

OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia - semestrale - Anno VII n. 14 - Dicembre 2016
Tribunale di Palermo - Autorizzazione n. 10 del 27-04-2010 - ISSN 2038-4394







OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO
PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Direttore responsabile: Aldo Gerbino

Direttore scientifico: Maria Concetta Di Natale

Comitato scientifico: Maurizio Calvesi, Priscilla E. Muller, Francesco Abbate, Vincenzo Abbate, Maria Andaloro, Maria Giulia Aurigemma, Francesca Balzan, Dora Liscia Bemporad, Geneviève Bresc Bautier, Ivana Bruno, Jesús Rivas Carmona, Raffaele Casciaro, Rosanna Cioffi, Enrico Colle, Francisco De Paula Cots Morató, Maria Concetta Di Natale, Aldo Gerbino, Mariny Guttilla, Kirstin Kennedy, Simonetta La Barbera, Didier Martens, Benedetta Monteverchi, Priscilla E. Muller, Pierfrancesco Palazzotto, Mons. Giuseppe Randazzo, Manuel Pérez Sánchez, José Manuel Cruz Valdovinos, Paola Venturelli, Maurizio Vitella

Coordinamento di redazione: Sergio Intorre

Redazione: Salvatore Anselmo, Nicoletta Bonacasa, Maria Laura Celona, Cristina Costanzo, Roberta Cruciatà, Filippo Maria Gerbino, Rosalia Francesca Margiotta.

Immagine di copertina: Maestranze trapanesi, metà del XVII secolo, *Lampadario in miniatura*, corallo, argento e bronzo dorato, collezione privata - Foto per gentile concessione di Sotheby's.

Progetto grafico: Sergio Intorre

Impaginazione: Palermo University Press

Direzione e Redazione:

Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina"

Università degli Studi di Palermo

Ex Hotel de France, Piazza Marina (Salita Intendenza)

90133 Palermo

Tel.: 091 23893764

E-mail: oadi@unipa.it

Sito: www.unipa.it/oadi

La rivista è on line sul sito www.unipa.it/oadi/rivista

Copyright © 2016 OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Tribunale di Palermo - Autorizzazione n. 10 del 27-04-2010

ISSN 2038-4394

I testi sono sottoposti all'esame di referee



SOMMARIO

- 7 Editoriale
- 9 Abstract
- 13 Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga: vesti, cinture, manufatti per le mense
di Paola Venturelli
- 37 Ancora coralli trapanesi all'asta: quattro lotti di Sotheby's
di Sergio Intorre
- 47 Oreficeria siciliana in Sardegna e la *Hermandad de los Cicilianos* a Cagliari
di Alessandra Pasolini
- 65 "Reca stupore al tempo" - Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo tra tarda
maniera e neoclassicismo
di Gabriele Guadagna
- 83 Il reliquiario a statua di San Nicasio di Caccamo: nuove acquisizioni documentarie
di Maurizio Vitella
- 89 Appunti sui paramenti sacri siciliani a Malta
di Roberta Cruciatà
- 103 Un inedito stendardo ricamato siciliano del secolo XVIII (1741)
di Elvira D'Amico
- 107 Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Agapi, Kechros e Potamia
di Giovanni Boraccesi
- 123 1834-37: "Il Vapore" e la moda a Palermo
di Leonardo Pisciotta
- 135 Il Canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani
di Maria Concetta Di Natale
- 151 Gli arredi umbertini dei Fratelli Testolini
di Andrea Massimo Basana





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

EDITORIALE

DI MARIA CONCETTA DI NATALE

OADI Rivista conclude il suo settimo anno di pubblicazione con alcune importanti novità: si sta infatti ampliando lo spazio delle collaborazioni con Istituzioni esterne, con l'inserimento di realtà museali nazionali che si occupano principalmente di arti decorative, primo fra tutti il Museo Stibbert di Firenze diretto da Enrico Colle. Questo determina un ampliamento del Comitato Scientifico e dei referee e l'accrescimento della visibilità nelle principali banche dati di periodici del settore, oltre ad un arricchimento dei contenuti trattati. Grazie alla collaborazione con Unipa Press, inoltre, è adesso possibile ordinare copie stampate dei numeri della rivista, che potranno naturalmente continuare ad essere scaricati in pdf gratuitamente dal sito, come è stato finora. Per quanto riguarda i contenuti di questo numero, il primo articolo di Paola Venturelli studia il Liber magne nobilissime et notabilissime curie, che contiene l'inventario dei beni relativi alle quadruplici nozze Gonzaga avvenute il 2 febbraio 1340 a Mantova. Sergio Intorre prosegue la sua ricerca sulle opere trapanesi in corallo vendute all'asta prendendo in esame quattro magnifici esemplari recentemente battuti da Sotheby's. Alessandra Pasolini tratta della presenza di orafi e argentieri siciliani in Sardegna tra XVII e XVIII secolo. Gabriele Guadagna propone uno studio sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo tra la fine del '500 e la fine del '700. Maurizio Vitella pubblica due documenti inerenti il reliquiario a statua d'argento di San Nicasio di Caccamo recentemente restaurato. Roberta Cruciatà studia un argomento finora poco indagato, la presenza di paramenti sacri di manifattura siciliana sull'isola di Malta. Elvira D'Amico pubblica uno stendardo ricamato siciliano del 1741 e Giovanni Boraccesi prosegue la sua ricerca sugli argenti liturgici delle chiese delle isole greche occupandosi qui di Agapi, Kechros e Potamia. Leonardo Pisciotta propone uno studio sulla rivista "Il Vapore", pubblicata a Palermo a partire dagli anni '30 dell'Ottocento. Il Canonico Mondello e il suo testo sul Tesoro della Madonna di Trapani è invece l'argomento del mio contributo. Chiude il numero Andrea Basana, che prosegue la sua ricerca sulla ditta dei Fratelli Testolini, studiandone gli arredi umbertini.





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

ABSTRACT

Paola Venturelli

Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga: vesti, cinture, manufatti per le mense

Il *Liber magne nobilissime et notabilissime curie* attiene alle quadruplici nozze Gonzaga avvenute il 2 febbraio 1340 a Mantova. I doni offerti agli sposi furono moltissimi, abiti, vasellame e altri pregiati oggetti, tutti meticolosamente elencati, così come le spese affrontate dai Gonzaga per la buona riuscita dell'evento

Paola Venturelli

Mantua 1340. The quadruple marriage Gonzaga: robes, belts, artifacts for tables

The *Liber magne nobilissime et notabilissime curie* relates to the quadruple wedding Gonzaga that took place February 2, 1340 in Mantua. The gifts offered to the spouses were very many, clothing, pottery and other valuable objects, all meticulously listed, as well as the expenses incurred by the Gonzaga for the success of the event

Sergio Intorre

Ancora coralli trapanesi all'asta: quattro lotti di Sotheby's

L'autore studia quattro opere trapanesi in corallo recentemente vendute all'asta da Sotheby's

Sergio Intorre

Trapanese corals at auction again: four lots at Sotheby's

The author studies four trapanese coral works recently sold at auction by Sotheby's

Alessandra Pasolini

Oreficeria siciliana in Sardegna e la *Hermandad de los Cicilianos*

Nella produzione argenteria sarda emergono molteplici influssi, tra i quali si distingue quello siciliano favorito dai rapporti politici ed economici fra le due isole. Particolare rilevanza ebbe l'importazione diretta di manufatti dalla Sicilia, ma anche la presenza in loco di orefici siciliani. A Cagliari, essi si riunirono in confraternita (*Hermandad*) all'interno della chiesa nazionale di S. Rosalia, nella Cappella della Vergine di Trapani da loro amministrata, di cui viene pubblicato l'inedito inventario settecentesco dei suoi arredi



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Alessandra Pasolini

Sicilian goldsmith's art in Sardinia and the Hermandad de los Cicilianos

In the Sardinian silverware production there are many influences, among which stands out the Sicilian one favored by political and economic relations between the two islands. The direct import of works of art from Sicily was very important, as well as the presence of Sicilian goldsmiths. In Cagliari, they gathered in brotherhood (*Hermandad*) within the St. Rosalia national church, in the Chapel of the Virgin of Trapani, of which is published the unpublished eighteenth-century inventory of its furniture

Gabriele Guadagna

"Reca stupore al tempo" - Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo tra tarda maniera e neoclassicismo

L'articolo tratta dei tabernacoli in lapislazzuli a Palermo tra la fine del '500 e la fine del '700

Gabriele Guadagna

"Reca stupore al tempo" - Remarks about lapis lazuli tabernacles in Palermo between late mannerism and neoclassicism

The article concerns lapis lazuli tabernacles in Palermo between the end of XVI and the end of the XVIII century

Maurizio Vitella

Il reliquiario a statua di San Nicasio di Caccamo: nuove acquisizioni documentarie

L'autore pubblica due documenti inerenti il reliquiario a statua d'argento di San Nicasio di Caccamo recentemente restaurato, ripercorrendo le vicende che portarono alla sua realizzazione

Maurizio Vitella

St. Nicasio's statue reliquary in Caccamo: new documentary acquisitions

The author publishes two documents concerning the recently restored San Nicasio's silver statue reliquary in Caccamo, recalling the events that led to its creation

Roberta Cruciatà

Appunti sui paramenti sacri siciliani a Malta

L'articolo si occupa di un argomento finora poco indagato, la presenza di paramenti sacri di manifattura siciliana sull'isola di Malta. Viene, inoltre, offerta al lettore un'interessante campionatura di inediti manufatti tessili prodotti in ambito messinese databili al XVIII secolo, in grado di rievocare intensi traffici commerciali e al contempo i fasti dell'arte della seta della città peloritana

Roberta Cruciatà

Notes about the Sicilian vestments in Malta

The article concerns a topic that has so far been little studied, the presence on the island of Malta of vestments that were made in Sicily. It also offered an interesting sampling of unpublished textile articles produced in Messina dating back to the eighteenth century, able to evoke intense commercial traffics and at the same time the glories of the art of silk of that city



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Elvira D'Amico

Un inedito stendardo ricamato siciliano del secolo XVIII (1741)

L'articolo tratta di un perduto stendardo siciliano del secolo XVIII eseguito su tessuto di seta rosso, con ricami in oro argento e seta, raffigurante al centro *La Madonna col Bambino che concede a San Francesco l'indulgenza plenaria* entro un ovale circondato da eleganti volute in oro

Elvira D'Amico

An unpublished Sicilian embroidered banner of the eighteenth century (1741)

The article concerns a lost Sicilian embroidered banner of the eighteenth century, made of red silk, depicting in the center *the Madonna and Child that gives to St. Francis plenary indulgence*

Giovanni Boraccesi

Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Agapi, Kechros e Potamia

L'autore analizza gli argenti liturgici della chiese di Agapi, Kechros e Potamia nell'isola di Tinos, che appartiene all'arcipelago delle Cicladi

Giovanni Boraccesi

A Symphony of silver artifacts in the island of Tinos: the churches of Agapi, Kechros and Potamia

The author analyzes the liturgical silverware of the churches of Agapi, Kechros and Potamia on the island of Tinos, which belongs to the archipelago of the Cyclades

Leonardo Pisciotta

1834-37: "Il Vapore" e la moda a Palermo

Negli anni Trenta dell'Ottocento anche a Palermo nascono alcune riviste rivolte ad un pubblico femminile. Tra queste, oltre al "Passatempo per le dame", "Il Vapore" si distingue per l'attenzione dedicata alla moda. Tale rivista attraverso i figurini offre un prezioso documento per gli studi di storia del costume così da registrare dettagliatamente il mutamento del gusto avvenuto nella moda francese in quegli anni e la diffusione di tali fogge anche in Sicilia

Leonardo Pisciotta

1834-37: "Il Vapore" and the fashion in Palermo

In the thirties of the nineteenth century also in Palermo there were magazines aimed at a female audience. Among these, in addition to the "Passatempo per le dame", "Il Vapore" is distinguished by the attention dedicated to fashion. Through sketches offers a valuable document for the history of the costume, so as to record in detail the change in taste that occurred in the French fashion in those years and the spread of such shapes also in Sicily

Maria Concetta Di Natale

Il Canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani

L'autrice analizza la figura del Canonico Mondello e il suo testo sul Tesoro della Madonna di Trapani, proponendo una selezione che privilegia principalmente le opere di produzione siciliana donate dai più illustri personaggi della nobiltà europea



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Maria Concetta Di Natale

Il Canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani

The author analyzes Canonico Mondello's figure and his text about the Treasure of Trapani's Madonna, proposing a selection that puts first the Sicilian works donated by the most eminent personalities of the European aristocracy

Andrea Massimo Basana

Gli arredi umbertini dei Fratelli Testolini

L'articolo si occupa di una tipologia di arredi realizzati dalla ditta veneziana Fratelli Testolini tipica dell'epoca umbertina, atta a creare i "salottini completi" che tanto erano in voga tra la seconda metà dell'800 ed i primi del '900

Andrea Massimo Basana

The umbertini furnishings by Testolini Brothers

The article concerns a kind of furniture made by the Venetian company Fratelli Testolini that was typical of the umbertino period, designed to create "salottini completi" that were in vogue between the late XIX and early XX century





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

MANTOVA 1340. IL QUADRUPlice MATRIMONIO GONZAGA: VESTI, CINTURE, MANUFATTI PER LE MENSE

DI PAOLA VENTURELLI

Composto da 18 fogli (r-v) e redatto da un ignoto notaio, il *Liber magne nobilissime et notabilissime curie* attiene alle quadruplici nozze Gonzaga avvenute il 2 febbraio 1340 a Mantova, città da dodici anni governata da questa dinastia¹. Attuando una ben calcolata strategia matrimoniale, attraverso cui venivano ad allearsi importanti famiglie della penisola italiana centro-settentrionale², in quel giorno si unirono in matrimonio Luigi I Gonzaga e Giovanna Novella Malaspina (sua terza moglie), il figlio Corrado con Margherita Beccaria di Pavia, e due nipoti dello stesso Luigi (nati da Guido, avuto dalla prima moglie): Ugolino con Verde della Scala (sorella di Mastino II) e Tommasina con Azzo da Correggio³. Alle nozze venne ad affiancarsi la non meno rilevante creazione da parte di Luchino Visconti, Mastino II della Scala e Obizzo III d'Este di venticinque nuovi cavalieri, tra i quali ben undici esponenti Gonzaga. I festeggiamenti si protrassero per otto giorni, tra «Torneri, Giostre, Bagordi [...], Ballar, cantar», come scrive nella sua *Cronica* Bonamente Aliprandi (1350 ca. - 1417), giurista e ambasciatore Gonzaga presso Urbano VI ad Avignone. I doni offerti agli sposi furono moltissimi: abiti, vasellame e altri pregiati oggetti, nonché 18 splendidi cavalli, tutti meticolosamente elencati nel *Liber*, così come le spese affrontate dai Gonzaga per la buona riuscita dell'evento⁴.

Analizzabile inseguendo tematiche diverse, compresa quella della cultura materiale, il registro gonzaghese pone subito in partenza una serie di problemi. Per potere identificare correttamente gli oggetti registrati e comprenderne la realtà formale, infatti, servirebbero innanzi tutto griglie di decodificazioni lessicologiche che allo stato degli studi sono ben lontane dall'essere salde, specie per argomenti insidiosi come quello dei colori⁵, dei tessuti e della moda (temi tra loro strettamente correlati), o del vasellame da tavola⁶, anche perché la lingua italiana all'epoca è ancora un insieme di dialetti e di 'lingue' locali⁷. Nel caso del *Liber* poi, il traguardo appare ancora più lontano data la carenza di trascrizioni di documenti trecenteschi mantovani, affiancata da una generale mancanza di letteratura sulla cultura materiale di quest'area geografica⁸. Un ulteriore ostacolo è costituito dal fatto che per gli anni intorno al 1340 risulta pressoché impossibile avere fermi termini di confronto con fonti oggettuali, essendo infatti gli scarsi manufatti sopravvissuti al tempo assai raramente ancorabili cronologicamente e geograficamente. Quali elementi di controllo non soccorrono inoltre certo le attestazioni iconografiche: come è stato più volte sottolineato, non è possibile verificare se ciò che viene raffigurato sia esaltato ai fini della narrazione o se invece corrisponda a soluzioni oggettive⁹.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Detto questo, qualche iniziale osservazione può tuttavia qui essere avanzata, in attesa di auspicabili futuri reperimenti archivistici dal cui studio sistematico (diacronico e sincronico) si possano ricavare informazioni utili per gettare luce anche sull'affascinante mondo che scaturisce dal *Liber magne nobilissime et notabilissime curie*.

1. Vesti e cinture

Il documento si apre con la sezione degli abiti regalati agli sposi (ff. 1r-2v), registrati nella tipologia, nella qualità dei tessuti e talvolta nei colori. Figura quasi sempre l'insieme definito *roba* formato da tre capi: *gonnella*, *guarnacca* e mantello (per lo più fornito di cappuccio)¹⁰; sono generalmente confezionati con la stessa stoffa e impreziositi dai medesimi ornamenti, presentando inoltre talvolta foderature di pelliccia. Solo nel caso di Azzo Malaspina (f. 1v), donatore di una *roba*, due *gonnelle*, una *guarnacca* e un mantello con cappuccio, si annota anche una «cotarditam panni bruni cum capucio, laboratam ad vidalbis auri»¹¹.

Le più che sintetiche descrizioni offerte non contengono però alcuna notizia sul taglio sartoriale¹². Nessuna indicazione giunge quindi per le attillature e le lunghezze: perno delle novità che investono il costume medievale giusto intorno al 1340, specialmente maschile, dato che le trasformazioni avvenute alla metà del XIV secolo riguardano poco la moda femminile. In questi anni la veste tradizionale lunga ed ampia dalla sagoma a T, viene infatti soppiantata da abiti che mettono in risalto il corpo, il nuovo protagonista di questo sistema vestimentario: l'abito lo plasma e lo reinventa¹³. Ritenuti di provenienza francese o catalana e attestati nel 1335 alla corte angioina di Napoli (dove è forte l'influsso francese)¹⁴, tali cambiamenti sono documentati da Galvano Fiamma (1283 ca. - post 1344) al tempo della signoria di Luchino Visconti (uno degli invitati ai matrimoni Gonzaga)¹⁵, quando i milanesi avrebbero cominciato a imitare gli spagnoli usando vesti strette e corte, recuperando soluzioni sartoriali da «Francesi» e «Tedeschi»¹⁶; al 1342 risalirebbe invece in ambito fiorentino, secondo Giovanni Villani (1280-1348), la «sfortunata mutazione d'habito, che ci recarono di nuovo i Franceschi»¹⁷. Nel registro gonzaghese non si nominano neppure gli strascichi (*le code*), dettaglio tipico delle vesti lussuose. Sottoposti alle proibizioni delle leggi suntuarie¹⁸, sono citati anche negli *Statuti Bonacolsiani* -il corpus normativo più antico della città di Mantova, riferibile al 1313 o a una data immediatamente successiva-, nel capitolo «De caudis et aliis ornamentis mulierum et hominum non portandis» (Lib. I, 72). In esso si prescrive che «ad gonellam, guarnatiam, mantellum, çuppam, vel aliud vestimentum» la «cauda» non dovrà superare «unius tercię quantitatem [...] de brachiis in vestimentis fieri et portari et per terram trahi ad plus, et possit habere rebalçaturam ante, ita tamen quod longitudo vestium anterior posteriorem longitudinem non excedat»¹⁹.

I vestiti attillati venuti di moda intorno al 1340, composti da pezze assemblate, impongono vari tipi di allacciatura, anche nella forma dell'abbottonatura²⁰, particolare caratterizzante pure le vesti regalate al quadruplice matrimonio Gonzaga, benché non descritto analiticamente²¹.

Quasi sempre annoverati tra gli articoli di oreficeria, i bottoni si declinano in un'ampia gamma di varianti formali: circolari, piatti, a forma di pera o di piccole sfere, con perle, gemme e smalti, costituendo un manufatto che interagisce con vari settori, dal

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

tessile a quello della lavorazione dei metalli, dell'arte smaltaria e naturalmente della sartoria. Una varietà organizzata in senso gerarchico, con prodotti alla portata di tutti e altri destinati invece a una ristretta cerchia. Impiegati in modo costante tra il XIII e il XIV secolo e limitati, parrebbe, nella fase iniziale all'allacciatura delle maniche, i bottoni vengono presto usati anche in senso decorativo in prossimità del collo e del petto²². Costituendo indici di pregio insieme alle *frisature* e ai ricami in filati d'oro o d'argento, (anch'essi confermati il grande legame a lungo intercorso tra oreficeria e abbigliamento), sono naturalmente presi di mira dalle normative suntuarie²³, anche quelle mantovane: *frisature* e bottoni («ad manicas autem gonnellarum et cuparum») tornano infatti anche nel capitolo già citato (Libr. I, 72) degli *Statuti Bonacolsiani*²⁴. Altro importante elemento di differenziazione sono le foderature di pelliccia, a partire dal costoso vaio, specie se di questo animale si usano i dorsi, più cari delle pance, come nel caso della *guarnacca* offerta da Paolo Aldigieri (f.1v)²⁵ (Fig. 1).

Bottoni, *frisature* e pellicce, costituiscono dettagli altamente significativi per esprimere la qualità del dono e il livello del donatore²⁶, insieme ovviamente alla quantità degli indumenti regalati. Dal punto di vista numerico primeggiano le venticinque paia di *robe* offerte da Luchino Visconti, foderate di pelli d'agnellino ma prive di bottoni, seguite dalle ventiquattro paia portate da Mastino della Scala²⁷, dodici delle quali con foderature d'a-

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga

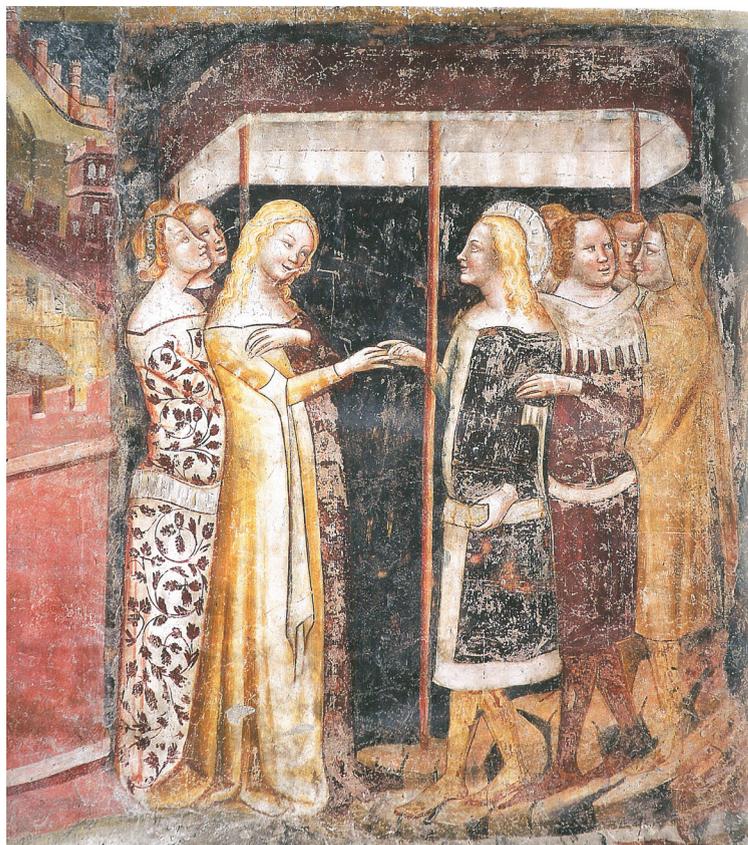


Fig. 1. Maestro lombardo, *Sant'Elena e San Defendente*, quarto decennio del XIV secolo, Lodi, chiesa di San Francesco.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga

gnellino e bottoni d'argento, le restanti con bottoni d'oro e fodere di vaio, sei anche «frisato». Subito dopo si pongono le ventuno paia di *robe* offerte dal nipote di Luchino, Matteo Visconti²⁸, e dai suoi ambasciatori, cinque delle quali con vaio e bottoni d'oro; anche sei paia delle dodici regalate dal marchese d'Este hanno fodera di vaio, ma sono prive di bottoni. Il limite minimo è costituito invece da doni formati solo da due capi d'abbigliamento, come è il caso di Corrado «de Mare de Ianua» e di Pietro Pitati, entrambi donatori di una *gonnella* e di una *guarnacca* con fodere di pelliccia, prive di bottoni.

L'impiego di pelli e pellicce nell'abbigliamento, aumentato vertiginosamente dal tardo XIII secolo, con il conseguente rialzo dei prezzi e il consolidarsi del ruolo e delle ricchezze dei pellicciai, figure professionali che si distinguevano dai sarti costituendone una specializzazione²⁹, si presenta tra l'altro come uno dei primi casi di abiti 'pronti'. Lo attesta efficacemente il libro dei dazi milanesi per merci e generi commestibili compilato giusto nel 1340: i primi capi confezionati elencati risultano appunto di pelle, innanzi tutto le fodere («de agnello, de moretis, de vulpis, de cuxetis», cioè la donnola o la faina, «de foynis», vale a dire la martorella, «de gatis, luporum»), poi le «guarnazie» di volpe o «de guris» (probabilmente il ghiro) e a seguire pellicce di peli diverse³⁰. Il commercio di abiti pronti con fodere in pelliccia è peraltro attestato a Verona -la città scaligera- e nei centri vicini già dall'ultimo quarto del XIII secolo. A questo tipo di prodotto ricorse Alberto della Scala quando, per festeggiare nel 1294 la caduta di Este nelle sue mani con l'aiuto degli alleati padovani, dona più di 1500 paia «vestimentorum novorum purpurae, scarlati, morelii, viridis, blaveti, et aliorum drapporum du Ultramonte et Yprie, et alterius manerii» tutti foderati di pelliccia; e altrettanto si fece nel 1298 offrendo per il matrimonio del figlio Alboino (padre di Verde della Scala, la sposa di Ugolino Gonzaga) «plus quingenta paria vestium scarlati, viridis, virgati, Yprie» e altri tipi di stoffe, «in foderatarum varium, vulpium, pellis agnelline»³¹.

Anche tra le spese gonzaghese del 1340 fatte «in robis et zupis cum earum guarnimento» si rileva l'acquisto di pellicce preconfezionate. Ci imbattiamo, infatti, nell'esborso (f. 6r) di «MXVI florenos et medio» d'oro per 76 *guarnacche* di vaio (56 «desgrisate» e 20 «grossas») destinate ai nuovi cavalieri, acquistate a Venezia da Comunale de' Folenghi, l'ufficiale del Comune e rettore delle gabelle a Mantova³²; altre tre *guarnacche* di vaio per 40 fiorini sono recuperate sia da «Zapirono pate-rio» -presumibilmente un *pattaro*, personaggio operante nell'ambito del commercio dell'usato- sia dal «merzadro» veronese Francesco, mentre Giovanni Bugno e Amoro Gondelmaro ne forniscono 16, costate 216 fiorini.

Presumibilmente lavorano invece appositamente per l'evento nuziale gonzaghese il «magistro Bonefacino a vayris et sociis», ricordati (f. 6v) per 35 «guarnimentorum a vayris» e per fodere destinate «ad robas» (costate 42 «libras parvoum»), così come «Borgino pelizario» e il collega «Rigutio» (ff. 16r). Gli ultimi due foderano ciascuno uno *zupparello* (una giubba) -il vero capo vestimentario del XIV secolo, ottenuto con stoffa pregiata e imbottiture, sopra cui si indossa la *gonnella* e la *guarnacca*-³³, lavorando il primo per Ugolino Gonzaga (pagato 5 «libras parvorum»), il secondo per Filippino Gonzaga, figlio di Luigi I (per 6 libre) (Fig. 2).

Per lo stesso capo d'abbigliamento (che si dice destinato ai *milites*) risulta impegnato pure «Batino a seta» (Betino) (f. 6v), ricevendo tra l'altro 9 libre e 15 soldi per poco più di 26 braccia di tessuto serico («cendali zalni et azurri et aliorum colorum»);



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 2. *Zupparello*, metà del XIV sec., Musée Historique des Tissus.

si tratta forse del Batino «de Florentia merzadro» (f.7v) dal quale si acquistano diverse braccia di «zendali zalni et nigri» unitamente a «panni lini vermili» e a diversi «cordonis». Ma confezionano *zupparelli* (ff. 6v, 18r) sia Giovanni «zuponerio de Ferrara» (un artigiano evidentemente specializzato nella produzione di questo indumento, così come il collega «Bartolomeo zuponerio», citato a f. 12r), sia «Girado de Feraria», il primo usando tessuto serico «zalni et azuri, laboratorum ad fetas». Quest'ultimo figura anche per tre paia di calze e tre paia di guanti. Calze in panno sono peraltro procurate pure da Pietro «Cornacclario», un artigiano di Modena (f.17v), mentre «Lappo Belinzono, scabizatori» (f. 6r) -che vende tagli di tessuti, inclusi

«scacati franceschi», «vergati garofanati fiorentini», «trazetani bresanini»- per il medesimo indumento (che useranno i *militi*) si limita a procurare quantitativi di «panni albi, veronensis» e «scarlatini»; per realizzare calze altre braccia di *scarlatino* sono provviste da Pietro Cornacclario. Altri artigiani ricordati nel *Liber* per la confezione di indumenti risultano (f. 8r) «Petrezolo Guarnazono», con tutta probabilità un personaggio la cui attività primaria erano i *guarnazzoni* (simili alla *guarnacche*, ma con maniche più ampie e abbondanti), citato per l'acquisto di stoffe seriche, nonché i due sarti Bertolino Nasello e Amadeo (ff.7v, 17v, 18r)³⁴, che ricevono 60 libbre «parvorum» per la realizzazione di 67 «banderiarum, totidem vestium et totidem copertarum de cendale factarum brigadis de Mantua, qui bagordaverunt ad festum milicie»; Amadeo è menzionato pure per la fattura «copertarum» dei tre cavalli donati rispettivamente a Luchino Visconti, al marchese d'Este e a Mastino della Scala, nonché per otto «penonis trombe et trombete», i cui materiali sono provvisti dal «merzadro» Batino³⁵. Un completamento importante del sistema vestimentario medievale è costituito dalle cinture (Fig. 3).

Nella sezione dei donativi vengono inserite dopo le vesti e tra i manufatti metallici (ff. 2v, 3v). Sono infatti distinte da chiusure, terminali, passanti o altri elementi decorativi, in metallo prezioso (Fig. 4) (fibbia, *mazo*, *passetti*) e pertanto anch'esse soggette alle normative sul lusso³⁶. Accessorio perfetto per evidenziare il grande cambiamento avvenuto nel sistema vestimentario intorno al 1340 cui si è accennato in apertura, negli anni in esame la cintura è decisamente lunga (può misurare anche due metri) e viene indossata seguendo la linea del bacino, ricadendo con le estremità in basso³⁷ (Figg. 5 e 6).

Gli esemplari regalati per i matrimoni Gonzaga risultano undici, offerti da cinque invitati. Tutte con il nastro in tessuto pregiato («de filo argenti»), presentano *passetti* smaltati e chiusure adorne di raffigurazioni, forse a *traslucido*, come l'esemplare in argento e argento dorato ricondotto dalla Fingerlin alla metà del XIV secolo, recuperato duran-

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 3. Mons de Bononia, *Storia di S. Giuliano Ospitaliere*, fine del quarto decennio del XIV secolo, Trento, Cattedrale di S. Vigilio.



Fig. 4. Bottega francese (?), *Fibbia di cintura*, prima metà del XIV sec., Firenze, Museo dell'Opera di S. Maria del Fiore.

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga

te uno scavo compiuto a Verona e conservato nel Museo di Castelvecchio³⁸. Prevalgono i motivi delle scimmiette e quelli antropomorfi, motivi di cui ignoriamo purtroppo l'impianto grafico-compositivo perché non dichiarati nel documento. Guglielmo di Castelbarco, rampollo di una nobile famiglia trentina³⁹, ne regala sei, con puntale e fibbia lavorati: pesano in tutto 15 marche. La cintura più pesante (un po' più di quattro marche) giunge da Bonifacio e Cesio Carbonesi, caratterizzandosi per una chiusura con «figuris hominum» e con «baboinis». Da Girardo, «monachus Sancti Benedicti» (nel basso mantovano), ne arriva un'altra che pesa 18 once e un quarto; anche in questo caso la fibbia e il *mazo* mostrano rappresentazioni antropomorfe, mentre i *passetti* sono «cum testis intus et cum foliis» così come quelli della cintura donata da Tommasino Schinardi, che è munita di «maza denodata et fibula integra habentem in fine maza una glandem» (pesante 19 once). Simili del resto risultano gli esemplari offerti sia da Bartolomeo «ab Aureo» («in maza figuras hominum et in fibula baboinis»; 15 once e 3 quarti di peso) sia da «Nicolaus de Cristofalo» (con «fibula integra, cum baboynis et maza denodata ad figuras hominum in smaltis», è con «pasetis [...] raris, in quibus sunt folia et teste hominum»; pesa 21 once).

2. Vasellame e oggetti di lusso

Nel gruppo dei doni includenti le cinture, troviamo anche il vasellame e la posateria, con altri oggetti metallici (ff. 2v-4v).

Per quanto riguarda le tipologie dei contenitori predominano le coppe: in totale ventidue. Sono sempre regalate in un solo esemplare, ad eccezione del donativo di Petrozano Gonzaga, composto da tre coppe (f. 2r), le uniche munite di coperchio⁴⁰. Tutte presentano il sostegno («pede») lavorato e ornato, salvo quella data da Gotefredo de Sessa, «sine ulo laborerio». Sono inoltre d'argento, anche dorato, ad esclusione delle due coppe d'oro giunte rispettivamente da Giovannino Benfatti e da Matteo Odorici; con «pede auri» è invece quella portata dall'orefice mantovano Bonaccorso da Crema (città attualmente in provincia di Cremona)⁴¹. Quanto al «pomo», risulta «rotondo»



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

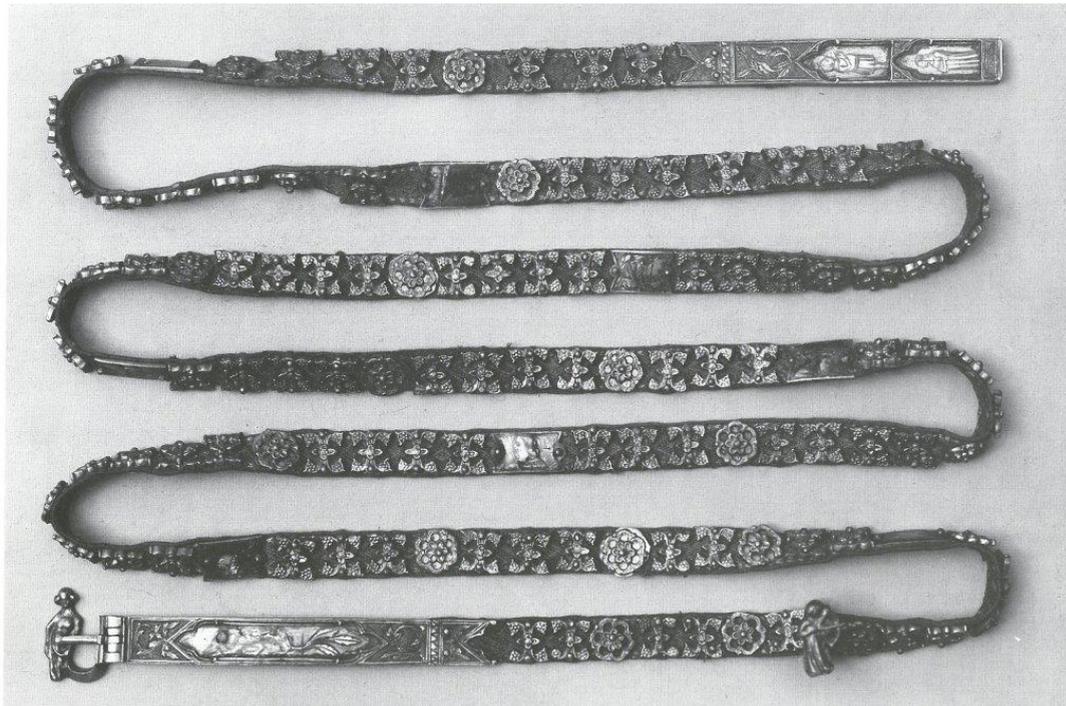


Fig. 5. Italia, *Cintura*, metà del XIV sec. New York, Metropolitan Museum of Art.

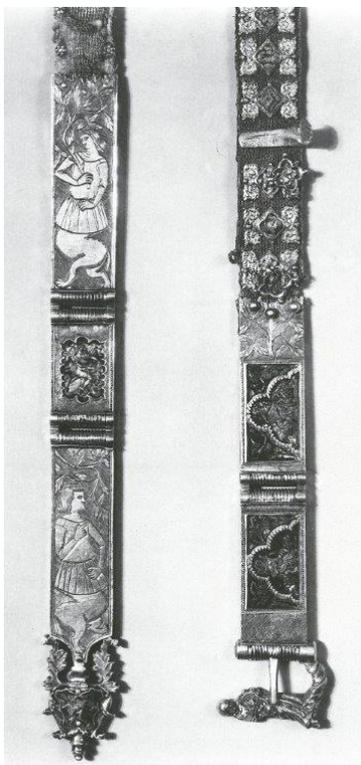


Fig. 6. Ignota bottega, *Chiusura di cintura*, secondo quarto del XIV secolo, Cleveland, Cleveland Museum of Art.

o «casamentato», termine quest'ultimo credo equivalente all'odierna definizione di *architetonico*, cioè con la riproduzione in piccole dimensioni di edifici, o di loro dettagli, quali colonne, nicchie, finestre e portali; presenta la variante a «tres cantones», cioè presumibilmente a sezione triangolare, la coppa dorata giunta da Palmerio de Sesso (di 35 onces), personaggio appartenente a una delle più importanti famiglie di Reggio, un esemplare che reca nel sostegno otto smalti, uno dei quali, «magno», con «figuram unius regis» e altri sei «cum figuris hominum»⁴². Ancora lo smalto interviene per altri particolari delle figurazioni: zoomorfe o antropomorfe prevalentemente, ma ci sono anche ornamenti a soggetto vegetale («una vidalba»), come nella coppa di «Bresaninus de Cerexariis» e talvolta scudetti con l'arma del donatore. Tra le rappresentazioni animalistiche emergono anche per le coppe le scimmiette, attestate in undici casi; nel manufatto offerto da Niccolò «de Ravanis», ornato da elementi fitomorfi rilevati sulla tazza, troviamo invece «leonibus paonibus» e in altre quattro coppe ci sono dei volatili. Allude al donatore anche l'immagine smaltata di *San Prospero* sul pie-

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga

de della coppa offerta dall'«abas» di San Prospero, la cattedrale di Reggio (f. 3r)⁴³. Come registrato per la citata coppa giunta da Niccolò «de Ravanis», talvolta a caratterizzare i pezzi appaiono elementi ornamentali rilevati («scolpiti»), con ogni probabilità ottenuti a cesello e bulino⁴⁴. Ne è distinto l'esemplare (elencato per primo) regalato dal fiorentino Traverso degli Ubriachi, munito di piede smaltato «ad figuras hominum, cum figuris relevatis, laboratam in pede» e smalti nell'impugnatura *casamentata* (f. 2v). Peraltro anche la coppa offerta da «Antoniolus de Casalis» («sine smaltis») reca dettagli «scolpiti» e con «figuris relevatis» sono pure le tre munite di coperchio e «pomo casamentatis in pede» pervenute da Petrozzano Gonzaga, disintate anche da smalti «ad armaturas dominorum et cum baboynis». Altri particolari in rilievo figurano pure su quella giunta attraverso l'orafo Bonaccorsio da Crema, probabile autore del pezzo. Pesa 12 once e mezza, ha il piede d'oro munito di quattro «smaltis equalibus cum avibus intus et tribus in pede ad similitudinem aliorum», distinguendosi per l'impugnatura di tipo architettonico «sine smaltis, cum vidalbis, avibus et baboinis scolpitis» (f. 3r). Con scudetti smaltati «ad armaturam dominorum» è anche la coppa dorata pervenuta dai veronesi Bonifacio e Cesio Carbonesi (f.3v): pesa oltre 19 once, ha il «pomo rotondo» e nel piede l'immagine smaltata di «hominis pulsantis unum liutum»⁴⁵. Dal punto di vista del peso invece emerge su tutte la menzionata coppa (un po' più di quattro marche), regalata da Traverso degli Ubriachi, cui segue quella di Branchino Malosello (due marche e poco più di tre once)⁴⁶; questo secondo esemplare mostra cinque smalti nel sostegno, di cui uno «magno cum quodam iuvene intus», quattro altri nel piede «ad vidalbas, cum avibus scolpitis» e impugnatura *casamentata* con «smaltis ad folia».

Alle coppe segue la sezione dei bacini: in tutto otto e d'argento, sette dei quali con le armi del donatore, al centro o sulla tesa. L'esemplare regalato da Minacio de' Minaci (nel 1341 massaro e soprastante alla zecca mantovana)⁴⁷, con parti dorate e pesante un po' più di 6 marche, ha anche tre «baboynis» intorno all'arma, mentre i quattro di Rodolfo «de Petramala» (di Pietra Marina, nei pressi di Arezzo) l'immagine di due leoni. Risultano invece sette i *bronzini*, cioè gli acquamanili (o brocche), manufatti in genere appaiati ai bacini perché impiegati nell'importante momento del lavacro delle mani che precede il pasto e ne interviene le portate, la cui grande valenza simbolica è sottolineata da materiali quale oro e cristallo⁴⁸. Quelli nel *Liber* sono d'argento e tutti «cum drociis», termine di non chiaro significato. Due acquamanili giungono dal ricco commerciante mantovano Cagnone de' Mileti, menzionato anche tra i capitoli delle spese (f. 7r), quando risulta saldato per argento lavorato usato per due «bacinis, una confetera et II broncinis smaltatis». Dei restanti *bronzini*, due sono regalati da «Don Franceschinus», uno -il più pesante (9 marche, 4 once, «III quartarum media») - da Amadeo da Campitello, personaggio coinvolto nella zecca mantovana e cancelliere dei Gonzaga nel 1338, e gli ultimi due da Matteo «Galus». Stando alla *Cronica* di Aliprando due altri esemplari, «ben lavorati ad opre Damaschini/ A strania foggia [...] fabricati», pesanti 9 marche, sarebbero stati donati da Blancoccio de' Nerli, ufficiale del comune e rettore delle gabelle di origine fiorentina, attivo nel commercio nel sale⁴⁹, citato nel *Liber* (f.7r) per avere ricevuto «DCXII libris, XIII soldis» per 27 marche e 3 once d'argento smaltato «in sex broncinis missis de Venetiis Mantum per Iohannem Bugnum, in racione XVIII venetorum grossorum pro onza».



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Compare invece solo una volta un «bochalerium», che si descrive con «bochia dorata in qua est scolpita quedam aquila coronata cum figuris hominum de osso, circum ipsam bochiam, et cum veluto intra ipsam bochalerium viridi, nigro et rubeo»; perviene da Enrico, «dux lucanus», insieme a una spada dorata in un fodero di velluto verde e «frisus» d'oro. Unico nel genere è anche l'«arborem deaurata cum linguis serpentinis, cum perlis et granatis in ramis, cum pede triangolato cum smaltis»; è donata dal condottiero di ventura Fregnano da Sesso e pesa 73 once e mezzo. Arredi delle mense principesche in cui si mescolano *naturalia* e *mirabilia*, questi manufatti presentavano zanne fossili di pescecane (credute lingue di drago, cui si attribuiva la facoltà di neutralizzare veleni nei cibi e nelle bevande) appese come frutti da un alberello⁵⁰. Rintracciabile tra i beni di papi e principi⁵¹, tale tipologia risulta attestata anche negli inventari gonzagheschi. In quello steso nel 1381 (aggiornato sino al 1402), tra gli 840 pezzi registrati (per un totale di oltre 485 chilogrammi di argento) ne figurano infatti sei, tra grandi e piccoli, uno dei quali, d'argento dorato, pesa ben 214 once (cioè 6285 grammi)⁵². Ma ne troviamo due anche nel ricco elenco dotale di Isabetta Gonzaga, moglie di Carlo Malatesta e figlia di Ludovico I, nonché sorella di Francesco I Gonzaga, redatto il 6 ottobre 1386; il più strabiliante e complesso reca l'«arma» di Ludovico I, pesa 303 once ed è valutato 330 ducati, ha 20 rami «laboratis ad glandas smaltatas et ad linguas serpentinas», mostrando alla sommità dell'albero un corallo con diverse ramificazioni, portante altre lingue più piccole e culminante in una «lingua magna»⁵³.

Tra i regali elencati nel *Liber* mantovano ci imbattiamo anche nelle posate.

Sulla tavola trecentesca, dove mancano oggetti individuali e vige la condivisione, imponendo quindi la gestione dei manufatti secondo norme di etichetta che cominciano proprio in questi anni ad essere codificate, il cucchiaino e il coltello sono per molto tempo le uniche posate in uso⁵⁴. Nei documenti del momento appare frequente la coppia di due coltelli uguali; sono per lo più riservati al *trinciante* e da lui adoperati anche in senso spettacolare durante i banchetti, come quello di eseguire tagli tenendo il pezzo infilato nel coltello ben sollevato in aria. Al grande coltello si abbinano un'adeguata forchetta, di identiche dimensioni e, talvolta, spatole per porgere le porzioni, mentre in altri casi è la stessa lama del coltello ad assolvere tale funzione⁵⁵ (Fig. 7).

Indispensabile sulle mense e usato per i cibi liquidi, il cucchiaino risulta anche tra i doni per le nozze del 1340. Diciotto esemplari d'argento, riposti entro una guaina parzialmente dorata, sono offerti da Francesco «de Zambotis», altri ventitre, sempre d'argento, ma con «botonis» dorati all'innesto della parte concava del cucchiaino, da Rolandino «a Pisce de Regio», mentre Benvenuto «de Portu» ne omaggia venticinque d'argento dorato. Anche Rolandino Boccanegra dona dei cucchiaini: 24 in tutto e dorati, dodici dei quali privi di decori; vi aggiunge un altro cucchiaino e tre coltelli (due grandi) impreziositi da verette d'argento dorato. Due coltelli grandi e con «veretis» d'argento, unitamente ad altri due più piccoli, di cui uno con manico di corallo, nonché a due «forzels et duo cluclaria aurata», costituiscono invece il regalo di «Compter de Casali»: un insieme definito nella *Cronica aliprandina* «cortelliera con cucchiaini»⁵⁶.

Le forchette comparse in quest'ultimo caso non sono presumibilmente ancora posate individuali. Scarsamente ricordate nelle cronache, anche se attestate in qualche inventario del secondo Trecento⁵⁷, vengono diffuse infatti solo alla fine del XV, e non senza resistenze. Solo dodici sono le forchette elencate nel già citato inventario

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga

Gonzaga steso nel 1381 e aggiornato sino al 1402 (f. 17r), su ben centotrentacinque cucchiari⁵⁸. Nella maggioranza dei casi le forchette servono peraltro unicamente per prendere cibi troppo caldi o appiccicosi. Per il resto si continua a usare le dita, ma con eleganza, seguendo precise norme di etichetta, utilizzando cioè solo le punte del pollice, indice e medio e non l'intera mano («come soglion fare i contadini»), adoperando in alternativa strumenti appuntiti come il coltello. L'anonimo autore del ricettario trecentesco di Parigi (Biblioteca Nazionale, Ms. 9328), il *Liber de coquina*, per mangiare pasta «della grandezza di tre dita», raccomanda un «punctorium ligneum», da usarsi anche per i «croseti», pasta della dimensione di un pollice, di forma rotonda e oblunga⁵⁹.

Nel registro del 1340 figurano anche tazze e *taglieri* lignei, che risultano offerti (f. 3v) da Bascheria di Quistello (centro nel basso mantovano) in «tanta quantitate» e stimati 32 libbre⁶⁰.

Si tratta di due tipologie di utensili che partecipano alla semplicità delle apparecchiature medievali, scarsamente sopravvissuti al tempo data la loro deperibilità e adoperati non solo in ambito contadino, che tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento hanno cominciato a essere soppiantati da esemplari ceramici⁶¹ (Fig. 8).

Tavoletta lignea di forma quadrata, rettangolare o rotonda su cui si dispongono le portate da condurre alla mensa, il *tagliere* ben esprime quel senso comunitario che permea la cultura medievale⁶². Come i recipienti per bere anche i supporti per mangiare non erano infatti pensati per un uso strettamente individuale, servendo almeno a due persone contemporaneamente: le coppe passavano da un commensale all'altro e le scodelle (per i cibi liquidi) con i *taglieri* (per i cibi solidi) erano posti tra due convitati, spesso dando luogo a notevoli controversie per la precedenza d'uso⁶³. Piatti usati singolarmente non sembra tuttavia tardino ad arrivare sulle tavole dei Gonzaga: nell'inventario poco fa ricordato, iniziato nel 1381, tra gli argenti figurano numerosi «incisoria», cioè i contenitori di vivande che chiamiamo piatti, distinti in fondine e piatti piani (*tondi e quadrati*)⁶⁴.

3. Spese, artigiani e attori sociali per i beni di lusso

Attre notizie sugli oggetti sin qui esaminati e sui personaggi implicati nella loro realizzazione o smercio, affiorano leggendo i diversi capitoli relativi alle spese affrontate dai Gonzaga per le quadruplici nozze.

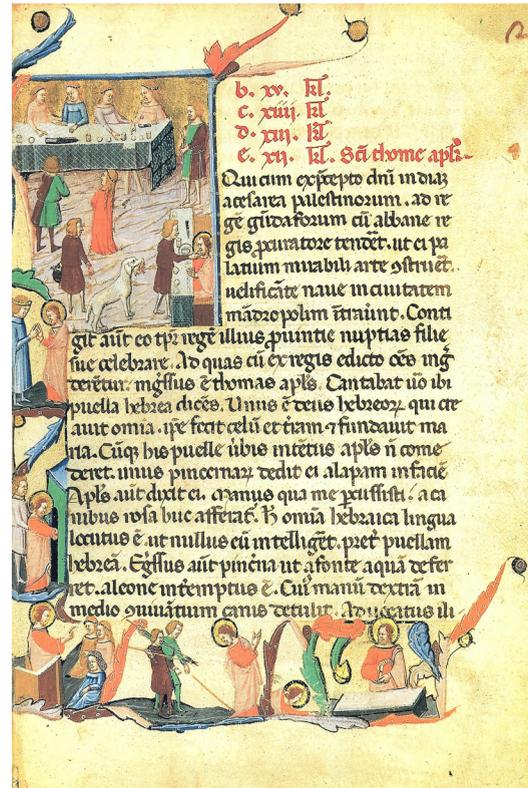


Fig. 7. Maestro del 'Liber Pantheon', Miniatura da un salterio e martirologio frammentario, Quarto decennio del XIV sec. (post 1331), Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. P. 165 suf., f. 21r.





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 8. Giorgio e Giacomo da Riva e pittori veronesi, *Ultima cena*, seconda metà del XIV sec., Prabi d'Arco (Trento), Chiesa di S. Apollinare.

A riguardo dei bottoni in metalli preziosi e delle chiusure per cinture -manufatti di norma approntati dagli orefici⁶⁵, settore artigiano che nella società medievale gode di grande prestigio⁶⁶, è attestato il già ricordato maestro Bonaccorsio da Crema (ff. 6r, 7r). Per alcune *robe* destinate ai cavalieri egli esegue bottoni in argento dorato e traforato (venendo rimborsato con 217 libbre e 10 soldi «parvorum» per poco più di 62 once d'argento), mentre altri d'oro (costati 61 libbre e 10 soldi, per 20 once e tre quarti d'oro) vanno a completare ventiquattro *zupparelli*. Per altri «CXI botonis» viene (f.7r) ricordato anche «Guidone auriffice»⁶⁷. Oltre a essere dorato è anche smaltato l'argento invece impiegato da Bonaccorsio (61 marche per poco più di 1268 libbre) per venti «centuris super texutis argenteis» realizzate per i *milites*; con argento smaltato, ma non dorato, realizza poi sia una cintura «super filis argenti» sia un «cingolo» (ricevendo 38 libbre e 14 soldi per 14 once e 13 quarti di materiale; con 138 libbre e 6 soldi «parvorum» per 44 once e 2 quarti), l'accessorio del cavaliere, cui si porta appesa la spada. Anche il nobile Boracio dei Gangalandi, uno dei cavalieri ordinati per il quadruplice matrimonio, procura 200 bottoni d'oro (f. 6r), costati 16 fiorini.

Per posate, completamenti di spade e coltelli figurano altri personaggi. Si rimborsa all'orafo Cabrino de Medicis (f. 6v) la spesa per l'argento dorato usato nell'eseguire otto cucchiari e otto forchette (163 libbre, 8 soldi, 3 piccoli per poco più di 50 once), nonché per «argenti albi» adoperato per le guaine delle forchette e per la doratura di altre posate⁶⁸. I colleghi «Nicolino et Cabrielo» sono invece ricordati (f. 8v) per l'argento lavorato in ventisei spade destinate ai *milites*, mentre per la fornitura di ventisei manici d'avorio anch'essi per la dotazione dei militi troviamo il *maestro* «Francescoto de Placentia a Guasta illorum de Ripa» (f. 9r)⁶⁹.

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga

Somme per manici d'avorio (riportate nel capitolo «cutellorum, selarum et fornimentorum ab equis et aliorum diversorm») ⁷⁰, vanno anche (f. 8r) a Comunale de' Folenghi. Dagli esborsi annotati nel *Liber* (f. 13v) emergono anche notizie a riguardo delle scodelle, dei *taglieri* e dei manufatti vitrei (tutti di evidente produzione seriale), utili pure per dare l'idea dell'ingente numero di commensali presenti ai banchetti predisposti per questi festeggiamenti.

Sono annotati pagamenti per 6960 scodelle «de fado et azere» (cioè di faggio e di larice) e per altri 3360 *taglieri* di faggio, tutti recuperati tramite Silvestro «de Verona», pagato 14 soldi «pro centenario scudelarum» se in faggio e 21, 25 e 30 soldi per centinaio se di larice, oltre a 21 soldi per un centinaio di *taglieri*. Altri 16.200 *taglieri* (non è precisato il materiale) sono provvisti da Bartolomeo de Quistello, a 38 soldi e 6 piccoli a centinaio, con 6200 scodelle (17 soldi al centinaio), «empitis per predictum in Sancto Persedonio, a Iacobo Parisii de Mutina a Guidone de Ferrara et a Blanchino de Pergamo»; tutta la merce arriva via nave a Mantova. Anche lo «scudelario» mantovano Andrea («de contrata Sancti Iohannis»), è coinvolto per l'approvvigionamento di *taglieri* (in totale 1925, a 40 soldi al centinaio), oltre che per 6850 scodelle (che costano 20 soldi le centinaia), 100 «basiis», cioè piatti di grandi dimensioni (4 libbre al centinaio) e per altre sei scodelle (a 24 soldi). Sono citati anche il collega «Ugoletto», ricordato a proposito di 1000 scodelle (a 18 soldi al centinaio), con Andrea «scudelario de Ruamazaria» (il medesimo artigiano menzionato poco fa ?) per altre 1000 scodelle (a 18 soldi al centinaio). Sono forse in metallo i 1000 *taglieri* prezzati 40 soldi al centinaio, acquistati dal milanese «Antonolo fabro» (f. 5r), fornitore pure di 8500 scodelle, costate 20 soldi a centinaio. Dal «moiolaro» Catello ⁷¹ (f.13v) si comprano invece cospicui quantitativi di manufatti in vetro: *ingrestaroli*, anche «ab aqua», «foioli bassis» e *cesedelli* ⁷². Attestazioni di quella produzione ceramica che su larga scala decolla in molti centri dell'Italia centro settentrionale nel corso del Duecento, risultano infine i manufatti «de terra» procurati da «Iohannino bocalario a Piscaria»: ottantacinque boccali «magnis», cinquantasei «mezanis» e un «urcio magno» (f. 16v) ⁷³.

Ho scritto questo contributo su richiesta (primavera 2015) di Daniela Ferrari (già Direttrice dell'Archivio di Stato di Mantova) che aveva pensato a una pubblicazione di carattere scientifico da lei curata, purtroppo non andata in porto. Ringrazio vivamente Maria Concetta di Natale. Inoltre: Francina Chiara, Roberta Orsi Landini, Margherita Rosina. La marca mantovana equivale a gr. 234.99; è suddivisa in 8 once, dal peso di gr. 29.37 l'una; 24 denari da gr 1.22 formano un'oncia (cfr. A Martini, *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino 1883, pp. 336, 351).

ASMn, AG= Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

NOTE

¹ ASMn, AG, b. 393, D.XII.1, fascicolo fuori formato. Il documento è stato oggetto della tesi di laurea di Federico Arduini, *Il "Liber magne curie" dell'Archivio Gonzaga (1340). Edizione e studio introduttivo*, Università degli Studi di Trento-Università di Verona, Corso di Laurea interateneo in Scienze Storiche, Relatore Prof. G. M. Varanini, Correlatore Prof. M. Bassetti, a. a. 2013-2014 (trascrizione del documento a cura di Daniela Ferrari: pp. 133-178). Nelle citazioni dal *Liber* ho rispettato volgarismi, mancate concordanze, ecc.

² Cfr. almeno: I. LAZZARINI, *Prime osservazioni su finanze e fiscalità in una signoria cittadina: i bilanci gonzagheschi tra Tre e Quattrocento*, in *Politiche finanziarie e fiscali nell'Italia settentrionale (secoli XIII-XV)*, a cura di P. Mainoni, Milano 2001, pp. 87-124; G.M. VARANINI, *Aristocrazie e poteri nell'Italia centro settentrionale dalla crisi comunale alle guerre d'Italia*, in G.M. VARANINI- G. CASTELNUOVO- R. BORDONE, *Le aristocrazie dai signori rurali al patriziato*, Roma- Bari 2004, pp. 121-193; M. ROMANI, *Tasselli di un mondo centripeto: la società urbana*, in *Storia di Mantova. L'eredità gonzaghesca. Secoli XII- XVIII*, a cura di M. Romani, I, Mantova 2005, pp. 353-439; *Signorie cittadine nell'Italia comunale*, a cura di J.C. Maire Vigueur, Roma 2013, pp. 19-44.

³ Cfr. G. MONTECCHI, *Correggio, Azzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Roma 1983, *online*; G.M. VARANINI, *Della Scala, Mastino II*, in *Biografico degli Italiani*, XXXVII, Roma 1989, *online*; I. LAZZARINI, *Gonzaga, Ugolino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, Roma 2001, *online*; I. LAZZARINI, *Gonzaga, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVIII, Roma 2001, *online*; F. RAGONE, *Malaspina, Spinetta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, Roma 2006, *online*; cfr. inoltre AA. VV., *Guariento e la Padova carrarese*, Venezia 2011.

⁴ Cfr. B. ALIPRANDO, *Aliprandina sive Chronicon Mantuanum*, in L.A. MURATORI, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, t. XVII, Aretii MDCCLXXX, capp. XXXV-XXXIX, coll. 337-349 (citazione: col. 349); per l'autore, cfr. P. TORELLI, *Antonio Nerli e Bonamente Aliprandi cronisti mantovani (a proposito della nuova edizione delle loro opere)*, in "Archivio Storico Lombardo", s. IV, XV, 1911, pp. 209-230; G. CONIGLIO, s.v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma 1960, *online*.

⁵ Per le problematiche (d'origine documentaria, metodologica ed epistemologica) relative al colore nell'Occidente medievale, cfr. M. PASTOUREAU, *Vedere i colori del Medioevo*, in *Il Medioevo di Jacques Le Goff*, a cura di D. Romagnoli, catalogo della mostra (Parma 2003-2004), Cinisello Balsamo 2003, pp. 371-377 (il colore è una «costruzione culturale»; molti autori preferiscono «giostrare con lo spazio e il tempo, alla ricerca di pretese verità universali e archetipali del colore; verità che per lo storico non esistono», anche perché «il colore degli oggetti consegnatoci della storia non è mai quello originale»; con il colore «tutti i problemi -materiali, tecnici, chimici, iconografici, artistici, legati alla simbologia- si accavallano contemporaneamente» e il ricercatore «davanti al pullulare di parametri [...] tende spesso a fermarsi a ciò che gli fa comodo per la sua dimostrazione»; i «documenti, scritti o figurati, prodotti

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga

dalle società medievali non sono mai neutri né univoci. Ogni documento ha una propria specificità e offre una propria interpretazione del reale»; spesso i ricercatori «invece di estrarre significati dalle immagini, vi sovrappongono ciò che hanno appreso altrove». «L'immagine medievale non 'fotografa' mai la realtà [...], né nel campo delle forme o delle strutture, né in quello dei colori. Credere [...] che un vestito rosso in una miniatura del XIII secolo o in una vetrata del XV rappresenti un vero vestito, che è stato davvero rosso, è al tempo stesso ingenuo, anacronistico e falso. E in più è un grave errore di metodo [...], ciò che vale per le immagini vale anche per i testi»; *Idem, Blu, storia di un colore*, Milano 2008; I ed. 2002); *Idem, Verde, storia di un colore*, Milano 2013. Bastino solo le ambiguità del lemma *scarlato* (cfr. nel Liber le paia di *roba* donate da Obizzo d'Este, f.1r: sei «de scarlato et virido», sei «de virido et de scarlata»), che non sta a indicare un colore, ma un tessuto prezioso, talora di un rosso intenso (F. PIPONNIER- P. MANE, *Se vêtir au Moyen Âge*, Paris 1995, p. 72). Le illustrazioni proposte a corredo di questo articolo, sono pertanto solo di carattere evocativo, non documentario.

⁶ Cfr. nel Liber, il termine *garifonato* (f.1v): «Gonelam, guarnaciam, mantelum et capucium de duobis mischis garifonati et scarlatini»; oppure: «robarum de garifonato et scacato»; «garofanatus» cioè «del colore del garofano» (in J.F., VAUCHER-DE- LA-CROIX, *Le parole nell'armadio: lessico della moda nella "prammatica sulle vesti delle donne fiorentine"*, in *Draghi Rossi e querce azzurre. Elenchi descrittivi di abiti di lusso. Firenze 1343-1345*, Firenze 2013, p. CXLIV-CXLV, p. 538), ma quale tipo di garofano? Oppure una tonalità rinviante a quella dei chiodi di garofano? Sui tessuti vergati e scacati, e su quelli gialli e rossi, cfr. M. PASTOUREAU, *L'étoffe du Diable. Une histoire des rayure et des tissus rayés*, Paris 1991; P. VENTURELLI, 'Una bella inventione'. Leonardo da Vinci, Milano e la moda, in "Achademia Leonardi Vinci", X, 1997, pp. 78-94; H. PLEIJ, *Colors Demonic and Divine: Shades of Meaning in the Middle Ages and After*, New York 2004; P. VENTURELLI, *Abiti per la follia. Immagini e parole per Milano tra XV e XVII secolo*, in *Il vestito dell'altro. Semiotica, arti, costume*, Atti del convegno (Bologna-Rimini 2002), a cura di G. Franci, G. Muzzarelli, Milano 2005, pp. 233-246; esempi di abiti divisati raffigurati, in G.Z. ZANICHELLI, *Miniatura a Mantova nell'età dei Bonacolsi e dei primi Gonzaga*, in "Artes", 5, 1997, pp. 36-71, figg. 14,16. Per tessili, indumenti e manufatti in metallo, cfr. almeno: A. Rossi, *I nomi delle vesti in Toscana durante il Medioevo*, in "Studi di Lessicologia Italiana", XI, 1991, pp. 5-124; E. HARDOUIN FUGIER- B. BERTHOD- M. CHAVENT FUSARO, *Les stoffe. Dictionnaire historique*, Paris 1994; D. Cardon, *La draperie au Moyen Age*, Paris 1999; *Soieries médiévales*, in "Techniques et Culture", 34, 1999; P. Venturelli, *Glossario e documenti per la gioielleria milanese (1459-1631)*, Firenze 1999; *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel Medioevo europeo*, catalogo della mostra (Verona 2004-2005), a cura di P. Marini- E. Napione- G.M. Varanini, Venezia 2004; P. FRATTAROLI, *Cangrande I della Scala, I tessuti e le rappresentazioni scultoree. Significative discrepanze di un apparato funerario*, in *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, Atti del convegno di studi (Trento 7-8 ottobre 2002), a cura di L. Dal Pra- P. Peri, Trento 2006, pp. 262-281; P. VENTURELLI, *Gli inventari di Valentina e Gian Galeazzo Visconti. Tecniche, materiali, tipologie*, in *Eadem, Esmailée à la façon de Milan*, Venezia 2008, pp. 195-207; G. BALDISSINI MOLLI, *D'oro e d'argento. Beni di lusso a Padova al tempo dei signori*



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

da Carrara, in *Guariento...*, 2011, pp. 105-117; L. MONNAS, *Some Medieval Colour Terms for Textiles*, in "Medieval Clothing and Textiles", ed. by R. Netherton, G.R. Owen-Crocker, 10, 2014, pp. 25-58; M. KEANE, *Material Culture and Queenship in 14th-century France. The testamenti of Blanche de Navarre*, Brill 2016.

⁷ Basti solo il confronto con inventari napoletani o palermitani: R. BEVERE, *Vesti e gioielli in uso nelle province napoletane dal XII al XVI secolo*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", XXII, 1897, pp. 312-341; G. BRESCH-NAUTIER, H. BRESCH, *Les bijoux à Palerme (XIVe-XVe siècle)*, in *Storia critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2007, pp. 219-241; per le ambiguità interpretative del termine *smalto* nelle fonti scritte del XIV sec., cfr. M. COLLARETA, *Lo smalto traslucido nel pensiero trecentesco sull'arte*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, s. III, XVIII, I, 1988, pp. 101-113.

⁸ Per le fonti scritte mantovane; cfr. G.B. BORGOGNO, *Studi linguistici su documenti trecenteschi dell'Archivio Gonzaga di Mantova*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova", XL, 1972, pp. 27-112; I. LAZZARINI, *Pratique d'écritures et typologie textuelles: lettres et registres de chancellerie à Mantoue au bas Moyen Âge (XIVe-XVe)*, in *De part et d'autres des Alpes. II. Chancelleries et chanceliers des princes aus bas Moyen Âge*, Chambéry 2011, pp. 77-110; per un quadro generale: P. CAMMAROSANO, *Italia medievale. Strutture e geografia delle fonti scritte*, Roma 2012.

⁹ Sull'errore ai fini della storia del sistema vestimentario di ritenere che i dipinti siano 'fotografie' della moda, cfr. A.C. QUINTAVALLE, *Trascrizioni e scene della moda*, in *Il costume nell'età del Rinascimento*, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze 1988, pp. 25-58.

¹⁰ Uno dei mantelli donati da Matteo Visconti (f.1r) presenta due cappucci. La *gonnella* (per la donna fluente fino ai piedi, con maniche strette e lunghe sino al polso, mentre per l'uomo piuttosto lunga, con maniche e una cintura che la serra ai fianchi) è ritenuta *veste di sotto*, ma può essere indossata anche da sola; la *guarnacca* è una sopravveste ampia, più corta, aperta ai lati, con o senza maniche, sopra la quale si indossa il mantello; cfr. in generale C. MERKEL, *Come vestivano gli uomini del Decamerone*, Roma 1898 (spec. a pp. 37-42); R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano 1964, II, pp. 37-50, 75-93; B. CECCHETTI, *La vita dei veneziani nel 1300. Le vesti* (ristampa anastatica dell'edizione 1886), Bologna 1980; R. LEVI PISETZKY, *Come vestivano i milanesi alla fine del medioevo*, in *Storia di Milano*, IV, Milano 1995, pp. 725-746; M.G. MUZZARELLI, *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna 1999; i diversi saggi in *Dalla testa ai piedi...*, 2006; M. Scott, *Medieval Dress and Fashion*, London 2007; M.G. MUZZARELLI, *Uomini e donne nel Medioevo. Storia del genere (secolo XII-XV)*, Bologna 2014, pp. 78-88. Per l'evolversi dell'insieme detto *roba*, cfr. P. VENTURELLI, *Vestire e apparire il sistema vestimentario femminile nella Milano spagnola (1539-1679)*, Roma 1999, pp. 24-27.

¹¹ Sopravveste che lascia intravedere le maniche della *gonnella* sottostante, sia d'uomo maschile che femminile, cfr. J.F. VAUCHER-DE-LA-CROIX, *Le parole nell'armadio...*, 2013, p. CXIV. Per lo schema decorativo *ad folliagia* (avvicinabile forse a quello «ad vidalbis»), cfr. B. KLESSE, *Seidenstoffe in der italiennischen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Bern 1967, p. 283, cat. 185.

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

¹² Sulla vaghezza delle descrizioni negli inventari europei di metà Trecento, cfr. F. PIPONNIER, *La consommation des draps de laine dans quelques milieux français à la fin di Moyen Âge*, in *Produzione e consumo dei panni di lana nei secoli XII-XVIII*, a cura di M. Spallanzani, Firenze 1976, pp. 423-434.

¹³ O. BLANC, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Age*, Paris 1997.

¹⁴ Nel 1335 l'editto di re Roberto proibisce ai giovani le vesti troppo corte (che arrivano sino alle natiche, cfr. R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume...*, 1964, pp. 10, 43; M.P. PETTINAU VESCINA, *Esempi di costume gotico meridionale. Tra documenti e immagini*, in *Dalla testa ai piedi...*, 2006, pp. 479-519, spec. pp. 493-495, e nota 71 p. 495).

¹⁵ Luchino Visconti (arrivato a Mantova con il nipote Matteo Visconti) era subentrato nel 1339 ad Azzone nella signoria viscontea; con il fratello Giovanni (nel 1342 nominato arcivescovo) è noto per le spese dedicate ai consumi di lusso (cfr. P. MAINONI, *Un bilancio. Giovanni Visconti, arcivescovo e signore di Milano*, in *L'età dei Visconti. Il dominio di Milano fra XIII e XV secolo*, a cura di L. Chiappa Mauri- L. De Angelis Cappabianca- P. Mainoni, Milano 1993, pp. 3-26).

¹⁶ G. FIAMMA, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johannes Vicecomitibus ab anno MCCCXXVIII usque ad anno MCCXLII*, parte IV, 1033. Per Galvano Fiamma, cfr. P. TOMEA, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVII, Roma 1997, *online*.

¹⁷ Cioè dopo l'arrivo a Firenze di Gautier de Brienne, nipote del re di Napoli Roberto d'Angiò, mercenario che combatte nell'esercito francese, nominato capitano del popolo nel 1342 e signore della città tra 1342 e 1343, cfr. G. VILLANI, *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, Parma 1990-1991, t. III, l. XIII, r. IV, pp. 302-303.

¹⁸ Cfr. D. DAVANZO POLI, *Il sarto*, in *Storia d'Italia. Annali 19. La moda*, a cura di C.M. Belfanti, F. Giusberti, Torino 2003, pp. 523-560, a p. 527. Per le leggi suntuarie, cfr. in generale, O. CAVALLAR-J. KRISHNER, "Licentia navigandi... prosperis ventibus astantibus". *L'esonazione dei "doctores" e delle loro mogli da norma suntuarie*, in AA. VV., *A Ennio Cortese. Studi promossi da D. Maffei*, Roma 2001, I, pp. 204-227; C. KOVESI KILLERBY, *Sumptuary Law in Italy, 1200-1500*, Oxford 2002; M.G. MUZZARELLI, *Disciplinare il lusso. La legislazione suntuaria in Italia e in Europa tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Eadem- A Campanini, Roma 2003.

¹⁹ *Statuti bonacolsiani*, a cura di E. Dezza-A.M. Lorenzoni-M. Vaini, con un saggio inedito di P. Torelli, Mantova 2002, Libro I, 72, pp. 175-177 (citazione: p. 176; tali statuti sono utili anche per comprendere consistenze e rilevanza della florida realtà artigiana mantovana: l'intero libro IV è, infatti, dedicato alle Arti); cfr. anche A. PORTIOLI, *Lo statuto dell'Università dei mercanti di Mantova*, Mantova 1887; M. VAINI, *Gli statuti di Francesco Gonzaga IV capitano. Prime ricerche*, in "Accademia Nazionale Virgiliana, Atti e Memorie", nuova serie, LVI, 1988, p. 93; *Radici storiche del rapporto tra economia, cultura e istituzioni mantovane*, a cura di D. Ferrari, Mantova 1998. Offrono somme di denaro per le nozze Gonzaga (*Liber*, ff.3v-4r): i mercanti, i notai, i ritagliatori di panni, i drappieri, gli *speziari*, i pellicciai, i *beccari*, i *merzadri*, i *calegari*, gli orefici, i *ferrari*, i *prestatori*, i *bombasari*, i *pateri*, gli «sprocani».

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

²⁰ J.L. NEVINSON, *Buttons and Buttonholes in the Fourteenth Century*, in "Costume", 11, 1977, pp. 38-44; S.M. NEWTON, *Fashion in the Age of the Black Prince. A Study of the Years 1340-1365*, Woolbridge 1980, pp. 630; G. EGAN-F. PRITCHARD, *Dress Accessories 1150-1450*, Wooldbridge 2010, pp. 281-290; C. FRUGONI, *Medioevo sul naso: occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*, Bari 2001, pp. 102-103; B. READ, *Metal Buttons c. 900 BC- c. AD 1700*, Somerset 2010; B. BETTONI, *Da gioielli ad accessori alla moda. Tradizione e innovazione in Italia dal tardo Medioevo ad oggi*, Venezia 2013, pp. 19-37.

²¹ Cfr. tra i capi donati da Mastino II della Scala (f. 1r) le dodici paia di *robe* «de duobus misclis de mita, cum pelibus agninis et cum botonis argenti» e le altre dodici paia «robarum», sei «veluti vermili cum botonis auri, fodrataram de vayro frisato» e sei «de mita de duobus misclis francischis frisatarum, cum botonis auri, fodrataram de vayro».

²² Cfr. G. BRESCH-NAUTIER-H. BRESCH, *Les bijoux à Palerme...*, 2007, pp. 219-241 (spec.: pp. 222-224; p. 237, nota 45; nell'inventario del 1347 di Antonius de Afflitto, si elencano diversi «buctoni [...] per antepectus», che si definiscono «grossi» o «magni»).

²³ Cfr. L. MARCHANT, *Orli nastri, passamanerie e tessiture nelle vesti fiorentine del Trecento*, in "Archivio Storico Italiano", CLXIII, 2005, pp. 133-157; S. MOSCHER-STUARD, *Gilding the Market. Luxury and Fashion in Fourteenth-Century Italy*, Philadelphia 2006, p. 39; M.T. BINAGHI, *Ricami nel Trecento: una proposta per studiare*, in *Moda Arte Storia Società- Omaggio a Grazietta Butazzi*, Atti del Convegno (20 giugno 2014), a cura di E. Morini- M. Rizzini- M. Rosina, Como 2016, pp. 119-126; è in corso di pubblicazione ("Bulletin de liaison du CIETA") lo studio di Francina Chiara riguardante un prezioso tessuto della cattedrale di Como con le vicende di Tristano e Isotta (fine del terzo quarto del XIII sec.), da lei presentato nel 2009 al CIETA. Cfr., per es., gli statuti degli orafi (redazione del 1362) di Padova, includenti regole per la produzione di *pianete* (bottoni di forma appiattita) e *bottoni* (G. CHIAROT, *L'Arte Orafa a Padova. Opere, tecniche e norme dal Medioevo al Rinascimento*, Padova 2001, pp. 18-19, pp. 100-102).

²⁴ Cfr.: «ad capicium gonelle vel çuppe [...] botonos xv tantum, denarios parvos xii ad plus valituros; ad manicas autem gonnellarum et çuparum botonos xiii tantum pro manica dicte valentie botonorum et non plus» (*Statuti bonacolsiani...*, 2002, Libro I, 72, pp. 175-176).

²⁵ Del vaio si usavano i dorsi o le pance, ed era riservato ai nobili e ai dottori, mentre l'ermellino era esclusivo di re e imperatori, cfr. C. MERKEL, *Come vestivano gli uomini...*, 1898, pp. 53-54; R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume...*, 1964, pp. 117-118; R. DELORT, *Le commerce des fourures en Occident à la fin du Moyen Age (vers 1300-vers 1450)*, 2 voll, Roma -Paris 1978, vol. I, pp. 350-365; D. DAVANZO POLI, *I mestieri della moda a Venezia nei secoli XIII- XVIII*, Venezia 1984, II, pp. 187-188 (durante il XIV secolo, a Venezia i mantelli di vaio dovevano essere confezionati con un massimo 103 pelli, 140 per quelli femminili; le *guarnacche* da almeno 90 pance o 350 dorsi e non meno); P. VENTURA, *Cuoio e pellicce*, in *Storia d'Italia...*, 2003, pp. 441-482, a p. 456; per l'area lombarda, cfr. M. BORTOLOTTI- M. VALORI, *Ricerca tra le fonti dell'Archivio di Stato di Milano. Per una storia della confezione pre-*

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

dustriale, in "Archivio Storico Lombardo", CXVIII, 1992, pp. 515-527; P. MAINONI, *Pelli e pellicce nella Lombardia medievale*, in *La concia delle pelli in Toscana*, a cura di S. Gensini, Pisa 2000, pp. 199-267.

²⁶ Per il significato del dono, cfr. M. FANTONI, *Feticci di prestigio: il dono alla corte medicea*, in *Rituale, cerimoniale, etichetta*, a cura di S. Bertelli- G. Grifò, Milano 1985, pp. 141-161.

²⁷ Indumento a se stante, la fodera poteva essere portata con più vestiti, cfr. J.F. VAUCHER-DE-LA-CROIX, *Le parole nell'armadio...*, 2013, p. CXV.

²⁸ Matteo II Visconti (1319-1355), figlio di Stefano, nel luglio 1340 congiura contro lo zio Luchino, insieme ai fratelli Galeazzo II e Bernabò; intorno al 1340 sposa Gigliola Gonzaga, figlia di Filippino (cfr. I. LAZZARINI, *Gonzaga, Gigliola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma 2001, *online*).

²⁹ D. DAVANZO POLI, *Il sarto...*, 2003, pp. 523-560, p. 527; per Vercelli (con la presenza sin dal 1247 di una corporazione di pellicciai, cfr. B. DEL BO, *Mercanti e artigiani a Vercelli nel Trecento: prime indagini*, in *Vercelli nel secolo XIV. Atti del V congresso storico vercellese*, a cura di A. Barbero- R. Comba, Vercelli 2010, pp. 540-544 (a pp. 527-552).

³⁰ M. BORTOLOTTI-M. VALORI, *Ricerca tra le fonti...*, 1992, pp. 516-517; Per i *patari* e le figure che lavorano nel settore della rivendita degli abiti usati, cfr. P. Venturelli, *Milano tra Sei e Settecento: persone, modalità, luoghi per la diffusione dell'abito preconfezionato*, in AA VV, *Per una storia della moda pronta*, Atti del V Convegno Internazionale CISST (Milano 26-28 febbraio 1990), Firenze 1991, pp. 51-66.

³¹ A. CIPOLLA, *Antiche cronache veronesi*, Venezia 1890, citazioni: pp. 400, 401-402; A. MAGNANO, *Il commercio di abiti "pronti" nella seconda evoluzione dell'arte sartoria*, in "Economia e storia", fasc. 1, 1972, pp. 125-141 (a p. 130).

³² C.A. PORTIOLI, *Lo statuto...*, 1887.

³³ Cfr. R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume...*, 1964, pp. 32-37; O. BLANC, *I manoscritti miniati come riviste di moda in Francia alla fine del Medioevo*, in *Dalla Testa ai piedi...*, 2006, pp. 67-87, a p. 69 (un celebre *zupparello* in seta bianca imbottita è conservato al Museo del Tessuto di Lione; la tradizione lo attribuisce a Charles de Blois, nato ca. 1319 e morto nel 1364).

³⁴ Per i sarti, cfr. D. DAVANZO POLI, *I mestieri della moda...*, 1984, I, pp. 139-140; M.G. MUZZARELLI, *Gli inganni dell'apparenza*, Torino 1996, pp. 78-79 (a Bologna ci sono sette statuti della società dei sarti, dal 1244 al 1466, oltre a un tariffario forse delle metà del '300; la fattura di una *guarnacca* maschile o di una veste da uomo con due paia di maniche costava 6 soldi, come «la paga giornaliera di chi zappava una tornatura di terra»); D. DAVANZO POLI, *Il sarto...*, 2003; inoltre E. TOSI BRANDI, *Il sarto tra Medioevo e prima Età moderna a Bologna e in altre città dell'Emilia Romagna*, Tesi di Dottorato, Rel. Prof. M. G. Muzzarelli, Università di Bologna, ciclo XXIV, 2012, in corso di pubblicazione.

³⁵ Per queste tre *coperte* Pietro «Cornaclario de Mutina» (f. 17v), procura 15 braccia di saia «viride prelane» e panno bianco (per eseguire l'«arma» dei tre signori «super dictis copertis»); il sarto Amadeo (f. 18r) riceve per il suo lavoro 3 libbre e 10 soldi.

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

³⁶ Cfr. R. BEVERE, *Vestimenti e gioielli...1897*, s.v. *Centura*; P. VENTURELLI, *Glossario e documenti...*, 1999, s. v.: *fibbia, mazo, passetti*; per le cinture visconteo - sforzesche, cfr. *Eadem*, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Cinisello Balsamo 1986, pp. 183-190; *Eadem*, *Esmailée à la façon...*, 2008, pp. 157-167; *Eadem*, "Con bel smalto et oro". *Oreficerie del Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, in *Oro dai Visconti agli Sforza. Smalti e oreficerie nel Ducato di Milano*, catalogo della mostra, a cura di P. Venturelli, Milano 2011-2012, Cinisello Balsamo 2011, pp. 46-49, e schede nn. 35, 36, pp. 188-191; *Eadem*, *From the Bride Valentina to Leonardo da Vinci, Enamels and Jewelry under the Viscontis and the Sforzas*, in *Artigianato e lusso. Manifatture preziose alle origini del Made in Italy*, a cura di M.P. Bortolotti, Milano 2013, pp. 88-111; *Eadem*, «Lista de le cose se faranno per Madona Duchessa», in *Moda Arte Storia Sovietà...* 2016, pp. 135-142; *Eadem*, *Moda sforzesca. Leonardo da Vinci. Isabella, Beatrice, Bianca Maria, Cecilia e le altre (1482 -1500)*, in corso di pubblicazione (cap. *Cinture sforzesche*); in generale cfr. I. FINGERLIN, *Gürtel des hohen und späten Mittelalters*, München-Berlin 1971; R. LIGHTBOWN, *Medieaval European Jewellery*, London 1992, pp. 306-341. Per leggi suntuarie alla metà del Trecento relative alle cinture, cfr. A.R. CALDERONI MASETTI, *Una cintura nuziale con smalti*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, s. III, XVIII, I, 1988, pp. 249-251 (ma si veda quanto alla nota 9 *supra*).

³⁷ L'esemplare al Metropolitan Museum di New York (inv. 17.190.963), ritenuto veneziano, ca. 1350, con chiusura d'argento dorato e smalti, ha il nastro in tessuto di cm. 176.5 (R. LIGHTBOWN, *Medieaval European...*, 1992, fig. 183, pag. 330) (Fig. 5); misura cm 238 la cintura con placchette smaltate in cui compaiono figure che suonano conservata al Museum of Art di Cleveland (John Huntington Art and Polytechnic Trust 1930.742) (Fig. 6), cfr. per questi e altri esemplari intorno alla metà del Trecento: I. FINGERLIN, *Gürtel des hohen...*, 1977, pp. 88-89, 92, 100, 124, 138, 310-311, 469-471, 477-478, nn. 12, 14, 537, 538, 547; J.M. FRITZ, *Goldschmiede Kunst der Gotik im Mitteleuropa*, München 1982, p. 215, n. 224; cfr. anche J. DE LUIGI POMORIŠAC, *I gioielli di Mastino della Scala al Museo di Castelvecchio di Verona*, in *Gli Scaligeri 1277-1387*, catalogo della mostra (Verona 1988), Verona 1988, pp. 365-368.

³⁸ A. GUIDOTTI, *Gli smalti in documenti fiorentini del XIV e XV secolo*, in "Annali della Scuola superiore di Pisa, Classe di lettere e Filosofia", XIV, 1984, pp. 621-688; cfr. in generale, M.M. GAUTHIER, *Émaux du moyen âge*, Fribourg 1972, pp. 205-277.

³⁹ Per Guglielmo di Castelbarco, cfr. E. OCCHIPINTI, s.v., in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Roma 1978, *online*.

⁴⁰ Cfr. S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova 2005, p. 166, nota 5 (cita questa la voce inventariale).

⁴¹ Figlio di Guido da Crema (a sua volta figlio di Guidone), attestato all'adunanza del 1310 degli orafi mantovani, cfr. P. VENTURELLI, in *Gli statuti dell'arte degli orefici di Mantova (1310-1694)*, a cura di D. Ferrari- P. Venturelli, Mantova 2008, p. 15.

⁴² Per la riproduzione di portali e sculture nelle oreficerie tra XIV e XV secolo, cfr. A.M. SPIAZZI- V. POLETTO, *Note a margine all'oreficeria in area adriatica in età gotica e rinascimentale*, in *Histria- Opere d'arte restaurate. Da Paolo Veneziano a Tiepolo*, catalogo della mostra (Trieste, 2005-2006), a cura di F. Castellani- P. Casadio,

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Milano 2005, p. 58; di analogo tipo l'impugnatura («pomo ad pileria») della grande *confettiera* d'argento elencata nel già citato inventario dotale del 6 ottobre 1386 di Isabetta Gonzaga (S. L' OCCASO, *Fonti...*, 2005, p. 207 nota 199): cioè a «pilastrini» (colonne), cfr. P. SELLA, *Glossario Latino Italiano. Stato della Chiesa- Veneto, Abruzzi, Città del Vaticano* 1944, p. 435, s. v. «pilerius». Per i da Sesso, cfr. A. TINCANI, *Grandi famiglie feudali e signorili del territorio reggiano*, in *Storia della Diocesi di Reggio Emilia*, a cura di G. Costi- G. Giovanelli, II, Brescia 2012, pp. 94-97.

⁴³ Per dettagli figurati in smalti trecenteschi collegabili al *trascucido*: P. LEONE DE CASTRIS, *Oreficerie e smalti primo- trecenteschi nella Napoli angioina: evidenze documentarie e materiali*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, Cl. di Lettere e Filosofia, s. III, XVIII, I, 1988, pp. 135-136.

⁴⁴ Per la definizione *scolpiti*, P. VENTURELLI, *Esmailée à la façon...*, 2008, pp. 156-160.

⁴⁵ B. ALIPRANDO, *Aliprandina...*, MDCCLXXX, col. 343 (la coppa di Bonifacio Carbonesi sarebbe con «dentro uno Sparviero»); per i Carbonesi, cfr. G.M. VARANIN, *La classe dirigente veronese e la congiura di Fregnano della Scala*, in “Studi Storici Veronesi”, XXXIV, 1984, pp. 20-22.

⁴⁶ Branchino Malosello appartenne a un'importante famiglia mercantile di Mantova impegnata nel commercio della lana (cfr. I. LAZZARINI, *Fra un principe e altri stati. Relazioni di potere e forme di servizio a mantova nell'età di Ludovico Gonzaga*, Roma, pp. 270-276).

⁴⁷ Cfr. A. PORTIOLI, *La Zecca di Mantova*, Mondovì 1880.

⁴⁸ Cfr. E. ACANFORA, *La tavola*, in *Rituale, cerimoniale, etichetta...*, 1985, pp. 33-57.

⁴⁹ B. ALIPRANDO, *Aliprandina...*, MDCCLXXX, col. 345.

⁵⁰ La letteratura è vasta, mi limito a segnalare: A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1983, pp. 11-24; J. VON SCHLOSSER, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze 2000 (la I ed. risale al 1908), pp. 22, 31; P. VENTURELLI, *Il Tesoro. Dal Duomo al Museo del Duomo*, in *Il Museo del Duomo di Milano*, a cura di G. Benati, Cinisello Balsamo 2016, pp. 79-89.

⁵¹ Cfr. i numerosi oggetti di questo tipo censiti nell'inventario (1352) dei beni di Clemente VI, in: R. LENTSCH, *La proba, l'épreuve des poisons à la cour des papes d'Avignon*, in *Le prélats, l'église et la société (XI- XV siècle)*, Bordeaux 1994, III, pp. 155-156; G.P. MARCHI, *Una fontana d'argento per Cansignorio*, in “Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze, Lettere di Verona”, XXXIX, 1990, pp. 273-284.

⁵² ASMn, AG, b. 396, 1381 ad 1402 (*Liber [...] localia, Argenterias, et expensas magnifici Domini Ludovici de Gonzaga*, c. 22v); stralci sono pubblicati in U. BAZZOTTI, *Gli argenti nell'inventario gonzaghese del 1626-1627*, in *Gonzaga la Celeste Galeria. L'esercizio del collezionismo*, a cura di R. Morselli, catalogo della mostra (Mantova 2002), Milano 2002, pp. 98-99.

⁵³ S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche...*, 2005, p. 205.

⁵⁴ Il frate milanese Bovesin de la Riva, maestro di grammatica vissuto tra la metà del XIII secolo e il 1313/1315, scrive un famoso testo di *cortesie* per la tavola, soffermandosi tra l'altro sulla gestione delle coppe («anche se non vuoi bere, se qualcuno ti porge la coppa, devi accettarla sempre; una volta presa, la puoi subito mettere via



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

o passarla a qualcun altro che ti è vicino»; cfr. BOVESIN DE LA RIVA, *De quinquaginta curialitatibus ad mensam*, in *Poeti del Duecento*, a cura di C. Contini, Milano- Napoli 1960, *Cortesia* N. 13); cfr. D. ROMAGNOLI, *Cortesia nella città: un modello complesso. Note sull'etica medievale delle buone maniere*, in *La città e la corte. Buone e cattive maniere tra medioevo e città moderna*, a cura di D. Romagnoli, Milano 1991, pp. 21-70; *Eadem*, "Guarda no sii vilan. "Le buone maniere a tavola", in *Storia dell'alimentazione*, a cura di J. Flandrin- M. Montanari, Roma- Bari 1997, pp. 396-407; D. ROMAGNOLI, *La cortesia nell'Europa medievale*, in *Il medioevo di Jacques Le Goff...*, 2003, pp. 363-369; in generale, cfr. *Le forme del vivere civile tra medioevo e modernità. Temi, fonti, storiografia*, a cura di I. Botteri, D. Romagnoli, "Cheiron", XIX, 38, 2002.

⁵⁵ G. BOGGIALI, *La posata, storia ed aneddoti dalle origini ai tempi nostri*, Milano 1987; P. MARCHESE, *L'invenzione della forchetta*, Soveria 1989; C. BENPORAT, *Feste e banchetti. Convivialità italiana fra Tre e Quattrocento*, Firenze 2001, pp. 19-25; M. MONTANARI, *Gusti del Medioevo*, Bari 2012, pp. 238-244.

⁵⁶ B. ALIPRANDO, *Aliprandina...*, MDCCLXXX, col. 345: egli scrive che tra i doni ci furono tre «Cortellier»: il lemma compare sia in relazione a Rolandino Boccanegra che avrebbe dato 24 cucchiari d'argento e «Cortelleria», nonché a «Compater de Casali» donatore di una «cortelliera con Cucchiari 12»; si può ipotizzare che il terzo caso sia costituito dalla posateria offerta da Francesco «de Zambotis» (diciotto cucchiari d'argento «in una guayna»); in relazione alla posateria donata per le nozze Gonzaga, Aliprando aggiunge i venticinque cucchiari d'argento di Antonolo de Pezoni.

⁵⁷ C. MAZZI, *La mensa dei Priori nel sec. XIV*, in "Archivio Storico Italiano", XX, 208, 1897, pp. 355-357.

⁵⁸ C. BENPORAT, *Feste e banchetti...*, 2001, p. 20; M. MONTANARI, *Gusti del Medioevo...*, 2012, pp. 238-244.

⁵⁹ Cfr. L. SADA- B. VALENTE, *Liber de coquina*, Bari 1995, pp. 150-151; M. MONTANARI, *Gusti del Medioevo...*, 2012, p. 225.

⁶⁰ B. ALIPRANDO, *Aliprandina...*, MDCCLXXX, col. 345: «Taglieri e Scudelle di legno tanti/ Quanti a quella Corte bisognoe».

⁶¹ R. COMBA, *Vasellame in legno e ceramica di uso domestico nel basso medioevo*, in *Idem, Contadini, signori e mercanti nel Piemonte medievale*, Roma- Bari 1988, pp. 111-124; L. BAGGIO, «Boccalari», *Ceramisti*, in *Botteghe artigiane dal Medioevo all'età Moderna. Arti applicate e mestieri a Padova*, a cura di G. Baldissini Molli, Padova 2000, p. 78; D. ALEXANDRE- BIDON, *Une archéologique du goût. Céramique et consommation*, Paris 2005.

⁶² Questi utensili sono soggetti alle normative suntuarie, cfr. B. LAURIOUX, *Table et hiérarchie sociale à la fin du Moyen Âge*, e O. REDON, *La réglementation des banquets par le lois sumptuaires dans le villes d'Italie (XIIIe- XVe siècles)*, in *Du manuscrit à la table: essais sur la cuisine au Moyen Âge et répertoire des manuscrits médiévaux contenant des recettes culinaires*, a cura di C. Lambert, Montréal- Paris 1992, pp. 87-108, pp. 109-119; A. CAMPANINI, *La table sous contrôle. Les banquettes et l'excès alimentaire dans le cadre des lois somptuaries en Italie entre le Moyen Âge et la Renaissance*, in «Food and History», 4, 2006, pp. 131-150.

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

⁶³ Cfr. M. MONTANARI, *Convivio. Storia e cultura dei piaceri della tavola dall'Antichità al Medioevo*, Roma-Bari 1989, pp. 191-192.

⁶⁴ Cfr. U. BAZZOTTI, *Gli argenti nell'inventario...*, 2002, pp. 98-99.

⁶⁵ Come attestano pure gli stessi *Statuti bonacolsiani...*, 2002, pp. 283-284 (Libro IV, 29 «De aurificibus», in cui si danno indicazioni tra l'altro per «botoni [...], maçe cingolorum»). Per gli orefici mantovani, cfr. P. VENTURELLI, «*Nell'arte nostra delli oreffici*», in *Gli Statuti dell'Arte degli oreffici di Mantova...*, 2008, pp. 13-63.

⁶⁶ Cfr. D. DEGRASSI, *L'economia artigiana nell'Italia medievale*, Roma 1998, p. 100.

⁶⁷ Non risulta chiaro chi sia l'orafo Guidone menzionato («Guidonis de Blandino» risulta quale *Preposito* degli orefici mantovani, la massima autorità, nel 1312 e nel 1313, mentre l'anno seguente figura «Guidonis de Crema»; nel 1323 compare «Guidonis domini Franceschini de Blandino» e nel 1324 sono citati «Guido», figlio del defunto «Guidolini de Crema» con «Guido de Blandino» cfr. *Gli Statuti dell'arte degli Oreffici di Mantova...*, 2008, pp. 15, 29, 85, 86, 87, 89, 90, 91).

⁶⁸ Torna anche in relazione a 1309 bottoni, «*diversarum manerierum*», per «fornimento *diversarum robarum dominorum*» (f. 6v); Cabrino è presente alle riunioni del paratico degli orefici mantovani del 1310 e del 1324 (*Gli Statuti dell'arte degli Oreffici di Mantova...*, 2008, pp. 86, 90).

⁶⁹ Un «Franciscus de Placentia» è ammesso nel 1318 nel paratico degli orafi mantovani (*Gli Statuti dell'arte degli Oreffici di Mantova...*, 2008, p. 88).

⁷⁰ I coltelli erano di norma realizzati da artigiani diversi da quelli che eseguivano i cucchiai e le forchette: gli armaioli o i coltellinai (cfr. L.G. BOCCIA, *Dall'avorio alla madreperla: alcuni naturalia animali nelle armi antiche*, in *Oggetti in avorio e osso nel Museo Nazionale di Ravenna sec. XV-XIX*, a cura di L. Martini, Ravenna 1993, pp. 45-57; *Posate, pugnali, coltelli da caccia- Museo Nazionale del Bargello*, a cura di L. Salvatici, Firenze 1999).

⁷¹ Termine in uso nell'Italia settentrionale (da *miolli*, cioè bicchieri) equivalente alla voce toscana *bicchierajo*, cfr. S. CIAPPI, *Maestri vetrai di Montañone. Presente e attività imprenditoriali in Italia tra XV e XIX secolo. Note per un aggiornamento*, Firenze 2008, p. 19 (la forma più diffusa dei manufatti di vetro è il bicchiere e non è un caso che le fonti medievali indichino con il vocabolo *bicchierai* i produttori e rivenditori di vasellame vitreo).

⁷² *Ingristarolo* = una bottiglia dalla pancia tonda e dal collo lungo, da *angastara*; *foioli bassis* = fiale o ampole di vetro; *cesedello* = lampade pensili allungate, cfr. G. CANTINI GUIDOTTI, *Tre inventari di bicchierari toscani fra Cinque e Seicento*, «Quaderni degli Studi di Lessicografia Italiana pubblicati dall'accademia della Crusca», 2, Firenze 1983, pp. 89, 163; A. Gasparetto, *Dalla realtà archeologica a quella contemporanea*, in R. BAROVIER MENTASTI- A. DORIGATO- A. GASPARETTO- T. TONINATO, *Mille anni di vetro a Venezia*, Venezia 1988, pp. 15-22; S. CIAPPI, *Bottiglie e bicchieri: il vetro d'uso comune nell'arte figurativa medievale*, e G. CANTINI GUIDOTTI, *Aggiunte e precisazioni sul lessico vetrario*, e S. NEPOTI, *Dati sulla produzione medievale del vetro nell'area padana centrale*, in *Archeologia e storia della produzione del vetro preindustriale*, Atti del Convegno internazionale (Colle Val d'Elsa- Gambassi Terme 1990), a cura di M.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Mendera, Firenze 1991, rispettivamente a pp. 267-312, pp. 313-324, pp. 117-138; D. STIAFFINI, *Il vetro nel Medioevo. Tecniche. Strutture. Manufatti*, Roma 2001; C. MORETTI, *Glossario del vetro veneziano. Dal Trecento al Novecento*, Venezia 2002.

⁷³ Cfr. *Pensare/ Classificare. Studi e ricerche sulla ceramica medievale*, a cura di S. Gelich- M. Badassarri, Firenze 2010; per Mantova, cfr. M. PALVARINI GOBIO CASALI, *La ceramica a Mantova*, Mantova 1987; per l'area veneta, cfr. F. BRUNELLO, *Arti e mestieri a Venezia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Vicenza 1981, pp. 31-34; *La ceramica nel Veneto. La Terraferma dal XIII al XVIII secolo*, a cura di G. Ericani- P. Marini, Verona 1990; L. BAGGIO, *Boccalari e Ceramisti...*, 2000, pp. 75-84.

Paola Venturelli
Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

ANCORA CORALLI TRAPANESI ALL'ASTA: QUATTRO LOTTI DI SOTHEBY'S

DI SERGIO INTORRE

Una recente ricerca delle opere trapanesi in corallo battute nelle aste internazionali a partire dagli inizi del XXI secolo¹ ha portato alla luce esemplari in larga maggioranza inediti, di cui non si era a conoscenza perché transitati sempre nel mercato privato dell'arte. L'intensa circolazione di notizie ed informazioni inerenti le collezioni, dovuta anche all'attività di comunicazione online svolta ormai regolarmente dalle case d'asta, ha mostrato come i manufatti dei corallari trapanesi figurino spesso nelle collezioni più prestigiose, a dimostrazione della diffusione che queste opere hanno avuto nel tempo e del loro successo in contesti culturali anche radicalmente diversi da quello originario². Il vasto orizzonte delle opere trapanesi in corallo di Età Moderna battute all'asta si è recentemente arricchito di quattro straordinari esemplari provenienti dalla collezione Padovani³ e che figurano nel catalogo dell'asta di Sotheby's *A milanese cabinet collection*, svoltasi a Milano il 13 giugno 2016⁴.

Il lotto 32 è costituito da una rara coppia di pavoni, databili alla prima metà del XVII secolo (Fig. 1) già registrata come lotto 100 dell'asta de Il Ponte svoltasi a Milano il 24 marzo del 2009⁵. In questa occasione le due opere, realizzate con la tecnica del retroincastro⁶, mostravano al momento della vendita numerose lacune nella decorazione in corallo e negli smalti. Qui invece appaiono completamente restaurate ed integrate con un'*aigrette* sul capo, "araldicamente simbolo di amor proprio



Fig. 1. Maestranze trapanesi, prima metà del XVII secolo, *Coppia di pavoni*, rame dorato, bronzo dorato, corallo e smalto, collezione privata - Foto per gentile concessione di Sotheby's.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Sergio Intorre
Ancora coralli trapanesi all'asta: quattro lotti di Sotheby's



Fig. 2. Maestranze trapanesi, metà del XVII secolo, *Lampadario in miniatura*, corallo, argento e bronzo dorato, collezione privata - Foto per gentile concessione di Sotheby's.

e vanità, ma anche di vigilanza⁷⁷ che richiama direttamente gli analoghi esemplari coevi già della collezione Whitaker di Palermo⁸, frutto di una produzione aulica nella quale la coppia qui studiata rientra a pieno titolo.

Notevole è il piccolo lampadario più unico che raro (Fig. 2), già transitato come lotto 8 nell'asta di Sotheby's *Important French Furniture, Sculptures and Works of Art*, svoltasi a Parigi il 14 aprile 2010⁹, qui catalogato come lotto 34. L'opera, databile alla metà del XVII secolo, presenta un fusto scandito da nodi globulari. Dal nodo centrale, decorato con mascheroni in corallo, si dipartono sei cavalli alati rampanti a tutto tondo, sulle cui teste sono innestati i portacandele. Queste ultime potrebbero essere frutto di un'integrazione successiva. Sia le ali che le zampe, infatti, ricordano più un ippogrifo o un drago che un cavallo e a differenza del resto del corpo in rame dorato, le teste di cavallo sono in argento. Singolare nella sua struttura, quest'opera richiama espressioni successive legate alla tradizione degli apparati effimeri, così come si conoscono dai disegni di Paolo e Giacomo Amato¹⁰, che attestano la persistenza di stilemi tardo-secenteschi. Si ritrovano cavalli rampanti nel suo progetto per l'apparato dell'altare maggiore della Cattedrale di Palermo in occasione dei festeggiamenti in



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

onore di Santa Rosalia del 1686¹¹ e lampade analoghe a quelle in questione pendono dagli intradossi degli archi nei progetti dell'apparato del 1710 per la celebrazione della vittoria di Prifuega¹² e in quello per l'apparato della navata della Cattedrale del 1704¹³. Particolarmente interessante è inoltre il confronto con i grifi e le teste equine, scandite da scudi raffiguranti la Trinacria con spighe di grano, che si alternano sulla mazza custodita presso la Chiesa Madre di Caccamo, opera di Michele Ricca della prima metà del XVII secolo¹⁴, "splendidamente barocca"¹⁵, culminante con San Giorgio, protettore della cittadina, che uccide il drago¹⁶. Le teste equine si ritrovano, alternate a cariatidi alate, nelle due mazze coeve custodite presso il Municipio di Caccamo (Fig. 3), anch'esse culminanti con la figura a tutto tondo di San Giorgio che uccide il drago, prive di marchi, a proposito delle quali Maria Accascina annotava nei suoi inediti appunti manoscritti, forse con eccessiva severità, "Lavoro mediocre ma d'effetto"¹⁷.

All'ultimo quarto del XVII secolo può essere datato l'inedito cofanetto che costituisce il lotto 33 (Fig. 4). È infatti realizzato con la tecnica della cucitura, che si afferma in questo periodo¹⁸, e presenta una ricca decorazione a tralci e volute in argento, ulteriormente impreziosita da elementi in corallo. I piedi sono costituiti da aquile sormontate da cariatidi in corallo e ogni lato, compreso il coperchio, reca al centro un medaglione in corallo scolpito a bassorilievo raffigurante una figura femminile su un carro trionfale (Figg. 5 e 6) o a cavallo (Figg. 7 e 8). Il soggetto ritratto potrebbe essere identificato con Clorinda, personaggio della Gerusalemme Liberata di Tasso,

Sergio Intorre

Ancora coralli trapanesi all'asta: quattro lotti di Sotheby's



Fig. 3. Argentiere siciliano della prima metà del XVII secolo, *Mazze*, argento sbalzato, cesellato e inciso con parti in fusione, Caccamo, Municipio. Foto Fondo Accascina, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "A. Bombace".



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Sergio Intorre
Ancora coralli trapanesi all'asta: quattro lotti di Sotheby's



Fig. 4. Maestranze trapanesi, ultimo quarto del XVII secolo, *Cofanetto*, rame dorato, argento e corallo, collezione privata - Foto per gentile concessione di Sotheby's.

donna guerriera musulmana ma di origini cristiane innamorata di Tancredi, che nel poema muove con Argante un assalto al campo cristiano¹⁹. Sul lato frontale la serratura è incorniciata da un mascherone in corallo (Fig. 9). L'interno è rivestito di seta verde e reca al centro del coperchio uno specchietto incorniciato da ovoli di corallo fissati con la tecnica del retroincastro. L'opera è da ricondurre nell'alveo di una pro-



Fig. 5. Maestranze trapanesi, ultimo quarto del XVII secolo, *Cofanetto*, rame dorato, argento e corallo, collezione privata (part.).



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 6. Maestranze trapanesi, ultimo quarto del XVII secolo, *Cofanetto*, rame dorato, argento e corallo, collezione privata (part.).

duzione di cui fanno parte anche esemplari analoghi come quello della collezione dei Conti Schoenborn²⁰, quello di collezione privata di Palermo²¹, quello presso il Museo Interdisciplinare Regionale “Pepoli” di Trapani in deposito dalla collezione Intesa San Paolo²² e i tre esemplari con *Immacolata* di collezione privata di Catania²³, anch’essi decorati con ricchi tralci fitomorfi e fiori carnosì cuciti al rame dorato con fili metallici e pernetti e accoppiati all’argento cesellato ed inciso. Le opere appena citate hanno in comune con l’esemplare qui oggetto di studio, oltre che la tecnica di esecuzione, il repertorio decorativo: l’ornato a tralci e fiori, finemente intagliato nel corallo e cesellato sull’argento; le cariatidi, impiegate come elementi verticali tra piede e coperchio o come motivo decorativo diagonale sul piano del coperchio stesso e nelle quali si riscontrano echi della produzione gaginiana; i mascheroni, a sottolineare la serratura; le aquile, scolpite a tutto tondo, che fanno da sostegni. Queste ultime, che richiamano il simbolo del Senato palermitano allo stesso modo dei marchi degli ar-



Fig. 7. Maestranze trapanesi, ultimo quarto del XVII secolo, *Cofanetto*, rame dorato, argento e corallo, collezione privata (part.).



Fig. 8. Maestranze trapanesi, ultimo quarto del XVII secolo, *Cofanetto*, rame dorato, argento e corallo, collezione privata (part.).

Sergio Intorre
Ancora coralli trapanesi all’asta: quattro lotti di Sotheby’s





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Sergio Intorre
Ancora coralli trapanesi all'asta: quattro lotti di Sotheby's



Fig. 9. Maestranze trapanesi, ultimo quarto del XVII secolo, *Cofanetto*, rame dorato, argento e corallo, collezione privata (part.).

gentieri di questo periodo, si ritrovano anche sui trionfi con *Carlo II*²⁴ e con l'*Immacolata*²⁵ -custoditi presso la Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, su quelli con *Apollo-Sole* e l'*Annunciazione* della Fondazione Whitaker di Palermo²⁶, sui trionfi con *Santa Rosalia* e *San Michele* oggi al Museo del Bargello di Firenze²⁷ e sul capezzale con la *Madonna di Trapani* di collezione privata di Catania²⁸, tutte opere che rimandano ai già citati apparati effimeri con carri trionfali progettati da Paolo e Giacomo Amato, architetti del Senato palermitano, in occasione delle festività annuali in onore di Santa Rosalia²⁹. Anche il medaglione in corallo scolpito a bassorilievo sul coperchio del cofanetto qui oggetto di studio, come si è detto, ritrae una figura femminile su carro trionfale, elemento che costituisce un ulteriore legame con il contesto dei trionfi fin qui descritto. Tra questi, il già citato trionfo di Carlo II di Palazzo Abatellis, in particolare, rimanda direttamente al disegno di Paolo e Giacomo Amato, nel quale si riscontra non soltanto la stessa composizione nella figura del sovrano, ma anche l'aquila, il che induce Maria Concetta Di Natale ad ipotizzare che questa produzione possa essere ricondotta ad un'unica bottega attiva tra la fine del XVII secolo e gli inizi del XVIII³⁰. Nel caso in cui la "statua di Carlo II" citata nell'inventario *post mortem* del 1685 del corallaro trapanese Vito Bova³¹ potesse essere identificata con il trionfo di Palazzo Abatellis, le opere qui citate potrebbero essere ascritte alla sua bottega. La stessa Di Natale, però, indica quest'ultima come ipotesi di studio, tanto più che l'inventario non sembra riferirsi a trionfi, ma a "quadri d'architettura"³². Infine, il lotto 31 è costituito dal gruppo in corallo, argento e rame dorato raffigurante il *Martirio di San Sebastiano* (Fig. 10), già nella collezione Koelliker³³, databile agli inizi del XVIII secolo. Il Santo, coerentemente con l'iconografia più diffusa, è ritratto legato ad un albero in rame dorato dalla ricca chioma, resa con foglioline in argento e fiori in rame dorato con sferette di corallo al centro. Un angioletto in corallo recante una corona con le ali in rame dorato occupa la parte superiore dell'albero, che ha due soldati ai lati e ai piedi l'elmo e la corazza. L'elmo, in particolare, rimanda al



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Crocifisso sul Golgota di maestranze trapanesi della prima metà del XVII secolo e del 1721 custodito presso il Museo Antico Tesoro della Santa Casa di Loreto³⁴, su cui figurano appunto alcuni elmi di foggia cinquecentesca, due dei quali oggi mancanti, come si evince da un inventario del 1758, che li definisce “semibusti alla guerriera”³⁵. Sia l’elmo che la corazza, inoltre, richiamano una scena di battaglia, estremamente rara nella produzione dei corallari trapanesi: “si conosce solo un esemplare gelosamente custodito in collezione privata di Palermo, che, come la scenografica perduta Montagna di corallo, o i diversi Presepi da quelli del Museo Regionale Pepoli di Trapani e del Museo Duca di Martina di Napoli, a quelli di collezioni private di Sicilia, alla Scena marina di Piazza Armerina, si articolano in complessi montuosi caratterizzati anche da architetture dirute di gusto piranesiano”³⁶. Il martirio di San Sebastiano recentemente battuto all’asta da Sotheby’s rimanda ad esemplari coevi analoghi di produzione trapanese, come quello di collezione privata di Catania³⁷, raffigurato in un giardino realizzato con rami di corallo e racemi d’argento, quello del Museo Diocesano di Palermo³⁸, quello del Museo degli Argenti di Firenze³⁹, quello custodito presso il convento dei Gesuiti a Święta Lipka, in Polonia⁴⁰, nonché quello di collezione privata di Palermo⁴¹.



Fig. 10. Maestranze trapanesi, inizi del XVIII secolo, *Martirio di San Sebastiano*, rame dorato, argento e corallo, collezione privata - Foto per gentile concessione di Sotheby’s.

Sergio Intorre

Ancora coralli trapanesi all’asta: quattro lotti di Sotheby’s



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

NOTE

¹ S. INTORRE, *Coralli trapanesi nella collezione March*, OADI Digitalia n. 5, collana diretta da Maria Concetta Di Natale, Palermo 2016.

² A tal proposito v. M.C. DI NATALE, *Ad laborandum curallum*, in *I grandi capolavori del corallo - I coralli di Trapani del XVII e XVIII secolo*, catalogo della Mostra (Catania, Palazzo Valle, Fondazione Puglisi Cosentino, 3 marzo - 5 maggio 2013) a cura di V.P. Li Vigni, M.C. Di Natale, V. Abbate, Cinisello Balsamo 2013, pp. 39 - 55, *passim*.

³ Su Walter Padovani e la sua attività di antiquario v. <http://www.walterpadovani.it/it/galleria/storia#storia>.

⁴ *A milanese cabinet collection*, catalogo dell'asta di Sotheby's (Milano, 13 giugno 2016), Milano 2016.

⁵ S. INTORRE, *Coralli trapanesi...*, 2016, p. 17.

⁶ Il termine fu coniato da Maria Concetta Di Natale e Corrado Maltese in occasione della mostra *L'arte del corallo in Sicilia*, svoltasi al Museo Pepoli di Trapani nel 1986. Cfr. *L'arte del corallo in Sicilia*, a cura di C. Maltese, M.C. Di Natale, catalogo della Mostra (Museo Regionale Pepoli, Trapani, 1 marzo - 1 giugno 1986), Palermo 1986.

⁷ G. TRAVAGLIATO, scheda n. 43, in *I grandi capolavori...*, 2013, p. 108; cfr. anche L. CARATTI DI VALFREI, *Dizionario di araldica*, Milano 1997, p. 148; G. SANTI-MAZZINI, *Araldica. Storia, linguaggio, simboli e significati dei blasoni e delle armi*, Milano 2003, p. 314.

⁸ *Ibidem*; cfr. anche M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica*, in *Splendori di Sicilia - Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della Mostra (Albergo dei Poveri, Palermo, 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001) a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, pp. 56-57.

⁹ S. INTORRE, *Coralli trapanesi...*, 2016, p. 17.

¹⁰ A tal proposito v. M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Paolo Amato - La corona e il serpente*, Palermo 1983; M.C. DI NATALE, *Apparati effimeri e Arti Decorative: carri di trionfo in corallo*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", IV, 7, giugno 2013 (http://www.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=1591); *Eadem*, *Il corallo apotropaico e la Santa Patrona*, in G. LO CICERO, *Corallo per Santa Rosalia tra Sicilia e Spagna*, saggio introduttivo di M.C. Di Natale, Digitalia Rara n. 3, collana di studi diretta da M.C. Di Natale, Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina" 2013, pp. 16-29; *Eadem*, *Carri di Trionfo in corallo per Santa Rosalia Patrona di Palermo*, in "MPS Art Report", n. 183, Febbraio 2014, pp. 11-13.

¹¹ Cfr. M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Paolo Amato...*, 1983, p. 32.

¹² Cfr. M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Paolo Amato...*, 1983, p. 54.

¹³ Cfr. M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Paolo Amato...*, 1983, p. 55.

¹⁴ M.C. DI NATALE, scheda II.49, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della Mostra (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 1 luglio - 30 ottobre 1989) a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989, pp. 222-223.

¹⁵ *Ibidem*, p. 222.

Sergio Intorre
Ancora coralli trapanesi all'asta: quattro lotti di Sotheby's



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

¹⁶ A tale proposito cfr. M.C. DI NATALE, Cfr. M.C. Di Natale, *San Giorgio nella cultura artistica siciliana*, in R. CEDRINI-M.C. DI NATALE, *Il Santo e il Drago*, Palermo 1993, pp. 112-114.

¹⁷ Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "A. Bombace", Fondo Accascina, doc. n. 110.8.A.00026; v. anche *Il Fondo Accascina (1922 - 1979) - Inventario*, a cura di Rita Di Natale, Palermo 2014. Le due mazze del Municipio di Caccamo sono state pubblicate in R.F. MARGIOTTA, *La mazza d'argento dell'Universitas di Prizzi*, in *Estudios de Platería. San Eloy 2009*, a cura di J. Rivas Carmona, Murcia 2009, p. 468. Per il Fondo Accascina vedi anche la sezione ad esso dedicata sul sito dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, <http://www.oadi.it/fondo-accascina/>.

¹⁸ M.C. DI NATALE, *Ad laborandum...*, in *I grandi capolavori...*, 2013, p. 51.

¹⁹ T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, Canti II, III, IX, XI e XII.

²⁰ A. DANEU, *L'arte trapanese del corallo*, Milano 1964, p. 144, Tav. XXXIII.

²¹ M. VITELLA, scheda n. 88, in *I grandi capolavori...*, 2013, pp. 160-161, che riporta la bibliografia precedente.

²² D. SCANDARIATO, scheda n. 89, in *I grandi capolavori...*, 2013, pp. 162-163, che riporta la bibliografia precedente.

²³ M. VITELLA, scheda n. 36, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 494; M.C. DI NATALE, scheda n. 90, in *I grandi capolavori...*, 2013, p. 164.

²⁴ Cfr. V. ABBATE, scheda n. 79, in *I grandi capolavori...*, 2013, p. 150, che riporta la bibliografia precedente.

²⁵ M.C. DI NATALE, *Arti decorative a Palazzo Abatellis: il Trionfo con Immacolata, in 1954 - 2014 Sessanta anni della Galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*, a cura di G. Barbera, Messina 2015, pp. 104-107.

²⁶ V. ABBATE, schede n. 156 e 157, in *L'arte del corallo...*, 1986, pp. 342-345; cfr. pure M.C. DI NATALE, scheda I,15 in *Wunderkammer siciliana alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Napoli 2001, p. 104.

²⁷ M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo...*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, pp. 22-69.

²⁸ M.C. DI NATALE, scheda n. 102, in *I grandi capolavori...*, 2013, pp. 178-179.

²⁹ V. nota 10.

³⁰ Cfr. M.C. DI NATALE, *Ad laborandum...*, in *I grandi capolavori del corallo...*, 2013, pp. 49-50.

³¹ M. SERRAINO, *Trapani nella vita civile e religiosa*, Trapani 1968, p. 113; R. VADALÀ, *ad vocem, Bova Vito*, in *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, I, Palermo 2014, p. 77.

³² Cfr. M.C. DI NATALE, *Ad laborandum...*, in *I grandi capolavori del corallo...*, 2013, pp. 49-50.

³³ Sulla collezione Koelliker v. L. TORRETTA, *Nello studiolo di Koelliker*, in "Il Sole 24 Ore", 30 novembre 2008, <http://goo.gl/m3e4FQ>.

Sergio Intorre
Ancora coralli trapanesi all'asta: quattro lotti di Sotheby's





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Sergio Intorre

Ancora coralli trapanesi all'asta: quattro lotti di Sotheby's

³⁴ M.C. DI NATALE, *I coralli della Santa Casa di Loreto*, in *Sicilia ritrovata. Arti decorative dai Musei Vaticani e dalla Santa Casa di Loreto*, a cura di M.C. Di Natale, G. Cornini, U. Utro, catalogo della Mostra (Monreale, Museo Diocesano, 7 giugno - 7 settembre 2012), Palermo 2012, pp. 122-123 e Figg. 12-13-14.

³⁵ *Doc. IV*, in *Appendice Documentaria*, a cura di R.F. Margiotta, in *Sicilia ritrovata...*, 2012, p. 189.

³⁶ M.C. DI NATALE, *I coralli della Santa Casa di Loreto*, in *Sicilia ritrovata...*, 2012, p. 124.

³⁷ P. PALAZZOTTO, scheda V.10.1, in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della Mostra (Trapani, Museo Regionale "A. Pepoli", 15 febbraio - 30 settembre 2003) a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003, p. 257.

³⁸ P. PALAZZOTTO, scheda V.10.3, in *Materiali preziosi...*, 2003, p. 258.

³⁹ M. MOSCO, scheda V.10.4, in *Materiali preziosi...*, 2003, p. 259.

⁴⁰ J. KRIEGSEISEN, *Avorio e corallo. La statua di San Sebastiano del convento dei gesuiti a Święta Lipka (Polonia)*, in "OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", n. 8 - Dicembre 2013, DOI: 10.7431/RIV08072013, http://www.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=1805.

⁴¹ P. VIRGA, *S. Sebastiano: iconografia e arte in Sicilia*, Palermo 1993.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

OREFICERIA SICILIANA IN SARDEGNA E LA *HERMANDAD DE LOS CICILIANOS* A CAGLIARI

DI ALESSANDRA PASOLINI

Nella produzione argenteria sarda emergono molteplici influssi, provenienti dalla Toscana, dal Levante iberico ed altre aree italiane ed europee. Tra questi variegati intrecci culturali si distingue un filo rosso d'interscambio artistico tra Sicilia e Sardegna, che, favorito dai rapporti politici ed economici fra le due isole, si sviluppò dal Medioevo fino al Seicento, epoca in cui conobbe peculiare sviluppo. Particolare rilevanza ebbe l'importazione diretta di magnifici manufatti dalla Sicilia, per mediazione di viceré, prelati e nobiltà, ricchi mercanti o ordini religiosi, ma anche la stimolante presenza in loco di orefici immigrati. A Cagliari, i Siciliani si riunirono in confraternita (*Hermandad*) all'interno della chiesa nazionale di S. Rosalia, nella Cappella della Vergine di Trapani, da loro amministrata. In questa occasione si presenta l'inedito inventario settecentesco dei suoi arredi, arricchito dai cospicui doni di generosi benefattori.

L'influsso siciliano nell'oreficeria sarda

Il privilegio di Alfonso d'Aragona del 17 giugno 1328 risale a poco dopo la conquista aragonese, che iniziò da Iglesias, dove si trovavano le miniere d'argento e la Zecca¹, per poi investire la capitale ed il resto dell'Isola. Oltre a stabilire la bontà legale dell'argento, si dispose nel 1331 l'uso di un marchio civico per gli argenti lavorati a Castel di Castro (Cagliari), Villa di Chiesa (Iglesias), Giudicato di Arborea (Oristano) e Sassari, uniche città autorizzate, cui si aggiunse in seguito Alghero². Con la ripopolazione della capitale, argentieri catalani sostituirono quelli toscani nel quartiere di Castello, dove si concentrava l'attività orafa, costringendoli a trasferirsi altrove³. Cercò fortuna proprio in Sicilia l'orefice sardo di origini toscane Giovanni di Cione, che si dichiara «*pollino Castro Calleri*» firmando nel 1386 la bella croce di Salemi, oggi a Mazara del Vallo⁴.

Dal tardo '400 nella tecnica esecutiva delle suppellettili si assiste ad un progressivo spostamento dall'influenza dei motivi gotici toscani verso quelli di impronta catalana e valenzana, in modo analogo a quanto si verificò in Sicilia e nel Meridione d'Italia. La foggia architettonica a tempietto gotico con elementi a traforo, diffusa in ambito italiano ed europeo, connota custodie e turiboli, i nodi di croci astili, calici e stauroteche ma anche i bastoni pastorali, mazze capitolari e bordoni. A tale proposito, è stato rilevato che la struttura dei bordoni e delle mazze sardi presentano forti analogie coi *rimmonim* ebraici, le aste attorno a cui si avvolgeva il rotolo della *Torah*, come quelli trecenteschi di Maiorca in filigrana d'argento, per tradizione provenienti dalla Sicilia⁵.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

L'influsso aragonese permea per secoli l'architettura e l'arte prodotta in Sardegna, dove è attestato un raro calice tardogotico, prodotto in Sicilia fino alla metà del XVI secolo, indicato come madonita⁶. Nel Cinquecento nella produzione argenteria sarda, analogamente alla pittura, si verifica l'accoglimento di motivi rinascimentali. Ciò che connota gli argenti sardi dai coevi prodotti iberici e del Meridione italiano è la sobrietà e stilizzazione delle forme, equilibrati rapporti proporzionali e la semplificazione degli elementi decorativi.

Rispetto al tradizionale modello della custodia architettonica tra statuette di angeli, ben attestato negli inventari e di cui restano preziose testimonianze, è invece assai raro l'ostensorio ambrosiano, come quello tardogotico della collezione Banco di Sardegna, che mostra assonanze con prodotti siciliani della seconda metà del '500⁷. In varie località della Sardegna troviamo calici tardorinascimentali che riprendono i modelli siciliani e campani⁸, con fusto a fusione e arricchiti a bulino dai simboli della Passione, o che presentano fregi lavorati a sbalzo e cesello, testine o figure angeliche, come in un caso sassarese⁹. Per quanto riguarda i calici dal piede d'argento, realizzati a fusione e incisi, si può pensare che siano stati prodotti da artigiani immigrati, esperti nella tecnica della fusione¹⁰. Per esempio risulta attivo tra Sardegna e Sicilia nel primo decennio del Seicento l'argentiere barcellonese Francesco Valdeoliva¹¹.

Negli inventari tardo-cinquecenteschi dei ceti abbienti si riscontra la presenza di suppellettili di argento «a la moderna», di provenienza non specificata che possiamo pensare importati, come il servizio da lavabo, composto dalla fantasiosa brocca e dal piatto col classicistico *Trionfo di Anftrite*¹², opera di un argentiere manierista a sigla AS sormontata da croce, forse siciliano¹³. Il gusto manieristico si diffuse in un contesto europeo allargato, spingendo maestranze diverse a operare sulla base di incisioni ispirate all'Antico, come le brocche figurate dell'incisore Enea Vico (1543) che furono da modello per la prova d'esame dell'orefice catalano Pere Joan Poch (1551)¹⁴.

Per i lavori di grande impegno ci si rivolgeva alle più esperte botteghe d'oltremare come fece l'Amministrazione civica di Cagliari per il tabernacolo architettonico del Duomo¹⁵, commissionato a bottega palermitana, concluso nel 1610¹⁶. A foggia di tempio rinascimentale a pianta ottagonata sormontato da cupola (Fig. 1) e arricchito di statuette della Vergine e di santi, presenta una fitta decorazione comprendente cariatidi, telamoni ed erme, canefore e mascheroni, tritoni, sirene, fauni ed arpie, centauri e altri animali fantastici, insieme a rinascimentali candelabre, encarpi, cornucopie e vasi (Fig. 2)¹⁷. La pervasiva ornamentazione manieristica riecheggia l'impostazione all'antica di alcune incisioni di Enea Vico (1523-1567)¹⁸. La produzione palermitana risulta dal marchio con aquila in maestà e le ali abbassate, sigla *RVP* in caratteri capitali¹⁹. Se manca il contrassegno del console²⁰, è reiterato il marchio di garanzia territoriale e la serpentina d'assaggio. L'alta qualità tecnica e formale del manufatto, pervaso di gusto classicistico e con stretti legami con la decorazione architettonica e scultorea, ha orientato alla bottega di Nibilio Gagini (1564-1607), specializzata nella realizzazione di custodie monumentali²¹.

Troviamo prodotti palermitani di pregio tra gli argenti liturgici del Museo d'Arte Sacra di Alghero, già nella chiesa gesuitica di S. Michele, come un turibolo e la navicella di foggia classicistica marcati *RVP*, assegnati al primo '600 (Figg. 3 - 4)²². Palermitano è anche il fastoso calice in rame, argento dorato e coralli (Fig. 5), attribuito a Francesco Antonio Parisi (1631-1650)²³, messo in rapporto con la permanenza di Carlo Marti Boyl a Palermo; il nobile algherese nel 1649 vi seguì la realizzazione della lampada pensile con

Alessandra Pasolini
Oreficeria siciliana in Sardegna



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 1-2. Bottega palermitana, XVII secolo (1610), *Tabernacolo*, Cagliari, Duomo (foto Archivio Ilisso); particolare della decorazione (foto dell'A.).

Alessandra Pasolini
Oreficeria siciliana in Sardegna



Fig. 3. Bottega palermitana, I metà XVII secolo, *turibolo*, Alghero, Museo d'Arte Sacra (foto Massimiliano Caria, su concessione Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Alghero-Bosa).



Fig. 4. Bottega palermitana, I metà XVII secolo, *navicella*, Alghero, Museo d'Arte Sacra (foto Massimiliano Caria, su concessione Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Alghero-Bosa).





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

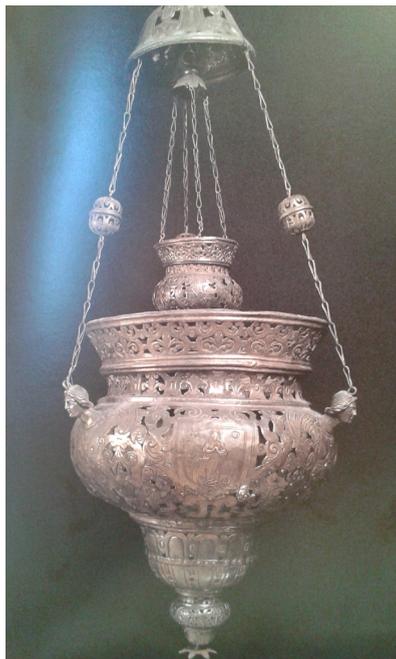


Fig. 5. Bottega palermitana, XVII secolo (1649), *Lampada pensile*, Alghero, Duomo (foto da Museo d'Arte Sacra Alghero. Catalogo, Diocesi di Alghero-Bosa Ufficio Beni Culturali 2000).



Fig. 6. Francesco Antonio Parisi (attr.), *Calice*, Alghero, Museo d'Arte Sacra (foto Massimiliano Caria, su concessione Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Alghero-Bosa).

Alessandra Pasolini
Oreficeria siciliana in Sardegna

l'Immacolata e le armi della città²⁴ (Fig. 6), che introdusse in Sardegna la foggia a vaso traforato. Ad Alghero si conserva infine un prezioso ostensorio in filigrana d'argento, pietre e coralli (Fig. 7), documentata opera del trapanese Giuseppe Vitali (1679), fuoriuscito forse a seguito della rivolta del 1672-1673 e che qui visse fino alla morte²⁵.

Discendono dal fastoso modello tardorinascimentale, diffuso anche in ambito siciliano, i candelabrisecenteschi sardi, caratterizzati da base piramidale, fusto a balaustro e ornati vegetali. Furono commissionati nel 1648 i colossali torcieri (*blandones*) del Duomo di Cagliari, realizzati dagli argentieri cagliaritari Pietro Aresu e Michele Cinus con i *calderers* palermitani Andrea de Amato e Giacomo de la Rosa²⁶. Nel febbraio 1650, i due siciliani si impegnano a realizzare un paliotto d'altare d'argento sulla base di un disegno (*dibuxo*), per il compenso di 350 scudi; in caso contrario sarebbe stato eseguito da altri o portato «*de ultramarina*»²⁷. Un mese dopo i due soci coinvolgono nel completamento del paliotto d'altare l'argentiere Antonio Butrio, anch'egli qui immigrato²⁸. Dopo la scomparsa di tanti artisti e artigiani a causa della peste (1652-1656), si richiese al viceré di agevolare l'arrivo in Sardegna di maestranze esterne, esentandole dall'esame dell'arte²⁹. I nuovi arrivati si integrarono presto nel contesto isolano, istituendo temporanee società d'impresa con operatori locali per acquisire maggiori commesse. Dai documenti messi in luce da Marisa Porcu Gaias, emerge che a Sassari operarono argentieri siciliani come Vincenzo Amoroso, che nel 1602 superò l'esame dell'arte e fu autorizzato a esercitare il mestiere³⁰, Francisco Lintini (1636) e più tardi l'orefice Tuccio (1666), non meglio identificato³¹. Potrebbero essere stati prodotti da orefici immigrati i tre pendenti in oro e smalti, con un angelo, un pellicano e l'aquila bicipite, appartenenti



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 7 Giuseppe Vitali, XVII secolo (1679), *Ostensorio*, Alghero, Museo di Arte Sacra (foto Massimiliano Caria, su concessione Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Alghero-Bosa).

al corredo della Assunta nel Duomo di Sassari (Fig. 8), che ebbero ampia diffusione nei territori d'influenza iberica³² e richiamano la gioielleria siciliana della prima metà del XVII secolo³³.

Gioielli simili a questi si trovano nella chiesa cagliaritano del Carmine, doni votivi alla venerata statuetta della Vergine, tra cui un naturalistico fiore di zagara in oro e smalti, che sembra del tutto un prodotto siciliano³⁴. Anche a Cagliari d'altronde è attestata la presenza di orefici immigrati dalla Sicilia: nel 1630 il trapanese Mario Santoro ottenne licenza di lavorare in città, pur di presentare adeguata documentazione ai maggiori³⁵; allo stesso modo il conterraneo Bartolomeo Benchivina fu invitato a provare la sua abilitazione all'arte o gli sarebbe stata preclusa la possibilità di esercitarla. Nel 1634 il praticante orefice Nunzio Scavoni, anch'egli trapanese, dimostrò di aver effettuato l'apprendistato nella città natale³⁶.

Si inserì bene nella corporazione cagliaritano l'orefice siciliano Domenico de Amitrano, che figura tra i probiviri nel 1630 e diventò maggiore nel 1633³⁷. Nel testamento del 7

giugno 1642, chiese di essere sepolto nella chiesa del S. Sepolcro con l'abito della confraternita del Crocifisso, dell'Orazione e della Morte, di cui era membro. E' interessante l'inedito inventario dei beni, dove risultano i gioielli pronti per la vendita e quelli ancora in lavorazione, oltre agli arnesi di bottega³⁸.



Fig. 8. Bottega sassarese, XVII secolo, *Pendenti a corredo dell'Assunta*, Sassari, Duomo (foto Archivio Ilisso).

Alessandra Pasolini
Oreficeria siciliana in Sardegna



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 9. Argentiere palermitano, XVIII secolo (1719), *Calice*, Sassari, duomo (foto Archivio Ilisso).

Alessandra Pasolini
Oreficeria siciliana in Sardegna

rica latina⁴⁵ e sono simili ad esemplari napoletani e siciliani del tardo '600⁴⁶. Richiamano argenti siciliani anche i diffusissimisandali dell'Assunta dormiente, il cui simulacro riccamente addobbato viene esposto nella festa di Mezz'agosto, come l'esemplare del Duomo di Sassari⁴⁷. Ma è soprattutto nelle secentesche corone da statua che si riscontra un influsso siciliano: caratterizzate inizialmente dai motivi tardorinascimentali a fiori e girali, quindi da volute contrapposte che inglobano rosette, infine da esuberanti ornati vegetali⁴⁸. Nella rete commerciale mediterranea ebbero una posizione dominante i mercanti liguri⁴⁹, che ebbero forti interessi nelle due isole: nel 1621 a Cagliari firmò ricevuta delle robe di bottega al mercante Guillem Regesta il genovese Giovanni Maria Nater; dal documento risulta che suo fratello Pietro Giovanni importasse mercanzie dalla Sicilia⁵⁰. Nel 1676 risulta invece in rapporto con scultori e pittori siciliani attivi in Sardegna il mercante Antonio Simonetti. Per rafforzare i propri traffici, i Siciliani si consorziavano con quelli di altre nazionalità, come il mercante Giuseppe la Camara che nel 1709 istituì una società per commerciare tabacco di Alicante e altre merci sul battello del trapanese Battista la Tiragna con Felice Antonio Caramussano e Andrea Olivas⁵¹.

Tra gli orefici immigrati figurano anche il siciliano Pietro Pantano, a Iglesias nel 1669, mentre a Cagliari nel 1676 il napoletano Efsio Ricardo incaricò il cognato di recarsi in Sicilia a recuperare uno schiavo fuggitivo³⁹. Hanno tipologia tardomanierista italiana, con cherubini nel nodo e ornati vegetali nel piede, alcuni calici delle cattedrali di Ales, Bosa e Cagliari; più tardo il calice oristanese dell'arcivescovo Francesco Masones Nin (1693-1704). In forme analoghe alla produzione napoletana e siciliana, tale modello si arricchisce di un'esuberante ornamentazione barocca, come nel calice dell'arcivescovo sassarese José Sicardo (1702-1714)⁴⁰, cui appartenne anche la bella croce pettorale in oro dalla lavorazione a fogliame tipica dei gioielli iberici e siciliani⁴¹. Risulta eseguito a Palermo nel 1719 un pregevole calice della chiesa gesuitica di S. Caterina a Sassari, oggi al Museo (Fig. 9)⁴².

Altri ricchi calici sono diffusi nella Sardegna settentrionale e meridionale: a Iglesias se ne conservano due dorati, privi di marchio ma forse siciliani, provenienti da chiesa gesuitica⁴³, che trovano confronto in una coppia di calici del Palazzo Vescovile di Trapani⁴⁴.

Tra le rare eccezioni alla sobrietà che contraddistingue i manufatti sardi del '600 sono i piatti ovali da parata di Oristano e di Ales, che riecheggiano lo stile ispanico coloniale dell'America



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Ha interessato vari studiosi la ricostruzione del legame tra le città di Cagliari e di Palermo nel corso del Seicento, attraverso l'esperienza di governo di alcuni viceré che governarono entrambi i regni, come il potente Luigi Guglielmo Moncada, viceré di Sicilia (1635-1639), poi di Sardegna (1639-1649), raffinato collezionista e splendido mecenate⁵².

Svolsero un ruolo di spicco anche ambiziosi imprenditori come Antonio Genovés, che da Trapani si trasferì in Sardegna alla metà del '600. Legatosi al viceré San Germano, nel 1668 lo aiutò nella repressione della congiura Camarassa; nel 1677 acquistò la tonnara di Portoscuso; ottenne il cavalierato ereditario, poi il titolo di barone nel 1680⁵³.

Suo figlio Antonio Francisco Genovés fu ammesso allo stamento militare durante il parlamento Monteleone nel 1687. A Iglesias esercitò l'incarico del diritto di bolla con il mercante ligure Francesco Savona⁵⁴. Divenuto *regidor* del vasto feudo di Quirra, nel 1700 ottenne il castello della Guardia e i territori limitrofi con il titolo di marchese della Guardia; acquistò le ville di Cuglieri e Scano Montiferro nel 1706. Durante la guerra di successione, si schierò tra i filoasburgici, divenendo governatore del capo di Cagliari e Gallura nel 1708. Dopo il vano tentativo di difendere la Sardegna dalla riconquista spagnola (1717), si rifugiò prima a Genova poi a Vienna, dove morì nel 1730.

Il figlio, Bernardino Genovés, riammesso in Sardegna dai Savoia, ottenne prima il titolo di conte, poi ereditò quello di marchese alla morte del padre. Nel 1736 acquisì il feudo di Cuglieri; nel 1737, per il sostegno prestato allo stanziamento a Carloforte di 800 pescatori liguri cacciati da Tabarka dal bey di Tunisi, ottenne il titolo di duca di San Pietro. Gli enormi debiti contratti per costituire un reggimento in Sardegna lo portarono alla perdita dei beni⁵⁵. Dalle nozze con Anna M. Manca di Mores (1725-1802) nacque Alberto, morto nel 1812 senza eredi⁵⁶.

La confraternita dei Siciliani a Cagliari

Nella chiesa cagliaritano di S. Rosalia nel popoloso quartiere della Marina, non distante dal Palazzo dei Genovés, era sorta la Congregazione dei Siciliani, che secondo la tradizione riuniva quei Palermitani trasferitisi in Sardegna per sfuggire alla peste che infuriava sull'isola⁵⁷. La devozione per la santa patrona di Palermo si diffuse anche a Cagliari e dintorni dalla seconda metà del Seicento fino al Settecento, ed il nome di Rosalia si aggiunse ai tradizionali patroni invocati contro le pestilenze: Michele arcangelo, Sebastiano, Rocco, Efsio etc. Le forme attuali della chiesa conventuale di S. Rosalia risalgono al progetto dell'ingegnere militare Augusto de la Vallea (1734-1744), che vedono il prospetto armoniosamente inserito nel contesto urbanistico⁵⁸ (Fig. 10).

Sulla base della documentazione archivistica conservata nell'Archivio dei Siciliani⁵⁹, possiamo riassumere così le vicende: al 3 novembre 1693 risale la donazione della chiesa di S. Rosalia da parte dei consiglieri della città di Cagliari a favore della Nazione Siciliana, con atto del notaio Antioco Delvecchio, confermata due anni dopo, il 26 agosto 1695, insieme con la cessione dei territori adiacenti alla Chiesa e dei paramenti sacri necessari al culto divino. Il 20 luglio 1699, con atto del notaio Antonio Marcoto, fu istituita una messa quotidiana nella chiesa di S. Rosalia da parte del marchese della Guardia Antonio Francisco Genovés, che edificò a sue spese la Cappella della Vergine di Trapani⁶⁰. Con atto del notaio Antioco Delvecchio del 5 aprile 1700, questa fu concessa in giuspatronato dai consiglieri civici al canonico Francisco Genovés, fratellastro del marchese. Il 6 febbraio 1715

Alessandra Pasolini
Orefceria siciliana in Sardegna





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 10. Augusto della Vallea, XVIII secolo (1734-1744), *Chiesa e convento di S. Rosalia*, Cagliari (foto Archivio Ilisso).



Fig. 11. Felice Burlando (attr.), *Monumento funebre del canonico Francisco Genovés*, Cagliari, Chiesa di S. Rosalia (foto dell'A.).

lo stesso marchese donò 325 lire di pensione alla chiesa di S. Rosalia, con atto dal notaio Francesco Orrù, cui se ne aggiunsero altre il 17 agosto 1730 dopo la sua morte in esilio (notaio E.A. Boy). Il 22 aprile 1725 lo stesso notaio ratificò la donazione di argenti ed altri arredi a favore della confraternita da parte di mons. Genovés⁶¹, che fu sepolto nella cappella della Vergine di Trapani in una lastra che lo raffigura giacente in vesti talari con la berretta da canonico⁶² (Fig. 11). Il 9 settembre 1758, impegnandosi ad adempiere i legati testamentari del rev. Genovés, Antonio Dicalo e Diego Hilari, rispettivamente tesoriere e procuratore della confraternita dei Siciliani, fanno riferimento all'atto del 27 ottobre 1743 (notaio S.A. Loy Zedda), in cui il duca di San Pietro Alberto Genovés dichiara che il marchese della Guardia, suo padre, nominò come eredi universali il Noviziato scolopio della SS. Annunziata e la Cappella della Vergine di Trapani nella chiesa di S. Rosalia a Cagliari. Dai documenti risulta che la Nazione siciliana era amministratrice della Cappella della Vergine di Trapani, luogo di culto della confraternita

che vi aveva sede⁶³. I Minori Osservanti erano tenuti a celebrare una messa quotidiana, vi ardeva una lampada perpetua e vi si solennizzava annualmente la festa. La dotazione di un ricco corredo di suppellettili liturgiche in argento e di paramenti sacri risulta dall'inventario, trasmesso dagli amministratori della Chiesa della Nazione Siciliana negli anni 1756-1757, Giuseppe Perpignano e Francesco Guaiana, incaricati nella giunta del 27 agosto 1758 a firmare gli atti di cessione della Cappella della Vergine di Trapani alla confraternita da parte di Bernardino Genovés Cervellon, duca dell'Isola di San Pietro e Carloforte, ai loro successori, Antonio Maria Coppola, Antonio Cicalò e Giuseppe Deamico⁶⁴. Nell'inventario sono elencati: «un calix de plata dorado a dentro con su pie de cobre sobredorado y una patena assibien de plata sobredorada; un dozel de brocate a fondo color de leche con flores de varios colores de seda y plata guarnecido con galon de oro fino y puntica con su cortina



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

de armasi blanco para velar el Santissimo; una casula de estofa de Piamonte color ponzo con su estola, manipulo, bolsa y cubricaliz con su aforro de tela sangala azul, guarnecido todo de galon de oro falzo y su corporal y animeta; otra casula de damasco amarillo con las sinefas de estoya con su estola, manipulo, bolsa cubricaliz y animeta aforrado todo de tela encarnada, con su guarnicion de plata; otra casula de llama azul con su estola, manipulo, bolsa; otra casulla de lama verde con su estola, manipulo, bolsa; otra casulla de brocate de seda azul con varios flores; otra casulla de brocatel azul dicho arpiado, otra casulla de estofa de Piamonte, tres capas y dos dalmaticas de lastra de seda plateada; albas, tovajas de canfaro; dos frontissas o sea delante altares, uno de brocate de oro color amarillo, otro de brocate de seda color azul; otro delante altar de drogete en seda amarillo ordinario; dos cortinas del catalufa; dos cortinas del catalufa; un tapete de damasco; dos missales [...]; seis dozenas de candeleros grandes dorados, quatro dozenas de candeleros medianos [...]; ocho quadritos de varios efigies de santos con sus marcos dorados y vidrios». Prosegue poi l'elenco di tutti gli altari, dipinti e statue presenti nella Chiesa di S. Rosalia: «Primo un quadro grande de la Muy illustre Ciudad de Caller, lo tiene Sebastian Escaletta para hazer otro de nuevo (y por estar concluydo se ha puesto en la capilla de S. Pasqual). Mas el bulto grande del altar mayor que expresa la efige de S. Rosolea, titular de dicha iglesia con su nicho nuevo de tabla, pintado y sobredorado donde esta la santa colocada con su bidriera y cristales y vidriones, serradura y llave. Mas una cortina de estofa amarilla de seda con su sinefa y hierro. Mas la gradas, sacrario del altar mayor, las aras y el faristol del misal y el marco dorado de dicho altar mayor. Mas el nicho donde esta S. Rosolea chica, se halla vestida de tunica y capa con la bidriera y dos cortinas de damasco ponzo, a mano derecha entrando al lado de la Capilla de las Almas del Purgatorio y en el otro nicho frontero, dos cortina con su hierro una haviado y la otra verde. Mas el pulpito con el tornavos en sima, y esta el Spiritu Santo y una alguila frentera de dicho pulpito. Mas dos blandones eo acheras grandes dorados del altar mayor. Mas quatre bancos grandes, que estan en medio de la iglesia. Mas la Capilla de la Virgen SS. de Trapani con el bulto y sus vidrieras de cristales y cortina, con dos bultos uno de San Joseph y el otro de San Sebastian, puestos en sus nichos de retablo dorado con sus gradas, sacrario, serradura y llave, carta de gloria, faristol, ara, Santo Christo, el marco dorado con el frontal de griseta amarilla de media seda o sea drogeto de quatro telos, aforrada de tela blanca y guarnecida de plata falsa. Mas una escalerita de lato que esta a tros de esta capilla. Mas quatro quadros grandes dorados con la *Estoria del hijo prodigo*, con sus hierros y sin cortinas. Mas quatre quadros medianos en cima de la guarnicion de dicha capilla tambien dorados. Mas unas losas grandes de marmol que cubre la sepultura se halla sepellido el cadaver del Noble y muy Reverendo quondam don Francisco Genovés y dos cadaveres que assibien se hallan enterrados en dicha sepultura, que son hijos del Illustre Don Alberto Genovés Marques de la Guardia⁶⁵. Mas la lampara de laiton con su tallora colgada en medio de dicha Capilla de Trapani con ocho brassos de hierro en las dos paredes, con ocho pomos de seda verde con hilo de oro y sus campanillas, colgada en la pared con su estidura de leña. Otro retablo pintado a verde y sobre dorado de la Capilla de la Virgen SS. de Carmen, frontera a la de Trapani, con su cortina de estracho de seda muy usado con su hierro, gradas, sacrario, Santo Christo, ara, cartas de

Alessandra Pasolini
Orefcemia siciliana in Sardegna



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Alessandra Pasolini
Oreficeria siciliana in Sardegna

gloria y faristol. Mas el marco dorado con su frontal de raso muy biejo y roto, y bajo del mismo altar es vaxo con su postigo, serradura y llave con su lampara de lauton, cuerda, tallora colgada en dicha capilla dos brassos de hierro y la sepultura donde esta enterrado el quondam Antonio Demarco, es a beneficio de dicha Nacion como a dueño de ella unidamente con la dicha Capilla. Mas dos confessionarios de tabla blanca muy usados. Mas una pila chica de marmol que esta plantada en la pared a la derecha como se sale de la sacristia de la dicha Nacion y una campanilla de metal, que tambien esta colgada en dicha pared, a lado de la pila chica y una pila grande de piedra amarilla con su pie, a la entrada de la Iglesia a la esquierda, contigua a la sacristia de dicha Nacion. Mas dos escaleras grandes para encortinar la Iglesia, como el cuerpo de la fabrica del nuevo combento de los RR.PP. Osservantes se han cortado, y para servirse reciprocamente han hechos otras dos de nuevo dichos R.dos Padres. Mas dos gradas a la marmoresca que estavan en cima de la paradora de la sacristia se hallan en las dos Capillas de la Virgen de los Dolores y en la otra de S. Pedro de Alcantara»⁶⁶. L'accurato inventario della chiesa della Nazione siciliana è completato con gli arredi (*alajas*) della sacrestia, che comprendono: «Primo una paradora de tabla blanca con dos peñas. Mas la campana grande. Mas un quadro grande de Santa Rita con la guarnicion de tabla blanca. Mas un quadrito de Santa Rosolea y el otro de San Pasqual pintado sobre piel sin guarnicion. Mas tres espejos con sus guarnicion dorados a modo de lustres. Mas una bandera de seda con el Santo Christo pintado que esta colgado en un arbol. Mas otro quadro de la Madalena sin guarnicion usado. Mas un quadro sin guarnicion usado de Santa Rita. Mas dos quadros de la *Estoria de Sanson y Lot* sin guarnicion. Mas otro quadro de San Francisco de Assis usado, de guarnicion color castaño y perfillo dorado. Mas dos quadros grandes usados con sus guarniciones, uno de Santa Rosolia y otro de San Juan Baptista. Mas dos bancos de tabla blanca. Mas dos tobajas de tela. Mas una vasca de barro con siercol de hierro y la pila de marmol con el grifon para lavarse y lo ha hecho un devote. Mas tres mesas de tabla blanca, quatro sillas de Francia, quatro palos que sirven por las andas para llevar en procession, una lesena pegada en la pared, la puerta de la sacristia, la puerta del archivo, dos lesenas eo guardaropas donde estan los paramentos, plateria y candeleros y vasos de leña, una arquilla de tabla, un cajoncito de ebano con sus tres llaves y serraduras, con la effige de Santa Rosolia y estan las tres bolsas de los Señores Guardianos. Mas otro cajoncito negro usado, lo dio un devoto». Delle preziose suppellettili liturgiche ben poco rimane dopo la soppressione ottocentesca degli ordini religiosi e delle confraternite e la conseguente dispersione del patrimonio. In chiesa resta la bella statua barocca di S. Rosalia (Figg. 12 - 13), dal delicato patetismo del volto, a mio parere di produzione ligure (1697)⁶⁷, mentre in collezione privata si trova un'altra di piccole dimensioni soffusa di grazia rococò, databile ai primi decenni del '700 (Figg. 14 - 15). All'inventario furono aggiunti preziosi tessuti, argenti e reliquie donati nel 1752 dal duca di San Pietro Antonio Maria Coppola, sepolto in S. Eulalia entro un monumento marmoreo, opera di Giuseppe Ignazio Spazzi (1759)⁶⁸ (Fig. 16). Vi figurano: «Primo dos cortinas de bancos de catalufa verde y amarillo, que sirven para poner en los bancos el tiempo de la funcion de la fiesta para la Reverenda Comunidad de S. Eulalia [...] 40 palmos. Mas quatro cortinas de 16 telos (8 amarillos y 8 rojos) de tafetan con sus sinefas por los lados. Mas un frontal en raso blanco a flores por el Altar Mayor, que sirve por la fiesta de S. Rosolea. Un baldoquin de domasco color del leche con quatro palos



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

y pomos dorados. Una custodia de plata que pesa 37 onzas para esporre el SS.mo. Una tovalla de armesi anado a rojo y blanco para dar la benedicion. Una reliquia encastada a plata a hechura de nicho, dentro del qual esta la reliquia de un pedasso de hueso de la misma gloriosa S. Rosolea y otra parte un Agnus Dei, la qual reliquia la regalò el noble Señor Don Antonio Maria Copula a la dicha gloriosa santa y guardianes de la Iglesia de S. Rosolea de la Nacion Ciciliana para que la tengan con devocion, reverencia y veneracion. Una esfera de tabla y de cartapista que se compro de Milacho. Una servilla de peltre angulada. Una cortina de veinte palmos. Mas un atril de plata con su barquilla y cadenilla en peso de diesnueve onzas y medio. Mas seis candeleros plateados a la Arguinessa. Mas un aspersorio de plata, Mas tres tassas de cristal. Mas una servilla de plata redonda que pesa veinte y ocho onzas y medio. Mas un frontal de tabla pintado a la Arguinessa. Mas quatro espejos dorados con varios flores. Mas un reliquiario de plata que esta colgada la reliquia de S. Rosolea que pesa veinte y una onzas con la authentica a las espaldas [...]. Mas dos calix uno de plata y otro de cobre el pie con sus dos patenas sobredorados. Una campanilla de arjanjé, otra de metal [...]. Un vestido de lama de S. Rosolea chica. La corona nueva y peluca de S. Rosolea del altar mayor que sirve en su fiesta. Mas un terno intero que se compone de un pluvial, casula, dos dalmaticas, dos estolas y tre maniples con el frontal, todo de damasco blanco con galon de oro fino [...]. Mas una casulla de damasco rojo. Mas una casulla de xamalote negro. Mas una casulla morada. Frontal de catalufa. Frontal de raso floreado. Frontal de brocatel a flores. Un encenzero, barquilla y cuchara de lauton se ha entregado a fray Pedro Toco para usarse

Alessandra Pasolini
Orefceria siciliana in Sardegna



Figg. 12-13. Bottega ligure (attr.), *Statua di S. Rosalia*, XVII secolo (1697), Cagliari, Chiesa di S. Rosalia; particolare del volto (foto Fabrizio Tola).





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Figg. 14-15. Bottega campana (attr.), *Statua di S. Rosalia*, I metà XVIII secolo, Proprietà privata; particolare del volto (foto dell'A.).

Alessandra Pasolini
Oreficiera siciliana in Sardegna



Fig. 16. Giuseppe Ignazio Spazzi, XVIII secolo (1759), *Monumento funebre del duca di San Pietro Antonio Maria Coppola*, Cagliari, Chiesa di S. Eulalia (foto Donatella Pasolini).

todos los dias en dicha iglesia de S. Rosolea. Una pila grande de marmol sin pie, esta dentro del guardaroba que se halla dentro del Archivo»⁶⁹. Questi beni, in parte venduti, furono ripresi in esame tra 1772 e 1798 in altri inventari, dove si accenna all'arca d'argento con l'immagine di S. Rosalia⁷⁰, purtroppo perduta. Per concludere, va ricordato che andarono dispersi anche gli arredi della cappella dedicata alla patrona di Palermo all'interno della Chiesa di S. Antonio abate a Cagliari, secondo le visite pastorali riccamente ornata di stucchi, altari marmorei e statue fino al tardo '700. Si conservano invece gli argenti che Francisco Genovés donò all'Arciconfraternita d'Itria, che qui ha sede, i quali recano incisi il suo nome o lo stemma⁷¹. Tra questi risaltano per rarità le ampolline da messa ed un leggio d'altare su piedi a foggia leonina, decorato da cornici a nastro geometrico; nell'incomprensione del marchio, si propende per ambito siciliano del '600 o la realizzazione in loco da parte di argentieri immigrati⁷².



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

NOTE

¹ M. TANGHERONI, *La città dell'argento. Iglesias dalle origini alla fine del Medioevo*, Napoli 1985; A. Castellaccio, *Aspetti di storia italo-catalana*, Cagliari 1983.

² R. DELOGU, *Mostra dell'antica oreficeria sarda*, Cagliari 1937; Id., *Antichi marchi degli argentieri sardi*, in "Studi Sardi" VII, 1947, pp. 3-10; U. DONATI, *I marchi dell'argenteria italiana*, Novara 1993.

³ Sul ripopolamento: R. CONDE Y DELGADO DE MOLINA, *Castell de Càller. Cagliari catalano-aragonese*, Cagliari 1984.

⁴ C. ARU, *Argentieri cagliaritari del Rinascimento*, in "Pinacoteca. Studi di Storia dell'Arte" I, 4, 1929, p. 202; R. DELOGU, *Mostra...*, 1937, p. 20; C. MALTESE, *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, Roma 1962, p. 24; C. MALTESE-R. SERRA, *Episodi di una civiltà anticlassica in Sardegna*, in *Sardegna*, Milano 1969, p. 210; M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974, p. 457; G. BRESCH BAUTIER, *Artistes patriciens et confréries. Production et consommation de l'oeuvre d'art à Palerme et en Sicilie Occidentale (1348-1460)*, Roma 1979, I, pp. 113, 123, 191; *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (secc. XIV-XV)*, a cura di G. Olla Repetto, Cagliari 1989, p. 334; M.C. DI NATALE, *Il tesoro dei vescovi nel Museo Diocesano di Mazara del Vallo*, Marsala 1993, pp. 19-21; G. GUARINO, *La produzione orafa in Sardegna dalla tradizione iberica al gusto italiano*, in "Biblioteca Francescana Sarda" VII (1997), pp. 283-311; G. TRAVAGLIATO, *Il calice di ser Jacobo ed altre suppellettili toscane del Trecento in Sicilia: novità su artisti e committenti*, in *Itinerari d'arte in Sicilia*, a cura di G. Barbera-M.C. Di Natale, Napoli 2012, pp. 54-60. Il termine pollino indica i Pisani rimasti dopo la conquista (R. DI TUCCI, *Il libro verde della città di Cagliari*, Cagliari 1925, p. 490) o gli abitanti del quartiere cagliaritano di La Pola (F. LODDO CANEPA, *Note sulle condizioni economiche e giuridiche degli abitanti di Cagliari dal secolo XI al XIX*, in "Studi Sardi", X-XI, 1952, p. 330), o la prole di conubi tra Sardi e forestieri (A. ERA, *Ugone II d'Arborea governatore generale dei Sardi*, in Atti VI Congresso Internazionale di Studi Sardi, Cagliari 1962, I, p.106).

⁵ M. PORCU GAIAS-A. PASOLINI, *Argenti di Sardegna...*, 2016, p.13. Nei documenti la definizione «a la mosayca» indica la foggia più antica.

⁶ M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974, p. 152; M.C. Di Natale, scheda II,11, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989, pp. 187-188; L. LOJACONO, in *Argenti di Calabria*, a cura di S. Abita, Napoli 2006, pp. 42-45; G. BORACCESI, *D'argento è la Puglia*, Bari 2000, pp. 67-69.

⁷ M.C. DI NATALE, scheda II,20, figg. 20 e 20 a, in *Ori e argenti di Sicilia...*, 1989, pp. 192-193.

⁸ C. CATELLO-E. CATELLO, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli 1973, p. 210; M.P. PAVONE ALAJMO, scheda n.32, in *Orafi e argentieri al Monte di Pietà. Artefici e botteghe messinesi del secolo XVII*, a cura di C. Ciolino, Messina 1988, pp. 220-221.

⁹ M. PORCU GAIAS, *I sacri arredi in S. Pietro di Silki*, Sassari 1998, pp. 104-105, 111.

Alessandra Pasolini
Oreficeria siciliana in Sardegna





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

¹⁰ M. PORCU GAIAS-A. PASOLINI, *Argenti di Sardegna...*, 2016, p.104.

¹¹ Archivio di Stato di Cagliari (ASCA), Tappa di Cagliari, Atti Sciolti 364, notaio A.G. Orda, s.n.; M. CORDA, *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola. Documenti d'archivio*, Cagliari 1987, pp.71-72; 127-128. Nel 1601 fece un lascito di oggetti d'argento alla chiesa del S. Sepolcro in Cagliari, nel 1611 partì alla volta della Sicilia.

¹² E. BRUNELLI, *Opere d'arte decorativa nel tesoro del Duomo di Cagliari*, in "L'Arte", X (1907), pp. 48-51; C. ARU, *Argentieri cagliaritari...*, 1929, pp. 210-211; R. DELOGU, *Mostra...*, 1937, pp. 60-61; A. LIPINSKY, *Oreficeria e argenteria in Europa dal XVI al XIX secolo*, Novara 1965, p. 321; C. MALTESE, *Arte...*, 1962, p. 210; C. MALTESE-R. SERRA, *Episodi...*, 1969, pp. 272-295; R. SERRA, *Sull'oreficeria dei secoli XVI e XVII in Sardegna, secondo Angelo Lipinsky*, in "Studi sardi", XXI (1968-70), p. 686; G. GUARINO, *La produzione orafa...*, 1997, p. 292.

¹³ R. DELOGU, *Mostra...*, 1937, pp. 5-6, 60-61. Fu trafugato nel 1984 dal Museo del Duomo di Cagliari.

¹⁴ Barcellona, AHCB, *Llibres de passanties*, II, n. 161; B. Bassegoda, *Panorama del dibujo ornamental y de retablos en Cataluña*, in *Dibujo y ornamento. Estudios en honor de Fuensanta Garcia de Latorre. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*, a cura di S. De Cavi, Roma 2015, fig. 1, p. 232.

¹⁵ Cm. 237×160×120. D. Scano, *Notizie d'arte sarda. Oggetti d'arte nel Duomo di Cagliari*, in "Bollettino d'Arte", 1907, 1, p. 14; R. Delogu, *Contributi alla storia degli argentieri sardi del Rinascimento*, in "Mediterranea", 5 (1933), pp. 7-8; C. MALTESE, *Arte...*, 1962, p. 210; G. GUARINO, *La produzione orafa...*, 1997, p. 302; M.G. SCANO, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Nuoro 1991, p. 75; I. FARCI, *L'arredo d'argento dell'altare maggiore del Duomo di Cagliari* in "Quaderni Oristanesi" 57/58 (2007), pp. 90-91.

¹⁶ Sul retro: «D.O.M. / Tabernaculum hoc honori et obsequio B. Ceciliae cui manus extrema est imposita hoc anno 1610 / mense Januarii die 23 metropolitane huius ecclesiae Sardiniae et Corsicae Primatiae / Archiepo Ill.mo Rd.mo Do(mi)no Franc(isc)o Esquivel / illustribus vero Melchior Garset, Antioco Fortesa, Francisco Coni U.J.DD. et Joanne Jacobo Macio ac Joanne Angelo Pinna, consulibus / praeclarissima haec et fidelissima Calaritana Civitas, / huius regni caput, sumptibus propriis fieri curavit». I pannelli posteriori differiscono per tecnica e stile dal resto dell'opera e potrebbero essere stati realizzati in loco, in occasione della sistemazione.

¹⁷ A. PASOLINI, *Architettura in argento: il tabernacolo del Duomo di Cagliari* in *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele D'Elia*, a cura di F. Abbate, Napoli 2008, pp. 231-244.

¹⁸ S. MASSARI-F. NEGRI ARNOLDI, *Arte e scienza dell'incisione. Da Maso Finiguerra a Picasso*, Roma 1987, pp. 115, 122.

¹⁹ S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, Palermo 1996, p. 91; U. DONATI, *I marchi...*, 1933, pp. 34-35.

²⁰ M. ACCASCINA, *I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*, Milano 1976; *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, a cura di M.C. Di Natale, Trapani 1989; U. DONATI, *I marchi...*, 1933, p. 190.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

²¹ M.C. DI NATALE, scheda II,35, in *Ori e argenti di Sicilia...*, 1989, p. 139, 209-210. Sul tema: F. FARANDA, *Dall'ostensorio a tempio all'ostensorio a raggiera. Sviluppo iconografico osservato su esempi di argenteria siciliana*, in "Quaderni dell'Istituto di storia dell'arte medievale e moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Messina" 4, 1980.

²² R. SFOGLIANO, 1992, pp. 128-129; A. SERRA, *Museo...*, 2000, pp. 37-38.

²³ C. MALTESE-R. SERRA, *Episodi...*, 1969, p. 297; R. SFOGLIANO, *Argenti ispanici e siciliani nelle chiese sarde*, in "Archivio Storico Sardo di Sassari" XVI (1992), pp. 127-128; A. SERRA, *Museo d'Arte sacra Alghero*, 2000, pp. 15-16.

²⁴ Reca il marchio RVP e le lettere SIC entro impronto rettangolare. A. SERRA, *Museo...*, 2000, pp. 34-35. Oggi è stata riposizionata all'interno del Duomo di Alghero.

²⁵ A. SERRA, *Museo...*, 2000, pp. 25-27; A. NUGHES-M. PORCU GAIAS, *Museu Diocesà d'Art Sacra*, "L'Alguer", XIII, 70, maig-juny 2000.

²⁶ C. MALTESE, *Arte...*, 1962, pp. 33, 213; I. FARCI, *L'arredo...*, 2007, pp. 94, 103.

²⁷ ASCA, Tappa di Cagliari, *Atti legati 1216*, ff. 1-3; I. FARCI, *L'arredo...*, 2007.

²⁸ Cfr. PORCU GAIAS-PASOLINI, *Argenti...*, 2016, scheda biografica.

²⁹ M. PINNA, *Indice dei documenti cagliaritari del Regio Archivio di Stato dal 1323 al 1720*, Cagliari 1903, doc. 958.

³⁰ M. PORCU GAIAS, *Argenti e argentieri...*, 2003.

³¹ M. PORCU GAIAS, *Argenti e argentieri...*, 2003, pp. 373-375.

³² M. PORCU GAIAS, *Il Museo Diocesano di Sassari. Ori, argenti, paramenti*, Nuoro 2002, pp. 102-105.

³³ M.C. DI NATALE, *I gioielli della Madonna di Trapani*, in *Ori e argenti...*, 1989, pp. 65, 85.

³⁴ M. PORCU GAIAS, *La diffusione del gioiello nella Sardegna medioevale e moderna. I corredi delle classi dominanti e i "tesori" delle chiese in Gioielli. Storia, linguaggio, religiosità dell'ornamento in Sardegna*, Nuoro 2004, pp. 44-79.

³⁵ Si chiese «una fe y certificadoria auctentica dels majorals y clavari de la mestranca de la ciutat de Trapani y de la magnifica ciutat ab lo sogell de aquell, qual lo dit Santoro ha sempre exercitat la dita Art be y llealment y a dat bo y lleal compte del que ha encomanat, sens frau ni mancamet, agu y sempre se ha agut y com a home debe y de bona vida y fama en cosas pertocants a dita Art». ASCA, Tappa di Cagliari, *Atti sciolti 1057*, notaio B. Scano, ff. 415-416; PORCU GAIAS-PASOLINI, *Argenti...*, 2016.

³⁶ ASCA, Tappa di Cagliari, *Atti sciolti 1066*, notaio B. Scano. M. PORCU GAIAS-A. PASOLINI, *Argenti...*, 2016.

³⁷ F. LODDO CANEPA, *Statuti inediti di alcuni gremi sardi*, in "Archivio Storico Sardo" XXVII (1961), pp. 219-220; M. CORDA, *Arti e mestieri...*, 1987, pp. 70, 185-186.

³⁸ ASCA, Tappa di Cagliari, *Atti sciolti 1072*, notaio B. Scano, s.n.; PORCU GAIAS-PASOLINI, *Argenti...*, 2016.

³⁹ ASCA, Tappa di Cagliari, *Atti sciolti 1126*, notaio F.A. Silay Vita. PORCU GAIAS-PASOLINI, *Argenti...*, 2016.

⁴⁰ M. PORCU GAIAS, *Il Museo Diocesano...*, 2002, pp. 62-65.

Alessandra Pasolini
Oreficeria siciliana in Sardegna





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

- ⁴¹ M. PORCU GAIAS, *La diffusione del gioiello...*, 2004, p. 57.
- ⁴² M. PORCU GAIAS, *Il Museo Diocesano...*, 2002, pp.66-67.
- ⁴³ M. PORCU GAIAS-A. PASOLINI, *Argenti di Sardegna...*, 2016, p. 203.
- ⁴⁴ M. VITELLA, *Il tesoro del Collegio dei Gesuiti di Trapani*, in *Itinerari d'arte...*, 2009, pp. 145-156, fig.4, p.479.
- ⁴⁵ C. ESTERAS MARTIN, *La plateria en el Reino de Guatemala siglos XVI-XIX*, I, Guatemala 1994.
- ⁴⁶ M.C. DI NATALE, schede II,47, II,67, figg. 67 e 67a; M. RUSSO, scheda II,83, in *Ori e argenti di Sicilia...*, 1989, pp. 221-222, 234, 243.
- ⁴⁷ M. PORCU GAIAS, *Il Museo Diocesano...*, 2002, pp. 56-57.
- ⁴⁸ Cfr. M. PORCU GAIAS-A. PASOLINI, *Argenti...*, 2016, passim.
- ⁴⁹ G. MELE, *I mercanti liguri in Sardegna*, in *Il Regno di Sardegna in età moderna. Saggi diversi*, a cura di F. Manconi, Cagliari 2010, pp.185-206; *Genova in Sardegna. Studi sui Genovesi in Sardegna fra Medioevo ed età contemporanea*, a cura di A.M. Saiu Deidda, Cagliari 2000.
- ⁵⁰ ASCA, Tappa di Insinuazione di Cagliari, *Atti legati 1160*, notaio F. Marcia, 1620, f. 24.
- ⁵¹ ASCA, Tappa di Insinuazione di Cagliari, *Atti legati 1799*, not. Pixi.
- ⁵² G. PINNA-A. PILLITTU, *Contributi all'arte del Seicento in Sardegna*, in "Studi Sardi", XX (1996), pp. 563-624: 614-619; *La Sicilia dei Moncada. Le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*, Catania 2006; R. PILO, *Luigi Guglielmo Moncada e il governo della Sicilia (1635-1639). Gli esordi della carriera di un ministro della Monarchia Cattolica*, Caltanissetta-Roma 2008. Cfr. anche i saggi di S. CAREDDA, V. MANFRÉ-I. MAURO E Y. GIL SAURA in *Cagliari and Valencia during the Baroque Age. Essays on Art, History and Literature*, a cura di A. Pasolini-R. Pilo, Valencia 2016.
- ⁵³ M. FERRARI COCCO ORTU, Testimonianze della presenza genovese in Sardegna attraverso le fonti dell'Archivio di Stato di Cagliari, in *Genova in Sardegna...*, 2000, p.80.
- ⁵⁴ A. PASOLINI, *Il mercante ligure Giovan Francesco Savona e la cappella di Sant'Antonio da Padova nel San Francesco di Iglesias*, in "Biblioteca Francescana Sarda" XIV (2011), pp. 55-117.
- ⁵⁵ M. LEPORI, *Dalla Spagna ai Savoia. Ceti e corona nella Sardegna del Settecento*, Roma 2003, pp. 38-39; Ead., *L'aristocrazia sarda del Settecento tra compattezza di ceto e disarmonie*, in "Studi Sardi" XXXIV, 2009, p. 324.
- ⁵⁶ F. FLORIS-S. SERRA, *Storia della nobiltà in Sardegna*, 1987 pp. 246-247; F. FLORIS, *Feudi e feudatari di Sardegna*, 1996.
- ⁵⁷ G. SPANO, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861.
- ⁵⁸ S. NAITZA, *Storia dell'Arte in Sardegna. Architettura dal tardo '600 al classicismo purista*, Nuoro 1992, pp. 88-89.
- ⁵⁹ Cagliari, Archivio Provinciale di Santa Maria delle Grazie dei Minori Osservanti di Sardegna (APSMGMOS), vol. 420, *Libro de Recibo y Gasto por la fabrica de la nueva Iglesia y Convento Real de Santa Rosalia*, ff. 74-80.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

⁶⁰ Nel bordo della lastra sepolcrale del fratellastro si legge: «*en la capilla [que] se ha hecho a gastos de Dominus y R. Señor Don Francisco Genovés año 1699*».

⁶¹ «Auto de donacion de la plateria y demas contenido en el auto que el Noble y muy Reverendo Don Francisco Genovés firmo y iuro a favor de la Hermandad de la venerable Confadria de la Virgen SS.ma de Trapani y otorgò ante el notario publico calaritano Efis Antonio Boy en los 22 del mes de abril del año 1725».

⁶² «5 febrer 1744. Se muriò el quondam noble Reverendo Domino Francisco Genovés de esta ciudad»; fu sepolto «en la capilla de la Virgen SS.ma de Trapani en la iglesia de S. Rosalia», dove chiese di celebrare una messa quotidiana. Archivio Storico Diocesano Cagliari (ASDC), *Cagliari. Marina, Q.L. 19*, f. 623. Al 15 agosto 1743 risale il primo testamento del canonico (notaio S.A. Loy Zedda), sostituito dal secondo e ultimo testamento del 7 ottobre 1743.

⁶³ APSMGMOS, Capitoli e costituzioni che deve osservare la Nazione siciliana per la buona amministrazione della chiesa, confermati dall'egregio Salvatore Ruyu come delegato dell'arcivescovo di Cagliari in data 10 agosto 1720 e autenticato dal segretario della Curia arcivescovile cagliaritano Nicola Ciarella il 30 gennaio 1721.

⁶⁴ APSMGMOS, Confraternita dei Siciliani, vol. 367, *Libro de' Constituzioni e Donazione ed altre*, ff. 169-179, 213-218. L'inventario, non datato, si collega a documentazione del 1743 e presenta aggiunte nel 1755 e nel 1758.

⁶⁵ Nella Cappella furono sepolti due figli di Alberto Genovés, cui i Siciliani cedettero i beni e i frutti della Cappella con atto del 9 novembre 1758 (notaio Antonio Zara).

⁶⁶ Forse è identificabile con il bel paliotto d'altare in marmi policromi intarsiati, oggi nella cappella del Cimitero monumentale di Bonaria a Cagliari, datato 1747, recante a bassorilievo l'immagine di S. Pietro d'Alcantara.

⁶⁷ Il 3 settembre 1697 l'arcivescovo di Cagliari concesse licenza di benedire la statua (*imagen*) di S. Rosalia al rettore Salvatore Ruyu; fra' Juan Cucu, *corretor* del convento di S. Francesco di Paola, certificò di aver benedetto «*el bulto de dicha Santa en su mesma Iglesia, segun es dever de aquel hecha en 3 de 7mbre del año 1697*».

⁶⁸ I. FARCI, *Contributo alla conoscenza dei maestri marmorari liguri e lombardi attivi in Sardegna nel Settecento*, in "Biblioteca Franceseana Sarda" X (2002), p. 298.

⁶⁹ In calce all'inventario, troviamo altri doni dei Genovés: «Mas en 22 de 9bre 1755 se tuvo seis onzas y media de bindelo de oro fino de Lion ataut del illustre condesito, hijo del Illustre Señor Marques de la Guardia Don Alberto Genovés y se ha empleado en guarnicion de dos delantealtares o frontales, uno de brocate de oro fondo amarillo, y el otro de brocate azul de seda por la Capilla de Trapani. Mas 13 junio 1758 dos onzas de bindelo de oro fino de Lion, el afor de ataut de damasco azul, que era de la hija del Illustre Señor Marques de la Guardia Don Alberto Genovés».

⁷⁰ «Primo dos calizes de plata con dos patenes de plata dorada con su pie assibien de plata, una reliquia grande como una esfera de plata, una campanilla de metallo o sea lauton, un censier de plata, una curia de haser la arca con la imagen de Santa Rosolia de plata y una reliquia chica de plata dentro de una borsa». La confraternita risulta oggi sciolta.

Alessandra Pasolini
Orefceria siciliana in Sardegna





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

⁷¹ Troncato, al 1° d'argento alla croce di rosso, al 2° di rosso al grifone passante d'oro, sormontato da elmo d'acciaio con pennacchi e lambrecchini variopinti. Floris & Serra, 1987 pp. 246-247; Id., 1996 pp. 664-667.

⁷² A. PASOLINI, *Don Francisco Genovés e gli argenti dell'Arciconfraternita d'Itria a Cagliari*, in "ArcheoArte" n. 1, supplemento 2012, pp. 685-705; M. PORCU GAIAS-A. PASOLINI, *Argenti...*, 2016, pp.221, 204-205.

Alessandra Pasolini
Oreficeria siciliana in Sardegna



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

“RECA STUPORE AL TEMPO” - RIFLESSIONI SUI TABERNACOLI IN LAPISLAZZULI A PALERMO TRA TARDA MANIERA E NEOCLASSICISMO

DI GABRIELE GUADAGNA

Nella Palermo di fine Cinquecento, all'interno di una sedimentata attività sacra, che avrebbe coinvolto nella realizzazione di apparati liturgici numerosi artisti tra architetti, pittori, scultori e maestri orafi, la Compagnia di Gesù, in ottemperanza alle nuove direttive di Carlo Borromeo¹, si era mostrata particolarmente attenta nello sviluppare questo genere di strumento di apostolato². I Gesuiti, difatti, sarebbero stati i veri ideatori del monumentale ciborio³ collocato sull'altare maggiore delle loro chiese; questo allestimento raggiunse una sorta di “spettacolarizzazione” e di perfezione tecnica tale da spingere l'Ordine a cimentarsi e a formulare nuove soluzioni applicative, elaborando idee progettuali inerenti, da una parte, alla dimensione puramente mistica derivante dalla pratica degli *Esercizi Spirituali* di Ignazio di Loyola, dall'altra da un percorso didattico.

L'attenzione per il dogma della transustanziazione dava origine a una varietà di configurazioni e stimolava la complessa evoluzione tipologica subita dall'altare favorendo così la costruzione di ricche e magniloquenti architetture in legno, marmo o metallo sugli altari maestri delle chiese, divenendo dei veri e propri oggetti d'oreficeria a scala monumentale per custodire ed esporre dignitosamente il *Corpus Christi*⁴.

Accanto alla produzione architettonica e pittorica avviata dai Gesuiti di Palermo, l'intagliatore di origini toscane, Bartolomeo Tronchi (1529-1604)⁵ - secondo una consolidata tradizione gesuitica - realizzava verosimilmente a Roma il ciborio per il presbiterio del Gesù di Palermo (oggi andato perduto ad eccezione del Crocefisso recante la data 1588 che doveva ornare la sommità)⁶.

L'opera, stando alle parole del gesuita Pietro Pirri, sopraggiunse a Palermo scomposta in diverse parti per essere in seguito assemblata direttamente dallo stesso artista, che a tal scopo, raggiungeva il capoluogo siculo nell'ottobre del 1587⁷.

Attraverso l'ausilio di alcuni disegni seicenteschi (Fig. 1) è possibile oggi avere un'idea ben precisa del ciborio del Gesù di Palermo e inoltre, indagarne i processi costitutivi e progettuali per le varie tipologie di tabernacoli (o cibori) pensati all'interno dello spazio ecclesiale controriformato.

La prima descrizione di questa suggestiva opera viene espressa dall'erudito Valerio Rosso, il quale nel 1590 così scriveva: *Nell'altare maggiore vi è un tabernacolo dorato, di altezza più di tre canne, il quale venne da Roma, ed è il più bello non solo della Sicilia, ma anco di tutta l'Italia: poiché è adorno delli dodici apostoli in rilievo, ed in mezzo vi è una chiesa con sue colonne, e da canto alcune figure del Testamento vecchio*⁸.

L'assetto scenografico del ciborio palermitano evidenziava una stretta connessione con gli apparati allestiti in occasione delle Quarantore, ufficio liturgico introdotto dagli stessi Gesuiti, presso i quali l'orazione avrebbe assunto i segni di un sontuoso “spettacolo sacro”, offrendo ai fedeli la possibilità di ammirare l'e-



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Gabriele Guadagna
‘Reca stupore al tempo’ – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo

sposizione solenne del SS. Sacramento con grandiosi apparati realizzati attraverso innovative soluzioni scenografico-illusionistiche. Si deve fare però una distinzione di base tra apparati liturgici e apparati effimeri per le Quarantore. All'interno delle indicazioni promosse dalla Compagnia di Gesù è importante ricordare che, in qualunque campo artistico, si svilupparono fin dall'inizio due strade ben distinte, ma che nel prosieguo si potevano allo stesso modo intersecare. Spiritualità e didattica costituirono l'ossatura primaria di ogni iniziativa gesuitica, all'interno della quale si sarebbe composta tutta la loro produzione artistica e culturale. Gli apparati per le Quarantore, di conseguenza, appartenevano a una dimensione spirituale ben più specifica poiché si ponevano quale strumento di preghiera per i fedeli, una volta superato l'impatto di meraviglia e stupore data da una tale visione scenografica.

Non sappiamo nello specifico con quali materiali fosse stato realizzato il ciborio del Gesù di Palermo, ma possiamo dedurre che esso ad ogni modo potesse essere stato conseguito con un rivestimento in pietre dure e semipreziose o in marmi policromi. Tale manufatto recava una qualche affinità tipologica con il tabernacolo realizzato da Domenico Fontana, Sebastiano Torrigiani e dal siciliano Lodovico Del Duca per la cappella del SS. Sacramento in Santa Maria Maggiore a Roma⁹. La tipologia a frontale architettonico unita al tipo “a tempietto” ha per quest'ultimo disegno un altro simile referente, il tabernacolo eucaristico in San Giovanni in Laterano, sempre a Roma, realizzato da Pompeo Targoni tra il 1597 e il 1600¹⁰. Le analogie strutturali si riferiscono alle monumentali cappelle papali. Tale operazione decorativa, di rilevante significato e notorietà, eseguita tra i pontificati di Sisto V, Clemente VIII e Paolo V, includeva le iniziative artistiche per il Giubileo del 1600. Il riferimento a

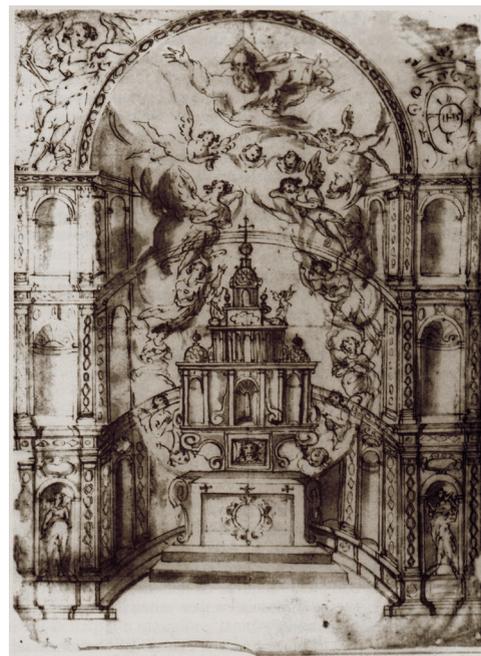


Fig. 1. Ignoto del XVII secolo, Probabile disegno dell'abside della chiesa del Gesù di Palermo e rappresentazione del tabernacolo eseguito da Bartolomeo Tronchi e del “tosello” festivo, ante 1632. Palermo, Biblioteca centrale della Regione Siciliana “A. Bombace”.



Fig. 2. Maestranze toscane e romane del XVII secolo su disegno di Cosimo Fanzago, Ciborio, 1652-1655. Palermo, Cattedrale.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

note tipologie in uso a Roma era stato molto frequente nella cultura artistica siciliana, anche per la commissione di dipinti e per l'intervento di architetti e scultori continentali in servizio presso gli Ordini religiosi.

Un'opera di straordinario interesse per un tentativo di delineare le coordinate di fondo nella evoluzione dei tabernacoli realizzati in pietre dure e nello specifico in lapislazzuli a Palermo è costituita dal tabernacolo (Fig. 2) ordinato dall'arcivescovo D. Martino de León y Cárdenas (1585-1655) al *Cavalier Cosimo Fanzago celebre architetto e scultore*¹¹ il quale, nel vasto tentativo di abbellimento della Cattedrale di Palermo in veste barocca¹², andava a sostituire l'antica e più semplice custodia realizzata in marmo da Antonello Gagini (1438-1536). Così stando anche alle antiche fonti fornite dal canonico Antonino Mongitore (1663-1743), che né da notizia come conferma della inestimabile preziosità del manufatto a misura della *materia stimatissima a par dell'oro*¹³.

Nominato arcivescovo di Palermo nel 1650, Martino de León y Cárdenas si era dimostrato particolarmente attento alle novità artistiche: fu lui, per esempio, fautore della campagna di attività (1631) che impresse al duomo di Pozzuoli un nuovo volto barocco¹⁴, appoggiato anche dal suo intimo amico, il viceré di Napoli Manuel de Acevedo y Zúñiga (1586-1653). Allo stesso modo, il medesimo diede avvio a moderne imprese monumentali e a una nuova concezione estetica nella Cattedrale di Palermo. Sotto il suo mandato viene a cadere il giubileo del 1650 che, come sempre accadeva, rappresentava un'occasione unica di commissioni per gli artisti, molti dei quali proprio in vista di questa celebrazione erano coinvolti.

Originariamente ubicato nell'abside destra in prossimità del secondo transetto, un tempo destinata a mausoleo dei re normanni e svevi, il disegno del ciborio, realizzato da Cosimo Fanzago (1591-1678), prevedeva anche l'altare di supporto in marmi commessi *fatto in Napoli per il Cavalier Cosimo*¹⁵ e tra un gradino e l'altro della mensa si andava a inserire il tabernacolo sormontato dalla macchina architettonica del ciborio a due ordini e terminante con una cupola.

La data di commissione del ciborio a Fanzago, formalizzata da un regolare atto notarile, risale al 15 novembre 1651, opera per la quale Cárdenas devolveva la cifra di tremila scudi, di cui duemila «expendendi et erogandi in melioramentis et benefactis Altaris maioris seu ut vulgo dicitur dello Cappellone grande»¹⁶. Un'inedita relazione redatta in una data posteriore al 1652 ci permette di venir a conoscenza delle precise indicazioni rammentate dall'arcivescovo, esattamente lo stesso scrisse che: «la nave di questa contiene la cappella del Santissimo e perché non corrisponde alla magnificenza del cappellone sta in una custodia di legname moderata e povera, perché, quantunque ve ne sia una nella medesima chiesa d'argento di scudi settemila di valore, non è in forma che si potesse in essa ripor il Santissimo; ond'ho determinato per mia devotioe farne far una di lapislazzaro e bronz'indorato, tanto più che, essendo in questi lidi approdato un vascello di Smirne con molta quantità di detto lapis del migliore sia uscito da quelle miniere, ho tenuta congiuntura di comprarne a buon prezzo abastanza, second'il parere degli esperti e d'un gioielliere c'ho fatto venir da Roma et altri da Firenze per fabricar detta custodia e di già è scors'un anno che vi lavorano coll'ajuto di diversi lavoranti della medesima professione et in meno d'un altro spero tenerla finita. La sodetta custodia è d'altezza palmi dieci otto, di larghezza nov'e mezzo. Tiene otto colonne di palmi tre per ciascheduna, che in niun altra parte si vedrà

Gabriele Guadagna

“Reca stupore al tempo” – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Gabriele Guadagna
‘Reca stupore al tempo’ – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo

la simile. La grandezza è proportionata colla regola d'architettura. In tutt'il contenuto d'essa non v'è altro che lapis e bronzo indorato, artificiosamente lavorato e vagamente intagliato, presupponendomi far cos'insigne e singolare in tutta l'Italia»¹⁷.

Stimando la complessità del lavoro e la preziosità dei materiali impiegati tra oro e lapislazzuli, Cárdenas nominava ufficialmente, in qualità di intenditore, il padre oratoriano Giuseppe Gambacurta¹⁸ depositario e amministratore dell'ingente somma per la realizzazione dell'opera insieme al confratello padre Ponzio Valguarnera e successivamente nel 1652 a padre Giliberto Scuderi, dirigendo i pagamenti ai vari maestri orafi operanti in cattedrale e ai vari fornitori di *lapislazzulo e di pezzi d'oro fuso*, «bottoni et diversi pindali manigli agnusdei et un anello tutto di oro... per indorari la custodia»¹⁹, la stessa che ancora nel 1655 - secondo il rendiconto generale della contabilità dell'arcivescovo - «en este mi Arcobiscopal Palazio se està fabricando para el SS.mo Sacramento»²⁰.

La custodia della cattedrale di Palermo è diretta erede del pensiero classicista e spesso dichiaratamente rigoroso di un Donato Bramante (1444-1514). L'artista bergamasco reinterpreta di lui il tempio romano di San Pietro in Montorio realizzato nel 1502 per incarico dei reali di Spagna sul luogo in cui, secondo la tradizione, era stato martirizzato l'apostolo Pietro, traendone così in modo coerente i principi oggettivi tra norma e proporzione con le singole parti unite all'emulazione dei suoi effetti visivi, plastici e spaziali. Come riferisce Antonino Mongitore²¹ per la custodia in particolare Fanzago avrebbe inviato a Palermo un modello ligneo. Tale manufatto, stando alle parole dell'erudito, fu collocato nel 1722, in occasione della solenne consacrazione, nella chiesa di Santa Elisabetta Regina al piano di Palazzo Reale, annessa al monastero delle monache del Terz'ordine di San Francesco. Le stesse caratteristiche e le stesse convinzioni caratterizzano anche un altro progetto della produzione dei tabernacoli in lapislazzuli: la custodia della chiesa delle monache benedettine di Santa Maria dell'Ammiraglio (Fig. 3). Prima di affrontare la trattazione sistematica del ciborio benedettino, riteniamo opportuno evidenziare che la realizzazione di questa nuova opera costituì un'impresa impegnativa che le monache benedettine affrontarono dopo la ricostruzione tardo seicentesca dell'abside della chiesa, con l'esplicita volontà di dare un nuovo assetto allo spazio sacro attraverso l'osservanza dei nuovi precetti liturgici tridentini. La riconfigurazione della chiesa doveva essere quasi del tutto conclusa nel 1685 durante il governo della badessa Giuseppa Caterina del Castello, se il



Fig. 3. Maestranze palermitane del XVIII secolo su disegno di Paolo Amato, *Altare*, 1700. Palermo, chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

28 ottobre dello stesso anno l'abside veniva aperta al pubblico dei fedeli «con sontuosa pompa», in occasione delle solennità di San Simone e delle «quarant'ore della Città»²². Il Mongitore affermava che entro quella data la cupola era stata già affrescata «dal celebre pennello di Antonino Grano»²³ con la *Gloria di San Benedetto* e nei quattro pennacchi le figure dei *Padri della Chiesa*.

Esaminando l'altare è possibile avanzare alcune considerazioni in merito non soltanto alla tipologia architettonica, ma anche alla sua specifica corrispondenza iconografica e iconologica con i dettami dell'Ordine. Forse fu proprio Paolo Amato (1634-1714), architetto del Senato, a essere incaricato dalle benedettine a progettare il modello del ciborio per la loro chiesa nell'anno giubilare 1700; infatti, l'unica notizia certa riguardante l'opera è un esisto di pagamento in data ottobre 1701²⁴ il quale ci informa che entro quella data la custodia veniva completata e collocata definitivamente nell'abside. La presenza di Paolo Amato è stata accertata ulteriormente da alcuni documenti rinvenuti da G.B. Comandè uno dei quali riguardante un primo coinvolgimento dell'architetto per *il disegno e per li diversi travagli* del progetto dei partiti decorativi del nuovo presbiterio²⁵.

Comandè, supportato dal documento del 1701, attribuiva la realizzazione di tutto l'arredo marmoreo a Paolo Amato, a differenza di Donald Garstang²⁶ che, pur riconoscendogli l'idea progettuale, riscontrava rilevanti variazioni stilistiche tra le sue parti. Secondo quest'ultimo sarebbe da attribuirsi all'Amato sia il grande tabernacolo in lapislazzuli che l'ornato plastico della parete di fondo oltre i due pilastri con le statue di *San Benedetto* e di *San Placido*.

La paternità amatiana dell'apparato non è un'ipotesi del tutto peregrina, almeno sul piano concernente il disegno, come suggeriscono la ricercata elaborazione dei partiti decorativi e la qualità del modello compositivo non dissimile per taluni tratti al disegno degli apparati "Horti Esperidi" (1690) e del *Catafalco* eretto nella Cattedrale di Palermo per le ufficiali esequie del Delfino di Francia (1711). Le decorazioni del ciborio, nonostante presentino ancora un disegno proprio degli stilemi della tarda maniera, rilevano un'elaborazione raffinata e particolarmente articolata che in molti dettagli anticipa in modo deciso le più mature realizzazioni di Paolo Amato. Infatti, come ha evidenziato Maria Clara Ruggieri Tricoli²⁷, il linguaggio dell'artista è andato evolvendo nel corso del tempo affondando le sue radici nella decorazione manierista di gusto vernacolare, della quale conserverà alcuni motivi anche nelle elaborazioni successive.

In questo progetto predominano forme e volumi orizzontali, come se l'autore volesse sfuggire dal verticalismo dei cibori tardo cinquecenteschi. La struttura compositiva appare, invece, ancora vincolata al modello del ciborio realizzato sul progetto di Cosimo Fanzago della Cattedrale di Palermo (1651) ma, rispetto al carattere marcatamente classico dell'opera fanzaghiana, il ciborio delle monache benedettine mostra un'esuberanza decorativa più aggiornata rispetto i canoni precedenti per l'efficacia del gioco illusorio e luministico sottolineata da Amato con un certo compiacimento.

La compagine architettonica rinserra la fuga prospettica con i triplici piani paralleli in una quadratura che va collegata alla successione degli *archi dietro archi* che danno la sensazione poetica di una spazialità sconfinata con un conseguente virtuale ingrandimento straordinario. Il gioco di scambi fra architettura reale ed effimera era senza dubbio altamente virtuosistico, basato sui travestimenti dello schema spaziale ma anche un esercizio del "saper guardare". Qui subentra una limpida architettura, che si dilata in ampie esedre, una serena scansione di un ordine solenne di colonne e di

Gabriele Guadagna

“Reca stupore al tempo” – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Gabriele Guadagna
"Reca stupore al tempo" – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo

volute sovrastato dalle immagini di Santi Benedettini, le balastrate, le logge, infine la copertura a cupola. Il senso della costruzione della macchina liturgica era quello di prolungare lo sguardo fisico in quello immaginario. La chiesa abbraccia l'apparato, assorbendolo dentro di sé in modo che la contemplazione trapassi senza soluzione di continuità dal fisico al simbolico, dal reale possibile, dal basso - ove è collocato il tabernacolo - all'alto verso la cupola. In questo senso il tabernacolo si fa glorioso: come il *Corpus Christi* assorbito di vita divina diviene preludio di gloria, in tal modo la visione, quando si immerge nel lontano, si perfeziona e si concretizza.

Questa invenzione, che avverte l'esperienza del palcoscenico teatrale oltre che la trattazione scientifica collegata allo studio della geometria, della matematica, dell'ottica e della scenografia, presenta un *trait-d'union* molto stretto con i *teatri scenici* che compaiono nella Palermo barocca, ponendosi a corollario dei precedenti, quasi fossero un sottoinsieme del più vasto universo architettonico riconducibile a quell'unico perno della passione amatiana e che è emerso come costante *leit-motiv* di tutti gli apparati effimeri da lui progettati.

Agli inizi del XVIII secolo, sotto il secondo governo della Badessa Anna Colomba Aghilar (1700-1703, un ambizioso tabernacolo in lapislazzuli²⁸ progettato dall'architetto Crocifero Giacomo Amato (1643-1732) avrebbe dovuto coronare l'altare maestro della distrutta chiesa delle monache benedettine di Santa Maria delle Vergini sotto il titolo di Sant'Andrea apostolo. L'opera è conosciuta attraverso alcuni disegni inseriti nei volumi dell'artista (Figg. 4 - 5 - 6), oggi custoditi nelle collezioni grafiche della Galleria di Palazzo Abatellis²⁹.

Dell'elaborato si distinguono tre soluzioni grafiche ideate da Giacomo Amato per integrare l'imponente altare maggiore, ciascuna provvista di una monumentalità barocca decisamente estranea al panorama architettonico siciliano di quegli anni, con quattro colonnine disposte ai lati sotto una copertura a "squama di pesce", presente in numerosi manufatti di matrice toscana, e affiancato dai Santi Benedetto e Scolastica, fondatori dell'Ordine, che diventano adoratori primari e guardiani celesti del *Corpus Christi* secondo lo schema iconografico della Trinità, e allo stesso tempo contribuiscono ad ampliare visivamente e concettualmente il ruolo di vertice assoluto del tabernacolo nello spazio interno della chiesa, traendo spunto dai precetti tridentini.

Come risulta da certi documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Palermo, tra il 1697 e 1700, sotto il governo della badessa Anna Maria Castiglione, Giacomo Amato svolse il ruolo di architetto di fiducia all'interno del monastero benedettino³⁰, occupandosi in particolare dell'edificazioni del nuovo dormitorio, del refettorio e delle spalliere lignee (andate perdute), la cui partitura architettonica era di indiscutibile somiglianza con quella del refettorio del Collegio Massimo dei Gesuiti di Palermo. Simili caratteristiche compositive al tabernacolo della chiesa di Santa Maria delle Vergini, ma con efficaci variazioni, le ritroviamo nel tabernacolo in lapislazzuli della chiesa delle monache domenicane di Santa Maria della Pietà (Fig. 7), ricollocato alla fine del Settecento su un altare di ascendenza neoclassica. A parte quest'ultima eccezione, l'involucro del tabernacolo rimane comunque il medesimo, mentre l'adozione di nuove soluzioni compositive e strutturali altera completamente l'aspetto originario dell'altare. La sua realizzazione richiama coeve produzioni dell'architetto Giacomo Amato³¹, ripetendo l'efficace composizione in cui il ruolo determinante è giocato



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

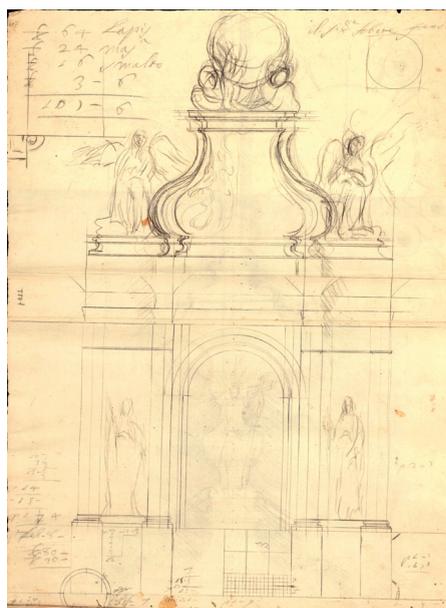


Fig. 4. Giacomo Amato, *Studio per il tabernacolo della chiesa di Santa Maria delle Vergini a Palermo*. Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 5. Giacomo Amato, *Disegno per il tabernacolo della chiesa di Santa Maria delle Vergini a Palermo*, 1700. Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.

Gabriele Guadagna

“Reca stupore al tempo” – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo

dalla peculiarità del materiale con cui è stato realizzato, contrasto fra marmo giallo di Castronovo, lapislazzuli e bronzo, che sembra fare riferimento a una più sofisticata concezione complessiva da parte di quest'ultimo.

L'esame formale e quello dei documenti sinora noti su questo tabernacolo non sono sufficienti per indentificarne con certezza l'ideatore, ma ci porta a riconoscerne un forte legame con altre opere ideate dall'architetto crocifero verso la fine del XVII secolo. Le tracce più cospicue dell'attività professionale di Giacomo Amato si riscontrano alla fine del Seicento: è, infatti, a questo periodo che risalgono gli incarichi più prestigiosi - la costruzione della chiesa delle monache carmelitane scalze delle Sante Anna e Teresa alla Kalsa e, soprattutto il completamento della chiesa di Santa Maria della Pietà - nonché le progettazioni di apparati effimeri per la solenne celebrazione delle Quarantore e gli interventi peritali svolti per committenze private³².

Tornando infine a seguire la traccia indiziaria di una diffusione di modelli e utilizzo principalmente di lapislazzuli, è possibile istituire proficui raffronti con l'altare maggiore della chiesa di Santa Chiara delle monache clarisse a Palermo (Fig. 8), un vero capolavoro dell'architetto Giovan Battista Vaccarini (1702-1768), soprattutto se pensato come superstito esempio di un'estesa rete di diffusione più che come scambio diretto.

Sin dagli inizi della sua attività di architetto, il disegno e la creazione di apparati liturgici dovette essere per il Vaccarini un'attività non secondaria rispetto a quella delle grandi architetture, così come precisa un passo dell'elogio dottorale, scritto dal protomedico Agostino Giuffrida³³ in occasione della laurea nel 1736, nel quale si accenna ai *magnifici altari* da lui ideati. I tabernacoli e gli altari, oltre all'importanza simbolica, assumono peraltro in molti casi tutti gli aspetti di vere e proprie architetture in scala (ciò avvenne



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Gabriele Guadagna
‘Reca stupore al tempo’ – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo

ad esempio per molte delle custodie, realizzate in legno, visibili sistematicamente ancora oggi nelle chiese dell'Ordine Cappuccino in Sicilia).

I documenti di commissione dell'altare sono stati segnalati da Giulia Davì³⁴ in uno studio sulla chiesa negli anni Ottanta del Novecento che indicavano Giovan Battista Vaccarini quale responsabile dell'opera e del modello reale del *pallio*, quest'ultimo poi realizzato dall'argentiere romano Giuseppe Marchini che si sarebbe obbligato, inoltre, a fornire tutte quelle «pietre forte che in detto pallio entreranno secondo il modello già dipinto bene et magistrabilis»³⁵, così come si evince dalla stima redatta nel 1751 dall'ingegnere palermitano Francesco Ferrigno (1686-1766). Dai documenti si evincono i tempi di esecuzione dell'opera e le varie figure specializzate per la sua realizzazione. L'atto, stipulato per incarico di suor Maria Stefania Bellacera il 15 febbraio 1748 con Vaccarini prevedeva l'esecuzione dell'opera secondo il disegno allegato agli atti, purtroppo disperso, per un costo complessivo di 790 scudi. Nel quarto e quinto punto della scrittura notarile viene specificato che «li putti che vanno nel frontespizio debba farli fare in Roma con ogni diligenza e di tutta bellezza, et a soddisfazione a gusto di detta badessa» e che il «pallio debba esser di commessi di lapislazzaro confacente al disegno, e debba farlo lavorare in Roma con ogni diligenza a paragone di qualsivoglia altro che sia in Roma e ponerci tutte le pietre forti, e belle a uso di commessi et il tutto d'ogni perfezione come sopra»³⁶. Per questi angeli possono essere considerati come significativo termine di confronto le figure angeliche poste ai lati estremi, a sorreggere la mensa, dell'altare maggiore nel Duomo di Monreale, realizzati intorno al 1765 dall'argentiere romano Luigi Valadier (1726-1785). In queste opere la maniera dei due artisti, oramai evidentemente influenzati dal linguaggio berniniano, sembra quasi sovrapponibile.

Non sembra per nulla inverosimile, allo stato dei fatti sinora noti e delle corrispondenze cronologiche, pensare che il modello utilizzato per l'altare palermitano di Santa Chiara possa essere sopraggiunto da Roma a Palermo congiuntamente al Marchini e che nella sua ideazione possa avere avuto un ruolo considerevole Gaspare Serenario (1707-1759), cognato del Vaccarini, il quale terminava nel 1745 un lungo soggiorno romano durato una quindicina d'anni³⁷.

L'accurato progetto dell'altare presenta una ricchezza di forme e di materiali usati nei gradini del postergale per la disposizione di una fantasmagorica quantità di candele e, particolarmente, nella ricchissima architettura della custodia coronata dall'ancor più articolata composizione del baldacchino contrastando con l'arcaicità delle ornamentazioni



Fig. 6. Giacomo Amato, *Disegno per il tabernacolo della chiesa di Santa Maria delle Vergini a Palermo, 1702*. Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 7. Maestranze palermitane del XVIII secolo su disegno di Giacomo Amato (?), *Tabernacolo*. Palermo, chiesa di Santa Maria della Pietà.

delle altre parti dell'altare; mentre, le delicate figure degli altri due putti posti ai lati del paliotto a urna, probabilmente ispirate all'analogo modello romano dell'altare di San Luigi Gonzaga ideato dal gesuita Andrea Pozzo (1642-1709), si distaccano quasi a esprimere una spazialità netta e diversa rispetto ai canoni architettonici che si erano imposti dopo il concilio tridentino.

La ricomposizione visiva del repertorio accumulato a Roma dal Vaccarini non è retrospettiva ma, grazie alle nuove concezioni su cui si fonda, si rivela in grado di rompere confini e appartenenze, e forse non è un caso che provengono da realtà geografiche più aperte agli scambi e meno vincolate a tradizioni forti abbiano maggiore facilità a conseguire esiti convincenti rispetto a chi era legato a centri di più consolidata egemonia di linguaggio. Ad ogni modo con questa accelerazione, da valutare nel suo complesso, vengono gettate le basi di un

processo che punta con decisione alla creazione di un Barocco internazionale e a una stagione dove si afferma una *Koiné* europea di linguaggi architettonici.

All'interno di questo *excursus* merita un'attenzione diversa l'altare maggiore della chiesa di San Matteo al Cassaro (Fig. 9), ideato su disegno dell'architetto palermitano Emanuele Cardona (not. 1775-1820). Come hanno dimostrato i rinvenimen-



Fig. 8. Maestranze palermitane del XVIII secolo su disegno di Giovan Battista Vaccarini, *Altare*. Palermo, chiesa di Santa Chiara.

Gabriele Guadagna

“Reca stupore al tempo” – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Gabriele Guadagna
‘Reca stupore al tempo’ – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo

ti documentari di Maria Clara Ruggieri Tricoli, il 13 settembre del 1798 il Procuratore della venerabile Compagnia dei Miseremini pagava 100 onze a *magister* Filippo Pinistri *pro computo constructionis ex petris fortibus altaris Ven. Ecclesiae Sancti Matthei in Cassaro huius urbis*, per atti del notaio Agatone Maria Serio³⁸.

In questo tabernacolo si rintracciano influssi tardo cinquecenteschi, uno dei più fastosi del capoluogo siculo, la cui memoria è tramandata dalla celebre *Guida* di Gaspare Palermo.

Revisionando l'ampio *corpus* documentario relativo all'altare e valutando alcuni dati trascurati da studi pregressi, è possibile spostare credibilmente l'esecuzione dell'altare al marmorario Filippo Pinistri attivo nella fabbrica sin dal 1791 per un lavoro di marmi mischi nella zona del presbiterio. Dal 1798 fino al febbraio 1800 al maestro lapicida subentra l'architetto Emanuele Cardona per coordinare i lavori di marmorari, scultori e maestri orafi, il cui ingegno va associato al progetto del nuovo altare, contraddistinto da un tabernacolo di lapislazzuli con *stemma dell'Agnello ed altri geroglifici ... tutti di metallo dorato a caldo in oro zecchino*³⁹, eseguito dall'orafo palermitano Antonio Barrile nell'ottobre del 1799.

A tal proposito è utile menzionare due manufatti senza dubbio debitori di questa invenzione: il pregevole tabernacolo in lapislazzuli, testé citato, della chiesa palermitana di Santa Chiara e, nel suo totale, l'altare maggiore della chiesa filippina di Sant'Ignazio martire all'Olivella progettato da Giuseppe Venanzio Marvuglia (1729-1814).

L'altare di San Matteo, la cui veste sembrerebbe l'esito di un compromesso, dovrebbe segnare quindi un momento di incontro-scontro tra Cardona e il linguaggio di Marvuglia. Ma, forse, dopo queste meditazioni, si può ipotizzare una ravvicinata risposta del Cardona a testimonianza della sua viva curiosità sperimentatrice. Nella chiesa di Sant'Ignazio martire Marvuglia, tra il 1786 e il 1801, seguiva l'esecuzione del suo progetto per l'altare maggiore; ma proprio in quegli stessi anni si stavano realizzando altri lavori all'interno della chiesa, che presentavano vari motivi decisamente rococò, a cominciare dalla *Gloria* di Giuseppe e Gaspare Firriolo (1786-90), derivante, con ogni evidenza, dalla decorazione realizzata da Ferdinando Fuga (1699-1782) per la chiesa di S. Apollinare a Roma, eseguita parallelamente alla *Gloria* della chiesa di San Matteo, compiuta dallo stesso autore, in cui il coronamento sormontato da personificazioni panneggiate in classica postura colma i fornicati scandiscono l'euritmica abside. E tuttavia, a differenza delle inflessioni concave e convesse che nell'altare di San Matteo rimette in questione scontate gerarchie, il nitido telaio trilitico dello schema a edicola ai piani paralleli in cui giacciono,



Fig. 9. Maestranze palermitane del XVIII secolo su disegno di Emanuele Cardona, *Altare*. Palermo, chiesa di San Matteo.





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 10. Maestranze palermitane della seconda metà del XVIII secolo, *Tabernacolo*, Palermo, chiesa di Santa Maria della Purificazione.

rispettivamente, le colonne libere e la pala d'altare di fondo eseguita da Giuseppe Testa (1750-1816) rappresentante le *Anime Purganti*⁴⁰, denotano una ricezione più orientata al singolo elemento che al sistema complessivo, improntato a una chiarezza ancora cinquecentesca; tutti caratteri di grande risonanza che introducono a Palermo un "bel composto" di concezione interamente rinnovata. In ogni caso, se si pensa a quanto sia vincolante la prassi dei modelli nel cambiare consolidati motivi architettonici negli altari palermitani - che costituiscono un insieme fortemente omogeneo e dai tempi di elaborazione lenti - tanto più risulterà evidente il gesto di allontanamento qui compiuto.

Alla fine del XVIII secolo l'impianto tradizionale del tabernacolo-ciborio venne formulato in una fantasiosa interpretazione nella chiesa di Santa Maria

della Purificazione, terminata nel 1799 su progetto di Orazio Furetti (1714-1785).

Collocato sull'altare maggiore, il manufatto (Fig. 10), donato da Mons. Gioeni⁴¹, mostra una struttura ibrida in lapislazzuli e bronzo dorato, capace di assolvere la funzione di ciborio e allo stesso tempo di tabernacolo, espandendosi fino a formare un colonnato, con un fornice centrale più ampio coronato da una cupola perfettamente emiciclica, al di sotto della quale trova posto un tabernacolo in argento, ristabilendo in questo modo il connubio ciborio-baldacchino-custodia. La custodia della chiesa palermitana di Santa Maria della Purificazione sembra richiamare soluzioni precedenti, la scansione della composizione esibisce numerose affinità con la custodia della Basilica di San Pietro in Vaticano realizzata da Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Come già notava Maurizio Vitella, in questa microarchitettura il rivestimento originale in lapislazzuli è oggi «quasi totalmente reintegrato con legni dipinti che ne ricordano il caratteristico colore, essendo stato spesso meta di furti»⁴².

Problematica risulta tuttora la provenienza del prezioso tabernacolo (Fig. 11), rivestito con inserti in lapislazzuli, diaspro agatato e ametista, esposto nella cosiddetta cappella Borremans del palazzo arcivescovile di Palermo, oggi sede del Museo Diocesano. Addossato alla mensa di un altare marmoreo proveniente dalla chiesa di San Giovanni l'Origlione di Palermo, il manufatto lascia intendere una forte affinità con la produzione palermitana della prima metà del XVIII secolo, come è possibile peraltro notare da alcune soluzioni formali. La documentazione particolarmente lacunosa non permette di individuare con esattezza le figure attive che avrebbero potuto prestare la loro opera, ma non è da escludere l'intervento di un architetto, non ancora identificato, che in quel frangente abbia fornito suggerimenti inerenti alla realizzazione del tabernacolo. A forma di tempio a pianta centrale, sul tamburo della cupola

Gabriele Guadagna
"Reca stupore al tempo" – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Gabriele Guadagna
“Reca stupore al tempo” – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo

trovano posto due figure angeliche e una gloria dello Spirito Santo, ma l'esistenza di due basi libere induce pensare a un numero maggiore di statue. L'attuale fisionomia è frutto, quasi certamente, di manomissioni che ne hanno sconvolto il suo aspetto originale non semplificando la lettura iconografica e quindi iconologica del tabernacolo. Questi apparati liturgici, composti di pietre preziose, argento, cristallo di rocca⁴³, se stimolati da fonti luminose naturali o artificiali, concorrevano ad accrescere l'aurea mistica della custodia mediante riflessi di luce, secondo un'estetica propriamente barocca di spettacolarizzazione e di coinvolgimento sensoriale dei fedeli. L'adozione di questi materiali non era scevra di significati e rimandi simbolici, talvolta rispondenti a precise indicazioni avanzate dalla stessa committenza ecclesiastica per esaltare e comunicare concetti cari alla Chiesa controriformata.

È il caso dei lapislazzuli, la cui tonalità oltremarina acquisiva una valenza cosmica e il richiamo alla fede; o come il caso dell'ametista che restituiva il colore del vino come allegoria del sangue di Cristo e allo stesso modo simbolo di umiltà, l'agata il rispetto, il diaspro l'Eterno Padre⁴⁴, la madreperla il concetto di purezza e di rigenerazione. La profusione di questi materiali aveva inoltre il compito di trasfigurare formalmente l'immagine della Gerusalemme celeste descritta nell'Apocalisse giovannea: «il suo splendore è simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino. Le fondamenta delle mura della città sono adorne di ogni specie di pietre preziose»⁴⁵.

Alla luce di questa esegesi il tabernacolo diventa simbolicamente una *statio* intermedia tra la realtà celeste e quella umana: le sacre specie che esso custodisce e che orienta all'adorazione sono il perpetuarsi dell'incarnazione del Figlio, suo Unigenito, realmente presente nel mondo attraverso il sacramento del suo corpo e del suo sangue.



Fig. 11. Maestranze palermitane del XVIII secolo, *Tabernacolo*. Palermo, Museo Diocesano.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Il tabernacolo diventa così in maniera traslata un riflesso della Casa della Sapienza divina, giacché come la Vergine concepì e diede al mondo la Sapienza divina così il tabernacolo diventa custodia di Cristo eucaristico, Sapienza incarnata.

Dunque il tabernacolo costituisce in sé una sorta di microcosmo, infatti, come abbiamo visto, pietre preziose rincorrono all'immagine della Gerusalemme celeste, diventando simbolo della trasmutazione dall'opaco al luminoso, dalle tenebre alla luce, dall'imperfezione alla perfezione. «Secondo la tradizione biblica, in ragione del suo carattere immutabile, la pietra rappresenta la saggezza»⁴⁶. Crediamo quindi che non solo nella simbologia delle singole pietre sia stato ricercato un intrinseco valore metaforico, ma che la loro disposizione nelle membrature degli altari e nei tabernacoli che li completano sia frutto di un complesso rapporto enfatizzato dalla cultura barocca, dove non è solo l'azione liturgica a dare valore allo spazio dell'altare, ma è l'altare stesso che si carica di significati simbolici complessi nei quali si intrecciano concezioni spaziali, figurazioni sacre e i materiali impiegati, così ogni elemento ha un doppio ruolo simbolico e funzionale.

Dalla presente indagine affiora tutta la problematica che si riferisce allo studio di questo genere di realizzazioni artistiche nel contesto dell'arredo liturgico palermitano tra Cinquecento e Settecento. Una difficoltà spesso accresciuta dalla dispersione o dall'alterazione della *facies* originaria di questi manufatti, imputabile in primo luogo al trafugamento degli elementi di valore da cui erano composti; a circostanze storiche (vedi le soppressioni degli ordini religiosi, eventi bellici); e in infine, all'ammodernamento compreso dalla seconda metà del Settecento alla prima metà dell'Ottocento degli spazi liturgici. Questi altari furono realizzati con il contributo di personalità artistiche di primo piano e di maestranze orafe attive nei diversi settori delle arti applicate, e di committenti diversi della gerarchia ecclesiastica. Ma rispetto ad altre realtà geografiche, *in primis* la Toscana, per Palermo e il Mezzogiorno manca ancora una trattazione organica che possa far emergere in tutta la sua importanza, il ruolo centrale del tabernacolo-ciborio nel contesto delle arti decorative posteriori al Concilio di Trento.

Gabriele Guadagna

“Reca stupore al tempo” – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

NOTE

Gabriele Guadagna
“Reca stupore al tempo” – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo

¹ Precise indicazioni tratte in particolare dal capitolo XIII intitolato *De tabernaculo sanctissimae eucharistiae* si rinvencono nelle *Instructionum Fabricae et Supellectilis ecclesiasticae* (Milano 1577, pp. 22-24) curate da Carlo Borromeo (1538-1584), un particolarissimo trattato di architettura -nonostante il termine risulti fortemente inappropriato- le quali suggerivano in quel tempo le diverse modalità di allestire la struttura fisica del tabernacolo e gli specifici materiali da utilizzare (soprattutto lamine dorate, d'argento e bronzo), andando a integrare così quella vasta compagine delle riorganizzazioni ecclesiastiche post tridentine. (*Primo illud in ecclesiis insignioribus, ubi potest, e laminis argenteis aut aeneis, iisdemque inauratis, aut e marmore pretiosiori, fieri decens est. Quod tabernaculi opus, polite elaboratum et apte beneque inter se compactum, piis item mysteriorum passionis Christi Domini imaginibus exculptum, et inaurato artificio certis locis, periti viri iudicio, decoratum, religiosi et venerandi ornatus formam exhibeat. Intrinsecus autem tabulis populeis circumamictum esse debet, vel aliis eiusmodi, ut ab humiditate, quae ex metalli marmorisve genere existit, sanctissima Eucharistia illo amictu omnino defendatur. Ubi tabernaculum eiusmodi non fiat, tunc e tabulis non nuceis, vel aliis, quae humiditatem gignunt, sed populeis aut similibus polite elaboratis, et religiosis, ut supra, imaginum sculptura ornatis iisdemque inauratis, extruatur*). Una posizione antitetica a quella del Borromeo comparve nel *Cerimoniale episcoporum iussu Clementis VIII* del 1600, dove si sarebbe discussa della necessità di separare il tabernacolo dall'altare maggiore e di dislocarlo in un'apposita cappella. Il dibattito sarebbe proseguito per tutto il Seicento senza però deliberare norme intransigenti o formule universalmente idonee, determinando scelte formali sempre originali e variegate.

² Cfr. M. FAGIOLO DELL'ARCO-M.L. MADONNA, *Il Teatro del Sole. La rifondazione di Palermo nel '500 e l'idea della città barocca*, Roma 1981; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *L'illusione dell'infinito tra architettura e pittura: Pietro da Cortona, Baciccio, Pozzo*, in M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Roma Barocca. I protagonisti, gli spazi urbani, i grandi tempi*, Roma 2013.

³ Inizialmente il tabernacolo a forma di tempietto, con vano deputato alla conservazione delle Sacre Particole, discendeva dal *propitiatorium* altomedievale, in altre parole una custodia lignea o metallica generalmente mobile, munita di una serratura, come dispose il Concilio Lateranense del 1216. Cfr. G. RAPIARDA, *La custodia eucaristica*, in *Gli spazi della celebrazione rituale*, Milano 1984, p. 98. Abitualmente, in età medievale, il *propitiatorium* prevedeva un ciborio (dal caldaico kib - arca - e urè o orion - luce-fuoco): un organismo sovrastante coperto a cupola e sorretto da colonne, a protezione dell'altare maggiore. Ispirato dal repertorio architettonico orientale, il ciborio idealizzava l'immagine della volta celeste, da qui la sua particolare conformazione a calotta sferica o poligonale, focalizzando altresì simbolicamente e scenograficamente la sua centralità nello spazio liturgico. Un'altra tipologia diffusasi fu quella della custodia a tempietto a pianta centrale articolato su diversi ordini, generalmente visibile in diversi punti dell'edificio ecclesiastico, compiendo simultaneamente sia la funzione di conservazione che di esposizione del Sacramento tramite un'edicola so-



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

vrastrante. Composti con lamine di metallo pregiato (argento, rame, bronzo) e rivestiti da uno strato polimerico di pietre e gemme preziose (diaspri, lapislazzuli, agate, madreperla, etc.), questi apparati liturgici divenivano dei veri e propri oggetti d'oreficeria a scala monumentale. Il modello più comune prevedeva l'ubicazione sull'altare maggiore in posizione dominante, tra i gradini del postergale o messo in risalto in strutture aggettanti e monumentali, al fine di evidenziare visivamente e concettualmente la presenza perpetua del Santissimo Sacramento. Nell'ambito dell'arredo liturgico destinato all'altare, era iniziata anche in Sicilia l'ideazione del monumentale ciborio, che riprendeva la struttura di un edificio architettonico di ridotte proporzioni con il tabernacolo sopra la mensa.

⁴ C. BARONIO, *Annales ecclesiastici a Christo nato ad annum 1198*, Roma 1588-1607. Le norme per la suppellettile ecclesiastica messe a punto dal cardinale Baronio suscitarono, ben presto, interesse e stimolarono una grande creatività nell'ambiente ecclesiastico; alcuni cardinali sostennero, infatti, interventi di recupero e di "ripristino" di edifici con il proposito, ancora evidente, di testimoniare la grandezza del cristianesimo primitivo.

⁵ Cfr. A. TRICOLI, *ad vocem Tronchi Bartolomeo*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. IV, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta Di Natale, Palermo 2014, p. 592.

⁶ Cfr. G. MACALUSO, *Il crocifisso ritrovato*, in «Ai nostri amici», marzo-aprile 1997, pp. 30-35.

⁷ P. PIRRI, *Intagliatori gesuiti italiani dei secoli XVI e XVII*, in «Archivium Historicum S.J.» n. 21. 1952, p. 8.

⁸ V. ROSSO, *Descrizione di tutti i luoghi sacri della felice città di Palermo*.

⁹ Sempre in Santa Maria Maggiore, costruita di fronte alla cappella Sistina è la cappella di Paolo V Borghese (1605-21), detta appunto "Paolina", opera di Flaminio Ponzio di cui è famoso soprattutto l'altare in bronzo dorato con inserti di marmo e pietre dure realizzato da Girolamo Rainaldi e Pompeo Targone, che segna l'assorbimento di un gusto per la commistione di più materiali.

¹⁰ Cfr. D. FRASCARELLI, *Arte barocca e spazio liturgico nei luoghi di culto teatini*, in «Regnum Dei» 2003, p. 243. Il padre Giovan Battista del Tufo, autore nel 1609 dell'*Historia dell'ordine teatino* attribuiva la magnifica custodia di San Paolo Maggiore agli «istessi maestri i quali hanno fatto il ricchissimo tabernacolo del Santissimo Sacramento, nella Patriarcale di San Giovanni Laterano, per ordine di Clemente VIII».

¹¹ A. MONGITORE, *Notizie della cattedrale di Palermo*, ms. del XVIII secolo ai segni QqE3, Biblioteca Comunale di Palermo, ff. 401-403.

¹² Per le vicende della cattedrale in età moderna M.R. NOBILE, *La cattedrale di Palermo tra XV e XVIII secolo*, in *Architettura: processualità e trasformazione*, atti del convegno (Roma 24-27 novembre 1999) a cura di M. Caperna e G. Spagnesi, Roma, Bonsignori, 2002, pp. 371-376; sulla storia complessiva della fabbrica *La Cattedrale di Palermo. Studi per l'ottavo centenario della fondazione*, a cura di L. Urbani, Palermo 1993.

¹³ A. MONGITORE, *Notizie della cattedrale...*, ms. del XVIII secolo, f. 403.

¹⁴ A. D'AMBROSIO-R. GIAMMINELLI, *Il Duomo di Pozzuoli. Evoluzione del tempio augusteo in chiesa cristiana "episcopium sancti proculi"*, Pozzuoli 2000, p. 22.

Gabriele Guadagna

“Reca stupore al tempo” – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Gabriele Guadagna
"Reca stupore al tempo" – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo

¹⁵ L'imponente custodia in lapislazzuli è stata oggetto di un esauriente studio scientifico di CIRO D'ARPA, *La committenza dell'arcivescovo Martino de Leon y Cardenas per la Cattedrale di Palermo (1650-1655): un intervento inedito dell'architetto Cosimo Fanzago*, in «Palladio», n. 21, 1998, pp. 35-46, che su base documentaria ha contribuito a chiarirne le varie fasi di intervento. Si veda Appendice documentaria, doc. 1 (ASPa, Antichi notai, Giuseppe Tinti, vol. 3073, cc. 327r-328v, sub data 15 novembre 1651) trascritto da C. D'Arpa, p. 42.

¹⁶ ASPa, Antichi notai, Giuseppe Tinti, vol. 3073, cc. 327r-328v, sub data 15 novembre 1651, trascritto da C. D'ARPA, *La committenza...*, 1998, p. 42.

¹⁷ ASDPa, Capitolo, n. 31, cc. 85v-86r. Relazione ad sacra limina di Martino de Leon Cardenas, Arcivescovo dal 1650 al 1655. (Il documento è posteriore al 1652). Con riguardo il presente contributo si è avvalso di indicazioni e suggerimenti emersi in occasione di confronti e colloqui con il dott. Marcello Messina, da anni impegnato nella ricerca sui fondi dell'Archivio Diocesano di Palermo.

¹⁸ Come già s'è detto sopra, il preposito e il procuratore della Congregazione in tale delicato incarico gestionale venivano affiancati dal deputato e dal protettore del monastero di Valverde e dal console pro-tempore della Nazione genovese di Palermo, ms. cit. 3 Qq D 3, c. 195v.

¹⁹ Tali mandati sono tutti conservati nella Raccolta di bolle, brevi e documenti vari riguardanti il P. Gambacurta, Palermo, Biblioteca Comunale, ms. 3 Qq D 13.

²⁰ C.D'ARPA, *La committenza...*, 1998, nota 34, p. 42.

²¹ A. MONGITORE, *Monasteri e conservatori*, ms. del XVIII secolo ai segni QqE7, Biblioteca Comunale di Palermo, f. 402.

²² G.B. CASTELLUCCI, *Giornale Sacro palermitano*, Palermo 1680, pp. 148-149; A. MONGITORE, *Monasteri...*, ms. del XVIII secolo, f. 16.

²³ A. MONGITORE, *Monasteri...*, ms. del XVIII secolo, f. 16.

²⁴ ASPa, Corporazioni religiose soppresse, Monastero della Martorana, vol. 807, f. 56r. ottobre 1701.

²⁵ Cfr. G.B. COMANDÈ, *Il Cappellone della Martorana*, in «La Biga», anno III. nn. 8-12, 1948, p. 10.

²⁶ Cfr. D. GARSTANG, *Use and Misure of Misure of Restoration: Santa Maria dell'Amiraglio in Palermo*, in «Apollo». 1985, p. 344-351.

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

²⁸ ASPa, Corporazioni religiose soppresse, Monastero delle Vergini, vol. 283, c. 60 v. 30 novembre XI Ind. 1702. Spese di chiesa e sacristia per onze cinquantasetti tt. 23.17 si fan buoni alla cassa sono le medesime spese dalla Reverenda Madre Abadessa dalli 31 gennaio 1702 per tutt'oggi [...] et incluse in detta somma onze 7.23 per fare cinque pali ricamati et onze 45 per aggiunta della spesa fatta per il tabernacolo di lapislazzaro, argento et oro stante il resto essere fatto da elemosine d'alcune sorelle monache.

²⁹ Palermo, Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, inv.n. 15753/dis. 99r (Fig. 4); inv.n. 15758/dis. 18 (Fig. 5); inv.n. 15758/dis. 19 (Fig. 6). Si veda M.C. DI NATALE, *I disegni di opere d'arte decorativa di Giacomo Amato per i*



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

monasteri di Palermo, in Giacomo Amato (1643-1732): I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia Barocca, a cura di S. De Cavi, in corso di stampa.

³⁰ ASPa, Fondo dei notai defunti, Privitera Pietro, Stanza IV, vol. 1975 (minuta) c. 860, 20 luglio VII Ind. 1699. Il magister Joseph Pecoraro e il magister Francesco Serio *fabri murari* ricevono da suor Anna Maria Castiglione badessa del mon. delle Vergini di Palermo onze 58.26.10 per “attrattu e magisterio [...] per havere fatto [...] l’infrascritto servizio nel detto ven. mon. e questo dalli 11 di maggio pp per tutti li 18 luglio di detto anno 1699”. Segue relazione (c. 861-865) delle spese, redatta da Giacomo Amato.

³¹ Analizzando più adeguatamente la composizione del tabernacolo, ma soprattutto, alcuni dettagli decorativi, è possibile confermare la paternità dell’opera a Giacomo Amato. Il tabernacolo della chiesa di Santa Maria della Pietà mostra delle forti analogie con il coevo tabernacolo della distrutta chiesa di Santa Rosalia allo *Stazzone* del quale l’architetto crocifero avrebbe realizzato il disegno. Antonino Mongitore ci informa che: «in capo ha il cappellone con struttura a semicircolo: in esso si ha maestoso ciborio, o sia custodia di legno ricoperta d’oro, la grande bella custodia si alza nobilissima, terminata con imperiai corona, boccata d’oro: tutto fatto a disegno di Giacomo Amato fratello de’ Padri Crociferi». A. MONGITORE, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, ed. a cura di E. Natoli, Palermo 1977, p. 87.

³² Cfr. M.S. TUSA, *Architettura barocca a Palermo. Prospetti chiesastici di Giacomo Amato architetto*, Venezia 1992. Per un maggiore approfondimento si veda *Giacomo Amato (1643-1732) i disegni di Palazzo Abatellis. Architettura e decorazione nella Sicilia barocca*, a cura di Sabina de Cavi in corso di stampa.

³³ A. GIUFFRIDA, *Elogio Dottorale con quale il protomedico Don Agostino Giuffrida, professore di filosofia superiore nello studio catanese, impone l’anello ed il berretto di dottore in filosofia e matematica a Don G. B. Vaccarini canonico secondario della chiesa della Cattedrale di Catania*, Catania, Typis Trento 1736 (traduzione di F. Fichera, 1934). La dignità del luogo in cui mi trovo, vi mostra chiaramente quale difficoltà io abbia incontrato nel comporre questo discorso, illustrissimo Preside di quest’Almo Studio, Gran Cancelliere dello Studio di tutto il Siculo Regno, e Voi Padri eccellentissimi nell’arte che professate. Attendete un discorso forbito, ma la vostra aspettazione sarà vana; e il mio dire impari al merito di costui che mi siede accanto, uomo sapiente in un consesso di dotti, e già celebre pei suoi meriti. Egli ha acquistato tanto sapere in Scienze Naturali e in Teologia quanto è possibile immaginare; lo attesta Palermo, che lo ammirò sommo in conferenze di Retorica e di Teologia, e per i suoi strumenti idraulici e pneumatici, per decreto del Senato, fu chiamato architetto primario. Lo attesta Roma, ove acquistò fama di egregio matematico per le esercitazioni in questa scienza, ivi fece ammirare un congegno con 49 bocche, delle quali alcune mandavan fuori vino, altre acqua per sei ore e poscia commutavano il loro ufficio. Per tali meriti, grande stima egli acquistò presso la Sacra Romana Chiesa, che per mezzo dei Cardinale Ottobono gli regalò un anello, pegno di protezione, e segno di onorificenza. Lo attesta la nostra Università, lo attestano i templi da lui eretti, che pare moltiplichino l’energia latente dell’anima, i disegni del Palazzo Municipale, i magnifici altari. Quando egli maneggia l’astrolabio pare che domini i

Gabriele Guadagna
“Reca stupore al tempo” – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Gabriele Guadagna
"Reca stupore al tempo" – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo

cieli fino a Dio; se prende in mano il compasso non sappiamo dire se sia mirabile il principio o la fine del suo lavoro; se fa considerazioni sul mappamondo s'innalza con l'immaginazione al disopra delle terre e sa esser grande; se fa uso dell'archipensolo giunge a scrutare l'altezza delle scienze; se costruisce orologi, vince il tempo edace. Per ciò gli è gloriosissimo, e resterà immortale. E tu, o Vaccarini, dato che io non posso offrirti un elogio pari al tuo merito, tieni in mano un microscopio, che ingrandisce le cose minime, acciocchè possa ritenerti da me lodato degnamente. Quindi l'anello ornì il tuo dito. Il berretto decori il tuo capo. Siano da te spianati libri, degni della tua interpretazione. Ti dò il bacio della pace, e l'amplesso della perfetta carità. Ti prego acciocchè voglia considerarti del nostro Studio presidio e decoro. Infine vivi felice e memore di noi. Sia che vivremo ancora, sia quando non saremo più.

³⁴ G. DAVÌ, *L'arredo liturgico nelle fonti*, in *La chiesa di Santa Chiara a Palermo. Ricerche e restauri*, Palermo 1986, pp. 69-79.

³⁵ ASPa, Corporazioni religiose soppresse, Monastero di Santa Chiara, vol. 118, ff. 228, 230, 234.

³⁶ ASPa, Corporazioni religiose soppresse, Monastero di Santa Chiara, vol. 119, fascicolo I «Argenti nella chiesa del Monastero» ff. 57r-58v.

³⁷ Cfr. N. MARSALONE, *Il cavaliere Gaspare Serenario, pittore palermitano del Settecento*, Palermo 1941, p. 55.

³⁸ ASPa, Fondo dei notai defunti, Agatone Serio, vol. 33931 (minuta) c. 421r, agosto 1797, trascritto da M.C. RUGGIERI TRICOLI in *Cultura dell'antico e prassi della "rimodernazione": Emanuele Cardona architetto dei Bianchi*, in M.C. RUGGIERI TRICOLI-A. BADAMI-M. CARTA, *L'architettura degli oratori. Uno strumento ermeneutico per l'urbanistica palermitana*, Palermo 1995, pp. 203-205.

³⁹ ASPa, Fondo dei notai defunti, Agatone Serio, vol. 18011 (minuta) cc. 83r-86r, 20 ottobre 1799, trascritto da M.C. Ruggieri Tricoli, *L'architettura degli oratori...*, 1995, p. 205.

⁴⁰ Cfr. P. PALAZZOTTO, *ad vocem Testa Giuseppe*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, Pittura, a cura di M.A. Spadaro, Palermo 1993, pp. 324-325.

⁴¹ A.A.P. (Archivio Albergo dei Poveri), volume di cautele per conto della R. fabbrica da settembre 1793 per tutto agosto 1798, vol. 10 - busta 21 - c. 579 (5. 10. 1975), trascritto da M. VITELLA in *Il Real Albergo dei Poveri di Palermo*, Napoli 1999, p. 133.

⁴² M. VITELLA, *Il Real Albergo...*, 1999, p. 81.

⁴³ L'impiego del cristallo di rocca, nonostante la natura fragile del materiale, si può ritrovare raramente in alcuni sportelli di tabernacolo, veri esempi raffinati di lavorazione a intaglio. Nel 1253 Al Tifāšī parla di un tabernacolo composto da due pezzi di cristallo di rocca. Cfr. C. LAMM, *Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem nahen Osten* (Forschungen zur islamischen Kunst, hrsg. von F. Sarre, V), Berlino 1929, p. 510.

⁴⁴ Cfr. G. LEONE, a cura di, *Pange lingua. Fonti visive calabresi per l'iconografia dell'Eucarestia*, in *Pange lingua. L'eucarestia in Calabria. Storia, Devozione, Arte*, a cura di G. Leone, Catanzaro 2002, pp. 230-231.

⁴⁵ Cfr. G.B. LADNER, *Il simbolismo paleocristiano. Dio, cosmo, uomo*, Milano 2008, p. 164.

⁴⁶ Cfr. G. HEINZ-MOH. *Dizionario di Iconografia cristiana*, Milano 1995, p. 221.





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

IL RELIQUIARIO A STATUA DI SAN NICASIO DI CACCAMO: NUOVE ACQUISIZIONI DOCUMENTARIE DI MAURIZIO VITELLA

Il restauro a cui è stato sottoposto il reliquiario a statua di San Nicasio (Fig. 1), patrono di Caccamo, ha permesso una puntuale ispezione delle molteplici parti argentee che lo compongono¹. L'intervento conservativo, condotto nel 2014 dal maestro argentiere Benedetto Gelardi e dal prof. Gaetano Correnti, ha contemplato la scomposizione degli elementi metallici, evidenziando l'alta maestria degli artefici che hanno realizzato ogni singola lamina, a cominciare dalla testa che - e questa è forse la sorpresa più interessante - non fu realizzata a fusione, bensì con un certosino lavoro di sbalzo e cesello. Un'esecuzione tecnica sorprendente, al limite del virtuosismo. La resa d'insieme dei tratti fisionomici e la realistica, quanto austera, espressione del Santo la dicono lunga sulla bravura dell'argentiere palermitano di cui purtroppo non si è in grado, con certezza, di rivelarne l'identità. Nel collo, all'altezza del pomo di Adamo, è stato rilevato² il punzone con l'aquila a volo basso, che identifica la maestranza orafa palermitana, accompagnato dal codice alfanumerico GO84, da riferire al console Giacinto Omodei in carica nel 1684³, e dalla sigla CLA o GLA (Fig. 2). Queste ultime lettere, marchiate in verticale, sono le iniziali dell'argentiere artefice della testa che, allo stato attuale degli studi e secondo quanto avanzato dalla Di Natale, potrebbe essere identificato con Giovanni Luna, documentato in attività a Palermo dal 1677 al 1701⁴, autore di un calice, datato intorno agli anni '80 del XVII, custodito nel santuario di Maria Santissima della Consolazione di Termini Imerese⁵.



Fig. 1. Argentieri palermitani, 1684 - 1690, *Reliquiario a statua di San Nicasio*, Caccamo (Pa), chiesa della Santissima Annunziata.





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Lo scorporo dei vari elementi che danno forma alla statua-reliquiario ha permesso, inoltre, di verificare le punzonature delle parti argentee e alcune iscrizioni nelle strutture metalliche che compongono il corpo. Nel busto, vicino al ricettacolo che custodisce la reliquia, e nella parte apicale degli arti inferiori si può rilevare il bollo del console palermitano Francesco Bracco, in carica con tale ruolo tra il 1688 e il 1689⁶. Sulle lamine sagomate che ornano il gonnellino, invece, troviamo il punzone del console Placido Caruso, documentato

per tale carica nel 1689⁷, e infine nel libro in rame dorato che il santo tiene poggiato sul fianco destro è incisa la data 1690. L'acquisizione di questi dati cronologici ha fatto dedurre che la realizzazione del prezioso simulacro avvenne in un arco temporale di sei anni e quest'ampia tempistica è stata giustificata dall'alto costo dei preziosi metalli e dalla manodopera⁸. Tali supposizioni sono oggi confermate da due documenti⁹ custoditi presso l'Archivio storico diocesano di Palermo. Infatti, da una richiesta datata 14 febbraio 1688¹⁰ indirizzata all'Arcivescovo Ferdinando Bazan y Manriquez redatta dal vicario generale don Vincenzo Vanni e inviata al vicario foraneo si apprende che «[...] da alcuni anni a questa parte li rettori passati di detta chiesa diedero principio a far fare una statua di argento di detto glorioso santo come attualmente si sta facendo in questa città di Palermo da un mastro argentiero, e perché per la perfezione di detta statua, oltre di quello si ha speso e si sta spendendo dell'introjti di detta chiesa li necessita la somma di onze 40 et anco includere in detta statua il braccio di argento et una patena vecchia di detta chiesa, non havendo modo di potere prontamente spendere detta somma han ritrovato persona che viene a' prestargliela, con darseli qualche pegno per la sicurtà e riconoscendosi che detta chiesa coll'introjti venturi potrà fra il termino di anno uno sodisfare detta somma, e spignorare li pegni e retornarli alla detta chiesa e confraternita. Intanto vengono l'esponenti a' supplicare a Vostra Signoria Ill.ma et Rev.ma si serva concederli licenza di potere pignorare il lampiero d'argento et altro argento di detta chiesa, per l'accommodo di detta somma, e che si possi dare all'argentiero detto braccio e patena per includerli in detta statua, acciò si possi subito pefetionare detta statua e togliere di qualche pericolo il denaro, che per detto effetto ha detta chiesa esburzato alli mastri argentieri per l'argento e fattura di detta statua movendosi l'animo di V.S. Ill.ma et Rev.ma a' divenire a questa licenza per l'evidente utilità che resulta a detta chiesa per lo suddetto denaro che si trova avere speso»¹¹. Apprendiamo, dunque, delle difficoltà a reperire fondi per portare a compimento la realizzazione della statua, già iniziata "da alcuni anni", tanto da essere necessaria la fusione di vecchie suppellettili e ricorrere ad un prestito dando in garanzia un "lampiero d'argento e altro argento". La fonte archivistica conferma, pertanto, quanto già supposto a proposito delle difficoltà a procurare le somme necessarie per portare a compimento l'opera. I confrati ottennero, il 16 marzo 1688, dall'Arcivescovo Bazan la licenza affinché potessero alienare un braccio reliquiario



Fig. 2. Argentieri palermitani, 1684 - 1690, *Reliquiario a statua di San Nicasio* (part. del marchio), Caccamo (Pa), chiesa della Santissima Annunziata.

Maurizio Vitella

Il reliquiario a statua di San Nicasio di Caccamo



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 3. Argentieri palermitani, 1684 - 1690, *Reliquiario a statua di San Nicasio*, Caccamo (Pa), chiesa della Santissima Annunziata.

e una patena, al fine di essere fusi per la realizzazione del simulacro. La particolare tecnica esecutiva, che non ricopre con lamine argentee le parti anatomiche di un manichino preesistente, ma le modella singolarmente per poi rinforzarle con l'inserimento di elementi lignei costruendo un insolito, quanto unico, gioco di incastri, richiede dunque un'ingente somma di denaro resasi disponibile nel giro di due anni, come conferma un altro documento dell'Archivio Diocesano. Infatti, una licenza concessa dall'Arcivescovo Bazan il 23 agosto 1690¹² autorizza il trasporto processionale del simulacro di San Nicasio «havendo fatto e compiuto una statua di argento di detto Santo nella quale si doverà ingastare una reliquia nuovamente venuta di questo medesimo santo autenticata e riconosciuta per la sua gran corte arcivescovile», confermando che la data incisa sul libro poggiato sul fianco destro della statua è quella della definitiva consegna dell'opera ai confrati committenti. Dalla licenza arcivescovile si apprende, inoltre, che il corteo processionale avrebbe preso l'avvio dalla Matrice per recarsi alla chiesa di campagna intitolata al Santo Patrono, passando dalla Santissima Annunziata. Il nostro prezioso manufatto, restituito al suo originario splendore, rientra appieno nel clima di grande fermento devozionale post tridentino: la propaganda anti protestante sollecitò la creazione di raffinati contenitori dalle varie tipologie, anche antropomorfe, spesso ordinatamente collocati all'interno di artistiche lipsanoteche. In questo contesto, il ruolo di sacra custodia del simulacro custodito a Caccamo è avvalorato dalla presenza della bolla di autentica della reliquia inserita all'interno di uno sportello ricavato nella struttura lignea che sostiene il busto. Per onorare ed evidenziare il valore salvifico dei preziosi resti di San Nicasio Camuto della famiglia Burgio si volle, dunque, creare un apposito reliquiario antropomorfo che ne riproducesse le fattezze umane, idealizzandole in quelle dell'austero e nobile Cavaliere di Malta. In tal senso l'opera d'arte risponde a dei canoni stilistici ben definiti: se le sembianze fisionomiche denotano una palese adesione alle istanze realiste della temperie seicen-

Maurizio Vitella
Il reliquiario a statua di San Nicasio di Caccamo



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Maurizio Vitella

Il reliquiario a statua di San Nicasio di Caccamo

tesca, la postura e alcuni dettagli decorativi rievocano soluzioni tardo manieriste citando la statua bronzea di Carlo V che Scipione Li Volsi realizzò nel 1631¹³, e la figura di Coriolano ricamata negli arazzi un tempo nel castello di Caccamo e oggi al Museo Civico di Termini Imerese realizzati, secondo Elvira D'Amico, su disegno dell'architetto del Senato di Palermo Vincenzo La Barbera¹⁴. Chiunque sia stato l'ideatore dell'opera, è certamente una personalità a conoscenza del dibattito artistico culturale siciliano d'inizio Seicento che compendia eredità cinquecentesche con più aggiornate sintassi barocche. Di certo, nei tratti fisiognomici del Santo, nell'accurata realizzazione dei dettagli, traspare un'evidente retaggio del naturalismo, ampiamente praticato in Sicilia, dopo il breve soggiorno di Caravaggio, da numerosi artisti che si sono lasciati suggestionare dalla lezione del grande maestro lombardo. Il prezioso manufatto, che assolve anche una funzione processionale, rappresenta San Nicasio, invocato a protezione della peste e della scrofolosi, in vesti militari con armatura, spada, calzari, elmo piumato e mantello. Ripreso a figura intera e con una postura eretta (Fig. 3), calpesta vittorioso l'orrenda immagine simboleggiante il morbo funesto. Quest'ultima riproduce, attraverso un egregio lavoro d'intaglio, la personificazione della peste, a ricordo dell'intercessione del santo per la guarigione dall'orrenda epidemia che colpì la città di Caccamo nel 1624. Come spesso avviene, l'interpretazione figurativa del male assume simboliche sembianze declinate con una rappresentazione, tra zoomorfa e antropomorfa, la cui visione incute angoscia e terrore (Fig. 4). Sottomessa ai piedi del Santo, l'orrida immagine manifesta che attraverso la fede nulla è invincibile e le virtù taumaturgiche delle reliquie proteggono contro ogni avversità, del fisico e dell'anima. Oggi questo capolavoro dell'oreficeria palermitana del Seicento dopo l'accorto restauro è stato restituito alla comunità caccamese, con la certezza che alla funzione processionale sarà congiunta un'attenta salvaguardia, utile per trasmettere alle generazioni future una delle più preziose opere d'arte decorativa che la devozione siciliana ha saputo produrre.

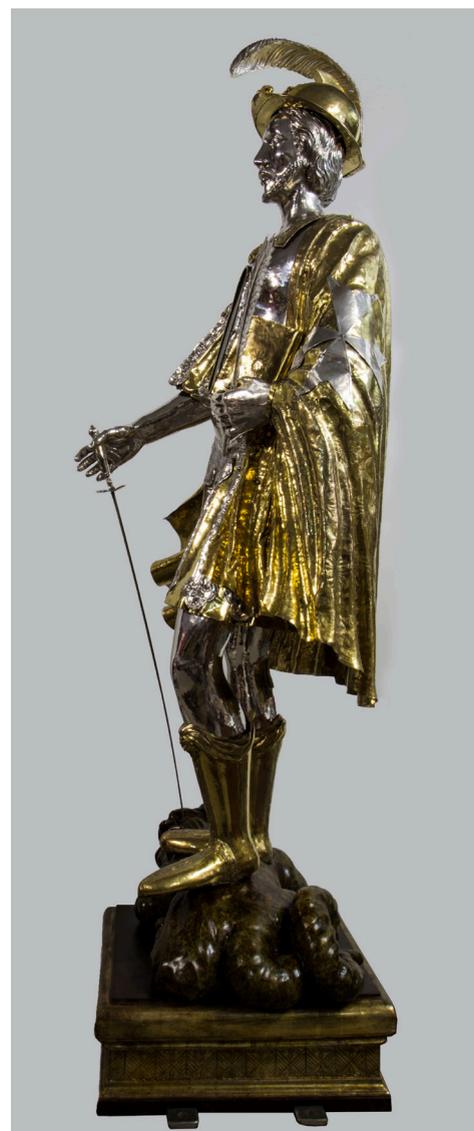


Fig. 4. Intagliatore palermitano, 1684 - 1690, *Reliquiario a statua di San Nicasio (part.)*, Caccamo (Pa), chiesa della Santissima Annunziata.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

NOTE

¹ Ringrazio don Domenico Bartolone che in occasione della presentazione del restauro del reliquiario a statua ha reso possibile lo studio del simulacro seguendo le varie fasi degli interventi conservativi.

² Si deve a Maria Concetta Di Natale il primo approccio scientifico all'opera e la consequenziale lettura del marchio. Il reliquiario a statua fu oggetto di studio in occasione della grande manifestazione espositiva realizzata nel maggio del 1993 presso il Real Albergo dei Poveri di Palermo, cfr. M.C. DI NATALE, *Scheda n. V,7*, in *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e Arte*, catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1993, p. 232.

³ S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo dal XVII secolo ad oggi*, Milano 2010, p. 69.

⁴ S. BARRAJA, *Luna Giovanni*, in *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2014, p. 386.

⁵ Cfr. M.C. DI NATALE, *Scheda n. 103*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, p. 427; M.C. DI NATALE, *La cultura figurativa di Caccamo tra arte e devozione*, in *Caccamo. Una memoria per il futuro*, Caccamo 2008, p. 55; M.C. DI NATALE, *Chiesa dell'Annunziata*, in D. CAMPISI-M.C. DI NATALE, *Caccamo. Il Castello le Arti i Riti*, Caccamo 2010, p. 72.

⁶ Cfr. S. BARRAJA, *I marchi...*, 2010, p. 69.

⁷ Cfr. *Ibidem*.

⁸ M. VITELLA, *Il reliquiario a statua di San Nicasio*, in *At Home in Art Essays in Honour of Mario Buhagiar*, a cura di C. Vella, Malta 2016, pp. 257-262.

⁹ Gentilmente segnalati dall'amico Marcello Messina, che ringrazio.

¹⁰ ASDPa, Diocesano, Lettere di visita, n. 640, c. 82r/v.

¹¹ Ringrazio l'amico Giovanni Travagliato per l'assistenza alla trascrizione del documento.

¹² ASDPa, Diocesano, Lettere di visita, n. 642, cc. 117v-118r.

¹³ A. PETTINEO-P. RAGONESE, *Dopo i Gagini prima dei Serpotta i Li Volsi*, Tusa 2007, pp. 149-150.

¹⁴ E. D'AMICO, *Appunti per una storia del ricamo palermitano in età barocca. La committenza nobiliare*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, pp. 204-221.

Maurizio Vitella
Il reliquiario a statua di San Nicasio di Caccamo





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

APPUNTI SUI PARAMENTI SACRI SICILIANI A MALTA

DI ROBERTA CRUCIATA

L'importazione a Malta di tessuti e manufatti serici provenienti dalla Sicilia rimane un campo ancora da esplorare. Siamo portati a ritenere che, nel corso dei secoli, soltanto una parte di essi siano stati realizzati in territorio siciliano. Numerosi, infatti, furono verosimilmente quelli non di produzione locale soltanto acquistati nel mercato siculo.

L'argomento qui trattato, con una ridotta ma interessante campionatura di paramenti sacri, documenta per lo più un patrimonio databile al XVIII secolo prodotto in ambito messinese in grado di rievocare intensi traffici commerciali e al contempo i fasti dell'arte della seta della città peloritana. Tali manufatti sono da inquadrare nel più ampio contesto storico-artistico maltese dell'epoca che, al pari di quanto avveniva per le altre arti, privilegiava opere di provenienza francese e romana in primo luogo, ma anche genovese e veneziana, mentre per quanto riguarda i tessuti ascrivibili al XVII secolo numerosi sono quelli di manifattura fiorentina, napoletana e spagnola.

La produzione serica messinese sottoposta a una ferrea legislazione fin dal 1530, allorché l'imperatore Carlo V d'Asburgo firmò i "Capitoli dell'arte della seta"¹, trovava estimatori in tutta Europa anche per merito della fiera annuale che ivi si svolgeva e del fiorente porto cittadino. Nel periodo compreso tra il 1695 e il 1707 sono registrate cinque presenze straniere tra i membri del Consolato dell'Arte della seta «che risultano però cittadini messinesi "per habitationem"»². Tra di essi «un tessitore d'opera piana, melitensis di anni 35», documentato il 12 dicembre 1701³, la cui presenza in Sicilia non fa che confermare quanto già abbiamo avuto modo di affermare circa gli scambi artistico-culturali bidirezionali tra le due isole, testimoniati proprio dagli artisti e dalle opere melitensi finora attestate in Sicilia⁴. Si ricordano, a proposito del XVIII secolo, Carmelo Camilleri, autore nel 1748 del *coro ligneo* della chiesa di Santa Maria della Scala a Noto (Siracusa) e dell'*armadio* in legno intarsiato che si trova nella sagrestia dello stesso edificio; Francesco Calluto, *faber lignarius* residente ad Avola (Siracusa); Giovanni De Mech, intagliatore documentato nel 1787 a Modica (Ragusa) dove collaborava con Bartolomeo Scarso di Scicli (Ragusa) alla modifica degli *stalli corali* del duomo di San Giorgio, opera del 1760 di Vincenzo Lazzara⁵.

Degna di nota è poi la notizia che nel 1741, due anni prima l'epidemia di peste del febbraio 1743 che causò l'arresto dell'industria serica a causa dell'alta mortalità tra tessitori, tintori e altri lavoranti del settore, in conseguenza della quale molti dei sopravvissuti si sarebbero trasferiti a Catania e ad Acireale, si verificò a Messina una pesante fuga di setaioli «per l'isola di Malta dove si era aperta una



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Roberta Cruciana
Appunti sui paramenti sacri siciliani a Malta

fabbrica di drappi»⁶. Ciò potrebbe significare dunque che taluni manufatti “alla messinese” alla metà del XVIII secolo poterono essere realizzati da artisti siciliani anche a Malta, e non esclusivamente esportati dall’isola più grande alla più piccola. In ogni caso «le spedizioni dei drappi siciliani di cui si faceva grande commercio ancora nel 1781 in molti paesi e specialmente in Trieste, Malta, Lisbona, Marocco e le Isole Canarie, avvenivano da tutte e tre le città dell’isola»⁷ sede di consolato⁸; «Messina era la più famosa per le manifatture prodotte con sete fini, realizzate con perfezione e rese caratteristiche per la lucentezza, finezza, arte nel tessere, nel dare i colori e fare le tinte; Catania si distingueva per i velluti e Palermo per le scomiglie e i lustrini»⁹. Molti degli orafi e argentieri siciliani documentati a Malta tra la seconda metà del XVI e la metà del XVII secolo, peraltro, erano attivi anche nel commercio di tessuti, come ad esempio il siracusano Bernardino Gallego (Galleco, Galego, Galeo) (doc. dal 1573 al 30 ottobre 1610), al quale in data 6 maggio 1598 il napoletano Giovanni de Piombino si impegnava a pagare dodici ducati «*pro pretio et valore Rotulorum Decem et octo cuttoni filati*»¹⁰. Anche l’orafo Giovanni Moneglia (Moniglia) (doc. dal 16 agosto 1595, giorno in cui sposò a Vittoriosa la maltese Marietta Xuereb¹¹, al 2 agosto 1610), con molta probabilità allo stesso modo originario di Siracusa, è ricordato in numerose occasioni negli anni tra il 1597 e il 1599 per l’acquisto di stoffe¹². Risalgono già alla prima metà del Cinquecento cospicue testimonianze documentarie relative alla presenza di tessuti e paramenti sacri provenienti dalla Sicilia, da inquadrare nell’ambito dei più ampi scambi di artisti e di opere d’arte decorativa verificatisi tra il XV e il XIX secolo¹³. Nel marzo 1520 il Magnifico Alessandro Catagnano, tramite gli agenti Andrea Manduca e Ambrogio Falsone, comprava a Palermo per la cattedrale un *parato* in broccato («capella di bruccato») costituito tra le altre cose da un piviale («cappa») e due tonacelle («dunicelli cum loru frixi et guarnimenti»), versando la considerevole somma di quasi trecento onze¹⁴. Il 17 agosto 1525 acquistava per ventitré onze «velluto ad opu di trj tunichellj et casubli et loru infurra, sita per li loru frisi, oru filatu per rasterrial(?), bordatura, per tila blanca per li amicti, per loru cappi et portatura di Palermo a Malta»¹⁵. Doveva trattarsi di un congiunto dell’allora vescovo di Malta Bonifacio Catagnano (1520-1523), successore, nonché parente, di Bernardo Catagnano, a sua volta vescovo dal 1516 al 1520. Nel maggio 1535, ugualmente, damaschi e velluti del valore di circa settanta ducati giungevano dal capoluogo siciliano per la cattedrale di San Paolo tramite gli agenti Paulo de Naso e Antoni de Armanya¹⁶. I Gesuiti di La Valletta il 14 luglio 1650 inviavano quindici scudi e tre tari «in Messina in complemento del palio bianco dell’altare maggiore», opera non identificabile con nessun paliotto di quelli ancora oggi custoditi nella sagrestia della loro chiesa nella capitale maltese¹⁷. A proposito degli anni centrali del XVII secolo rimangono anche numerosi documenti a testimoniare l’importante mole di tessuti che i Gesuiti maltesi ricevevano dalla città di Messina. Il 30 novembre 1658 dietro pagamento di ottantasei scudi, sessantasette tari e quarantacinque grani giungevano «doi pezzi di saia», «canne cinque di saia di costa», «una canna di rascia», «una canna di cerrito», «un rotulo di filo nero», «una canna e mezza di sangallo», «una libra di seta nera», «doicento crocchetti» e «canne quattro di panno»¹⁸.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Numerose opere ancora esistenti in collezioni dell'Isola rivelano una decisa appartenenza a quel gusto che potremmo definire mediterraneo, e in taluni casi anche precipue caratteristiche tecniche e stilistico-compositive strettamente raffrontabili con quelle di certa produzione tessile siciliana e spagnola d'età moderna. È il caso del *parato liturgico* con lo stemma del vescovo spagnolo Fra' Michele Giovanni Balaguer y Camarasa (1635-1663) custodito presso la cattedrale di Mdina che reca delle affinità con la *dalmatica* in damasco presente nella chiesa di San Martino a Randazzo (Catania), datata all'ultimo quarto del XVI secolo e attribuita a manifattura siciliana o spagnola¹⁹. Si ricorda che si deve al vescovo Balaguer y Camarasa il *crocifisso* di frate Innocenzo da Petralia collocato nell'omonima cappella della cattedrale maltese, alla destra dell'altare maggiore, che fu donato il 4 maggio 1648, data che pertanto diviene il termine *ante quem* per la sua realizzazione²⁰. Il disegno del damasco del *paliotto* con lo stemma del Gran Maestro Fra' Nicolas Cotoner (1663-1680) che si trova nel Palazzo dell'Inquisitore a Vittoriosa, già nella chiesa della Madonna della Vittoria a La Valletta, e quello della *pianeta* dal medesimo tessuto operato recante lo stemma del Gran Maestro Fra' Adrien de Wignacourt (1690-1697) custodita al Museo Wignacourt di Rabat, proveniente dalla Grotta di San Paolo, similmente, sono accostabili ai disegni che caratterizzano numerose opere del XVII secolo presenti in Sicilia²¹. È il caso anche della *pianeta* in damasco della fine del XVII secolo custodita nel Palazzo dell'Inquisitore a Vittoriosa, già nella chiesa della Madonna della Vittoria a La Valletta, e di quella conservata presso la chiesa di Santa Barbara della Lingua di Provenza a La Valletta.

Il 13 aprile 1725 un *paliotto* in broccato d'oro era donato dal trapanese don Giovanni Ferro, padre del cavaliere Fra' Alessio Ferro, ricevuto ancora in minore età nell'Ordine di Malta, alla chiesa di Santa Caterina della Lingua d'Italia a La Valletta, mentre nel 1733 il Balì Fra' Andrea Minutolo di Messina donava «canne quattro di drappo con sua fodera per due pianete»²². Proprio quest'ultimo è il destinatario di numerose epistole scritte dal Gran Maestro Fra' Antonio Manoel de Vilhena (1722-1736) con l'intento di far giungere a Malta dalla Sicilia pregiati tessuti per confezionare paramenti e arredi liturgici, alcuni dei quali verosimilmente destinati alla co-cattedrale di San Giovanni Battista²³. Il 17 novembre 1722 il Gran Maestro richiedeva una «provvista di canne dieci e mezza di damaschello bianco [...] Il medesimo deve servire per un apparato da altare, onde dovrete regolarvi in scegliere quello che è più proprio non tanto per l'opera quanto per la qualità»²⁴. Il 22 gennaio 1724 lo informava che «occorrendoci canne dodici damasco Cremisi di nove oncie di peso la Canna, appoggiamo a voi la commissione di provvedercele quando più presto vi sarà possibile, e di mandarcelo subito per via di qualche sicuro bastimento»²⁵, che sarebbe poi stato consegnato il 26 febbraio²⁶. Contestualmente sono documentati anche acquisti di argento, come accadeva il 3 febbraio dello stesso anno: «circa alla partita d'argento dorato, questi periti ci hanno detto, non convenire all'uso, che dobbiamo farne, onde vi contenterete astenervi dal comprarlo, non tanto in questa congiuntura, ma in qualsivoglia altra, vi sene presentasse provvedendoci solamente Argento semplice della qualità, ed ai prezzi prescrittivi colle antecedenti, alle quali ci riportiamo, attendendo dunque in ciò nuovi attestati della vostra attività, preghiamo perché ci occorre la provvista di libbre quattro seta torta cremisi, ed altre libbre due di seta parimenti torta color d'Isabella, come pure di para cinque calzette di capicciola color d'oro [...]»²⁷.

Roberta Cruciata
Appunti sui paramenti sacri siciliani a Malta





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

I tessuti commissionati giungevano a Malta il 13 marzo 1724²⁸. Il 1 maggio il Gran Maestro richiedeva al procuratore Minutolo «Libbre trenta seta della qualità, e colori, che denotano le mostre annesse all'ingiunta nota, a cui ci riportiamo, ed anche Canne dieci terzanello verde di buona qualità [...]»²⁹.

Il 2 settembre 1751 al prezzo di sessantatré scudi anche la cattedrale di Mdina acquistava «Frangia, e Galloni di diversi colori lavorati in Messina» per realizzare delle pianete³⁰.

I paramenti sacri di manifattura messinese ascrivibili al XVIII secolo finora individuati si possono considerare uno specchio fedele del tempo in cui furono realizzati, quando alla ricerca di plasticità si sostituì progressivamente un disegno più decorativo in linea con la moda internazionale che imponeva decorazioni floreali grandi ed esotiche³¹. Essi evidenziano la predilezione tardo barocca per i girali di acanto e per il simbolico ornato fitomorfo³², in particolare per i tulipani, fiore amatissimo e molto usato a partire dalla fine del XVI secolo, nonché per le rose, alle quali si sarebbero aggiunti in seguito fiori rari noti per mezzo delle illustrazioni dei libri di botanica circolanti a quel tempo. Il nuovo orientamento, com'è noto, ebbe origine in Francia, nazione arrivata negli ultimi decenni del Seicento alla conquista della *leadership* nel settore tessile e in quello della moda. Tali manufatti rappresentano, inoltre, un'ulteriore conferma del fatto che Messina nel corso del XVIII secolo ebbe un ruolo privilegiato negli scambi di opere d'arte decorativa con Malta, come suggerivano già gli argenti siciliani settecenteschi "riscoperti" sull'Isola³³: parecchi, infatti, sono i calici in collezioni ecclesiastiche e conventuali che testimoniano l'evoluzione dello stile imperante all'epoca nella produzione dei maestri argentieri della città dello Stretto, e per estensione dell'intera Sicilia, dal tardobarocco al pieno rococò, fino ai nuovi innesti neoclassici. Un emblematico esempio è rappresentato dal *paliotto architettonico* in argento e argento dorato sbalzato, cesellato e inciso dell'altare della confraternita della Beata Vergine della Carità nella chiesa di San Paolo Naufrago a La Valletta, che palesemente aderisce alla nascente sensibilità neoclassica, opera dell'argentiere Onofrio Lancella datata 1792, come rivelano i marchi³⁴.

Il museo della cattedrale di Mdina custodisce quattro *pianete* inedite, di cui due parte del percorso espositivo, realizzate con tessuti "bizarre" riconducibili a manifattura messinese della prima metà del Settecento, che si trovavano in precedenza nella chiesa dei Gesuiti di La Valletta (Figg. 1 - 2). I motivi decorativi sono elaborati con un gusto fantastico che confina, soprattutto in alcuni, con l'astrazione. Inedite opere siciliane sono anche due *palle* (Figg. 3 - 4) e due *veli da calice* custoditi nei depositi del museo, che ugualmente provengono dalla chiesa gesuita della capitale maltese. Degno di nota è il velo recante centralmente il mezzobusto di Sant'Ignazio di Loyola (1491-1556), opera della fine del Seicento-inizi del Settecento, il cui incarnato è ottenuto con l'applicazione di porzioni di tessuto in seta sagomato e dipinto ad acquarello (Fig. 5), così come avviene nel paliotto ricamato raffigurante *Il trionfo della fede di San Francesco Saverio e Sant'Ignazio di Loyola* del museo della chiesa del Gesù di Casa Professa a Palermo attribuito a maestranze siciliane della seconda metà del XVII secolo³⁵. Il coevo velo con il mezzobusto di San Francesco di Sales (1567-1622), realizzato con la stessa tecnica, poteva far parte in origine degli arredi della cappella di San Carlo Borromeo (Fig. 6): il vescovo e Dottore della Chiesa francese figura, infatti, nella pala d'altare del pittore Stefano Erardi (1630-1716) insieme al

Roberta Cruciata

Appunti sui paramenti sacri siciliani a Malta



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 1. Maestranze messinesi, prima metà XVIII secolo, *pianeta*, Mdina, museo della cattedrale.

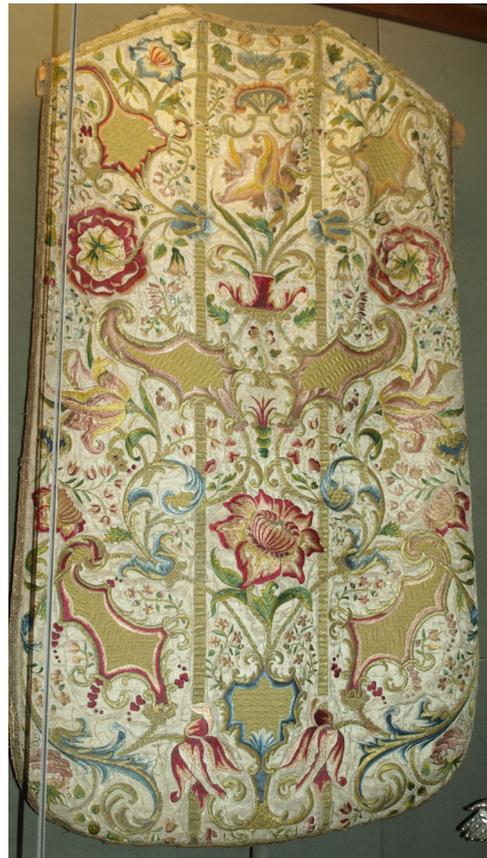


Fig. 2. Maestranze messinesi, prima metà XVIII secolo, *pianeta*, Mdina, museo della cattedrale.



Fig. 3. Maestranze siciliane, fine XVII-inizi XVIII secolo, *palla*, Mdina, museo della cattedrale.



Fig. 4. Maestranze siciliane, fine XVII-inizi XVIII secolo, *palla*, Mdina, museo della cattedrale.

Roberta Cruciata
Appunti sui paramenti sacri siciliani a Malta

Santo titolare e in una delle due lunette realizzate dallo stesso pittore maltese. Nella cappella di San Carlo si trova pure la tomba della famiglia Sagnani, dove è sepolto quel don Giovanni Battista Sagnani, gesuita, che fu a capo della chiesa parrocchiale di Casal Zebbugi dal 1705 al 1740³⁶, il cui nome è legato, come si dirà a breve, ad alcune opere d'arte decorativa siciliana della locale chiesa di San Filippo d'Agira.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 5. Maestranze siciliane, fine XVII-inizi XVIII secolo, *velo da calice*, Mdina, museo della cattedrale.



Fig. 6. Maestranze siciliane, fine XVII-inizi XVIII secolo, *velo da calice*, Mdina, museo della cattedrale.

Verosimilmente riferibile a maestranze messinesi di fine XVII-inizi del XVIII secolo è l'inedito *parato liturgico* composto da pianeta, stola e velo da calice custodito nel convento dei Domenicani a Rabat (Fig. 7). Il tessuto operato di tali manufatti appartiene alla tipologia definita "a isolotti" o "a zolla", con piccole architetture disposte simmetricamente tra loro e intervallate nell'iterazione in verticale da grandi fiori, entrambi tracciati con una delicata gamma cromatica. La raffigurazione di elementi architettonici o anche etnografici, retaggio della cultura iberico-orientale, è una caratteristica propria di diversi tessuti siciliani della prima metà del XVIII secolo. Le opere trovano immediati riscontri con una *pianeta* in broccato custodita a Enna³⁷, con la *dalmatica* in lampasso con figurazioni architettoniche, floreali e animali presente ad Isnello (Palermo)³⁸ e con il *parato* composto da due pianete e sei tonacelle della chiesa Madre dell'Assunta di Castoreale (Messina)³⁹.

Anche nella sagrestia della cattedrale dedicata a San Paolo Apostolo si conservano inediti paramenti sacri verosimilmente messinesi, soprattutto *pianete*, come quella dai caratteristici disegni a grande rapporto e dalle fantasiose composizioni floreali di derivazione francese che rientra nella produzione di tali maestranze della prima metà del XVIII secolo (Fig. 8). Due galloni in fili d'oro lavorati a catena dividono il manufatto in tre campi, riempiti sapientemente da varie tipologie floreali dai colori tenui disposte secondo la struttura compositiva "a isolotti". Grandi motivi dorati a foglie svolazzanti completano la decorazione, fuoriuscendo dai ricami a punto canestro. Manufatti dal medesimo gusto appartengono alla confraternita di Maria SS. della Mercede di via Maqueda, nella chiesa dell'Assunta, a Palermo⁴⁰.

Le collezioni del museo dei Cappuccini di Floriana comprendono un'inedita *pianeta* messinese in broccato realizzata con la tecnica del "point rentré", ascrivibile al secondo quarto del XVIII secolo. La sua decorazione è ricca, il disegno ricercato e la policromia appare armonica ma al contempo esuberante.

Un *parato liturgico* composto da piviale, pianeta, due tonacelle, coprileggio e due paliotti mobili in buono stato di conservazione, giunto da Messina negli anni 1728-1729, si trova nella chiesa parrocchiale di San Filippo d'Agira a Casal Zebbugi (Figg. 9 - 10 - 11)⁴¹. Utilizzato in occasione della festa in onore del Santo, che si svolge annualmente la seconda domenica di giugno, fu pagato mille scudi, duecento dei quali



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 7. Maestranze messinesi, fine XVII-inizi XVIII secolo, *pianeta*, Rabat, convento dei Domenicani.



Fig. 8. Maestranze messinesi, prima metà XVIII secolo, *pianeta*, Mdina, cattedrale di San Paolo, part.

Roberta Cruciata
Appunti sui paramenti sacri siciliani a Malta

versati dalla confraternita della Morte su interessamento del gesuita Pietro Aquilina mentre era parroco don Giovanni Battista Sagnani⁴². Il nome di quest'ultimo è legato, insieme a quello del Gran Maestro portoghese Fra' Antonio Manoel de Vilhena, soprattutto alla trattativa che portò da Agira (Enna) a Malta una reliquia di San Filippo per la fervente comunità di Casal Zebbugi, contenuta nel *reliquiario del braccio del Santo* custodito oggi nella stessa chiesa, opera di argentiere palermitano del 1723 saggiata dal console Francesco Burgarello (1674-1740) in carica quell'anno⁴³. Il reliquiario giunse da Palermo il 25 ottobre, e il 23 novembre dello stesso anno fu donato dal Gran Maestro Vilhena alla cittadina maltese, come confermano il suo stemma e l'iscrizione commemorativa sul retro della teca⁴⁴.

Ritornando al parato messinese contribuirono economicamente alla sua realizzazione anche le confraternite del Sacramento, della Carità, della Madonna del Rosario e quella della Madonna della Cintura. La provenienza dei manufatti, in tessuto ricamato con elementi che riprendono i disegni stilizzati delle stoffe definite *bizarre*, d'altra parte, è esplicitata dalla squillante policromia dei filati e dai decori fitomorfi e fogliiformi aurei tipici di molti ricami siciliani che, se da un lato sembrano seguire i fantasiosi sviluppi di memoria tardobarocca, sono già proiettati verso la nuova sensibilità *rocaille*. Schemi compositivi e decorativi analoghi si trovano nel *parato* costituito da una *pianeta* e una *stola*, e da quello formato da una *pianeta* e due *tonacelle*, riferiti rispettivamente agli anni centrali e alla seconda metà del XVIII secolo, che si trovano nella chiesa madre di Termini Imerese (Palermo)⁴⁵. Si possono citare anche le tre *pianete* della chiesa Madre di Caccamo (Palermo)⁴⁶, la *pianeta* in raso ricamato



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Roberta Cruciata
Appunti sui paramenti sacri siciliani a Malta

Figg. 9-11. Maestranze messinesi, terzo decennio XVIII secolo (1728-1729), *Parato liturgico*, Casal Zebbugi, chiesa parrocchiale di San Filippo d'Agira, in part. piviale, pianeta e tonacella.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 12. Maestranze messinesi, terzo decennio XVIII secolo, *parato liturgico*, Senglea, chiesa collegiata della Vergine Maria.

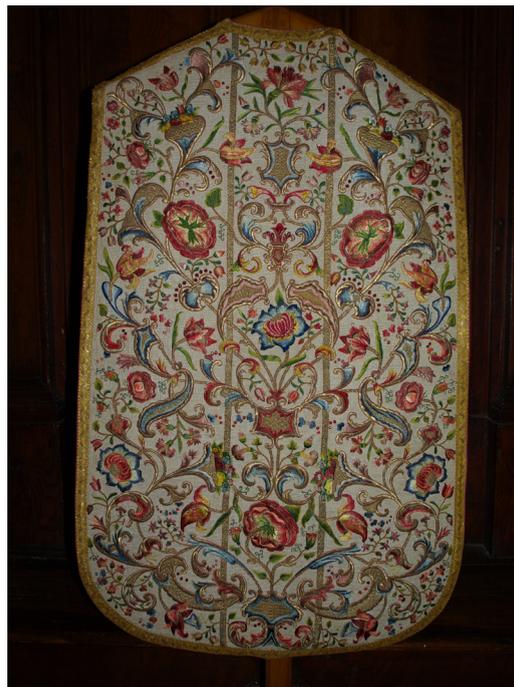


Fig. 13. Maestranze messinesi, prima metà XVIII secolo, *pianeta*, Rabat, chiesa conventuale di San Marco (Agostiniani).

Roberta Cruciata
Appunti sui paramenti sacri siciliani a Malta

dell'abbazia di San Martino delle Scale (Palermo)⁴⁷ e i *parati* composti da pianeta, stola e manipolo della prima metà del Settecento custoditi nella chiesa di San Nicolò di Bari a Nicosia (Enna)⁴⁸. Anche a Palermo negli stessi anni si realizzavano paramenti dal medesimo gusto, come dimostra quello in terzo ricamato con fili di seta policromi e fili d'oro e d'argento composto da pianeta, due dalmatiche, una tonacella, tre stole, manipoli, borsa e palla, commissionato nel 1724 dalla Maramma e oggi custodito nel tesoro della cattedrale⁴⁹; la *tonacella* in *gros de Tours* ricamato, ugualmente patrimonio della cattedrale, datata al primo ventennio del Settecento⁵⁰; oppure taluni manufatti coevi che si trovano a Palazzo Abatellis, provenienti dal Museo Nazionale e ancor prima dal Collegio gesuitico⁵¹.

Strettamente raffrontabile con i paramenti sacri di Casal Zebbugi sia da un punto di vista tecnico che stilistico-compositivo è il *parato liturgico* in tessuto ricamato composto da una pianeta e due tonacelle custodito nella chiesa collegiata della Vergine Maria a Senglea (Fig. 12), a tal punto che pare possibile ipotizzare una loro provenienza dalla medesima bottega messinese. D'altra parte è ormai risaputa l'esistenza di cartoni preparatori che, con piccole varianti decorative, venivano applicati indifferentemente a diversi manufatti. Le opere provengono dalla chiesa di San Filippo Neri di Senglea dove, peraltro, si conservano ancora un *paliotto* e un *conopeo* parte in origine del medesimo corredo. Il ricamo è caratterizzato da un motivo a impostazione verticale con andamento sinusoidale e speculare, una fitta successione di simbolici garofani, tulipani e dalie che si intrecciano con stilizzati girali vegetali e motivi di ispirazione esotica color oro. Le strutture interne e il perimetro sono ugualmente



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

delimitati da un motivo a fascia dorato. L'inserimento dei variopinti tulipani, inoltre, attesta il perdurare nelle arti decorative di Sicilia della moda seicentesca europea conosciuta come "tulipanomania"⁵². Simili espressioni dell'esuberante cultura barocca della prima metà del Settecento siciliano, non immuni da coeve influenze extra-isolane e internazionali, sono le *piante* della chiesa dell'Annunziata di Caccamo (Palermo)⁵³ e del Museo Diocesano di Monreale (Palermo)⁵⁴.

Un simile impianto compositivo contraddistinto da filati serici dall'intenso cromatismo, tendenti però ad assumere un movimento maggiormente astratto e stilizzato, si ritrova anche in altri *paramenti liturgici* presenti in chiese dell'arcipelago maltese, verosimilmente ascrivibili a maestri siciliani della prima metà del Settecento. È il caso dell'inedito *parato* composto da una pianeta, due tonacelle, due stole e due manipoli custodito nella chiesa conventuale di San Marco degli Agostiniani di Rabat, il cui ricamo in tempi recenti è stato riportato su nuovi tessuti (Fig. 13).

Roberta Cruciata

Appunti sui paramenti sacri siciliani a Malta



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

NOTE

¹ Cfr. C. CIOLINO MAUGERI, *Documenti inediti per una storia degli argenti e delle manifatture seriche nella Messina del Seicento*, in *Cultura, Arte e Società a Messina nel Seicento*, atti del convegno (Messina-Gesso 29-30 ottobre 1983), Messina 1984, p. 98.

² C. CIOLINO MAUGERI, *Attività serica a Messina dal 1674 al 1754*, in *Lusso e devozione. Tessuti serici a Messina nella prima metà del '700*, catalogo della mostra (Taormina - Palazzo Corvaja 5 novembre 1984-15 gennaio 1985) a cura di C. Ciolino Maugeri, Messina 1984, p. 31.

³ *Ibidem*.

⁴ Per l'argomento cfr. R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi Arti Decorative Siciliane a Malta 1565-1798*, prefazione di M.C. Di Natale, premessa di M. Buhagiar, saggio introduttivo di M. Vitella, "Quaderni dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia Maria Accascina", 5, collana diretta da M.C. Di Natale, Palermo 2016, in part. pp. 50-51.

⁵ R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi...*, 2016, p. 50.

⁶ C. CIOLINO MAUGERI, *Attività serica a Messina...*, in *Lusso e devozione...*, 1984, p. 38.

⁷ C. CIOLINO, *Per la storia della seta in Sicilia: il Valdemone*, in *Splendori di Sicilia Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri 10 dicembre 2000-30 aprile 2001) a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, p. 250.

⁸ Messina aveva ottenuto il Consolato dell'Arte della Seta nel 1530, Palermo nel 1534 e Catania soltanto nel 1644.

⁹ C. CIOLINO, *Per la storia della seta...*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 250.

¹⁰ R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi...*, 2016, p. 38.

¹¹ Notizia gentilmente fornitami da Denis Muniglia, che ringrazio. Anche Agostino Moneglia, fratello di Giovanni e allo stesso modo orafo, è documentato a Malta tra il 1596, per cui cfr. R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi...*, 2016, p. 43, e il 1602, per cui cfr. A. BROGINI, *Malte et l'œuvre hospitalière de Saint-Jean de Jérusalem à l'époque moderne (XVIe-XVIIe siècle)*, in "Mélanges de l'Ecole française de Rome: Italie et Méditerranée", vol. 118/1, 2006, p. 93.

¹² R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi...*, 2016, p. 45.

¹³ Per l'argomento cfr. R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi...*, 2016. Cfr. pure *Eadem*, *Note sulle arti decorative a Malta. Inediti argenti siciliani di inizio XIX secolo*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", a. 6 n. 11, giugno 2015 (<http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/>).

¹⁴ R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi...*, 2016, p. 56, con bibliografia precedente.

¹⁵ R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi...*, 2016, pp. 56-57, con bibliografia precedente.

¹⁶ R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi...*, 2016, p. 57, con bibliografia precedente.

¹⁷ R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi...*, 2016, p. 70.

¹⁸ ACM Archivum Cathedralis Melitae Gesuiti, *Giornale e Maggiore*, Lettera F, 1646-1661, f. 427.

Roberta Cruciata
Appunti sui paramenti sacri siciliani a Malta





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

¹⁹ Per l'opera di Randazzo cfr. *La Seta e la Sicilia*, catalogo della mostra (Messina, Teatro Vittorio Emanuele 9 febbraio-15 marzo 2002) a cura di C. Ciolino, Messina 2002, p. 143.

²⁰ R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi...*, 2016, p. 70.

²¹ Cfr. *La Seta e la Sicilia...*, 2002, pp. 46, 98, 147.

²² E. BALUCI, *Liturgical vestments for the Order of St John in Malta*, unpublished M. A. thesis, Institute of Baroque Studies, University of Malta, September 2005, p. 44.

²³ R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi...* 2016, p. 58.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ AOM Archivum Ordinis Melitae 1485, *Lettere*, ff. 86-87.

²⁷ AOM 1485..., ff. 66^v-67.

²⁸ AOM 1485..., ff. 114-115.

²⁹ AOM 1485..., ff. 157^v-158.

³⁰ R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi...* 2016, p. 58.

³¹ Per la produzione siciliana del XVIII secolo cfr. *Lusso e devozione...*, 1984; E. D'AMICO DEL ROSSO, *I paramenti sacri*, presentazione di V. Abbate, introduzione di R. Orsi Landini, Palermo 1997; M.C. DI NATALE-M. VITELLA, *Ori e stoffe della Maggior Chiesa di Termini Imerese*, "La memoria del tempo. Percorsi d'arte nella Maggior Chiesa di Termini Imerese", 2, Termini Imerese 1997; *Luce e colore della festa Parati liturgici secc. XVII-XX*, catalogo della mostra (Isnello, chiesa di Santa Maria Maggiore 1 agosto-15 settembre 1998) a cura di G. Davì, introduzione di V. Abbate, Palermo 1998; M. VITELLA, *I tessilini nel Museo Diocesano di Palermo*, in *Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo Dalla città al museo dal museo alla città*, catalogo della mostra (Palermo, Salone Filangieri del Palazzo Arcivescovile 29 ottobre-8 dicembre 1999) a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1999, pp. 124-134; M. VITELLA, *Tradizione manuale e continuità iconografica. La collezione tessile del Monastero di Palma di Montechiaro*, in *Arte e spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, catalogo della mostra (Palma di Montechiaro, Monastero del Rosario 13 novembre-13 dicembre 1999) a cura di M.C. Di Natale, F. Messina Cicchetti, Palermo 1999, pp. 178-198; *Magnificenza nell'arte tessile della Sicilia centro-meridionale Ricami, sete e broccati delle Diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina*, catalogo della mostra (Caltanissetta 1998-1999) a cura di G. Cantelli, con la collaborazione di E. D'Amico, Catania 2000; C. CIOLINO, *Per la storia della seta...*, in *Splendori di Sicilia ...* 2001, pp. 248-253; *La Seta e la Sicilia...*, 2002; *Magnificència i extravagància europea en l'art tèxtil a Sicilia / Magnificència e bizzarria europea nell'arte tessile in Sicilia*, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Diocesà 7-22 luglio 2003) a cura di G. Cantelli, S. Rizzo, II voll., Palermo 2003.

³² Per l'argomento cfr. M. LEVI D'ANCONA, *The garden of the Renaissance: botanical symbolism in Italian painting*, Firenze 1977.

³³ R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi...*, 2016, pp. 81-82.

³⁴ R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi...*, 2016, pp. 81-82, 131-133.

³⁵ R. CIVILETTO, *Il prezioso corpus di paliotti ricamati nella chiesa di Gesù di Casa Professa a Palermo*, in *Magnificència i extravagànci...*, 2003, I, pp. 456-457.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

- ³⁶ M. GALEA, *The Jesuit Church in Valletta*, Malta 2004, p. 26.
- ³⁷ Cfr. E. D'AMICO, *Alcune ipotesi di tessuti palermitani del periodo barocco. Il "revel" siciliano*, in *Magnificència i extravagància...*, 2003, I, p. 423.
- ³⁸ Cfr. G. DAVÌ, *Manufatti tessili a Isnello dal XVII al XX secolo*, in *Luce e colore...*, 1998, p. 19.
- ³⁹ Cfr. G. DAVÌ, *Manufatti tessili a Isnello...*, in *Luce e colore...*, 1998, pp. 18-19.
- ⁴⁰ Cfr. M. VITELLA, *Scheda VI.7.*, in *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo Storia e Arte*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1993, p. 285, tav. 66.
- ⁴¹ Per l'opera cfr. L. VELLA, *Storja ta' Haż-Żebbuġ*, Malta 1986, pp. 103-108; T. TERRIBILE, *Treasures in Maltese Churches. Teżori fil-Knejjes Maltin. Is-Siġġiewi (Siġġiewi) Haż-Żebbuġ (Żebbuġ)*, Malta 2004, pp. 140-141, 172-173; D.S. CARUANA, *Il-Parrocča ta' Haż-Żebbuġ Ġabra ta' Kitbièt*, Malta 2010, pp. 75-77.
- ⁴² Cfr. D.S. CARUANA, *Il-Parrocča...*, 2010, p. 75.
- ⁴³ R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi...*, 2016, pp. 79-81 e 123-124.
- ⁴⁴ *Ibidem*.
- ⁴⁵ Cfr. R. CIVILETTO-M. VITELLA, *Scheda n. 12 e Scheda n. 16*, in M.C. Di Natale, M. VITELLA, *Ori e stoffe...*, 1997, pp. 76-77 e 84-85.
- ⁴⁶ Cfr. M. VITELLA, *Scheda VI, 5.*, in *Le Confraternite...*, 1993, p. 285, tavv. 72-74.
- ⁴⁷ Cfr. R. CIVILETTO-S. LANUZZA, *Scheda 21*, in *L'eredità di Angelo Sinisio L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*, catalogo della mostra (Abbazia di San Martino delle Scale 23 novembre 1997- 13 gennaio 1998) a cura di M.C. Di Natale e F. Messina Cicchetti, Palermo 1997, pp. 222-223.
- ⁴⁸ Cfr. R. CIVILETTO-M. VITELLA, *Scheda 91 e Scheda 93*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, pp. 619-620 e 621-622.
- ⁴⁹ Cfr. M. VITELLA, *I manufatti tessili della Cattedrale di Palermo*, in M.C. DI NATALE-M. VITELLA, *Il Tesoro della Cattedrale di Palermo*, saggio introduttivo di L. Bellanca e G. Meli, "Musei", 2, collana diretta da M.C. Di Natale, 2010, pp. 130-131.
- ⁵⁰ Cfr. M. VITELLA, *I manufatti tessili...*, in M.C. DI NATALE-M. VITELLA, *Il Tesoro della Cattedrale...*, 2010, p. 131.
- ⁵¹ Cfr. E. D'AMICO DEL ROSSO, *I paramenti sacri...*, 1997, pp. 60-62, 152.
- ⁵² Per l'argomento cfr. E. STEINGRABER, *L'arte del gioiello in Europa dal Medioevo al Liberty*, Firenze 1965, p. 118.
- ⁵³ Cfr. M. VITELLA, *Paramenti sacri di committenza vescovile: analisi storico-critica di alcuni manufatti tessili della Sicilia occidentale*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 238, con bibliografia precedente.
- ⁵⁴ Cfr. R. CIVILETTO-M. VITELLA, *schede n. 92 e 94*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, pp. 620-622.

Roberta Cruciata
Appunti sui paramenti sacri siciliani a Malta





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

UN INEDITO STENDARDO RICAMATO SICILIANO DEL SECOLO XVIII (1741)

DI ELVIRA D'AMICO

Sul mercato antiquario di Palermo è transitata, una quindicina di anni or sono, una straordinaria opera che ebbi appena il tempo di fotografare, prima che se ne perdessero le tracce. Le tre sole foto che potei fare (Figg. 1 - 2 - 3), di mediocre qualità -che quindi ho avuto finora qualche riserva a rendere note- danno però un'idea dell'interesse e dell'alta qualità del manufatto in questione, uno straordinario stendardo, costituendo pur sempre una preziosa documentazione di esso¹. La presenza di una precisa data poi -il 1741- su uno dei pendoni, sovrastata dallo stemma benedettino (Fig. 3), nonché la peculiarità dell'iconografia, riescono a collocare l'opera in un determinato contesto storico-artistico, testimoniandoci come unica fosse la matrice culturale di opere dell'arte colta e prodotti delle arti applicate.

Lo stendardo infatti si attesta come uno tra i più pregiati manufatti nel campo del ricamo settecentesco siciliano, ispirato certo a un'opera pittorica, che ripropone un tema iconografico in auge nel periodo. Eseguito su tessuto di seta rosso, con ricami in oro argento e seta, esso raffigura al centro *La Madonna col Bambino che concede a San Francesco l'indulgenza plenaria*, entro un ovale circondato da eleganti volute in oro. La finezza dell'esecuzione della scena centrale, ricamata con filo di seta con un punto di resa naturalistica (punto raso-pittoresco?), è solo pari a quella del corpo dello stendardo, tutto ricamato in filo d'oro a punto steso-posato, con fogliame stilizzato di stile barocchetto, che risente di quel gusto per l'esotico che ha nei tessuti e nei ricami del periodo una delle espressioni più elevate. Ma ovviamente l'attenzione si concentra sul medaglione centrale, ai fini anche di una collocazione del pezzo in un preciso contesto storico-artistico. L'iconografia infatti, vicina a quella della Porziuncola, è diffusa, anche nell'Isola, precipuamente in ambito francescano. Essa è presente, ad esempio, nell'affresco della volta dell'Oratorio dei Terziari francescani di Palermo, annesso alla chiesa della Gancia, databile alla prima metà del secolo XVIII. Un altro simile



Fig. 1. Manifattura siciliana sec. XVIII(1741), *Stendardo processionale*, seta con ricami in filati d'oro, argento e seta.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Elvira D'Amico

Un inedito stendardo ricamato siciliano del secolo XVIII (1741)



Fig. 2. Particolare dello stendardo, con medaglione raff. *La Madonna col Bambino che concede a San Francesco l'indulgenza plenaria.*



Fig. 3. Particolare dello stendardo, con iscrizione sul pendone: PAX A.D. 174103.

affresco si ritrova nel Convento dei Cappuccini di Palermo (un tempo la Selva del Convento), opera di Olivio Sozzi, che lo eseguì negli anni 1741-43² (Fig. 4). Esso raffigura la Vergine di tre quarti, che porge la pergamena al Santo, inginocchiato con mani incrociate sul petto e sguardo rivolto verso di Lei, mentre il Bambino è intento a raccogliere rose da una cesta portagli dall'angelo.

Allo stesso entourage culturale sembra appartenere il manufatto ricamato, che reca la Vergine assisa su una nuvola, col manto bianco drappeggiato sulle ginocchia, il viso rotondo e minuto, il Bambino con braccia aperte, il Santo inginocchiato di profilo con braccia tese verso di Lei. La Vergine e il Bambino guardano però verso lo spettatore e la scena sacra è calata in un contesto squisitamente naturalistico, come si evince dalla presenza del prato in primo piano, disseminato di sassi, vegetazione, alberi, e dal brano paesaggistico riportato sul fondo: in un porto protetto da una lingua di terra si erge una fortezza bastionata con una arcata centrale, e dietro ad essa si staglia un alto monte innevato. In esso sembrerebbe riconoscersi uno scorcio della Catania del primo Settecento, rappresentata dai due *topoi* di Porta d'Uzeda e dell'Etna. Un simile paesaggio con un alto monte innevato appare pure sull'affresco del Convento dei Cappuccini del pittore catanese: si tratta di un omaggio del Sozzi alla sua città natale? L'immagine dello stendardo processionale quindi, destinata ad un uso popolare e devozionale per eccellenza, risulta di più immediato impatto visivo, grazie al marcato decorativismo dell'esecuzione, all'acceso contrasto cromatico rosso-oro del fondo, ai preziosi virtuosismi della tecnica del ricamo. Riguardo alla manifattura, è plausibile pensare ad una trasposizione da parte del ricamatore del soggetto in questione,



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 4. Olivio Sozzi, *La Madonna col Bambino che concede a San Francesco. l'indulgenza plenaria*, affresco 1741-43, Palermo, Convento dei Cappuccini.

forse da una stampa relativa, oppure ad un disegno fornito dallo stesso pittore catanese, di poco differente dal bozzetto o disegno realizzato per l'affresco³. La presenza dello stemma benedettino poi, unitamente al paesaggio etneo di cui s'è detto, testimoniano un interesse per il tema iconografico anche in ambito benedettino ed una probabile committenza dell'opera da parte di una confraternita o monastero del catanese.

Elvira D'Amico

Un inedito stendardo ricamato siciliano del secolo XVIII (1741)



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

NOTE

¹ Sugli stendardi siciliani appartenenti alle confraternite, si cfr. *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e Arte*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1993, pp.69-110.

² C. SIRACUSANO, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, p. 223.

³ Spesso le immagini figurate ricamate sui parati sacri siciliani erano affidate a ricamatori specialisti diversi da quelli che eseguivano il resto del parato, cfr. E. D'AMICO, *Arti applicate nella chiesa di S. Domenico a Palermo*, in "Antologia di belle arti", diretta da Alvar Gonzales Palacios, Nuova serie, nn. 55-58, 1998. *Studi sul Settecento*, pp. 30-35. In altri casi il disegno veniva fornito direttamente da pittori, cfr. E. D'AMICO, *I paramenti sacri*, collana "Collezioni" di Palazzo Abatellis, diretta da V. Abbate, Palermo 1997, pp. 24-27.

Elvira D'Amico

Un inedito stendardo ricamato siciliano del secolo XVIII (1741)



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

UNA SINFONIA DI ARGENTI NELL'ISOLA DI TINOS: LE CHIESE DI AGAPI, KECHROS E POTAMIA DI GIOVANNI BORACCESI

Prima di inoltrarmi in una nuova analisi degli argenti liturgici dell'isola di Tinos¹ - in particolare quelli conservati nei villaggi cattolici di Agapi, di Kechros e di Potamia - anche al fine di comprendere meglio le dinamiche delle committenze e le origini di tali oggetti, è opportuno tenere sempre a mente la tradizione storico-religiosa di questo arcipelago delle Cicladi, da secoli amministrato dalle attuali diocesi latine di Tinos e di Siros.

La chiesa di Agapi, riedificata tra il 1828 e il 1830 su un più antico tempio mariano, dal 1830 è dedicata a Sant'Agapito da Palestrina, decapitato il 18 agosto del 274²; da questo martire cristiano il nostro villaggio prende il nome. Oltre agli argenti di questa chiesa, ho pure analizzato quelli dell'annesso Museo Parrocchiale, piccolo ma dignitoso³.

Come già nell'area di ricognizione da me finora compiuta in Grecia (Corfù, Naxos, Tinos e Rodi), anche questo gruppo di reperti documenta la predominante presenza di argenti veneziani dei secoli XVI-XIX, seguita da quella turca e francese, essenzialmente di epoca ottocentesca, per non dire di quella greca, più povera certo, ma non meno importante. A tal proposito, ricordo che la città epirota di Kalarrytes fu un rinomato centro manifatturiero che risentì, oltre al prevalere della cultura bizantina, anche l'influsso di quella veneziana per il tramite delle città rivierasche e delle isole ionie di Corfù, Cefalonia e Zante.

Introduco qui una *Croce processionale* (Fig. 1), il più antico argento recuperato ad Agapi, ove non mancano richiami di solida cultura veneziana, certo non una novità in virtù delle profonde relazioni tra Tinos e la Serenissima Repubblica.

Su un nodo a pera, traboccante di foglie d'acanto disposte in maniera speculare, si erge la croce bordata di minute foglioline e con le terminazioni decorate da motivi a volute ricorrenti di gusto *rocaille*; qui sono sbalzate le figure degli evangelisti con i propri simboli di riconoscimento. All'incrocio dei bracci è fissato il Crocifisso, già in asse con il perduto teschio di Adamo come testimonia il foro sotto i suoi piedi. Identica decorazione si ritrova nel rovescio della croce, qui però con le testine angeliche nelle terminazioni e la figura dell'Assunta nel mezzo, chiaro riferimento al più antico titolo della chiesa.

Sulla croce, databile alla seconda metà del XVIII secolo, ho rilevato un punzone di forma rettangolare con le lettere IM, ovverosia il simbolo di riconoscimento dell'argentiere; la mancanza, però, di più precisi riscontri impone di mantenerlo per il momento nell'anonimato, pur se l'evidente adesione ai prodotti veneziani di età barocca e i caratteri latini del punzone suggerirebbero di assegnarlo a un maestro della Serenissima.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

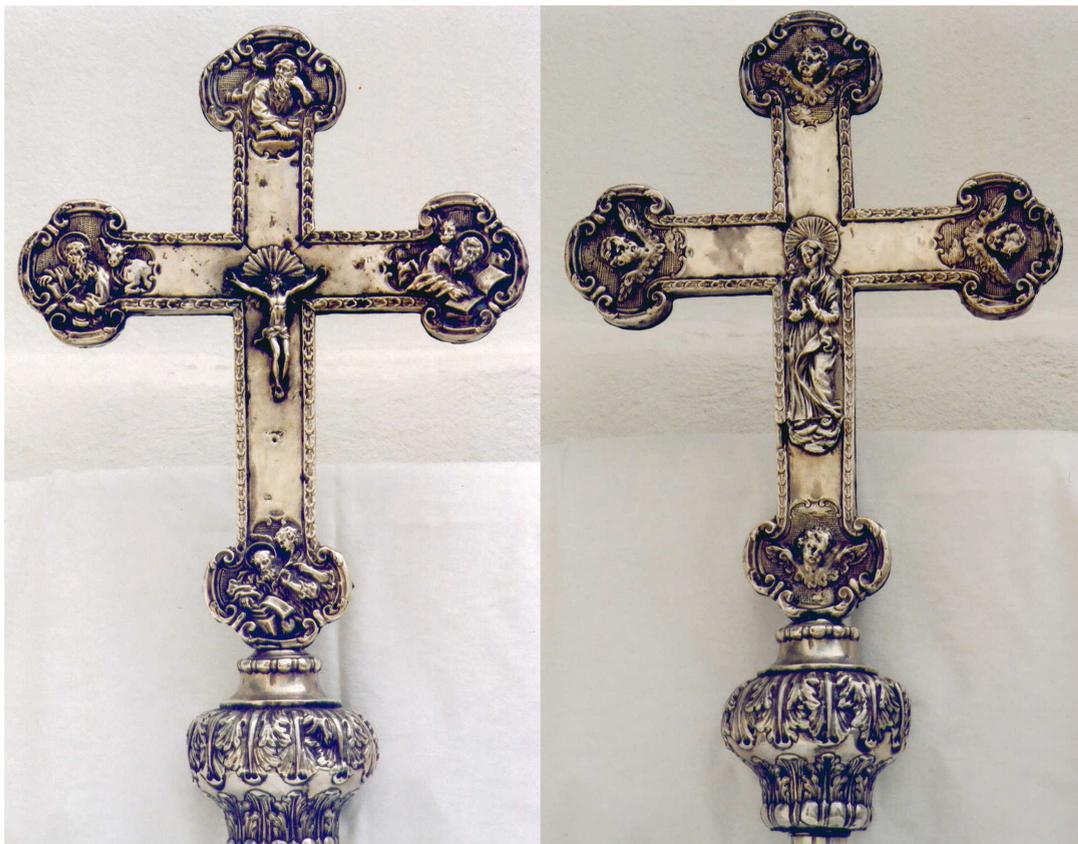


Fig. 1. Argentiere veneziano monogrammato IM, *Croce processionale*, seconda metà del XVIII secolo. Agapi, Chiesa di Sant'Agapito.

Giovanni Boraccesi
Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos

La lista degli argenti di Agapi continua con un *Calice* (Fig. 2), oggi nel Museo Parrocchiale, che parrebbe il risultato di due pezzi disomogenei sia sul piano cronologico che stilistico. La superficie del piede, bordata da un orlo liscio, dispiega un repertorio di foglie d'acanto e di volute affrontate. Privo di ornati è il fusto con nodo a balaustro contenuto entro collarini. Questa parte del calice andrebbe assegnata a un maestro veneziano della seconda metà del XVIII secolo. Il sottocoppa invece, attribuibile a un argentiere greco o turco dei primi decenni del XIX secolo, presenta una decorazione a traforo di teste di cherubini alternati a steli floreali. Per quest'ultimo elemento si veda l'analogo repertorio che connota il calice del 1834 della chiesa ortodossa di Kardiani⁴. Al 1813 va datata una *Coperta di immagine sacra* (Fig. 3), nella fattispecie l'icona di Santa Giuliana di Nicomedia vergine e martire⁵. Questo genere di suppellettile è abbastanza frequente nelle chiese - ancor più in quelle di rito ortodosso - poiché la preziosità della lamina argentea ne arricchisce la sottostante figura, spesso evidenziata dal solo volto. L'iscrizione incisa appare pasticciata e grossolanamente corretta, giacché alla primitiva stesura di *S. ELENA/1813* venne in seguito sovrapposta, forse per un iniziale errore del maestro argentiere, quella di *S. JULIANA/1813*. Del resto, conviene annotarlo, l'iconografia di Sant'Elena imperatrice, madre di Costantino, non prevede la



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 2. Argentiere veneziano (?) e argentiere greco o turco, *Calice*, seconda metà del XVIII secolo e primi decenni del XIX secolo. Agapi, Museo Parrocchiale.

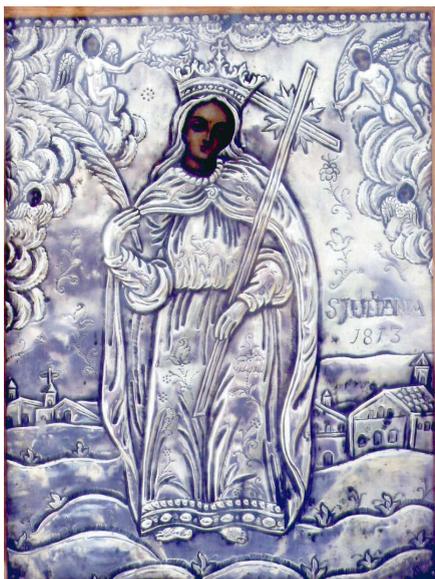


Fig. 3. Argentiere greco (?), *Coperta di immagine sacra*, 1813. Agapi, Chiesa di Sant'Agapito.

presenza della palma e della corona di fiori che, come si sa, sono simboli del martirio. L'oggetto va probabilmente assegnato a un argentiere greco attivo a Smirne o a Costantinopoli.

Una seconda *Croce processionale* (Fig. 4), conservata nel Museo, pervenne ad Agapi nel 1817 come attesta l'iscrizione in greco ma con caratteri latini - siamo dinanzi alla fragkochiotica, una lingua in uso tra i cattolici europei e greci di Costantinopoli e Smirne come gentilmente mi suggerisce padre Marco Foscolo - incisa sul nodo col riferimento al costo e alla data di acquisto: ECOSTEPSE O STAUROS GHROSIA 2425 AGHAPISTIS 28 FLEVARIVIS 1817⁶.

Tra le croci da me rinvenute a Tinos e nelle isole dell'Egeo, questa in esame si connota non tanto per la foggia, ancora una volta riconducibile ai canoni del barocco veneziano, quanto piuttosto per le ridondanti decorazioni e l'uso eccessivo del traforo. Se sulla facciata principale è quanto mai consueta la presenza di Cristo e degli evangelisti nelle terminazioni; al contrario, insolite sono le figure dei profeti che popolano le terminazioni della facciata secondaria, ove pure compare, nel mezzo, una sinuosa Madonna col Bambino, il cui modello è facilmente rinvenibile in molte croci venete e friulane. Sono dell'avviso perciò di assegnare la croce a un argentiere greco attivo in una delle due città turche sopra citate.

Nulla è dato sapere sull'origine e sul nome dell'artista che realizzò lo *Sportello di tabernacolo* (Fig. 5) dell'altare maggiore della chiesa di Sant'Agapito, lo ricordo riedificata tra il 1828 e il 1830. Per tale ragione, appare plausibile datare lo sportello subito dopo questo biennio e attribuirlo forse a un maestro greco attivo a Costantinopoli o a Smirne. La morfologia della croce qui sbalzata, affiancata da due angeli in adorazione, richiama le croci processionali di manifattura veneziana o di derivazione, diffuse nelle chiese di Tinos; si veda, a tal proposito, la croce processionale prima descritta.

Nello stesso torno di tempo pervenne una *Navicella* (Fig. 6), la cui forma e ancor più i decori di natura vegetale si rifanno sostanzialmente al

Giovanni Boraccesi
Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 4. Argentiere greco (?), *Croce processionale*, 1817. Agapi, Museo Parrocchiale.

Giovanni Boraccesi
Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos

gusto neoclassico di matrice occidentale. La base circolare è ravvivata da fasce di foglie mentre il fusto, con nodo a sfera schiacciata, presenta una grossolana saldatura, frutto di una caduta accidentale. Il corpo è decorato da baccellature rigonfie alternate ad altre piatte, dall'incisione di fiori recisi e dalla riproposizione delle fasce vegetali già osservate sul piede. Il coperchio, con sportello incernierato nel mezzo, è decorato da due cartigli circondati da un fitto e movimentato repertorio naturalistico, di sapore ancora tardo rococò.

La navicella andrebbe assegnata alla mano di un argentiere greco dei primi decenni del XIX secolo.

L'esame dell'argenteria religiosa continua con un *Turibolo* (Fig. 7), databile ai primi decenni del XIX secolo, particolarmente bello per la forma e per la finezza esecutiva dei decori. Su un piede esagonale liscio, cui si salda un fusto tubolare altrettanto liscio, si erge la coppa impreziosita da elementi vegetali, da festoni floreali e da nappe pendule originate da mascheroni; un motivo



Fig. 5. Argentiere greco (?), *Sportello di tabernacolo*, circa 1828-1830. Agapi, Chiesa di Sant'Agapito.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 6. Argentiere greco (?), *Navicella*, primi decenni del XIX secolo. Agapi, Chiesa di Sant'Agapito.

quest'ultimo di origine ellenistica e romana largamente utilizzato in Italia nel periodo manierista e barocco. Il coperchio, lavorato a traforo con un'alternanza di lunghi steli fogliacei, è bordato da palmette (*anthémion*), da cespi floreali e da piccole torri circolari.

Il punzone, impresso sull'orlo del coperchio, è connotato dalle lettere N e M divise da un quadrifoglio, che potremmo interpretare come ν e μ dell'alfabeto greco. Difficile dunque, per il momento, individuare il nome dell'argentiere e la città di produzione del turibolo che potrebbe ipoteticamente localizzarsi sul territorio greco oppure su quello turco, in particolare a Costantinopoli o a Smirne, ove risiedevano, come detto, diverse comunità greche di religione cattolica e ortodossa.

Il rinvenimento di questo inedito punzone è importante perché se davvero di pertinenza di un argentiere greco ne attesteremmo intanto la sua attività e secondariamente quella di una eventuale corporazione, di cui non conosciamo nulla. Se fosse così, a questo punzone andrebbe allora aggiunto quello con le lettere greche ϕ e χ impresso sull'elegantissimo secchiello della cattedrale di Naxos⁷.

In ragione dei decori che caratterizzano la coppa di questo turibolo, i mascheroni e le ghirlande floreali in particolare, un confronto è possibile con l'esemplare da me visto sia nella chiesa dell'Annunciazione a Myrsini⁸, sia nella chiesa della Natività di Maria a Volax, entrambi a Tinos e che presenterò meglio in un prossimo futuro. A loro volta questi ultimi, del tipo architettonico, sono in relazione ai prototipi aulici realizzati nell'Italia centro-meridionale: si veda, per esempio, il turibolo della chiesa di San Giovanni Battista ad Appignano, oggi nella Galleria Nazionale delle Marche a Urbino⁹ e il turibolo del 1577 di Pasturo (Lecco), eseguito da un argentiere siciliano¹⁰.



Fig. 7. Argentiere greco (?) monogrammato N M, *Turibolo*, primi decenni del XIX secolo. Agapi, Chiesa di Sant'Agapito.

Giovanni Boraccesi
Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Del 1845 è un *Piatto da comunione* (Fig. 8), oggi nel Museo di Agapi, la cui forma “a mezzaluna”, avulsa da qualsiasi decoro, è stata da me riscontrata in altre chiese cattoliche di Tinos, di Rodi¹¹ e perfino della Terra Santa. A eseguire il piatto in esame fu un argenteo turco, come certifica il punzone con il tughra, il sigillo dei sultani ottomani, in uso dal 1844 al 1923¹², a cui si accompagna un altro indecifrabile, forse riferito alla città di produzione, ovvero Smirne o Costantinopoli. L'oggetto fu donato da tal Giorgio Sigala, un devoto cattolico di origine graca, come riferisce l'iscrizione: Αφιέρωμα Γεωργίου Σηγάλα 1845. Sempre il Museo di Agapi custodisce un ennesimo *Ostensorio* (Fig. 9), in cui è chiaramente ravvisabile lo stile eclettico; va probabilmente restituito a un argenteo italiano della seconda metà del XIX secolo affascinato dalle produzioni artistiche del passato. Ridondante è l'ornato che investe questo manufatto, in specie la raggiera arricchita da numerosi interventi plastici (angeli in adorazione) e dall'inserimento di false gemme. Tale ricchezza di ornamentazioni connota anche l'ostensorio di Steni¹³. Tuttavia la base, in argento sbalzato e finemente cesellato, parrebbe più antica (prima metà del XIX secolo?) forse da assegnare a un argenteo greco.



Fig. 8. Argenteo turco, *Piatto da comunione*, 1845. Agapi, Museo Parrocchiale.



Fig. 9. Argenteo greco (?) e argenteo italiano, *Ostensorio*, prima e seconda metà del XIX secolo. Agapi, Museo Parrocchiale.

Placide Poussielgue Rusand, attivo a Parigi dal 1847 al 1891¹⁴, fu l'autore del *Calice* (Fig. 10), tipico prodotto francese del XIX secolo molto diffuso. Le diverse suppellettili liturgiche realizzate in Francia (ostensori, patene, pissidi, croci d'altare, ecc.) affluirono copiose in Grecia all'indomani della sua liberazione dal dominio dell'impero ottomano (1832), a cui fece seguito una più ampia libertà di culto e un conseguente arrivo di ordini religiosi, d'oltralpe in particolare. Sulla base del calice, oltre ai consueti decori vegetali e ai simboli eucaristici dell'uva e del grano, sono presenti tre medaglioni con le raffigurazioni dell'Immacolata, dell'Ecce Homo e del Crocifisso. Ulteriori medaglioni, con la raf-

Giovanni Boraccesi
Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 10. Placide Poussielgue Rusand, *Calice*, post 1847. Agapi, Chiesa di Sant'Agapito.



Fig. 11. Argentiere francese, *Ostensorio*, metà del XIX secolo. Agapi, Museo Parrocchiale.

Giovanni Boraccesi
Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos

figurazione delle tre Virtù Teologali, decorano l'elegante sottocoppa a traforo. Al punzone di garanzia con la testa di Minerva, in uso dal 9 maggio 1838 fino al 1919, si accompagna, come detto, quello dell'autore siglato PP/R.

A questa temperie culturale appartiene anche un *Ostensorio* (Fig. 11), oggi nel Museo Parrocchiale. La base rettangolare, poggiante su quattro protomi angeliche, è abbellita da elementi vegetali e da una piastra con la raffigurazione dell'Agnello accovacciato sul libro con i sette sigilli. Il fusto cilindrico è decorato da elementi vegetali, da un cuore infiammato e da due teste angeliche. L'ampia raggiera in bronzo dorato presenta una teca centrale circondata da nubi e da testine di cherubini. Sul retro dell'ostensorio è riportata la scritta OUVRE APOSTOLICHE.

Tale tipologia, assai consueta in Francia, si rinviene anche nelle chiese isolate di Tinos: cito, per esempio, l'ostensorio del villaggio di Kechros (vedi più avanti).

Ai caratteri neogotici francesi s'ispira la successiva *Pisside* (Fig. 12) di evidente finezza esecutiva sia per l'uso della doratura, sia per gli smalti policromi. La base polilobata bordata di perline si arricchisce di tre quadrilobi a rilievo con figure smaltate, di pigne affiancate da pampini e di due corolle floreali; un motivo, questo, che torna a decorare il sottocoppa traforato sul cui coperchio insiste una croce apicale. Il fusto presenta un nodo a sfera schiacciata.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 12. Eugène Chevron e Jules Jamain, *Pisside*, post 1865. Agapi, Chiesa di Sant'Agapito.



Fig. 13. Argentieri veneziani, *Calice*, seconda metà del XVI secolo e seconda metà del XVII secolo. Kechros, Chiesa Madonna della Misericordia.



Fig. 14. Argentiere veneziano all'insegna della "Croze", *Calice*, fine del XVI-inizio del XVII secolo. Kechros, Chiesa Madonna della Misericordia.



Fig. 15. Giovacchino Grazioli, *Calice*, fine del XVIII-inizio del XIX secolo. Kechros, Chiesa Madonna della Misericordia.

Giovanni Boraccesi
Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 16. Argentiere turco, *Navicella*, prima metà del XIX secolo. Kechros, Chiesa Madonna della Misericordia.



Fig. 17. Joseph-Philippe-Adolphe Dejean, *Ostensorio*, 1847-1865. Kechros, Chiesa Madonna della Misericordia.

Il punzone di garanzia con la testa di Minerva obbliga a datare il manufatto dopo il 1838, mentre il marchio a losanga con la scritta CHEVRON permette di assegnarlo all'atelier degli argentieri Eugène Chevron e Jules Jamain attivi a Parigi dal 1865 al 1879¹⁵ e, dunque, a restringerne l'esecuzione entro quest'arco cronologico.

Passando alla raccolta degli argenti liturgici della chiesa di Kechros, dedicata alla Madonna della Misericordia, questa si apre con due calici in bronzo e argento, interessanti modelli di produzione veneziana elaborati a cavallo fra il Cinque e il Seicento.

Il primo *Calice* (Fig. 13), presenta una base gradinata, movimentata da filettature e da cornicette vegetali. La decorazione del piede, come quella del nodo ovale ed entrambi in bronzo fuso e dorato, è costituita da motivi ad arabeschi, in particolare nastri intrecciati includenti singole foglie stilizzate; un gusto, questo, che affascinò i laboratori orafi dell'Occidente. A voler solo considerare l'area delle Cicladi, un confronto stilistico è possibile con il calice della chiesa di Karkados¹⁶ e con l'altro della cattedrale di Naxos¹⁷. Il semplice sottocoppa, invece, dorato al mercurio e probabilmente di recupero, accoglie la coppa svasata che daterei alla seconda metà del XVII secolo. Qui ho rilevato il punzone di San Marco con la testa del leone alato e quello dell'argentiere, purtroppo indistinguibile a causa della consunzione.

Il secondo *Calice* (Fig. 14), in ragione della morfologia e dei decori che connotano la base e il nodo, richiama quello prima analizzato. Il sottocoppa è ricordato alla coppa da una serie di foglie frastagliate e traforate realizzate con particolare cura. Sulla coppa è impresso il punzone di Venezia, ovvero il leone di San Marco, e quello della bottega posta all'insegna della "Croze", in cui per lungo tempo operarono diversi maestri

Giovanni Boraccesi
Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

argentieri¹⁸. Il motivo delle foglie che ingentilisce il sottocoppa contraddistingue anche il calice del duomo di Colonia Veneta¹⁹.

Merita una particolare sottolineatura un *Calice* (Fig. 15) di neoclassica raffinatezza che il romano Giovacchino Grazioli (1755-1826), figlio dell'argentiere Giuseppe (1717-1792)²⁰, realizzò tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento. Esso è marchiato con il punzone camerale di Roma (le chiavi incrociate sotto l'ombrellino) e con quello dell'autore evidenziato dalle lettere GG in campo ovale, lo stesso utilizzato dal padre fin dal 1749. Il calice si sviluppa su una base gradinata decorata da una fascia di foglie lanceolate e da un'altra di foglie orizzontali intrecciate a un nastro. La superficie del piede è guarnita da festoni penduli eseguiti a sbalzo. Il nodo a vaso è decorato da elementi ornamentali fin qui descritti e dal classico motivo del "cane corrente". Questo medesimo orna-



Fig. 18. Argentiere greco o turco, *Calice*, circa 1865-1870. Kechros, Chiesa Madonna della Misericordia.



Fig. 19. Argentiere italiano, *Pisside*, seconda metà del XIX secolo. Kechros, Chiesa Madonna della Misericordia.

to si ritrova nel sottocoppa. Il calice è molto simile all'esemplare della chiesa di San Carlo ai Catinari a Roma, eseguito tra il 1799 e il 1801²¹, e, lo anticipo in questa sede, a quello conservato nel Museo del Vescovado a Xinara (Tinos).

Una particolare tipologia di *Navicella* (Fig. 16), forse desunta da esemplari aulici di matrice veneziana che certo non mancarono in quest'area della Grecia, prese il sopravvento nei primi decenni del XIX secolo grazie all'attività di maestri autoctoni o turchi operanti nelle più ricche città dell'impero ottomano, vale a dire Costantinopoli e Smirne. La navicella, estremamente lineare, è molto simile all'esemplare conservata nella chiesa di San Nicola di Bari del capoluogo Tinos²².

Come già rilevato, un consistente incremento di argenti liturgici di manifattura francese destinati ad arredare le chiese cattoliche di Grecia si ebbe per tutto

Giovanni Boraccesi
Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 20. Argentiere veneziano, *Navicella*, primo ventennio del XIX secolo. Potamia, Chiesa Madonna del Carmelo.

l'Ottocento. Ne è nuova testimonianza questo ragguardevole *Ostensorio* (Fig. 17) come certifica il punzone di garanzia con la testa di Minerva affiancato a quello dell'argentiere Joseph-Philippe-Adolphe Dejean, operante a Parigi tra il 1846 e il 1865 al numero 24 Parvis Notre-Dame²³. Di tipo analogo sono gli altri suoi ostensori diffusi in Francia e resi noti dalla compulsazione degli inventari del Ministero della Cultura²⁴. Sulle due facciate principali della base, sorretta da volute, si individua da un lato il triangolo radiato con l'occhio dell'Onniveggente, dall'altro l'Angello accovacciato sul libro con i

Giovanni Boraccesi
Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos



Fig. 21. Argentiere greco, *Calice*, prima metà del XIX secolo. Potamia, Chiesa Madonna del Carmelo.



Fig. 22. Argentiere francese, *Calice*, post 1838. Potamia, Chiesa Madonna del Carmelo.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 23. Argentiere turco, *Turibolo*, ante 1844?.
Potamia, Chiesa Madonna del Carmelo.



Fig. 24. Argentiere turco, *Lampada pensile*, ante 1844?.
Potamia, Chiesa Madonna del Carmelo.

Giovanni Boraccesi
Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos

sette sigilli. Sulla sommità del nodo, arricchito da due teste di angeli, si erge la ricca raggiera, il cui ricettacolo è circondato dai simboli eucaristici. Un simile ostensorio è nel Museo di Agapi (vedi sopra).

Il susseguente *Calice* (Fig. 18) è il frutto dell'assemblaggio di più pezzi databili al XIX secolo, qualcuno di reimpiego forse a seguito di un intervento di "restauro". La base, l'unica interessata da ornamentazioni, presenta una fascia di minuti baccelli mentre la superficie è decorata da un repertorio di piante vegetali stilizzate. Sotto il piede è incisa la seguente iscrizione: P. I^oAN(N)ES CARICHIOP(OULO)S. CAP.^{LIS}CHIE. Da quando mi comunica padre Marco Foscolo che ringrazio, Giovanni Charikiopoulos fu segretario capitolare tra il 1865 e il 1870 nonché parroco di entrambe le chiese di Kechros e Steni; forse in quest'ultima località, che peraltro diede i natali al nostro ecclesiastico, fu destinato il calice. L'ultimo argento di questa chiesa mariana è una semplice *Pisside* (Fig. 19), di produzione ormai seriale e connotata da decorazioni a stampo. Va assegnata a una manifattura italiana di fine Ottocento.

È dedicata alla Madonna del Carmelo la chiesa del villaggio interno di Potamia; tutta l'argenteria qui rinvenuta è databile al XIX secolo.

Il primo reperto è riferito a una *Navicella* (Fig. 20) costituita da una base circolare bordata di perline. Il fusto, dalla struttura movimentata, regge la coppa decorata da piccole foglie lanceolate e da perline. Lo sportello, decorato da vari elementi fitomorfi di gusto *rocaille*, è sovrastato da una croce greca a giorno; all'estremità è saldata una piccola colomba a fusione che in principio serviva ad agganciare la catenella, oggi ridotta a pochi anelli, fissata sul sottostante bordo della coppa.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 25. Argentiere turco, *Lampada pensile*, ante 1844?. Potamia, Chiesa Madonna del Carmelo.

L'opera è frutto della committenza di un aristocratico locale poiché qui è inciso uno stemma coronato e inquartato: in alto a sinistra una bilancia, a destra un animale rampante; in basso a sinistra un altro animale rampante, a destra un giglio.

La tipologia di questo manufatto è comune a quelli prodotti a Venezia in età barocca, a cui evidentemente si ispirarono gli argentieri levantini; difatti diversi esemplari sono stati a oggi rinvenuti a Steni, a Kechros, ad Agapi, a S. Nicola di Tinos. Dei tre punzoni impressi sulla navicella in argento, probabilmente da assegnare a un argentiere veneziano del primo ventennio dell'Ottocento, non tutti sono di facile lettura: una sigla MA, un animale andante verso destra (leone?), forse una lettera Z. Il cucchiaino in dotazione alla navicella, ragionevolmente di recupero, è di manifattura turca come attesta il punzone del tughra in uso dal 1844 al 1923.

Il successivo *Calice* (Fig. 21) è connotato da un orlo polilobato e da una fila di perline che cinge la parte inferiore del collo. Movimentato è il fusto con nodo a pera mentre il sottocoppa è decorato da un elegante motivo a palmette lanciformi e dall'iterazione di ciuffi di volute nel bordo superiore. Per via dell'assenza dei punzoni, l'oggetto non è di facile classificazione, tuttavia sono propenso a datarlo alla prima metà dell'Ottocento e ad assegnarlo a un maestro greco.

Il secondo *Calice* (Fig. 22), provvisto di patena, fu realizzato in Francia dopo il 9 maggio 1838 come attestano i punzoni di garanzia con la testa di Minerva

e quello con la figura del granchio (*crabe*) valido per i dipartimenti²⁵; purtroppo non è impresso il punzone dell'argentiere. Sulla base, fra decori vegetali, sono sbalzati tre medaglioni ovali che rappresentano la Lavanda dei piedi, Gesù nel Getzemani e la Crocifissione; nel sottocoppa, altri tre medaglioni con le teste di Gesù, di Pietro e di Paolo. Numerosi ormai sono gli esemplari analoghi da me rinvenuti sul territorio ellenico, in modo particolare nella cattedrale di Naxos e nelle diverse chiese dell'isola di Tinos; anche la chiesa dell'Immacolata Concezione di Volos ne conserva alcuni, ma questi li esporrò in altra occasione.

Pur mancando qualsiasi appiglio documentario, come pure le punzonature, questo *Turibolo* (Fig. 23), assieme alle tre lampade pensili descritte più innanzi, va stilisticamente assegnato alla mano di un argentiere turco del primo Ottocento (ante 1844?); in questo manufatto si riconoscono i caratteri peculiari della fantasia decorativa sei-settecentesca dei laboratori veneziani.

Giovanni Boracesi
Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Su una base circolare e baccellata si erge il braciere decorato da cartelle ovali includenti singoli steli di fiori. Analogo decoro contraddistingue la cupola traforata. Il sapore orientaleggiante del pezzo si percepisce ancor più nel cupolino apicale sovrastato da crocetta. Tale manufatto è analogo a quello conservato nella chiesa di San Giovanni a Komi (Tinos), come avrò modo di evidenziare in un prossimo futuro. Pressappoco di tipo analogo sono i motivi naturalistici che connotano le successive *Lampade pensili* (Figg. 24 - 25), peraltro stilisticamente prossime a quelle di Chatziràdos²⁶ e ad altre disseminate negli edifici di culto di Tinos. Con questo mio ennesimo contributo termina un altro viaggio inedito di storia e di cultura, nella fattispecie quello concernente queste tre piccole comunità cattoliche, da secoli sedimentate nel proprio territorio isolano.

Giovanni Boraccesi
Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

NOTE

¹ G. BORACCESI, *Rapporti tra la Grecia e l'Occidente europeo negli argenti della Cattedrale di Naxos*, in «Arte Cristiana», n. 863, marzo-aprile 2011, pp. 131-144; *Idem*, *A Levante di Palermo. Argenti con l'aquila a volo alto nell'isola greca di Tinos*, in «OADI», n. 4, dicembre 2011, pp. 60-67 (www.unipa.it/oadi/rivista); *Idem*, *Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Aetofolia, Kalloni, Karkados, Smardakito e Vrissi*, in «OADI», n. 10, 2014 (www.unipa.it/oadi/rivista); *Idem*, *Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Chatziràdos, Koumàros, Kròkos e Steni*, in «OADI», n. 12, dicembre 2015 (www.unipa.it/oadi/rivista); *Idem*, *Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: la chiesa di San Nicola di Bari a Chora e il Palazzo Vescovile*, in «OADI», n. 13, giugno 2016 (www.unipa.it/oadi/rivista).

² L. RUSSO, *Sant'Agapito Martire*, <http://www.santiebeati.it>.

³ M. ΦΩΣΚΟΛΟΣ, *To Αγάπι*, Τήνος 2008.

⁴ I. ΓΚΕΡÉΚΟΣ, *Σκεύη ιερά τω Θεώ ανατεθειμένα*, Τήνος 2010, p. 28.

⁵ J.M. SAUGET, *Santa Giuliana di Nicomedia vergine e martire*, <http://www.santiebeati.it>.

⁶ Il grosio, o piastra, fu l'unità monetaria utilizzata durante l'impero Ottomano dagli abitanti greci di Costantinopoli, di Smirne e di Cipro.

⁷ G. BORACCESI, *Rapporti tra la Grecia e l'Occidente europeo...*, 2011, p. 141.

⁸ I. ΓΚΕΡÉΚΟΣ, *Σκεύη ιερά τω Θεώ ανατεθειμένα*, Τήνος 2010, p. 40.

⁹ B. MONTEVECCHI, *Tra Quattro e Cinquecento*, in G. BARUCCA-B. MONTEVECCHI, *Atlante dei Beni Culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni Artistici Oreficerie*, Cinisello Balsamo 2006, pp. 155-156.

¹⁰ O. ZASTROW, *Antichi e unici argenti siciliani in Valsassina. La confutazione di errati giudizi storico-artistici sugli argenti di Pasturo*, in «Archivi di Lecco e della Provincia». A. XXVIII, aprile giugno 2005, p. 45.

¹¹ G. BORACCESI, *Argenti della liturgia cattolica nella cattedrale di Rodi*, in «Arte Cristiana», n. 879, 2013, p. 445. Simili reperti sono stati da me analizzati anche nel Museo della Custodia Francescana di Terra Santa a Gerusalemme.

¹² J. DIVIS *I marchi negli oggetti d'argento*, La Spezia 1989, p. 234 n. 1982; Tardy, *Poinçons d'argent*, Paris, p. 407.

¹³ G. BORACCESI, *Una sinfonia di argenti...*, 2016.

¹⁴ C. ARMINJON-J. BEAUPUIS-M. BILIMOFF, *Dictionnaire des poinçons de fabricants d'ouvrages d'or et d'argent de Paris et de la Seine*, t. II, 1838-1875, Paris 1994, p. 321 n. 3550.

¹⁵ C. ARMINJON-J. BEAUPUIS-M. BILIMOFF, *Dictionnaire des poinçons de fabricants d'ouvrages d'or et d'argent de Paris et de la Seine*, t. II, 1838-1875, Paris 1994.

¹⁶ G. BORACCESI, *Una sinfonia di argenti...*, 2016.

¹⁷ G. BORACCESI, *Rapporti tra la Grecia e l'Occidente europeo...*, 2011, p. 132.

¹⁸ P. PAZZI, *I punzoni dell'argenteria veneta*, Venezia 1992, p. 163, n. 543, p. 222.

Giovanni Boraccesi
Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

¹⁹ G. MARIACHER, scheda n. 25, in *Oggetti sacri del secolo XVI nella diocesi di Vicenza*, catalogo della mostra (Vicenza, 29 agosto-9 novembre 1980), a cura di T. Motterle, Vicenza 1980, p. 27.

²⁰ A. BULGARI CALISSONI, *Maestri argentieri gemmari e orafi di Roma*, Roma 1987, pp. 239-240.

²¹ A.M. PEDROCCHI, *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo*, Roma 2010, p. 116.

²² G. BORACCESI, *Una sinfonia di argenti...*, 2016.

²³ C. ARMINJON-J. BEAUPUIS-M. BILIMOFF, *Dictionnaire des poinçons...*, 1994.

²⁴ http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/palissy_fr?

²⁵ J. DIVIS, *I marchi negli oggetti...*, 1989, p. 171 n. 1340.

²⁶ G. BORACCESI, *Una sinfonia di argenti...*, 2016. Non mi è stato possibile verificare l'esistenza di punzoni sulla terza lampada perché sospesa sull'altare maggiore.

Giovanni Boraccesi
Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

1834-37: "IL VAPORE" E LA MODA A PALERMO

DI LEONARDO PISCIOTTA

Le prime pubblicazioni di moda, fin dal XVIII secolo, si ricollegano a quel giornalismo galante e letterario, rivolto ad un pubblico di donne o costituito per donne ben dotate di strumenti culturali. Rifacendosi a questa eredità, alla fine del XVIII secolo alcuni giornali riservati al gentil sesso, tra la novella, l'aneddoto e il "varietà", cominciarono ad inserire la rubrica di moda, scommettendo non senza rischi su un pubblico di lettrici ancora ristretto. Il "Cabinet des Modes", nato nel 1785 e pubblicato fino al 1793, può essere considerato il precursore delle numerose testate che di lì a poco nacquero sia in Francia che in tutta Europa. In Italia il primo giornale illustrato di moda sarà il "Giornale delle Dame e delle Mode di Francia", pubblicato per la prima volta nel luglio 1786 presso la stamperia Pirola di Milano, un anno dopo la comparsa del "Cabinet" francese e di cui segue palesemente il modello. Il periodico femminile costruito intorno al figurino di moda diverrà soprattutto un'impresa redditizia per il settore editoriale e, su imitazione delle pubblicazioni francesi, anche in Italia si avrà un abbondante incremento della stampa di moda¹. Per tutto il Settecento e l'Ottocento (come anche nella prima metà del secolo successivo) la Francia si fa portavoce di tendenze e da Parigi sopraggiungono tutte le proposte della "moda ufficiale" attraverso pubblicazioni che, oltre a riportare i resoconti di balli e serate all'opera, descrivono le *toilettes* delle principesse e delle nobildonne presenti ai principali eventi mondani, paladine del gusto estetico ottocentesco. Le riviste divengono una vera e propria opportunità per le donne del ceto borghese che, attraverso i figurini di moda e le riproduzioni a poco prezzo, possono aggiornarsi sulle nuove fogge e rinnovare i loro guardaroba. Il figurino inoltre divenne per sarte e modiste lo schema su cui basarsi per la riproduzione degli abiti più in voga così che, in un momento in cui le trasformazioni delle fogge si avviavano verso una sempre più rapida velocizzazione rispetto a quelle del passato e il conseguente fenomeno "moda" prendeva il sopravvento, potevano venire incontro alle richieste di una sempre più esigente clientela locale. Nella seconda metà del secolo il figurino divenne una vera e propria forma pubblicitaria e consentì l'acquisto per corrispondenza del modello raffigurato, da realizzare facilmente tra le mura domestiche². Negli anni '30 dell'Ottocento anche a Palermo nascono alcune riviste rivolte ad un pubblico femminile. Tra queste, oltre al "Passatempo per le dame" già ampiamente analizzato in altra sede³, "Il Vapore" (Fig. 1) si distingue per l'attenzione dedicata alla moda. La rivista, pubblicata presso la stamperia di Domenico Lao a Palermo, attraverso i figurini ci offre un prezioso documento per gli studi di storia del costume così da registrare dettagliatamente il mutamento del gusto avvenuto nella moda francese in quegli anni e la diffusione di tali fogge anche in Sicilia. L'osservazione delle



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

immagini di moda, i relativi commenti analitici e i possibili riscontri con esemplari coevi di abiti conservati, sono le principali fonti per lo studio dell'abbigliamento e dei suoi mutamenti avvenuti in periodi più o meno lunghi e, al tempo stesso, un notevole supporto alle ricerche che si indirizzano ad un più circoscritto ambito locale.

Le notizie di attualità, che già nel "Passatempo" trovavano spazio nella sezione detta "Varietà", ne "Il Vapore" si ritrovano in molteplici trafiletti dai titoli più svariati. L'espedito di raccogliere curiosità varie provenienti da ogni parte e i relativi commenti dei cronisti, era difatti una forte attrazione e diletto per le lettrici più fedeli e possono ben considerarsi i precursori della odierna stampa scandalistica. Tra gli articoli dedicati all'arte, alla letteratura, al teatro si ritrovano inoltre svariati consigli di bellezza, come ad esempio per quelle dame che vogliono mantenere un incarnato simile all'avorio o allontanare il più possibile la formazione delle rughe, «quei solchi con cui il tempo rivendica i suoi diritti e che sono loro continuo ricordo della loro vita trascorsa»⁴. Altre argomentazioni di varia natura, definite di frequente "filosofiche", rispecchiano tuttavia la condizione femminile della prima metà dell'Ottocento, come l'importanza di occupare uno dei dignitosi ruoli sociali tra cui, per una donna dell'epoca, la vita matrimoniale è l'ispirazione principale: «Le donne sono le lettere di grazia date dalla creazione per felicitare il sesso mascolino. Le maritate sono già pervenute al loro indirizzo; le zitelle non ebbero per anche la direzione; e quelle che restano sempre nubili, le zitelle, sono quelle lettere che per difetto d'indirizzo non potranno essere consegnate e rimangono negli scaffali della posta»⁵.

La sezione "Mode" (Fig. 2) accompagna puntualmente i figurini che, nonostante venissero stampati a Palermo⁶, erano ripresi più o meno regolarmente dalle più diffuse pubblicazioni francesi. Come in tutte le riviste di moda coeve, francese è il lessico utilizzato di frequente sui figurini de "Il Vapore" nelle didascalie dei modelli e dei molteplici orpelli (le descrizioni erano invece tradotte nella sezione che accompagnava il figurino). Al di là di ogni patriottismo, l'Italia aveva infatti subito da Luigi XIV in poi l'influenza di inevitabili francesismi così come il francese era la lingua privilegiata dalla nobiltà e dall'alta borghesia, motivo che contribuiva a definire ogni parte dell'abbigliamento femminile con l'idioma d'oltralpe; i termini inglesi invece, d'altro canto, venivano utilizzati di norma per definire numerose parti dell'abbigliamento maschile⁷. Le quattro annate della rivista qui esaminate (1834-37) ci offrono un piccolo percorso di storia della moda attraverso le immagini allegate. Le rilevanti alterazioni delle fogge degli abiti femminili tuttavia erano già avvenute negli anni compresi tra il 1820 e il 1824, quando erano stati abbandonati i tagli delle vesti all'altezza del seno, emblema degli stili Directorio e Impero, per un ritorno della vita nel punto naturale. Dal 1834 al 1837 non si registrano invece particolari sconvolgimenti dei modelli femminili e le parti fondamentali dell'abito sono quelle che rimangono più o meno stabili: il corpetto mantiene la linea aderente e sagomata al busto e presenta il taglio dritto in vita per gli abiti da giorno e a punta per quelli destinati ad un uso da sera o più elegante. Saranno certi particolari della modellistica a presentare alcuni cambiamenti come ad esempio la circonferenza delle vesti che anno dopo anno acquisisce maggiore ampiezza. Inoltre la ricomparsa di elementi costrittivi, già aboliti dal precedente stile Impero, quali lo stretto corsetto, permettono il ritorno alla vita sottile e ad un conseguente rigonfiamento dei fianchi, che sarà in maggiore aumento nel corso degli anni successivi al 1824 ma ancora più rapidamente dal 1830 a seguire. L'occultamento del

Leonardo Pisciotta
1834-37: "Il Vapore" e la moda a Palermo



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

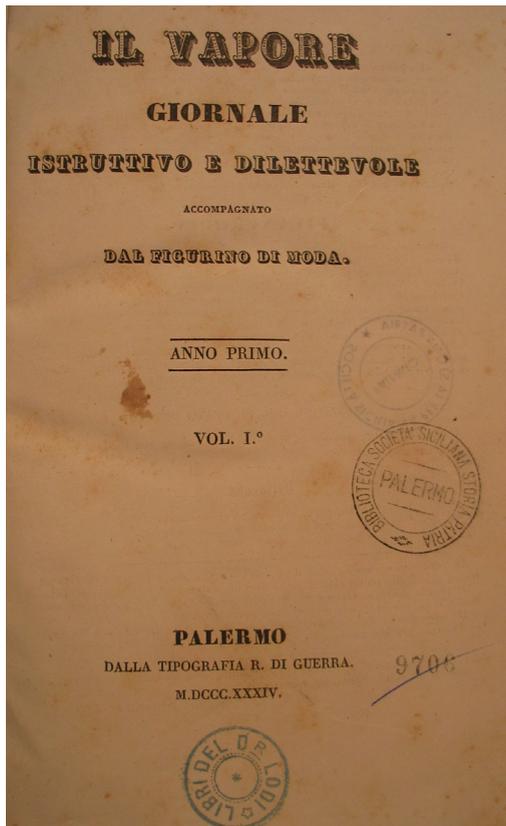


Fig. 1. "Il Vapore", 10 gennaio 1834.

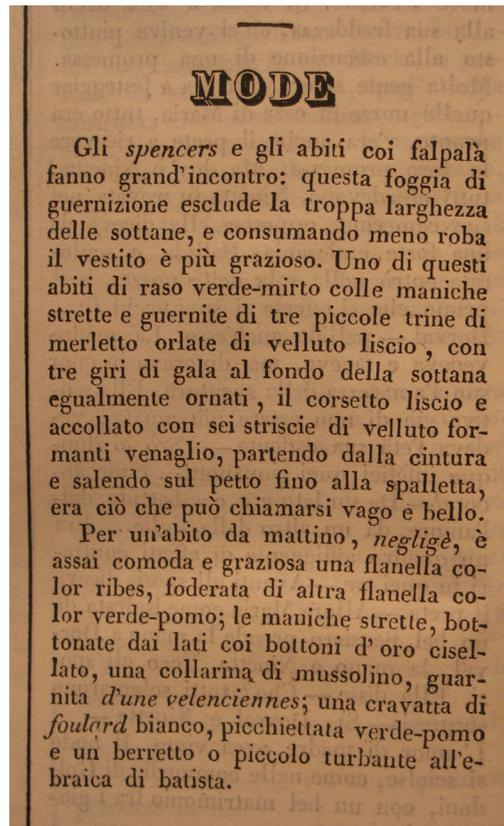


Fig. 2. "Il Vapore", 10 dicembre 1836.



Fig. 3. "Il Vapore", 10 gennaio 1834, figurino n. 1 (part.).

le monumentali crinoline degli anni 1850-60). Solo rare volte il cambiamento implicava la linea dell'abito e la struttura simbolica di base era costantemente arricchita di significati aggiunti, affidati soprattutto ai materiali, alle decorazioni e agli accessori, di natura effimera e soggetti al gusto del momento ed è così che le maniche assurgono

Leonardo Pisciotta
1834-37: "Il Vapore" e la moda a Palermo





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 4. "Il Vapore", 10 marzo 1834, figurino n. 3.



Fig. 5. "Il Vapore", 10 settembre 1834, figurino n. 9.

Leonardo Pisciotta
1834-37: "Il Vapore" e la moda a Palermo

al valore di un vero e proprio elemento decorativo (Figg. 3 - 4). L'abbondanza era principalmente raccolta sull'attaccatura della spalla, posizionata più in basso rispetto al punto naturale, artificio che meglio evidenziava la forma triangolare del busto che in questi anni si stringe ulteriormente (Fig. 5). I complessi rigonfiamenti delle maniche *à gigot* raggiungono il punto massimo intorno al '35, quando la gonna acquista maggiore volume in larghezza, arricchendosi alla vita di increspature e di più esagerati fronzoli oltre che ad una più considerevole lunghezza (che adesso ricopre interamente le scarpe). L'eccesso raggiunto dalle nuove fogge non passò inosservato in numerosi scritti critici o satirici dell'epoca⁹, e anche dalla rivista palermitana che non manca di sottolinearne in più occasioni gli eccessi raggiunti, considerando «desse [...] di cattivo incomodo per la loro grandezza e, se non si pensa d'accorciarle, noi udiremo molte Belle minacciar di ribellarsi contro la moda»¹⁰. Le dame palermitane vestivano secondo le mode di Parigi. I figurini pubblicati dal "Passatempo" e da "Il Vapore" furono certamente i modelli per le loro *mises* che, effettuate con perizia e tempestività da modiste e da accreditate sartorie locali, abbiamo oggi la fortuna di osservare. La collezione Piraino¹¹ a Palermo custodisce alcuni esemplari di *toilettes* femminili realizzate tra il 1830 e il 1840 che per molti aspetti sono riconducibili al periodo delle fogge riprodotte sui figurini allegati alla rivista palermitana. Tra questi merita l'attenzione un *abito da passeggio*¹² di manifattura siciliana in *taffetas* verde marcio con effetto marezzato (Fig. 6). Il corpino è sagomato al busto, grazie a numerose *pences* che ne evidenziano l'aderenza, e riporta sul mezzo davanti un supporto



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

verticale che crea un motivo riecheggiante la stecca dei busti cinquecenteschi e che si inserisce in quei *revivals* storici presenti sulle vesti della prima metà del XIX secolo. Le maniche sono di larga fattura, con copiosa increspatura alla pala e l'ampiezza si riassume nella parte iniziale dell'alto polso. Il punto vita è alto e la gonna, che si allarga a campana, presenta sul basso un motivo decorativo che gira in circonferenza ottenuto mediante un doppio tralcio di foglie imbottite realizzate nello stesso tessuto. Il modello è molto raro, visto anche il buono stato di conservazione, e si inserisce in pieno nello stile Restaurazione, sia per la modellistica, che riecheggia motivi medievali, sia per la presenza del tralcio di foglie, motivo ricorrente (in diverse forme o dimensioni) in molte fogge realizzate tra il 1830 e il 1835 riscontrabili nei figurini coevi e in quelli della rivista siciliana (Fig. 7). Il movimento romantico diffuse nella cultura borghese europea una moda storicista che si manifestò attraverso la letteratura, l'opera lirica, il teatro, le arti figurative, l'architettura. Dal Medioevo al tardo Rinascimento, tutto era divenuto un'enorme fonte di ispirazione per la creatività moderna e per la moda. A questa tendenza che predilige rimandi storicistici è palesemente riconducibile un altro *abito da pomeriggio o da passeggio* (Fig. 8) della collezione Piraino che, pur presentando dei rimaneggiamenti al corpetto effettuati in momenti successivi (il corpetto è stato modificato a punta nella parte anteriore e posteriore) presenta sulle maniche e sul collo ranghi di volani

Leonardo Pisciotta
1834-37: "Il Vapore" e la moda a Palermo



Fig. 6. Manifattura siciliana, 1830-33 ca., *abito da passeggio*, Palermo, collezione R. Piraino.



Fig. 7. "Il Vapore", figurino n. 10, 10 ottobre 1934.





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 8. Manifattura siciliana, 1836-48 ca., *abito da passeggio*, 1836-48 ca., Palermo, collezione R. Piraino.



Fig. 9. Manifattura siciliana, 1835-36 ca., *abito da passeggio*, Palermo, collezione R. Piraino.

Leonardo Pisciotta
1834-37: "Il Vapore" e la moda a Palermo

frastagliati di chiaro stampo neo-medievale, riportati in auge in Francia in pieno clima di Restaurazione intorno al 1829-30 dalla Duchessa di Berry¹³.

I complessi rigonfiamenti delle maniche raggiungono il culmine intorno al '35, quando la gonna acquista ulteriore volume in larghezza tramite maggiori increspature alla vita e più esagerati ornamenti, ma inizieranno a ridursi in maniera consistente nel periodo appena successivo. Tipologie meno imponenti vennero riservate alle sole vesti da casa, come riporta anche il periodico siciliano: «I giornali francesi annunziano come un arnese che avrà corso tra poco nel regno della moda certe mezze maniche destinate a scemare l'incomodo delle maniche enormemente grandi, che si costumano presentemente. Queste mezze maniche, le quali però non sono ammesse che dalla *toilette* familiare, vanno dal gomito al polso. Sono tagliate per modo da potersi allacciare ne' lati e da chiudere, lasciando tuttavia che si veggia la manica dell'abito»¹⁴. In seguito anche sugli abiti riservati ad altre occasioni la parte alta delle maniche comincia ad appiattirsi e l'ampiezza, come suggerisce le gusti neo-medievali imperanti nel periodo romantico, scende verso il basso. Rientra in questo filone un *abito da passeggio* (Fig. 9) della collezione Piraino, realizzato in broccatello di seta celeste a motivi giallo oro. Sulle maniche, che esibiscono una linea meno ampia rispetto all'esemplare precedente, sono presenti dei motivi decorativi cosiddetti "a braccialetto" mentre la parte terminale è gonfia e rifinita da raffinati polsini. I rigonfiamenti *à bracialets* delle maniche si ritrovano sugli abiti realizzati dal 1820 e permangono successivamente per essere ripresi ancora una volta tra i motivi decorativi di quelli realizzati dopo il '34, quando la manica si avvia verso una più rilevante semplificazione della modellistica, come riportano anche alcuni figurini del '35 e del '36 (Figg. 10 - 11). L'ampiezza estrema della manica tuttavia si manterrà su pellegrine e soprabiti che esibiranno ancora le linee degli anni precedenti (Fig. 12).

L'immagine della donna ottocentesca proposta attraverso gli inserti pubblicitari, i figurini, le stampe, è quella di una indossatrice statica e silenziosa, abbigliata fino all'ultimo dettaglio e immersa il più delle volte in un ambiente emblematicamente femminile,



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 10. "Il Vapore", 10 maggio 1836, figurino n. 42.



Fig. 11. "Il Vapore", 10 novembre 1836, figurino n. 50.



Fig. 12. "Il Vapore", 10 novembre 1836, figurino n. 51 (part.).



Fig. 13. "Il Vapore", 20 novembre 1835, figurino 32 (part.).

Leonardo Pisciotta
1834-37: "Il Vapore" e la moda a Palermo

secondo un copione codificato¹⁵. Il copione degli orpelli prevede in più una serie di accessori che completano le *toilettes* delle dame eleganti, illustrati dai figurini fino all'ultimo dettaglio. "Il Vapore" dedica un grandissimo interesse alla miriade di



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 14. Manifattura siciliana, 1835-40 ca., *scarpino da giorno femminile*, Palermo, collezione R. Piraino



Fig. 15. Manifattura siciliana, 1835-40 ca., *porte-bouquet*, Palermo, collezione R. Piraino.



Fig. 16. Manifattura siciliana, 1836 ca., *gilet*, Palermo, collezione R. Piraino.

copricapi prescritti alle signore raffinate le quali rappresentano il proprio decoro con «il pudore nelle cappotte allacciate fino alla gola»¹⁶. Il carattere estroso della moda, che dal gusto aristocratico si diffonde in quello borghese, si dimostra già in questi anni con l'ampiezza e la ricchezza dei turbanti, tra cui quelli realizzati in blonda «che stanno bene al viso ed hanno una leggerezza che da nessuno può essere imitata»¹⁷, ma trova la sua più clamorosa affermazione nella miriade di cappelli realizzati soprattutto in paglia di riso (Fig. 13).

La sezione degli accessori della collezione Piraino comprende un consistente numero di oggetti ascrivibili al terzo decennio dell'Ottocento. Tra questi merita l'attenzione una *scarpa da sera* in pelle di capretto blu e tela (Fig. 14) che, per l'assenza di tacco e il tipo di rifinitura (nastro di seta a cocche legate), è pienamente ascrivibile al periodo suddetto¹⁸. Tra gli accessori è bene annoverare anche un raffinato *porte-bouquet* in oro, madreperla e topazi rosa, piccolo capolavoro di arte orafa siciliana (Fig. 15). Il manufatto riporta uno spillone al centro della corolla, a cui fissare il mazzolino di fiori freschi, e all'estremità del manico reca invece una catenella con anello che consentiva alla dama di non lasciarlo sciogliere dalle mani durante il ballo.

Le illustrazioni del "Vapore" riservano ampio spazio anche all'abbigliamento maschile che già negli anni '30 dell'Ottocento si era orientato verso tenute semplici e funzionali. La delicata cromia degli abiti di seta e di velluto che aveva caratterizzato il primo trentennio del XIX secolo adesso era stata sostituita dall'uniformità dei toni scuri. In contrapposizione con la passata moda di corte spazzata dall'ondata rivoluzionaria, la praticità riservata in passato all'abbigliamento delle classi

Leonardo Pisciotta
1834-37: "Il Vapore" e la moda a Palermo



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

popolari aveva acquistato infatti fin dal primo decennio dell'Ottocento un valore di prestigio poiché i momenti salienti della vita del nuovo borghese adesso non si consumavano nei salotti ma in negozio, in amministrazione, in ufficio, luoghi che in antica tradizione erano associati ad un vestiario piuttosto semplice¹⁹. In un simile contesto va ricordato come la “nuova aristocrazia” borghese, già nella prima metà dell'Ottocento, avesse sostituito come *élite* la nobiltà di corte del secolo precedente e come avesse avvertito immediatamente la necessità di adottare dei comportamenti aristocratici quali forme di distinzione. Da qui il diffondersi di galatei e di manuali di buone

maniere che, già apprezzati da un pubblico femminile, si rivolsero anche agli uomini per la formazione del vero *gentleman* e per una scrupolosa attenzione ai gesti, alle parole e, forse più di ogni altra cosa, all'abbigliamento²⁰. Nel decennio degli anni '30 l'abito maschile assume un rigonfiamento sui fianchi e sulla parte anteriore, come era avvenuto per le vesti femminili. Per assottigliare la figura si impiegano spesso dei busti e lo slancio della linea viene evidenziato dalle maniche dell'abito che ora si presentano più increspate rispetto agli anni precedenti. Sotto l'uniformità di fogge e di colori che la moda borghese impone all'abbigliamento maschile, le differenze di classe e di censo si manifesteranno tramite dettagli quali la perfezione e la maestria del taglio, la qualità dei materiali e il gusto per stoffe dalle gradazioni rigorosamente scure²¹. Le sole stravaganze consentite ad un abbigliamento estremamente composto saranno invece esclusivamente riservate ai *gilets*, realizzati abitualmente in tessuti contrastanti rispetto a quelli dell'abito e contrassegnati da colori vivaci. E' intorno al '33-36 che, parallelamente all'uso di modelli più severi, si assisterà ad una maggiore diffusione di questi capi, come si ricava anche dagli articoli di moda e da alcuni esemplari presenti nella collezione Piraino. Tra questi un chiaro esempio è il *Gilet* in broccato di seta rosso (Fig. 16), con fodera di rasatello di cotone e imbottitura in ovatta che presenta l'abbottonatura ad un petto e il collo sciallato, trovando chiare affinità coi figurini maschili della rivista (Fig. 17) pubblicati tra il '34 e il '37, epoca a cui è indubbiamente ascrivibile il capo. I colori del *gilet* rimasero ancora per qualche decennio l'unica sopravvivenza dell'estrosità degli abiti, prima dell'avvento decisivo del nero e di un più severo rigorismo che caratterizzerà a lungo il guardaroba maschile.



Fig. 17. “Il Vapore”, 20 febbraio 1836, figurino n. 38 (part.).

Leonardo Pisciotta
1834-37: “Il Vapore” e la moda a Palermo



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

NOTE

¹ Per soddisfare le esigenze di un pubblico femminile divenuto sempre più numeroso ed attentissimo alle ultime novità, una grande quantità di riviste vede la luce nella prima metà del XX secolo. Oltre al successo del già ricordato milanese “Giornale delle Dame e delle Mode di Francia” e al prestigio raggiunto dal fiorentino “Toilette” (che, nato già nel 1770 e pur rivolgendosi ad un pubblico femminile, rispetto alle pubblicazioni coeve non presentava ancora sezioni legate esclusivamente alla moda se non per alcuni sporadici riferimenti), “Il Piccolo Corriere delle Dame” a Genova, il “Giornale di Mode e di Aneddoti”, “Il Folletto” e “La Flora delle Mode” a Firenze, “L'eco” e “Il Corriere delle Dame” a Milano sono solo alcuni esempi di questo nascente e fortunato filone dell'editoria italiana. Cfr. S. FRANCHINI, *Editori, lettrici e stampa di moda*, Milano 2002, pp. 53-54. Cfr. anche M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino 1980, pp. 208-210 e A. GIGLI MARCHETTI, *Le nuove dimensioni dell'impresa editoriale*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di G. Turi, Firenze 1997, pp. 115-132.

² Cfr. T. BOCCHERINI, *Figurini di moda* in “MCM, La Storia delle Cose”, n. 3, settembre 1996, p. 18.

³ L. PISCIOTTA, *Il “Passatempo”, le dame e la moda* in “Kalós. Arte in Sicilia”, anno 17, n° 1, gennaio-marzo 2005, pp. 26-31; L. PISCIOTTA, *Per il gentil sesso* in “MCM. La storia delle cose”, n° 86, dicembre 2009, pp. 31-34.

⁴ “Il Vapore”, 30 agosto 1834, pp. 196-197. Nella stessa sezione viene inoltre riportata una ricetta per appianare le rughe del viso che, esempio di bizzarra “chirurgia estetica” ottocentesca, vale la pena riportare: «Gettasi sopra una paletta di ferro arroventata un po' di mirra in polvere e se ne riceve il fumo sul volto coprendosi la testa con un pannolino acciò non si perda. Ripetasi questa operazione tre volte di seguito, poi si arroventa di nuovo la paletta e vi si versa sopra una boccata di vino bianco, tenendovi sopra il capo coperto di un pannolino come la prima volta, e anche questa seconda operazione ripetesì tre volte successive. Si continua ogni giorno mattina e sera lo stesso, fino a che siasi ottenuto il buon effetto bramato. Molti, e noi fra quelli, stimeranno maggior male questa cura noiosa che le rughe, ma non tutti pensano a un modo». La ricetta di bellezza, come ricordano i redattori del “Vapore”, è ripresa dalla rivista inglese “Toilette of health, Beauty and Fashion”. *Ibidem*.

⁵ *Idem*, 10 dicembre 1836, p. 277.

⁶ Su tutti i figurini de “Il Vapore” e del “Passatempo per le dame” sono presenti le firme degli incisori: M. Chilardi inc. (figurini sul “Passatempo per le dame” del 1834), G. Di Giovanni inc. (“Passatempo per le dame”, anni 1834, 1835 e 1836), Gio. Minneci dis. e Lit. F. Scondito Pal. “Passatempo per le dame” 1833), Pietro Waincher inc. in Paler. (“Il Vapore”, anni 1834-1836). Su P. Waincher vedi A. Gallo, *Notizie degli incisori siciliani*, a cura di D. Malignaggi, Palermo 1994, pp. 128-129.

⁷ C. GIORGETTI, *Percorsi paralleli. Vestiti del passato e costumi per il cinema* in *Visconti e il Gattopardo. La scena del principe*, catalogo della mostra a cura di F. Petrucci, Milano 2001, p. 101.

Leonardo Pisciotta
1834-37: “Il Vapore” e la moda a Palermo



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

- ⁸ E. MORINI, *Storia della Moda. XVII-XX secolo*, Milano 2000, p. 68.
- ⁹ Cfr. L. KYBALOVÀ-O. HERBENOVÀ-M. LAMAROVÀ, *Enciclopedia illustrata della moda*, Milano 2002, pp. 249-250.
- ¹⁰ “Il Vapore”, 30 novembre 1834, pag. 280.
- ¹¹ Sulla collezione Piraino cfr. *Abiti d'epoca 1700-1950. Collezione Raffaello Piraino*, a cura di C. Giorgetti, Palermo 1990; L. PISCIOTTA, *Abiti per un museo mai nato* in “MCM. La Storia delle Cose”, n. 59, marzo 2003, pp. 59-62.
- ¹² Cfr. L. PISCIOTTA, *Abiti...*, 2003, scheda n. 10, pp. 176-177.
- ¹³ Cfr. L. PISCIOTTA, *Abiti...*, 2003, pp. 180-181.
- ¹⁴ “Il Vapore”, 30 ottobre 1834, p. 256.
- ¹⁵ Per una maggiore trattazione sull'immagine della donna nel secolo XIX cfr. A. HIGONNET, *Immagini di donne*, in G. DUBY-M. PERROT, *Storia delle donne. L'Ottocento*, a cura di G. Fraisse - M. Perrot, Roma-Bari 1991, pp. 288-306, in particolare p. 293.
- ¹⁶ “Il Vapore”, 15 marzo 1834, p. 93.
- ¹⁷ *Idem*, 30 gennaio 1834, p. 28.
- ¹⁸ L. PISCIOTTA, *Abiti...*, 2003, scheda n. 7, pp. 278-279.
- ¹⁹ J. FLÜGEL, *Psicologia dell'abbigliamento*, Milano 1984, nota 9, p. 125.
- ²⁰ Sull'argomento cfr. G. TURNATURI, *Signori si nasce o si diventa* in *Rituale Cerimoniale Etichetta*, a cura di S. Bertelli - G. Grifò, Milano 1985, pp. 209-229. I nuovi precetti dell'eleganza maschile troveranno fondamento nella distinzione che costituisce il tratto dominante della società borghese. In merito all'argomento cfr. E. Goblot, *I fenomeni di moda nelle società borghesi* in *Sociologia dei fenomeni di moda*, a cura di G. Ragone, Milano 1982, pp. 51 e 52.
- ²¹ Cfr. C. GIORGETTI-E. COLARULLO, *Moda maschile dal 1600 al 1990*, Firenze 1994, pp. 38-40.

Leonardo Pisciotta
1834-37: “Il Vapore” e la moda a Palermo





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

IL CANONICO MONDELLO E IL TESORO DELLA MADONNA DI TRAPANI

DI MARIA CONCETTA DI NATALE

Il Canonico Fortunato Mondello, al secolo Giuseppe, nasce a Trapani il 28 dicembre 1834 e nel gennaio 1856 entra nell'Ordine degli Agostiniani Scalzi. L'anno successivo riceve il ministero sacerdotale e nel 1859 è lettore in sacra teologia¹. Con l'attuazione della legge che sopprimeva gli Ordini religiosi, lascia il convento e si inserisce nel clero diocesano venendo nominato inizialmente canonico della chiesa collegiata di San Pietro e successivamente canonico onorario della Cattedrale di Trapani². Dal marzo del 1868 al giugno del 1890 si susseguono i suoi incarichi alla Biblioteca Fardelliana di Trapani, accettando subito di riordinare le collezioni della biblioteca fino al conseguimento della nomina di bibliotecario titolare. In tale periodo intensifica la sua attività di studioso, che annovera numerose pubblicazioni, tra monografie, saggi, opuscoli, orazioni e altro, 21 scritti inediti e uno postumo³. La sua attività di bibliotecario, svolta con totale dedizione e passione, risulta fondamentale nel delineare la figura dello studioso, legandosi indissolubilmente alla ricerca⁴. Tra i suoi testi storico-artistici non poteva mancare quello dedicato a *La Madonna di Trapani. Memorie patrio-storico-artistiche* edito a Palermo nel 1878⁵, sulla scia di numerosi altri studiosi sacerdoti trapanesi, come Vincenzo Nobile cui si deve il noto *Tesoro nascosto* emblematico tra tutti e tenuto dal Mondello in grande considerazione⁶. Nella premessa al testo, indirizzata "a chi legge", scrive: "Queste memorie che ora si presentano al pubblico, considerate dal lato patriottico, mi pare (e spero di non ingannarmi) che si abbiano una grande importanza nei fasti di Trapani. Sotto il concetto religioso, a dir vero, non ci danno se non che l'illustrazione cronologica, storica ed artistica de' rapporti tra la Madonna e il nostro Paese. Avrebbero meritato senza dubbio un'altra penna che non fosse la mia; ma nutro fiducia che il soggetto si raccomanderà da sé, specialmente ai miei cittadini, se ancora del tutto non è spenta in loro la fede e la gloria degli avi"⁷. Lo studioso, pertanto, sottolinea piuttosto le sue finalità patriottiche che quelle religiose, più che con atto di modestia nei confronti del suo primario ruolo di prelado, con implicita e voluta maggiore considerazione di erudito tra i siciliani dell'epoca. Il Mondello "appassionato cultore delle cose patrie", come viene definito nella prefazione ad una ristampa parziale del suo testo del 1935, al tempo esaurito, dal Vicario Generale dei Carmelitani⁸, dedica il quarto capitolo ai "Doni preziosi offerti all'immagine di Maria", specificando che: "La fama a cui pervenne il simulacro di Maria di Trapani occupò moltissimi scrittori, da' quali si ricavano tuttavia delle minute notizie intorno a' miracoli operati da Dio per intercessione di sua Madre. In alcuni di essi si fa eziandio parola de' preziosissimi doni, offertili da' devoti, fedele, monumento di



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Maria Concetta Di Natale Il Canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani

perpetua riconoscenza”⁹. Il canonico specifica che le sue fonti per l'argomento sono due “cataloghi inediti del convento”¹⁰, quello ricordato del Nobile, il *Tesoro nascosto*¹¹, e l'altro del “Cav. Giuseppe Polizzi”, che ritiene essere “il più completo” e che, quando scrive il Mondello, nel 1878, era in corso di pubblicazione e vede la stampa nel 1880¹². Il Polizzi, erudito locale, appassionato archeologo e direttore della Biblioteca Fardelliana, fornisce anche indicazioni biografiche sulle più importanti figure dei donatori, che il canonico Mondello precisa di non ripetere, anche perché già talora indicati tra i personaggi illustri che andarono a visitare il simulacro della Madonna di Trapani, trattati in un capitolo dal titolo “visitatori del simulacro di Maria”¹³.

All'inizio di questo capitolo fa riferimento al Caetani, con non celata soddisfazione, “il quale scrisse che la devozione a Maria di Trapani estendevasi non solo a tutta la Sicilia, ma bensì alla Francia, alla Spagna, alla Germania, all'America, alla Pannonia, a Babilonia, e perfino alla Turchia”¹⁴. Riporta, inoltre, quanto scrisse il “chiarissimo abate Di Marzo”, con implicito riconoscimento all'indiscusso valore di insigne studioso, padre della storia dell'arte siciliana, nell'VIII libro delle *Belle Arti*: “l'idea religiosa infonde in quel tipo della Vergine quell'incanto irresistibile, che facendo richiamo agli elementi divini dell'umana natura colla duplice potenza del bello e del santo, li piega e se ne insignorisce”¹⁵.

La mostra del 1995, *Il tesoro Nascosto. Gioie e argenti della Madonna di Trapani*, parafrasando il titolo del testo del Nobile, riferito alla Madonna di Trapani stessa, spostava l'attenzione sul tesoro di monili e suppellettili liturgiche raccolti intorno al venerato simulacro nei secoli e conservato ormai per la maggior parte nel Museo Regionale Pepoli di Trapani, dopo le tristi vicende della soppressione e la confisca dei beni degli ordini monastici, e ancora solo in minima parte conservato presso il Convento dei Padri Carmelitani¹⁶. Allora l'indagine delle fonti fu condotta pressoché a tappeto e furono trascritti e pubblicati nel catalogo della mostra i manoscritti relativi agli “inventari dei Beni mobili del Convento dell'Annunziata”, ormai custoditi nella Biblioteca dello stesso Museo Pepoli, a partire da quello del 1596¹⁷. Furono poi analizzati gli altri fondamentali testi a stampa da quello del Nobile del 1698 a quello dello stesso Mondello e i *Ricordi trapanesi* del Polizzi del 1880, cui il canonico fa riferimento. Fu in quell'occasione redatta una pressoché totale schedatura delle opere che vennero riunite tutte, sia quelle ormai al museo Pepoli, compresi i monili già conservati nei depositi, sia quelle ancora custodite nel santuario trapanese, ed esposte in mostra.

Ripercorrendo l'elenco delle opere ricordate da Fortunato Mondello si propone una selezione che privilegia principalmente quelle di produzione siciliana donate dai più illustri personaggi della nobiltà europea.

Al n. 11 il Mondello cita “una gioia smaltata di bianco”, dono della “Duchessa di Albuquerque” e specifica che “il catalogo conventuale aggiunge una gioia d'oro con cinquantacinque diamanti”¹⁸. Il Polizzi riferisce l'opera, dono della Duchessa d'Albuquerque, come “una gioia in sembianza di porcellana” e nota che “il catalogo conventuale aggiunge una gioia d'oro con 55 diamantini”¹⁹. Dovrebbe trattarsi del monile del Museo (inv. n. 5249)²⁰ (Fig. 1) ricordato nel 1698 dal Nobile nel *Tesoro nascosto*, come “una gioia in sembianza di porcellana”²¹ e nell'inventario conventuale del 1737 come “una gioia tonda fatta a porcellana smaltata con cinquantacinque Diamanti, cioè sette grossi e quarant'otto piccoli [...] Data dall'eccellentissima Signora Duchessa di Albucherche”²². Il gioiello era stato donato dalla moglie di Francesco Fernandez



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

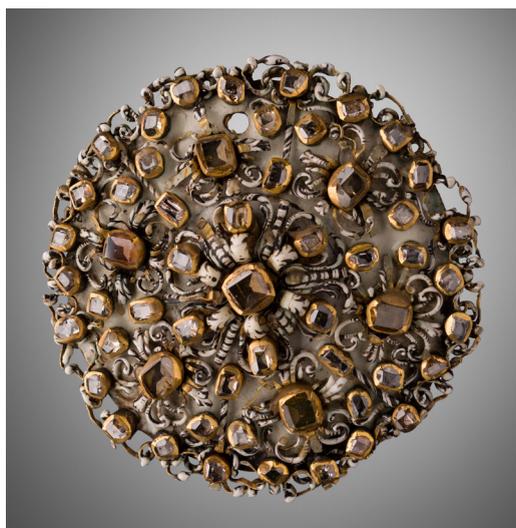


Fig. 1. Orafo siciliano, seconda metà del XVII secolo (*ante 1670*), *Pendente*, oro, diamanti, smalti, Trapani, Museo Regionale Pepoli.

de la Cueva, Duca di Albuquerque, viceré dal 1667 al 1670, data quest'ultima che si può considerare termine *ante quem* per la sua realizzazione da parte di un orafo siciliano, abile nella pittura a smalto, tecnica artistica che toccò l'apice in Sicilia con gli smalti dipinti del messinese Joseph Bruno²³. Il Polizzi specifica che "D. Francesco Hernandez della Cueva Duca di Albuquerque fu viceré regnando Filippo IV di Spagna e poi Carlo III d'Austria, gli anni 1627-32 e 1667-70", dati riportati pure dal Mondello, e aggiunge che "venne in Trapani con la moglie al 1668 ed ebbe alloggio nella casa del Principe di Bacco"²⁴. L'indicazione della precisa data della visita del 1668 consente, pertanto, di anticipare ancora di due anni il termine *ante quem* per la datazione dell'opera.

Al n. 12 il Mondello cita "la lampada grande pensile nel mezzo dell'antica Cappella, di rotoli diciassette ed once tre", dono di "D. Alfonso Henriquez di Castiglia"²⁵. L'opera, tutt'ora al posto originario, è stata riferita ad argentiere siciliano degli anni 1641-1643, periodo del vicereame di Giovanni Alfonso Enríquez de Cabrera (1597-1647), ammirante di Castiglia, duca di Medina de Rioseco, conte di Melgar e di Modica, visconte di Cabrera e barone di Caccamo, Alcamo e Calatafimi²⁶. Il dono compare per la prima volta nell'inventario conventuale del 1647²⁷. L'opera è priva di marchi, ma conferma la datazione immediatamente prima del 1643 l'informazione fornita dal Polizzi relativa al soggiorno del viceré che il 18 ottobre 1643 "venne a Trapani e diè ai giurati il titolo di senatori"²⁸.

Al n. 15 il Mondello cita "una gioia d'oro fatta a cuore con 27 smeraldi", dono della marchesa di Castel Rodriguez²⁹. L'opera è citata per la prima volta nell'inventario conventuale del 1737³⁰. Potrebbe forse identificarsi con il pendente del Museo inv. n. 5509, anche se non è perfettamente corrispondente il numero degli smeraldi³¹. Qualora così fosse, il monile sarebbe da datare tra il 1676 e il 1678, anni del vicereame di Don Aniello de Guzman, marito della donatrice Donna Eleonora de Moura. Il viceré, come precisa ancora una volta il Polizzi "proveniente dalla Sardegna, prese il porto di Trapani l'anno 1676"³².

Al n. 16 il Mondello ricorda "un pajo di candelabri d'argento cesellati, di palmi otto e mezzo, di peso libre 128", di cui riporta l'iscrizione, con la data 1651 e il nome del donatore "don Giovanni d'Austria, figlio naturale di Filippo IV"³³. Il Polizzi scrive che "D. Giovanni d'Austria fu figlio naturale di Filippo IV, natogli da un'attrice comica, la Calderona, l'anno 1628. Allevato dal Gesuita P. Ricciardi, ancor giovanissimo venne eletto viceré e capitano generale d'Aragona"³⁴. Lo stesso studioso narra le principali gesta, "sedò colle armi i tumulti e la ribellione di Napoli a tempo di Masaniello e indi di Palermo" e specifica che "venne in Trapani l'ultimo anno del suo vicereame (1648-1651)" e "alloggiò nello stesso convento dell'Annunziata"³⁵. Il Polizzi ricorda anche il suo ritratto "nella sacrestia della chiesa stessa dell'Annunziata in divisa mi-

Maria Concetta Di Natale
Il Canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Maria Concetta Di Natale Il Canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani

litare” e ne riporta l’iscrizione³⁶. Si tratta del ritratto tardo seicentesco, facente ormai parte della Quadreria del Museo Pepoli, proveniente dal convento dei Carmelitani di Trapani, che presenta Don Giovanni d’Austria in armatura e ricorda il suo dono di “Duo magna in argento candelabra esimie confecta”³⁷. I due grandi candelabri si trovano tutt’oggi nella cappella della Madonna di Trapani³⁸. Le opere recano il marchio di Palermo, l’aquila a volo basso con le iniziali del console FICC, relative al console Giuseppe Casaurita che ricoprì la carica nel 1652-1653 e GM, da riferire più che a Giovanni Militi³⁹, come riteneva Maria Accascina⁴⁰, o a Giuseppe Milia, argentiere palermitano la cui attività è documentata negli anni 1663-1680⁴¹, piuttosto a Giuseppe Montalbano, fratello dell’abile orafo smaltatore Leonardo, con cui aveva lavorato alla realizzazione della prestigiosa corona d’oro, smalti e gemme della Madonna della Visitazione di Enna, al quale si ritiene sia da riferire il marchio che accompagna alle iniziali un segno distintivo a forma di giglio⁴². Le opere sono citate nell’inventario conventuale “rinovato a’ 15 ottobre 1659”, che fa riferimento all’atto notarile del 1652, “dui candilieri d’argento grandi fatti dal Serenissimo D. Giovanni d’Austria, figlio del Re nostro Sig.re, mandati dal Marchese Barnaba Mirelli con l’Armi della serenissima casa d’Austria, e con l’immagine della Vergine”⁴³. Questi monumentali candelieri sono pertanto espliciti esempi di come l’alta nobiltà europea commissionasse significative opere d’arte decorativa ad orafi ed argentieri siciliani.

Al n. 19 il Mondello ricorda il dono del “duca d’Uzeda”: “una gioia con trecentotrentaquattro diamanti e ottanta grossi smeraldi”⁴⁴, specificando “così il catalogo conventuale”, mentre, continua, “il catalogo Nobile riporta: una gioia con trecentoventicinque diamantini, di prezzo mille scudi, con 50 doppie, a 21 aprile 1696”⁴⁵. Sono ancora una volta le stesse indicazioni del Polizzi, che precisa che “D. Francesco Paceco, Duca d’Uzeda fu viceré negli anni 1687-1696”⁴⁶. Anche il Mondello forniva notizie relative al donatore, ancora una volta trattando dei visitatori del simulacro, precisando che fu viceré al tempo di Carlo III d’Austria e che “dopo nove anni venera la seconda volta il simulacro”⁴⁷. Dovrebbe trattarsi del monile oggi al Museo (inv. 5238) (Fig. 2), opera di orafo siciliano⁴⁸, che l’inventario del 1737 precisa essere stato donato “dall’eccellentissima Signora Duchessa D’Osseda”⁴⁹, Isabella Maria Gómez de Sandoval⁵⁰, la stessa viceregina che nel 1695 aveva donato un gioiello quasi identico alla Madonna della Lettera di Messina⁵¹, caso peraltro non unico per i simulacri più venerati della Sicilia⁵². Al n. 20 il Mondello ricorda il dono di “D. Giovanni Fardella, barone di Moharta”: “una collana di corallo con sessantacinque bottoni”⁵³. La stessa indicazione è data dal Cav. Polizzi⁵⁴. L’inventario conventuale del 1623 riporta la stessa notizia, ma non è possibile identificare l’opera con quella peraltro più lunga oggi al Museo Pepoli inv. n. 5490⁵⁵ se si considera anche che nell’inventario conventuale del 1737 un intero capitolo è dedicato alle corone di corallo⁵⁶, comunque tutte opere prodotte dalla famosa maestranza trapanese del corallo⁵⁷. È importante ricordare che i Fardella furono tra i maggiori donatori nei confronti della Madonna di Trapani e che alcuni dei monili citati negli inventari conventuali sono stati rintracciati⁵⁸. È il caso del dono ricordato dal Mondello al n. 32 di “D. a Maria Fardella Trapanese”: “un anello d’oro a forma di aquila, ornata da rubini”⁵⁹. Ancora una volta le stesse notizie fornisce il Polizzi⁶⁰. Dovrebbe trattarsi della colomba con il ramoscello d’olivo stretto nel becco, oggi al Museo Pepoli (inv. 1774)⁶¹ (Fig. 3), che le fonti, compreso il Nobile, confondo-



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 2. Orofio siciliano, fine del XVII secolo (*ante* 1696), *Pendente*, oro, diamanti, smeraldi, Trapani, Museo Regionale Pepoli.



Fig. 3. Orofio siciliano, metà del XVII secolo (*ante* 1660), *Anello con colomba*, oro, rubini, smalto, Trapani, Museo Regionale Pepoli.

no con un'aquila, citata per la prima volta nell'inventario conventuale del 1660, data che si pone come termine *ante quem* per la datazione dell'opera di abile orafio siciliano, dalla tipica lavorazione dello smalto bianco emergente dal fondo aureo.

Al n. 27 il Mondello ricorda il dono del "Capitolo di San Pietro di Roma" di "due corone d'oro per la coronazione della Vergine e del Bambino"⁶², opere di orafio romano del 1733 che ancora oggi ornano il capo delle due sacre sculture.

Al n. 40 il Mondello ricorda il dono di "D. Marcello Sieri Pepoli e Carraffa": "la città di Trapani in argento, posta ai piè di Maria"⁶³, dove la si può ammirare ancora oggi. Le stesse notizie sono fornite dal Polizzi⁶⁴. Dai marchi apposti sull'opera Maurizio Vitella ha potuto precisare che fu realizzata nel 1693 da argentiere trapanese, mentre era console Alberto Pirao⁶⁵.

Al n. 45 il Mondello ricorda il dono di "una gioia con zaffiro e quattro perle" da parte di "D. Antonio Nobile trapanese"⁶⁶. La stessa notizia è riportata dal Polizzi⁶⁷. Dovrebbe trattarsi del pendente oggi al Museo Pepoli inv. n. 5329 (Figg. 4 e 4a)⁶⁸ (Figg. 4 e 4a), citato nell'inventario conventuale del 1647 come "una gioia in mezzo al quale vi è un Zaffiro, vi pendono quattro perii differenti, una delle quali è grossa, e vi sono attorno sette rubbini, data dal Signor Antonio Lo Nobile"⁶⁹. L'opera si inserisce nella produzione siciliana di stretta derivazione spagnola.

Al n. 53 il Mondello ricorda il dono del "l'Emo card. Giandomenico Spinola": "un pallio d'argento cesellato per l'altare della Vergine"⁷⁰. Anche quest'opera è fortunatamente ancora oggi nel suo sito originario per il quale era stata realizzata per espressa

Maria Concetta Di Natale
Il Canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Maria Concetta Di Natale
Il Canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani

volontà del committente. Trattando dei “visitatori al simulacro di Maria”, il Mondello specifica a proposito dell’alto prelado committente: “Giandomenico Spinola, cardinale di S. Cecilia, arcivescovo di Matera e vescovo di Sarzana, fu mandato in Mazara nell’anno 1636 a governare quella Diocesi. Soggiornò quasi sempre in Trapani nel convento di S. Francesco d’Assisi. Consacrò il 3 giugno 1638 il tempio di questo collegio. Restitutosi in sede moriva l’11 agosto 1646”⁷¹. Le stesse informazioni fornisce il cav. Polizzi⁷². Dall’inventario conventuale del 1647, ove è citato per la prima volta, Maurizio Vitella deriva la precisa data di donazione dell’opera, il 1641, termine *ante quem* per la sua realizzazione da parte di un argentiere siciliano che non vi appose marchi⁷³, mentre pose ben in evidenza due volte lo stemma dell’alto prelado committente, che ha lasciato altre importanti suppellettili liturgiche nel Tesoro della Cattedrale di Mazara del Vallo, esposte al locale Museo Diocesano dal 1993⁷⁴.

Al n. 60 il Mondello ricorda il dono di “Mons. Giovanni Roano, arcivescovo di Monreale”, “una croce all’indiana con filo d’oro, adornata con dodici smeraldi e nove grossi diamanti”⁷⁵. Le stesse essenziali informazioni fornisce il Polizzi⁷⁶. Dovrebbe trattarsi della croce oggi al Museo Pepoli inv. n. 5320 (Fig. 5)⁷⁷, citata nell’inventario conventuale del 1737 come “una croce con catinetta d’oro fatta all’indiana, con bottone d’opra di filo d’oro, con dodici smeraldi, quattro Diamanti grossi a bozzetta e altri quindici Diamantini [...] Data dall’Illustrissimo Monsignor Roano, Arcivescovo di Monreale”⁷⁸. L’opera è, pertanto, da datare tra gli anni 1673 e 1703, durante il periodo dell’arcivescovado monrealese di Giovanni Roano, prelado spagnolo originario di Salamanca, già vescovo di Cefalù⁷⁹.



Fig. 4. Orafo siciliano spagnolescente, inizio del XVII secolo (*ante* 1647), *Pendente* (recto), oro, zaffiro, rubini, perle, smalti, Trapani, Museo Regionale Pepoli. Foto MondoMostre



Fig. 4a. Orafo siciliano spagnolescente, inizio del XVII secolo (*ante* 1647), *Pendente* (verso), oro, zaffiro, rubini, perle, smalti, Trapani, Museo Regionale Pepoli. Foto MondoMostre.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Al n. 63 il Mondello ricorda il dono del “principe della Cattolica, Francesco del Bosco”: “una lampada con tre lampadine”⁸⁰. Il Polizzi riporta la stessa notizia⁸¹ e specifica tra l’altro che “I signori del Bosco, già Ventimiglia, principi della Cattolica, duchi di Misilmeri e conti di Vicari furono tra i più antichi e più splendidi benefattori della chiesa dell’Annunziata. I loro doni figurano sin dal 1424 colle largizioni testamentarie di Donna Eleonora del Bosco”⁸². La lampada⁸³ reca un’iscrizione relativa al committente, Francesco Bonanno e del Bosco “primo principe della Cattolica per la sua famiglia nel 1720, cavaliere del Toson d’oro, Grande di Spagna ereditario di prima classe, gentiluomo di camera del re Vittorio Emanuele di Savoia e del re Carlo III, consigliere aulico di stato dell’Imperatore Carlo VI, vicario del Viceré, deputato del Regno, capitano giustiziere, più volte pretore della città di Palermo ed uno dei dodici pari del regno”⁸⁴. L’opera è citata nell’inventario conventuale del 1737, dove ri-

Maria Concetta Di Natale
Il Canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani

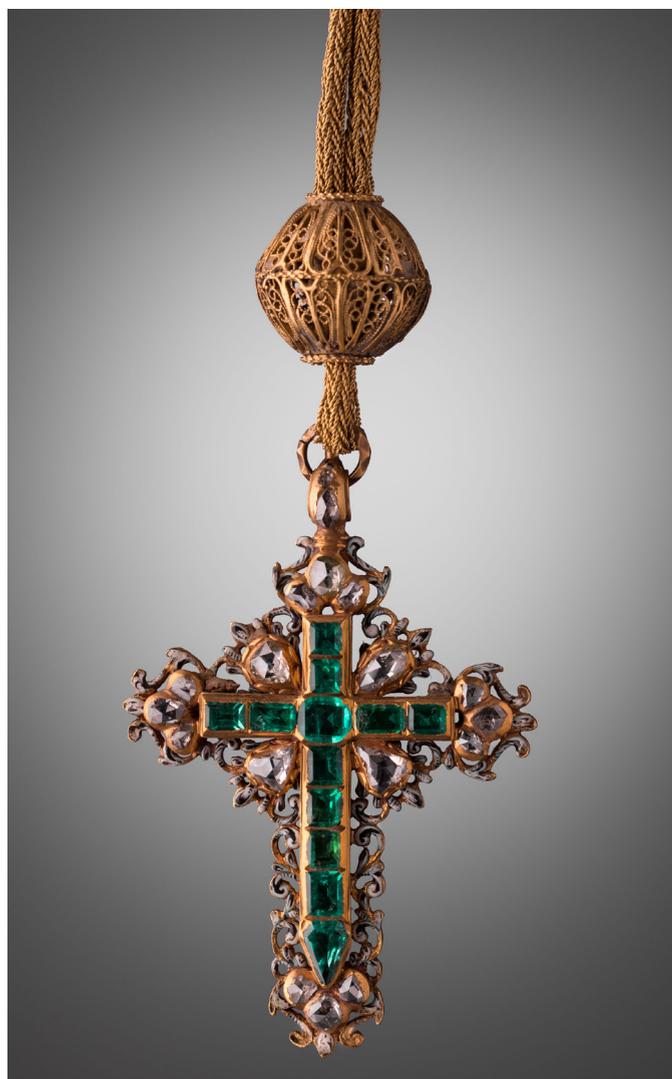


Fig. 5. Orofco siciliano, seconda metà del XVII secolo (post 1673), *Croce*, oro, diamanti, smeraldi, smalto, Trapani, Museo Regionale Pepoli. Foto MondoMostre.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Maria Concetta Di Natale Il Canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani

sulta donata il 15 agosto 1733 “per l’occasione del Millenario celebrato in detto anno”, cui fa riferimento l’iscrizione⁸⁵. Già descritta come lampada multipla, si presenta oggi semplice, ma tutt’ora nella cappella della Madonna di Trapani. È opera di argentiere palermitano e reca il marchio del console Bartolomeo La Grua, che la vidimò nel 1732⁸⁶.

Al n. 64 il Mondello ricorda il dono del “p. Raggio della Compagnia di Gesù”: “un fiore d’oro smaltato con sessantasei diamanti, sedici rubini e nove smeraldi”⁸⁷ e precisa che “il catalogo del Nobile dice: Un fratello di mons. Raggio, vescovo di Mazara”⁸⁸. Le stesse informazioni si limita a fornire il Cav. Polizzi⁸⁹.

Dovrebbe trattarsi del ramo fiorito oggi al Museo Pepoli, (inv. n. 5242)⁹⁰ (Fig. 6). Il monile è citata nell’inventario conventuale del 1730 come “un fiore smaltato con diamanti, rubini e smeraldi, con un Parpagliole in detto Fiore, li diamanti sono numero venti, ed una rosa Lisciandrina in detto fiore con venticinque Diamantini, un Gelsimiro con tredici diamantini, et altri tre fiori, cioè uno con nove rubbini, e la’altri due con otto smeraldi, et un rubbino in mezzo, un altro Fiore con otto Diamantini, et uno smeraldo grosso nel mezzo, ed un fiore di sopra con sei rubinetti, ed in contrassegno una mosca di sopra [...] dato dal Padre Raggio Gesuita”⁹¹.

La data di pubblicazione del testo del Nobile, il 1698, si può considerare il termine *ante quem* per la realizzazione dell’opera⁹². Il fratello del donatore Mons. Carlo Raggio fu vescovo di Mazara dal 1681-1683, anni che potrebbero essere quelli di realizzazione dell’opera, comunque, capolavoro di oreficeria siciliana della seconda metà avanzata del XVII secolo⁹³.

Al n. 77 il Mondello ricorda il dono di “D. Antonio Tipa trapanese”: “una gioja smaltata con didici turchine”⁹⁴. Il Polizzi riferisce il numero di “22 turchine” e precisa che “i PP. Del Convento dell’Annunziata concessero ai nobili Giuseppe, Antonio e Simone Tipa la cappella di S. Alberto, antica proprietà dei Principi della Cattolica”, traendo la notizia dagli *Annali trapanesi* del Fardella⁹⁵. Dovrebbe trattarsi del monile oggi al Museo Pepoli (inv. 5327)⁹⁶, citato nell’inventario conventuale del 1737 come “un abito d’Alcantara sopra una gioja smaltata con 22 pietre torchino, con una ligaccia inastata di rubbini, con ventisei diamantini piccoli triangolari [...] data dal Signor

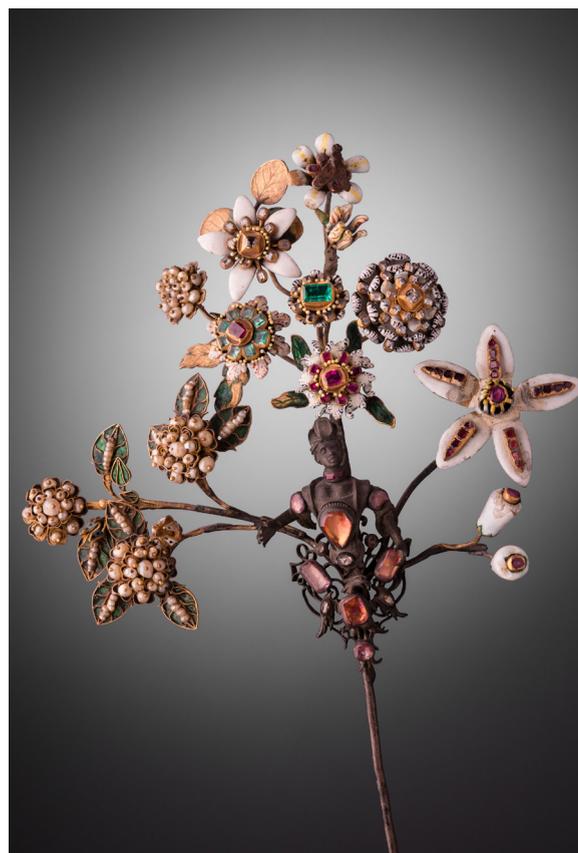


Fig. 6. Orafo siciliano, seconda metà del XVII secolo (ante 1698), *Ramo fiorito*, diamanti, smeraldi, rubini, perle, smalti, Trapani, Museo Regionale Pepoli. Foto MondoMostre.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Don Antonio Tipa⁹⁷. Lo stesso monile è ricordato dal Nobile come dono di “Antonio Tipa Trapanese una gioia smaltata con 22 torchine⁹⁸. Il 1698, anno di edizione del testo del Nobile, diviene pertanto il termine *ante quem* per la datazione dell’opera e Don Antonio Tipa si qualifica come facente parte dell’ordine cavalleresco dell’Alcantara, la cui insegna era caratterizzata da una croce verde dalle estremità gigliate.

Al n. 79 il Mondello ricorda il dono di “una catena d’oro”, da parte della “moglie di Don Pietro Di Blasi trapanese⁹⁹. La stessa notizia è riportata dal Polizzi¹⁰⁰. Dovrebbe trattarsi della catena, oggi al Museo Pepoli (inv. n. 5319)¹⁰¹, citata nell’inventario conventuale del 1647, come “una catena pizzata, smaltata di magli centoquarantasetti, portata dalla moglie di Don Pietro Di Blasi¹⁰². La data del 1647 si può pertanto considerare come termine *ante quem* per la realizzazione di questa catena, dovuta ad orafo siciliano attivo tra la fine del XVI e l’inizio del XVII secolo. Don Pietro Di Blasi potrebbe essere il giudice pretoriano di Palermo degli anni 1608-1609, avvocato e consultore del tribunale dell’Inquisizione, giudice del Concistorio e della Gran Corte civile e criminale. La moglie, verisimile donatrice dell’opera, era Margherita La Fasula.

Al n. 84 il Mondello ricorda il dono di “Cesare La Valle”: “una gioia con trentasei diamanti¹⁰³. La stessa notizia è riportata dal Polizzi che scrive “Cesare Valle¹⁰⁴, come il Nobile¹⁰⁵. Dovrebbe trattarsi del pendente oggi al Museo Pepoli (inv. n. 5328)¹⁰⁶ (Fig. 7), citato nell’inventario conventuale del 1614-15, come “una gioia a rosa tutta d’oro intagliata [...] e sopra [...] sono inastati 36 diamanti sfondati vista per l’aurifice Ioanni Paulo Milanisi, portata dal Signor Cesare Velli Segretario di sua Maestà e del Signor Duca D’Ossuna viceré in questo regno¹⁰⁷. L’opera di orafo siciliano spagnoleggiante dovrebbe avere come termine *ante quem* per la datazione il 1610, anno in cui Pietro Téllez Girón Duca d’Ossuna fu viceré di Sicilia¹⁰⁸. L’orafo di fiducia dei Padri Carmelitani, Giovanni Paolo Milanese è da identificare con Giovanni Paolo Bescapè¹⁰⁹.

Al n. 92 il Mondello ricorda il dono di “D. a Anna Tamajo”: “un anello d’oro con sedici smeraldi¹¹⁰. La stessa notizia riporta il Polizzi¹¹¹. Dovrebbe trattarsi dell’anello conservato ancora nel Tesoro della Madonna di Trapani custodito dai padri Carmelitani e citato nell’inventario del 1648, che precisa anche l’anno del dono 1643, che diviene termine *ante quem* per la sua datazione¹¹².

Al n. 95 il Mondello ricorda che “Mons. Luigi Scalabrini, carmelitano, trapanese”: offrì “un angelo vestito d’argento, posto accanto al simulacro” e al successivo n. 96 aggiunge “un altro angelo d’argento a spese del convento¹¹³. Il Polizzi fornisce la stessa notizia relativa al dono di Luigi Scalabrini e ulteriori indicazioni sulla sua figura: “fu eletto vescovo di Mazara del Vallo nel 1832 ove lasciò memoria d’insegne pietà e d’illibati costumi” e morì nel 1842¹¹⁴. Le due opere sono ancora ai lati della Madonna di Trapani e vennero realizzate nel 1840 da Francesco Marino, Alberto D’Aleo e Giuseppe Costadura¹¹⁵.

Vincenzo Nobile nel 1698 aveva chiaramente esplicitato che “coll’entrar di Maria entrarono tutti i beni nella città”, individuandola come il vero “tesoro” per i trapanesi: “Voi tutte le grazie che ci farete concedere, per esser il tesoro di Dio [...] ma tesoro nascosto per tante meraviglie operate, e non conosciute¹¹⁶, così il Canonico Mondello nell’intitolare un capitolo del suo volume “La poesia e la Madonna di Trapani”, non tralascia orgogliosamente di riportare un significativo sonetto presentato da un “patrizio di Trapani, Vito Omodei e Ferro” nel 1715 a Vittorio Amedeo di

Maria Concetta Di Natale
Il Canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Maria Concetta Di Natale

Il Canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani



Fig. 7. Orofio siciliano spagnoleggiante, inizio del XVII secolo (*ante* 1610), *Pendente*, oro, argento, diamanti, smeraldo, perla, smalto, Trapani, Museo Regionale Pepoli. Foto MondoMostre.

Savoja, re di Sicilia: “Per Te, Trapani Invitta, arde d’amore/ il tuo Monarca; or vanne pur fastosa./ Forse perché il tuo mar grato all’ardore,/ nutre ai coralli in sen fiamma amorosa?/ Vuol forse in cinque Torri al suo valore/ Un Campidoglio aprir la man briosa?/ O per mietere al crin lauri d’onore,/ Ama del lido tuo la Falce annosa?/ Saturno forse all’aurea età l’invita?/ O di queste maremme il sal più fino/ alletta un re, di cui la prudenza è unita?/ No: più tosto è voler d’alto destino./ Al Regnante di Cipri è calamita / quel, che Cipri ornò marmo divino”¹¹⁷.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

NOTE

¹ Sul Mondello si veda S. ROMANO, *Biografia del Can. P. Fortunato Mondello*, Trapani 1908; M. VITELLA, *Fonti del XIX secolo per la storia dell'arte in Sicilia: il canonico Fortunato Mondello*, 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 con la collaborazione di D. Caracciolo, Galatina 2009, pp. 407-420. Nel 2008, in occasione del centenario dalla morte, la Biblioteca Fardelliana e il Comune di Trapani hanno ricordato lo studioso con varie iniziative, tra cui un convegno di studi (*Fortunato Mondello 1834-1908. Sacerdote, bibliotecario, storico dell'arte in Italia tra Ottocento e Novecento*) (Trapani, 27-28 ottobre 2008), curato da Maurizio Vitella.

² *Ibidem*.

³ M. VITELLA, *Fonti del XIX secolo...*, in *Metodo della ricerca...*, 2009, pp. 407-409.

⁴ A tal proposito cfr. V. ABBATE, Presentazione, in Can. P. Fortunato Mondello, *Sulle pitture in Trapani dal secolo XIII al secolo XIX e sui pittori trapanesi profili storico-artistici*, Trascrizione e note a cura di M. Giacalone, Trapani 2008, pp. 5-7.

⁵ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani. Memorie Patrio-storico-artistiche*, Palermo 1878.

⁶ V. NOBILE, *Il tesoro nascoso riscoperto a' tempi nostri dalla consacrata penna di D. Vincenzo Nobile trapanese, cioè le gratie, glorie ed eccellenze del religiosissimo santuario di Nostra Signora di Trapani ignorate fin' hora da tutti, all'orbe battezzato fedelmente si palesano*, Palermo 1698.

⁷ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.

⁸ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878, ed. 1935.

⁹ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878, pp. 98-109.

¹⁰ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.

¹¹ V. NOBILE, *Il tesoro nascoso...*, 1698.

¹² G. POLIZZI, *Ricordi trapanesi*, Trapani 1880.

¹³ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.

¹⁴ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878, p. 78. Cfr. O. CAETANI, *Ragguagli delli ritratti della Santissima Vergine Nostra Signora più celebri, che si riveriscono in varie Chiese nell'isola di Sicilia. Aggiuntavi una breve relazione dell'Origine e miracoli di quelli. Opera posthuma del R. P. Ottavio Caietano della Compagnia di Giesu. Trasportata nella lingua Volgare da un Devoto Servo della medesima Santissima Vergine. E cresciuta con alcune pie meditazioni sopra ciascun passo della vita della medesima*, Palermo 1664, rist. anast. Palermo 1991. Si veda anche M.C. DI NATALE, "Cammini" mariani per i tesori di Sicilia, Parte I, in "Oadi. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", a. I, n. 1, giugno 2010.

¹⁵ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878. Si veda anche G. DI MARZO, *Delle Belle Arti in Sicilia*, 3 voll., Palermo 1858-1864.

Maria Concetta Di Natale
Il Canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

¹⁶ *Il Tesoro nascosto gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della Mostra (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 2 dicembre 1995 - 3 marzo 1996) a cura di M.C. Di Natale e V. Abbate, Palermo 1995. Voglio ancora oggi ringraziare per la loro disponibilità quei Padri tutti e Padre Enrico Pinci in particolare, che hanno consentito in quell'occasione la riunione e l'esposizione di tutto quel tesoro superstito.

¹⁷ Cfr. *Gli Inventari dei Beni Mobili del Convento dell'Annunziata e il Libro dei Miracoli della Madonna di Trapani*, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 251-279.

¹⁸ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.

¹⁹ G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880.

²⁰ M.C. DI NATALE, scheda I,55, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 151-152.

²¹ V. NOBILE, *Il tesoro nascosto...*, 1698.

²² *Gli Inventari dei Beni Mobili...*, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, p. 266.

²³ M.C. DI NATALE, scheda I,55, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp.151-152. Cfr. anche *Eadem, Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000, II ed. 2008.

²⁴ G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880.

²⁵ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.

²⁶ M. VITELLA, scheda II,12, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 202-203. Sulla committenza del viceré di Sicilia si veda M.C. DI NATALE, *Orafi, argentieri e corallari tra committenti e collezionisti nella Sicilia degli Asburgo* e R.F. MARGIOTTA, *Dizionario per il collezionismo in Sicilia*, in *Artificia Siciliae. Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*, a cura di M.C. Di Natale, Milano 2016, pp. 27, 316-317.

²⁷ M. VITELLA, scheda II,12, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 202-203.

²⁸ G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880, p. 99.

²⁹ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.

³⁰ *Gli Inventari dei Beni Mobili...*, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, p. 265.

³¹ M.C. DI NATALE, scheda I,39, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, p. 135.

³² G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880, p. 101.

³³ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.

³⁴ G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880, p. 99.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ Si veda V. ABBATE, *Il tesoro come Musaeum*, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, p. 58.

³⁸ M. VITELLA, scheda II,15, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 206-208.

³⁹ Sull'artista si veda S. BARRAJA, *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, 2 voll., Palermo 2014, vol. II, *ad vocem*.

⁴⁰ M. ACCASCINA, *I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*, Busto Arsizio 1976.

⁴¹ S. BARRAJA, *Arti decorative...*, 2014, vol. II, *ad vocem*.

⁴² M.C. DI NATALE, *Arti decorative...*, 2014, vol. II, *ad vocem* Montalbano. Per la corona della Madonna della Visitazione di Enna cfr. M.C. DI NATALE, *I monili della Madonna della Visitazione di Enna*, nota introduttiva di T. Pugliatti, con un contributo di S. Barraja, Appendice documentaria di R. Lombardo e O. Trovato, Enna 1996, pp. 39-47.





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

- ⁴³ Cfr. M. VITELLA, scheda II,15, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 206-208.
- ⁴⁴ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.
- ⁴⁵ *Ibidem*.
- ⁴⁶ G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880, p. 101.
- ⁴⁷ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878, p. 90.
- ⁴⁸ M.C. DI NATALE, scheda I,65, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 160-162. Cfr. inoltre M.C. DI NATALE, *I gioielli della Madonnadi Trapani*, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989, p. 63; M.C. DI NATALE, *Gioielli...*, 2000, II ed. 2008, pp. 196, 202.
- ⁴⁹ *Gli Inventari dei Beni Mobili...*, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995.
- ⁵⁰ Sulla committenza e sul collezionismo della famiglia vicereale si veda M.C. DI NATALE, *Orafi, argentieri...*, e R.F. MARGIOTTA, *Dizionario per il collezionismo...*, in *Artificia Siciliae...*, 2016.
- ⁵¹ M.C. DI NATALE, scheda I,65, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 160-162.
- ⁵² M.C. DI NATALE, *Gioielli...*, 2000, II ed. 2008.
- ⁵³ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.
- ⁵⁴ G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880, p. 104.
- ⁵⁵ M.C. DI NATALE, scheda I,63, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 159-160.
- ⁵⁶ *Gli Inventari dei Beni Mobili...*, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, p. 269.
- ⁵⁷ Per la maestranza trapanese del corallo si veda tra l'altro cfr. A. DANEU LATTANZI, *L'arte trapanese del corallo*, I ediz., Palermo 1964; II ediz. ivi 1975; *L'arte del corallo in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di C. Maltese e M.C. Di Natale, Palermo 1986; *I grandi capolavori del corallo. I coralli di Trapani del XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di V.P. Li Vigni, M.C. Di Natale, V. Abbate, Milano 2013.
- ⁵⁸ Sulla committenza e sul collezionismo della famiglia trapanese si veda M.C. DI NATALE, *Orafi, argentieri...*, e L. AJELLO, *Le rotte del corallo. Carichi preziosi dalla Sicilia al monastero de las Descalzas Reales di Madrid*, in *Artificia Siciliae...*, 2016, pp. 15-61, 125-138.
- ⁵⁹ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.
- ⁶⁰ G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880, p. 105.
- ⁶¹ M.C. DI NATALE, scheda I,51, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 145-146. Cfr. anche *Eadem, Gioielli...*, 2000, II ed. 2008.
- ⁶² F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878. Si veda anche G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880, p. 103 e M. VITELLA, scheda II, 26 a, b, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 227-228, che riporta l'iscrizione.
- ⁶³ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.
- ⁶⁴ G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880, p. 106.
- ⁶⁵ M. VITELLA, scheda II, 20, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 215-216.
- ⁶⁶ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.
- ⁶⁷ G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880, p. 106.
- ⁶⁸ M.C. DI NATALE, scheda I,12, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 109-110.

Maria Concetta Di Natale
Il Canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Maria Concetta Di Natale
Il Canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani

- ⁶⁹ *Ibidem.*
- ⁷⁰ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.
- ⁷¹ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878, p. 86.
- ⁷² G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880, p. 107.
- ⁷³ M. VITELLA, scheda II,11, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 200-202.
- ⁷⁴ P. ALLEGRA, schede 19-22, in M.C. DI NATALE, *Il Tesoro dei vescovi nel Museo Diocesano di Mazara del Vallo*, Marsala 1993, pp. 102-103. In questa occasione sono state appositamente studiate, schedate e pubblicate tutte le opere esposte nel nuovo museo da Maurizio Vitella e dalla indimenticabile Patrizia Allegra.
- ⁷⁵ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.
- ⁷⁶ G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880, p. 109.
- ⁷⁷ M.C. DI NATALE, scheda I,58, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 154-155.
- ⁷⁸ *Gli Inventari dei Beni Mobili...*, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, p. 268.
- ⁷⁹ M.C. DI NATALE, *L'illuminata committenza dell'Arcivescovo Giovanni Roano*, in L. SCIORTINO, *La cappella Roano nel Duomo di Monreale: un percorso di arte e fede*, "Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo", collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 3, saggi introduttivi di S. Di Cristina e M.C. Di Natale, Caltanissetta 2006. Si veda anche M.C. DI NATALE, *Orafi, argentieri...*, e R.F. MARGIOTTA, *Dizionario per il collezionismo...*, in *Artificia Siciliae...*, 2016.
- ⁸⁰ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.
- ⁸¹ G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880, n. 70, p. 109.
- ⁸² *Ibidem.*
- ⁸³ M. VITELLA, scheda II,25, a, b, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 225-227.
- ⁸⁴ V. PALIZZOLO GRAVINA, *Il blasone in Sicilia*, Palermo 1871-1875, ed. cons. rist. anast. Sala Bolognese 1976, pp. 75-77. Cfr. pure M. VITELLA, scheda II,25, a, b, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 225-227.
- ⁸⁵ *Gli Inventari dei Beni Mobili...*, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995.
- ⁸⁶ Cfr. S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo dal XVII secolo ad oggi*, con saggio introduttivo di M.C. Di Natale, Palermo 1996.
- ⁸⁷ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.
- ⁸⁸ V. NOBILE, *Il tesoro nascosto...*, 1698.
- ⁸⁹ G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880, n. 71, p. 110.
- ⁹⁰ M.C. DI NATALE, scheda I,52, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 147-149.
- ⁹¹ *Ibidem.*
- ⁹² V. NOBILE, *Il tesoro nascosto...*, 1698.
- ⁹³ Sulla famiglia Riggio o Reggio si veda R.F. Margiotta, *Dizionario per il collezionismo...*, in *Artificia Siciliae...*, 2016, *ad vocem.*
- ⁹⁴ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.
- ⁹⁵ Cfr. G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880, n. 84, p. 113.
- ⁹⁶ M.C. DI NATALE, scheda I,57, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 152-153.
- ⁹⁷ *Gli Inventari dei Beni Mobili...*, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

- ⁹⁸ V. NOBILE, *Il tesoro nascosto...*, 1698.
- ⁹⁹ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.
- ¹⁰⁰ G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880, p. 113.
- ¹⁰¹ M.C. DI NATALE, scheda I,1, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, p. 97.
- ¹⁰² *Ibidem.*
- ¹⁰³ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.
- ¹⁰⁴ G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880, p. 113.
- ¹⁰⁵ V. NOBILE, *Il tesoro nascosto...*, 1698, p. 855.
- ¹⁰⁶ M.C. DI NATALE, scheda I,23, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 119-120.
- ¹⁰⁷ *Ibidem.*
- ¹⁰⁸ M.C. DI NATALE, *I doni del viceré d'Ossuna alla Madonna di Trapani*, in *Cultura della guerra e arti della pace. Il III duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, a cura di E. Sánchez Garcia, C. Ruta, Napoli 2012.
- ¹⁰⁹ Cfr. A. PRECOPI LOMBARDO, in *Arti decorative...*, 2014, vol. II, *ad vocem* Bescapè Joan Paolo.
- ¹¹⁰ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.
- ¹¹¹ G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880, p. 114.
- ¹¹² M.C. DI NATALE, scheda I,37, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, p. 134.
- ¹¹³ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878.
- ¹¹⁴ G. POLIZZI, *Ricordi...*, 1880.
- ¹¹⁵ M. VITELLA, scheda II,3, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 246-247.
- ¹¹⁶ V. NOBILE, *Il tesoro nascosto...*, 1698, cap. XVII.
- ¹¹⁷ F. MONDELLO, *La Madonna di Trapani...*, 1878, p. 154.

Maria Concetta Di Natale
Il Canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

GLI ARREDI UMBERTINI DEI FRATELLI TESTOLINI

DI ANDREA MASSIMO BASANA

La Fratelli Testolini¹ vide i propri natali nella Venezia del 1847². La ditta crebbe e rese solida la propria posizione nel mercato in un periodo di enorme fermento culturale e produttivo per la capitale lagunare, dovuto sia all'allentarsi della pressione fiscale del governo austro-ungarico attuato alla metà del XIX secolo, sia alle maggiori agevolazioni economiche ottenute poi con l'annessione di Venezia al Regno d'Italia³.

La Fratelli Testolini si affacciò al mercato veneziano proponendo uno tra i maggiori prodotti richiesti ed apprezzati all'epoca: la mobilia virtuosistica. Il successo di tale azienda fu dovuto alla grande solerzia con cui essa promosse le proprie creazioni, presenziando a tutte le mostre nazionali ed internazionali e alle esposizioni universali, ricevendo sempre note d'encomio e medaglie⁴. Pienamente consapevole del prestigio di tali riconoscimenti, la ditta appose i premi vinti in una panoplia di medaglie sui cataloghi a stampa e sui biglietti da visita⁵. Tale prestigio venne maggiormente suffragato dal Cavalierato prima e dal conferimento poi del titolo di Ufficiali dell'Ordine della Corona assegnato loro da Re Umberto I precedentemente al 1896⁶. Oltre a tali titoli venne loro concesso di effigiarsi degli stemmi dei sovrani e dei principi sabaudi, dei duchi d'Aosta e dei sovrani spagnoli, a riconoscimento dell'apprezzamento per i prodotti da loro acquistati⁷.

La fama dell'azienda crebbe anche grazie al sodalizio sancito sin dagli albori con la ditta Antonio Salviati, fondata a Londra nel 1866 da Antonio Salviati, dal diplomatico Sir Austen Henry Layard e dallo storico William Drake⁸. Tale legame fu maggiormente rafforzato nel 1896, quando per un periodo di ristagno economico la Salviati, la Testolini, la Jesurum ed altre aziende minori operanti a Venezia, decisero di fondersi sotto il nome di Salviati Jesurum & Co. Importante risulta notare che, seppur formalmente la Fratelli Testolini veda scomparire dall'intestazione il proprio nome, quest'ultimo da quell'anno sia comunque riportato in tutte le guide commerciali appena al di sotto del nome principale, con la specifica della loro produzione di mobilia artistica, dato che ulteriormente dimostra quanto tale ditta e la sua attività fossero importanti.

Il prestigio della Fratelli Testolini era dimostrato dal numero di sedi espositive e negozi che vendevano i loro prodotti: se infatti il connubio con Antonio Salviati aveva portato a far vendere i loro pezzi nei negozi di Londra, Parigi, New York, Boston e di tutte le altre succursali⁹, i Testolini potevano vantare sedi di vendita sotto la loro direzione anche a Firenze, ma soprattutto in zone nevralgiche di Venezia sulle quali spiccava la loro sede principale di ben tre piani al centro delle Procuratie



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Vecchie a Piazza S. Marco. Tale prestigio premise loro di protrarre la propria attività sino agli inoltrati anni '30. Da ricordare che tutti i grandi maestri del mobile intagliato veneziano lavorarono per i Fratelli Testolini, da Toso, a Del Tedesco, a Cadorin per finire con il grande Besarel¹⁰, il quale collaborò con loro nei suoi primi anni di attività veneziana. Molto interessante risulta notare che il successo degli arredi che andremo a breve a trattare, fece sì che anche Besarel adottasse nella sua produzione tale tipologia di mobilio, grazie anche alla fluidità con cui i Testolini erano soliti concedere i propri modelli ai più valenti collaboratori.

Il mobilio che tratteremo risulta quello più apprezzato a livello italiano, ed in particolar modo nella zona veneta. Questa produzione interessava tutta quella tipologia di arredi da seduta e da appoggio atta a creare i "salottini completi" che tanto erano in voga tra la seconda metà dell'800 ed i primi del '900, e che comprendevano divani, sedie, poltrone, *confident*, *borne*, tavolini da tè, consolle e specchiere; a tali arredi non di rado venivano associate vetrine, fioriere e piccoli tavolini di fantasia, di cui i Testolini disponevano di una vasta gamma.

Questa tipologia di arredi incarna appieno quello che nel mercato antiquario si associa alla produzione di epoca umbertina, cioè quella tipologia di mobilia costituita da elementi seriali torniti e da elementi intagliati di realizzazione, seppur ancora artigianale, ormai quasi seriale. Benché i Testolini comprendessero molto bene il potenziale di una produzione su ampia scala e per tal ragione sfruttassero tutte le innovazioni che il progresso offriva loro, non caddero mai nella ripetitiva banalità, ideando modelli di arredi che sposassero al contempo la tradizione artigianale veneziana e le innovazioni industriali. Non inopportuno risulterà analizzare nel dettaglio i vari capi di tale tipologia di mobilia.

La poltrona (Fig. 1), elemento *princeps* di riferimento in ogni fornitura da salotto, è costituita da una spalliera a semicerchio decorata sul piano da grandi tralci di foglie a bassorilievo; su di essa trova posto nella parte mediana una decorazione a tuttotondo in foggia testa di florido putto o di giovinetta dalla bella cappa pieghettata (non di rado questo elemento può venir sostituito da una coppia di teste di putto). La spalliera risulta sostenuta da elementi torniti che senza soluzione di continuità confluiscono nei sostegni d'appoggio, innestandosi nella parte mediana alle traverse della seduta. Nei modelli più elaborati i supporti della spalliera vengono sostituiti da figure di putti a tuttotondo. Interessante risulta notare come l'asse della seduta di forma quadrangolare venga ruotato divenendo romboidale, cosa messa in risalto dalla presenza di un balaustro di sostegno nella parte frontale. La seduta trova sostegno su quattro elementi identici intagliati simmetricamente a riccioli e foglie. Due cartelle intagliate con grifoni in posa araldica, con funzione puramente decorativa, vanno infine ad innestarsi tra lo schienale e la seduta, rendendo l'insieme meno fragile visivamente.

Sulla medesima tipologia si ricalcano gli altri arredi. Il divano (Fig. 2), di solito a tre posti, si distingue in particolare per la decorazione della parte sommitale dello schienale, la quale risulta esser costituita con maggior frequenza da due draghi disposti in maniera simmetrica ad uno stemma centrale; a tale tipologia di decorazione si accostano un grande numero di varianti che includono elementi antropomorfi e mitologici. La cartella centrale risulta assai più elaborata e in quasi tutti i casi decorata da un capo leonino. Fastigio e cartella risultano invece assenti nel divano a due posti.

Andrea Massimo Basana

Gli arredi umbertini dei Fratelli Testolini



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 1. Poltroncine in legno noce intagliato e dorato (doratura successiva) fine del XIX secolo, Fratelli Testolini, Venezia, collezione privata.

Interessante risulta il *borne* (Fig. 3), di forma cilindrica, per l'insolito schienale a X decorato da cartelle con grifoni araldici che divide in quattro elementi a spicchio la seduta altrimenti circolare. Questo inusuale elemento risulta infine decorato nel punto d'intersezione da un insieme scolpito.

Il *confident* (Fig. 4) si presenta invece piuttosto elementare nella sua soluzione compositiva, essendo creato dall'opposizione di due poltrone condividenti un sostegno laterale.

Il tavolino da tè (Fig. 5), che riprende in forma maggiormente sviluppata per i sostegni il motivo a grifoni delle cartelle dei mobili da seduta, viene consolidato da un puntapièdi a doppia C che, imperniato ai balaustri torniti, viene enfatizzato da elementi fogliacei a bassorilievo e da una testina scolpita posta nell'intersezione dei due elementi che lo compongono. Degno di nota il ripiano di forma sagomata, decorato da un fitto disegno inciso di foglie e volute che si dipanano da un rosone centrale (Fig. 6). Interessante risulta notare che tale tipo di decorazione verrà sostituita nel '900 con una più semplice decorazione floreale che lascerà libera buona parte della superficie (Fig. 7).

Le sedie (Fig. 8), dalla struttura tradizionale, decorate da cartelle a grifoni e da intagli a bassorilievo in perfetto abbinato agli altri pezzi, si caratterizzano per la parte sommitale dello schienale decorata da una testa muliebre scolpita nel massello del montante e non riportata come nei precedenti casi. Tale elemento viene enfatizzato da due piccoli pinnacoli laterali.

Ultimo arredo nato come elemento d'insieme è la consolle (Fig. 9), con relativa specchiera: essa però non si discosta molto dalla produzione comune, caratterizzandosi solo per gli elementi decorativi che la legano ai precedenti arredi. Se la specchiera per la produzione aulica non risulti di particolare interesse se non per il pregio dell'ornato e la raffinatezza dell'esecuzione, di estremo interesse si rivela invece quella eseguita per la produzione meno elitaria (Fig. 10), essendo il modello impiegato alquanto originale. Esso infatti risulta costituito da due lunghi elementi torniti coesi nella parte sommitale e finale da due elementi ad intaglio decorati da volute e fogliame, tra i quali trova posto una lineare battuta, scostata dagli elementi torniti, che accoglie lo specchio.

Andrea Massimo Basana
Gli arredi umbertini dei Fratelli Testolini



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 2. *Divanetto in legno noce intagliato*, prima metà del '900, Vincenzo Cadorin per i Fratelli Testolini, Venezia, collezione privata.



Fig. 3. Fotografia dal catalogo di bottega Fratelli Testolini raffigurante un *borne*, 1880 ca., Venezia, proprietà dello scrivente.



Fig. 4. *Confident in legno di noce intagliato*, Fratelli Testolini, fine del XIX secolo, USA, Anthony's fine art antiques.



Fig. 5. *Tavolino da tè in legno di faggio intagliato e patinato*, Fratelli Testolini, ultimi anni del XIX secolo, Venezia, collezione privata.

Andrea Massimo Basana

Gli arredi umbertini dei Fratelli Testolini

L'aspetto piacevole e il copioso apparato decorativo di questi arredi trovarono il favore di moltissimi acquirenti sia stranieri che italiani e, cosa da sottolineare, anche veneziani: ne sono lampante esempio il numero estremamente nutrito di esemplari reperibile sul mercato veneziano, italiano ed estero. La fortuna di tale modello ci viene testimoniata anche dalle varianti delle strutture decorative applicate ad esso: ve ne sono ben sei nel solo catalogo di bottega¹¹ (Figg. 11 - 12), alle quali si debbono aggiungere tutte quelle variazioni eseguite su specifica commissione e realizzate spesso in un solo esemplare, reperibili con buona frequenza sul mercato antiquario.

Per rendere accessibili tali arredi a quasi tutte le fasce sociali, mantenendone però inalterato e riconoscibile il modello, si adottarono vari stratagemmi, andando a creare vari gradi di finitura e di investimento di essenze, passando da una produzione di



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 6. Tavolino in legno di faggio intagliato e patinato (ripiano), Fratelli Testolini, ultimi anni del XIX secolo, Venezia, collezione privata.



Fig. 7. Particolare della consolle di Fig. 9, legno di noce intagliato, Vincenzo Cadorin per i Fratelli Testolini, prima metà del '900, Venezia, collezione privata.



Fig. 8. Sedia in legno di noce intagliato e dorato (doratura successiva) fine del XIX secolo, Fratelli Testolini, Venezia, collezione privata.

Andrea Massimo Basana
Gli arredi umbertini dei Fratelli Testolini



Fig. 9. Consolle in legno di noce intagliato, Vincenzo Cadorin per i Fratelli Testolini, prima metà del '900, Venezia, collezione privata.





OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 10. *Specchiera in legno di faggio intagliato*, Fratelli Testolini, inizi del XX secolo. Venezia, Mercato antiquario.



Fig. 11. Fotografia dal catalogo di bottega Fratelli Testolini raffigurante una variazione sul modello, 1880 ca., Venezia, proprietà dello scrivente.



Fig. 12. Fotografia dal catalogo di bottega Fratelli Testolini raffigurante una variazione sul modello, 1880 ca., Venezia, proprietà dello scrivente.

Andrea Massimo Basana
Gli arredi umbertini dei Fratelli Testolini



Fig. 13. Marilyn Monroe nella foto di Allan Grant apparsa su Life nel 1962, accanto la *poltroncina Fratelli Testolini*, (una di due), in noce intagliato della fine del XIX secolo, proprietà dell'attrice, USA Julien's Entertainment Memorabilia Auction 2010.

estrema perizia, accuratezza e solidità ad una via via sempre meno rifinita e di qualità. Nella produzione più prestigiosa si trovano sostegni in foggia di putti, grande ricchezza di dettagli, estrema accuratezza di realizzazioni elementi decorativi intagliati a tuttotondo, dimensioni non contenute e considerevoli masselli di noce. Da



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

tale produzione di alto livello, tuttavia, man mano si scema sino ad arrivare a capi di fattura davvero discutibile. Primo elemento a venir meno sono i sostegni in foggia di putti, sostituiti dai più economici balaustrini torniti; a questo segue la sempre minor perizia nella realizzazione dei dettagli, che divengono sempre più schematici e spigolosi, e molto spesso gli elementi decorativi intagliati trovano una decorazione nella sola parte frontale. Le strutture invece, se nelle realizzazioni più accurate non vedono tentativi di economia negli elementi strutturali e decorativi, nelle versioni di minor pregio vengono resi sempre più esili, portando per tal motivo all'inserimento di rinforzi angolari al di sotto delle sedute e contemporaneamente al sempre maggior contenimento dei volumi degli arredi. Non di rado viene sostituito il legno di noce, essenza *princeps* dell'ebanisteria Testolini, con il più economico e facile alla lavorazione noce satin, quando non addirittura con il legno di faggio. In base alla richiesta tali arredi potevano ricevere la finitura che più si riteneva gradita, dalla semplice lucidatura a gommalacca, alla quale spesso faceva da finitura la lumeggiatura in oro, alla tintura, all'ebanizzazione e alla doratura.

Se tale mobilia venne molto apprezzata dalla borghesia dell'epoca di condizioni economiche più o meno agiate non venne per tal motivo disdegnata dalla classe sociale più in vista. A comprova di ciò ne danno il massimo esempio gli arredi ancora presenti a palazzo Pecci a Carpineto Romano, residenza della famiglia dei conti Pecci, la quale diede all'Italia illustrissimi personaggi tra cui papa Leone XIII, dove molte delle sue sale risultano arredate con mobilia di produzione Testolini tra cui anche uno dei salottini di nostro interesse. Tali arredi, come ci da testimonianza Caterina Pecci, discendente di tale famiglia¹², vennero acquistati da Heleda Castrignano Pecci, moglie di Giovanni Battista Pecci, pronipote di papa Leone XIII. Ella, di origini venete, di certo ben conosceva ed apprezzava la produzione dei Fratelli Testolini, tanto da scegliere le loro creazioni nei lavori di riarmo e manutenzione da lei intrapresi per ridonare lustro ed eleganza alle residenze



Fig. 14. *Sedia in legno di noce intagliato*, Vincenzo Cadorin per i Fratelli Testolini, prima metà del '900, Venezia, collezione privata.



Fig. 15. *Specchiera in legno di noce intagliato*, Vincenzo Cadorin per i Fratelli Testolini, prima metà del '900, Venezia, collezione privata.

Andrea Massimo Basana
Gli arredi umbertini dei Fratelli Testolini



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 16. *Divano in legno di noce intagliato*, Vincenzo Cadorin per i Fratelli Testolini, prima metà del '900, Venezia, collezione privata.

Andrea Massimo Basana

Gli arredi umbertini dei Fratelli Testolini

di famiglia del consorte. Altra figura di enorme importanza che acquistò arredi dai Testolini fu il grande compositore Giuseppe Verdi; purtroppo non sappiamo in quale circostanza egli diede la sua preferenza alle loro creazioni, ma possiamo ammirare un loro *confident* della tipologia da noi trattata, oltre che altri complementi d'arredo di mano Testolini, nella sua villa di Sant'Agata a Villanova sull'Arda, in provincia di Piacenza. Come abbiamo in precedenza detto, le creazioni Testolini trovavano diffusione anche a livello globale, e tali arredi ebbero all'estero un certo successo tra il pubblico più in vista: esempio lampante ne sono la coppia di poltroncine di nostro interesse un tempo presenti, insieme ad altri arredi Testolini, nel castello di Moulbaux in Belgio, proprietà dell'importante famiglia dei conti d'Ursel e seppur acquistate quando ormai la Fratelli Testolini aveva cessato la propria attività dovettero avere comunque enorme risonanza la coppia di poltroncine scelte da Marilyn Monroe per la sua casa di Los Angeles ed immortalate con lei da Allan Grant nel luglio 1962, per accompagnare l'articolo incentrato su di lei scritto da Richard Meryman¹³, (Fig. 13).

Naturalmente tali arredi, come si è detto, erano molto diffusi anche tra la popolazione veneta e veneziana: due significative testimonianze risultano i pezzi realizzati per la dimora veneziana dei conti Balestra, i quali tra i vari arredi commissionati ai Testolini richiesero anche la realizzazione di una fornitura da salotto della nostra tipologia¹⁴. Assai più significativi si rivelano gli arredi eseguiti per un'importante famiglia dell'alta borghesia veneziana¹⁵. Tale fornitura, che consta di una *suite* completa da salotto, è composta di divano, due poltrone, due sedie, tavolino, consolle e relativa specchiera, alle quali si aggiungono un secondo divano, di foggia leggermente più semplificata, ed una ribalta. L'importanza di tali arredi ci viene dal fatto che oltre ad essere della tipologia di realizzazione più aulica, essi furono realizzati in subappalto



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 17. *Tavolino da tè* (particolare) in legno di noce intagliato, Vincenzo Cadorin per i Fratelli Testolini, prima metà del '900, Venezia, collezione privata.



Fig. 18. *Ribalta* in legno di noce intagliato, Vincenzo Cadorin per i Fratelli Testolini, prima metà del '900, Venezia, collezione privata.

Andrea Massimo Basana
Gli arredi umbertini dei Fratelli Testolini

per i Testolini dal noto ebanista Vincenzo Cadorin nella prima metà del '900, come ci restituisce pronta testimonianza il suo registro contabile. Era cosa assai abituale per tale ebanista ricevere dai Fratelli Testolini lavori in subappalto, come egli stesso ci racconta in una sua piccola autobiografia¹⁶. Assai importante per tali arredi risulta il fatto che oltre a conoscerne l'ebanista al quale venne subappaltato il lavoro, se ne conosce anche il nome di chi in maniera effettiva li realizzò: i fratelli Colpo, il cui nome ci viene tramandato grazie alla loro lontana parentela con la famiglia committente (Figg. 2 - 7 - 9 - 14 - 15 - 16 - 17 - 18).

Purtroppo, come era accaduto per tutta la loro produzione, anche tale tipo di arredi aveva visto scolorire e veder dimenticato il nome del proprio produttore, venendo essi assegnati anche dalle più importanti case d'asta a nazioni e molto spesso ad epoche storiche davvero loro lontane, portando al protrarsi di fraintendimenti ed inesattezze che hanno sottratto il giusto merito e riconoscimento all'ingegno e alla fantasia dei Fratelli Testolini.



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

NOTE

¹ Per altre informazioni sulla Fratelli Testolini si rimanda agli articoli comparsi sulla medesima rivista, *La ditta dei Fratelli Testolini* N. 12 dicembre 2015, e *Le porcellane dei Fratelli Testolini* N. 13 giugno 2016.

² Cfr. A. BOVA-R. JUNK-P. MIGLIACCIO, *I colori di Murano nell'800*, Arsenale Editore, Venezia, 1999, p. 47.

³ Cfr. M. ISNENGI-S. WOLF, *Storia di Venezia: l'800 e il '900*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 2002, pp. 950-966.

⁴ Cfr. A. BOVA-R. JUNK-P. MIGLIACCIO, *I colori di Murano...*, 1999, p. 46.

⁵ A. BOVA-R. JUNK-P. MIGLIACCIO, *I colori di Murano...*, 1999, p. 47.

⁶ Cfr. Anonima, *Guida di Venezia*, Tipografia Benelli e Gambi, Firenze, 1896 p. 3.

⁷ Anonima, *Guida di Venezia...*, 1896, p. 2.

⁸ Cfr. A. BOVA-P. MIGLIACCIO, *Vetri artistici, Antonio Salviati e la Compagnia Venezia Murano*, Marsilio, Venezia, 2011, p. 20.

⁹ A. BOVA-P. MIGLIACCIO, *Vetri artistici...*, 2011, p. 45.

¹⁰ Testimonianza orale di Ester Cason Angelini, discendente di Valentino Panciera Besarel.

¹¹ Il catalogo è di proprietà dello scrivente.

¹² Testimonianza orale rilasciata per la trasmissione televisiva *Piano Nobile*, nella puntata 25/08/2014.

¹³ <http://www.juliensauctions.com/press/2010/marilyn-monroe.html>

¹⁴ Cfr. *Eliodoro Angelini(1883-1964): da ebanista veneziano a reduce di Caporetto*, a cura di S. Miscellaneo, Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore" LXXXVI, (2015), 357, Tipografia Piave, Belluno, 2015 pp. 15-18.

¹⁵ La famiglia desidera rimanere anonima per motivi di *privacy*.

¹⁶ Tutto il materiale relativo a Vincenzo Cadorin è custodito dall'ultima sua erede Ida Barbarigo Cadorin.





Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di
Marzo 2017
Presso la ditta Photograph s.r.l - Palermo
Editing e typesetting: Edity Società Cooperativa
per conto di Palermo University Press
Progetto grafico copertina: Valeria Patti

