



Storia & Arte nella scrittura

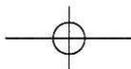
L'Archivio Storico Diocesano di Palermo
a 10 anni dalla riapertura al pubblico (1997-2007)

Atti del Convegno Internazionale di Studi

a cura di
GIOVANNI TRAVAGLIATO



Edizioni Ass. Centro Studi Aurora Onlus



Storia & Arte nella scrittura

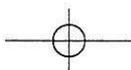
L'Archivio Storico Diocesano di Palermo a 10 anni dalla riapertura al pubblico
(1997-2007)

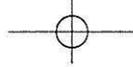
Palermo, Palazzo Arcivescovile - Palazzo Alliata di Villafranca
9 e 10 novembre 2007

Atti del Convegno Internazionale di Studi
a cura di Giovanni Travagliato



Edizioni Ass. Centro Studi Aurora Onlus





© 2008 Edizioni Centro Studi Aurora Onlus
Via San Marco, 105 • 90017 Santa Flavia (Pa)
<http://www.csaurora.it> • csaurora@csaurora.it

Progetto grafico e impaginazione
Roberto Miata

Caratteristiche

Questo libro è composto in *Adobe Garamond Pro* e *Palatino Linotype*; è stampato su *Nome della Carta* da 000 g/mq delle *Nome della Cartiera*; le signature sono piegate a sedicesimo (formato rifilato 17 x 24 cm) con legatura in brossura e cucitura a filo refe; la copertina è stampata su *Nome della Carta* da 000 g/mq delle *Nome della Cartiera*.

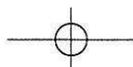
Tutte le fotografie, salvo dove specificato, sono di Roberto Miata.
L'editore è disponibile ad assolvere i propri impegni per eventuali diritti di riproduzione qui non contemplati.

Storia & arte nella scrittura : l'Archivio storico diocesano di Palermo a 10 anni dalla riapertura al pubblico (1997-2007) : Palermo, Palazzo Arcivescovile-Palazzo Alliata di Villafranca, 9 e 10 novembre 2007 : atti del convegno internazionale di studi / a cura di Giovanni Travagliato – Santa Flavia : Associazione centro studi Aurora, 2008.

ISBN 978-88-95823-04-1.

1. Palermo – Archivio storico diocesano – Attività – 1997-2007 – Congressi – 2007.
2. Archivi ecclesiastici – Collezioni d'arte. I. Travagliato, Giovanni <1971->. 026.282 CDD-21 SBN Pal0215549

CIP - *Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"*



IL "FONDO POTTINO-COLLURA".
PER UNA STORIA DELLE COLLEZIONI DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO

*Pierfrancesco Palazzotto**

La comunicazione, che mi è stata gentilmente richiesta, ha lo scopo di informare i partecipanti del convegno su un fondo non particolarmente esteso, che è fruibile presso l'Archivio Storico Diocesano la cui apertura oggi qui celebriamo. Si tratta di 16 faldoni che contengono numerose carte sciolte di vari argomenti ma tutti attinenti direttamente o indirettamente al Museo Diocesano di Palermo e alla storia della Chiesa palermitana.

Il materiale documentario si trovava in gran parte diviso tra la stanza già del direttore del Museo, monsignor Paolo Collura, gli attuali depositi (già vecchia direzione) e altri ambienti. È stato versato nell'Archivio Storico Diocesano un paio di anni fa e ha subito un primo sommario ordinamento cui ne seguirà a breve uno definitivo¹.

Prima di entrare nel vivo del tema, credo sia utile fornire alcune coordinate storiche sul museo, peraltro ai più note perché già oggetto di pubblicazione da parte di Maria Concetta Di Natale, che si occupa del museo incessantemente da oltre un ventennio.

Il Museo Diocesano di Palermo fu fondato nel 1927 dal cardinale arcivescovo Alessandro Lualdi (1906-1927) (FIG. 1), sulla base degli auspici espressi dai pontefici Pio X e Pio XI. In rappresentanza dell'Arcivescovo, fu presidente della deputazione amministrativa monsignor Guido Anichini, che si occupò del primo ordinamento, stilando anche una breve guida nello stesso anno².

Come si presentava allora il museo? Quali erano i suoi scopi e la consistenza delle collezioni? Anche questo è reso ben chiaro dalla Di Natale che pubblica alcune fotografie di quell'allestimento e riporta le parole tratte dai testi dell'Anichini. Il monsignore sottolineava che l'obiettivo precipuo del museo palermitano fosse quello di preservare i beni della Chiesa a rischio dispersione, per i più vari motivi, e valorizzarne il ruolo nel corso dei secoli all'interno della vita civile della società tutta³. Sembra dunque che, nonostante la novità del tema specifico, le problematiche del nuovo museo rispondessero esclusivamente ad esigenze piuttosto datate, cioè di stampo ottocentesco: conservazione ed esposizione ai fini della valorizzazione; cosa che d'altro canto caratterizzava nell'insieme quasi tutte le realtà museali italiane, come osservato nella voce "Museo" dell'Enciclopedia Italiana edita dalla Treccani nel 1934⁴.

Ma quali erano, per citare Anichini, i «documenti delle benemerenze»⁵ della Chiesa che questi aveva a disposizione in modo da allestire convenientemente il museo nelle sale nel Palazzo Arcivescovile concesse a quello scopo?

Innanzitutto si avevano a disposizione i marmi della Cattedrale che da oltre un se-

colo si trovavano stipati nei magazzini della stessa fabbrica e avevano parzialmente rivisto la luce tramite le riproduzioni volute da Gioacchino Di Marzo nel suo studio sui Gagini intorno al 1880⁶. Essi non erano solo quelli già facenti parte della grandiosa distrutta tribuna presbiteriale di Antonello Gagini (dal 1510), ma nel complesso tutto ciò che fu dismesso in occasione del nuovo assetto neoclassico. Dunque, altri rilievi rinascimentali ma anche numerose incrostazioni barocche, tra cui, non ultime, le decorazioni a commesso marmoreo policromo della cappella di Santa Rosalia⁷. Va ricordato che più di 25 anni prima Enrico Mauceri, nella rivista "L'Arte" diretta da Adolfo Venturi, auspicava la creazione di un museo dell'Opera del Duomo radunando quelle sculture «sparse oggi da per tutto, nella chiesa, nella cripta, nei magazzini e perfino nei fondi privati delle vicinanze della città»⁸. La sua ambizione si fondava però esclusivamente su motivazioni culturali di natura storico-artistica, nulla a che vedere, dunque, con gli obiettivi del futuro museo.

A questo nucleo principale furono aggiunte pitture ed opere d'arte decorativa di pertinenza del palazzo o lì pervenute in dono, o ricoverate per la distruzione della sedi originarie e per motivi di tutela. Alcuni esemplari si riconoscono nelle foto d'epoca⁹ o sono descritte nella guida dall'Anichini, ad esempio la portantina settecentesca del cardinale Pietro Gravina di Montevago (1816-1830), le porte dipinte rococò dono della famiglia Spinelli provenienti dall'edificio palermitano in contrada "Barone della Scala" (rispettivamente sala D e F)¹⁰, il pastello raffigurante papa Pio VII donato dal maestro cappellano della Cattedrale Giuseppe Palazzotto nel 1915, come vi si legge nel retro, ed esposto nella sala della direzione¹¹, il ritratto di papa Leone X copia da Raffaello di Annetta Turrisi Colonna (donato dal figlio Girolamo Settimo principe di Fitalia al cardinale Lualdi)¹², i paliotti ricamati della chiesa di Santa Rosalia, distrutta nel 1917 per la costruzione della via Roma (sala F)¹³ e, forse immediatamente dopo l'apertura del museo, grazie al successo che dovette riscuotere, un rilievo cinquecentesco in marmo con *San Martino che dona le vesti al povero*, donato da Nino Basile, e il *Cristo deposto* in ceroplastica di Anna Fortino, donato dall'avvocato Guido Russo Perez¹⁴.

Forse annoverabile tra le più recenti acquisizioni, finalizzate all'allestimento del museo, o semplicemente assunta in casuale coincidenza temporale con la sua apertura, era la tavoletta dei *Santi Oliva, Venera, Elia e Rosalia*, dono del conte Salvatore Tagliavia, che Anichini scelse per la copertina



FIG. 1 – Palermo, Museo Diocesano, O. Tomaselli, Ritratto dell'arcivescovo Alessandro Lualdi, 1927? (foto di Cristian Di Caccamo).

LA MEMORIA SUPERSTITE

della guida, poiché a mio parere, secondo i dati allora conosciuti, era cronologicamente l'opera più significativa del museo e inoltre, come lui stesso scrisse, vi si ammirava «la più antica immagine di S. Rusulia»¹⁵. Dunque, in quel momento era «indubbiamente il cimelio più pregevole del Museo Diocesano»¹⁶. D'altro canto, ancora non erano presenti in collezione, per dirne alcune, le opere normanne come il mosaico con la *Madonna orante* dalla Cattedrale e la *Madonna della Perla* dalla chiesa del Cancelliere, che compariranno rispettivamente nelle guide del 1952 e del 1969¹⁷, mentre la *Madonna della Spersa* sarebbe stata incamerata solo nel 1975 dalla chiesa di San Nicolò all'Albergheria¹⁸ e, per dire di opere storicamente significative, la tela di Vincenzo La Barbera con la prima *Santa Rosalia* ufficiale voluta dal Senato di Palermo nel 1624 sarebbe stata depositata nel 1934¹⁹. Proprio per sopperire alla mancanza di pitture di alto livello, il museo fu arricchito all'atto dell'apertura e negli anni seguenti²⁰ da un notevolissimo deposito di manufatti del Museo Nazionale, poi Galleria Regionale della Sicilia, per i buoni uffici del direttore Enrico Brunelli²¹. Così, allora, vi si poterono ammirare opere di Giorgio Vasari (FIG. 2), Marco Pino, Girolamo Muziano²², Bartolomeo Schedoni²³ e di altri artisti non siciliani, ma anche opere locali tra cui la *Santa Cecilia* di Antonio Alberti detto 'il Barbalonga'²⁴ (queste tele tutte nella Sala D e provenienti dalla *Sala delle Scuole non Siciliane* del Museo Nazionale), le famose maioliche di censo raccolte da monsignor Lagumina, già conservatore dello stesso Museo Nazionale prima di divenire vescovo di Agrigento (depositate al Diocesano nel 1929 ed esposte lungo la scala interna e nella Sala

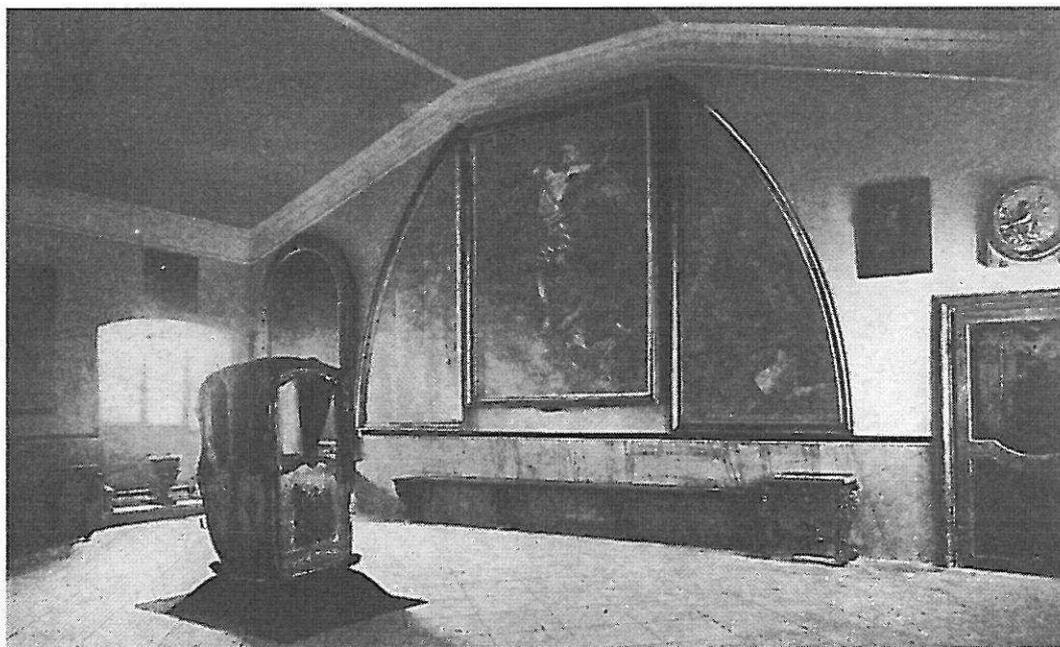


FIG. 2 – Palermo, Museo Diocesano, Sala D, 1927 (foto d'archivio).

del Lucernario)²⁵, e la tela con il prospetto meridionale della Cattedrale di Palermo prima delle trasformazioni settecentesche, che si trovava in una sala del Museo Nazionale dedicata alle vedute all'epoca dell'allestimento di Antonino Salinas²⁶.

Proprio dalle rare fotografie conservate nell'Archivio Storico Diocesano all'interno del fondo Pottino-Collura e dalle descrizioni della guida non sembra che, nonostante i probabili intendimenti ordinatori di Anichini, il museo avesse un rigoroso criterio cronologico o tematico, per quanto alcune sale portassero un nome, come quella 'della Rinascenza' (la sala C). Il materiale, distribuito dunque in sei ambienti più alcune adiacenze (A-F, Direzione) cui si accedeva dal primo cortile²⁷, appariva piuttosto ammassato con caratteristiche tipicamente ottocentesche, tra cui la usuale divisione tra sculture e pitture, l'inserzione ancora superficiale, per quanto interessante, di manufatti di arte decorativa e un criterio principalmente estetico,

nei limiti degli spazi e delle possibilità concesse all'epoca. Dalle note della guida si rileva anche la mancanza di competenza specifica dell'Anichini che si riflette in attribuzioni e datazioni improbabili nonché in accostamenti non corretti tra opere²⁸.

Ben diverso sarà il museo di monsignor Filippo Pottino (1889-1973), altro protagonista del fondo d'archivio (FIG. 3). Questi fu nominato direttore dall'arcivescovo cardinale Luigi Lavitrano (1928-1945), forse nel 1932, mentre nel 1930, in assenza dell'Anichini non più residente a Palermo, sembra che l'incarico fosse ricoperto da monsignor Enrico Perricone²⁹. Il ruolo di Pottino fu particolarmente impegnativo nel dopoguerra. Come nota ancora la Di Natale, il museo abbisognò di una totale revisione dell'ordinamento, con più accurati criteri selettivi, anche per le ben differenti condizioni in cui si veniva a trovare. A quell'epoca, infatti, alle collezioni già citate alquanto esigue si era aggiunta la marea di opere salvate dai bombardamenti anglo-americani, alcune delle quali ricoverate in tempo presso il monastero di San Martino delle Scale. Monsignor Pottino dimostrò di essere capace di gestire questo importante incarico con preparazione e competenza, che gli venivano d'altro canto dai numerosi ruoli che ricopriva in significative istituzioni culturali palermitane e da interessi storico-artistici più pregnanti di quanto non fossero per Anichini. Fu infatti nel corso della sua vita socio dell'*Accademia*



FIG. 3 – Mons. Filippo Pottino (foto d'archivio).

LA MEMORIA SUPERSTITE

di Scienze Lettere ed Arti, segretario generale della *Società Siciliana di Storia Patria*, direttore dell'Archivio di Stato di Palermo, docente universitario di Paleografia e Diplomatica e autore di testi pertinenti ai suoi insegnamenti ma anche di storia dell'arte siciliana dal Medioevo all'Ottocento, con interventi, tra gli altri, sui mosaici di Monreale, su Pietro Novelli, su stucchi serpottiani e sullo scultore Antonio Ugo³⁰.

Come si è detto, a differenza di Anichini, Pottino in questa fase ebbe a disposizione un consistente patrimonio d'arte i cui numeri egli stesso enuncia con soddisfazione nella guida data alle stampe nel 1969: 160 dipinti dal XII al XIX secolo, 40 tra incisioni, stampe e disegni, 20 statue marmoree e 10 lignee, venti formelle marmoree a rilievo, 15 paliotti, un centinaio di mattonelle maiolicate e tanto altro³¹. Il museo si estese nel nuovo corpo di fabbrica fatto edificare dal cardinale Lavitrano nel secondo cortile del Palazzo Arcivescovile per accogliervi inizialmente le aule scolastiche dei seminaristi (si accedeva dunque dall'attuale ingresso con ascensore per gli uffici di Curia e si usciva dall'antico ingresso del 1927 nel primo cortile) e venne collegato alle vecchie sale trasformando una terrazza in loggiato coperto, tuttora esistente. Dunque nel 1952, anno dell'apertura, si raggiunsero una ventina di sale che, però, offrivano problemi museografici per non essere state pensate *ab origine* con tale destinazione d'uso³². Ad esempio, sia al primo sia al secondo piano era necessario fare un percorso a ritroso per proseguire la visita, creando i presupposti per ostacoli nel libero fluire del flusso di visitatori. L'attenzione al circuito museale era però già oggetto di dibattiti altrove, tant'è che Maria Accascina, a fronte del medesimo problema nel vecchio Museo Nazionale, aveva affrontato e in parte risolto la questione³³.

Pottino, conscio dei difetti che, nonostante i suoi sforzi, ancora rilevava nella sistemazione definitiva, scriveva che l'ordinamento era stato effettuato nei limiti del possibile per problemi distributivi degli spazi, nonché di illuminazione degli stessi e che in definitiva vi era solo «qualche raggruppamento omogeneo in successione cronologica» soprattutto al secondo piano³⁴. In effetti, le sale seguivano un percorso prevalentemente tematico con ambienti dedicati ad alcuni principali artisti siciliani o operanti in Sicilia (Mario di Laurito, lo 'Zoppo di Gangi', Pietro Novelli, i Gagini) ed altri intestati al culto di Santa Rosalia e alle opere d'arte decorativa. Il suo obiettivo, come scrive, era stato quello di offrire «in cotesta rassegna antologica un materiale vario che, sebbene lacunoso, disegna un vasto campo di studio delle varie manifestazioni dell'arte plastica e pittorica siciliana nei secoli e spunti di estetico godimento e di fruttuose meditazioni [...]. Pertanto, il museo assume valido interesse fra gli istituti di cultura artistica cittadini, costituendo un nobile saggio della fede viva delle generazioni che ci hanno preceduto nel tempo, fonte di elevazione spirituale del popolo e, per gli studiosi, materia per ricostruzioni storico-artistiche nel campo dell'arte sacra cittadina e in parte isolana»³⁵. Tra le righe della sua guida emerge che il monsignore aveva a cuore la realizzazione di un completo museo di storia dell'arte isolana (e non solo) che, se inevitabilmente coincideva con la storia della Chiesa palermitana, in moltissimi casi sembra mirasse soprattutto a farsi oggetto di studi storico-artistici. Da qui il rammarico per le lacune nella

collezione, derivante anche dalla visione ancora ottocentesca di un museo completo in tutti i suoi aspetti contenutistici, cronologici o stilistici. Anche la notazione sulle molte pitture del Sei-Settecento «di modesto livello», che per questo motivo erano state disposte al primo piano, come isolate dal restante e più importante complesso³⁶, rivelavano interessi prevalenti da studioso di storia dell'arte. Bisogna pur dire però che le problematiche meglio definite relative all'organizzazione dei musei diocesani, e sulla sostanziale differenza rispetto agli altri tipi di istituzioni museali, sono molto recenti³⁷, per cui avrebbe forse più sorpreso il comportamento opposto del conservatore che non quello messo in evidenza. Nota, infatti, Maria Concetta Di Natale che, in definitiva, l'esposizione curata da Pottino raggiunse una positiva sintesi tra diverse esigenze nell'offrire gran mole di materiale al pubblico con particolare attenzione per le arti decorative e in special modo per quelle che rientravano tra le attività liturgiche della Chiesa, indirizzando così il Museo Diocesano verso gli scopi di narrazione degli esemplari significativi della fede nel corso dei secoli. Eccelleva indubbiamente in questo senso la citata sala dedicata alla patrona della città Santa Rosalia³⁸. In conclusione, l'assetto museologico appare diviso in due grandi blocchi: il primo piano con le pitture citate da lui ritenute meno importanti e, a chiudere, la sala per la Patrona; al secondo piano vi era una migliore progressione cronologica, ma con pause, e la consueta divisione tipologica tra marmi e pitture. In questo modo era offerta ai visitatori la possibilità di fruire esclusivamente del secondo piano (che, a mio parere, il monsignore riteneva scientificamente più significativo) o anche solo del primo se interessati maggiormente alle rilevanze devozionali legate alla 'Santuzza' e alla pittura settecentesca isolana.

Agli inizi degli anni '70 del XX secolo giunse al museo Paolo Collura, che avrebbe preso progressivamente il posto di Pottino (morto nel 1973) e che inaugurò il museo nel 1972.

Monsignor Collura (1914 - 1997) è il secondo protagonista del fondo documentario conservato in questo Archivio e forse il principale, come vedremo (FIG. 4).

Anch'egli fu docente di Paleografia e Diplomatica all'Università di Palermo, come



FIG. 4 – Mons. Paolo Collura (foto d'archivio).

LA MEMORIA SUPERSITIE

si rileva dai suoi numerosi studi specifici conservati nelle biblioteche palermitane, e si appassionò sempre più nel corso del tempo alla storia dell'arte, per quanto, in verità, non raggiunse mai una competenza ai livelli del suo predecessore³⁹. Il suo impegno nell'ordinamento delle collezioni esposte al museo non fu particolarmente innovativo, ma volto al miglioramento di alcuni aspetti precedenti⁴⁰ e all'inserimento di talune opere che progressivamente arricchivano le collezioni come, pare, la lauranesca lastra marmorea di sarcofago con il *Giovane cavaliere giacente* proveniente dalla chiesa demolita intitolata ai Santi Giovanni e Giacomo a Porta Carini, mai citata esplicitamente nelle guide precedenti e fotografata in un articolo de "L'Ora" dedicato all'apertura del museo e scrupolosamente conservato da monsignor Collura⁴¹. Per comprendere uno degli aspetti prevalenti di questo fondo, ricordiamo che nel 1969 avvenne il furto della famosa *Natività* di Caravaggio dall'oratorio palermitano di San Lorenzo e, due anni prima, quello della *Madonna di Valverde* di Pietro Novelli dalla chiesa eponima, che il Pottino riuscì però a recuperare⁴². Scoppiò insomma l'emergenza salvaguardia, molto più pressante che nei decenni precedenti, in quanto il pericolo a quel punto non dipendeva più solo dallo stato di conservazione dei contenitori monumentali. I furti d'arte erano ormai all'ordine del giorno e la Chiesa palermitana si trovò del tutto indifesa. Nel fondo documentario si incontrano, così, epistolari con i quali i parroci o rettori delle singole chiese o oratori denunciano la debolezza dei sistemi di anti-intrusione meccanica, la facilità di accesso negli stessi siti, avvertono dei rischi e puntualmente purtroppo le facili previsioni si avverano con manomissioni e sottrazioni di beni⁴³.

Si veda a questo proposito come esempio la lucida cronistoria della chiesetta degli Angelini o 'del Piliere', attraverso la sequenza di lettere scritte dal rettore, monsignor Bottari, a partire dal febbraio del 1972, per segnalare intrusioni nelle case di proprietà dei Whitaker, addossate alla chiesa e dunque possibile testa di ponte. Ne seguirono altre due, la prima nel settembre 1973, che comunicava i previsti e continui scassi in chiesa, e la seconda nel marzo del 1974 che sottolineava lo stato delle cose ancora irrisolto a due anni dalla iniziale denuncia⁴⁴. Il fondo è purtroppo ricco di riferimenti analoghi, come l'effrazione nella chiesa di Sant'Andrea degli Aromatai nel 1971 che consigliò al parroco di San Giacomo la Marina, allora con sede nella chiesa della Madonna del Lume, di trasportare colà alcune opere⁴⁵.

I referenti delle denunce erano quasi sempre la Curia, nei suoi specifici organi amministrativi, la Soprintendenza alle Belle Arti e la Questura. Da parte sua Collura sembrò avere ben chiari i problemi e come in parte prevenirli, ma non riuscì, in effetti, a gestire tutto compiutamente, anche perché sembrò carente di risorse umane ed economiche. Dalle carte pare che avesse buone idee ed intenzioni, ma senza un'organizzazione ben strutturata di supporto la buona volontà non poteva avere ottimi esiti, come purtroppo non ebbe.

Sull'attività di Collura in questi frangenti, dunque, cosa si ricava dalle carte? Innanzitutto appare che al monsignore fosse presente il fondamentale ruolo della prevenzione, attuabile sostanzialmente con l'incameramento delle opere a rischio nei depositi del

Museo Diocesano da lui diretto, come vedremo più avanti. Inoltre, spesso sembra svolgere indagini su alcune realtà chiedendo ai gestori notizie sulla sicurezza dei siti e, soprattutto, se le opere fossero fotografate. L'attenzione verso la fotografia come documento identificativo è degna di rilievo e viene talvolta da lui stesso supplita con dettagliate descrizioni iconografiche di pitture, per quanto talvolta pittoresche o fantasiose, in cui emerge la mancanza di una solida formazione storico-artistica. Ma dobbiamo, a sua scusante, immaginare che operasse in un periodo di continue emergenze ed in maniera caotica.

Ecco, questa è forse la chiave che può offrire questo fondo: esso rappresentava da parte di Collura un tentativo di mettere ordine nel caos generale dei beni culturali ecclesiastici a Palermo. Lo si desume innanzitutto dalle cartelle che individuano le varie chiese della Diocesi ordinate alfabeticamente. Esso è un embrione di catalogazione sistematica. In ogni cartella si trovano ritagli di giornale, quasi sempre di Rosario La Duca che all'epoca teneva delle frequenti cronache sui monumenti della città in degrado, epistolari che interessavano quei monumenti (facenti spesso capo alla *Commissione di Arte Sacra* di cui si tratterà oltre) ed altre annotazioni relative alle opere d'arte ivi contenute⁴⁶. Sembra che il monsignore visitasse le chiese annotando i manufatti che riteneva più a rischio sottrazione o perché interessanti per il museo⁴⁷, ed anche che fosse molto attento al mercato antiquario⁴⁸.

A ciò si aggiungono due pile di cartoncini che, sempre in ordine alfabetico, erano utilizzati soprattutto per annotazioni bibliografiche e per riferimenti storico-artistici. Mentre le cartelle soddisfacevano in prima istanza le necessità del funzionario per la tutela dei beni, i cartoncini venivano probabilmente impiegati per adempiere alla veste di studioso ma anche di direttore del museo, attivo nella ricostruzione della storia delle opere d'arte lì conservate.

E questo è un altro nodo saliente che le carte del fondo aiutano in parte a sciogliere: la storia delle collezioni, ovvero la provenienza dei manufatti presenti nel Museo Diocesano. Ciò che notai subito nel 1998, al mio ingresso come addetto nell'Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi e al museo allora ancora chiuso, e certamente verificato da chi mi aveva preceduto, Maria Concetta Di Natale e Maurizio Vitella, fu la generale mancanza di dati e informazioni su gran parte delle opere raccolte. I luoghi d'origine, ad esempio, colpevolmente erano segnate in una minoranza di casi. Se fino alla consultazione del fondo Pottino-Collura attribuisco la responsabilità proprio a quest'ultimo, alla visione delle carte mi è apparso un panorama con sfumature differenti. Collura in pratica tentò proprio di venire a capo di questa enorme massa di opere che in maniera evidentemente disordinata e superficiale erano giunte o pervenivano al Palazzo Arcivescovile e venivano in breve tempo o destinate ad altri siti sacri, per la giusta rinnovata fruizione in senso devozionale, o rimanevano incamerate nei depositi. Di certo, per i motivi di scarsa collaborazione che si è immaginato, Collura non fu evidentemente capace di gestire tutto questo, e il risultato è purtroppo quello che noi oggi osserviamo. In particolare, l'opera di Collura fallì in quello che doveva essere un pilastro portante del museo, cioè l'inventario che, forse, fu proprio lui a redigere per la prima volta insieme alle eti-

LA MEMORIA SUPERSITIE

chette metalliche che oggi si riscontrano. Esso, infatti, spesso è lacunoso e frammentario, ve ne sono peraltro due copie ma con indicazioni differenti e, soprattutto, il monsignore era solito cambiare il numero alle opere per vari motivi, con la conseguenza che il registro presenta molti doppi e contraddizioni.

L'errore ancora più grave era di usarlo come strumento di lavoro, per cui ora non si sa più ciò che era certo e ciò che invece erano annotazioni relative a sue ipotesi⁴⁹.

Ciononostante, non mancò la buona volontà; per fare un esempio emblematico: nella cartella relativa alla Casa Diocesana di Baida sono degli appunti riconoscibili autografi del monsignore, che vi si reca con la precisa volontà di registrare tutte le opere lì presenti, sia recuperandovi immagini a stampa degli ambienti dove segnala a penna i beni, sia descrivendoli su alcuni foglietti sciolti. Ecco, in questi spesso è la scritta «proveniente da...»⁵⁰, con i puntini di sospensione. Come si può interpretare ciò? Semplicemente le opere dovettero essere portate a Baida senza che vi fosse un dettaglio verbale, a meno che questo non salti fuori con l'analisi scrupolosa del fondo, e Collura, consapevole dell'importanza documentaria della provenienza, ma non essendone al momento a conoscenza, si riprometteva di prendere informazioni in seguito. Ciò non avvenne, in questo come in altri casi. Altrove, per esempio, annota senza data in un foglietto: «Chiesa parr. S. Curato d'Ars Borgo Olivio, Il Crocifisso ligneo proviene da chiesa di S. Ant. Ab. In Villabate»⁵¹ (FIG. 5).

Tra le medesime carte però vi è un altro interessante appunto a proposito della

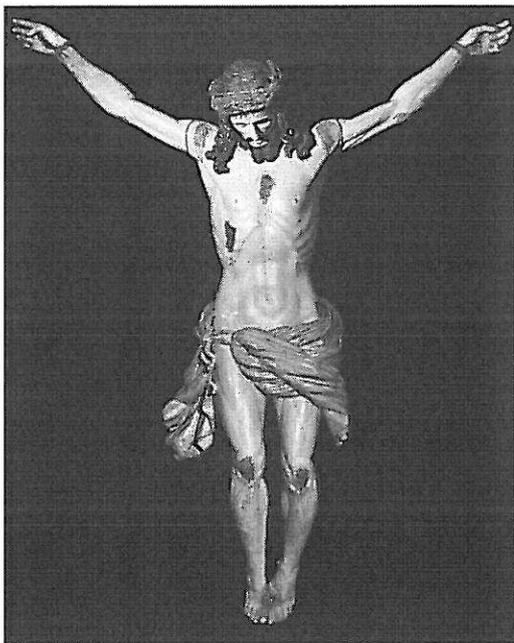


FIG. 5 – Palermo, Chiesa di San Giovanni Maria Vianney, ignoto scultore, Crocifisso, XVIII secolo (foto di Mauro Sebastianelli).



FIG. 6 – Palermo, Oratorio di Santa Caterina all'Olivella, Fontana nel cortile, XVIII secolo (foto dell'autore).

fontana proveniente dall'oratorio di Santa Caterina d'Alessandria all'Olivella: «già sul pozzo della casa detta di S. Rosalia: stava per essere trafugata dall'appaltatore con la compiacenza e noncuranza della Soprintendenza ed a stento salvata», ed ancora, «vaso di terracotta invetriato di colore viola, l'unico ad essere salvato: stava attorno alla fontana predetta. Tutti gli altri vasi rubati come sopra»⁵² (FIG. 6). Ciò delinea bene il senso della missione di tutela dei beni della Chiesa che Collura sentiva di avere, e ne disegna di conseguenza una figura ammirevole⁵³.

Queste semplici note rappresentano, così, una fonte primaria fondamentale, proprio per l'assoluta mancanza di altra documentazione. Tutto starà ad interpretare i dati incrociandoli con le opere presenti, ad esempio, nei depositi, cosa che conto di fare in maniera sistematica in seguito, contestualmente al nuovo inventario.

Faccio altri esempi dei frutti di questo piano di lavoro. Nella cartella sulla chiesa della Madonna di Monserrato al Castellammare, distrutta con la Seconda Guerra Mondiale, è uno dei tipici foglietti sciolti di Collura che era un cultore degli stessi, come si è visto, prima ancora dell'avvento dei 'pizzini' legati all'immaginario mafioso. Vi sono segnati i soggetti degli affreschi di Pietro dell'Aquila, e ciò pone dei seri problemi di interpretazione da approfondire, visto che la chiesa avrebbe dovuto già essere demolita, ed inoltre in alto è annotato il nome di quella che sembra una laureanda, forse autrice di una tesi sull'argomento. Proseguendo, vi si legge la presenza della statua lignea della *Vergine di Monserrato*, oggi esposta al Diocesano nella *Sala del Tardomanierismo* (inv. 233), e «ai lati della nicchia due statue dipinte: quella di S. Idefonso e S. Isidoro»⁵⁴, cosa che sembra una descrizione ancora delle opere *in loco*, a meno che non siano notizie tratte dalla tesi o da fonti precedenti alla demolizione, come, in effetti, Collura sembra spesso fare. Infine scrive: «due statue di S. Benedetto e S. Scolastica»⁵⁵. Queste potrebbero identificarsi con le statuette lignee di identico soggetto oggi al Museo Diocesano (inv. 256, 263), di cui non era nota la provenienza e che fanno da riscontro a quelle marmoree, analoghe (inv. 369, 372), che il monsignore nella sua guida riferiva provenienti dalla chiesa del Cancelliere⁵⁶. L'associazione tra le sculture citate dal Collura e quelle lignee del museo è, certo, solo un'ipotesi di studio, ma può dare l'idea del materiale su cui operare. Infatti, dagli anni '30 del Novecento sembra che vi sia stata una notevole movimentazione delle opere da chiese della Diocesi verso altre chiese o verso il museo. Un documento del medesimo fondo riporta, ad esempio, che nel 1917 i beni del convento e chiesa di Santa Chiara passarono ai Salesiani, ma nel 1932 molti oggetti furono portati al Diocesano, come raccontano alcuni appunti di Collura. In particolare, egli cita la statua di *S. Restituta* dei Gagini, esposta con l'attuale allestimento nella *Sala della Tribuna* (inv. 96), una *S. Chiara*, probabilmente la «mediocre statua» esposta a pianterreno nel 1952⁵⁷, che però non fu nemmeno inventariata (FIG. 7) e di cui dunque non si conosceva la provenienza esatta, oggi risolta, e una tela «che raffigura la Madonna e l'Infante» del XVIII secolo, da individuare, ammesso che si trovi ancora nelle collezioni del Palazzo Arcivescovile.

Difatti, il grosso problema è oggi quello di ricostruire l'itinerario dei pezzi tran-

LA MEMORIA SUPERSTITE

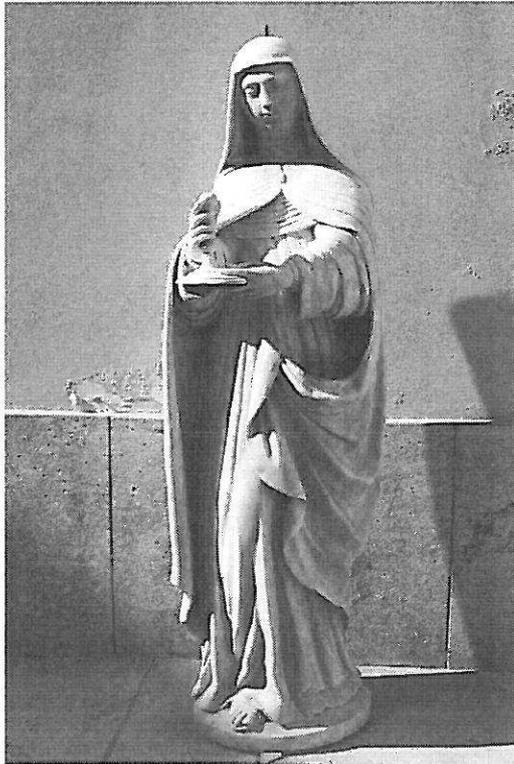


FIG. 7 – Palermo, Palazzo Arcivescovile, ignoto scultore, Santa Chiara, inizi del XVII secolo (foto dell'autore).

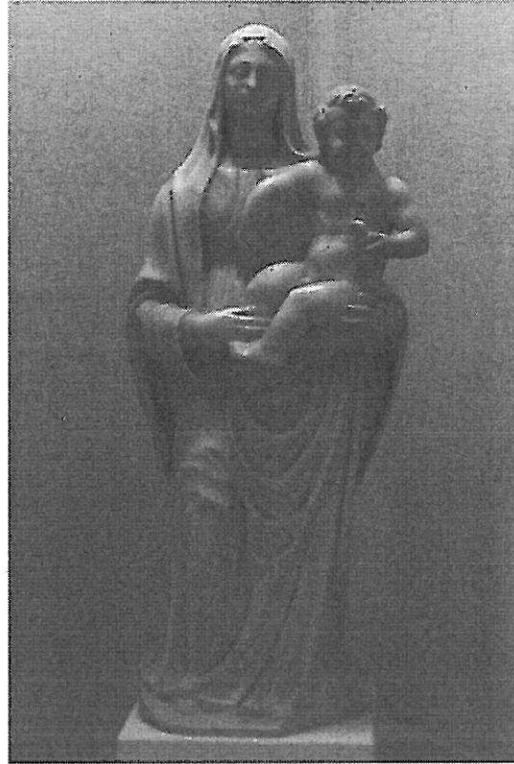


FIG. 8 – Palermo, Palazzo Arcivescovile, ignoto scultore, Madonna col Bambino, XVI secolo (foto dell'autore).

sitati al museo, molti dei quali ormai di difficilissimo, se non impossibile, reperimento⁵⁸. Da Santa Chiara proviene anche la tela di Novelli con la *Deposizione* (in origine pala d'altare della chiesa della *Soledad* in via Rua Formaggi), che era stata custodita dalla Soprintendenza alle Gallerie e nel 1951 venne richiesta indietro dal direttore dell'Orfanotrofio Salesiano che nel frattempo aveva risistemato la chiesa.

L'opera non fu eccezionalmente restituita dal Pottino, adducendo precise motivazioni, ed oggi è esposta al museo nella *Sala Novelli* (inv. 58)⁵⁹.

Rappresentativo dei *tours* di opere all'interno della città è il caso del Monastero della Pietà. Del 1932, innanzitutto, è una lettera di Pottino al Soprintendente all'Arte Medievale e Moderna per la Sicilia in cui chiede che una «statuina marmorea quattrocentesca raffigurante la Madonna col Bimbo» venisse portata al Diocesano adducendo motivazioni relative alla custodia e alla fruizione pubblica⁶⁰. Segue il *nulla osta* di Francesco Valenti sul finire dello stesso anno, ma dell'opera non vi è alcuna traccia inventariale, per lo meno con questa provenienza. Potrebbe forse trattarsi della statuina (inv. 183) che ora è in una nicchia del Palazzo Arcivescovile nel corridoio del secondo piano dal lato della nuova cappella (FIG. 8), ma è solo una mera ipotesi di studio⁶¹. Nel me-

desimo fascicolo è contenuto un verbale battuto a macchina non datato, se non per un appunto, forse di Collura, che ipotizza il 1934. Alla presenza del cardinale Lavitrano la priora del convento della Pietà, suor Giuseppina Bonanno, consegnava al Pottino nella qualità di direttore del Museo Diocesano un nutrito gruppo di beni «attualmente esistenti nel monastero della Pietà, o di proprietà del Monastero stesso o ivi depositati da comunità di altri monasteri non più esistenti». Anche questa volta l'inventario del museo, redatto dallo stesso Collura, non riporta alcuna provenienza riferita a quel convento e, dunque, il percorso per identificare le opere è necessariamente indiziario e si effettuerà in seguito⁶². Solo un'opera sembra facilmente riconoscibile, cioè il «soffittino in legno. Settecento veneziano» attaccato al muro dallo studiolo della Badessa, citato con la stessa descrizione nella guida del 1952, con l'esatta provenienza nel 1969 ed ancora oggi esistente⁶³. Forse peraltro potrebbe essere il medesimo che Anichini espone nella Sala F e descrive: «soffitta secentesca proviene dalla Casina arcivescovile di Baida», il che vorrebbe dire che dopo la consegna fu portato in quel luogo, ma in questo modo l'ipotesi cronologica del 1934 verrebbe a cadere⁶⁴.

Nello stesso 1934 Pottino scrive una lettera di ringraziamento a nome della Commissione con la quale conferma di aver ricevuto copia del verbale degli oggetti destinati al Diocesano dalla chiesa dei Santi Giovanni e Giacomo. Purtroppo non è indicato né il destinatario della missiva né esiste il prezioso verbale, che avrebbero potuto confermare l'ipotetica provenienza della citata lastra marmorea con il *cavaliere giacente* di ambito lauranesco. Un appunto di Collura, sul solito fogliettino volante, indica solo che la lapide sepolcrale di Antonio Gagini, dettata da Agostino Gallo, aveva quella provenienza, ma nell'inventario la nota non venne riportata (inv. 191), come troppe volte accaduto⁶⁵.

I movimenti non erano, però, unidirezionali, spesso anzi il Museo Diocesano fungeva da deposito temporaneo in attesa di smistamento, a seconda di richieste da parte di chiese. Nel 1936, ad esempio, fu portato nella nuova chiesa di *Regina Pacis* nel quartiere Littorio, il «Crocifisso in marmo carnicino su croce di legno appartenente alla Confraternita di S. Pietro Martire, depositato in custodia presso cotesto Museo Diocesano»⁶⁶. Nel 1945 la nuova parrocchia di Maria SS. Immacolatella allo Sperone chiedeva l'assegnazione di alcuni arredi di stile Impero che vennero effettivamente concessi pochi giorni dopo ma senza che venisse indicata la provenienza originaria degli stessi⁶⁷. Fortunatamente, in un altro caso invece ciò accadde. Si tratta della chiesa del Cancelliere distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale. Il 22 aprile 1944 iniziarono alcuni lavori volti al recupero di frammenti di interesse storico-artistico ancora *in loco*.

Operazioni del genere probabilmente avranno interessato anche altri siti e, dunque, questo può ritenersi un esempio significativo da molti punti di vista. Le manovre sono descritte come molto complesse in sé, ma anche per la presenza di «occulti individui che operavano nella zona vandalicamente, oltre che con furti», tanto che un pomeriggio appena gli operai staccarono dal cantiere, sul posto furono arrestati dalle forze dell'ordine cinque persone sorprese a compiere atti del genere. Ad ogni modo, il verbale elenca dettagliatamente i pezzi recuperati che furono immagazzinati in via Rosolino

LA MEMORIA SUPERSTITE

Pilo, 20, in via Ruggero Settimo n. 68 (interno), all'oratorio del Rosario in S. Cita e nella chiesa della Mercede⁶⁸. Si procedette dunque ad una valutazione sulla cui base gran parte passarono alla ditta di recupero, in quel caso del cavalier Francesco Bruno, che però era obbligata a cederli anche a pagamento solo a chiese di carattere storico-artistico. In effetti il Bruno, che ricevette materiale per 70.000 lire, ne concesse parte all'oratorio di Santa Caterina di Alessandria, nel cui cortile si possono identificare con un buon margine di sicurezza solo i «n. 2 mattoni grandi in marmo con croce ad intaglio» e «n. 2 medaglioni in marmo a rilievo (Santi) con fondi a mosaico tinta unica», ovvero gli ovali marmorei con i *Santi Agostino e Gregorio Magno* che si vedono murati insieme alle due croci e ad altri pezzi di ignota, ma simile, provenienza⁶⁹ (FIG. 9).

Il 20 maggio 1944 furono inoltre consegnati all'architetto Rutelli per conto dell'amministrazione dell'oratorio di Santa Caterina, retto dall'Ordine Equestre del Santo Sepolcro di Gerusalemme, «n. 5 paliotti per altare in damasco rosso e giallo con galloni dorati» e «una piccola immagine di Santa Chiara in marmo da murare nel cortile di S. Caterina», oggi non più esistenti⁷⁰. Anche da queste carte si evincono le gravissime conseguenze della guerra che incisero in maniera sostanziale sulla dispersione non solo dei beni della chiesa sul territorio, ma anche della loro stessa memoria, nonché sugli atti oggi più o meno condivisibili che avvennero negli anni seguenti. Un edificio che subì gravi danni fu, ad esempio, l'oratorio di San Giovanni dei Cavalieri di Malta, adiacente la distrutta chiesa parrocchiale di Santa Croce.



FIG. 9 – Palermo, Oratorio di Santa Caterina all'Olivella, ignoto scultore, San Gregorio Magno, XVIII secolo (foto dell'autore).

Con una lettera del 10 febbraio 1950 il cappellano dell'oratorio, menzionando la riconsegna della *Croce dipinta* quattrocentesca, esposta oggi al Diocesano (sala II), richiedeva la restituzione della tela con la *Decollazione del Battista*, da lui attribuita al Novelli, che fortunatamente era stata recuperata dalla Soprintendenza ai Monumenti⁷¹. Non sappiamo se l'istanza ebbe esito positivo perché il dipinto è oggi al museo (inv. 392), insieme ad altre opere della medesima provenienza, come indicato nell'inventario di Collura, che furono incamerate entro il 1973, come indicato in una lettera del monsignore all'avvocato Chiovari relativamente allo stacco dell'affresco con la *Crocifissione* di Guglielmo Borremans (inv. 295)⁷². In quel periodo l'oratorio era stato destinato a magazzino, ma ritenendolo pericolante e irrecuperabile se ne decise la demolizione⁷³. A questo pro-

posito, per meglio delineare la personalità di Collura, ritengo utile trascrivere parte di una sua bozza di lettera che si conserva in questo fondo relativa alla questione: «in relaz. alla Sua lettera del... Sono del parere che qualsiasi distruzione di monumenti e di chiese grandi o piccole del centro storico di Pal. è da considerarsi una perdita irrecuperabile di un comune patrimonio di arte e di fede. Purtroppo l'esperienza quotidiana sta a dimostrare che nulla o ben poco si è fatto sinora per il salvataggio di tale inestimabile patrimonio, basti pensare che dopo cinque anni ancora non sono stati spesi molte somme stanziata nel 1968 [...]»⁷⁴. La demolizione fu comunque fatta e, come espressamente richiesto, il portale venne smontato e depositato al palazzo Arcivescovile dove ancora si trova nel terzo cortile.

È noto come molte altre chiese della zona furono atterrate, o per i noti fatti bellici o per gli interventi di 'risanamento' negli anni Trenta. Un documento del fondo fa luce anche su ipotesi paventate dall'ufficio comunale preposto, per fortuna sventate forse anche per l'intervento del Pottino che, nel 1934, scrisse al Soprintendente all'Arte Medievale e Moderna per la Sicilia suggerendo una riflessione più approfondita, al fine di salvare le chiese di San Nicolò lo Gurgo, Sant'Andrea degli Aromatai, il Rifugio e la chiesa di San Nicolò all'Albergheria⁷⁵. Operazione del genere riguardò la chiesa di San Rocco annessa al collegio omonimo su via Maqueda. Nel 1939 la Commissione espresse parere favorevole sull'opportunità di utilizzarla per altri fini trasformandola, anche considerando che sarebbe stata comunque costruita un'altra cappella in sostituzione. Nel 1947, ripreso l'argomento, Pottino scrisse al Vicario Episcopale modificando il giudizio positivo inizialmente espresso, dato che, per l'appunto, nell'area erano state distrutte molte chiese e, aumentando la popolazione e procedendo con difficoltà alla costruzione di nuove chiese o alla ricostruzione di quelle danneggiate, si riteneva illogico demolirne una ancora utilizzabile e oltretutto di antiche fondazione e tradizioni. Si auspicava infine che piuttosto fosse riaperta al culto⁷⁶. La retromarcia non ebbe però esito.

Di tutt'altro tenore invece l'interessante *querelle* nel 1937 sull'abbattimento del bastione con la chiesa di Santa Venera e adiacente ambiente utilizzato come oratorio dalla compagnia della Pace, di cui Pottino era il Cappellano Maggiore. La distruzione fu deliberata dall'Ufficio per i Lavori Pubblici di Palermo in modo da realizzare un asse viario. Le cose giunsero al punto dell'esproprio definitivo dell'immobile e del conseguente ordine di sgombero, se non che il Governatore della compagnia, il principe Ottavio Lanza di Trabia, ne interessò la Segreteria Particolare del Duce e, evidentemente, riuscì ad impedire questo ulteriore e inutile sventramento del tessuto storico urbano⁷⁷.

Piuttosto particolare fu anche l'epistolario che riguarda la chiesa di Santa Maria di Piedigrotta. Una sgomenta lettera pervenuta a monsignor Pottino nel 1939 dichiara l'imminente demolizione della stessa a cura della Capitaneria di Porto che stava ampliando le infrastrutture. In realtà, questa volta si trattava di un falso allarme perché la Capitaneria voleva abbattere solamente alcune costruzioni abusive addossate alla chiesa⁷⁸. Sarà invece la Seconda Guerra Mondiale purtroppo a distruggere l'edificio rinascimentale, i cui frammenti superstiti erano stati conservati e già nel 1948 si volevano

LA MEMORIA SUPERSITTE

utilizzare per riassemblarli in un nuovo edificio. I conci di arenaria delle facciate sono tuttora sparsi all'interno dell'area dello Spasimo⁷⁹.

Le opere che giungono al Museo appaiono davvero una marea incontrollabile e, come tale, poche volte vengono registrate nell'inventario apposito, che pure lo stesso Collura aveva redatto. Per esempio, nel 1970 l'arcivescovo cardinale Francesco Carpino (1967-1970) scrive al parroco della chiesa di San Giorgio in Kemonia (o perché le opere erano ricoverate in quella chiesa o perché era la parrocchia di riferimento) e al presidente della confraternita della SS. Annunziata alla Pinta affinché, in ottemperanza con quanto disposto dalla Commissione d'Arte Sacra, fossero consegnate al direttore del Diocesano « 1) la pala d'altare dorata raffigurante la Madonna tra due santi, 2) ed anche il ritratto su tela del card. Doria, arcivescovo di Palermo, che servirà a completare la serie dei ritratti degli arcivescovi»⁸⁰. Dall'inventario Collura risulta proveniente dall'Annunziata alla Pinta la *Madonna della Pinta tra le Sante Agata e Lucia*, che può identificarsi con il primo dipinto (inv. 29), mentre di ritratti se ne conservano oggi due che non sono presenti in quell'inventario. È possibile che quello della Pinta sia la tela adesso esposta nella *Sala Gialla* del Museo⁸¹.

Si immagina che Collura avesse identificato durante i suoi sopralluoghi talune opere d'arte apprezzabili e a rischio salvaguardia. Difatti, con la medesima data e dicitura il Cardinale scrive al parroco della Cattedrale e all'*Opera Pia 'Cardinale Ruffini'*, per consentire il prelievo dall'oratorio dei Pellegrini dell'affresco «su tavola portatile dipinto da Antonio Pomazza <sic> perché sia portato nel predetto museo» e di «due porte lignee intagliate da collocare nello stesso nei prossimi lavori di ampliamento»⁸². Se le porte sono forse riconducibili a quelle intarsiate che chiudono rispettivamente l'ex studio del cardinale Salvatore Pappalardo e la *Sala dei Vicari* al secondo piano degli uffici di Curia (FIG. 10), dell'affresco allo stato attuale non vi è traccia. Non è chiaro invece, in mancanza della lettera in entrata, a quale richiesta nel 1981 si riferisse l'economista dell'epoca, monsignor Giuseppe Pecoraro, rispondendo che non si era effettuata alcuna rimozione di affreschi settecenteschi



FIG. 10 – Palermo, Palazzo Arcivescovile, ignoto ebanista, Porta, XVIII secolo.

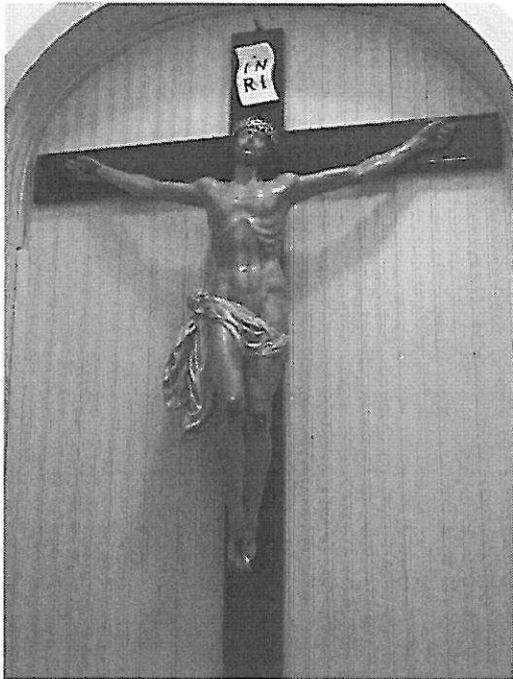


FIG. 11 – Santa Flavia, Chiesa di Maria SS. Addolorata a S. Elia, ignoto scultore, Crocifisso, XVIII secolo (foto dell'autore).

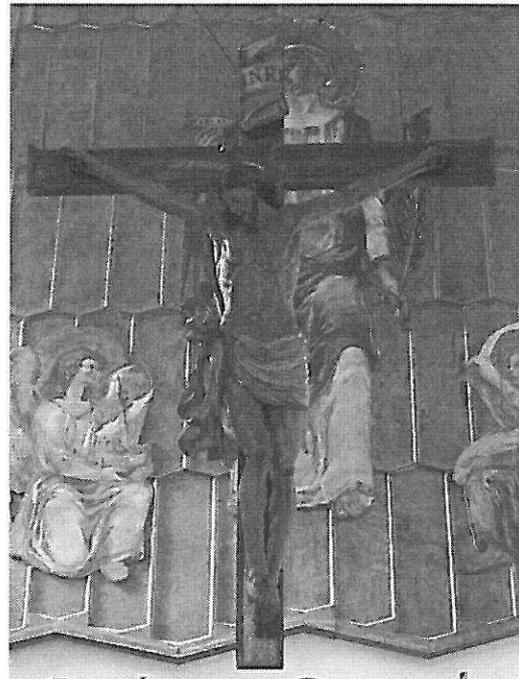


FIG. 12 – Palermo, Chiesa di Santa Lucia al Borgo, ignoto scultore, Crocifisso, XVIII secolo (foto dell'autore).

dell'oratorio dei Pellegrini perché si aveva intenzione di restaurare l'immobile e farne sede del Museo dell'Opera del Duomo⁸³. Purtroppo ancora oggi l'oratorio è usato come magazzino e la volta (che forse conteneva affreschi) è caduta da molto tempo. Rimarrebbero l'affresco di Borremans nella controfacciata e il pavimento in maiolica di Giuseppe Gurrello datato 1719⁸⁴, seppur gravemente compromesso anche per l'uso improprio e del tutto indifferente alla sua importanza che se ne è fatto da alcuni anni a questa parte, nonostante ripetute ed inutili sollecitazioni in tal senso. Ancora al 1970 risalgono due verbali secondo cui vengono depositati al Diocesano numerosi oggetti della chiesa di San Nicolò lo Gurgo⁸⁵ tra cui la *Madonna col Bambino* attribuita ad Andrea Della Robbia⁸⁶, un «crocifisso sacrestia», forse riconoscibile in quello piccolo dei primi del XVI secolo nei depositi⁸⁷, un «Crocifisso della navata destra», probabilmente lo stesso depositato nella parrocchia di Sant'Elia poco dopo⁸⁸ (FIG. 11), la tavola di Simone de Wobreck del 1581 con la *Dormitio Virginis*, in deposito per restauro a Palazzo Abatellis nel 1980, e «la statua lignea dorata del sec. XV rappresentante S. Nicolò»⁸⁹ che di recente è stata riconosciuta in quella restaurata ed attribuita a Mario di Laurito e Giovanni Gili, ma che potrebbe anche essere l'altra con cui un tempo era invece identificata⁹⁰. Di contro notiamo che Potino nella guida del 1952 cita un «S. Biagio, statua in legno dorato del sec. XVII», che, data la quasi identica iconografia, potrebbe ritenersi il *San Nicolò* dorato ancora conservato nei depositi, pervenuto dunque al museo prima dell'opera attribuita a Gili, che fi-

LA MEMORIA SUPERSTITIE

nirebbe così per avere confermata l'origine dal Gurgo⁹¹.

Si distingue, dall'approssimazione consueta nel registrare gli ingressi delle opere al museo, un verbale del 1972, nel quale Collura elenca cinque tele che vengono depositate da monsignor Puleo, rettore della chiesa di Montesanto, che ne mantiene la proprietà, e indica persino il numero di inventario che in effetti sembrerebbe corrispondere⁹². Anche nell'anno precedente il monsignore sembra estremamente attento nel relazionare la sua attività, e registra così tutte le opere portate al Diocesano da chiese cittadine. Si tratta della chiesa dei Tre Re⁹³, dell'oratorio dell'*Ecce Homo* al Capo⁹⁴, dell'oratorio di Santo Stefano al Monte di Pietà⁹⁵ (il *Crocifisso* fu portato a S. Lucia al Borgo, FIG. 12), dove non cita, però, le tele seicentesche, forse già giunte in sede, della chiesa di San Stanislao ex Noviziato dei Gesuiti⁹⁶, dell'oratorio di Santa Maria di Gesù (*alias* Gesù e Maria) in piazza S. Anna⁹⁷ (ove non è menzionata a tavola del 1420 perché pervenuta prima del 1952)⁹⁸, e della chiesa della Madonna della Mazza⁹⁹.

A strane vicende intorno ai passaggi di mano di opere d'arte sembra invece far pensare una lettera del parroco della chiesa di Santa Maria delle Grazie datata 5 febbraio 1972. In essa, infatti, il sacerdote dichiara che il 14 agosto 1968, ben quattro anni prima, aveva consegnato a monsignor Carcione per il Museo Diocesano «1) Una statua raffigurante S. Ciro M. / 2) Pittura in Ardesia raffigurante il Crocifisso, 3) tela di Van Dyck raffigurante il Crocifisso / 4) Pulpito in legno / Frontale di tabernacolo»¹⁰⁰. Inoltre, dopo la firma aggiunge un 'nota bene' in cui precisa che le opere erano state portate via dalla chiesa di San Ciro con un camion alla presenza del monsignore e del Comandante della stazione dei Carabinieri di Brancaccio. Perché questa lettera quattro anni dopo? Perché la precisazione sul testimone, cosa piuttosto inconsueta? Di certo, confrontando l'inventario di Collura (che come si è detto è incompleto), delle cinque opere risulta solo la tela allora attribuita a Van Dyck con la *Crocifissione* (inv. 98, *Inventario 1985*). Forse era stato chiesto conto e ragione di dove fossero finite le altre?

Problematiche simili, oggi di difficile soluzione, offre una lettera di Salvatore Renda Pitti all'arcivescovo nel 1968. Essa è una denuncia allarmata su quelle che ritiene vere e proprie depredazioni di opere dalla chiesa di Santa Ninfa dei Crociferi avvenute alla morte del parroco monsignor D'Ardia nel 1965 ad opera dei due vicari successivi monsignor Francesco Salvioli e monsignor Matteo Follone. Renda Pitti fa una lista dettagliata di opere non più in sede e di alcune indica anche l'originaria provenienza. Se da un lato ipotizza dubitativamente che il Salvioli potesse avere portato le opere al Palazzo Arcivescovile, dall'altro denuncia che Follone invece le aveva cedute a qualcuno di cui sa, ma non scrive, il nome, in cambio di «un mobiluccio di legno compensato», evidenziando anche la sprovvedutezza del sacerdote nel dolo. Scorrere la descrizione è molto triste perché probabilmente è lo svolgimento di un copione comune a molte altre realtà non egualmente denunciate e che mostrano il depauperamento incontrollato dei beni della Chiesa palermitana. Se nel caso specifico non sono contenute nel fondo documentario le lettere di risposta che magari avranno chiarito la vicenda riportandola nei binari del lecito, di certo molte delle opere citate non sono individuabili allo stato attuale



FIG. 13 – Palermo, Palazzo Arcivescovile, ignoto ebanista, Troumeau, XVIII secolo.

nei magazzini della Curia. Renda Pitti scrive così che l'8 maggio 1965 «sul calar della sera», mentre era vicario economo monsignor Salvioli, venne «portato via dalla chiesa predetta un ricchissimo ternario da messa con cappa, bianco ricamato in oro, un superbo ostensorio d'argento settecentesco e il pregevole reliquiario in argento di S. Camillo (in prosieguo di tempo detto reliquiario venne restituito alla Chiesa, ma in due pezzi)». Continua affermando che «dopo quella data è un susseguirsi di spoliazioni», però in effetti alcuni pezzi sono riscontrabili nell'inventario di Collura, tra cui riporto: «una grande *Crocifissione* su tavola recuperata nella chiesa del Cancelliere da mons. D'Ardia» (inv. 226)¹⁰¹, la tavola con i *Diecimila Martiri* proveniente dall'oratorio eponimo (inv. 584, anche se non è stata ancora ritrovata in sede)¹⁰², i due *troumeaux* che lui dice seicenteschi fatti restaurare dal monsignor D'Ardia, che potrebbero associarsi a quelli ora nella segreteria dell'arcivescovo (FIG. 13), due cassettoni che Renda Pitti

dice essere forse a Palazzo Arcivescovile ma di difficile individuazione, un «reliquiario in argento della S. Croce, fac-simile di quello esistente in Cattedrale», che potrebbe essere proprio quello attualmente esposto nel Tesoro della Cattedrale come deposito del Museo Diocesano (nel qual caso però non si capisce quale potesse essere il modello cui faceva riferimento Renda Pitti)¹⁰³, «due quadri ovali del Seicento con cornici assai belle dell'epoca», che secondo i soggetti da lui proposti, in via del tutto ipotetica, potrebbero legarsi ad un'*Addolorata* settecentesca (FIG. 14) dall'iconografia non chiarissima (inv. 550)¹⁰⁴ e ad una cornice rococò con all'interno un tempo una riproduzione moderna del *Sacro Cuore di Gesù*¹⁰⁵. Assai singolare, con l'occhio odierno, leggere in un altro appunto attribuibile a Collura che il parroco Rubino di Santa Ninfa teneva a casa (forse per ragioni di sicurezza) un tabernacolo d'argento dell'altare del Sacramento, «argenterie e calici e paramenti antichi»¹⁰⁶.

Di certo appare invece doloso l'episodio raccontato da un articolo di giornale, conservato da mons. Collura, relativo alla vendita di beni della chiesa di San Giorgio dei Genovesi che fece monsignor Ignazio Sucato nel 1968. Il sacerdote, che si giustificava affermando che raccoglieva denaro per i restauri (cosa per la quale, se vera, avrebbe però

LA MEMORIA SUPERSTITE

come in molti altri casi analoghi investire la Commissione d'Arte Sacra), andò a giudizio e fu amnistiato dopo la richiesta dell'accusa di un anno e sei mesi¹⁰⁷. Per la stessa chiesa si deve un impegno diretto di monsignor Collura che tramite un articolo denuncia riuscì a rimettere in moto la macchina che portò tempo dopo al definitivo restauro dell'immobile dopo i bombardamenti del 1943¹⁰⁸. L'episodio di San Giorgio dei Genovesi è esemplare di un malcostume diffuso, ne è prova la cronistoria dell'assoluzione di Luchino Visconti e dell'antiquario napoletano Antonino De Falco, che acquistarono rispettivamente una testa della *Fede* con un bozzetto della *Carità* e una testa di *Clemenza* di Giacomo Serpotta, venduti da un sacerdote della chiesa di San Matteo da cui provenivano. Il sacerdote, tra il 1960 e il 1965, li aveva ceduti a due restauratori Alberto Polidori di Perugia e Fausto Gianitrapani di Viterbo; questi, come racconta l'articolo gelosamente custodito da Collura, li avrebbero restaurati e rivenduti agli ignari collezionisti, ma in definitiva nessuno degli attori subì condanne. Le opere furono individuate dal monsignore perché pubblicate nel volume di Carandente¹⁰⁹ e recuperate; la *Fede* fu sequestrata nella casa romana di Visconti nel 1967. Oggi le due teste sono esposte nella *Sala del Settecento* del Museo¹¹⁰.

Intanto proseguono i transiti. Il *Crocifisso* ligneo della chiesa dei Santi Quaranta Martiri al Casalotto passa prima alla chiesa del SS. Crocifisso all'Albergheria, che crollerà, quindi nel 1977 alla chiesa di Maria SS. del Paradiso dei Mugnai in via Francesco Majali¹¹¹ (FIG. 15).



FIG. 14 – Palermo, Palazzo Arcivescovile, ignoto pittore, Addolorata, XVIII secolo (foto dell'autore).

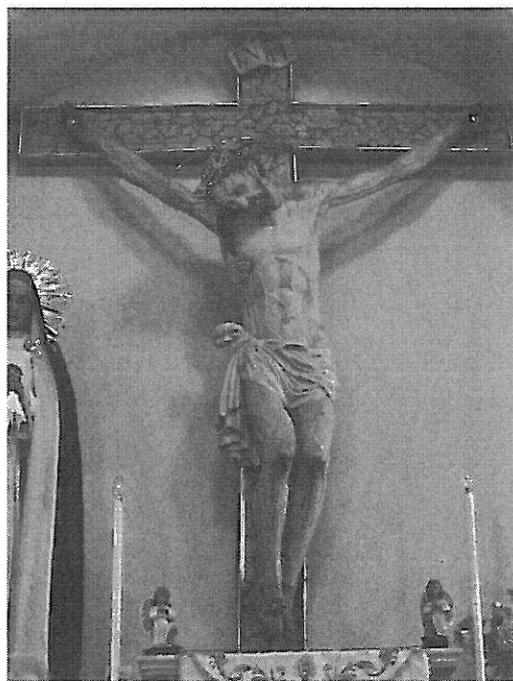


FIG. 15 – Palermo, Chiesa di Maria SS. del Paradiso, ignoto scultore, Crocifisso, XVII secolo (foto dell'autore).

Non tutto quello che deriva dalla documentazione conservata ha, però, note negative; si prenda, ad esempio, l'intervento diretto del cardinale Ruffini, per il recupero di quadri in chiese palermitane tramite fondi stanziati dal Banco di Sicilia. Nel 1963 con oltre due milioni di lire furono restaurati da Donato Martelli cinque tele di San Giorgio in Kemonia ed altri sette dipinti da Antonino Pedone di cui non è indicata nella cartella la specifica consistenza¹¹².

In verità, come si sarà desunto da questo contributo, che offre solo una campionatura della documentazione esistente, le peripezie dell'arte sacra in quei decenni si incanalano in un dedalo inestricabile. Anche nel caso di verbali più precisi manca sempre qualche tassello, probabilmente per disinvolute distribuzioni senza pezze d'appoggio. Sembra corrispondere a ciò il caso che emerge dai documenti della chiesa dei Santi Cosma e Damiano. Nel 1971 sono depositati al Museo alcuni oggetti che sembra fossero rimasti nella chiesa dopo un precedente atto analogo. La relazione si accompagna nel fascicolo ad un foglietto (forse di Collura, in cui sono segnate le opere citate nel verbale tranne un'*Addolorata*) e ad un altro foglio in cui è un elenco di opere della chiesa, alcune delle quali spuntate a penna, altre con annotato «che manca», alcune con l'ubicazione del momento: *Palermo liberata dalla peste* di Wobreck in restauro a cura dalla Soprintendenza (il che potrebbe in seguito aiutare per la datazione del foglio) e la tavola dei *Santi Cosma e Damiano* del Ruzzolone nella chiesa di Sant'Ippolito. Forse si partì da questo elenco per depennare alcune opere da portare al museo, a cui seguì il resoconto del 1971. Anche in questo caso alcuni oggetti non sono stati rintracciati nelle collezioni del palazzo¹¹³. Egualmente non si può in questo momento identificare, se si segue l'inventario Collura, la tela con *L'elemosina di S. Alberto* del XVII secolo che in un 'pizzino' Collura rammenta essere stata consegnata dalla chiesa di Sant'Agata alla Guilla al Museo Diocesano il 10 luglio 1970 insieme al *S. Girolamo* e al *S. Onofrio*, non ancora restituiti nel 1973¹¹⁴. Le ultime due tele sono oggi esposte nella *Sala Azzurra* (invv. 545 e 546). Pure in mostra, appartenente alla stessa chiesa, è la «statua gagine-sca della Madonna nella Scala del monastero già chiuso» da identificarsi con la *Madonna di Trapani* in marmo alabastrino, oggi nella *Sala del Quattrocento*¹¹⁵. Altre note consentono la scoperta di ulteriori provenienze, come di datare gli inca-



FIG. 16 – Palermo, Chiesa di Maria SS. di Portosalvo, ignoto scultore, Madonna col Bambino, XVI secolo (foto dell'autore).