIESE DI MISTRETTA:
DALLA LETTERATURA ALL'INDAGINE E AL RICONOSCIMENTO SUL CAMPO
Giovanni Travagliato
- 539 LA BASILICA DI SAN CIRO A PORTICI: GUIDA A UNA PREZIOSA TESTIMONIANZA
DEL SETTECENTO DIMENTICATA
Rosa Romano
- 549 CONTRIBUTO PER UN CATALOGO DEL PITTORE GIUSEPPE RUSSO
Valeria Bottari
- 563 UNA BREVE NOTA SU UN INEDITO GIOVANILE DI FEDERICO MALDARELLI E QUALCHE ALTRO
APPUNTO SUI DIPINTI DEL PADRE GENNARO NELLA CHIESA DI SANT'ANTONIO A CASERTA
Renato Ruotolo
- 571 FRANCESCO SAVERIO CITARELLI TRA NAPOLI E LA PUGLIA. L'INEDITA SANTA MARIA
DELLA PORTA A PALO DEL COLLE E LE SCULTURE PER IL TEATRO SAN CARLO DI NAPOLI
Marianna Saccente
- 589 LO STUDIO DEL SEI-SETTECENTO NAPOLETANO NELLA PITTURA DI IGNAZIO PERRICCI
«IL SOLO IN NAPOLI CHE ATTENDE A QUEST'ARTE»
Isabella Di Liddo

- 603 I GREGORIETTI A MESSINA. IL CICLO DECORATIVO PER CRISTO RE E ALTRI INTERVENTI INEDITI
Virginia Buda
- 613 LA TEORIA DEL PAESAGGIO DI BERNARD LASSUS: UN ESEMPIO ITALIANO
Paola Capone
- 623 SANT'ELIGIO VESCOVO, ORAFO E MANISCALCO. NOTE PRELIMINARI
SULLA DIFFUSIONE DEL CULTO E DELL'ICONOGRAFIA IN PUGLIA
Rosanna Bianco
- 635 L'ICONOGRAFIA DOMENICANA DEI SANTI AUSILIATORI IN SICILIA
Stefania Lanuzza
- 649 LA CONFRATERNITA SANTA MARIA SUCCURE MISERIS DETTA DEI BIANCHI DELLA GIUSTIZIA
Renato Caneschi
- 663 PINACOTECA PROVINCIALE DI BARI. TRE NUOVI BRONZETTI DI CIVES,
DE MATTEIS, DURETTI E UN MARMO DI FILIPPO CIFARIELLO
Clara Gelao
- 677 FRAMMENTI E DOCUMENTI: NOTE SULLA DECORAZIONE MARMOREA
DELLA PERDUTA CHIESA GESUITA DI SAN NICOLÒ A MESSINA
Giampaolo Chillé
- 689 LA QUADRERIA DEL MUSEO SAN GIORGIO A RAGUSA IBLA
Giuseppe Ingaglio
- 705 ASPETTI MUSEOLOGICI DEL REGIO MUSEO DELL'UNIVERSITÀ DI PALERMO
Pierfrancesco Palazzotto
- 719 DA BEDOLI A DOSSENA: OPERE INEDITE O POCO NOTE DEL
PICCOLO MUSEO SAN PAOLO A REGGIO CALABRIA
Alessandra Migliorato
- 735 PROPOSTE NAPOLETANE: *NECESSITÀ DI NUOVE ESPOSIZIONI*
Maria Grazia Gargiulo
- 747 VERSO UN SISTEMA INTEGRATO TRA TURISMO E PATRIMONIO CULTURALE/MUSICALE:
NOVITÀ LEGISLATIVE DELLA REGIONE PUGLIA
Mariapina Mascolo
- 785 TAVOLE

Aspetti museologici del Regio Museo dell'Università di Palermo

Pierfrancesco Palazzotto

Il primo museo ad uso pubblico statale a Palermo fu, come è noto, quello della Regia Università, originato dalla donazione nel 1814 di Emmanuele Ventimiglia, principe di Belmonte. Gli obiettivi del liberale atto testamentario, che divennero parte integrante dello Statuto del nuovo museo, si possono riassumere nella volontà di favorire la crescita degli studi sulla pittura in città, attraverso l'usuale emulazione e apprendimento della tecnica e dei temi riscontrabili nelle opere dei maestri¹. A questo lascito seguirono successive acquisizioni ad incremento delle collezioni di cui non si fa menzione²; esse delinearono progressivamente una precisa identità per quel museo preunitario.

¹ Cfr. G. Meli, *Pinacoteca del Museo di Palermo dell'origine, del progresso e delle opere che contiene*, Palermo 1873, p. 4. Il presente testo è parte dell'intervento di chi scrive al convegno a cura di Simonetta La Barbera su *Enrico Mauceri (1869-1966), Storico dell'Arte tra Connoisseurship e Conservazione* (Palermo, 28 settembre 2007), poi stralciato dagli atti per esigenze editoriali (Palermo 2009). Lo si ripropone sostanzialmente con la versione preparata per quegli atti, suggerendo come aggiornamento bibliografico sull'argomento i seguenti testi: R. Cinà, *Dalla collezione privata al museo. Fonti sulla tutela e la fruizione delle opere d'arte a Palermo nell'800*, in *Metodo della ricerca e ricerca del metodo. Storia, arte, musica a confronto*, atti del convegno di studi (Lecce, 21-23 maggio 2007), a cura di B. Vetere, Galatina (Lecce) 2009, pp. 369-396; M.C. Di Natale, *Dal 'meraviglioso' alla scienza del vedere. Il Regio Museo dell'Università di Palermo*, in *Organismi. Il Sistema Museale dell'Università di Palermo. Percorsi, saggi, schede*, a cura di A. Gerbino, Palermo 2012, pp. 77-95; R. Santoro, *Il Regio Museo Borbonico 1818-1824*, Roma 2012.

² La cronistoria della raccolta preunitaria è in G. Meli, *Pinacoteca* cit., 1873, pp. 6-20; cfr. anche A. Salinas (?), *Breve Guida del Museo Nazionale di Palermo*, Palermo 1875; V. Abbate, *Dalla quadreria privata alla pinacoteca pubblica: origini e vicende delle raccolte seicentesche della Galleria Regionale della Sicilia*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra, Milano 1990, pp. 58-63; G. Lo Jacono, *Alle origini del Museo di Palermo*, «Quaderni del Museo Archeologico Regionale 'A. Salinas'», I, 1995, pp. 29-36.

A livello di contenuti, indubbiamente sulla scorta del nucleo originario, vi era una prevalenza di pitture, ad ornare la galleria apposita. Questa fu realizzata tra il 1826 e il 1827³ nell'ex convento dei padri Teatini, sede dell'Università dal 1805 (fig. 1), anche ad uso di aula magna per il conferimento delle lauree ma, secondo quanto riferisce Giuseppe Meli, sebbene fosse molto grande, non offriva caratteristiche espositive adeguate, poiché l'illuminazione laterale delle finestre presenti su entrambi le pareti creava fastidiosi riflessi sui dipinti lì appesi⁴. Non si trattava però solo di una pinacoteca; infatti, oltre ai dipinti vi erano esposti altri oggetti accumulati tra il 1818 e il 1820, tra cui la collezione numismatica del barone Astuto, il medagliere di Francesco Gandolfo, una piccola collezione di scultura greca formata dal console inglese Robert Fagan, che comprendeva anche un frammento del fregio del Partenone⁵. A tali oggetti si aggiungevano i pezzi concessi dal re Ferdinando I delle due Sicilie nel 1820⁶ e dal re Francesco I nel 1828. La ricca regalia di Francesco I annoverava importanti dipinti ma anche statue e busti di gesso, utensili, terraglie e materiali già commestibili trovati carbonizzati negli scavi di Pompei ed Ercolano⁷. Il fatto che non fossero stati donati originali ma copie in gesso di rilievi antichi, non può certo stupire. Ciò rientra perfettamente nell'idea di museo che si aveva all'epoca e che perdurerà in parte fino alle soglie del '900. In particolare, sia le pitture che le sculture classiche e ancor più gli elementi decorativi erano considerati innanzitutto 'reperti', modelli, e in questo senso era indifferente ai fini dello studio se ci si soffermava su un originale o sulla copia fedele. Così almeno la pensa Karsten Schubert che porta ad esempio il pronunciamento della commissione istituita nel 1928 per il riallestimento dei marmi al British Museum di Londra. In quell'occasione, a suo dire per la prima volta, venne sancito il ruolo di opera d'arte in sé per le sculture del Partenone, e non solo quale oggetto d'arte decorativa, e fu conseguentemente disposta un'esposizione separata dagli altri resti e dalle

³ T. Pugliatti, *Da Napoli e Palermo: vicende di alcuni dipinti di Giorgio Vasari e di Marco Pino nella storia di due musei*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Messina», 5-6, 1981-1982, pp. 20-21.

⁴ G. Meli, *Pinacoteca* cit., p. 11.

⁵ Cfr. R. Camerata Scovazzo, *Il Museo Archeologico Regionale 'Antonino Salinas'*, in *Palermo. Specchio di Civiltà*, collana «I luoghi dell'Arte», diretta da G. Puglisi, Roma 2008, pp. 132-133.

⁶ Sembra si trattasse soprattutto di copie in gesso di statue del Real Museo Borbonico di Napoli, cfr. T. Pugliatti, *Da Napoli e Palermo* cit., p. 23, nota 43.

⁷ «La Cerere. Giornale Ufficiale di Palermo», 9, 31 gennaio 1828. Cfr. anche T. Pugliatti, *Da Napoli e Palermo* cit., pp. 20-21.

riproduzioni dei pezzi non conservati nello stesso museo inglese⁸. Diversamente, a Palermo le metope di Selinunte avrebbero avuto fin dall'inizio un ruolo riconosciuto ed autonomo⁹.

Il dono di Francesco I al museo di Palermo, che comprendeva, come si è detto, copie in gesso di marmi antichi, tra cui statue raffiguranti Agrippina, Livia, Druso, Venere Vincitrice, ed altri¹⁰, assimilabile per questo ambito a quello dei due Ferdinando, rientra nella medesima ottica che aveva spinto l'Accademia di Francia a Roma, intorno alla metà del Settecento, a produrre calchi in gesso dei marmi che venivano man mano ritrovati e dispersi col fiorente mercato antiquariale. Si desiderava quindi serbarne la memoria come strumento didattico per gli allievi, che comprendevano, per altro, anche quelli dell'Accademia di San Luca¹¹.

Che fossero importanti strumenti di apprendimento, equivalenti agli originali, è dimostrato, per esempio, dall'architetto Giuseppe Venanzio Marvuglia (Palermo 1729-1814) che, durante i suoi anni di formazione romana all'Accademia di San Luca, tra il 1755 e il 1759, disegnò dal vero circa 170 fregi e rilievi classici tra cui, mostrando indifferenza se fosse un originale o meno, un «aquila in gesso formata dal antico disegnata dal cavo che si conserva nelle stanze dell'Accademia di Francia»¹² (fig. 2). A scopi educativi, d'altro canto, sarà molto più in là, nel 1873, il di-

⁸ K. Schubert, *Museo, storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi*, Milano 2004, pp. 32-33.

⁹ Cfr. P. Palazzotto, *La realtà museale a Palermo tra l'Ottocento e i primi decenni del Novecento*, in *Enrico Mauceri* cit., pp. 227-237.

¹⁰ «La Cerere cit.», 31 gennaio 1838, p. 2: «Statue e Busti in Gesso/ 1. Statua di donna sedente rappresentante Agrippina/ 2. Altra di donna in piedi rappresentante Eumachia/ 3. Altra rappresentante Livia/ 4. Statua di uomo, rappresentante Druso/ 5. Altra, rappresentante Aristide/ 6. Statua di donna, rappresentante Venere Callipiga/ 8. Statua di uomo, rappresentante Apollo/ 9. Busto di donna, rappresentante Roma/ 10. Altro di uomo, rappresentante Marco Aurelio/ 11. Altro rappresentante Marco Aurelio Carino/ 12. Testa di Giove/ 13. Testa del Cavallo Columbrano./ Commestibili, ed altri oggetti antichi carbonizzati/ 1. Fichi/ 2. Prugne/ 3. Pane/ 4. Grano/ 5. Carrubbe/ 6. Pignoli/ 7. Farro/ 8. Favette/ 9. Orzo/ 10. Spugne/ 11. Sapone/ 12 Tela».

¹¹ A. Mottola Molfino, *Il Libro dei Musei*, Torino 2003, p. 12.

¹² Archivio Palazzotto, Palermo, inv. 2247/39; cfr. P. Palazzotto, *I disegni dall'antico di Giuseppe Venanzio Marvuglia*, in *Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia (1780-1820)*, catalogo della mostra a cura di A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali, Roma 2007, pp. 71-80. Sull'Accademia del Nudo, connessa alle due istituzioni citate, cfr. L. Barroero, *I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno internazionale di studi (Bologna, 28-30 novembre 1984), a cura di D. Biagi Maino, Roma 1998, pp. 367-384.

rettore Antonino Salinas (1841-1914) a richiedere esplicitamente copie in gesso, come anche fotografie, delle principali sculture classiche in modo da ricostruire un panorama generale utile agli studenti di archeologia¹³.

Il ruolo cui è destinato il museo borbonico è, dunque, chiaramente indicato sia a partire dal legato Ventimiglia che successivamente in più occasioni. Esso si orienta nell'orbita di una paternalistica volontà governativa di offrire un adeguato panorama storico-artistico, sia agli studiosi e amatori di belle arti che, soprattutto, agli studenti e giovani artisti.

La didattica è sempre centrale, infatti, il museo nasce in funzione dell'Università e non ha, dunque, il compito esclusivo di rappresentare uno spaccato dell'arte siciliana, anche se ciò era comunque auspicabile. L'obiettivo delle istituzioni museali come questa, governate sotto l'egida del sovrano, era sempre basata su un paio di condizioni basilari che lo Schubert ben sintetizza: l'educazione di massa e la propaganda, ovvero la didattica e la gloria nazionale. In maniera alquanto paradossale, alcune delle istanze coltivate e diffuse a partire dal museo rivoluzionario del Louvre, e organizzate in modo sistematico da Napoleone, vennero assorbite e metabolizzate dai governi reazionari successivi alla Restaurazione, come a Napoli che certo è il modello di riferimento per Palermo¹⁴. Il museo può avere un ruolo disciplinare, come lo definisce Hooper-Greenhill, cioè farsi specchio e strumento della politica, seguire le sue indicazioni, irreggimentare culturalmente il popolo, a cui in maniera quanto più estesa possibile si rivolge, trasmettendogli valori¹⁵. Ovviamente non è che con questo si intende che i sovrani attuassero una politica culturale così sfac-

¹³ A. Salinas, *Del Museo Nazionale di Palermo e del suo avvenire. Discorso inaugurale per la solenne apertura della R. Università degli Studj di Palermo*, Palermo 1873, pp. 12-14, 65.

¹⁴ Il Real Museo Borbonico di Napoli fu progettato a partire dal 1777 e allocato nella sede dell'Università di Napoli e, a differenza di Palermo, raccoglieva una gran varietà di opere d'arte nonché la Biblioteca Borbonica, l'Accademia di Pittura e la Real Accademia Ercolanese. In sostanza era il polo culturale della città, e dunque del regno, con scopi di istruzione e di tutela (attraverso l'istituzione nel 1807 del Museo Reale e Sovrintendenza agli scavi del Regno) come a Palermo esercitavano la Regia Università e poi la Commissione di Antichità e Belle Arti. «L'antico obiettivo di dare prestigio a una casata dinastica attraverso la formazione e l'esposizione di collezioni d'arte si andava insomma articolando nei suoi contenuti culturali, in sintonia con quelle politiche di stampo illuministico che vedevano tra i compiti del monarca – assoluto sì, ma illuminato – quello dell'incivilimento della nazione», cfr. A. Milanese, *Museo Archeologico Nazionale. Un grande ed antico cantiere museografico*, in M.C. Mazzi, *In viaggio con le Muse. Spazi e modelli del Museo*, Firenze 2005, p. 101.

¹⁵ E. Hooper Greenhill, *I Musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente*, Milano 2005, pp. 199 e ss.

ciata come quella rivoluzionaria che, ad esempio, prevede la distruzione di opere d'arte che potevano portare gloria alla monarchia e mirò ad un'illustrazione sommamente anticlericale e repubblicana. Bastava una sottile operazione di propaganda in cui si evincesse che il re pensava al bene del suo popolo. Così, ad esempio, scrive «La Cerere», organo ufficiale del governo, nel 1823: «Dappoi che la munificenza del Re ha prestate tutte le agevolazioni per ingrandire la sfera delle utili cognizioni, ed il progredimento delle belle arti; questa Regia Università degli Studj, ha di tempo in tempo fatti degli acquisti, per cui andrà a rendersi, se non uguale almeno poco inferiore alle più rinomate delle altre Capitali d'Europa»¹⁶. Con questo corsivo alquanto ambizioso si stimolava l'orgoglio patrio e nazionalistico siciliano, vecchia spina nel fianco dei Borbone, ma questa volta sotto la tutela e la cura del governo legittimo¹⁷. Che l'obiettivo, reale o meno, di fare di questo museo una grande istituzione riepilogativa delle principali scuole nazionali, e non solo, fosse illusorio o quanto meno velleitario, sarebbe stato dimostrato dal cambiamento di rotta postunitario. Rimane però interessante la vanagloria nel voler competere con il medesimo spirito che contemporaneamente informava i grandi musei nazionali europei, dal Louvre borbonico al British, dalla nascente National Gallery al Regio Museo di Napoli e così via. Il museo era pienamente specchio della gloria della nazione: in questo caso, per alcuni, della nazione siciliana all'interno del Regno delle due Sicilie. Se si fa caso, questo percorso mentale era la logica conseguenza di una traccia lasciata dalle attività sistematiche di spoglio attuate da Napoleone che ora, per i grandi imperi europei, si traduceva in una corsa all'accaparramento dei più importanti ritrovamenti classici. Ricordiamo che solo una presa di posizione lenta ma decisa dell'autorità di tutela dei beni archeologici siciliani impedì che le metope selinuntine, ritrovate da due inglesi proprio nel 1823, finissero per l'appunto al British¹⁸. Anche se, secondo il Salinas, si dovette lottare per evitare che le stesse fos-

¹⁶ «La Cerere cit.», n. 10, 28 aprile 1823, p. 2.

¹⁷ Egual scopo ebbe il sostegno alla riscoperta delle radici normanno-sveve, cfr. P. Palazzotto, *L'architettura neogotica nella Sicilia occidentale nella prima metà del XIX secolo: le ragioni degli artisti e il ruolo della committenza*, in *Il Duomo di Erice tra Gotico e Neogotico*, atti della giornata di studi a cura di M. Vitella, Erice (Trapani) 2008, pp. 95-123.

¹⁸ Sul risalto giornalistico dato al ritrovamento delle metope cfr. P. Palazzotto, *Cronache d'Arte ne 'La Cerere' di Palermo (1823-1847)*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Milano 2007, pp. 130-131. Cfr. anche G. Lo Iacono e C. Marconi, *L'attività della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia*, parte I, 1827-1835, «Quaderni del Museo Regionale Antonino Salinas, supplemento», 3, 1997, *passim*.

sero portate a Napoli¹⁹, e questo la direbbe lunga sull'ambiguo, e forse poco sincero, atteggiamento del governo borbonico nel voler valorizzare le istituzioni siciliane quanto quelle napoletane.

Il principio di partenza, cui i Borbone si erano uniformati, era che un grande Stato avrebbe potuto garantire la migliore fruizione dei capolavori, dunque si utilizzava la stessa identica scusante fra le tante che i funzionari napoleonici coniarono per autoassolversi dalla colpevole confisca di beni artistici sui territori conquistati, cosa che come conseguenza aveva, per esempio, contribuito ad arricchire l'Accademia di Brera di Milano e le Gallerie dell'Accademia di Venezia.

L'articolo succitato, concettualmente coincidente con quanto detto sopra in quanto pienamente governativo, continuava così:

«Frattanto era noto, che la Sicilia produttrice di grandi genj, e doviziosa altre volte per le sue immense risorse, conteneva sparsi in diversi luoghi, e precisamente in quelli appartenenti a pubbliche corporazioni, delle opere di mani maestre, così nazionali, che straniere. *Queste opere, sia per la poca cognizione de' possessori, sia per la trascuranza di non interessati, e temporanei amministratori; sia infine per i difetti della località, dove collocati si trovano, vengono minacciati da un inevitabile deperimento; ed altronde: sparsi, mal conservati, e spesso sconosciuti, di niun vantaggio riescono agli artisti avidi di trarne profitto*²⁰. Raccogliere tutti questi pregevoli monumenti dell'arte nella pubblica Sala di Pittura, provvedere alla restaurazione, non meno, che alla conservazione di essi, esporli alla vista de' conoscitori; ed allo studio della gioventù, sarebbe stato utilissimo assunto; ed era infatti desiderio del Governo. Ma i riguardi per la proprietà privata, facevano ostacolo al vantaggio pubblico ...»²¹.

Dunque, se non fosse stato per il baluardo della proprietà privata, opportunamente citata, il brano poteva leggersi esattamente come un assunto giacobino che preludesse ad un esproprio forzoso. Si denunciava così la non pubblicità dei beni conservati dai religiosi, pubblicità intesa come disponibilità al pubblico, anzi agli ar-

¹⁹ A. Salinas, *Del Museo Nazionale* cit., 1873, p. 7.

²⁰ Il corsivo è mio.

²¹ Lettera del 17 aprile 1823 dei padri di S. Francesco di Paola al Luogotenente generale del Regno in Sicilia, principe Antonio Lucchesi Palli di Campofranco, «La Cerere cit.», n. 10, 28 aprile 1823, p. 2.

tisti, cosa che mostra una cattiva coscienza di fondo, visto che i più importanti musei palermitani erano quello di San Martino delle Scale dei Benedettini e il Salnitriano dei Gesuiti, come riconosciuto dal Salinas²². Vi si aggiungeva inoltre la diffusa ignoranza dei detentori che non offriva la legittima valorizzazione alle opere stesse e non ne garantiva neppure uno stato di conservazione adeguato. In realtà il testo era la premessa alla 'spontanea' offerta da parte dei minimi di San Francesco di Paola di quattro pitture della loro chiesa che, come scrivevano i frati, appartenevano alle «più rinomate scuole d'Italia e di Sicilia» e comprendevano un Girolamo Muziano, Filippo Paladini, Pietro Novelli e Vincenzo da Pavia. Si trattava esattamente, come scrissero i padri, di un *Sant'Andrea Apostolo* ritenuto di scuola fiorentina ed infine attribuito al Muziano (fig. 3), una «mezza figura incognita» di Pietro Novelli, una *Madonna col Bambino e i santi Francesco di Paola e Oliva* di Vincenzo da Pavia e un *San Michele Arcangelo* di Filippo Paladini, del 1601²³.

Altri ordini religiosi contribuirono poi a quella che apparve una gara, non si sa a questo punto quanto sincera o incentivata. Così, giusto per dare un'idea accennando ad alcuni episodi, per esempio da San Francesco d'Assisi giunse la *Madonna col Bambino* di Bartolomeo da Camogli (1346), tratta però non dalla loro chiesa ma dall'antica confraternita di San Nicolò lo Reale e, dopo il terremoto del 1823, una *Madonna con san Francesco orante* e il *San Giorgio e il drago* di Antonello Gagini²⁴; dalla sesta casa dei padri di San Carlo fu «spontaneamente rilasciata» la tela con *San Pietro in Vincoli* di Novelli²⁵; dalle stanze di sagrestia della chiesa di San Nicolò alla Kalsa giunsero tre tavole richieste al Senato di Palermo che aveva il patronato sulla parrocchia, mentre, pare nel 1827, dai frati minori della chiesa di Santa Maria degli Angeli della Gancia fu proposta la cessione dello *Sposalizio della Vergine* di Vincenzo da Pavia in cambio di un'elemosina di 700 lire, che però non venne concessa²⁶. L'uso

²² A. Salinas, *Del Museo Nazionale* cit., 1873, p. 5.

²³ «La Cerere cit.», n. 10, 28 aprile 1823, p. 2. La tela del Muziano era data all'epoca anche a Sebastiano del Piombo, cfr. A.G. (A. Gallo), *Galleria delle R. Università di Palermo*, «Giornale di Scienze, Letteratura ed Arti per la Sicilia», I, 1823, p. 190.

²⁴ G. Meli, *Pinacoteca* cit., 1873, pp. 7-8.

²⁵ A.G. (A. Gallo), *Galleria* cit., 1823, p. 190.

²⁶ G. Meli, *Pinacoteca* cit., 1873, pp. 8-10; T. Pugliatti, *Da Napoli e Palermo* cit., 1981-1982, p. 20. Lo stesso nel 1843 sarebbe stato oggetto di sollecitazione al restauro da parte della Commissione di Antichità e Belle Arti; cfr. M. Guttilla, *Politica di tutela e cultura del restauro pittorico in Sicilia in età borbonica*, in *Riconoscere un patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico-artistico in Italia meridionale (1750-1950)*, atti del Seminario di Studi (Lecce, 17-19 novembre

dei religiosi di trasferire loro pitture in cambio di copie non era d'altronde inusuale, anzi al contrario riusciva piuttosto disinvolto e spesso ciò avveniva in occasione di visitatori del *Grand Tour*, artisti o collezionisti. Léon Dufourny, ad esempio, narra almeno due esempi di dispersione. Il 17 luglio 1789 si reca in cattedrale dove incontra lo scultore che sta realizzando i nuovi capitelli corinzi nell'ambito dell'attuale rinnovamento neoclassico; questi in seguito lo invita a visionare i lavori di Antonello Gagini (allora in deposito dopo lo smontaggio) e gli promette di fargliene avere qualcuno. Evidentemente era un atteggiamento consueto. Il 9 aprile 1792 lo stesso architetto francese scrive a proposito della tela dell'*Angelo Custode* del Domenichino che si trovava nella cappella Vanni in San Francesco d'Assisi e oggi nel Museo di Capodimonte. In quel caso, i Vanni appurarono che il dipinto poteva essere gradito al sovrano e di conseguenza gliene fecero dono; il re da parte sua dispose che ne venisse fatta una copia da Giuseppe Velasco²⁷.

Ulteriore elemento di interesse riguardo all'operazione di rilascio da parte dei Paolotti è che la proprietà delle pitture rimaneva formalmente dei padri, cosa che per altro fu da loro richiesta in maniera esplicita. Il museo acquisiva i dipinti come deposito e avrebbe provveduto a restaurarli e a far dipingere duplicati per la chiesa di provenienza, in modo che non fosse arrecato nocumento alla devozione popolare nelle stesse, come ebbe a precisare il Luogotenente Generale del Regno in Sicilia: «... ma perché la chiesa delle SS.LL. non sia privata delle immagini de' Santi, ch'essi quadri rappresentano, e non venga a diminuirsi a la modo la pubblica devozione, ho disposto, che sieno copiate esattamente da' nostri migliori artisti, pel quale oggetto ho passato gli ordini convenienti alla Commissione di Pubblica Istruzione, prescrivendole altresì, che sia annunziato con uno scritto sotto ciascuna pittura, esser dono delle SS.LL. per rimanerne durevole la memoria, e la proprietà»²⁸. D'altro canto fin dal 1822, con un rafforzamento nel 1839, erano state fissate alcune

2006) a cura di R. Poso, Galatina 2007, pp. 81-82. A seguire furono incamerati una tavola dalla chiesa dei Santi Giovanni e Giacomo al Capo venduta dai confrati «a vile prezzo», varie pitture dalla chiesa di San Pietro la Bagnara che si stava per demolire nel 1838, un dittico con i *Santi Vito e Castrense* donato dalla chiesa di San Vito di Monreale, un dipinto con *San Bonaventura* dal convento di San Basilio, un'*Immacolata* data a Vincenzo Marchese donata dalle suore del monastero delle Stimate e sette quadri dalla chiesa di San Giacomo (*Ibidem*, pp. 15-17, 20-21).

²⁷ L. Dufourny, *Diario di un giacobino a Palermo 1789-1793*, a cura di G. Bautier Bresc, Palermo 1991, pp. 406-407.

²⁸ Lettera del 19 aprile 1823 del principe di Campofranco, «La Cerere cit.», n. 10, 28 aprile 1823, p. 2.

norme a tutela delle opere d'arte del Regno, tra cui l'inamovibilità dai luoghi d'origine, salvo casi straordinari, cui comunque si doveva compensare con la realizzazione, per l'appunto, di una copia da collocare in sostituzione dell'originale²⁹.

A differenza dell'equanimità territoriale usata dai frati per la scelta, il dono reale del 1828 (che, ricordiamo, sembra si sia orientato all'interno degli scarti effettuati dopo il riordinamento di Camuccini nel 1826 al Real Museo Borbonico di Napoli) avrebbe privilegiato le opere italiane, con una certa distribuzione geografica per scuole, probabilmente con l'intento di coprire le più ampie lacune che erano state rilevate nella nascente raccolta palermitana: la scuola fiorentina con Vasari e Marco Pino, la bolognese con Lionello Spada, Annibale Carracci, la napoletana con Gargiulo, Spagnoletto, Andrea Vaccaro, Mattia Preti, Luca Giordano, Santafede, la romana con Maratti ed altri³⁰. La Sicilia, inevitabilmente, non era rappresentata se non da un «Bernardino siciliano», verosimilmente Giovan Bernardino Azzolino (1572-1645), e da un contemporaneo, Giuseppe Errante, morto nel 1821, trapanese di nascita ma romano di formazione³¹.

Ed ecco un'altra nota caratteristica di questo museo universitario e degli altri musei sette-ottocenteschi, la presenza di manufatti che oggi chiameremmo di arte contemporanea insieme a quelli più antichi. Anche questa è una qualità specifica che si riscontra al Louvre, soprattutto con la direzione di Dominique Vivant Denon dal 1802, e si connette perfettamente alle motivazioni volte alla crescita culturale del popolo³². Il museo era dunque uno strumento attivo rivolto al passato per la formazione del presente in una prospettiva futura innovativa ma rispettosa di ciò che erano considerati in quel preciso momento dei modelli ineludibili. Il già citato Antonio Lucchesi Palli principe di Campofranco, luogotenente generale del Regno in Sicilia e importante collezionista (fig. 4), scrisse, infatti, nello stesso 1823 che: «i gran modelli di Arti Belle sanno svegliare nella gioventù il sacro fuoco del genio, ed esser fecondi di altre opere insigni, che possono onorare non solo chi le produce, ma la patria ancora e l'ottimo sovrano, che le favorisce e protegge»³³. Nel 1825 a questo fine sarebbe stato istituito anche in Sicilia un concorso annuale di Belle Arti³⁴.

²⁹ P. Palazzotto, *Cronache d'Arte* cit., 2007, p. 131.

³⁰ Per l'elenco ufficiale cfr. Idem, p. 132, nota 29.

³¹ Idem, p. 132.

³² E. Hooper Greenhill, *I Musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente*, Milano 2005, pp. 215-216.

³³ Lettera del 19 aprile 1823 del principe di Campofranco ai padri di San Francesco di Paola, «La Cerere cit.», n. 10, 28 aprile 1823, p. 2.

³⁴ P. Palazzotto, *Cronache d'Arte* cit., 2007, p. 131.

Anche l'esiguo donativo di Ferdinando II nel 1838 sarebbe stato caratterizzato da dipinti del Cinque-Seicento con una buona rappresentanza di pittori dei Paesi Bassi e per la scuola italiana, oltre al manierismo di Marco Pino (fig. 5), sostanzialmente artisti di area napoletana (Vaccaro, Ribera, Preti)³⁵, inducendo il sospetto, al di là del fatto che certamente fossero gli artisti più ricercati al momento, che si volesse contestualmente affermare anche sulla piazza siciliana la centralità culturale partenopea (già ben caratterizzata nella collezione Haus), sempre a fini propagandistici. C'era però un'altra ragione che vide in prima linea proprio l'Università di Palermo. L'atto liberale non fu, infatti, esattamente spontaneo ma esito di una contrattazione, in seguito al parziale accoglimento di una supplica del 1833 degli «studenti di Belle Arti» dell'Università di Palermo. Con quella si volevano ricondurre in città tre opere della collezione Haus lasciate dal marchese al sovrano: i citati Vaccaro e Ribera e l'Antonello da Messina, trattenuto invece dal re e oggi al Museum of Art di Philadelphia³⁶.

Il museo della Regia Università, faticosamente andava dunque assumendo una sua precisa fisionomia e una certa significativa consistenza.

Ad incrementarla in maniera sostanziale, molto più in là, avrebbero provveduto le citate leggi eversive per mano dei Savoia che, paradossalmente, erano in linea con lo spirito che informava le velate minacce nei confronti degli ordini religiosi contenute nel brano de «La Cerere» (condite dalla rapacità che ne trasudava). Ecco dunque che, tra il 1866 e il 1867, la soppressione delle corporazioni religiose avrebbe portato ad un accrescimento smisurato delle collezioni, tramite l'inglobamento del museo di San Martino³⁷ e la sistematica spoliazione dei beni contenuti nelle chiese e conventi dei religiosi, della quale fu consulente Giuseppe Meli, componente della nuova commissione che lo amministrava.

³⁵ G. Meli, *Pinacoteca* cit., 1873, pp. 15-16.

³⁶ Sui tre dipinti cfr. M.G. Mazzola, *La collezione* cit., pp. 22, 43-47, 80-82, 92. Sulla consistenza delle donazioni di Ferdinando II, che compresero in tempi diversi anche altro genere di reperti, come le consuete copie in gesso di statue classiche, e sull'intera interessante vicenda, cfr. T. Pugliatti, *Da Napoli e Palermo...*, 1981-1982, pp. 22-23 e nota 43.

³⁷ G. Meli, *Pinacoteca* cit., 1873, p. 31; A. Salinas, *Del Museo Nazionale* cit., 1873, p. 21-24. Sia Meli che Salinas, ognuno per la sua parte, redassero il catalogo, cfr. G. Meli, *Catalogo degli oggetti di Arte nell'ex Monastero e Museo di S. Martino delle Scale presso Palermo*, Palermo 1870; A. Salinas, *Catalogo del Museo di S. Martino delle Scale presso Palermo*, Palermo 1870. Sul museo di San Martino cfr. anche *Wunderkammer siciliana alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Napoli 2001; R. Equizzi, *Palermo, San Martino delle Scale. La collezione archeologica. Storia della collezione e catalogo della ceramica*, Roma 2006.

Purtroppo però, come limpidamente registrato da Antonino Salinas, principale direttore postunitario, «l'abolizione degli ordini monastici, pel modo come fu eseguita, non fruttò alle raccolte pubbliche quanto avrebbe dovuto, e questo fu grave danno nazionale; ché l'ingordigia sacrilega de' rivenduglioli di antichità, ebbe ogni agevolezza di rubare tesori di opere d'arte che ora vanno confusi nelle collezioni estere, senza che alcun segno che additi la loro origine»³⁸.

Nel frattempo la gestione del museo fu sottratta del tutto alla giurisdizione universitaria e affidata alla Commissione di Antichità e Belle Arti³⁹, che si attivò per acquisire come nuova sede l'ex casa dei Filippini all'Olivella, oggi sede del Museo regionale archeologico. In realtà si sperò inizialmente che fossero stanziati fondi per la costruzione di un nuovo edificio *ad hoc* ma «la difficoltà di ottenere il denaro bisognevole fe' stimare miglior consiglio lo scegliere uno de' tanti monasteri soppressi. La scelta, è d'uopo confessarlo, non fu punto felice; ma di ciò devono forse accagionarsi quelle amministrazioni pubbliche le quali proclivissime a concedere monumentali edifizj, quando debbono servire a stanza di militai o uffici fiscali, non credono nell'ignoranza loro, che l'arte meriti pure i suoi riguardi»⁴⁰. Niente di nuovo sotto il sole, come si usa dire.

A quali nuovi principi museologici si sarebbe ispirato l'erede del Regio Museo Universitario, quasi cento anni dopo confluito nell'attuale Galleria regionale di Palazzo Abatellis? Quali contenuti sarebbero stati privilegiati e quali sarebbero state le finalità cui mirare? Il glorioso organismo, a testimonianza del suo importante ruolo in Sicilia, divenne museo nazionale, e con questa definizione assunse un carattere istituzionale che non poteva prescindere da un ruolo consequenziale. Questo inevitabilmente si sarebbe venato di coloriture ideologiche volte a rispecchiare il senso della ritrovata unità del popolo italiano e vide infatti il coinvolgimento delle classi borghese e aristocratica per arricchirlo e completarlo, anche perché il Salinas sarebbe riuscito ad innescare un crescente senso di appartenenza tra i palermitani

³⁸ A. Salinas, *Del Museo Nazionale* cit., 1873, p. 25.

³⁹ Sulla co-gestione preunitaria tra la citata Commissione alla Pubblica Istruzione e la Commissione di Antichità e Belle Arti vedi in particolare C. Bajamonte, *La collezione di Giuseppe Velasco e il Museo di Palermo nell'Ottocento*, Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo, collana diretta da M.C. Di Natale, Caltanissetta 2008, pp. 35, 82 nota 33.

⁴⁰ A. Salinas, *Del Museo Nazionale* cit., 1873, pp. 20-21. Salinas non riusciva a darsi pace per il fatto che la Cuba o palazzo Sclafani fossero affidate a forze militari, chissà cosa avrebbe potuto pensare dell'annosa questione degli spazi occupati nel Louvre o peggio a palazzo Barberini a Roma cento anni dopo?

e il museo: una «simbiosi tra territorio e museo»⁴¹. Il Museo Nazionale, inoltre, come auspicava il suo conservatore, si poneva in posizione preminente rispetto agli altri musei civici siciliani⁴², anche in forza del decreto del 3 maggio 1863 che aveva stabilito la destinazione a Palermo di tutti i beni archeologici scoperti nelle province di Palermo, Trapani, Agrigento e Caltanissetta⁴³. La fase di cui si era fatta promotrice la Regia Università degli Studi si era così definitivamente conclusa, un'altra profondamente diversa si affacciava con un complesso corredo di nuove problematiche. Il museo, come auspicato dal Salinas, avrebbe circoscritto i suoi contenuti all'ambito regionale ma avrebbe esteso le sue ambizioni nel voler riuscire a rappresentare tutte le arti della Sicilia nel corso della storia. L'entusiasmo verso questo obiettivo, convenire che nel Museo Nazionale, come e più del precedente, ci si potesse riconoscere in quanto parte specifica e peculiare di una complessa unità nazionale finalmente perseguita, e quindi con un'identità propria, avrebbe promosso una vera e propria gara, questa volta sì del tutto spontanea, ad accrescerne i contenuti con doni da parte di aristocratici ma anche della nascente classe borghese che vedeva nell'Unità la speranza di una svolta e di nuove affermazioni.

Dunque, solo in maniera apparentemente paradossale il Museo Nazionale avrebbe negato quella panoramica sulla nazione che invece il Museo Universitario perseguiva chiaramente⁴⁴. La conoscenza profonda della propria poliedrica storia, attraverso numerosi tasselli evocativi, avrebbe, infatti, meglio consentito di riconoscere le affinità, i debiti, come anche le differenze rispetto al resto della penisola ai fini di un reciproco rispetto egualitario nella nuova patria agognata.

⁴¹ L. Martorelli, *Alle origini della Galleria d'Arte Moderna*, in *Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Catalogo delle opere*, a cura di F. Mazzocca, G. Barbera, A. Purpura, Milano 2007, p. 2. I doni dei privati si susseguirono incessantemente in maniera più consistente del passato.

⁴² A. Salinas, *Del Museo Nazionale* cit., 1873, pp. 14-15.

⁴³ Idem, p. 19.

⁴⁴ Sulla conformazione e prospettive del Museo Nazionale postunitario cfr. P. Palazzotto, *La realtà museale a Palermo* cit., 2009, *passim*.



1. Ex sede della Regia Università degli Studi, oggi Facoltà di Giurisprudenza, Palermo
2. Giuseppe Venanzio Marvuglia, Disegno da un calco conservato all'Accademia di Francia a Roma, 1755-1759. Palermo, Archivio Palazzotto
3. Girolamo Muziano, *Sant'Andrea apostolo*, 1580-81. Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria regionale interdisciplinare



4. Giuseppe Patania, *Antonio Lucchesi Palli di Campofranco*, 1851. Palermo, Palazzo Reale
5. Marco Pino, *Conversione di San Paolo*, 1574.
Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria regionale interdisciplinare

Finito di stampare nel mese di novembre 2013
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore Srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it